

Achraf Touloub

'Assabīya

Opening December 9, 18-21 h

December 9, 2022 – February 18, 2023

Tuesday-Saturday, 12-18 h

Potsdamer Strasse 77-87, 10785 Berlin

For the German translation, please scroll down.

Galeria Plan B is pleased to announce the fourth solo exhibition of Achraf Touloub with the gallery. This will be the last exhibition in the current gallery space. After more than 10 years in Potsdamer Straße, the gallery will relocate to a historical building at Strausberger Platz. More details about the inauguration of the new space in spring 2023 will follow.

Bodies as Vectors

The exhibition assembles seven new paintings in an allegory of perception, legible at both the scale of individual works and at that of the project. As they shift between viewpoints or orders of magnitude and telescope between distances to their subject and modes of their capture, the paintings stage the reciprocal instability of figures and grounds, hallucinations of decryption and vice-versa. If the abstraction of a generic visuality could be embodied, if a subjectivity that is truly no-one's but is fully immersed in our current visual regime could be made palpable, then perhaps the paintings would serve as flashes from its biography, moments when what it sees coincide with how it is seen. The exhibition would then come to illustrate its trajectory through the world – its effort to safeguard its contours or narrate its internal consistency, and its simultaneous othering, the multitudinous transformations it absorbs into its own becoming. As a generic self is both situated in particular spatial circumstances and projected at the macroscopic scales that the exhibition explores, the works figure the intersection between specific data and an equally deliberate imprecision: the points at which my experience might connect with yours, morph into or twine with everyone's or no-one's, communicating via levers of negation, point of fracture and moments of obfuscation as much as through that which the paintings show. Such a generic, distributed self is then portrayed through its fissures, as a composition of cuts, lacunae and wounds always mended and reassembled in the shape of an in-dividual: as the negation of a constitutive division, as a provisional triumph over their centrifugal force.

The initial operation of the paintings is to delineate these figures of separation and re-composition, its individuals emerging from unfixed grounds to the same extent that they are engulfed by them, in scenes where they must find their bearings amidst warped axes of orientation. The most overt example of this strategy is perhaps *Dei Frari*, a painting that takes a cue from the interplay of Renaissance and Baroque perspectival grids in the portrayal of biblical events at the eponymous Venetian basilica, guiding the gaze to episodes of epiphany and ascension, to the thresholds where both the sensible domain and painting itself theoretically end. The memory of those intersecting and divergent systems of visual capture, as much as prefigured loss, is then turned into a device for viewing a scene from contemporary life, for breaking open its mundanity and exploring its constitution. It is as if memory were twisting itself up around the loose grid that organizes immediate perceptual data, producing an anamorphosis of sorts where the image includes and reconciles two vanishing points. One is situated in the past and the other in the flickering present where what is seen is compared to what was seen, the former emulating the indelible character of

the latter, forming perception across a boundary and, in the process, representing the subject as an amalgamation of moments: as the projection of an excavation, as a past that passes through a future.

To approach the painting *Haroun*, an important hint may be furnished by a work which is not included in this exhibition, but to which it has a strong formal connection. Like *Haroun*, *Nocturne* is crisscrossed by luminous imprints which enliven an otherwise obscure ambiance. The suggestion offered by the latter's title might be a useful consideration in attending to the former. Perhaps the characters and events of both works are placed, together with their viewers, in a situation of perceptual deprivation, amidst barely intuited contours, softly delineated by moonlight. The encounters and spatial relations such pictures might depict are camouflaged by obscurity: taking the title as text, as interpretation, might recast the impediment that the title signals, that of diminished visibility, as the form of vision by other means. Treating then *Haroun* as a 'nocturne', the scene appears as if inspected by a thermal infrared camera, crisscrossed by bodies that conserve and distribute, as a non-human remainder of their passage, as an imprint at the border of illegibility and amorphousness, the heat that enlivens them, emanated by the very sun in whose absence we witness these scenes. Or is this the blurred image of a motion capture studio, its orthogonal symmetries – which would allow for the registration and reproduction of movements, of laboring bodies ceaselessly multiplied in post-production – now disorganized by speed or by a ghost that infiltrates the machinic order, like an eye spinning in its spatial socket? Or is this, finally, another case where the cognitive deficit produced by insufficient light, data and means of orientation, becomes an occasion for perception to perceive its own form and mutations: a vector for inscription in the world bent into a circle. *Haroun* might be the portrait of the titular character as much as that of a mind contemplating a nocturnal scene to find in its swirling constellation of bodies, places, stars and imprints a metaphor for its own workings: both the limit of its capacity to think of itself *in actu* and the surpassing of this allegorical threshold, its own 'landscape portrait'.

In something like a moment of pareidolia, the mind appears to itself as a mobile analogy, as a drift across the multiple planes at which it finds its own correlates, its reflection in events which initially defy or escape its computational capacities. There is a long cultural history of pairing incalculable distances or confusing apparitions with the secret levers and cogs of the mind, of equating that which is unknowable in the world with that which escapes understanding in the mind itself. "These things, too large or infinitely polymorphous, are just like me, like my own unknowability or otherness," the mind might say to its ventriloquized self. In events that surpass its representational grasp – such as the storms or constellations associated with the aesthetics and morality of the sublime, to which the current regime of larger-than-life data aggregation adds new figures and anxieties – the mind intuits its own operations, recasting their resistance to calculation as an indirect portrait of its recessive immensities. Looking upward or sideways, surrounded by vertical profundities or lateral abysses, the mind extracts from their amplitude and multiplicity a likeness of itself and its enigmatic process. In the convulsions of the world, it sees an out-dwelling interiority, a reflective mindscape, an obscure hetero-narcissism: the compression of what is irreducible, and thus similar, on the two sides of the perceptual threshold.

I return once more to *Haroun*, a painting that works like a hinge for this text, articulating the different planes at which Touloub's paintings could be read, the proliferation of interpretive pathways that they stage. A renewed look at the luminous filaments that cut across the shadowy scene might also produce the sense of an electric circuit, of synapses flaring up, conduits for thought shared between selves and environments. The flashes of psychic momentum reconstitute a map uniting figure and ground in their co-dependence, in their imagining of one another, apprehended from this internal, secret place of a common energy source. Units of information are transmitted across neuronal pathways that spill out into the world, as they become perspectival axes and horizon lines, delineating the shape of our

encounter with Haroun and his oblique portrait, with its spillage into place. This is the juncture to address the notion that gives the exhibition its title: *‘aṣabīya*, sometimes transliterated by anthropologists and historians of religion as *‘assabīya*, Arabic equivalent of *esprit de corps*, a phrase that English borrowed from French, meaning bonds of solidarity, the commonalities, spiritual, affective or ideological, that inspire their devotion or enthusiasm of the members of a group. The translation is, as always, an imperfect equivalence, missing an important connotation in the Arabic word. *Esprit de corps* evokes the collective ‘body’ of the battalion led to military victory by each of its members, the body of the soldier multiplied by the needs of conquest. *‘Aṣabīya*, however, places this mechanism of social co-constitution, or composition, in the cerebral realm. The word derives from *al-jihaz al-‘asabi*, meaning ‘nervous system,’ itself stemming from *‘asab*, or ‘nerve’. The etymology thus creates the metaphor of a collective processing unit that controls the members of the group, each of them a nervous termination via which the common intelligence gathers data and performs its operations, each a limb by which a psychic entity collects information and manifests in the world. The diagonal pathways that scar, with their minute deflagrations of light without an ostensible source, the surface of the paintings can then be read through this oscillation between the physical map and a brain scan of social gestures, desires and fears, between outward territory and inward élan. Touloub often discusses such interests in conversation with another notion describing a transcendent point of the collective, its messianic becoming-image: the *egregore*, an occult concept shared between different religions where collective thought has the capacity to engender a-corporeal entities, creating loops of spiritual feedback and feed-ahead between realms. This notion, too, is subjected to the artist’s concern with contemporizing translations: if the *egregore* were to be updated to current predicaments in the constitution of the image and of the self, a converse process might be unveiled, with ‘machines of loving grace,’ corporate *egregore* engines of sorts, calculating the social from abstraction, varying and embodying the choices made by hazily defined humans in order to make them, wholly, citizens of late capitalism in informational overdrive.

In the last section of these introductory notes, I want to place side-by-side two paintings in Touloub’s show, but also two moments in his artistic biography. *‘Assabīya* is the last exhibition in Plan B’s current premises, a fact which Touloub sees as a significant point of inflection, conversing across time with his first show with the gallery, *Latent*, which was presented in May 2014. On one level, the two projects are connected by a narrative arc between ‘first’ and ‘last’ moment, between the moment when an imaginary container is brimming with latency and the subsequent one when those energies come to fore, are concluded and consummated, albeit as another withdrawal, another detour through psychic domains. On another level, it is useful to recall that one of the recurrent tropes of that earlier project was a play on fire as that which melts, melds and separates, as a figure of connection and division composing another procession of individuals in that exhibition. The burning screen was one form in which this extended trope manifested: an interface no longer linking disparate characters and scenes, but becoming – and being eventually fully consumed by – its own spectacle of incandescence. Never explicitly to the fore, the capacity to imagine and represent the contemporary world as an anthropological, technological and environmental object, as a mutable relation between people, their notional or physical, gestural or visual prostheses and the environments in which this recurring drama is staged, subtends Touloub’s practice, with the burning screen, in the case of the exhibition *Latent*, being one of the central motifs of a visuality whose destination is the anonymity of ash, a vanishing point of incineration. The current exhibition creates a narrative counterpoint – biographical as much as allegorical – for those flames that ate both the image and technical apparatus for its display in the older project. These are the screens that feature prominently in a new painting and, to its side, in the imaginary tandem I referred earlier, another screen becoming a face, crossing it out or marking it up.

The paintings *L’écran éteint* and *Cross* produce, I believe, something of a metonymic compression of the artist’s project, as they set into telescopic motion a crowd, gathered or

huddled in front of two screens, of which one is emphatically off, and the abrupt zoom on a portrait seen through, or as, the crosshairs of a viewfinder. In some sense, this dynamic shift is the move from the single organism to the extension of organistic metaphors at the social scale, where collectivities are treated as single entities, as unitary and predictable minds or metabolisms, with the converse effect that both – the individual and social – dissolve into collections of data points, ready for algorithmic computation and re-conditioning. In front of one painting, we are placed amidst the mass of expectant figures: if these were an actual scene that the artist witnessed, it might be that the crowd saw itself mirrored in the blank surface of screen that is turned off. That screen is also spent, extinguished, unable to channel information or instruction, as apathetic as a black square on the wall of a museum, awaiting perhaps the passage of groups of visiting students. At the other end of the spectrum I imagine in this symbolic reduction of Touloub's project, we find a large portrait that emerges from a camera and simultaneously disappears in it – into the crash zoom – by emulating its properties, by camouflaging its presence via a mimetism of the gaze directed to it. The physiognomy is the look upon it.

In the conversations that preceded and informed the writing of this text, Touloub offered a personal understanding of vertigo, from the more conventional sense of freefall through an abyss of lost coordinates to a more compressed sense of an oscillation in a seemingly infinite moment, a minor 'short-circuit' in the technical and political visual system, where the viewing device is trapped in a permanent effort of capturing its already captive object: producing infinite, lateral or static variations within the structure of trap, emptily resonating its stillness and creating the appearance of boundlessness within definitive bounds. Seer and seen are both fixed in a protracted process of calibration, both losing temporarily their quotient of 'reality' and existing only within the mechanics of the zoom, both looking for a way into and out of perfectly sharp focus, absolute resolution, the rendition of life as an image of 1:1 fidelity. Two paintings are, in my imagination, side by side, or face to face. A figure concealed in its own ecstatic visibility is beamed to a switched-off screen: technology working at its very best precisely when it does not work. In the split-second of malfunction, removed from the flux of otherwise smooth operations, the subject can detect the encroachment of mechanical vision and imagination upon its body and mind, the extent to which its capacity to call itself a subject is a matter of mediations and distortions, glitchy switches and infinite zooms.

Exhibition text by Mihnea Mircan

Achraf Touloub, born 1986 in Casablanca, Morocco, lives and works in Paris. Solo exhibitions and projects include: *Les Arrivées*, Centre d'art contemporain PASSERELLE, Brest (2021); *Art Club #30 Achraf Touloub*, Villa Medici, Rome (2019); *European Night*, Plan B, Berlin (2019); *CONT'D*, Plan B, Berlin (2016); *standard condition*, Galerie Albert Baronian, Brussels (2015); *Latent*, Plan B, Berlin (2014).

Group exhibitions include: *Es-senze*, Museo di Palazzo Mocenigo, Venice (2022); *Landscape in a Convex Mirror*, Art Encounters Biennial, Timisoara (2021); *Anticorps*, Palais de Tokyo, Paris (2020); *Iulia Nistor and Achraf Touloub. Space (Continuation and End)*, Rezidenta BRD Scena9, Bucharest (2019); *Baltic Triennial 13: Give Up the Ghost*, Tallinn (2018); *The World on Paper*, Deutsche Bank Collection, Berlin (2018); *Night was paper and we were ink*, Barjeel Art Foundation, Sharjah (2018); *Auguries*, Art space Geumcheon, Seoul (2017); *Viva Arte Viva*, 57th Venice Biennale (2017); *100 chefs-d'oeuvre de l'art moderne et contemporain arabe. La collection Barjeel*, Institut du Monde Arabe, Paris (2017); *Mutations-Creations / Imprimer le monde*, Centre Pompidou, Paris (2017); *Dissolve into a red dwarf*, Island, Brussels (2017); *Art Club #12/ Folies d'hiver*, Villa Medici, Rome (2016); *Cher(e)s Ami(e)s. New presentation of works from the collection*, Centre Pompidou,

Paris (2016); *Kochi-Muziris Biennale*, Kochi (2016); *Club of Matinee Idolz*, CO2, Turin (2015); *Des hommes, des mondes*, Collège des Bernardins, Paris (2014).

For more information, please contact the gallery at contact@plan-b.ro and +49.30.39805236.

German translation:

Körper als Vektoren

Die Ausstellung von Achraf Touloub bringt sieben neue Gemälde in einer Allegorie der Wahrnehmung zusammen, die sich sowohl anhand der Ausmaße jedes einzelnen Werkes als auch am Umfang der Ausstellung nachvollziehen lässt. Während sie zwischen Blickwinkeln oder Größenordnungen wechseln und zwischen Entfernungen zu ihrem Subjekt und Methoden zu dessen Erfassung teleskopieren, inszenieren die Gemälde die gegenseitige Destabilisierung von Figuren und Böden, die Halluzination einer Entschlüsselung und die Entschlüsselung der Halluzination. Wenn eine allgemeine Visualität dargestellt werden könnte, wenn eine Subjektivität, die wahrhaftig niemandes ist, sondern die vollständig in unser aktuelles visuelles Regime eingebettet ist, greifbar gemacht werden könnte, dann könnten die Gemälde vielleicht Momentaufnahmen ihrer Biografie abbilden – Momente, in denen was sie erfasst mit dem übereinstimmt, wie sie gesehen wird. Die Ausstellung würde dann ihre Bewegungslinie durch die Welt veranschaulichen – ihr Bemühen, ihre Konturen zu festigen oder von ihrer inneren Konsistenz zu erzählen, und ihr gleichzeitiges Otherring, die zahlreichen Wandlungen, die sie für ihr eigenes Werden absorbiert. Da sich ein generisches Selbst sowohl in spezifischen räumlichen Settings bewegt als auch auf die makroskopischen Maßstäbe projiziert wird, die die Ausstellung erforscht, verkörpern die Werke die Schnittmenge zwischen ganz spezifischen Daten und einer gleichermaßen wohlwogenen Ungenauigkeit: Die Punkte, an denen meine Erfahrungen vielleicht mit deinen in Einklang sind, werden zu Aspekten des Erlebens aller oder von niemandem oder sie verschlingen sich zumindest damit. Für den Austausch dienen der Hebel der Verneinung sowie Bruchstellen und Momente der Verwirrung, und eben genau das, was die Gemälde zeigen. Ein solches generisches, dezentralisiertes Selbst wird dann durch seine Risse porträtiert, als eine Komposition aus Schnitten, Lakunen und Wunden, die stets geflickt und in Form eines „In-Dividuums“ zusammengesetzt werden: als Negation einer konstitutiven Teilung, als ein vorläufiger Triumph über die zentrifugale Kraft der Cuts.

Der ursprüngliche Modus Operandi der Gemälde besteht darin, diese Figuren der Trennung und Neuzusammensetzung zu beschreiben, diese in den Bildern aus einem unbefestigten Grund emporsteigenden „Dividuen“, die im selben Maße – in Szenen, in denen sie inmitten von verkrümmten Orientierungsachsen ihre Peilung finden müssen – von ihm verschlungen werden. Das anschaulichste Beispiel für diese Strategie ist vielleicht *Dei Frari*, ein Gemälde, für das sich Touloub am Zusammenspiel von Perspektivrastern der Renaissance und des Barock in Darstellungen biblischer Ereignisse in der gleichnamigen venezianischen Basilika orientiert hat. Diese lenken den Blick auf Episoden der Offenbarung und der Himmelfahrt, auf jenen Übergangsbereich, welcher die theoretischen Grenzen der Vernunft und der Malerei markiert. Das Gedächtnis dieser sich überschneidenden und voneinander abweichenden Systeme der visuellen Erfassung wird ebenso wie der prophezeite Verlust zu einem Werkzeug, mit dem eine zeitgenössische Szene betrachtet werden kann, um von ihrer Banalität aufzubrechen und ihre Struktur zu ergründen. Es ist, als würden sich die Erinnerungen um das lose Raster ranken, das die unmittelbaren Wahrnehmungen organisiert, und eine Art Anamorphose hervorbringen, die zwei Fluchtpunkte vereint. Der eine liegt in der Vergangenheit, der andere in der flimmernden Gegenwart, in der das, was

gesehen wird, mit dem, was gesehen wurde, verglichen wird, wobei Ersteres die unauslöschlichen Eigenschaften des Letzteren annehmen möchte, die Wahrnehmung grenzübergreifend formt und dabei das Subjekt als eine Verschmelzung von Momenten darstellt: als Vorausschau einer Ausgrabung, als eine Vergangenheit, die eine Zukunft durchläuft.

Für die Annäherung an das Gemälde *Haroun* liefert ein Werk, das nicht in dieser Ausstellung zu sehen ist, zu dem es aber eine starke formale Verbindung gibt, einen wichtigen Hinweis. Wie *Haroun* ist auch *Nocturne* von leuchtenden Spuren durchzogen, die einer ansonsten nebelhaften Umgebung Leben einhauchen. Zudem dient der Titel des letzteren Werks als Fingerzeig für die Auseinandersetzung mit ersterem. Vielleicht durchleben die Figuren und Ereignisse in diesen beiden Werken gemeinsam mit den Betrachter*innen einen Zustand des Wahrnehmungsentzugs, inmitten von kaum erkennbarer Konturen, die vom Mondlicht sanft umrissen werden. Die Begegnungen und räumlichen Beziehungen, die solche Bilder darstellen könnten, werden von der Dunkelheit verhüllt: Nimmt man den Titel als Text, als Interpretation, könnte das Hindernis, auf das damit verwiesen wird, die verminderte Sichtbarkeit, als andere Form des Sehens verstanden werden. Wenn man also *Haroun* wie eine „Nocturne“ betrachtet, wirkt die Szene, als würde man sie durch das Objektiv einer Infrarot-Wärmekamera sehen, durchzogen von Körpern, die als nicht-menschliches Überbleibsel ihrer Passage, als Spur an der Grenze zur Unlesbarkeit und Formlosigkeit, die die belebende Wärme, die von der Sonne, in deren Abwesenheit wir diese Szenen erleben, ausgestrahlt wird, konservieren und ausstrahlen. Oder ist dies das verschwommene Bild eines Motion Capture Studios, dessen orthogonale Symmetrien – die die Registrierung und Reproduktion von Bewegungen, von arbeitenden Körpern, die in der Postproduktion unaufhörlich vervielfältigt werden, ermöglichen würden – nun durch die Geschwindigkeit oder durch einen Geist, der die maschinelle Ordnung durchdringt, wie ein Auge, das sich in seiner Höhle dreht, durcheinandergebracht werden? Oder ist dies schließlich ein weiterer Fall, in dem das kognitive Defizit, das durch den Mangel an Licht, Daten und Orientierungsmöglichkeiten entsteht, der Wahrnehmung eine Gelegenheit bietet, ihre eigene Form und ihre eigenen Wandel wahrzunehmen: die Einschreibung in die Welt mittels eines zu einem Kreis gebogenen Vektors. *Haroun* könnte sowohl das Porträt der titelgebenden Figur als auch das eines Geistes sein, der eine nächtliche Szene betrachtet, um deren wirbelnde Konstellation von Körpern, Orten, Sternen und Spuren als eine Metapher für seine eigene Arbeitsweise zu erkennen. Gewahrt wird er sowohl seiner Unfähigkeit, sich selbst *in actu* zu denken, als auch diese allegorische Schwelle zu überschreiten, um aus seinem „querformatigem Selbstbildnis“ herauszutreten.

Wie bei einer Pareidolie erscheint der Verstand sich selbst als bewegliche Analogie, als Strömung über die vielfältigen Ebenen, auf denen er seine eigenen Entsprechungen findet, sein Spiegelbild in Ereignissen, denen er zunächst mit seinen Rechenkapazitäten nicht beikommen kann oder die sich ihm entziehen. Es gilt eine lange Kulturgeschichte der Kopplung unberechenbarer Entfernungen oder verwirrender Erscheinungen an die geheimen Hebel und Rädchen des Verstandes, der Gleichsetzung dessen, was in dieser Welt nicht erkenntlich ist, mit dem, was sich dem Verstand entzieht. „Diese Dinge, die zu groß oder unendlich vielgestaltig sind, sind genau wie ich, wie meine eigene Unerkennbarkeit oder Otherness“, könnte der Verstand zu seinem bauchrednerischen Selbst sagen. Bei Ereignissen, die seine Darstellungsmöglichkeiten übersteigen – wie die Stürme oder Konstellationen, die mit der Ästhetik und Moral des Erhabenen assoziiert werden und denen das gegenwärtige Regime der überlebensgroßen Datenansammlung neue Werte und Ängste hinzufügt –, erfasst der Verstand intuitiv seine eigene Funktionsweise, indem er deren Widerstand gegen jegliche Bemessung zu einem indirekten Abbild seiner in den Hintergrund tretenden Grenzenlosigkeit umformt. Nach oben oder zur Seite blickend, umgeben von vertikaler Tiefsinnigkeit oder lateralen Abgründen, generiert der Verstand aus deren Umfang und Vielfältigkeit ein Abbild seiner selbst und seines rätselhaften Fortschreitens. In den Zuckungen der Welt erkennt er eine sich nach außen

kehrende Innerlichkeit, eine reflektierte Geisteslandschaft, einen obskuren Heteronarzissmus: die Verdichtung dessen, was nicht weiter reduzierbar ist und sich deshalb dies- und jenseits der Wahrnehmungsschwelle sehr ähnlich gestaltet.

Ich kehre noch einmal zu *Haroun* zurück, einem Gemälde, das wie ein Scharnier für diesen Text wirkt und das die verschiedenen Ebenen aufzeigt, auf denen Touloubs Gemälde gelesen werden könnten, die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten, die sich anbieten. Ein erneuter Blick auf die leuchtenden Fäden, die die düstere Szene durchziehen, lässt den Eindruck eines elektrischen Schaltkreises entstehen, des Aufflackerns von Synapsen, von Kanälen für den gedanklichen Austausch zwischen dem Selbst und dem Umfeld. Das Aufblitzen der geistigen Impulse lässt eine Landkarte wiederentstehen, die Figur und Boden in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, in ihrer Vorstellung voneinander vereint, die von diesem inneren, geheimen Ort aus wahrgenommen werden, der ihre gemeinsame Energiequelle birgt. Informationseinheiten werden über neuronale Bahnen übertragen, die sich in die Welt ausbreiten und immer mehr zu perspektivischen Achsen und Horizontlinien werden, die die Form unserer Begegnung mit Haroun und seinem verzerrten Porträt beschreiben, mit dessen Austritt ins Örtliche. Dies ist der kritische Moment, in dem der titelgebende Gedanke thematisiert werden muss: *ʿaṣabīya*, manchmal von Anthropolog*innen und Religionswissenschaftler*innen als *ʿassabīya* transliteriert, ist ein arabisches Äquivalent für „Esprit de Corps“, ein Ausdruck, den das Englische [und das Deutsche] dem Französischen entlehnt hat. Diese Wendung bezeichnet eine spirituelle, affektive oder ideologische Form von Solidarität, der Gemeinsamkeit, die Hingabe und Begeisterung provoziert. Die Übersetzung aus dem Arabischen ist, wie jede Übersetzung, unvollkommen, da sie einen wesentlichen Beiklang des arabischen Wortes unter den Tisch fallen lässt. „Esprit de Corps“ lässt an den kollektiven „Körper“ eines Bataillons denken, der von jedem* jeder einzelnen Kämpfer*in zum militärischen Sieg geführt wird – der Körper des Soldaten wird vervielfacht in Anbetracht der Erfordernisse der Landnahme. *ʿAṣabīya* hingegen verortet diesen Mechanismus der sozialen Ko-Konstitution oder Komposition im Gehirn. Das Wort leitet sich von *al-jihaz al-ʿasabi* ab, was „Nervensystem“ bedeutet, und kommt wiederum von *easab* („Nerv“). Über die Etymologie entsteht so die Metapher einer kollektiven Verarbeitungseinheit, die ihre Mitglieder kontrolliert. Jedes von ihnen ist ein Nervenende, über das Daten gesammelt und Vorhaben durchgeführt werden, jedes ist ein Glied, über das eine psychische Entität Informationen sammelt und sich in der Welt manifestiert. Die diagonalen Bahnen, die mit ihren winzigen Verpuffungen von Licht, das scheinbar nirgendwoher stammt, die Oberflächen der Gemälde vernarben, können dann durch dieses Oszillieren zwischen einer physischen Landkarte und einem Gehirnschscan von sozialen Gesten, Wünschen und Ängsten, zwischen äußerem Territorium und innerem Antrieb, gelesen werden. Touloub erörtert solche Interessen oft im Gespräch unter Rückgriff auf einen anderen Begriff, der einen transzendenten Punkt des Kollektivs, sein messianisches Werden beschreibt: das „Eggregore“, ein okkultes Konzept, das in mehreren Religionen eine Rolle spielt, und in dessen Rahmen dem kollektiven Denken die Fähigkeit beigemessen wird, körperlose Einheiten zu generieren, die Schleifen spiritueller Rück- und Vorkopplung erzeugen. Auch dieser Begriff ist vom Anliegen der Künstler*innen, eine gegenwärtige Entsprechung dafür zu finden, betroffen. Wenn das Konzept des Eggregore mit Blick auf die aktuellen Problemlagen hinsichtlich des Aufbaus eines Bildes und des Selbst aktualisiert würde, könnte ein umgekehrter Prozess zutage treten, für den eine „Maschine mit liebevoller Anmut“ zum Einsatz kommt, eine Art gemeinschaftlicher Eggregore-Motor, der das Soziale aus der Abstraktion heraus berechnet und die Entscheidungen, die von den bloß vage umrissenen Menschen getroffen werden, variiert und ihnen eine konkrete Form verleiht, um die Leute ganz und gar zu Bürgern des Spätkapitalismus in Zeiten des informationellen Overdrives zu machen.

Im letzten Abschnitt dieser einführenden Notizen möchte ich zwei Gemälde in Touloubs Ausstellung nebeneinanderstellen, aber auch zwei Momente in seiner künstlerischen Biografie. *ʿAssabīya* ist die letzte Ausstellung in den derzeitigen Räumlichkeiten von Plan B.

Touloub zufolge markiert diese Schau einen bedeutenden Wendepunkt, der Bezüge eröffnet zu *Latent*, seiner ersten Ausstellung in der Galerie, die im Mai 2014 zu sehen war. Auf einer Ebene sind die beiden Projekte durch einen narrativen Bogen zwischen dem „ersten“ und dem „letzten“ Moment verbunden, zwischen dem Moment, in dem ein imaginäres Behältnis vor Latenz strötzt, und dem darauffolgenden, in dem diese Energien zum Vorschein und damit schlussendlich zur Vollendung kommen, wenn auch als ein weiterer Rückzug, ein weiterer Umweg über die Psyche. Auf einer anderen Ebene ist es nützlich, sich daran zu erinnern, dass eine der wiederkehrenden Tropen des früheren Projekts ein Spiel mit dem Feuer war. Feuer schmilzt, verschmilzt und trennt, und brachte daher als Symbol einen weiteren Aufzug von „Dividuen“ in dieser Ausstellung hervor. Der brennende Bildschirm war eine Form, in der sich diese erweiterte Trope manifestierte: eine Schnittstelle, die nicht länger verschiedenartige Charaktere und Szenen miteinander verband, sondern zu ihrem eigenen Spektakel des Glühens wurde – und schließlich vollständig von ihm verzehrt wurde. Die Fähigkeit, sich die moderne Welt als anthropologisches, technologisches und ökologisches Objekt vorzustellen, es darzustellen als wandelbare Beziehung zwischen den Menschen mit ihren fiktiven oder physischen, gestischen oder visuellen Prothesen und den Umgebungen, in denen sich dieses wiederkehrende Drama abspielt, ist Teil von Touloub's Praxis, steht jedoch nie explizit im Vordergrund, wobei der brennende Bildschirm im Fall der Ausstellung *Latent* eines der zentralen Motive einer Visualität ist, mit der auf die Anonymität der Asche abgezielt wird: die Verbrennung als Fluchtpunkt. Die aktuelle Ausstellung setzt einen narrativen Kontrapunkt – sowohl biografisch als auch allegorisch – zu jenen Flammen, die in dem älteren Projekt sowohl das Bild als auch die technische Vorrichtung für dessen Darstellung verschlangen. Solche Bildschirme stehen in einem neuen Gemälde im Vordergrund, und daneben, als Teil jenes imaginären Tandems, auf das ich mich vorhin bezogen habe, wird ein weiterer Bildschirm zu einem Gesicht, das ausgestrichen oder erhöht wird.

Die Gemälde *L'écran éteint* und *Cross* verdeutlichen meiner Meinung nach eine Art metonymische Verdichtung. Darin wird eine Menschenmenge, die sich vor zwei Bildschirmen, von denen einer eindeutig ausgeschaltet ist, versammelt oder zusammenkauert, in eine teleskopische Bewegung versetzt, und es wird schroff auf ein Porträt gezoomt, das durch das Fadenkreuz eines Suchers gesehen wird oder das als solches erscheint. In gewissem Sinne entspricht diese dynamische Verschiebung vom einzelnen Organismus hin zur organistischen Metaphern einer Übertragung auf eine soziale Ebene, wo Kollektivitäten als einzelne Einheiten, als einheitliche und berechenbare Geister oder Stoffwechselforgänge behandelt werden; mit dem umgekehrten Effekt, dass sich beide – das Individuelle und Soziale – in Ansammlungen von Datenpunkten auflösen, die für algorithmische Berechnungen und Neukonditionierungen bereitstehen. Vor einem Gemälde befinden wir uns inmitten einer Masse erwartungsvoller Gestalten: Wenn es sich um eine tatsächliche Szene handeln würde, die der Künstler beobachtet hat, könnte es sein, dass die Menge sich in der leeren Oberfläche des ausgeschalteten Bildschirms gespiegelt sah. Auch dieser Bildschirm ist verbraucht, erloschen, unfähig, Informationen oder Anweisungen zu vermitteln, so apathisch wie ein schwarzes Quadrat an der Wand eines Museums, das vielleicht auf das Vorbeikommen einiger Student*innen wartet. Am anderen Ende des Spektrums, stelle ich mir vor, finden wir als Teil dieser symbolischen Reduktion von Touloub's Projekt ein großes Porträt, das aus einer Kamera auftaucht und gleichzeitig in ihr verschwindet – im Crash Zoom –, indem es die Eigenschaften der Technik nachahmt, indem es sich durch eine Imitation des darauf gerichteten Blicks tarnt. Dessen Physiognomie ist der Blick, der auf ihm Ruht.

In den Gesprächen, die dem Verfassen dieses Textes vorausgingen und die ihm zugrunde liegen, bot Touloub sein persönliches Verständnis von Schwindel an, das von der konventionelleren Bedeutung im Sinne eines freien Fallens in einen Abgrund verlorener Koordinaten bis hin einer komprimierteren Bedeutung reicht, einem Oszillieren in einem scheinbar unendlichen Moment, einem kleinen „Kurzschluss“ im technischen und politischen

visuellen System, in dem das Betrachtungsgerät in der ständigen Bemühung gefangen ist, sein bereits eingefangenes Objekt festzuhalten. Es produziert unendliche, laterale oder statische Variationen innerhalb der Struktur dieser Falle, die ihre Stille leer wiedergibt und den Anschein von Grenzenlosigkeit innerhalb definitiver Grenzen erzeugt. Seher*in und Gesehenes sind beide in einem langwierigen Prozess der Kalibrierung gebunden, beide verlieren vorübergehend ihren Sinn für „Realität“ und existieren nur innerhalb der Mechanik des Zooms, beide suchen nach einem Weg zum perfekten Fokus und von ihm weg, die absolute Auflösung, die 1:1-Wiedergabe des Lebens als ein Bild von absoluter Genauigkeit. In meiner Vorstellung stehen zwei Gemälde nebeneinander oder einander gegenüber. Eine Figur, von ihrer eigenen ekstatischen Sichtbarkeit verhüllt, wird auf einen ausgeschalteten Bildschirm projiziert: Technologie, die genau dann am besten funktioniert, wenn sie nicht funktioniert. Im Sekundenbruchteil der Fehlfunktion, losgelöst vom Fluss der ansonsten reibungslosen Abläufe, erkennt das Subjekt das Eindringen des mechanischen Sehens und der mechanischen Vorstellungskraft in seinen Körper und Geist, das Ausmaß, in dem seine Fähigkeit, sich selbst als Subjekt zu bezeichnen, eine Angelegenheit von Vermittlungen und Verzerrungen, von fehlerhaften Schaltern und infiniten Zooms ist.

Mihnea Mircan