

Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts gerieten die virtuelle Sphäre, das digitale System, seine Potenziale und Gefahren in den Fokus feministischer Perspektiven und popkultureller Diskurse. Donna Haraway versprach erstmals 1985 ambigue, geschlechtslose Cyborgs, kristallene Formen und schleimige Daten.¹ 1991 rief das Kollektiv VNS MATRIX (Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini, Virginia Barratt) mit *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* dazu auf, das Netz – und den Diskurs – subversiv zu unterwandern, zu stören und zu verunsichern: «We are the virus of the new world disorder disrupting the symbolic from within [...] infiltrating, disrupting, disseminating, corrupting the discourse.»² Und 1995 stellte Sandra Bullock im vielleicht ersten Internet-Thriller überhaupt, *The Net*, fest: «Just think about it. Our whole world is sitting there on a computer.»³

Fünfundzwanzig Jahre später haben wir uns an diesen Umstand gewöhnt. Haben das Internet als selbstverständliches Medium und scheinbar neutrales Werkzeug in den Alltag, das soziale Leben, die Kunstpraxis (die sich seit Jahren als Post-Internet verortet) und unsere Forschungsmethoden integriert. Die Kunstgeschichte des 21. Jahrhunderts arbeitet mit digitalen Bildern, Suchmaschinen, Open-Source-Bibliotheken und Online-Publikationen; sie tut es im Sinne der Demokratisierung, Zugänglichkeit und internationalen Vernetzung, und sie macht es, weil es eben alle tun.

Wer fragt in diesem Alltag noch danach, wie die entsprechenden Werkzeuge, Automaten und Mechanismen im Einzelnen funktionieren und wie diese Funktionsweisen sich wiederum einschreiben in eine digitalisierte Gegenwart und Zukunft? Wie sind die digitalisierten und zu digitalisierenden Bestände beschaffen? Was wird digitalisiert? Was wird öffentlich zugänglich und im Dickicht des Internets auffindbar gemacht? Und vielleicht am wichtigsten: Wer trifft diese Entscheidungen? Hubertus Kohle und Katja Müller-Helle beschäftigen sich in ihren Debattenbeiträgen der letzten beiden Ausgaben der *kritischen berichte* mit digitalem Ausstellen und Publizieren und legen ihrer Auseinandersetzung die Annahme zugrunde, «Technologien [seien] zunächst neutral».⁴ Sie seien «in sich weder gut noch schlecht.»⁵ In unserem Beitrag möchten wir dieser – wie wir denken – idealisierten Auffassung von Technik eine Reihe kritischer Positionen entgegensetzen, die aufzeigen, dass keineswegs von einem «Re-Entry von Herrschaftsfiguren» im Moment der Inbetriebnahme die Rede sein kann; vielmehr sind Technologien immer schon von Machtgefügen konstituiert und durchzogen.⁶

Wir erinnern uns dabei an Haraway; sie rief zur Aneignung, Umwidmung und Subversion der Technik auf, zu einem «perversen Wechsel der Perspektiven» – «[i]t means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories.»⁷ Diese Rhetorik der Umwälzung, des Usurpierens kommt nicht von ungefähr; Haraway markiert, dass es sich bei der Größe «Technik» um bereits be-

setztes Territorium handle, durchsetzt von patriarchalen Voraussetzungen und Grundbedingungen. In der allgegenwärtigen Digitalisierung unseres Forschens, Sprechens und Handelns scheint dieser Umstand heute auf den ersten Blick widerstandslos naturalisiert, sich die Technik als demokratisches und unbefangenes Werkzeug reingewaschen zu haben. Unser Text will nun zeitgenössische Utopien, Strategien und Sorgen einer – mehr denn je dringend notwendigen – feministischen und antirassistischen Kritik digitaler Praxen vorstellen und gegen den Glauben an eine neutrale Technik argumentieren.

«So many bodies that continue to rise do so despite the conditions we are placed within, confronted by. So many of us – black, queer, femme bodies – weren't meant to survive within a normative world order; still thriving, we are evidence of system failure. We are the glitch.»⁸ So argumentiert die Künstlerin, Kuratorin und Autorin Legacy Russell in ihrem *Glitch Feminism Manifesto* (Abb. 1), das dazu aufruft, sich digitale Praktiken anzueignen, um normative Vorstellungen vom integeren Körper, binären Geschlecht und festgeschriebenen Gender zu destabilisieren. Sinnbildlich leitet sie ihren Video-Essay mit einem Videostill aus der Romcom *Waiting to Exhale* (1995) ein: Bernadine «Bernie» Harris, eine der vier Protagonistinnen, entfernt sich vom brennenden Fahrzeug ihres untreuen Ehemannes. Es ist ein Moment der Emanzipation und Selbstermächtigung, der Schritt in ein selbstbestimmtes Leben, das sich nicht nach den Zielen und Bedürfnissen des Patriarchen richtet, sondern die eigenen Handlungsspielräume aktiviert. Im weiteren Verlauf des Video-Essays werden Körperbilder mit digitalen «Fehlern» überlagert und der Glitch als emanzipatorische Instanz gesetzt.⁹ Glitches kennen wir alle aus unserem Online- und Medienkonsum: eine Verzögerung, ein Ruckeln, Stoppen, ein Stolpern des Bildes, ein Echo, Ausfransen oder Verdoppeln des Tons. Eine kurzfristige Falschabgabe, eine Störung zwischen Befehl und Ergebnis, ein Übersetzungsfehler, eine Irritation des Gewohnten, eine Provokation der eigenen Autorität über das Medium. *Glitch Feminism* nun nimmt das scheinbar Fehlerhafte des Glitch als Ausgangs- und Wendepunkt für eine kulturelle Theorie, in der das Internet und seine Medien zu Werkzeugen des Widerstands gegen die Hegemonie des Körperlichen ausgerufen werden.



1 Legacy Russel, *#Glitch Feminism*, 2018, Video-Essay, Videostill

While historically within discussions of technoculture glitch has been used pejoratively, its etymology is rooted in the Yiddish 'glitch' (slippery area) or perhaps German 'glitschen' (to slip, slide); it is this slip and slide that the glitch makes plausible, a swim in the liminal, a trans-formation, across selfdoms.¹⁰

Die Begeisterung für die transformierende liminale Phase, wie Russel den Glitch versteht, teilt sie mit dem Ethnologen Victor Turner, der diesen von sozialen Hierarchien freien Schwellenzustand als «betwixt and between» charakterisiert, nachdem sich ein Individuum oder eine Gruppe rituell von der einen herrschenden Gesellschaftsordnung gelöst habe, aber noch keiner neuen zugehöre (und den Britney Spears, wie wir finden, mit ihrem Song *I'm Not A Girl, Not Yet A Woman* am allerbesten auf den Punkt gebracht hat).¹¹ Dieses Dazwischen ist Russels *Glitch Feminism* zufolge nicht länger ein vorübergehendes Stadium, ein amorpher Transitraum, sondern wird als subversive und schützenswerte Daseinsform ausgerufen, weil glitchige, schlotternde, ausfransende Körper und Informationen das bestehende System destabilisieren können, indem sie es irritieren und Störungen triggern. *Glitch Feminism* will jeder Person oder Entität die Möglichkeiten und Werkzeuge geben, diese Pannen und Makel hervorzurufen – «Glitch feminism embraces the causality of error.»¹² Ein Fehler in einem sozialen System, das immer schon durch wirtschaftliche, sexuelle und kulturelle Manipulationen konstruiert wurde, ist kein Fehler mehr, sondern eher das dringend benötigte soziale und kulturelle Corrigendum.

[Glitch Feminism] deploys the language of glitch in positing that an 'error' within the flawed machine we operate within – one that disproportionately enacts violence on historically 'othered' bodies – is not an error at all but rather an integral systems correction to the mechanics of culture and society as we know it.¹³

Die Möglichkeiten der subversiven Nutzung und Umwidmung des Internets dürfen keineswegs als eine Romantisierung des Mediums und seiner Zurichtung verstanden werden. Russel streitet nicht ab, dass das Internet eine Spiegelung und Fortsetzung der Machtverhältnisse und Politiken des Raums 'AFK' (*away from keyboard*) ist. Ganz im Gegenteil, gerade die durch die Repräsentations- und Kapitalpolitik erzeugte Unsichtbarkeit und Negation aller nicht-weißen, nicht-heterosexuellen und nicht-binären Körper (die sich aus dem analogen Raum in den digitalen nahezu übergangslos übersetzt), begreift *Glitch Feminism* als Möglichkeitsraum für die marginalisierten Positionen. Denn im *in-between*, im liminalen Zwischenraum, zu existieren, bedeute auch, sich einer eindeutigen Lesbarkeit zu entziehen, sich offensiv gegen die Klassifizierungen eines Algorithmus, der von und für einen weißen, heteronormativen Mainstream entwickelt wurde, zu verschlüsseln.

Diese normative Funktionsweise von Algorithmen ist nicht zu unterschätzen. Spätestens seit dem Skandal um das Datenanalyseunternehmen Cambridge Analytica haben sie im kollektiven Bewusstsein ihr abstraktes Dasein im virtuellen Raum verlassen und sind als machtvoller, materieller, körperlicher und wahrhaftiger Realität spürbar geworden.¹⁴ Es spielt keine Rolle, wer sich auf sozialen Plattformen bewegt, wer aktiv Content bereitstellt, wer 'nur' konsumiert, wer lediglich eine E-Mail-Adresse hat oder wer dem Internet noch gar nicht aktiv begegnet ist – alle müssen sich einer Realität stellen, in der Donald Trump Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika ist, in der Großbritannien aus der Europäischen Union aussteigt, in der mehr als hundert politische Kampagnen auf fünf Kontinenten manipuliert und Menschen mittels *microtargeting* gezielt fehlgeleitet werden.¹⁵

Der politische Einsatz von Algorithmen mag im Bereich der internationalen Politik durch die Presseberichterstattung derzeit besonders augenfällig sein; die Bereiche Kunst und Kultur sind davon jedoch nicht ausgenommen. So ist auch *Google Arts & Culture*, der wohl bekannteste Versuch einer unternehmerischen Plattform für digitale Kunstgeschichte, Schauplatz von algorithmenbasierter struktureller Diskriminierung. Russell verweist in ihrer oben zitierten Lecture Performance auf die *Google Arts & Culture*-App, die 2016 auf den Markt kam und all ihren Nutzer*innen verspricht, mittels Selfies aus dem digitalisierten Bildarchiv der teilnehmenden staatlichen Museen ihren *Lookalike* aus der Kunstgeschichte zu ermitteln. All ihren Nutzer*innen? Wie es die Code-Poetin und Gründerin der Algorithmic Justice League Joy Buolamwini vom Massachusetts Institute of Technology treffend darlegt, ist dies längst nicht der Fall:

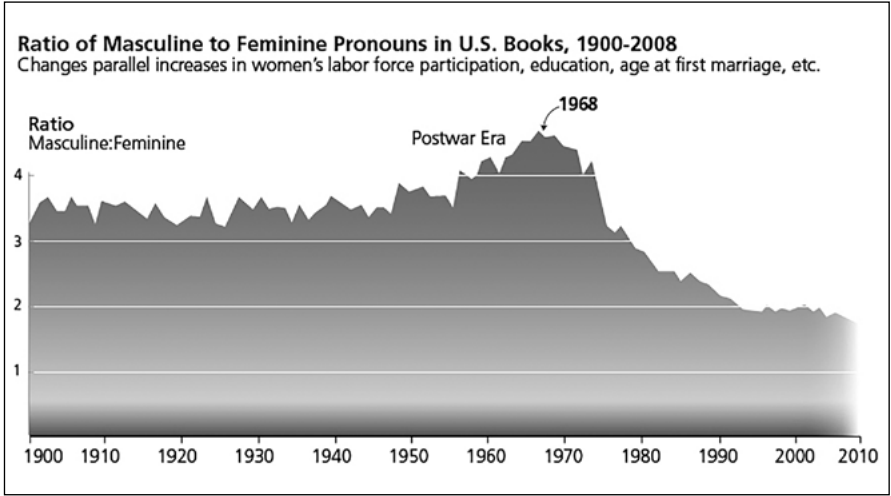
When I started looking at face datasets used in the development of facial analysis technology, I found that in some cases they contained 75% male faces and over 80% lighter faces. For these systems, data is destiny, and if the data is largely pale and male, AI trained on skewed data is destined to fail the rest of society – the undersampled majority – women and people of colour.¹⁶



2 Unbekannte Künstler*in, *When You Realize Google Is Racist*, 2018, Meme

Dementsprechend wurden alle nicht-weißen Selfies nicht erkannt oder arbiträr zugeordnet (Abb. 2) – dieses in der Gesichtserkennungssoftware verbreitete Phänomen bezeichnet Buolamwini als «coded gaze».¹⁷ Für Russel ist dieses algorithmische Bias keine Überraschung – die App wurde schließlich an der Kreuzung zweier zutiefst weißer und patriarchaler Systeme entwickelt, Kunstgeschichte und Tech-Industrie.¹⁸

Algorithmen werden trainiert und mit Informationen gefüttert, um bestimmte Leistungen zu erbringen – werden sie in den Dienst von Wissenschaften gestellt, die seit jeher von Misogynie und Kolonialismus geprägt sind, werden die Algorithmen diese reproduzieren und amplifizieren. So zeigt beispielsweise eine Studie des von der Kunsthistorikerin Londa Schiebinger geleiteten internationalen Forschungsverbundes Gendered Innovations, dass die automatisierte Übersetzung durch *Google Translate* mit einem *male default* operiert:¹⁹ Der Algorithmus greift für seine Übersetzungen auf Texte zurück, die bereits online verfügbar sind, in erster Linie auf die Bestände von *Google Books*. So können die Daten der Textproduktion aus hunderten von Jahren ausgewertet werden, um das bestmögliche beziehungsweise wahrscheinlichste Ergebnis zu erzielen. Allerdings wurde und wird im Englischen im 20. und 21. Jahrhundert das Pronomen *he* um ein Vielfaches öfter verwendet als *she*, 2010 beispielsweise noch doppelt so häufig (Abb. 3). Da der Algorithmus nur Wahrscheinlichkeiten berechnen kann, kommt es zu Übersetzungsfehlern – mit der Folge, dass das generische Maskulinum sich durchsetzt und damit die ständige Reproduktion des unmarkierten, normativen, eben männlichen Subjekts. Algorithmen mögen zwar wie ein Stück Technik erscheinen, sind aber de facto soziotechnische Systeme – sie interagieren mit Menschen, Kollektiven und Gesellschaften. Ihre Expertise liegt in einem Bereich, in dem Menschen grundsätzlich nicht gut ausgestattet sind: der Probabilistik. Algorithmen sind darauf ausgelegt, Wahrscheinlichkeiten (und nur Wahrscheinlichkeiten!) zu berechnen.



3 Jean M. Twenge, W. Keith Campbell, und Brittany Gentile, Das Verhältnis von männlichen zu weiblichen Pronomen (*he, him, his, himself* und *she, her, hers, herself*) im amerikanisch-englischen Korpus der Literatur-Datenbank Google Books (ca. 1,2 Millionen Bücher), 2012

Somit werden sich ähnliche Probleme ergeben, wenn Sammlungen, Archive und Ausstellungen digitalisiert werden. Die entsprechenden Institutionen sind bereits in ihrer ›analogen‹ Form stark patriarchal geprägt. Männliche Künstler*innen werden öfter ausgestellt, häufiger gesammelt, es wird mehr über sie berichtet und geforscht; dementsprechend erzielen ihre Arbeiten höhere Preise in internationalen Galerien und Auktionshäusern, was wiederum dafür sorgt, dass ihnen mehr institutionelle Aufmerksamkeit zukommt.²⁰ Eine der Ikonen feministischer Kunstgeschichtsschreibung, Griselda Pollock, findet für diese Schieflage folgende Erklärung:

20th century art history and particularly the art history of the 20th century, of modern art, consistently disappeared women. So what was the system? [...] art history is creating a story of the great white male artist. [...] The term ›great artist‹ is occupied, it's already colonized by what is considered masculine and virile and vigorous and thrusting and all these words you find in the criticism. [...] There is nothing in language that allows us to say ›women are artists‹ and if you talk about an artist, the first thing comes into most people's head is a white man. And the minute you have to say I'm talking about a ›black artist‹ or a ›woman artist‹, they're in a subcategory.²¹

Und eben diese Art von Kategorisierung – und, respektive – Subkategorisierung, verschwindet nicht einfach mit dem Transfer ins Digitale. Somit lohnt es sich auch für die Kunstgeschichte, einerseits zu fragen, wie befangene Algorithmen, die von Kunsthistoriker*innen als Rechercheinstrumente eingesetzt werden, diskriminierende Praktiken erzeugen, und andererseits den Blick auf Strategien zu lenken, die den patriarchalen Automatismen der Kunstgeschichts- und Gegenwartsschreibung gezielt entgegenarbeiten.

Für eine tiefgreifende Kritik an Algorithmen, die es auch in der Kunstgeschichte umzusetzen gilt, plädiert auch Lorena Jaume-Palasi. Als Direktorin der Ethical Tech Society untersucht sie diskriminierende Algorithmen und setzt sich mit der sozialen Beschaffenheit dieser künstlichen Intelligenzen auseinander.²² Sie betont, dass künstliche Intelligenz als solche nichts anderes als ein kulturelles Konstrukt sei, das tief in westlich-kapitalistische Vorstellungen von Intelligenz im Allgemeinen blicken lasse. Das ›intelligente‹ Handeln der künstlichen Intelligenz sei kein autonomes Denken, sondern ein absichtsloser Automatisierungsprozess. Was uns als unseren Bedürfnissen angepasste ›Personalisierung‹ verkauft wird, ist, so Jaume-Palasi, nicht mehr als eine »semantische Täuschung«; in der Interaktion mit der künstlichen Intelligenz erhalte ich keineswegs eine individualisierte, sondern im Gegenteil eine standardisierte Information.²³ Ein Algorithmus kennt das Individuum nicht, er kennt nur den Durchschnitt, die Muster, die Mehrheit, die Wiederholung. Wer nicht der berechneten Norm entspricht, bleibt im toten Winkel des digitalen Spiegels. So ist es auch für die Künstlerin Legacy Russel zwar selbstredend ein Skandal, dass ihr eigener Körper und ihr eigenes Gesicht in Anwendungen wie der *Google Arts & Culture*-App bisher nicht mitprogrammiert wurden, aber historisch und systemisch nur konsequent. Es überrascht nicht, dass Algorithmen die wirtschaftlichen Interessen und Vorurteile derer, die sie programmieren (lassen), umsetzen. Sich als Reaktion auf solche Erfahrungen gänzlich aus der Sphäre des Internet zurückzuziehen, das Feld zu räumen und das (virtuelle) Handtuch zu werfen, ist jedoch für uns keine Option. Vielmehr plädieren wir für mehr Raum und Interesse an feministischen, antiableistischen, antikolonialen und antirassistischen Praktiken im Diskurs um digitale Kunstgeschichte.

Einen Ansatz schlägt Legacy Russell mit ihrem *Glitch Feminism* vor und begreift die marginalisierte Position, die Unsichtbarkeit und Unlesbarkeit der Körper, als Handlungsspielraum der eigenen künstlerischen und aktivistischen Agenda. Was kann aus der Unsichtbarkeit heraus selbst entwickelt werden? Statt auf jene Institutionen zu warten, die veränderte Körper historisch ignoriert und ausgelöscht haben (deren Anerkennung durch diese Institutionen ist als Reparation zwar überfällig, wird aber aller Voraussicht nach nicht so schnell und nicht widerstandslos erfolgen), ruft der *Glitch Feminism* dazu auf, in der Aneignung und Neuartikulation der glitchigen Fehler und Stolperfallen und im geschützten Raum der Unsichtbarkeit die eigenen spezifischen Potenziale auszuspielen. Russells *Glitch Feminism* bietet damit einen willkommenen und dringend notwendigen Moment des *empowerment* innerhalb der Diskurse rund um die Reproduktion patriarchaler Werte im virtuellen Raum. Wie sähe eine vergleichbar machtkritische digitale Praxis in der Kunstgeschichte aus? Wie lassen sich glitchige Irritationen des hegemonialen Kanons bewusst herbeiführen? Wie lassen sich Sammeln und Ausstellen im digitalen Raum neu konfigurieren?

Auch das Digital Women's Archive North (DWAN) erprobt seit 2015 Strategien einer ebensolchen emanzipatorischen Herangehensweise an das Archiv. Dem Projekt liegt das *Manifesto for Feminist Archiving (or Disruption)* zu Grunde, das drei Methoden des feministischen (analogen wie digitalen) Archivierens festhält:

Intervention: a process of generating new practices and approaches for intervention with existing archival material. Intervention methods are specifically concerned with creative access and interpretation.

Living: approaches of specifically connecting archive material with contemporary political and activist contexts. The Living archive is one played out through the body – and particularly concerned with individual engagement and voice.

Reimagined: a reuse and recycling of the archive material to create new archival forms.

The Reimagined is concerned with creating new processes and archival structures.²⁴

Jenna C. Ashton, Gründerin von DWAN und Lehrende der Heritage Studies an der Manchester University, argumentiert, dass DWAN die Archivar*innen nicht länger als singuläre gatekeeper und Agent*innen des objektiven Inventars begreife. Vielmehr seien sie Geschichtenerzähler*innen, die die Archivnutzer*innen zur Partizipation und die Forscher*innen zur Aktivierung des Materials einladen.²⁵ Archive schreiben Geschichte und erzählen zugleich von der Historiografie selbst, sie speichern nicht nur Wissen und Information, sie verleihen überdies Legitimation. Genau dadurch wird, so Ashton, das analoge wie digitale Archivieren auch zu einer aktivistischen Praxis. Grundlegend für das Verständnis des emanzipatorischen und kritischen Potenzials des Archivierens ist es, Daten, Fakten, Texte, Bilder, Informationen sowie deren Sammlung, Ordnung und Klassifizierung nicht als objektiv, neutral oder allgemeingültig zu verstehen, sondern als gerichtete Prozesse und Agenten spezifischer Geschichts- und Gegenwartsbeschreibungen. Diese maßgebliche Funktion des Archivs eignen sich Projekte wie DWAN selbstbestimmt an und schreiben mit ihrer Auswahl an Material, ihrer Interpretation der Metadaten und ihrer kollektiven Praxis des Sammelns neue Geschichte. Das feministische Archiv bietet nicht nur Wissen und Expertise zu früheren Kämpfen, Formulierungen und Erfahrungen – und damit einen Werkzeugkoffer für zeitgenössische Aktivist*innen – das feministische Archivieren selbst wird zu einer performativen Strategie der selbstermächtigten Autor*innenschaft, die sich in weitere Diskurse und Debat-

ten der Raum-, Zeit-, Wissens-, und Machtumverteilung übertragen lässt. «DWAN's feminist archiving facilitates opportunities for women to take ownership of archival processes, and direct how content evolves, space is negotiated, time is perceived, and heritage is performed.»²⁶ Das spezifische Potenzial des digitalen feministischen Archivs als Methode des *Grassroots Cyberfeminism* benennt Ashton mit den Modi «connect, collaborate and communicate».²⁷ Noch einfacher als in physischen Archiven könne es im Digitalen gelingen, ein globales und diverses Sprechen über und Sammeln von Material zu fördern. Dies funktioniere allerdings auch nur, wenn mehr unternommen werde, als schichtweg einfach die Bestände zu digitalisieren, die die Archive bereits besäßen.

The role of the digital space in archiving is to think beyond preservation and provision of digital documentation, towards different models for connecting people with archives. I also argue that we need to take yet another step beyond this; the digital isn't just about connecting people with archives, but for generating new spaces, networks and forms of evidencing that support feminist agendas for social justice. Digital feminist archiving is therefore a call to action and participation beyond existing processes within current digital heritage practice.²⁸

Auch im Bereich des Archivierens wird es also in erster Linie darum gehen, die spezifischen Potenziale des virtuellen Raums kennenzulernen, zu erproben und zu embrace – und genauso die Grenzen und Befangenheiten des Mediums anzuerkennen und offenzulegen. Viel zu oft, und das wurde erneut in den ersten Wochen der CoVid19-Pandemie überdeutlich, neigen Kulturinstitutionen dazu, (vor)schnell zu reagieren und wild drauflos zu digitalisieren. So argumentiert die Kunsthistorikerin Anita Hosseini auf dem Blog des Forschungsverbundes *Bilderfahrzeuge*:

[Es] findet bisweilen eine eins-zu-eins Übersetzung analoger Ausstellungen ins Digitale statt. Alle Kulturstätten folgen dem Diktum, so schnell wie möglich zu liefern und vergessen dabei, dass ein Abfilmen analoger Museumsbesuche und Kuratorenführungen genauso wenig ein Ersatz für die tatsächliche Ausstellungs- und Kunsterfahrung sein können wie Fotografien von Raumansichten und digitalisierte Abbildungen von Kunstwerken.²⁹

Dem können wir nur beipflichten und hoffen, dass zukünftige Projekte des digitalen Archivierens und Ausstellens von Kunst es sich explizit zur Aufgabe machen, lineare und binäre Kultur- und Geschichtserzählungen durch partizipative und kollektive Methoden zu stören:³⁰ «This can only be achieved [...] if its practice is open to disruption, loose ends, stories-so-far, gossip, notes in the margins, and the feminist cackle.»³¹

* Der folgende Text speist sich aus Beiträgen der Kolumne «unmodern talking» für die Plattform rhizome.hfbk.net, bei der wir uns hiermit für die Unterstützung bedanken.

1 Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985), in: Dies.: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 149–181.

2 VNS Matrix, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991, in: *VNS Matrix*, Website, <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>, Zugriff am 19. Juli 2020.

3 Irwin Winkler, *The Net*, 1995, Film.

4 «Technologien sind zunächst neutral. Die Praktiken und Semantiken ihrer «Operationalisierung» sind jedoch Teil von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen.» Katja Müller-Helle, *Digitales Publizieren in der Kunstgeschichte. Ein Debattenbeitrag*, in: *kritische berichte*, 2020, Bd. 48, Heft 3, S. 119–125, hier S. 120.

5 «Like all technology, digitality in itself is neither good nor bad. Only when operationalised does it acquire qualities that have a socially productive or destructive effect.» Hubertus Kohle, *Democratization of an Institution? Digitization and Participation in the Art Museum*, in: *kritische berichte*, 2020, Bd. 48, Heft 2, S. 74–78, hier S. 75.

6 Müller-Helle 2020 (wie Anm. 4), S. 122.

7 Haraway 1991 (wie Anm. 1), S. 181.

8 Pandora Lavender, *7 Questions: Legacy Russel*, in: *Frieze*, Website, 15. April 2019, <https://frieze.com/article/7-questions-legacy-russell>, Zugriff am 19. Juli 2020.

9 Siehe Legacy Russel, *Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto*, in: *The Society Pages*, Website, 10. Dezember 2012, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2012/12/10/digital-dualism-and-the-glitch-feminism-manifesto/>, Zugriff am 19. Juli 2020.

10 Legacy Russel, *On #GLITCHFEMINISM and the Glitch Feminism Manifesto*, in: *Res.*, Website, 2016/17, <http://beingres.org/2017/10/17/legacy-russell/>, Zugriff am 19. Juli 2020.

11 Siehe Victor Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca/London 1967, S. 93–111.

12 Russel 2016/17 (wie Anm. 10).

13 Legacy Russel, *#Glitch Feminism*, Lecture Performance in der School of Visual Arts, New York, am 27. März 2018. Eine Videoaufnahme des Vortrags ist hier aufrufbar: *YouTube*, Website, 29. August 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DqNPgd5B3io>, Zugriff am 19. Juli 2020.

14 Vgl. Brittany Kaiser, *Die Datendiktatur. Wie Wahlen manipuliert werden*, Hamburg 2020.

15 Siehe Devjyot Ghoshal, *Mapped: The Breathing Global Reach of Cambridge Analytica's Parent Company*, in: *Quartz*, Website, 28. März 2018, <https://qz.com/1239762/cambridge-analytica-scandal-all-the-countries-where-sci-elections-claims-to-have-worked/>, Zugriff am 19. Juli 2020.

16 Siehe Emma Briant, *I've Seen Inside the Digital Propaganda Machine. And It's Dark in There*, in: *The Guardian*, Website, 20. April 2018, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/apr/20/cambridge-analytica-propaganda-machine>, Zugriff am 19. Juli 2020.

17 Joy Buolamwini, *Examining Racial and Gender Bias in Facial Analysis Software*, in: *Google Arts and Culture*, Website, 2019, <https://artsandculture.google.com/exhibit/joy-buolamwini-examining-racial-and-gender-bias-in-facial-analysis-software/LgKCaNKAVWQPJg>, Zugriff am 19. Juli 2020.

18 Joy Adowaa Buolamwini, *Gender Shades: Intersectional Phenotypic and Demographic Evaluation of Face Datasets and Gender Classifiers*, Thesis S.M., Massachusetts Institute of Technology, School of Architecture and Planning, Program in Media Arts and Sciences, 2017, S. 17.

19 Vgl. z.B. Anjuan Simmons, *Minority Tech. Journaling Through Blackness and Technology*, Houston 2013, Safiya Umoja Noble u. Sarah T. Roberts, *Technological Elites, the Meritocracy and Postracial Myths in Silicon Valley*, in: *Racism Postrace*, hg. v. Roopali Mukherjee, Sarah Banet-Weiser u. Herman Gray, Durham/London 2019, S. 113–132 und *Women, Gender and Technology*, hg. v. Mary Frank Fox, Deborah G. Johnson u. Sue V. Rosser, Urbana, Chicago 2006. In Bezug auf die Kunstgeschichte zum Beispiel: Roszika Parker u. Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981, Linda Nochlin, *Women, Art, and Power*, New York 1988, bell hooks, *Art on my Mind. Visual Politics*, New York 1995, Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Arts Histories*, London 1999.

20 Siehe Stanford University, *Gendered Innovations in Science, Health & Medicine, Engineering and Environment: Machine Translation: Analyzing Gender*, Website, 2012, <http://genderedinnovations.stanford.edu/case-studies/nlp.html#tabs-2>, Zugriff am 19. Juli 2020.

21 Siehe Taylor Whitten Brown: *Why Is Work by Female Artists Still Valued Less Than Work by Male Artists*, in: *Artsy Net*, Website, 2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-work-female-artists-valued-work-male-artists>, Zugriff am 19. Juli 2020.

22 Siehe Julia Halperin u. Charlotte Burns, *Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why – and How That Can Change*, in: *Artnet News*, Website, 2019, <https://news.artnet.com/womens-place->

- in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954, Zugriff am 19. Juli 2020. Für eine ausführliche Analyse der jüngsten Zahlen siehe: Lee Chiches-ter, #Partizipation. Neuverhandlungen von Sichtbarkeit im Zeichen des Hashtags, in: *kritische berichte*, 2020, Bd. 48, Heft 1, S. 51–62, hier S. 51–53.
- 21 Interview mit Griselda Pollock von Katie Popperwell im Rahmen der BBC-Sendung Front Row, in: *BBC*, Website, 24. Juni 2020, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m000k91f?fbclid=IwAR0fBJr18DXOwFU-0Vvusv81A1NA9v1H1cA742A2DanZQvZ5-swuQ3k8mfMs>, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 22 Lorena Jaume-Palasi, Soziale Diskriminierung in algorithmischen Systemen. Vortrag im Rahmen der Konferenz Die Herrschaft der Algorithmen – Konferenz zur Interaktion von Mensch und KI, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 17. Oktober 2019. Eine Aufzeichnung des Vortrags ist hier zu sehen: *Zentrum für Kunst und Medien*, Website, 2019, <https://www.zkm.de/de/media/video/lorena-jaume-palasi-soziale-diskriminierung-in-algorithmischen-systemen>, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 23 Ebd.
- 24 [DWAN] Digital Women's Archive North, A Manifesto for Feminist Archiving (or Disruption), Typoskript, 14. Januar 2016. Das Manifest ist hier aufrufbar: *Digital Women's Archive North*, Website, 2015, <https://dwarchivenorth.wordpress.com/northernwomen/>, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 25 Jenna C. Ashton, Feminist Archiving, Digital Curation & Grassroots Cyberfeminism. Vortrag im Rahmen der Konferenz DCDC16 – Discovering Collections, Discovering Communities: Collections, Connections, Collaboration: from Potential to Impact, Research Libraries UK, Manchester, 10.–12. Oktober 2016. Eine Aufzeichnung des Vortrags ist hier aufrufbar: *YouTube*, Website, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=d16ALT7-XUQ>, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 26 Jenna Ashton, Feminist Archiving [a manifesto continued]: Skilling for Activism and Organising, in: *Australian Feminist Studies*, 2017, Bd. 32, Heft 91–92, S. 126–149, hier S. 128.
- 27 Ashton 2016 (wie Anm. 25).
- 28 Ashton 2017 (wie Anm. 26), S. 144–145.
- 29 Anita Hosseini, Das Bild im digitalen Raum. Ein Kommentar zu W.J.T. Mitchells 'ästhetischer Distanzierung', in: *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology*, Website, 26. Mai 2020, <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/5044>, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 30 Yvonne Zindel stellt in ihrem Text *Institution Zukunft* bereits erprobte Beispiele digitaler Vermittlungsangebote ethnologischer Museen vor, welche die hegemoniale Sprechposition der Institution zugunsten eines partizipativen Angebots und neuer Perspektiven aufbrechen. Siehe: Yvonne Zindel, *Institution Zukunft*. Ein Plädoyer für kritische, digitale Vermittlungsformate im Museum, am Beispiel von außer-europäischen, ethnologischen Sammlungen, in: *kritische berichte*, 2020, Bd. 48, Heft 1, S. 92–100. Das weiter bestehende institutionelle Interesse einer Neu- und Weiterentwicklung digitaler Strategien beweist hierzulande auch der mit einem Fördervolumen von 15,8 Millionen Euro ausgestattete Fonds Digital der Kulturstiftung des Bundes. Unter den fünfzehn geförderten Verbundprojekten finden sich zweifelsohne auch Vorhaben, die durch Partizipation, Multiperspektivität und Diversitätskompetenz auch aus feministischer Perspektive zuversichtlich stimmen. Siehe *Kulturstiftung des Bundes*, Website, 2019, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/film_und_neue_medien/detail/kultur_digital.html, Zugriff am 19. Juli 2020.
- 31 Ashton 2017 (wie Anm. 26), S. 144–145.