

FKW //

NR. 57 // OKTOBER 2014

STOFF WECHSELN? EIN GESCHLECHTERKRITISCHER BLICK AUF MATERIAL UND MEDIUM

003-004 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

005-011 // **Edith Futscher**
EINLEITUNG

ARTIKEL

012-027 // **Marcel Finke**
APHRODITE ODER DIE KUNST DER SCHAUMGEBURT. SEIFENSCHAUM ALS GESCHLECHTERKRITISCHES MATERIAL

028-040 // **Kristina Pia Hofer**
VOM BEGHEREN NACH MATERIALITÄT: SONISCHER DRECK, EXPLOITATIONKINO, FEMINISTISCHE THEORIE

041-050 // **Sigrid Adorf**
OPERATION VIDEO. THE USE OF IMAGES AS VISUAL AGENTS IN STRUGGLES OVER REPRESENTATION

051-062 // **Mechtild Widrich**
STEIN UND DIAGRAMM: FRAGEN DER MATERIALITÄT IN VALIE EXPORTS *KÖRPERKONFIGURATIONEN*

063-074 // **Johanna Függer-Vagts**
HANNA(H) HÖCHS ÄSTHETIK DER STICKEREI

075-085 // **Giulia Lamoni / Francesca Zappia**
WEAVING THE SPACE WE STILL CALL HOME

086-099 // **Erin M. Rice**
PATTERNED MODERNITY: THE ROLE OF WOMEN IN THE PRODUCTION OF TEXTILES AND CONTEMPORARY ART IN NIGERIA

REZENSION

100-106 // **Irene Chabr**
SCHADE, SIGRID (HG.) (2013): VERA FRENKEL. OSTFILDERN, HATJE CANTZ-VERLAG

EDITORIAL

Liebe Leser_innen,

Die Ausgabe 57 von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* ist in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien entstanden. Sie basiert auf dem Jahres-thema der Vortragsreihe *Kunst Forschung Geschlecht 2013/14*, die von deren wissenschaftlichem Beirat konzipiert und von der Abteilung für Genderangelegenheiten der Angewandten betreut wurde – Mag.^a Doris Löffler und Vera Cekic haben dankenswerterweise auch die Publikation mitbetreut, erstere in Form einer Gastherausgeberinnenschaft, Renée Gadsden hat die englischen Beiträge lektoriert. Es sind mithin an dieser Ausgabe mehrere beteiligt. Und es ist dieser Kooperation und der damit einhergehenden größeren Anzahl an Beiträgen geschuldet, dass die Ausgabe 57 ausnahmsweise keine künstlerische Edition enthält.

Inhaltlich hatte sich bereits im Winter 2012/13 besagter Beirat entschieden, die Vortragsreihe Fragen nach der Bedeutung des Materials, von Materialien zu widmen und dem signifizierenden Verkehr nachzugehen, der sich zwischen Materialqualitäten, Medienspezifität, Körper und Geschlecht ereignet. Dass dabei Beiträge zu textilen Arbeiten nicht zu kurz kommen werden, legt bereits der Titel von sowohl Vortragsreihe als auch dieser Ausgabe nahe, die Auseinandersetzung zeigt aber, dass es freilich nicht ein Material oder Medium ist, das einschlägig vergeschlechtlicht wurde, dass vielmehr kaum ein Material in dieser Hinsicht neutral gedacht wurde und von demher die Palette möglicher und nötiger Umarbeitungen und Aneignungen breit ist. Die vorliegenden Beiträge nehmen dies konkret anhand der Analyse vieler einzelner geschlechterkritischer künstlerischer Positionen vor.

Im Mittelpunkt der nächsten Ausgabe von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, die von Jennifer John und Daniela Döring unter dem Titel *Re-Visionen des Museums? Praktiken der Sichtbarmachung im Feld des Politischen* herausgegeben wird, steht die Frage nach möglichen Folgen und Effekten der feministischen Kritik, der Gender-, Queer- und postkolonialen Theorie auf die museale Praxis. Werden – und wenn ja, wie – die Themen und Thesen der Wissenschaft sowie damit verknüpfte Kritiken an den hegemonialen musealen Wissensordnungen in den Institutionen aufgenommen? Die Spanne der beleuchteten Institutionen reicht von der *documenta* über Stadt-, Geschichts- und Heimatmuseen, von ethnologischen Museen bis zum Schwulen Museum.

Ausgabe 59: *Deutschland – post/kolonial?* werden Kerstin Brandes und Kea Wienand herausgeben, es wird, wie auch für Ausgabe 58, mit einem Call gearbeitet werden. Es wird eine postkoloniale Perspektive auf das Deutschland der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingenommen und gefragt werden, wie nach dem Ende des Nationalsozialismus Deutschsein und kulturelle Differenz in der visuellen Kultur (neu)verhandelt wurden. Vor dem Hintergrund der spezifisch deutschen Geschichte und der sogenannten ‚Wiedergutmachungspolitik‘ sollen sowohl Kontinuitäten rassistischer Ideologien als auch dekolonialistische Initiativen in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, die heute fast vergessen sind, thematisiert werden.

Wir wünschen gute Lektüre!

EINLEITUNG

— Wenn Louise Bourgeois in *Untitled* (1996) den Schriftzug „I have been to hell and back. / And let me tell you, it was wonderful“ (**Abb. 1**) mit hellblauem Faden auf ein Stofftaschentuch aufnäht, dessen Gewebe neben der Rahmung auch durch zart-blaue horizontale Linien strukturiert ist, handelt es sich gewiss um jenen *subversive stitch*, dem Rozsika Parker bereits 1984 eine ausführliche Geschichte mit Blick auf die Konstruktionen von Weiblichkeit widmete. „The art of embroidery“, schrieb sie in ihrem Vorwort, „has been the means of educating women into the feminine ideal, and of proving that they have attained it, but it has also provided a weapon of resistance to the constraints of femininity“ (Parker 1984: o.S.). Exakt davon scheint Bourgeois hier zu erzählen: Von der Hölle der sorgfältigen ‚Stichelei‘, zu der Mädchen und Frauen aufgerufen wurden, vom Einüben in gepflegte häusliche Sitten über die Bearbeitung von Textilien auch zum Gebrauch, von dem mit der langsamen, still-sitzenden Tätigkeit verbundenen Kanon an Tugenden und dem damit einhergehenden Wert am Heiratsmarkt. Der Text selbst als erste Ebene des Lesens spricht aber Untugend und Laster an, ein Verbot, das überschritten wurde – und dies mit Genuss: der Widerstand gegen die Beschränkungen, von dem Parker spricht. Die häuslichen Textilien, die Bourgeois in diesen Jahren gerne verwendete – Geschirr-, Tisch- und Betttücher –, geben darüber hinaus Anlass, mehr über Arbeit denn über Schmuck oder kostbares Kunstgewerbe nachzudenken und machen so auf einen Konflikt, eine Hierarchie aufmerksam. Das hier gewählte Taschentuch nimmt zudem Konkurrenz einerseits mit dem Bild, andererseits durch die Linierung mit Papier bzw. einer Heftseite auf und es wird mit seiner Farbe, der einfach kantigen Gestaltung und vor allem mit seinem Format von 49,5 auf 45,7 cm als Herrentaschentuch hergestellt worden sein – eine amüsante kleine Differenz, die mit dem Unisex-Papiertaschentuch verschwunden ist. Das Taschentüchlein als Verkehrsmittel, das einst im Fallen-Lassen diskret Interesse bekunden konnte, ist hier im großen Format Träger einer offenerzig artikulierten Botschaft, die immer noch Intimes wachrufen kann, nicht aber in Aussicht stellt. Bourgeois schrammt also mit dieser erfrischend schlichten Arbeit zielsicher gleich an mehreren



// Abbildung 01

Louise Bourgeois, *Untitled*
(I have been to Hell and back), 1996,
49,5 x 45,7 cm, Courtesy
Collection Jerry Gorovoy, New York.

diskursiven Leitplanken entlang. Tugendhaftigkeit und weibliche Arbeitsformen, die Höhenlage der Medien sind Thema, Autorschaft schwankt zwischen der Arbeit an der Webmaschine, dem Einnähen der Kanten und Aufnähen mit Hand – die Arbeit ist mit Initialen signiert, ein zweites Kürzel gehörte vermutlich zum Eigner des Nastuches. Und es wird nach den Konstituenten des Bildes gefragt: Wir haben es mit Schrift im / als Bild zu tun, dessen Träger Tuch ist, Taschentuch in der Funktion, einen Sinnspruch vor Augen zu führen, wie es in ländlichen Stuben Brauch war. Das Alter, der (frühere) Gebrauch des Tuches wird zudem offenkundig gemacht, denn es ist teils vergilbt, fleckig. Charakteristisch für Bourgeois' späte Arbeiten mit Wäschestücken ist, dass diese Spuren tragen, Spuren der Zeit, der Körper.

— Die vermehrte wissenschaftliche Aufmerksamkeit, die Textiles derzeit erfährt, wird gerne als längst fällige Korrektur des Kanons, als Reaktion auf einen weit zurückliegenden, aber nachwirkenden Ausschluss bestimmter Materialien und Verfahren gewertet, die einst Frauen zugeordnet wurden, auch wenn die Praxis mitunter eine andere war: Wollenes, Weiches, in einem weiteren Sinne auch Formloses, schließlich Flüssiges. Unterstützt wird diese neue Aufmerksamkeit aber sicher auch dadurch, dass heute kaum jemand mehr an eine profundere Nähe zwischen bestimmten Materialqualitäten, auch Verarbeitungsformen, und geschlechtlichen Seinsweisen zu glauben scheint – ‚Materie‘ leitet sich sprachgeschichtlich von *mater* her. Eine derart gedachte Verwobenheit wird als krude Legitimationsstrategie im hierarchisch strukturierten Sozialen mit seinen Konsequenzen für das Politische, als auf unsichtbaren Kettfäden der Geschichte basierend betrachtet. Fraglich bleibt dennoch, ob es lohnenswert sein kann, sich ‚den Faden aus der Hand nehmen zu lassen‘ (vgl. Treusch-Dieter o.J. [1984]), sei es in Produktion oder Rezeption; ob nicht ein Beharren oder eine pointierte Rückaneignung eines Materials, eines Verfahrens, auch eines Mediums, wie bei Bourgeois geschehen, vielversprechender ist oder wäre, kann dabei doch Geschichte umgeschrieben werden, ohne sie zu überdecken. So oder so, auch Verstehensformen von Geschlecht, diese oder jene, haben etwas ‚Handgestricktes‘ – auch etabliert abschätzig Bemerkungen können umgelenkt werden; Diskurse legen sich in und um unsere Subjektivierungsweisen wie kratzend-wollene Mützen, von denen uns erst gar nicht gesagt werden musste, dass sie zu tragen sind. Aber ist es überhaupt legitim oder tappen wir in eine

sorgfältig ausgehobene Falle, wenn wir im Verquicken der Kategorien Geschlecht / Frau und Material zuerst an Textiles denken? Wäre nicht die Kategorie der Form voranzustellen (vgl. Summers 1993), die unter anderem mit Nadel und Faden nur schwer zu gewinnen ist?

——— Monika Wagner schrieb in ihrem für diese Debatte so wichtigen *Das Material der Kunst*, auf das sich die Autor_innen dieser Ausgabe auch immer wieder beziehen: „Lange Zeit wurde das Material der bildenden Kunst lediglich als Medium der Form betrachtet. Die Hierarchie der Künste [...], orientierte sich seit der Antike an der Überwindung des je nach Kontext als roh, häßlich, natürlich oder auch weiblich – jedenfalls als niedrig – bewerteten Materials. An seiner ‚Vernichtung‘ (Schiller), ‚Aufhebung‘ (Hegel) oder ‚Immaterialisierung‘ (Lyotard) durch die Form mißt sich bis heute das, was allgemein als Kunst gilt“ (Wagner 2001: 11; vgl. auch Wagner 2001/1010). Es ist demnach zuerst nicht ein bestimmtes Material, aber das Material an und für sich, das abgetan wurde, der rohe Stoff, aus dem heraus mittels Imagination eine Form, ihm übergeordnet und männlich konnotiert, gezogen werden kann. Materielle Passivität (etwas ist gegeben) und geistige Aktivität (etwas wird gefunden / gemacht / verbessert) – an die Form wurden auch Seele und Vernunft geknüpft – wurden einander gegenübergestellt, ein Dualismus, dem auch das Wiederholen, ein Mechanisches, eine Unterordnung unter eine allfällige Funktion auf der einen Seite, ein Abstrahieren, Überhöhen, Sich-Befreien von der Funktion auf der anderen Seite zugeschlagen wurden. Obwohl Materie und Form also bereits in ein geschlechtliches zweipoliges Dispositiv eingeschrieben waren / sind, wurden die unterschiedlichen Materialien entsprechend ihres Grades an Festigkeit, Gewicht, Glätte oder Porosität etwa, entsprechend ihrer Organizität und Anorganizität nochmals zueinander hin differenziert. Und hierbei war / ist es das tendenziell Flüssige und Schwindende, das ohne großen Widerstand Formbare, das als weiblich gedacht wurde und das sich auch eine Theoretikerin der sexuellen Differenz wie Luce Irigaray als durchaus widerspenstige Denkfigur aneignen konnte. Sie spricht von einer „Komplizenschaft zwischen der Rationalität und einer Mechanik des nur Festen“ in *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), die anzugreifen ist, wenn Dimensionen jenseits des Gesetzes, des Ich oder der Morphologie begreifbar werden sollen (Irigaray 1979: 111): „Auch muß man anders als in (guten) Form(en) zu hören verstehen, um zu vernehmen, was Es sagt. Daß Es kontinuierlich, komprimierbar, dehnbar, viskos, leitfähig, diffundierbar ist...

Daß Es damit nicht aufhört, mächtig oder ohnmächtig, in diesem Widerstand gegen das Zählbare; daß Es genießt und darunter leidet, feinfühlicher für Pressionen zu sein; daß Es sich ändert – an Volumen oder an Kraft zum Beispiel – entsprechend dem Grad der Temperatur [...]; und daß Es darüberhinaus schon ‚in sich selbst‘ diffundiert, jeden Versuch statischer Identifikation vereitelnd...“ (Ebd.: 115–116).

— Für die deutschsprachige Kunstgeschichte arbeitete Monika Wagner wie keine andere gegen die Abwertung des Materials und legte die geschlechtlichen Einschreibungen in bestimmte Materialien offen. Sie plädierte für eine Aufmerksamkeit gegenüber Materialität und konnte zeigen, wie vielfältig Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts selbst gegen die Dominanz der Form über das Material antrat, neue Materialien einführte und etablierte Materialbewertungen samt deren Vergeschlechtlichungen torpedierte. Diese Aufmerksamkeit gegenüber Stofflichem konnte mit dem *material turn* gewiss erreicht werden (vgl. Mitchell 2011), der einer allzu starken Konzentration auf das Bild, das Sehen, auf eine tendenzielle Entkörperlichung mit der Thematisierung von Taktilen, Haptischem, Körperlich-Dinglichem auch mit Blick auf Medien antwortet. Freilich soll auch dabei nicht ein Wesen der Dinge und Körper freigelegt werden, die Aufmerksamkeit gilt nunmehr Dimensionen, die statische Identifikationen aufzulösen imstande sind, sie gilt agentiellen Dimensionen der materialen Aspekte, wie Kristina P. Hofer in ihrem Beitrag darlegt. Auf dieser Ebene der *agency* des Materials, der Materialien agieren mehrere der hier versammelten Beiträge:

— Marcel Finke zeigt, wie ausgerechnet Seifenschäum in Arbeiten von Christine Biehler eingesetzt wird, um zu verunreinigen, sei es einen Ausstellungsraum oder seien es cool und hermetisch anmutende quasi-minimalistische, industriell gefertigte Objekte. Das fluide Material schafft sich seine eigenen Formen und vermag so auch etablierte Produktionsweisen zu konterkarieren. Marcel Finke beschreibt die aktuelle Konjunktur von Liquidem und Blubberndem und argumentiert, dass sich Schaum, obschon mit Zeugungsphantasien schwer belastet, insbesondere für die Artikulation von Geschlechterkritik eigne, da er stereotype Zuschreibungen an da Form, dort Materie in viele kleine Bläschen aufzulösen vermag. Dies deshalb, weil sich das Material selbst weitgehend verwehrt, formbarer Werkstoff, passiv zu sein und wechselhafte

Gestalten ausgebildet. In der Arbeit mit Seifenschaum kann lediglich ein Prozess angezettelt werden, können einige Parameter der Produktion festgelegt werden.

—— Wiewohl auf anderer Ebene, geht auch Kristina P. Hofer einem ‚Überflüssigen‘ nach: Sie fragt nach dem kritischen Potenzial, das vermeintlich überschüssigen Qualitäten wie der Textur von Film zukommen könnte. Die Körnung, Störgeräusche, die unwillkürlich Bestandteil einer Tonspur geworden sind, werden wahrgenommen. Anhand eines Bikerfilms der 1960er Jahre, der prominent eine weibliche, wenig zimperliche Gang in Szene setzt, ohne heteronormative Geschlechterverhältnisse anzutasten, überprüft Kristina P. Hofer, ob die Analyse der materiellen Dimensionen und ihres affizierenden Potenzials Kritik freilegen kann. Die Interaktion zwischen dem Produkt, das sich teils verselbständigt hat, und den Betrachter_innen tritt dabei in den Vordergrund – und es wird eine Form von Bedeutung analysierbar, die nicht oder nur partiell gestiftet wurde und hier jedenfalls über die Narration von Emanzipation als einem Kampfgeschehen weit hinausgeht.

—— Auch Sigrid Adorf ist in ihrem Beitrag mit Fragen nach Repräsentation befasst, die in interaktive Prozesse transformiert wird. Ihr Aufsatz ist eigentlich für den internationalen Workshop *Engaging Objects* (2008) der *Amsterdam School of Cultural Analysis ASCA* bereits 2008 entstanden und basiert auf Teilen ihres Buches *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre* (Bielefeld 2008), ist aber in dieser Fassung bislang nicht publiziert worden. Sigrid Adorf argumentiert anhand einiger Video-Arbeiten von Lisa Steele, Lili Dujourie und anderen Verschiebungen im Verhältnis von Sehen, Sichtbarkeit und Subjektivität und untersucht das Potenzial des Mediums Video für eine Umarbeitung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt. Es werden verunklärnde Blicke / Aufnahmen aus einer (zu) großen Nähe auf Körper und Dinge, Langsamkeit und Dauer, ein Arbeiten gegen Spektakularität in Hinblick auf eine Intimität, die Gesehenes nicht kontrolliert, nicht einverleibt und Interaktion auffächert, herausgearbeitet. Transgressive Nähe werde gesetzt, auch performt, diese bringe Veränderungen – von Sigrid Adorf als *Othing* gefasst – hervor. Das transformative Potenzial des Mediums, das dritte Positionen zulässt, wird im Vergleich mit dem Dispositiv des Spiegels diskutiert.

—— Mechthild Widrich, ebenso mit den 1970ern befasst, fragt danach, inwieweit der Körper von Künstler_innen, Performer_innen oder auch des Publikums als Material verstanden,

Authentizität verspricht oder garantiert – eine Frage, die angesichts aktueller Wiederaufführungen akut wird, die hier aber anhand von Arbeiten VALIE EXPORTs aus den 1970ern behandelt wird. Widrich zeigt, wie Authentizität und Präsenz darin bereits durchkreuzt werden und das Material Körper in ein mediales Spannungsfeld zwischen Architektur / Stein, Film / Video / Fotografie und Zeichnung / Diagramm eingeschrieben wird, das über Subjekt-Objekt-Bezüge zugunsten eines Geflechts an Machtverhältnissen hinausweist, welches durchaus materialisiert sein kann. In dieses Geflecht ist die Autorin mehrfach verwickelt, sodass Selbst- und Fremdbestimmung, Authentizität des Körpers und Mediatisierung ins Wanken geraten.

— Es folgen drei Beiträge, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven Textilem zuwenden. Zunächst kann Johanna Függer-Vagts in einer Analyse von Hannah Höchs Mustervorlagen für Stickerei zeigen, wie ein detailgenauer Blick auf vernachlässigte Produktionen Windungen der Avantgarde-Geschichte entbergen kann. Höch, die in diesem Kontext als Hanna zeichnete, wird als erfolgreiche Kunstgewerblerin um 1920 vorgestellt, deren textile Praxis – sie wollte die Stickerei als Zeit-Dokument verstanden wissen und betonte ein emanzipatorisches Potenzial der Handarbeit – gleichzeitig mit jener der dadaistischen Fotomontage stattfand. Johanna Függer-Vagts kann Wechselwirkungen der Arbeitsbereiche ausmachen, sie zeigt, wie Avantgardistisches in die Zeitschriftenredaktion einfluss, Kunstgewerbliches in die Dada-Messe.

— Giulia Lamoni und Francesca Ziappa stellen ihre Überlegungen zu textilen Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst unterschiedlicher Kulturregionen in Form eines Parcours durch eine imaginäre und heterogene Ausstellung vor. Sie untersuchen deren Bezogenheit auf eine Behausung, ein (wie immer fernes) Zuhause und auf (Nicht-)Zugehörigkeit, Freundschaft und Solidarität, auf das Potenzial, unterschiedliche Zeitebenen interagieren zu lassen.

— Während bei Lamoni und Ziappa das Motiv des Wanderns durch verschiedene Regionen und Kontinente strukturierend ist, konzentriert sich Erin M. Rice in ihrem Beitrag auf Textilproduktion in Nigeria, konkret auf die mit Indigo gefärbten *Adire*-Gewebe der Yoruba und die Rolle, die diesen Produkten vorwiegend von Frauen sowohl wirtschaftlich als auch politisch, im Protest und Widerstand gegen die englische Krone bis hin zur Unabhängigkeit Nigerias 1960, zukam. Sie kann eine konkrete Verknüpfung zwischen Textilarbeit und Frauenbewegung, einen Bekleidungsstil

vorstellen, der zugleich traditionsbewusst und modern war, und gibt konkrete widerständige Motive in einzelnen *Adire*-Mustern zu verstehen. Darüber hinaus gibt sie Beispiele für den Einsatz von *Adire* in zeitgenössischer visueller Kultur und Kunst in Nigeria.

// Literatur

- Ausst.-Kat.** Louise Bourgeois. *Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen*. Kunsthalle Wien 2005/06. Matt, Gerald / Weiermeier, Peter (Hg.), Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2005.
- Irigaray, Luce (1979):** Die „Mechanik“ des Flüssigen. In: Dies.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin, Merve Verlag, S. 110–124.
- Mitchell, Christine (2011):** *Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn*. In: Gubo, Michael u.a. (Hg.): *Kritische Perspektiven: „Turns“, Trends und Theorien*. Münster, LIT Verlag, S. 281–300.
- Parker, Rozsika (1984):** *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London, The Women's Press Ltd.
- Summers, David (1993):** *Form and Gender*. In: *New Literary History* vol. 24, nr. 2, S. 243–271.
- Treusch-Dieter, Gerburg (o. J. [1984]):** *Wie den Frauen der Faden aus der Hand genommen wurde. Die Spindel der Notwendigkeit*. Berlin, Ästhetik und Kommunikation.
- Wagner, Monika (2001):** *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, C. H. Beck.
- Wagner, Monika (2001/2010):** *Material*. In: *Ästhetische Grundbegriffe (Studienausgabe)* Bd. 3. Barck, Karlheinz u.a. (Hg.). Stuttgart 2001/2010, J. B. Metzler, S. 867–882.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Zit. nach Ausst.-Kat. Louise Bourgeois 2005, S. 145.

// Angaben zur Autorin

Edith Futscher ist Kunsthistorikerin, Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien und Mitherausgeberin von *FKW* seit 2006. http://www.angewandtekunstgeschichte.net/lehrende/edith_futscher

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE

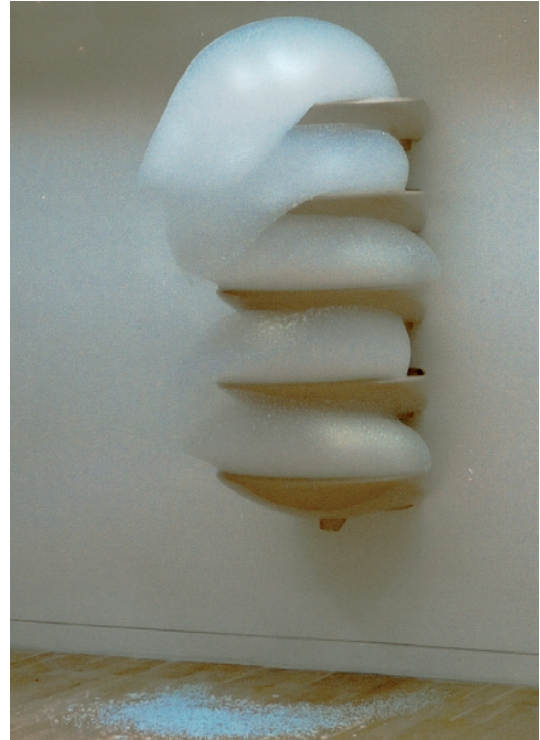
APHRODITE ODER DIE KUNST DER SCHAUMGEBURT. SEIFENSCHAUM ALS GESCHLECHTERKRITISCHES MATERIAL

1) PROLOG: WASCHBECKEN UND SEIFENSCHAUM. VENUS WORLD UND KÜNSTLERISCHE PRODUKTION

— Ende des Jahres 1996 wehte ein intensiver Duft von Seifenschaum durch das Kunstmuseum Wolfsburg. Verursacht wurde diese olfaktorische Frischekur jedoch nicht durch die fleißigen Anstrengungen des Putzpersonals, sondern durch eine Arbeit der Künstlerin Christine Biehler. Ihr mehrteiliges Wandobjekt *Venus World* ließ sich als Quelle des Reinlichkeit versprechenden Wohlgeruchs ausmachen (Abb. 1).

— Die Arbeit bestand zum Teil aus fabrikneuen Waschbecken, die Biehler in einem Baumarkt erworben und nahezu unverändert an eine freistehende Wand im Ausstellungsraum montiert hatte. Mit einem Abstand von je 30 Zentimetern waren die Becken wie Regalböden vertikal übereinander angebracht worden. Die schmuck- und makellosen Sanitärkeramiken besaßen weder Armaturen noch waren sie mit Abläufen versehen. Gleichwohl schien in ihnen ein gespenstiger Säuberungsprozess abzulaufen: Alle fünf Becken enthielten Seifenlauge, die über den Tag hinweg mehr und mehr aufschäumte, um dem Publikum langsam wachsende Schaumzungen entgegenzustrecken. Der Schaum türmte sich zunächst, kippte ab einem bestimmten Punkt vornüber, bis das fragile Gebilde gänzlich ins Gleiten geriet und Teile von ihm abfielen, die auf dem Parkett des Museums landeten. Erreicht wurde diese kontinuierliche Expansion des luftigen Materials durch eine Vorrichtung aus Schläuchen, Pumpen und Wasserbehältern, die in der eigens errichteten Stellwand verborgen war. Das Zusammenwirken von technischer Apparatur und chemisch-physikalischem Schäumprozess sorgte dafür, dass die Waschbecken gewissermaßen in die falsche Richtung arbeiteten. Statt Flüssigkeiten aufzufangen und in die Kanalisation ablaufen zu lassen, litten sie im Gegenteil an einer Art sanitärem Reflux. Langsam aber ohne Unterlass quollen Schaumvolumen unbekannter Herkunft aus ihnen hervor, deren glitzerndes Weiß und amorphe Erscheinung in einem deutlichen Kontrast zum Beige der genormten Keramikformen standen.

— Wie gesagt nannte Biehler ihre Arbeit *Venus World*. Sie rekurierte damit einerseits auf die Gottheit Venus, die römische



// Abbildung 01

Christine Biehler, *Venus World*, 1996,
5 Waschtische, Motoren und Seifenschaum,
Kunstmuseum Wolfsburg.

Variante der griechischen Aphrodite, d.h. auf jene Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, die einer Legende nach aus dem Schaum des Meeres geboren wurde. Diesen mythologischen Kontext werde ich weiter unten etwas ausführlicher diskutieren. An dieser Stelle möchte ich zunächst auf einen gänzlich anderen Bezug eingehen, den der Titel herstellt. So lässt sich *Venus World* mit *VW* abkürzen. Es handelt sich hierbei um ein Akronym, das nicht zufällig an einen deutschen Automobilkonzern erinnert. Denn die Arbeit wurde gezielt für eine Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg angefertigt, d.h. für eine Kultureinrichtung, die maßgeblich von der Kunststiftung Volkswagen getragen wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich der abgekürzte Titel als augenzwinkernder Hinweis auf ein Unternehmen verstehen, dessen Fabriken dem rationalisierten Kalkül industrieller Massenfertigung unterliegen. Doch die repetitive Herstellung der Automobile, die buchstäblich ‚in Serie‘ produziert werden, klingt auch im eigentlichen Wandobjekt an. Dort findet sie ein entferntes Echo in der fünffachen Wiederholung der baugleichen Waschbecken, die ebenfalls nichts anderes sind als anonyme Massenware.

— Bereits hier lässt sich festhalten, dass Biehlers *Venus World* den Aspekt der (Re-)Produktion auf verschiedene Weise ins Spiel bringt. Zum einen durch ihren Titel, und zwar in doppelter Hinsicht: So erinnert die Nennung von Venus/Aphrodite an die mythische Zeugung bzw. den aphrogenetischen Ursprung der weiblichen Gottheit.¹⁾ Die Abkürzung *VW* wiederum wechselt das Register vom antiken Mythos hin zur Realität serieller Warenproduktion. Zum anderen werfen auch die Bestandteile des prozessualen Wandobjekts selbst die Frage der Produktion auf: So stehen die verwendeten Waschtische als standardisierte Industrieerzeugnisse in einem Kontrast zu tradierten Anforderungen an künstlerische Schöpfung und Autorinnenschaft. Ähnliches kann über das Material Seifenschaum gesagt werden, wenn auch aus ganz anderen Gründen. Im Verlauf des Aufsatzes werde ich einige dieser Gründe erörtern. Für den Moment genügt mir die Bemerkung, dass die Thematik der Produktion in Christine Biehlers Arbeit nicht nur in einer allgemeinen, sondern darüber hinaus in einer ganz spezifischen Version zum Vorschein kam: *Venus World* inszenierte auf vielschichtige Art die Problematik der *künstlerischen* Produktion und kreativer Schaffensprozesse.

— Mit der formalen Gestaltung ihres Wandobjekts spielte Biehler auf ein konkretes kunsthistorisches Beispiel an. Die Rede ist von Donald Judds *stacks*, jenen boxenartigen „spezifischen Objekten“

1)

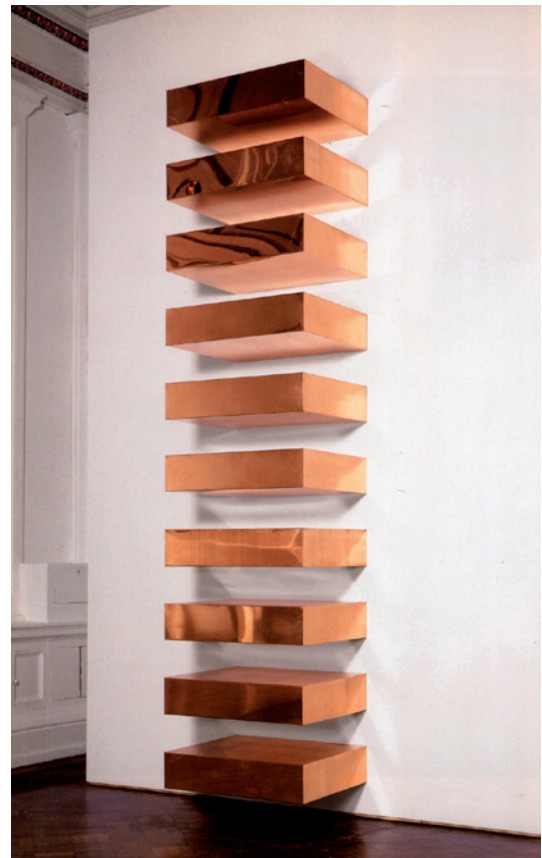
Der Name ‚Aphrodite‘ leitet sich vom griechischen Wort *áphros* ab, das ‚Schaum‘ bedeutet. Mit losem Bezug zur Schaumgeburt der Gottheit werde ich daher von *Aphrogenese* oder *aphrogener* Produktion sprechen, wenn es um die generative Bildungsdynamik fluider Schäume geht.

(Judd 1965), die der US-amerikanische Minimalist seit Mitte der 1960er Jahre anfertigte, oder besser: anfertigen ließ (**Abb. 2**). Neben der vertikalen Ordnung der *stacks* wurde zugleich die mit diesen Konstruktionen verbundene produktionsästhetische Haltung aufgerufen. So zeichnete sich Judds Arbeitsweise durch einen strategischen Verzicht auf Kunstfertigkeit und individuelle Gesten des künstlerischen Schöpfungsaktes aus. Er verwendete industriell erzeugte Materialien und delegierte den Prozess der Ausführung seiner Objekte an spezialisierte Fachbetriebe. Zwar handelt es sich bei seinen in Größe und Form genormten Boxen nicht um Massenprodukte vom Fließband, wohl aber um serielle Fabrikate einer von Anderen realisierten Produktion. Sie sind keine *readymades* aus dem Baumarkt wie die Waschtische in Christine Biehlers *Venus World*, doch hat man es eher mit einer graduellen als mit einer kategorialen Differenz zu tun. Denn wie Sebastian Egenhofer gezeigt hat, partizipierten die Minimal Art und insbesondere Donald Judd an Duchamps Idee des *readymade* als einem der „Gussform der Fabrik“ bzw. dem „flüssigen Körper der Serie“ (Egenhofer 2008: 132) entnommenen Gegenstand.²⁾

— Die Vorstellung, dass amorphe Schaummassen aus seinen *stacks* herausquellen, dürfte für Judd allerdings ein wahrer Graus gewesen sein. Die Weichheit, Unregelmäßigkeit und das fortwährend Unfertige des fluiden Schaums stehen letztlich in einem erheblichen Kontrast zur minimalistischen Formensprache seiner Objekte. Die Fragilität des Seifenschaums, der auf den geringsten Windzug mit Zuckungen reagiert und dessen Formen in ihrem materiellen Werden immer schon dem Verfall preisgegeben sind, lassen sich kaum mit jener „Rhetorik der Macht“ (Chave 1991) vereinbaren, die als zentral für die Kunst der Minimal Art beschrieben wurde. Auf den virilen Gestus und das „heroische Pathos“ (Rübel 2012: 177) der auf Dauerhaftigkeit und Härte abgestellten Objekte Judds richtete sich bereits seit Ende der 1960er Jahre vor allem die feministische Kritik. Aufgrund der stereometrischen Strenge der Boxen, ihrer immakulaten Erscheinung und kontrollierten Anordnung erkannte man in ihnen „isolierte, autoritäre, unzugängliche Objekt[e]“ (Ausst.-Kat. *More than Minimal*: 11), die ein Trugbild ästhetischer Reinheit und Neutralität vermittelten.

— An derartige Kritiken knüpfte Christine Biehler implizit an, insofern sie sowohl die produktionsästhetische Haltung als

2) Duchamps *Fountain* (1917) kann als Urahn der von Biehler verwendeten Sanitärkeramiken gelten. Doch anders als im Fall des zweckentfremdeten Urinals wurde in *Venus World* auf eine „radikale Singularisierung“ (Egenhofer 2008: 135) des eigentlich nur im anonymen Kollektiv existierenden Massenprodukts verzichtet. Durch die fünffache Wiederkehr des baugleichen Waschbeckens bleibt dessen Warenförmigkeit deutlich im Bewusstsein. Eine Art überschäumende Replik auf Duchamps *Pissoir* präsentierte Biehler in ihrer Aktion *Luftschlösser* (1996), in der aus einem WC-Becken eine Seifenschaummasse wuchs.



// **Abbildung 02**
Donald Judd, *Ohne Titel (DSS 204)*, 1969, 10 Elemente, je 23 x 101,6 x 78,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

auch die minimalistische Formensprache auf ironisch-spielerische Weise brach. Dem Seifenschaum kam dabei eine signifikante Rolle zu. In *Venus World* scheint es, als seien Judds rechtwinklige Kästen von den andauernden Liebkosungen der Schaumzungen rund geleckert worden. Seine kantigen Boxen haben sich in bauchige Waschbecken verwandelt. Hinzukommt, dass die klare formale Organisation der kalkulierten Zwischenräume der *stacks* von den wachsenden Schaumbergen vereinnahmt und gleichsam aufgezehrt wurden. Und selbst die Idee der vermeintlichen Reinheit des ästhetischen Objekts blieb nicht unangetastet. Die hygienische Ästhetik der *stacks* wurde ausgerechnet vom Seifenschaum, dem Indikator der Reinigung schlechthin, in Zweifel gezogen. Der Grund hierfür liegt in dem Umstand, dass der Schaum nach und nach trocknete, sodass sich klebrige Seifenflocken bildeten, die nicht nur auf dem Fußboden landeten, sondern von der Lüftungsanlage durch das gesamte Ausstellungsgebäude getragen wurden. Im Museum geriet der Seifenschaum zu einem Mittel der Beschmutzung, das die Reinheitsgebote der Kunst und ihrer Institutionen missachtete und somit den eigenen, Sauberkeit verheißenden Frischeduft konterkarierte.³⁾

— Die Problematik der künstlerischen Produktion wurde in der Arbeit *Venus World* folglich auf mindestens zweierlei Weise aufgerufen: Zum einen durch die Verwendung der Industrieware Waschtisch; hiervon war bereits ausführlich die Rede gewesen. Zum anderen aber auch durch den Seifenschaum und dessen relativ eigenständig ablaufende Materialisierung. Denn den aus der „Gussform der Fabrik“ und dem „flüssigen Körper der Serie“ (Egenhofer 2008: 132) herausgelösten Becken entrann ein langsamer, aber kontinuierlicher Strom des Seifenschaums, dessen ephemere Formen aus dem ‚flüssigen Körper der Seife‘ wie von selbst entstanden. Nicht Biehler war hier als Gestalterin am Werk, vielmehr überließ sie die Entstehung dieses Teils ihrer prozessualen Skulptur der Plastizität des fluiden Materials. Sie bearbeitete keinen bereits vorliegenden Werkstoff, sondern setzte einen überschäumenden Materialprozess in Gang. Vereinfacht könnte man somit sagen, dass die Künstlerin weder die Waschbecken noch die Seifenschaumformen erschaffen hat. Deshalb rücken in *Venus World* nicht kreative Schöpferkraft, subjektive Handschrift oder künstlerische Originalität in den Blick, sondern die variationslose Serialität präfabrizierter Industrieprodukte sowie aphrogene Bildungsvorgänge. Eine Stärke der Arbeit besteht darin, sich überkommenen Vorstellungen von künstlerischer Produktion zu

3)

An dieser Stelle möchte ich Christine Biehler für ihre freundliche Unterstützung und ihre Bereitschaft danken, mir über ihre Schaumarbeiten und deren Präsentation Auskunft zu geben. Zudem verweise ich auf ihre Website: www.christinebiehler.de (26. September 2014).

widersetzen und dabei zwei alternative Strategien auf eine einfache wie sinnfällige Weise miteinander zu kombinieren: die Verwendung bereits fertiger Waren (in Form der Waschbecken) und die Nutzung der dynamischen Eigenproduktivität von Materialien (in Form des Seifenschaums).

— Im Folgenden werde ich mich auf letztgenannte Strategie, d.h. den Einsatz von Seifenschaum in der Kunst, konzentrieren. Nach einem kurzen Einblick in die noch relativ junge und bisher kaum erforschte Kunstgeschichte fluider Schäume versuche ich, Antworten auf die Frage zu geben, weshalb sich flüssige Schäume als geschlechterkritisches Material anbieten. Ich werde diskutieren, inwiefern Seifenschaum bereits aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften und Verhaltensweisen für künstlerische Auseinandersetzungen mit Genderproblematiken geeignet ist – und das vielleicht sogar in besonderem Maße.

2) FLUIDE SCHÄUME IN DER KUNST UND APHROGENE PRODUKTION

— In seinem Buch *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* hat sich Dietmar Rübel eingehend mit einer Entwicklung der modernen Kunst befasst, die er als deren „formlos[e]“ Wendung“ (Rübel 2012: 7) charakterisiert. Gemeint ist damit jener Übergang „vom Ewigen zum Flüchtigen“ (Ebd.: 8) in der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts, auf den bereits Monika Wagner in *Das Material der Kunst* (Wagner 2002: 169–268) aufmerksam gemacht hat. Beide weisen darauf hin, dass sich besonders seit den 1950er Jahren eine zunehmende Tendenz zu ephemeren, wandelbaren und liquiden Materialien feststellen lässt. In diesem Kontext ist auch die Verwendung von Schäumen allgemein zu sehen.

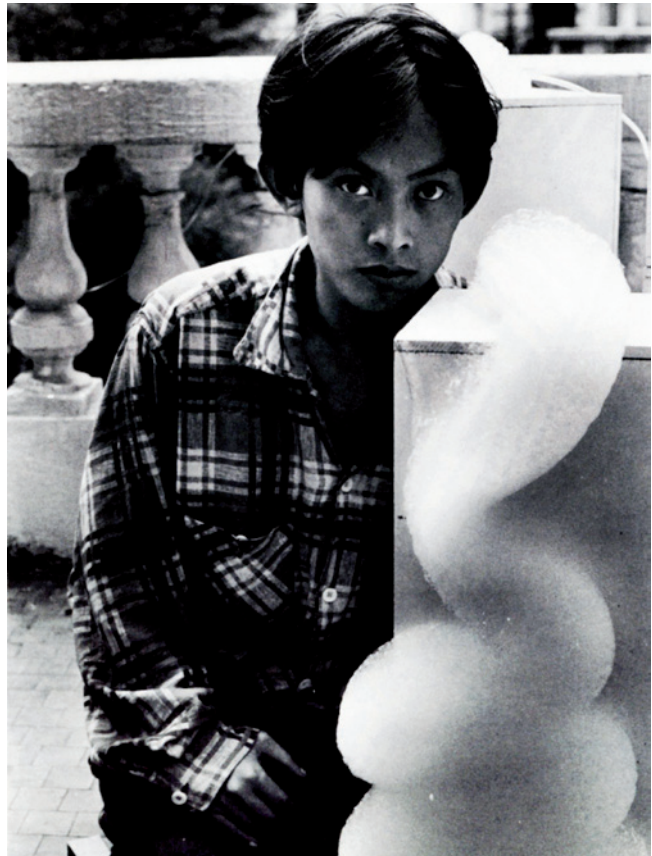
— Dementsprechend thematisiert Rübel in einem umfangreichen Kapitel auch künstlerische „Schaumgebilde“ (Rübel 2012: 120–181). Sein Hauptaugenmerk liegt dabei jedoch auf der Verwendung geschäumter Kunststoffe, d.h. auf *festen* Schäumen. Zwei Grenzfälle stellen die von Rübel ausführlich besprochenen Polyurethan-Arbeiten von César Baldaccini und Lynda Benglis dar (Ebd.: 156–181). Beide nutzen ab circa 1970 den auf chemischen Reaktionen beruhenden „performativen Materialisationsprozess“ (Ebd.: 166) des Kunststoffes, um amorphe Plastiken zu erzeugen. Der anfangs noch flüssige Polyurethanschaum erstarrte allerdings mit der Zeit und härtete als stabile (Un-)Form aus. Eine Formulierung von Peter Sloterdijk aufgreifend lässt sich sagen, dass der ursprünglich fluide Schaum letztlich der „Rache des Soliden“ (Sloterdijk 2004: 28) anheimfiel und der Vorgang des Schäumens still gestellt wurde.

— In einer kürzeren Passage kommt Rübel auch auf den Einsatz von Seifenschaum, d.h. einen *flüssigen* Schaum, zu sprechen (Rübel 2012: 148–150). Er verweist darin auf David Medalla und Allan Kaprow, die in den 1960er Jahren das luftige Material wohl zuerst verwendeten. Während Kaprow einmalig in seinem Happening *Gas* (1966) davon Gebrauch machte (Kaprow 2008: 185),⁴⁾ kann Medalla wahrscheinlich als der erste wirkliche Schaum-Künstler gelten. Seit 1963 entwickelte er bio-kinetische Skulpturen, die er *Bubble Machines* oder auch *Cloud Canyons* nannte (**Abb. 3**). Es handelte sich dabei um einfache, weiß angestrichene Holzkisten in unterschiedlichen Formaten, aus deren Öffnungen ohne Unterlass schaumige Wülste wuchsen. Zeitgleich zur strengen Ästhetik der Minimal Art inszenierten die simplen Konstruktionen die Materie als etwas Lebendiges (Vgl. Brett 1995). Medallas Verwendung des Materials Seifenschaum beschränkte sich aber keineswegs auf die 1960er Jahre. Bis in die unmittelbare Gegenwart hinein setzte er die Arbeit an seinen *Cloud Canyons* fort, die nun in vielfältigen Varianten existieren. Seine Schaumformationen blubbern nicht nur aus Holzboxen, sondern auch aus Glasröhren und konstruktivistischen Plexiglasarchitekturen.

— Flüssige Schäume und insbesondere der Seifenschaum blieben bis in die zweite Hälfte der 1990er Jahre als Material der Kunst selten. Eines der wenigen Beispiele ist die filmisch aufgezeichnete Rauminstallation *Der Lauf der Dinge* (1987) des Künstlerduos Peter Fischli und David Weiss. In erheblichem Kontrast zum friedlichen Charakter der Schaumströme Medallas, erhielt die prozessuale Dynamik und Aktivität des Schaums in dieser Arbeit eine aggressive Note. In der Kettenreaktion aus Alltagsdingen kommt fauchenden, spritzenden, brennenden oder explodierenden Schäumen eine maßgebliche Rolle für die Inanghaltung des selbstständig voranschreitenden Ablaufs zu (Goldmann 2006: 231–237). Zum Einsatz kam hier nicht allmählich wachsender Seifenschaum, stattdessen war der Schaumexzess bei Fischli/Weiss ein Resultat chemischer Reaktionen, die für rasante Volumenzunahmen und heftig zischende Eruptionen sorgten.

4)

Kaprow hatte auch für sein Happening *Self-Service* (1967) den Einsatz von Seifenschaum vorgesehen. In seinem diesbezüglichen *score* gibt er als mögliche Aktivität an: „Cars drive into filling station, erupt with white foam pouring from windows.“ Kaprow, Allan (1968): *Self-Service. A Happening*. In: *The Drama Review* 12 (3), S. 160-164.



// Abbildung 03

Clay Perry: David Medalla mit *Cloud Canyons* No. 2, 1964.

Ab den 2000er Jahren ist eine beachtliche Verbreitung flüssiger Schäume zu beobachten. Seitdem haben zahlreiche Künstler/innen die luftigen Substanzen für sich entdeckt. Als künstlerisches Material hat Seifenschaum – wenn auch in einem überschaubaren Ausmaß – Konjunktur. Man trifft ihn in Skulpturen, Maschinen und prozessualen Objekten an (u.a. bei Christine Biehler, Brigitt Lademann, Roger Hiorns, Dieter Lutsch oder Mark Porter) (Abb. 4–5) sowie in Rauminstallationen und Interventionen (u.a. bei Michel Blazy, Luka Fineisen, Kohei Nawa oder Maria Gondek). Ferner findet Seifenschaum in Performances (u.a. bei Amanda Coogan, Mathilde Monnier und Dominique Figarella) sowie in öffentlichen Aktionen (u.a. bei Stuart Semple oder dem Collectif Marcelle Lapompe) Verwendung. Der künstlerische Umgang mit fluiden Schäumen unterscheidet sich mitunter enorm, und sie werden in vielfältiger Weise eingesetzt. Für den vorliegenden Zusammenhang ist Folgendes entscheidend: Zum einen wird deutlich, dass nicht nur Künstlerinnen mit dem soften und vergänglichen Material arbeiten. Es ist kein Werkstoff, der ausschließlich oder gar typisch weiblich wäre. Zum anderen zeigt sich, dass die Verwendung von Seifenschaum nicht per se in geschlechterkritischer Absicht erfolgt. Die damit verbundenen Motive und Zielsetzungen können höchst verschieden sein. Im Anschluss möchte ich diskutieren, inwieweit sich Schäume im Rahmen der Kunst gleichwohl für eine Genderkritik anbieten.



// Abbildung 04

Brigitt Lademann, Reisetasche, 1997, Damentasche, Handmixer und Seifenschaum.

3) FOAM AND GENDER In seinem Aufsatz *Form and Gender* hat David Summers darauf aufmerksam gemacht, dass die kunsthistorische Kategorie der Form keineswegs neutral ist, sondern auf einer Anzahl geschlechterspezifischer Prämissen beruht (Summers 1993). Das Konzept der Form, so der Autor, sei noch stärker gegendert als jenes der Originalität, der Kreativität oder des Genies (Ebd.: 253). In der zentralen Stellung der Idee der Form innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte könne darüber hinaus ein wesentlicher Grund für den lang andauernden Ausschluss der Frauen aus der Geschichte der Kunst gesehen werden. Als besonders problematisch bezeichnet Summers dabei die historisch weit zurückreichende Gegenüberstellung von Form und Materie. Während man Form traditionellerweise männlich konnotiert und mit Rationalität und Aktivität verknüpft habe, sei Materie dem

Wesen nach als weiblich, irrational und passiv konzipiert worden. Zusätzlich habe man das Materielle mit einer negativen Kraft assoziiert, d.h. mit einer eigensinnigen Widersetzlichkeit, die für die Form eine permanente Bedrohung darstelle. Die klassische Kunstgeschichte, so Summers weiter, habe solche Vorstellungen übernommen.

— Die von Summers problematisierte genderspezifische Verfassung der Form-Idee wird anhand eines Texts besonders deutlich, dessen Titel zwar ausdrücklich ankündigt, *Die Kategorie der Stofflichkeit in den bildenden Künsten* (Hamann 1943) zu reflektieren, in dem aber dennoch etliche Geschlechterstereotype wiederholt werden, die in das Konzept der Form eingegangen sind. Der genannte Aufsatz stammt aus der Feder von Richard Hamann, der sich darin mit Wölfflins formalanalytischer Unterscheidung zwischen dem Linearen und dem Malerischen auseinandersetzt. Hamann hält an diesem Gegensatzpaar fest, ergänzt es aber um einen weiteren Terminus – und zwar um jenen des Stofflichen respektive der Stofflichkeit (Ebd.: 143f.). Wichtig ist, dass das Stoffliche von Hamann dem Linearen – oder wie er es nennt: dem Plastischen – beigeordnet wird. Das Plastische und das Stoffliche bilden für ihn den Gegenpol zum Malerischen. Bereits von Anbeginn wird die Kategorie der Stofflichkeit somit dezidiert als eine Formkategorie aufgefasst; das Stoffliche ist bei Hamann formal geläutert. Demgemäß geht es ihm auch nicht um das eigentliche Material der Kunst, sondern um die Wiedergabe stofflicher Erscheinungs- und Empfindungsqualitäten in Malerei und Skulptur. Dem Material als solchem steht Hamann sogar äußerst skeptisch gegenüber. „Der Stoff“, schreibt er beispielsweise, sei an sich „nicht fähig, Gegenstand künstlerischer Darstellung zu werden. Allein wäre er der formlose Haufen und häßlich bis zur Widerwärtigkeit.“ (Ebd.: 149) Das Stoffliche, heißt es weiter, bedrohe den „Adel der Form“, und es könne im besten Fall den „Reiz der Form“ erhöhen (Ebd.: 149f.).

— Stofflichkeit wird von Hamann dann folgendermaßen charakterisiert: Das Stoffliche zeichne sich durch Nachgiebigkeit, Formlosigkeit, Veränderlichkeit und Weichheit aus, es sei dem Wesen nach ohne feste Konturen. Ein signifikantes Merkmal bestehe in seiner Tendenz zum Zerrinnen und Insichzusammensinken. Hinzukomme noch das Molekulare des Stofflichen, d.h. dessen „Geteiltheit, Undichte, Durchlässigkeit und damit Auflösbarkeit in viele Teile“ sowie die „Verschiebbarkeit [dieser] Teile bei



// Abbildung 05

Dieter Lutsch, *Booster*, 2008, Plastikflasche, Teichbelüfter, Schläuche und Seifenschaum, ca. 70 x 230 cm.

Berührung mit der Hand“ (Ebd.: 146). In einer Passage verbindet Hamann die Kategorie der Stofflichkeit zudem besonders bildhaft mit Momenten der Passivität und Instabilität. Dort lautet es:

„Zur Weichheit und Nachgiebigkeit des Stofflichen gehört das Absinken durch die Widerstandslosigkeit gegen die Schwerkraft, die in hängenden, sackenden, abgleitenden Formen zum Ausdruck kommt. [...] Zum Wesen molekularer Stoffmassen [...] gehört, daß die von einer Seite durch Windhauch, Druck oder Fall sich in Bewegung setzenden Massen in Wellenbewegungen geraten.“ (Ebd.: 147)

— Zu der bereits oben getroffenen Feststellung, dass das Stoffliche in Hamanns Aufsatz immer schon von der Form vereinnahmt ist, lässt sich nun eine weitere Beobachtung hinzufügen. Denn nicht nur wird Stofflichkeit in den Bereich der Form geholt, ihr werden darüber hinaus noch eine Vielzahl an Eigenschaften zugeschrieben, die üblicherweise der Materie oder dem bloßen Stoff attribuiert wurden. Und so wundert es dann auch kaum, dass das Stoffliche (mit all seinen Merkmalen) bei Hamann eindeutig weiblich konnotiert ist. Das Plastische (mit all seinen Merkmalen) hingegen erscheint als männliches Prinzip. Diese Geschlechterdifferenz wird nicht nur in seiner Äußerung deutlich, wonach „die künstlerische Kategorie der stofflichen Wirkung“ vor allem dann zum Tragen komme, wenn „man auf den Eindruck des Weichen hinarbeite, wie etwa bei der Darstellung weiblicher Formen, im Gegensatz zur Muskelhärte des Männlichen“ (Ebd.: 145). Hamann geht noch viel weiter, indem er den Kontrast zwischen dem Stofflichen und dem Plastischen zu einer Opposition von „weiblichstofflich[er] Schönheit“ und „plastisch-männlich[em] Ideal“ (Ebd.) verklärt. Hamanns Text über die Kategorie der Stofflichkeit ist daher ein beredtes Beispiel für die Übernahme und Adaption überkommener geschlechterspezifischer Formkonzeptionen. Er führt den von David Summers diagnostizierten Umstand vor Augen, dass die Kunstgeschichte die „tiefgreifenden und traditionellen Gendernormen der Idee der Form“ weitergeführt und lediglich an neue Konzepte der Form angepasst hat (Summers 1993: 264).

— Ich habe mich aber noch aus einem anderen Anlass dazu entschieden, Hamanns Aufsatz hier zu resümieren: So muss man beim Lesen seiner Beschreibung des Stofflichen unwillkürlich an Seifenschaum denken, und das, obwohl er flüssige Schäume mit keiner Silbe erwähnt. Hamanns Charakterisierung legt nahe, dass der Seifenschaum geradezu prototypisch für das ist, was er

Stofflichkeit nennt. Das Weiche, Fließende, Molekulare, Unstete, Formlose und Lockere sind allesamt Merkmale, die in besonderem Maße auf fluide Schäume zutreffen. Ich verweise auf diese Parallelen selbstredend nicht, um den Seifenschaum nun in den Bereich der „weiblich-stofflichen Schönheit“ einzugemeinden oder ihn als ein feminines Material ins Feld zu führen. Ganz im Gegenteil, denn in Kürze soll gezeigt werden, inwiefern flüssige Schäume solche Zuschreibungen durchkreuzen. Was mir an dieser Stelle wichtig erscheint, ist folgender Umstand: Hamanns Text sensibilisiert mit seiner einschlägigen Argumentation dafür, dass ein Nachdenken über die *Stofflichkeit* flüssiger Schäume offenbar mitten in die Geschlechterthematik hineinführt. Und dies gilt nicht erst aufgrund der mythologischen und alltagsweltlichen Aufladung, wie sie zum Beispiel aus Darstellungen der schaumgeborenen Aphrodite oder den unzähligen badenden und putzenden Frauengestalten der Werbung vertraut ist. Es sind die materiellen Eigenschaften und Verhaltensweisen des Seifenschaums, die dafür sorgen, dass sich dieser im Rahmen künstlerischer Praxis als ein Mittel zur Problematisierung von Genderstereotypen anbietet.

—— Seifenschäume setzen sich aus einer Unmenge winziger Gasbläschen zusammen, die von einem mobilen Flüssigkeitsfilm umschlossen sind. Die Seifenlauge wird durch die Anreicherung mit Luft in ihrer Materialität gewissermaßen ausgehöhlt, weshalb Peter Sloterdijk diesbezüglich von einer „Subversion der Substanz“ (Sloterdijk 2004: 28) spricht. Das Material Seifenschaum ist grundsätzlich prozessualer Natur. Es befindet sich in keinem statischen Zustand, sondern ist in thermodynamischer Hinsicht ein metastabiles System, das zur Veränderung tendiert. Aus diesem Grund lassen sich flüssige Schäume auch nicht im eigentlichen Sinne künstlerisch bearbeiten. Seifenschaum ist ein nur bedingt gestaltbarer Werkstoff; er ist vielmehr in gewisser Weise selbst am Werk. Dem wandelbaren Material lässt sich daher auch keine künstlerische Handschrift im engeren Sinne auferlegen. Seifenschaum wird nicht gemacht, sondern wächst und vergeht gemäß seiner ihm eigenen Plastizität.

—— Gleichwohl wachsen Schaumgebilde in der Regel nicht einfach von sich aus. In den oben vorgestellten Arbeiten zeigte sich, dass es meist einer Apparatur bedarf, um die Aphrogenese in Gang zu setzen. Die Vorrichtungen, Ventile und Behältnisse, der Luftdruck und die Art des verwendeten Spülmittels wirken sich auf die Beschaffenheit des erzeugten Schaums aus, und die Künstler/innen können dies alles nach ihrem Willen arrangieren.

Gleichwohl lassen sich die Bildungen, die der flüssige Schaum vollzieht, nicht vollends determinieren. Dies betrifft sowohl die Mikroebene, d.h. die Ansammlung und Struktur der Millionen von Gasbläschen, als auch die Makroebene, d.h. die sichtbare Gestalt der Schaummasse. Denn die jeweiligen Materialisierungen des Schaums sind auch abhängig von vielen nur schwer zu regulierenden Faktoren wie der Feuchtigkeit und den Bewegungen der Luft, dem atmosphärischen Druck, der Gravitation, der Masseverteilung innerhalb des Schaumgefüges selbst usw. Jenseits der künstlerischen Intention bleibt ein kaum verfügbarer Bereich, ein kreativer Freiraum für das Material. Dies gilt umso mehr, als der Seifenschaum kein Gleichgewicht kennt, sondern einer andauernden Selbstorganisation unterliegt (Vgl. Cantat u.a. 2010). Mit dem ständigen Wandel seiner ephemeren Strukturen geht zugleich eine Änderung seiner rheologischen Eigenschaften, d.h. seines jeweiligen Fließverhaltens, einher. Es ließen sich weitere Belege dafür angeben, dass sich die prekären Produkte der Aphrogenese dem Zugriff eines ästhetischen Gestaltungswillens ein Stück weit entziehen. Als Fazit könnte man notieren, dass sich die Schaumbildungen der häuslichen Reinigungsmittel nur bedingt künstlerisch domestizieren lassen.

— Exakt aus diesem Grund widersetzt sich das Material Seifenschaum einer Domestizierung durch die Form. Dabei sind die aphrogenen Produktionen aber keineswegs ‚anti-Form‘, d.h. gegen jedwede Ausformung gerichtet. Der Seifenschaum präsentiert keine Antiformen, und man kann auch nicht sagen, er sei gänzlich formlos, d.h. er brächte keinerlei Formen hervor. Im Grunde ist das Gegenteil der Fall: Er definiert sich nachgerade durch kontinuierliche Formungs- und Transformationsprozesse, die noch dazu ‚wie von selbst‘ bzw. autopoietisch abzulaufen scheinen. Die Kunst der Schaumgeburt ist eine dynamische Entwicklung, die weder einen tatsächlichen Abschluss noch eine letztgültige Erfüllung in einer Endform findet. Ihre aleatorischen Formen sind transitorisch, die temporäre Gestalt der Schaumbildungen bleibt Provisorium. Als Material bieten flüssige Schäume keine aufnehmende Matrix, der sich eine stabile Form aufprägen ließe. Anstatt aber die Form einfach abzuschaffen, wird diese als performatives Geschehen vorgeführt, als eine sich materialisierende Formation ohne festen Halt.

— Seifenschaum ist auf vielerlei Weise ambivalent. In materieller Hinsicht bewegt er sich sonderbar zwischen dem Fluiden und dem Festen: Einerseits ein flüchtiges Gemisch aus Flüssigkeit und Gas, andererseits ein durchaus kompaktes und konsistentes

Gebilde, das je nach Beschaffenheit und äußeren Bedingungen einige Zeit überdauern kann. Darüber hinaus changiert er zwischen Form und Formlosigkeit: Seine amorphe Gestalt ist schlussendlich Resultat kontinuierlicher Formungsvorgänge ohne eigentlichen Endpunkt. In poetischer Hinsicht schwankt der Seifenschaum zwischen Erzeugnis und eigenständigem Wachsen: Er ist Ergebnis eines von Künstler/innen eingerichte-



ten und in Gang gebrachten Prozesses, der dann ohne deren weiteres Zutun abläuft. Ähnliches gilt für die künstlerische Bearbeitung des Schaums, insofern die Künstler/innen zwar Rahmenbedingungen bereitstellen, der Schaum seine Gestaltung letztlich aber zu einem Gutteil selbsttätig realisiert. Aufgrund solcher Unentschiedenheiten vereiteln fluide Schäume „jeden Versuch statischer Identifikation“, wie es in Luce Irigarays Text *Die Mechanik des Flüssigen* heißt (Irigaray 1979: 116). Mit ihren Worten ließe sich außerdem ergänzen, dass es den aphrogenen Bildungen keineswegs an Form mangelt, sondern dass sie „bezogen auf die Einheit [der Form] immer überschüssig“ (Ebd.: 122) sind. Als künstlerisches Material könnte Seifenschaum daher einen Beitrag dazu leisten, überkommene Formkonzepte und die darin eingeschriebenen Geschlechternormen aufzuweichen bzw. zu verflüssigen.

// Abbildung 06

Christine Biehler, *entrInnen – Aphrodite 1*, 1996, temporäre Rauminstallation, Wacker-Fabrik, Mühlthal.

4) MYTHEN APHROGENER PRODUKTION ——— Christine Biehlers Arbeit *entrInnen – Aphrodite 1* (1996) soll im Folgenden dabei helfen, das bisher Gesagte zu vertiefen. Mit dieser temporären Installation reagierte die Künstlerin auf eine Raumsituation, die sie in einem alten Fabrikareal vorfand (**Abb. 6**). Biehler nutzte einen maroden Arbeiterinnen-Waschraum um, wobei sie dessen vorhandene Ausstattung aufgriff. Eine der Wände war noch gefliest und mit fünf nebeneinander angeordneten Waschbecken versehen. Die bereits existierenden Becken wurden auf eine nicht sichtbare Weise verändert, sodass nach Fichtennadeln und Flieder duftende Seifenschaumzungen aus ihnen wuchsen. Der bloße Fakt, in einem Waschsaal auf Seifenschaum zu treffen, durfte an sich nicht weiter verwundern. Irritierend war hier hingegen abermals, dass der

Schaum nicht als Rest einer hygienischen Handlung im Abfluss verschwand, sondern in umgekehrter Richtung aus den Becken herausquoll. Wie in *Venus World* gab es folglich auch in dieser Arbeit Seifenschaum ‚im Überfluss‘. Die aphrogene Produktion verlief kontinuierlich, wobei das Wachstum nur langsam vorstätteng. Ab einem bestimmten Punkt wölbten sich die Bänder aus Schaum und kippten vornüber. Sie landeten aber nicht auf dem Fußboden, sondern auf einer dunklen Wasserfläche, da Biehler den Boden schwarz gestrichen und knöchelhoch geflutet hatte. In diesem Wasserspiegel reflektierte sich der ruinöse Raum, den man nur durch die geöffneten Türen besichtigen konnte. Berührten die Seifenschaumzungen die Wasserfläche, lösten sich gelegentlich Portionen ab, die auf dem Wasser als kleine Inseln davonschwammen.

— Noch wesentlich stärker als in *Venus World* nahm Christine Biehler in dieser Arbeit den Mythos der Aphrodite auf, die für die Rauminstallation nicht umsonst namensgebend war. Bemerkenswert ist zunächst, dass die Künstlerin auf die Darstellung des weiblichen Körpers und damit auch auf die stark sexualisierte Ikonografie der Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin (Vgl. Hinz 1998; Seifert 2009) verzichtete. In ihrer Bezugnahme beschränkte sie sich auf den Schaum und das Wasser. Zur Erinnerung halte ich noch einmal fest, dass Aphrodite einer Erzählung nach *aus* oder *von* jenem Schaum geboren wurde, der sich infolge der Kastration des Uranos auf der Ägäischen See bildete. Im Mythos entwickelt sich die Entfernung des männlichen Genitals zu einem fruchtbaren Zeugungsakt. Biehlers Publikum blieb dieses blutige Schauspiel glücklicherweise erspart. Die Künstlerin zeigte weder den Vorgang der Entmannung, d.h. den Auslöser der Schaumbildung, noch zeigte sie eine Repräsentation der weiblichen Gottheit, d.h. das Resultat der Schaumbildung. Stattdessen stellte sie das Werden des Seifenschaums vor Augen. Das eigenständige Wachstum ihres künstlerischen Materials trat dadurch in ein Verhältnis zu jenem „Denkbild von einem Schaum, dem nicht nur Formkraft zukommt, sondern auch Geburtsfähigkeit und generative Wirksamkeit [...]“ (Sloterdijk 2004: 41). Biehlers Installation inszenierte den produktiven Materialprozess des Schäumens und erinnerte damit in doppelbödiger Weise an eine alte „Liaison von Schaum und generativer Potenz“ (Ebd.: 40), die sich nicht nur in der europäischen Kulturgeschichte finden lässt.

— Die Verbindung von fluidem Schaum und Fruchtbarkeit beschränkte sich zudem keineswegs auf den Mythos, sondern setzte sich seit der Antike auch in biologischen Zeugungstheorien

fort. Besonders eindrücklich ist das Beispiel der hämatogenen Samenlehre, nach welcher Sperma durch eine Erhitzung des Blutes und dessen Anreicherung mit Luft, zustande kommt (Vgl. Lersky 1950: 1344–1417). Sperma ist demnach durch Erregung aufgeschäumtes Blut. In diesem Sinne sprach etwa Aristoteles von der „Schaumnatur des Samens“ (Ebd.: 1348). Und noch im 6. Jahrhundert notierte Isidor von Sevilla: „[Der] Samen des Mannes ist der Blutschaum, entsprechend wie wenn Wasser, wenn es gegen Felsen schlägt, weißen Schaum entstehen lässt [...]“ (Laqueur 1992: 72). Die hier zum Ausdruck kommende Idee der Aphrogenese findet sich aber nicht nur in biologischen, sondern in vergleichbarer Weise auch in künstlerischen Zeugungsmythen. So berichtet u.a. Plinius in seiner *Naturgeschichte* von dem Maler Protogenes, der den Schaum vor dem Maul eines Hundes zufällig dadurch zur Darstellung bringt, dass er einen mit Farbe getränkten Schwamm, d.h. einen festen Schaum, gegen die Bildtafel wirft. Bei dessen Auftreffen auf dem Malgrund wird das ersehnte Abbild des flüssigen Speichelschaums von selbst erschaffen. Ähnliche Geschichten autopoietischer Schaum- und Bilderzeugung existieren auch von den griechischen Malern Apelles und Nealkes (Vgl. Lein 2011). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Vorstellung vom Schaum als produktivem Zeugungsmaterial verschiedene mythologische, biologische und künstlerische Versionen kennt und weit in die Geschichte zurückreicht. Ihre jüngste Auflage erlebt die Idee u.a. in der Zellbiologie wie etwa bei Lynn Margulis, die den Geburtsort allen Lebens in einer Art primitivem chemischen Ur-Schaum vermutet (Margulis 1998).

— Christine Biehler befasste sich in ihrer Installation nicht explizit mit solchen historischen Zeugungsphantasien und Schöpfungsmythen. Ihre Anspielung auf den Mythos der Aphrodite und der Umstand, dass ein signifikanter Teil des Kunstwerks vom Schäumprozess selbst generiert wurde, sorgen gleichwohl dafür, dass ihre Arbeit auch in diesen Horizont einrückt. Dadurch tritt etwas Wichtiges hervor: Eine Auseinandersetzung mit dem produktiven bzw. kreativen Potenzial von Seifenschaum ist nicht unproblematisch. Der Gedanke aphrogener Bildungsvermögen bringt allerlei Ballast mit sich. Es besteht die Gefahr, den fluiden Schaum zu einer mit enigmatischer Zeugungskraft begabten Substanz zu verklären. Dabei liegt das eigentlich Spannende dieses Werkstoffs gerade darin, dass er drei gegenderte Problemfelder miteinander verknüpft, nämlich jenes der Form und jene der künstlerischen wie materiellen Produktivität. Keiner dieser

Bereiche ist neutral, vielmehr weisen alle diverse geschlechtliche Implikationen und Einschreibungen auf. Als Material der Kunst sowie Reflexionsgegenstand der Kunstwissenschaft versetzt der Seifenschaum in die Lage, implizite Gendernormen in Konzepten der Form und der Produktion aufzuspüren. Der flüssige Schaumstoff ermöglicht einen geschlechterkritischen Blick, der über das Material an sich hinausreicht.

5) FAZIT — Aus genderkritischer Sicht ist das künstlerische Material Seifenschaum ein interessanter Stoff, weil es zentrale Motive der klassischen ästhetischen und kunstpraktischen Diskurse über Material durchkreuzt: Erstens setzt Seifenschaum dem Gedanken der Überwindung des Materials und dem damit verbundenen Primat der Form seine eigene prozessuale Materialisationsdynamik entgegen. Zweitens ignoriert er Rufe nach einer Dauerhaftigkeit des Materials sowie die damit verknüpfte Idee der Beständigkeit der künstlerischen Form. Das prekäre Etwas Seifenschaum kennt aufgrund seiner Wandelbarkeit keine stabilen Formen, sondern nur unabgeschlossene Formations- und Transformationsprozesse. Drittens widerspricht er auf komplizierte Weise der Auffassung des Materials als passivem Medium, das traditionell weiblich konnotiert wurde (Vgl. Wagner 2006).

— Fluide Schäume verflüssigen statische bipolare geschlechtliche Differenzsetzungen. So eignet sich der Seifenschaum weder als Symbol männlicher Potenz noch als Symbol weiblicher Fruchtbarkeit. Er ist gewiss kein phallisches Material. Zwar kann er sich im Vollzug seines Wachstums aufrichten, doch nur um wieder in sich zusammenzufallen oder sich aufzulösen. Der Seifenschaum ist aber auch kein maternaler Stoff, der einer Form oder einem künstlerischen Gestaltungswillen einen stabilen Anhalt gewähren würde. Als künstlerisches Material verkompliziert und verwirrt er tradierte Erklärungsmuster mit ihrer zweistelligen Ordnung. Die fluiden Schäume erzeugen eine Art Überschuss, oder besser noch: einen Überfluss, der dichotome Zuschreibungen als entweder weiblich oder männlich unterminiert. Hierin liegt das performative geschlechterkritische Potenzial des Seifenschaums in der Kunst begründet. Er stellt die Fragen der Form, der künstlerischen Produktion wie auch die der Produktivität und Fruchtbarkeit des Materials als zutiefst in die Genderproblematik eingetauchte Fragen heraus. Die ‚Kunst der Schaumgeburt‘ kann daher weit mehr sein als bloße ästhetische Schaumschlägerei. Christine Biehlers Arbeiten legen dafür ein eindrückliches Zeugnis ab.

// Literatur

- Ausst.-Kat.** More than Minimal. Feminism and Abstraction in the 70's. Rose Art Museum 1996. Stoops, Susan L. (Hg.), Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press, 1996.
- Brett, Guy (1995):** Exploding Galaxies. The Art of David Medalla. London, Third Text Publications.
- Cantat, Isabelle u.a. (Hg.) (2010):** Foams. Structure and Dynamics. Oxford, Oxford University Press.
- Chave, Anna C. (1991):** Minimalism and the Rhetoric of Power. In: Day, Holliday T. (Hg.): Power. Its Myths and Mores in American Art 1961–1991. Indianapolis, Indiana University Press, S. 116–130.
- Egenhofer, Sebastian (2008):** Abstraktion Kapitalismus Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München, Wilhelm Fink.
- Goldmann, Renate (2006):** Peter Fischli, David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen. Köln, Walther König.
- Hamann, Richard (1943):** Die Kategorie der Stofflichkeit in den bildenden Künsten. In: Fidler, Erich (Hg.): Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Königsberg, Kanter.
- Hinz, Berthold (1998):** Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion. München, Carl Hanser.
- Irigaray, Luce (1979):** Die Mechanik des Flüssigen. In: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin, Merve, S. 110–124.
- Judd, Donald (1965):** Specific Objects. In: Arts Yearbook 8, S. 74–82.
- Lacqueur, Thomas (1992):** Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M., Campus.
- Lein, Edgar (2011):** „Den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken“. Wolkenbilder, Flecken an der Wand und der glückliche Zufall in der Malerei der Renaissance. In: Eberlein, Johann Konrad (Hg.): Spiel Kunst Glück. Die Wette als Leitlinie der Entscheidung. Wien/Berlin, LIT.
- Lersky, Erna (1950):** Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlung der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 19, S. 1225–1425.
- Margulis, Lynn (1998):** Symbiotic Planet. A New Look at Evolution. Amherst, Massachusetts, Basic Books.
- Rübel, Dietmar (2012):** Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München, Silke Schreiber.
- Seifert, Martina (Hg.) (2009):** Aphrodite. Herrin des Krieges, Göttin der Liebe. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.
- Sloterdijk, Peter (2004):** Schäume. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Summers, David (1993):** Form and Gender. In: New Literary History 24 (2), S. 243–271.
- Wagner, Monika (2002):** Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, C. H. Beck.
- Wagner, Monika (2006):** Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter. In: Naumann, Barbara / Strässle, Thomas / Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in den Künsten und Wissenschaften. Zürich, vdf Hochschulverlag, S. 229–246.

// Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 4, 5, 6:** Fotos mit freundlichen Genehmigungen der Künstler/innen.
- Abb. 2:** Ausst.-Kat. Donald Judd. Düsseldorf 2004. Serota, Nicholas (Hg.), Köln, Dumont, S. 198, Abb. 19.
- Abb. 3:** Brett 1995, S. 2.

// Angaben zum Autor

Marcel Finke ist Kunsthistoriker und Postdoktorand im Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* an der UDK Berlin. Er promovierte an der Universität Tübingen mit einer Dissertation über die Materialität von Bild und Körper in der künstlerischen Praxis Francis Bacons. Von 2012 bis 2014 war er Mitarbeiter im Forschungsprojekt *Liquid Things* an der Universität für angewandte Kunst Wien. Derzeit untersucht er Epistemologien des Fluiden in der Kunst nach 1950.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

VOM BEGEHREN NACH MATERIALITÄT: SONISCHER DRECK, EXPLOITATIONKINO, FEMINISTISCHE THEORIE

1) HINTERGRUND: MATERIAL TURN? — In den Kulturwissenschaften und feministischen Theorien wird seit einiger Zeit ein Begehren nach Materialität spürbar.¹⁾ Proponent_innen dieses *material turn* fordern mehr kritische Aufmerksamkeit für Textur, Haptik, materielle Beschaffenheit von Medien und audiovisuellen Artefakten, die Einbeziehung von nicht-menschlicher *agency* in Analysen von Interaktionen zwischen Mensch und Objekt sowie die Aufgabe von rein optischen und sprachlichen Metaphern als methodische Hilfsmittel für das Erfahrbar-Machen der (stofflichen) Welt. Ziel dieser Hinwendung zur Materialität ist eine umfassende Überwindung der modernen Dichotomie zwischen Geist/Kultur/Sprache/Bedeutung einerseits und Körper/Materie/Natur/Affekt andererseits. Als Abgrenzungsfolie dienen hier oft theoretische und methodische Traditionen, welche auf Fragen der Repräsentation fokussieren. Aus der Perspektive eines *material turn* bleiben solche Ansätze oft in der Reproduktion zäher Binäritäten verhaftet: Wird Repräsentation als Sprache gedacht, wird diese schnell zu einem System von (arbiträren) Zeichen, welche Bedeutung unabhängig von ihrer materiellen Beschaffenheit transportieren, und das deshalb von der Betrachterin ohne Bezugnahme auf materielle Ausprägungen und Besonderheiten verstanden werden kann (vgl. z.B. Hall 1997). Materielle Aspekte eines audiovisuellen Textes – wie etwa die spezifische Körnung eines Films oder die Affekte, die die sonische Signatur eines Filmsoundtracks in Betrachter_innen auszulösen vermag – werden in repräsentationszentrierten Analysen schnell zu bedeutungslosen Überschüssen, da sie über das (sprachliche) Zeichensystem nicht erfasst und damit auch nicht entschlüsselt werden können (Barad 2003, Hekman 2008, Mitchell 2011, Paasonen 2011). Das Spektrum der materiellen Kritik ist breit und reicht von einer radikalen Abwendung von Repräsentation als Theorie und Methode und der Ausrufung eines (vermeintlich gänzlich) neuen Zugangs zum Stofflichen (z.B. bei Barad 2007, Cox 2011) bis hin zu Versuchen der Vermittlung zwischen an Repräsentation und Materialität interessierten Fragestellungen (z.B. bei Birtwistle 2010, Paasonen 2011).²⁾

— Der vorliegende Beitrag nimmt die begehrliche Öffnung hin zur Materialität zum Anlass, um sich dem repräsentationspolitisch schwierigen amerikanischen Exploitationkino der späten 1960er

1)
Der Titel dieses Papiers borgt von Marie-Luise Angerer (Angerer 2007).

2)
Für eine Kritik der Loslösung dieser ‚neuen‘ Ansätze aus der bisherigen feministischen Theoriegeschichte vgl. Sara Ahmed (2008).

Jahre anzunähern: Welche produktiven kritischen Impulse kann eine Hinwendung zur Textur, zum Material, zum Stoff setzen? Ich fokussiere hierbei auf exzessive Sound-Materialitäten: Auf Störgeräusch, Dreck und Abnutzung in der Tonspur von Herschell Gordon Lewis' Biker-Exploitation-Klassiker *She-Devils on Wheels* (1968). Um die Positionierung dieses Beitrags gleich vorweg zu nehmen: Ich werde im Folgenden zwar wiederholt Materialität ‚gegen‘ Repräsentation und Repräsentation ‚gegen‘ Materialität denken, letztendlich aber nicht für die Ablösung einer Perspektive durch die jeweils andere Partei ergreifen. Insofern fordert mein Beitrag weder ein neues Paradigma der Materialität ohne sprachlichen Ballast, noch möchte er repräsentations-fokussierte Analysetraditionen gegen einen vermeintlich bedrohlichen Angriff des Haptischen, Viszeralen verteidigen. Ziel dieses Beitrags wird es sein, Fragen nach der Materialität mit Fragen nach Bedeutung produktiv zu verschränken.

2) EXPLOITATIONKINO, „GENDER EQUALITY“ UND REPRÄSENTATION

— Mit *She-Devils on Wheels* leistet der amerikanische Exploitation-Regisseur und Produzent Herschell Gordon Lewis einen sehr speziellen Beitrag zum ab Mitte der 1960er Jahre populären Genre des Bikerfilms. Wie in anderen einschlägigen Werken (z.B. *Wild Angels*, Roger Corman 1966, *Hell's Angels on Wheels*, Richard Rush 1967 oder *Angels from Hell*, Bruce Kessler 1968) geht es auch in *She-Devils* um eine brutale Motorradbande, welche sich territoriale Schlachten mit konkurrierenden Gangs liefert, Partyexzessen frönt und dabei die bürgerliche Ordnung einer kleinen Stadt nachhaltig stört. Von anderen Biker-Dramen setzt sich *She-Devils* ab, indem er eine Umkehrung von Geschlechterrollen seiner Protagonistinnen vornimmt: Die härteste Gang im Film, bezeichnenderweise benannt als die Man-Eaters, besteht ausschließlich aus Frauen. Die Man-Eaters nehmen dabei Privilegien in Anspruch, die in der (gerade filmischen) modern-bürgerlichen Geschlechterordnung oft männlich konnotiert sind. Sie prügeln sich, tragen Waffen, organisieren sich in einer hierarchischen, geschlechtersegregierten Organisation, fahren schwere Motorräder, stehen in permanenter Konkurrenz zueinander und haben wilden, lustbetonten Sex ohne Liebe (ohne dafür vom Narrativ bestraft zu werden). Herschell Gordon Lewis selbst bezeichnet diesen Film in Interviews wiederholt als „the ultimate statement of gender equality“.

— Trotz der überraschenden – und im Kontext seiner Entstehung durchaus erfrischenden – Darstellung der Protagonistinnen als harten Heldinnen bleibt in einer auf Repräsentationsanalyse

fokussierten feministischen Betrachtung oft ein gewisses Unbehagen zurück. *She-Devils on Wheels* ist schließlich ein Exploitationfilm, und jede in ihm dargestellte Imagination von Emanzipation bleibt in der Logik eines Exploitation-Genres verhaftet. Ungleich dem leitenden Interesse vieler gegenwärtiger feministischer (Film-)Theorien zielt Exploitationkino nicht auf eine Reflexion, Differenzierung und Dekonstruktion von Zweigeschlechtlichkeit, Heteronormativität und den damit einhergehenden Herrschaftsverhältnissen, sondern auf das Vorführen von Differenz als schaurig-sexy Spektakel. Im historischen Aufführungskontext adressierte Lewis' „ultimate statement of gender equality“ kein explizit feministisches Publikum, d.h. es wendete sich nicht an die sich während der 1960er formierenden (neuen) Frauenbewegungen, sondern an ein Publikum in Autokinos und Grindhouses, dessen dominierender Blick oft als heterosexuell-männlich angenommen wurde (vgl. Kulle 2012: 68). Dementsprechend schreibt *She-Devils* den Protagonist_innen Unterschiede von Geschlecht nicht nur schamlos auf den filmischen Leib, sondern übertreibt diese auch mit Genuss und stellt sie als sexualisierte, bisweilen auch monströse Attraktionen zur Schau. Auch die frauen-emanzipatorischen Bestrebungen im Film operieren mit hölzernen Stereotypen, und bleiben schließlich in einer Konzeption von Feminismus als einem Kampf der (zwei) Geschlechter verhaftet. Auf der Zeichen-Ebene kommuniziert Lewis diesen Kampf über ein lustvolles Zoomen auf verletzte männliche Körper, welche durch Blicke auf intakte, beinahe unversehrbare weibliche Körper kontrastiert werden. Diese Repräsentationen spielen zwar mit Möglichkeiten der Überschreitung von gesellschaftlichen Konventionen – wie hier jener der polarisierten Geschlechtscharaktere –, können (oder wollen) diese Matrix allerdings nicht sprengen. Insofern bedient sich *She-Devils* weiterhin des 2-Geschlechtersystems und der damit einhergehenden heteronormative Ordnung.

— Wenig überraschend bleibt Exploitationkino bis heute ein kaum bevorzugtes Genre für feministische Auseinandersetzung (Cook 1976, Despieux / Mund 2000). Die einschlägige Literatur ist äußerst spärlich. Drei dominante Strategien zeichnen sich ab: Erstens die Abgrenzung von Exploitationfilmen als *bad media objects*, die es zu kritisieren und de-konstruieren gilt (Rich 1995, Gorfinkel 2011: 105), zweitens die Suche nach versteckter feministischer oder zumindest weiblicher Autorinnenschaft in auf den ersten Blick ‚unfeministischen‘ Werken (z.B. bei Cook 2000,

Modleski 2007), und schließlich die Identifikation mit den Outlaw-Heldinnen als positive, starke Frauenbilder, welche stereotypen Darstellungen von Frauen als wehrlose Opfer entgegengesetzt werden könnten (z.B. bei Zalcock 1998, Hatch 2004). Alle drei Strategien fokussieren auf Fragen der Repräsentation: Welche (ideologische) Bedeutung transportiert der filmische Text und seine Zeichen? Begegnet man *She-Devils on Wheels* mit diesen Lesestrategien, eröffnen sich zwei Rezeptionsmöglichkeiten. Der Film lässt sich einerseits als Warnung gegen (feministische) Emanzipationsbestrebungen interpretieren (*Was will die sich befreiende Frau? Dominanz! Wer ist ihr Opfer? Der Mann!*), andererseits erlaubt die offensichtlich trash und Übertreibung verpflichtete Darstellung von Gleichstellung als gutgelauntem, Rock'n'Roll-unterfüttertem Bandenkrieg, das Narrativ (*Feminismus ist mörderisch!*) gegen den Strich zu lesen. Materialität spielt in keiner der Lesarten eine Rolle. Bedeutung schreiben im ersten Fall die Filmschaffenden in den audiovisuellen Text ein, im zweiten Fall die kritische Rezipientin.

— Aus einer Sicht des *material turn* kann an diesen Ansätzen kritisiert werden, dass sie ein souveränes (menschliches) Subjekt als einzige agentielle Dimension im Zusammentreffen von Zuseherin und Film privilegieren. Versteht man Film als Text, den es zu entschlüsseln gilt, verlangt eine erfolgreiche Rezeption nach einer kundigen, souveränen Leserin, die weiß, wie Sinnhaftes von Unsinnigem zu trennen ist. Diese Leserin kann offenbar jede beliebige Materialität mit jeder beliebigen (affektiven) Bedeutsamkeit aufladen, ohne dass diese Bedeutsamkeit mit der Beschaffenheit des Materials in irgendeiner Verbindung stehen müsste. Ein solches souveräne Subjekt besetzt nun in der Geschichte von feministischen Theorien und Praxen eine genauso zentrale wie problematische Position. Das souveräne Subjekt ist eine Erfindung der bürgerlichen Moderne, und ist mit bürgerlich-modernen Vorstellungen der Emanzipation und des Erstreitens von Rechten auf grundlegende Weise verknüpft. Das souveräne Subjekt kann sprechen: Ungleich seinem Außen, dem Anderen, formuliert es seine Anliegen rational und verständlich (mit den Worten Judith Butlers: *intelligible*), und wird deshalb in modernen Befreiungsdiskursen ernst genommen. Problematisch daran ist, dass sich dieses Subjekt nur konstituieren kann, wenn es gleichzeitig ein ihm außen liegendes Anderes als Abgrenzungsort schafft. Das souveräne Subjekt ist nämlich nur solange privilegiert handlungsfähig, als es das Außen nicht ist; es macht nur dann privilegiert Sinn, wenn das Andere

unintelligible bleibt (Meißner 2013). Susanna Paasonen kritisiert, dass auch kulturwissenschaftliche Repräsentationskritik diese Dynamik von Subjektivierung und Ausgrenzung bisweilen übernimmt. Sie gibt zu bedenken, dass in der Praxis des Lesens eines Filmes oft genau jene Dimensionen als unverständliches Anderes konstruiert und verworfen werden müssen, die in sprachlichen Zeichensystemen keinen Sinn machen bzw. nur schlecht artikuliert werden können: nämlich die haptischen, materiellen Aspekte eines Tons oder Bildes (Paasonen 2011: 189ff.).

3) EXZESS, TEXTUR UND RESONANZ — Genau diese haptischen, materiellen Aspekte beeinflussen allerdings sehr oft die Bedeutsamkeit, welche Exploitationfilme zu inspirieren vermögen. Exploitation-Genres begründen sich maßgeblich über wiederkehrende, formelhafte Konventionen der Darstellung, und werden oft erst durch Übertreibung, Sensationslust, Hölzern- und Schemenhaftigkeit in Charakterisierung und Narrativ erkennbar. Ihre Bedeutsamkeit ergibt sich deshalb oft nicht allein aus ihrer (genretypisch flach gehaltenen) Ideologie, Erzählung oder Moral, sondern über ihren anscheinend unsinnigen materiellen Überschuss, über ihre wilde, raue Ästhetik und sehr haptische Textur. Dies verdeutlichen auch spätere queer_feministische Arbeiten wie *Pink Flamingos* (John Waters 1972) und *Blood Orgy of the Leather Girls* (Meredith/Michael Lucas 1988),³⁾ die vor allem die materiellen Exzesse, welche Exploitation-Produktionen wie *She-Devils on Wheels* so wesentlich charakterisiert, aufgreifen, für sich vereinnahmen, adaptieren und (weiter-)verarbeiten.

— Textur bezeichnet hier jene Dimensionen eines Filmes, welche dessen Materialität begreifbar machen. Textur zeigt, aus welchem Stoff Dinge gemacht sind, sie macht Struktur, Muster und Faserung eines Objekts spürbar und sie deutet an, wie sich eine Form oder eine Oberfläche anfühlen mag. Für vermeintlich immaterielle Objekte wie Film kann Textur auf zwei Ebenen entstehen: erstens, aus der materiellen Qualität und dem Grad an Nähe zu den Objekten, die im Film abgebildet sind und zweitens, aus jenen Komponenten oder medienspezifischen Qualitäten, welche die Technologien, die hinter einer Aufnahme stehen, als materiell erfahrbar machen. Solche Qualitäten wären zum Beispiel Körnung, Farbe, Format, oder aber auch Frequenz, Tonumfang, Verhallung eines Klangs etc. Darüber hinaus machen auch Spuren von Abnutzung und Verfall wie etwa hörbare Kratzer in der optischen Emulsion oder Verzerrungen aufgrund von Beschädigungen

3)

Meredith Lucas ist eine fiktive Figur, welcher Regisseur und Produzent Michael Lucas zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung seines Filmes die Regie zuschrieb, um *Blood Orgy* zu mehr Glaubwürdigkeit als feministischem Projekt in der amerikanischen Arthouse-Szene der 1980er zu verhelfen (www.dirtypotter.com/waladfield/wordpress/?p=612).

am Magnetband der Tonaufnahme Film als materielle Objekte erfahrbar (vgl. Birtwistle 2010: 85ff., Paasonen 2011: 98).

— Die Beschäftigung mit der Textur von Exploitationfilmen birgt produktives kritisches Potenzial, wenn sie Texturen nicht als unwillkommene Ablenkung vom eigentlichen Prozess der Kommunikation von Bedeutung begreift, sondern als Dimension, die diese Bedeutsamkeit auch (mit)produziert. Feministische Affekttheorien weisen dabei besonders auf die enge Verknüpfung von exzessiven Medienmaterialitäten und Affekt hin (Marks 2002, Sedgwick 2003: 13). Susanna Paasonen präzisiert, dass eine wesentliche Funktion von Exploitation-Genres darin besteht, Rezipient_innen affektiv zu bewegen – sie zu erregen, zu verführen, zu verstören etc. Mit ihrem Konzept der Resonanz verdeutlicht sie, wie sehr sich solche affektiven Bewegungen gerade durch eine Begegnung mit den spezifischen Texturen von audiovisuellen Werken generieren: *„The term resonance carries multiple meanings across disciplinary boundaries and discursive contexts (from linguistics to physics, chemistry, electronics, and medicine). The body of meaning I am referring to involves thesaurus definitions such as ‚richness or significance, especially in evoking an association or strong emotion‘; ‚intensification and prolongation of sound, especially of a musical tone, produced by a sympathetic vibration‘; ‚sound produced by a body vibrating in sympathy with a neighboring source of sound‘, and ‚oscillation induced in a physical system when it is affected by another system that is itself oscillating at the right frequency.‘ More than a technical term, resonance refers to moments and experiences of being moved, touched, and affected by what is tuned to ‚the right frequency.‘ [...] All resonance alters in form and intensity over time, depending on who is encountering the images, how, where, and when.“* (Paasonen 2011: 16f., Hervorhebung im Original)

— Paasonens Fokus auf die Interaktion zwischen Rezipientin und Textur in Dynamiken der Resonanz erlaubt, dass *agency* nicht nur vom souveränen Subjekt ausgeht. Wie obiges Zitat verdeutlicht, sind (mindestens) zwei aufeinander reagierende Körper oder Komponenten nötig, damit resonante Schwingungen entstehen können. Der Textur gesteht diese methodische Herangehensweise eine gewisse agentielle Dimension zu: Sie formt und bewegt Begegnungen und stimuliert damit affektive Bezugnahmen. Dies ist wiederum eine starke Anlehnung an den gegenwärtigen *material turn*. Darüber hinaus erlaubt das Ausloten von Resonanzen,

den Blick der Analyse auf spezifische Bedingungen einer *konkreten* Begegnung zwischen Film und Rezipientin zu legen, anstatt allgemeine (bzw. bisweilen auch ahistorische) Aussagen über die Bedeutung ‚des Films‘ zu treffen. Damit trägt das Konzept auch der Kontingenz Rechnung, der Streuung von verschiedenen Reaktionen auf und Strategien im Umgang mit Exploitation-Genres, die uns im empirischen Kontext immer wieder begegnen (vgl. z.B. Barker 2013).

—— Paasonen argumentiert, dass Resonanzen bisweilen zu überraschenden Reaktionen führen können. In ihrem Blick ist also nicht ein ‚Effekt‘, ein fixer oder immer vorhersehbarer Reflex, den ein gewisser Film durch seine durch die Produzentin eingeschriebene (oder durch die Rezipientin zugeschriebene) Bedeutung oder Ideologie auslöst. In ihrem Blick sind vielmehr die Dynamiken der Interaktion, welche sich in der Begegnung zwischen Film als einem materiellen Objekt mit spezifischer Textur und Rezipientin als vergeschlechtlichtem, historischem Subjekt mit einem materiellen Körper entwickeln können. Diese Vorstellung unterscheidet sich maßgeblich vom weiter oben beschriebenen Konzept des Lesens, in welchem die souveräne Leserin allein den Text dominiert.

4) SONISCHER DRECK: RENDERING NOISE, GROUND NOISE, SYSTEM NOISE

—— Eine besonders auffällige Textur in *She-Devils on Wheels*, die kontingente Resonanzen geradezu herauszufordern scheint, ist die eindringliche Schmutzigkeit der Tonspur. Dialog, Musik und Soundeffekte, welche in der Literatur zu Kino und Ton durchaus als sinnhaft mit dem Narrativ verknüpfbare Dimensionen diskutiert werden (und sich damit für eine repräsentationsfokussierte Analyse anbieten – siehe z.B. Doane 1980, Bordwell & Thompson 1985), sind hier durchgehend von Störgeräuschen überdeckt und drohen bisweilen auch unter diesen Störungen zu verschwinden. Mit Andy Birtwistle (2011) lassen sich zwei Komponenten erkennen, aus denen sich die dreckige Textur der Audiospur zusammensetzt: Grund- bzw. Systemdreck („ground and system noise“, 97ff.) und Aufnahmedreck („rendering noise“, 93ff.). Grund- bzw. Systemdreck wird von den technisch-materiellen Grundlagen des Trägermediums sowie des Abspiel equipments verursacht. In *She-Devils* generiert sich diese sonische Störung aus zwei Materialien, Magnetband und Film: Hörbar ist sowohl das Rauschen der Oxyde auf dem ¼“ Band, auf welches der Sound im Produktionsprozess aufgenommen wurde, als auch das Prasseln, welches durch die Übersetzung des magnetischen

Tons auf die optische Tonspur der Verleihkopie entsteht. Daneben sind Verzerrungen und Ausfälle bemerkbar, die auf Abnutzung oder Beschädigungen an beiden Materialien (wie etwa einem Kratzer am Film, Überdehnung des Bandes) zurückzuführen sind. Aufnahmedreck wiederum entsteht in *She-Devils* hauptsächlich durch den Einsatz von rohen *direct sound recording*-Techniken (vgl. Altman 1985: 49). Wie Herschell Gordon Lewis berichtet, zeichneten er und sein Team Dialog und Atmosphäre zeitgleich mit der Bildspur und mit nur einem (bzw. maximal zwei) Mikrofon(en) auf Magnetband auf, und behielten die so produzierte Tonspur auch in der Postproduktion bei.⁴⁾ Die wenigen Mikrofone unterschieden dabei nicht zwischen gewolltem und unbeabsichtigtem Sound, sondern registrierten alle in ihrer Reichweite stattfindenden sonischen Ereignisse. Dies akzentuiert bisweilen Ereignisse, die in keinem sinnvollen Zusammenhang mit dem Narrativ stehen (wie etwa, wenn ein am Rande des Bildes platziertes Mikrofon vordergründig das Flüstern und Füßescharren von ebenfalls am Rand stehenden Nebendarstellern aufzeichnet) oder verleiht der sonischen Textur eine Tonfärbung, welche die Aufmerksamkeit von der Story ab- und zu den materiellen Begebenheiten des Shootings hinzieht (wie etwa, wenn die übermäßig harte, prellende Reverberation des Studiosettings handlungstragende Dialoge beinahe unverständlich verfremdet).

— System-, Grund- und Aufnahmedreck gehören zu jenen sonischen Dimensionen von Film, die bisher nur wenig kritisch adressiert wurden (Birwistle 2010: 85ff.). Dies ist auch der Tatsache geschuldet, dass diese Dimensionen genau jene Zufalls-, Abfalls- und Nebenprodukte bzw. jenen materiellen Überschuss darstellen, welche in Analysen von Repräsentation oft keinen Sinn zu ergeben scheinen. Dabei beansprucht die dreckige sonische Textur von *She-Devils on Wheels* jedoch einiges an Raum im Film und fordert hartnäckig die Aufmerksamkeit der Rezipientin. Audio-Dreck hat maßgeblichen Einfluss darauf, auf welche Weise sich die Rezipientin auf den Film einlassen kann. Einem ‚Meistern‘ des Filmes als Text steht er aktiv entgegen: Er macht handlungstragenden Dialog teilweise unverständlich. Er mischt sich ungewollt in Musik und Geräuscheffekte. Er infiziert Stillen und Atmosphären und macht die ihm zugrunde liegenden Lo-Fi Produktionsweisen und -mittel nur allzu wahrnehmbar. Der Dreck hat also *agency*. Nun stehen zwei Möglichkeiten zur Verfügung, diese agentielle Dimension der dreckigen sonischen Textur theoretisch zu rahmen.

4)

Beigefügt wurden in der Postproduktion lediglich Soundeffekte und Musik, die ebenfalls zuvor mit demselben Tonbandgerät aufgezeichnet wurden. Persönliche Korrespondenz mit dem Regisseur, 26. und 27. 8. 2013.

— Eine erste und einfachere Variante schlägt sonischen Dreck als jenen Ort vor, an dem nicht das souveräne Subjekt regiert, sondern die radikale Alterität, der (vermeintliche) Unsinn des Anderen. Noise ist hier „non-identity [...] composed of the discarded detritus that cannot be contained by regimes of signification“ (Ebd.: 151). In dieser Deutung stört der sonische Dreck in *She-Devils on Wheels* die Übertragung der Botschaft des Films soweit, dass diese nicht beim Publikum ankommen kann – und wenn, dann nur in veränderter, verstümmelter Form, deren (Bedeutungs-)Macht gebrochen oder zumindest geschwächt ist. Störgeräusch als Zerstörung, Störgeräusch als Krieg – Andy Birtwistle erinnert uns zu Recht daran, dass es sich hierbei um eine eher konservative Deutung von sonischem Exzess handelt, wie sie z.B. in der futuristischen und anderen Avantgarde-Traditionen der Moderne prominent vertreten ist (Ebd.: 129). Dieser Ansatz verspricht, der Bürde der Repräsentation und der Herrschaft des souveränen Subjekts einen kämpferischen Ort entgegenzusetzen, welcher niemals bedeutend und damit immer schon selbstverständlich subversiv wäre. Diese vermeintliche Subversion vollzieht sich allerdings wieder nur über einen radikal binären Ausschluss. Im Rahmen einer feministischen Auseinandersetzung mit Exploitation-Genres erscheint dieser Ansatz wenig zielführend, da er das sprechende, souveräne Subjekt und das unverständliche, brabbelnde, störende Andere weiterhin streng voneinander abgrenzt. Eine *agency* von Materialität wird zwar beschreibbar – das heißt, das Brabbelnde erfährt eine gewisse Aufwertung –, jedoch bleibt diese *agency* das negative Spiegelbild jener des souveränen Subjekts. Produktive Resonanzen zwischen Materialität und Zeichensystem sind hier nicht denkbar: Die einzige Interaktion der beiden Komponenten besteht in der feindlichen Konfrontation, im Ringen um die Verdrängung des jeweils anderen. Zur Überwindung von Dichotomien – welche ja eigentlich das Ziel der kritischen Beschäftigung mit Materialität darstellt – trägt diese Art, sonischen Dreck zu fassen, wenig bei.

— An seine Grenzen stößt dieser Ansatz auch, sobald er von der Produktions- auf die *audiencing*-Ebene übertragen werden soll. Das Verständnis von bestimmten sonischen Texturen als immer und automatisch ohne Bedeutung erscheint seltsam statisch und ahistorisch. Schließlich zeigt Birtwistle am Beispiel des Theremin, wie das Kino der 1940er und -50er Jahre die ursprünglich nicht kategorisierbaren Klänge dieses neuen, elektronischen Instruments

in Kürze zu domestizieren, sprich, ihnen die Konnotation des Verrückten, Gefährlichen, Monströsen, Außerirdischen aufzubinden vermochte (Ebd.: 150ff.). Historisch betrachtet erscheinen die Zeitintervalle, während derer ein beliebiges (Stör-)Geräusch komplett frei von Signifizierung bleibt, beinahe verschwindend flüchtig. Auch der sonische Dreck in *She-Devils on Wheels* verweist nicht immer nur in radikaler Alterität auf sich selbst, sondern kann Zuhörer_innen etwas ganz anderes bedeuten. Mit der Zeit mag sich eine exzessive sonische Textur wie jene in *She-Devils* zum Beispiel zu einem weiteren Genre-Marker entwickeln, der somit die Zuordnung des Films zum Trash- und Exploitationkino ermöglicht. Er mag Assoziationen zu filmischen wie musikalischen DIY-Praktiken und den mit ihnen in Verbindung stehenden Subkulturen (wie z.B. der Garage Rock'n'Roll der Cramps oder der Budget Rock der Trashwomen) wecken. Oder er kann den Film schlichtweg als ‚alt‘ (oder, im Lichte aktueller Entwicklungen in der Populärkultur, als *vintage* oder *retro*) markieren, und ihn somit mit Eindrücken der Nostalgie, Obsoleszenz oder auch einer historischen Unmittelbarkeit aufladen. In welche Richtung die Rezipientin hört, ist der dreckigen Sound-Textur jedoch nicht endgültig eingeschrieben: Sie bietet vielmehr die Oberfläche, anhand derer sich konkrete Resonanzen erst bilden müssen.

— Eine zweite theoretische Rahmung versucht, sowohl dieser Kontingenz im Zusammentreffen von Rezipientin und Film(-sound) Rechnung zu tragen als auch den vermeintlichen gegenseitigen Ausschluss von materiellem Überschuss und Bedeutung noch einmal anders zu hinterfragen. Dieser Versuch begreift exzessive Audio-Texturen nicht als das Andere oder Äußere der Bedeutung, sondern nimmt sehr wohl wahr, dass sich auch sonischer Dreck laufend mit Bedeutung anreichert und diese zu kommunizieren vermag. Zentral ist hier allerdings, zu erkennen, dass es sich nicht um dieselbe Art von Bedeutung handelt, die das souveräne Subjekt im Lesen zu meistern sucht. Die sich an der Textur bildende Bedeutung überformt das Stoffliche nicht als Zeichen, um ihm einen eindeutigen, von außen festgelegten Sinn einzuschreiben (den exzessive Materialität dann nur mehr stören kann). Vielmehr handelt es sich um Bedeutsamkeit in Gestalt von Sinnlichkeit, Intensität, einem Bewegt-werden von der materiellen Beschaffenheit des Artefakts, wie sie Susanna Paasonen (2011), Andy Birtwistle (2010) oder auch Laura U. Marks (2002) in ihren Auseinandersetzungen mit pornografischen Websites,

Kino-Sound oder Videokunst beschreiben. Diese affektive, haptische Bedeutsamkeit, die ein Film für eine Rezipientin haben kann, stellt dieser zweite Versuch nun eben nicht in lineare Konkurrenz mit Bedeutung auf Ebene der Repräsentation. Das ‚Andere‘ dieser Bedeutsamkeit setzt dieser Ansatz nicht als streitlustiges Gegenüber zum Film als Text, sondern als maßgebliche Komponente im Film als System, welches über Zeichen *und* Texturen mit Rezipient_innen in bedeutsame Interaktion treten kann. Interaktion impliziert hier, dass nicht eine agentielle Dimension – sei es das souveräne Subjekt in Gestalt des *auteurs* oder der allmächtigen Leserin-gegen-den-Strich, oder aber das zerstörerische, exzessive Geräusch – von vorne herein allein den Ton angibt. Der Ausgang eines Zusammentreffens wird sich so eben nicht über die Analyse nur einer dieser Dimensionen ablesen oder gar vorhersagen lassen. Verschiedene *agencies* und Bedeutungsebenen verknüpfen sich in der Begegnung zwischen Rezipientin und Film auf unterschiedlichste Weise: Sie schwingen in Resonanz, bauen Spannungen auf, stoßen sich ab, gleiten aneinander vorbei, treffen wie Wellen aufeinander, und formen dabei immer neue Muster.⁵⁾ Wer diese Dynamiken erfassen will, so Birtwistle und Paasonen, sollte die Zwischenräume, in denen sie sich aufspannen, auch ausloten.

5) TEXTUR UND APPROPRIATION: KONTINGENTE RESONANZEN, ALTERNATIVE GENEALOGIEN? _____

Für einen Exploitation-Film wie *She-Devils on Wheels* bedeutet dies, alternativen Genealogien nachspüren zu können, welche ihr kritisches Potenzial wesentlich an der Appropriation von exzessiven Texturen entwickeln – und auch über diese Texturen artikulieren. Anstatt den Film in die Tradition eines tendenziell misogynen (bzw. zumindest wenig reflektierten und Geschlechterhierarchien fraglos reproduzierenden), nur auf schnelle kommerzielle Verwertbarkeit fokussierten Exploitationkinos der späten 1960er Jahre zu stellen, lässt eine Analyse von materiellen Bezugnahmen in späteren, queer_feministischen Arbeiten in den Vordergrund treten. Dabei kann deutlich werden, wie populärkulturelle feministische Kritik bisweilen auch funktionieren kann, ohne um jeden Preis die Position des souveränen, sprechenden Subjekts einnehmen zu müssen. Nähert man sich z.B. Lucas' *Blood Orgy of the Leather Girls* als Artikulation eines souveränen Subjekts, wird man scheitern. Aus einer solchen Position betrachtet ist die Appropriation von Exploitation-Logiken purer, haarsträubender Unsinn, zu brutal, zu übertrieben, zu exzessiv, kurz: Nicht ernst zu nehmen. Dennoch handelt es sich um eine

5)

Das Bild der aufeinandertreffenden Wellen bedient sich an Karen Barads derzeit in der Geschlechterforschung sehr populärem Bild der Diffraktion bzw. Interferenz (Barad 2007, Bath u.a. 2013).

feministische Artikulation: Lucas widmet den Film im Vorspann der prominenten Pionierin der ersten Frauenbewegung Susan B. Anthony. Diese Hommage formuliert sich allerdings nicht aus einer bürgerlich-modernen Sichtweise, welche ausschließlich auf die ‚vernünftigen‘ Aspekte von feministischen Kämpfen wie der Frauenwahlrechtsbewegung fokussiert, sondern speist sich aus Momenten von Exzess, Radikalität, affektivem Überschuss – welche zwar Kämpfe wie jenen einer Susan B. Anthony maßgeblich kennzeichneten (Ankele 2008), aber von einem aufgeklärten, abgeklärten, ‚vernünftigen‘, modernen Feminismus wiederholt ins Andere gedrängt werden müssen. Ein ernsthaftes, kritisches Einlassen auf exzessive Texturen heißt, diese abgedrängten, anderen Dimensionen feministischer Kritik zu ihren eigenen Bedingungen hörbar – und somit agentuell bedeutsam – werden zu lassen.

// Literatur

- Ahmed Sara (2008):** Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‚New Materialism‘. In: *European Journal of Women's Studies* Jg. 15, H. 1, S. 23–39.
- Altman, Rick (1985):** The Evolution of Sound Technology. In: Weis, Elizabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, S. 44–53.
- Angerer, Marie Luise (2007):** Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich, Diaphanes.
- Ankele, Gudrun (2008):** Versuchsweise extrem. Radikale feministische Manifeste als Provokation des Politischen. Unveröffentlichte Dissertation, Akademie der bildenden Künste Wien.
- Barad, Karen (2003):** Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* Jg. 28, H. 3, S. 801–831.
- Dies. (2007):** Meeting the Universe Halfway. *Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press.
- Barker, Martin (2013):** Embracing Rape: Understanding the Attractions of Exploitation Movies. In: Atwood, Feona u.a. (Hg.): *Controversial Images. Media Representations on the Edge*. London, Palgrave Macmillan, S. 217–238.
- Birtwistle, Andy (2011):** *Cinesonica. Sounding Film and Video*. Manchester, Manchester University Press.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1985):** Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. In: Weis, Elizabeth / Belton, John (Hg.): *Film sound: Theory and practice*. New York, Columbia University Press, S. 181–200.
- Cook, Pam (1976):** Exploitation Films and Feminism. In: *Screen* Jg. 17, H. 2, S. 122–127.
- Dies. (2000):** Stephanie Rothman, Feminismus und die Kunst des Exploitation-Films. In: Despigneux, Carla / Mund, Verena (Hg.): *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Marburg, Schüren, S. 21–36.
- Cox, Christoph (2011):** Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. In: *Journal of Visual Culture* Jg. 10, H. 3, S. 145–160.
- Despigneux, Carla / Mund, Verena (Hg.) (2000):** *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Marburg, Schüren.
- Doane, Mary Ann (1980):** Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In: Lauretis, Teresa de / Heat, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. London, Macmillan, S. 54–62.
- Gorfinkel, Elena (2011):** „Dated Sexuality“: Anna Biller's *Viva* and the Retrospective Life of Sexploitation Cinema. In: *Camera Obscura* Jg. 26, H. 3, S. 95–136.
- Hall, Stuart (1997):** The Work of Representation. In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage, S. 13–74.
- Hatch, Kristen (2004):** The Sweeter the Kitten the Sharper the Claws: Russ Meyer's *Bad Girls*. In: Pomerance, Murray (Hg.): *Bad. Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Albany, State University of New York Press, S. 143–155.

- Hekman, Susan (2008):** Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism. In: Alaimo, Stacy u.a. (Hg.): Material Feminisms. Bloomington, Indiana University Press, S. 85–119.
- Kulle, Daniel (2012):** Ed Wood. Trash & Ironie. Berlin, Bertz + Fischer.
- Marks, Laura U. (2002):** Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Meißner, Hanna (2013):** Feministische Gesellschaftskritik als onto-epistemo-logisches Projekt. In: Corinna Bath u.a. (Hg.): Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungen – Materialisierungen. Münster, LIT Verlag, S. 163–208.
- Mitchell, Christine (2011):** Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn. In: Gubo, Michael u.a. (Hg.): Kritische Perspektiven: „Turns“, Trends und Theorien. Münster, LIT Verlag, S. 281–300.
- Modleski, Tania (2007):** Women's Cinema as Counterphobic Cinema. Doris Wishman as the Last Auteur. In: Sconce, Jeffrey (Hg.): Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics. Durham, Duke University Press, S. 47–70.
- Paasonen, Susanna (2011):** Carnal Resonances. Cambridge, MA, MIT Press.
- Rich, B. Ruby (1995):** Lethal Lesbians. In: The Village Voice, 25 April 1995, S. 60.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003):** Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham, Duke University Press.
- Zalcock, Bev (1998):** Renegade Sisters. Girl Gangs on Film. London & San Francisco, Creation Books.

// Angaben zur Autorin

Kristina Pia Hofer ist Assistentin am Institut für Geschlechterforschung der Johannes Kepler Universität Linz. Forschungsschwerpunkte: audio/visuelle Kultur, feministische Theorien, Exploitation-Genres, Pornografie. Aktuelle Publikationen (Auswahl): Pornographic Domesticity: Amateur Couple Porn, Straight Subjectivities, and Sexual Labor. In: Porn Studies (erscheint im Herbst 2014); Frühes Kino und Pornografie im Internet: Eine „parallax historiography“ in der Diskussion zweier ‚neuer‘ Medien? In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften Jg. 23, H. 2, S. 82–109.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE

OPERATION VIDEO. THE USE OF IMAGES AS VISUAL AGENTS IN STRUGGLES OVER REPRESENTATION

A facial close-up is as obscene as a genital close-up, because a face is a genital. Every image, form, or body part when seen close-up has a genital character. That is, there is something sexual about the promiscuous detail and enlargement effect of zoom. (Baudrillard 1990: 254)

— In *Video World and Fractal Subject*, originally delivered as a talk in 1988, Jean Baudrillard considers how an electronic image comes to disrupt order. He asks whether a video stage has not displaced the mirror stage, and whether the experience of „splitting and mirror imaging, otherness and alienation“ (Ibid.: 263), has not dissolved perhaps into telecommunicative omnipresence, which erases the boundaries between subject and object and „resembles transsexuality – albeit on another level“ (Ibid.: 260). Baudrillard alleges, in characteristically postmodernist terms, that the circulation of electronic images causes external reality and the subject to vanish, and thus raises questions about gender and representation. Albeit unintentionally, his blending of media and gender change reveals that such attributions are contingent rather than fixed. What still needs to be investigated, however, is which other perspectives the alleged disruption of established order entailed. I argue that certain video works, above all from the 1970s, run counter to Baudrillard’s stance. Rather than foregrounding a dissolving or vanishing subject, they feature one that discovers itself – albeit differently. In what follows, I discuss selected examples of early video discourse, and its different mode of seeing, to delineate some of the shifts that have occurred in the discourse on subjectivity.



// Figure 01
Lisa Steele, *Facing South*, 1975.

„LOOK CLOSER!“ – A CRITIQUE OF THE VIEWING-DISTANCE IN THE FIELD OF VISION —

Lisa Steele, the Canadian video artist, admits at the beginning of her early work *Facing South* (1975) (**fig. 1**) that she fears drowning in detail: „Sometimes I think – I look too closely – seeing things in too much detail“ (Steele 1975). *Facing South* is a sort of personal video diary, in which Steele records her own subjectivity. Its themes include close-up observation, duration, reflecting upon individual perception, and a view of the female genitals. Rattling off these themes ad hoc cannot, however, reproduce the impression that this twenty-two minute tape makes on the viewer: it is slow, its atmosphere is unspectacular, its narrator’s voice is soft, and its close-ups afford a singular insight into private surroundings and intimacy. *Facing South* opens with a date, April 14th, and a potted plant. Steele’s voice-over explains that her *Angel Wing Begonia* is flowering. Addressing her viewers directly, she demands „Look closer!“, and switches on a light. What follows is a close-up of the blossom, in front of which a large magnifier is slowly placed, blurring the image completely. Refocusing the magnifier renders the blossom splendidly concrete and almost haptic. Examining the blossom at length, Steele observes that it is pink, similar to the inside of a young girl’s mouth. This pictorial association confers color upon the black-and-white shot. Seemingly looking her viewers in the eye, she emphatically reassures us: „I’m quite sure of this.“ Steele goes on to closely observe and ponder the fledgling watercress seedlings in a pot standing on the window sill; what follows are close-ups of her face – ear, eye, nose, and mouth – and ultimately a change of scenery: Steele’s profile appears at the top edge of the screen, her hair tied back with a headscarf. She dreamily bends down toward the two-week-old plants, she tells us, and slowly bites off their seed leaves. The close-up shows her tongue feel its way forward and draw the leaf toward her mouth, before biting it off and beginning to chew it. As we watch her chew, her voice-over tells us that the leaves taste spicy and smell of pepper. Following a shift to some buttered bread, upon which she places the fledgling leaves, what appears next is an initially extremely blurred shot of the female genital area. While she moves the magnifier back into picture from the top, Steele says slowly: „But here, seeing here clearly is difficult. Even under magnification. The Clitoris remains hidden between two folds of skin“ (Ibid.). Magnification gradually renders distinct the excerpt, until a very accurate close-up of the labia surrounded by dark pubic hair comes into view. The magnifier disappears again at the top of the screen, and the shot remains unfocused for a few

seconds. The camera subsequently observes Steele feed her turtles with Begonia seeds; the close-ups of the turtles snatching at the food and Steele biting off the watercress leaves are unsettlingly similar. The tape ends with a slow walk up to the roof terrace, dawning light, close-ups of flower and plant boxes, and the somewhat cryptic sentence: „At noon rising locate the distance to view.“

— The distinctive features of *Facing South* – Steele’s attention to detail, the magnifier, the dilatory movements, closely observing delicate plants grow, the eroticism of her unspectacular gestures, turtle-feeding, and the zoomed-in vagina – all come alive through their contrast with what usually characterizes the field of vision and the dominance of sight. She appears to be too close. The distance customarily afforded by sight dissolves and makes way for the pleasure in coming so close to things that they assume a haptic quality and solicit touch. The human eye, hands, skin, and sense of taste are appealed to in equal measure, and seduced into feeling. But *Facing South* allows no fantasies to coalesce, since it is too slow – and too analytical. Its brittle narrative and mysteriousness inhibit any sensual approach to matters. While viewers are kept at arm’s length, they are prompted to reflect upon their sense of proximity. Unlike Baudrillard, feminist artists saw video as promising the dissolution of the powerful boundary between subject and object in its determinate gender terms. Its distinction between the male gaze and its female object evidently threatened the stability of the established order of representation. Steele’s magnified view of detail, into which she inserts a reference to the invisible clitoris without further explanation, plays with the craving for knowledge in Western, visual culture. For instance, Linda Hentschel’s *Pornotopische Techniken des Betrachtens* (Hentschel 2001) establishes that phantasmatic cross-fading, fuelled by a sense of advancing as far as an essential kernel of truth, assembles into a mythic complex. Firstly, images of the female genital area as a threshold to truth on the one hand; and secondly, the curiosity derived from gazing at the (violent) prizing open of the female body to divulge its secret. Steele’s subtle rendition of gaze and clitoris quite evidently alludes to the problematic amalgamation of knowledge and lust. In *Facing South*, she parades the magnifier, an optical instrument of knowledge, in a futile attempt to draw closer to things. Under magnification, they appear to remain elusive rather than take shape. Steele’s close-up, staged as a latently neurotic stance and personal tick, can be understood as a perspective complementing the sovereignty of the controlling, distanced gaze. As such, it produces discursive tension.

INSCRIPTIONS ON THE BODY AS INCISIONS IN THE VISUAL FIELD

— In *Birthday Suit. With Scars and Defects*, made a year earlier, Steele focuses the camera fully on the various disfigurements on her body that bear witness to a history of injury. The video now renders readable these infractions as signs of that history as it inscribes itself on the subject over time. Thus, she observes, „September 22nd 1947 to September 22nd 1974. In honour of my birthday, I'm going to show you my birthday suit, with scars and defects.“ While her voice-over introduces the work, the camera looks at her thighs. Steele crosses the room to the opposite corner, shows herself in full, and returns to her original position in front of the camera. She kneels down slowly, points her outstretched index finger at a small, dot-shaped scar on her neck, utters „1947“, and explains that this is where a goiter was excised after she was born (**fig. 2**). Her index finger circles around the spot several times in overly slow caressing movements, which she subsequently repeats over and over. In brief, protocol-like sentences she recounts a series of past events, and concludes her report on each by mentioning how old she was when a particular wound was inflicted upon her body – the scar left behind after a blood transfusion on her foot when she was three months old; the frayed scar beneath her hip after crashing her tricycle; her smashed fingertip, caused by a falling pipe. She lists many other scars, including the most recent, a dot-size operation scar indicating the spot where a benign tumor was removed from her right breast a few weeks earlier. Throughout the entire twelve-minute take, the camera remains static and locked at the same angle. Length remains uncut and the soundtrack consists entirely of the sounds and voice of the take. Notwithstanding the private and unspectacular setting, the strict form of *Birthday Suit. With Scars and Defects* – its seemingly rehearsed choreography, the chronological ordering of memory, and the unvarying repetition of gestures – unsettles the viewer's spontaneous impression



// Figure 02

Lisa Steele, *Birthday Suit: With Scars and Defects*, 1974.

of an unedited sequence. Directly addressing the viewer as „you“, moreover, contrasts with the otherwise private setting. Such gaze alignment, which the fixed camera position epitomizes, opens up the scene toward a literally „exhibitionist“ affirmation of self.

— Compared to the alleged neutralizing of the artist’s body in 1970s conceptual body art, Steele’s work seemingly aims at achieving close physical proximity. Here a concrete human subject discloses and explains itself. It also acknowledges its dependency on being seen and able to narrate, substantiate, and record its own history. The repeatedly uttered „you“ invites viewers to engage in the search for identification. Direct address constitutes both a threshold kept low and the seductive momentum of empty form that viewers can allegedly fill in. Accepting the position offered by such form, however, inevitably involves viewers in a dialogue that unmistakably establishes that subjectivity is negotiated through both interaction and performance. Steele’s work reveals the paradoxical structure of not-being-alone-with-oneself in being alone. Intimate, playful, and disconcerting sequences blend here with direct solicitations of the viewer’s gaze: „I will show you.“ This specific relationship with the camera brings into play an interesting dynamic. For even if the setting appeals to an intimate knowledge of the hidden instances of self-dramatization, it is nevertheless clearly distinct, precisely because the camera and artistic framework place it within another system of meaning. What emerges is a particular kind of performance. It recites gestures, poses, and formulae. Steele adopts a theatrical approach and makes use of the boundary between private and public performance – unknown as such in the theatre, but which the *intimacy* of the video set facilitates. From the outset, when Steele approaches the camera and kneels down before it to focus it on her neck, the gaze moves up her body and scans it – akin to classic voyeuristic cinematography. But since the camera is evidently fixed, and consequently appears not to reproduce a subjective, wandering, and desiring gaze, the classic constellation of gazes is perturbed. What moves is the performer, who apparently knows which part of her body she allows the viewer to see and when. This renders helpless a voyeuristic perspective, engendering an enchained or spellbound gaze that must subordinate itself to its desire, and moreover, becomes identifiable.

— Mieke Bal considers the video work of the Belgian artist Lili Dujourie an attempt to work on history, and thus delineates an operative field of images that transcends merely subjective, purely aesthetic, or solely technical issues (Bal 1998). Dujourie also produced

her work in the early 1970s, and its form and content closely resemble Steele's. Both artists position themselves in the field of vision of a static camera set up in private surroundings. Her movements are extremely slow, the videos are without sound, and, as Bal emphasizes, they are about gazing at a beautiful young woman posing. Bal explains that Dujourie's poses before the camera and for the gallery, which she likens to the depiction of females in painting, establish a distinctive movement: these image operations work on the mnemonic image, that is, an idea that has inscribed itself in (cultural) memory like an inevitable matrix. The paradox of representation, its double bind, declares itself to be a political task: now, it is the images that operate and that must be operated on. Even if it is evident, as Benjamin observes, that „a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye“ (Benjamin 1968: 236), the (camera) eye cannot dissociate itself from the body. Neither the idea of a technical image assuming an entirely independent life of its own, nor the reference to the unconscious, that is, the uncontrollable domain in which images become active, can prevent us from recognizing that we see *in* and *through* images, and that looking at things and bringing them into view remains an important political task. For, as Mieke Bal repeatedly cites the theorist Kaja Silverman, „looking closely amounts to embedding an image in an ever-changing matrix of unconscious memory“ (Bal 1998: 64).

— In what follows, I discuss the „mythic beings“ that female artists „created“ in the 1970s to propound a different view of themselves and their surroundings. In doing so, I seek to clarify which ideas were associated with a transgressive proximity envisaged as becoming effective in the social sphere and everyday life. Adrian Piper's „art as catalyst“ builds on the idea of the interactive relationship between artist, work, and viewer. Rather than considering the work a self-contained, autotelic entity, she stresses that it only exists to produce change. I refer to such change as *Othering*, since its transformative potential depends on experiencing an encounter with the Other.

INTER(RE)ACTIONS – „A TRANSFORMATION RESULTING IN THE SUBJECT FROM THE ASSIMILATION OF AN IMAGE“

— In the early 1970s, Lynn Hershman conjured up *Roberta Breitmore*, aged thirty, divorced, with \$1800 in savings, and who



// Figure 03
Lynn Hershman, *Roberta Construction Chart #2*, 1974.

relocated from Cleveland to San Francisco in 1975. Roberta had long blond hair, wore plenty of make-up, and donned dresses, skirts, and knee-high boots. Roberta epitomized the male-coded fantasy of an attractive, mysterious, and yet average female, whose recognizable identity consisted of wearing the same costumes, acquiring a driver's license, a credit card, and seeing a psychiatrist. Initially, only Hershman appeared in public as Roberta – later she allowed others to represent this *anti-body* (s. Hershman 1990).

— Hershman calls her personification a „breathing simulacrum“. She repeatedly stresses that Roberta and Lynn are not one and the same, and that this persona should not be understood merely as a dramatized alter ego. So who was, or *is*, Roberta? She has without doubt become a fantasy that has assumed bodily contours. But whose fantasy? The relationship between *ready-made* and artistic intervention remains indeterminate. Hershman's dramatization searches for the intensity of the given space to integrate its storyline into already existing narratives (**fig. 3**).

— In the 1970s, art confronted the ineffectual or even *powerless* perspective of film spectators with its ideal of interactivity, focusing specifically on the meaning of artistic practices and objects in the public sphere. In *The Fantasy Beyond Control* (1990), Hershman explains that through accumulating and acting as a repository of cultural artifacts, and through interacting directly with life, Roberta constituted a double-sided mirror that reflected social tendencies.¹⁾ Hershman conceives a figure that became a tool for cultural analysis due to her mundane existence. Roberta opened up a fissure in the reality of encounters – the mask she provided to the reality of self-perception created a difference and also could have a transformative effect. It is precisely this relationship between the (political) possibility of change and encounters with the Other that bring forth the notion of *Othering* [Veränderung].²⁾ Considering artistic work as media, or even better, as change agents, amounts to understanding their practice of displacing images as political; that is, art becomes actively involved in negotiating cultural processes and producing inclusions and exclusions, or revelation and denial.³⁾

— Starting out from the clichéd image of the Afro-American city slicker, Adrian Piper's series *The Mythic Being* (1974/75) developed this theme further (**fig. 4**). Donning an Afro wig,

1) „By accumulating artifacts from culture and interacting directly with life, she became a two-way mirror that reflected societal biases experienced through time. Roberta was always seen as a surveillance target“ (Hershman 1990: 267).

2) Translator's note: the artificial term „Veränderung“ (*Othering*) plays with its almost homonymic double „Veränderung“ (*transformation*) to accentuate a semantic nuance.

3) „If art is political, it is so only when the following occurs: if the spaces and times it divides, and the forms it assumes to occupy them, are subordinate to the factors that define a political community, namely its apportionments of space and time, subject and object, private and public, and ability and inability“ (Rancière 2006: 94–98).



// Figure 04
Adrian Piper, *The Mythic Being: Cruising White Women #1*, 1975.

sunglasses, and proverbial macho antics, Piper stage-managed a virtually complementary figure in photographically documented performances, such as small drawings with speech bubbles containing passages from her diary that she published in *Village Voice*. The efficacy of Piper's *Mythic Being* hinges on its hybrid status between autobiography and fiction. She refers to her notion of *art as catalyst* to explain her quest for efficacy (Piper 2002: 127ff.). Drawing on Aristotle, she borrows the term „catalyst“ from chemistry to emphasize the function of art as an agent that provokes (significant) change or reaction. She refutes the notion of the work as a stable agent, whose existence remains unchanged before and after the reaction, and disputes its existence apart from the reaction.⁴⁾

—— Eleanor Antin, who created four polarized figures – the nurse, black diva, king, and ballerina – to stage herself, explains in *Dialogue with a Medium* (1974) that the transforming effect of such work depends on the nature of the medium. Media have paradoxical effects, she observes, in that they both create and reduce distance. Their function as catalysts resides in effectively occupying the space in-between, in which they separate and connect elements – true to the chemical notion of reaction. The significance of video to effect such interruption and figural constitution arose from the following paradox: while its allegedly closed circuit provided intimacy, it also remained open for the virtual synthesis of various image spaces and times. Conferring the camera's gaze upon the viewer results in a double-sided situation: on the one hand, the scene addresses the anticipated gaze of an imaginary audience; on the other, such anticipation spellbinds viewers. Steele's video work reflects upon the semiotic field spanning shot, medium, and observation both in conceptual and experimental terms.⁵⁾ Her dramatization addresses a gaze cast upon her – one that she does not see, but can anticipate. While she can preempt this gaze, she is unable to either realign her performance with the viewer's reaction or change it accordingly. In this regard, Walter Benjamin speaks of a detachable mirror image, through which early cinema dissociated itself from the actor for the first time and brought a detached image before an audience.

—— But does this conception actually correspond to the function of a mirror? Can mirror images really be fixed and detached from the mirroring process? Originally, whether water or glass, mirrors were considered ephemeral and empty; what was mirrored existed merely while it remained in close spatial and temporal proximity

4)

The value of a work could thus be gauged according to how forceful the change it effects is [...]. The work as such does thus not exist, unless it functions as medium of change between artist and viewer“ (Piper 2002: 127).

5)

Steele explains that her use of video is not accidental, but conceptual: „Emotion is motion and drama is the passage of time. When I make my tapes this is all that I can think about and consider. The structure is intuitively set up at the beginning. I just pour the content into it. But the content is the tape itself“ (Gale 1976: 119).

– that is, within the visual field of the person mirrored. The photographic quality of film, however, intervenes precisely at this point, enabling transfer in both the technical and psychoanalytic senses of the word: technically, as noted, transfer denotes shifting or displacing a situation in spatial and temporal terms; psychoanalytically, however, it means that the actor's or performer's „mirror image“ becomes transferable, that is, it now operates as its viewer's mirror image. But what happens if we see ourselves in someone else's (mirror) image? Feminist film theory in particular has analyzed the distinct capacity of film images to evoke identification – both through the characters and gaze featured. The mirror function establishes the catalytic connection between image and viewing. To conclude, the examples of 1970s video work discussed here purposefully reflect upon what is meant to remain unconscious in classic cinema. Such work conceives mirroring oneself in the Other neither as a straightforward process, supposed to make viewers believe that they come up against themselves, nor that gazing through a camera can be likened to what the naked eye sees. Rather, such mirroring paradoxically involves both the identificatory allure of proximity and an array of opposite effects, such as distancing, alienation, and thus also disidentification. The emphatic blending of real and fictitious elements in the works of Hershman, Piper, and Antin also functions as the premise for their viewers' effective encounter with the image. What distinguished video feedback (electronic circuit) was that it raised questions about the self both in temporal and spatial terms. Video was used as an interposed screen or mask. Similar to a double-sided mirror, such masking evokes a twofold reflection reaction. Contrary to Baudrillard's fears, the video stage amounts less to a fragmentation or even vanishing of the subject than it does to a way of enlightening us about the function of the mirror stage, as defined by Lacan:

„One can understand the mirror stage as identification in the true psychoanalytic sense of the word: as the transformation resulting in the subject from the assimilation of an image.“
(Lacan 1986: 64)

(Translated by Mark Kyburz).

// Literature

Bal, Mieke (1998): Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Dujourie. Erschienen zur Ausstellung im Kunstverein München. München, Wilhelm Fink.
Baudrillard, Jean (1990): Videowelt und fraktales Subjekt. In: Barck, Karlheinz et al. (eds.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, Reclam, pp. 252–264.

- Benjamin, Walter (1968):** The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Illuminations, ed. Hannah Arendt. New York, Schocken, pp. 217–251.
- Gale, Peggy (1976):** Lisa Steele – looking very closely. In: *Ibid.* (ed.): Video by Artists. Toronto, Art Metropole, pp. 201–204.
- Hentschel, Linda (2001):** Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumordnung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas.
- Hershman, Lynn (1990):** The Fantasy Beyond Control. In: Hall, Doug / Jo Fifer, Sally (eds): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York, Aperture Foundation, pp. 267–273.
- Lacan, Jacques (1986):** Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (1953). In: Schriften 1 (originally published in French as *Écrits*, Paris 1966). Weinheim/Berlin, Quadriga, pp. 63–70.
- Piper, Adrian (2002):** Kunst als Katalyse (1970). In: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik. Köln, König.
- Rancière, Jacques (2006):** Die Politik der Ästhetik. In: *ARCH+* 178 (June 2006), pp. 94–98.
- Steele, Lisa (1975):** Facing South, Transcription: S.A.

// Photographic credits

- Fig. 1:** Lisa Steele, Facing South, 1975; b/w video, 22 min, sound. © Vtape Toronto.
- Fig. 2:** Lisa Steele, Birthday Suit: With Scars and Defects, 1974. b/w video, 13 min, sound. © Vtape Toronto.
- Fig. 3:** Lynn Hershman, Roberta Construction Chart #2, 1974. In: Double Life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst (2001). Exh. Cat. Generali Foundation Wien. Wien, König, p. 115.
- Fig. 4:** Adrian Piper, The Mythic Being: Cruising White Women #1, 1975. In: Piper, Adrian (1996): Out of Order, Out of Sight. Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992. Cambridge, Mass./London, MIT Press, p. 148.

// Author

Sigrid Adorf, Dr., Professor of Contemporary Art and Cultural Analysis at Zurich University of the Arts, deputy head of the Institute for Cultural Studies in the Arts ICS (ics.zhdk.ch). Research interests and teaching in the field of Visual Culture Studies and Gender Studies, co-editor of *FKW* since 2005 (last issue, together with Maike Christadler: New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation, no. 55, 2014), recently published: Das Re-Zitieren von Träumen und seine Flimmeraffekte oder wie Elodie Pongs Videoarbeiten mich zum Mitsprechen veranlassen. In: Bippus, Elke / Huber, Jörg / Nigro, Roberto (eds.) (2013): Ästhetik der Existenz. Lebensformen im Widerstreit. T:G 10, Institut für Theorie iTh. Zürich, Edition Voldemeer, p. 151–172.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE

STEIN UND DIAGRAMM: FRAGEN DER MATERIALITÄT IN VALIE EXPORTS KÖRPERKONFIGURATIONEN

— Der Körper als Material scheint allgegenwärtig: An der Art Basel 2014 wurden die von Hans-Ulrich Obrist und Klaus Biesenbach kuratierten *14 Rooms* präsentiert, darunter neue Performances sowie Wiederbelebungen nach Werken von Joan Jonas, Yoko Ono, Marina Abramović und Tino Sehgal. Performance hat nun auch die berühmteste zeitgenössische Kunstmesse erreicht und zwar oft in Form sogenannter *Delegate Performances*, also dem Einsatz oft jüngerer Männer und (v.a.) Frauen in Wiederaufführungen klassischer Performances. Diese Praxis hat in den letzten Jahren Fragen aufgeworfen, die von der Delegation von Selbsterfahrung bis hin zum Problem der arbeitsrechtlichen Bedingungen im Bereich Performance und zeitgenössischer Kunst reichen. Die Heftigkeit der Debatte hängt sich zu einem großen Teil an der Bedeutung von ‚Präsenz‘ auf, also letztlich an der Frage, inwieweit die Materialität des Körpers (der Kunstschaffenden und des Publikums) Ansprüche an Authentizität stellen kann, welche Änderungen sich durch die Delegation an Andere und die damit verbundenen asymmetrischen Machtverhältnisse ergeben. Denn das Merkwürdigste an *14 Rooms* ist vielleicht deren Beschreibung durch die beiden Kuratoren als eine Galerie von *lebendigen Skulpturen*.¹⁾

— Dieser Text stellt die Fragen historisch, indem er sich mit einer Serie von Arbeiten der österreichischen Künstlerin VALIE EXPORT auseinandersetzt, den *Körperkonfigurationen*, die zwischen 1972 und 1982 entstanden sind, also in einer Zeit, in der die Frage des Körpers als Material erstmals umfassend zum Untersuchungsgegenstand der Kunst wurde. Schon damals, so die These, stehen die Authentizität des Materials und vor allem des Körpers zur Diskussion, ist der Körper keineswegs eine eindimensionale Alternative zum Leinwandbild oder ein Zusammenfallen von Subjekt und Objekt. Gerade im Spannungsfeld mit dem Wiener Aktionismus möchte ich die Aktion mit ihrer Verbildlichung in Zusammenhang stellen, mit Medien wie Film und Fotografie, aber auch Zeichnung und Diagramm. Letztlich kreisen die Strategien vieler Künstlerinnen der 1970er Jahre um die Frage, wie den Festschreibungen an den Körper zu entgehen oder auf welche Art sie umzuwerten wären. Diese Frage behält

1)

Siehe z.B. das Interview mit Lisa Contag und Caroline Horstmeier: Hans Ulrich Obrist and Klaus Biesenbach on What Makes Their *14 Rooms* at Basel Worth Exploring. In: Blouin Artinfo, 19. Juni 2014, <http://www.blouin-artinfo.com/news/story/1040680/hans-ulrich-obrist-and-klaus-biesenbach-on-what-makes-their> (26. Juni 2014). Siehe auch: Widrich 2014.

ihre Aktualität in der Kunstkritik nicht zuletzt deshalb, weil Performance und körperbezogene Kunstwerke wie *14 Rooms* zu oft Körper als stabiles Substrat für unsere bewegliche Welt der ästhetischen Spekulation behandeln. Die Materialität des Körpers zu untersuchen, statt diese zu behaupten, ist in diesem Sinn ein keineswegs überholtes Projekt.

— Materialfragen werden in den von mir besprochenen Arbeiten daher als inhaltliche Fragen begriffen, was historisch im feministischen Kontext dieser Zeit, wie einem Text von EXPORT aus dem Jahr 1977 mit dem Titel *Feministischer Aktionismus* zu entnehmen ist, seine Entsprechung findet: „Egal, ob Körper oder Dinge das Material waren, man sieht, das Material-Drama war eigentlich ein Bedeutungs-drama. Das Material als Bühne verschiedener Bedeutungen verarbeitete und integrierte nicht nur die Erlebnisse von Menschen, sondern aktivierte auch ihre Erlebnisfähigkeit, schärfte das Bewusstsein für die durch das Material entfalteten Bedeutungen.“ Und weiter: „Materialdenken als Befreiung der Frau vom Dingcharakter“ (EXPORT 1980: 141). Dass Material bei EXPORT keine Essenz birgt, sondern als Bühne einen dramatischen Prozess ermöglicht, leuchtet ein. Die Formulierung klingt aber zunächst paradox, weil ‚Material‘ und ‚Ding‘ nicht als Gegensätze erscheinen – weshalb denn sollte Materialdenken die Frau vor Verdinglichung schützen? Weil sie schon Ding geworden ist und daher über sich selbst nachdenken muss?

— Der Text erschien ein Jahr nach dem auf einem Drehbuch von Peter Weibel und VALIE EXPORT beruhenden Spielfilm *Unsichtbare Gegner*, dessen Rahmenhandlung sich auf ein vor allem in den USA im Kalten Krieg beliebtes Genre bezieht, in dem außerirdische Mächte die Körper der Menschen für ihre Zwecke übernehmen, etwa in *The Invasion of the Body Snatchers*. In diesen apokalyptischen Szenarien bleiben die Körper, also die materialen Träger, meist unbeschädigt und die Menschen gehen ihren alltäglichen Handlungen nach, gesteuert aber werden sie nun von außen, unfähig, eigene Entscheidungen zu treffen oder moralisch zu handeln. Die unheimliche Beklemmung stützt sich auf die Beibehaltung der unversehrten Hülle, der Substanz des Körpers. Diese beklemmende Legitimität der Fremdkörper aber kommt ihnen ungeachtet der Tatsache zu, dass sie meist schon aus außerirdischer Materie (in *Body Snatchers* die unverkennbaren melonenartigen Gewächse) nachgebildet sind. Die sozialpolitische Moral dieser höchst konformistischen Gattung lautet daher: man ist weniger, was man ist, als was man tut.

— Der zeithistorische Hintergrund dieser Filme ist, wie Susan Sontag in den 1960er Jahren beschrieb, recht propagandistisch die Angst des Verlustes eines vermeintlich individualistischen amerikanischen Lebensentwurfes, kurz: die Angst vor dem Kommunismus, der im Sinne einer Gehirnwäsche oder Mechanisierung imaginiert wird (Sontag 1965: 42–48). Ganz im Gegensatz zur amerikanischen Paranoia des Kalten Krieges dient im Falle von *EXPORT* das österreichische Syndrom der Spießigkeit und der latente Faschismus der Nachkriegszeit als Folie, versehen mit aktuellen feministischen Themen. Hauptdarsteller sind das Liebespaar Peter Weibel und Susanne Widl – die Handlung kreist um Widls Untersuchungen mit Foto und Video. Da sie nicht wissen kann, ob die Aliens sie schon übernommen haben, spürt sie Brüchen nach, indem sie neue, mechanisch angelegte Erfahrungen mit ihren Erinnerungen vergleicht. Sie versucht also affektiv und doch durch technische Mittel auszuloten, ob und wie sich ihre Umgebung durch den Gebrauch der Kamera verändert, wird aber selbst in einen verwirrenden Identitätskonflikt verwickelt, in dem sich ‚authentisches‘ Ich und Fremdwahrnehmung vermischen. Explizit durchläuft eine politische Moral den Film: Nicht der Kommunismus ist die Gefahr, sondern das Nachleben faschistischer Fremdenfeindlichkeit. Dies wird über eine immer wieder auftauchende Radiostimme in Form einer dozentenhaften Belehrung angelegt. Doch diese mediale Aufdringlichkeit, welche die Außenwelt wiedergibt, rauscht an der eigentlichen Handlung vorbei, verändert diese nicht augenscheinlich: so, wie wir keine messbare Reaktion der Protagonisten auf die vom Radio gelieferten Informationen sehen, obschon sich deren Verhalten im Laufe des Filmes zu wandeln beginnt.

— Die Kernfrage eigentlich aller Identitäts-Horror-Filme bis hin zu *Twin Peaks* ist an diese Spaltung zwischen authentischem und fremdbestimmtem Selbst gekoppelt: Ist die Hauptperson bereits selbst von den fremden Mächten übernommen? Inwieweit können wir sicher sein, dass unsere eigenen Handlungen nicht von jemandem diktiert worden sind? Hier steht zunächst tatsächlich das ‚Material Körper‘ zweifach im Vordergrund, einerseits als Beweismaterial, andererseits als Entscheidungsinstanz. Zunächst scheint die Rhetorik des Films eine essentialistische Tendenz zu vertreten, gemäß derer natürliche Körper und Material gut und vertraut, mediatisierte Körper und Material hingegen entfremdet, fremdgesteuert, verdächtig wirken. Doch das würde nicht nur den Film, sondern *EXPORTs* Beschäftigung mit Film, Video und Foto

trivialisieren. Denn EXPORTs eigene Material- und Medientheorie im Text *Feministischer Aktionismus*, die ich anfangs zitiert habe und die als Antwort wie auch als Abgrenzung hin zum Wiener Aktionismus gesehen werden kann, ist weitaus subtiler: Sie nennt Material „Bühne“ und spricht von einem „Material-Drama, das eigentlich ein Bedeutungs-drama“ sei.

— Was meint sie damit? Der Text stammt aus einer Art Manifest, in dem sie auch eine Genealogie von surrealistischen Künstlerinnen hin zur amerikanischen *Body Art* zeichnet. Monika Wagner, die EXPORTs Beitrag zu einer künstlerischen Artikulation des Materials als erste erkannt hat, schreibt in ihrem Buch *Das Material der Kunst* skeptisch von der „Annahme, dass der weibliche Körper selbstbestimmt definiert werden könne“ als Hintergrund feministischer Aktionskunst (Wagner 2002: 282). Es sei hier hintergestellt, ob und welche feministische Kunst, etwa die vulvaartigen Abstraktionen von Judy Chicago (die weibliche Körper zu Mustern abstrahieren), diesen Fehler begangen habe: Jedenfalls lässt EXPORT diese vor allem im amerikanischen Feminismus wichtige Theorie einer Befreiung der Frau vom männlich definierten Objekt durch den Fokus auf ein genuin weibliches Subjekt, das teilweise mythologisiert wird, keineswegs unhinterfragt.

— Insofern geht es in dem Film auch nicht darum, die filmische und die ‚authentische‘, wie manche sagen würden, Präsenz des Körpers gegeneinander auszuspielen. Vielmehr scheint mir die Frage der Begrenzung, der Schnittstelle zwischen Selbst und Welt und die Thematik der Modellierung bestimmend. Es ist nicht unerheblich, dass EXPORT zunächst textiles Gestalten studiert hat, bevor sie sich einerseits der Aktionskunst, andererseits dem Film zuwandte. Präsenz und Repräsentation werden bei ihr direkt thematisiert, sind aber, so die These, wandelbar – Material gilt es zu untersuchen und umzuwerten. Was passiv ist, wer aktiv, lässt sich bei ihr nicht aus dem Stoff selbst, sondern aus dessen Bearbeitung ableiten. Besonders spannend ist bei EXPORTs Gebrauch von Medien und Materialien die Frage der geschichtlichen Determinierung – also die Frage, inwieweit die Vergangenheit, die Tradition und die Macht sich in bestimmte Materialien und deren Gebrauch einschreiben.

— In *Unsichtbare Gegner* ist die Heldin Widl Fotografin; die Fotos, durch welche sie versucht, die Verschiebung des zwischenmenschlichen Verhaltens in Bildern zu untersuchen, sind EXPORTs eigene. Die Verschiebung des Kunstproduzenten, welche die Protagonistin im Film so beschäftigt, hat also tatsächlich

außerhalb des Film bereits stattgefunden. Das heißt auch, dass an mehreren Stellen im Film EXPORTs Werke als Fotografien von Widl eingespeist werden; EXPORTs eigene künstlerische Produktion wird eine Intervention, die eine Metaebene über den Film spannt, indem die Bilder selbst eine *Rolle* als ‚Widls Bilder‘ spielen. Was im Film eben nicht erscheint, die Identität dieser Bilder als Werk von EXPORT, scheint mir entscheidend für deren kritische Ambitionen sowie diejenigen des Filmes zu sein.

— Die Arbeiten von EXPORT kommen um Minute 53 herum in den Film, wo sie zu einem Knotenpunkt der Handlung werden. Die schwarz-weißen Fotos sind Teil der Serie der *Körperkonfigurationen*, die EXPORT in drei Etappen 1972, 1976 und 1982 produziert hat. Die im Film verwendeten Fotografien stammen aus dem Jahr 1976. EXPORT ist hier ausnahmsweise nicht auf den Bildern zu sehen, sie befand sich hinter der Kamera. Wir sehen Standbilder von Foto-Performances, welche die Hauptfigur des Films, Widl, in diversen Posen in der Architektur der Wiener Ringstraße zeigen. Der Körper passt sich den klassizistischen Fassaden in oft grotesken Verrenkungen an. Es sieht aus, als würde der Stein den Körper formen oder in eine Form zwingen. Dazwischen geschnitten sind in Farbe Aufnahmen der Ringstraßenarchitektur. Im Film sind die Teile aber noch weiter formal miteinander verwoben, indem die Fotos – also Standbilder – mit einer von Hand gehaltenen Kamera abgefilmt wurden, mit entsprechend leichter Erschütterung. Zu dieser Montage spricht Widl: „Ich bin nicht krank. Weißt du, es kommt mir vor wie ein Prozess, wenn mir mein normales Bewusstsein in seinem Ablauf unbekannt ist. Es macht mir manchmal Angst, manche meiner letzten Fotos zu sehen, denn ich sehe in ihnen eine Veränderung. In der Motivauswahl, in ihren Inhalten sehe ich, dass sie früher anders waren, wie ich mich verändere. Andererseits könnte ich solche Fotos nicht machen, wenn das Motiv nicht vorhanden wäre. Also zeigen diese Bilder auch eine Veränderung meiner Umgebung. Ich möchte kontrollieren, ob sich und was sich außerhalb meiner verändert oder ob sich bloß in mir etwas verändert. Bilder dringen in mich ein wie psychische Meteoren. Sie machen mir Angst.“

— Der Monolog steht auch für EXPORTs Kunst als selbstkritische Praxis. Zunächst betont er die Schwierigkeit, auf sich selbst gerichtete Macht zu erkennen, er verweist wieder auf die nicht feststellbaren Veränderungen des Selbst, vor allem aber auch auf die Frage, ob mit dem Selbst der Umraum verändert wird – und wenn

ja, was genau? Wie könnten diese unsichtbaren Machtformen, die den öffentlichen Raum sowie seine Bewohner beherrschen, sichtbar gemacht werden? Und inwiefern kann ein Prozess des Sichtbarmachens in der Umwertung seinen Part spielen? Hier treten nun generelle Fragen der politischen Kunst hervor, die sich an den *Körperkonfigurationen* besonders gut festmachen lassen. Speziell geht es um die Frage von Subjekt und Objekt und wie deren Spannung an LeserInnen und BetrachterInnen – also an uns – vermittelt werden kann. Wichtig sind vor allem die diagrammatischen Überarbeitungen der Fotografien, die im Film nicht gezeigt werden, aber für die fotografische Serie und deren zehnjährige Entwicklung essentiell sind. Die Titel: *Zupassung*, *Zustützung*, *Verfügung* spielen mit architektonischen Begriffen (Stütze, Einpassen, Passstück). Nicht, dass die individuellen Bilder, die sorgfältig architektonische Details hervorheben und diese teils humorvoll, teils banal durch den biegsameren Körper nachzeichnen lassen, alle ein und dasselbe Ziel hätten: aber die *eine* Frau, die offensichtlich in diesen diversen Räumen *verschiedene* Rollen spielt, wirkt zugleich wie eine Verallgemeinerung und Bestimmung. Die Frau formt unser Bild der Architektur und wird zugleich von ihr geformt. Stein und Körper, männlich und weiblich, hart und weich, starr und biegsam, unveränderlich und verletzlich, ewig und ephemere sind die auf den ersten Blick unüberbrückbaren Pole.

— Im deutschsprachigen Raum müssen wir die *Körperkonfigurationen* auch in eine konkretere politische Genealogie der Auseinandersetzung mit dem Faschismus stellen. Der Filmemacher Alexander Kluge etwa nannte seinen 1961 entstandenen Kurzfilm über faschistische Architektur *Brutalität in Stein*. Das Material Stein hatte in dieser Zeit also eine eindeutige politische Konnotation. 1937 hatte Albert Speer seinen programmatischen Text *Stein statt Eisen* als Ablehnung der modernistischen Verwendung von Stahlbeton und als Aufruf zur Verwendung von Natur- und Backstein geschrieben, der die architektonische Entwicklung faschistischer Architektur stark beeinflusst hatte. „Der Architekt [...] wählt den Stein, der ihm alle formalen Möglichkeiten bietet, und der allein späteren Zeiten durch seine Beständigkeit Tradition gibt, die für uns heute in den steinernen Bauwerken unserer Vorfahren liegt.“ (Speer in Rübel/Wagner/Wolf: 224)



// **Abbildung 01**
VALIE EXPORT, *Elongation*, aus der Serie der Körperkonfigurationen, 1976.



// **Abbildung 02**
VALIE EXPORT, *Verfügung*, aus der Serie der Körperkonfigurationen, 1976.

— Aber wie nun sollen wir diese möglichen Anspielungen in den Arbeiten von EXPORT lesen? Es handelt sich ja, und dies ist entscheidend, um eine Fotoarbeit, welche die Performance mediatisiert, wörtlich auch verflacht. Darüber hinaus zeichnet die Kamera nicht nur auf, sie ordnet, wählt aus, bringt in Fokus und suggeriert eine Ebene der Versachlichung, der Erklärung. Die nachträglich aufgebrauchten Diagramme unterstreichen diese anscheinende Objektivierung und ändern zudem auch die Temporalität: Die Situation des Körpers, der wirklich den Stein berührt, die Stelle dieses Kontaktes wird nach dem Ereignis, das mit der Kamera festgehalten wird, auf einer diskursiven Ebene gedeutet, analysiert. EXPORT ist hier aktiv, nicht passiv: Sie weist nicht einfach auf die Eigenschaften des Materials hin, sie überlagert es, definiert seine Wirkung, nimmt als Autorin eine Machtposition ein. Müssen wir das Foto selbst als Material sehen, in seiner mehr oder weniger ephemeren Papierqualität,²⁾ oder schauen wir durch das Foto auf Stein und Körper? Und was machen wir mit dem Film, der die Bilder, auch wenn sie Standbilder bleiben, in Bewegung setzt, ihnen die Zeitlichkeit einer Performance im öffentlichen Raum wieder gibt und dennoch ungreifbar bleibt, in einem Medium, das in der feministischen Literatur dieser Zeit heftig kritisiert wurde. Konventioneller Film, so allen voran die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey, macht uns schnell zu Voyeuren, zu passiven Schauern einer angeblichen Realität, die mit starren, fetischisierten weiblichen Körpern und entsprechend konservativen Ideologien vollgestopft ist (Mulvey 1975).³⁾

— Bleiben wir zunächst bei den Fotoarbeiten. EXPORT selbst beschrieb die Serie der *Körperkonfigurationen* später wie folgt: „Als plastische Posen, als lebende Bilder und Skulpturen signifizieren meine fotografischen Körperkonfigurationen nicht nur die Doppelbilder der (geometrischen und menschlichen) Körper, sondern die Körperschrift ist auch immer Soziografie und Kulturgeschichte. Die Körperbilder liefern Bilder vom kulturellen Umgebungskörper“ (EXPORT 1987: 20). Die Wortwahl ist eigen-tümlich, vor allem die Idee eines kompakten, *einzig*en Umgebungskörpers, ein Wort, das etwa Husserl in seinen Schriften verwendet.⁴⁾ Immerhin zeigen die *Körperkonfigurationen* die Frau stets in Interaktion mit ihrer Umgebung. Im Jahr 1972 ist es prominent die Kulisse der Wiener Innenstadt, deren dunkle Gassen und Innenhöfe an Nachkriegsfilme wie *Der Dritte Mann* erinnern. Der Körper, in diesem Fall EXPORTs, von ihrem damaligen Partner Hermann Hendrich fotografiert, ist am Anfang der Serie

2)

Erst mit den letzten Bildern (1982) werden die Drucke monumental (120 x 181 bzw. 148 x 210 cm). Die Bilder aus den Jahren 1972 und 1976 wurden in eher bescheidenen Größen gedruckt.

3)

Vergessen wird oft, dass Mulvey selbst Filmemacherin ist. Dem-entsprechend sollte ihre Kritik als Kehrseite zu einem eigenen positiven Vorschlag für den Film gesehen werden. Der Film *Peeping Tom* (für den Mulvey einen laufenden Kommentar auf einer DVD von Criterion beiträgt) nimmt für sie eine Schlüsselrolle in der Filmgeschichte ein: Er ist ein Film, der diese Mechanismen gleichsam in der ersten Person (durch das Kameraauge des Serienmörders) aufzeigt. Die Frau wird dadurch zu einer Art lebendigem Monument. Faszinierend für meine Problematik ist auch Mulveys letzter Film *Disgraced Monuments* (1993, mit Mark Lewis), der neue Monumente der Russischen Revolution und den Vandalismus nach 1989 dokumentiert.

4)

Der Neologismus erscheint im Singular wie im Plural; er hat keine besondere Stellung in Husserls Lehren. EXPORT zitiert in ihren Texten Maurice Merleau-Ponty, der Husserl bespricht; ich weiß nicht, ob sie Husserl selbst las, doch das Publikationsdatum von *Ding und Raum* ist in dieser Hinsicht bemerkenswert.

an die Stadt ‚angepasst‘: und in der Tat heißt einer der Untertitel *Anpassung*, ein Wort, dessen allgemeine Färbung suggeriert, es sei nicht nur der Körper, der sich anpassen muss. Durch fotografische Rahmung sowie nachträgliche Überarbeitungen wird noch einmal ‚beschrieben‘, auf welche Art Umgebung und Subjekt ins Verhältnis gesetzt sind. Diese frühe Arbeit zeigt den Körper in Posen, in welchen das Machtverhältnis eindeutig zugunsten der Architektur ausfällt: Der Körper wird von den baulichen Formen beinahe erdrückt. Wie sind die Überarbeitungen zu lesen? Als Darstellung dieses Ungleichgewichtes eines allwissenden Beobachters? Die scheinbare Objektivität der Arbeiten verdeckt zunächst EXPORTs eigene Subjektposition als nachträgliche Zeichnerin auf dem Foto.

— Auf theoretischer Ebene trifft sich in den frühen *Körperkonfigurationen* feministische Identitätssuche über das Patriarchat als Kontrollsystem mit dem Antihumanismus von Louis Althusser. Laut Althusser ist Geschichte ein *Prozess ohne Subjekt* – ich erinnere hier an seine berühmte Taxonomie der ‚ideologischen Staatsapparate‘. Institutionen wie Kirche oder Schule, aber auch Familie teilen uns Verhaltensweisen zu. Sie üben im Gegensatz etwa zur Staatsmacht oder gewalttätigen Organisationen keine direkte Repressionen aus, sondern ideologische, ‚rufen‘ uns als Subjekte an und geben uns die Möglichkeit, uns als Subjekte nach deren jeweiligen Maßstäben zu konstituieren – nationale Ideologien wären ein typisches Beispiel (Althusser 1974). Wir passen laut Althusser unsere Verhaltensweisen an diese Ideologien an oder nehmen sogar die Ideologien an, um uns selbst als Individuen, als Subjekte zu konstituieren. Sie üben also keine physische Gewalt aus, sondern beziehen uns (uns selbst als Individuen) durch den Einsatz von Ritualen aktiv in die Konstruktion der Ideologie mit ein.⁵⁾ Im Unterschied zu einem repressiven Machtsystem nimmt sich das Subjekt immer noch als frei wahr. Der öffentliche Raum mit seinem berühmten ‚Du!‘-rufenden Polizisten, von dem wir uns alle angesprochen fühlen, ist laut Althusser eine der Arenen, in denen diese Ideologien spürbar, wenn nicht sichtbar werden.

— Althusser's Überlegungen im feministischen Sinne weiterzudenken und auch urbane Herrschaftsarchitektur wörtlich als Herr-Schaft, Symbol des Patriarchats und der öffentlichen Gewalt zu sehen, liegt in den 1970er Jahren nahe. Diese aber so auszulegen, dass Geschlechtszuschreibungen einer introvertierten Machtausübung gleichzusetzen wären, wie es seit den späten 1980er Jahren

5)

In seinen Memoiren behauptet Althusser, er habe seinen Glauben um 1947 aufgegeben; dennoch bemerken seine Herausgeber: „he remained (with his sister) a supporter of the Social Catholic movement and a champion of the worker priest experiment.“ Siehe Althusser 1993: xv und 205.

Gendertheoretikerinnen wie Judith Butler versucht haben – solche Überlegungen lagen EXPORT selbst noch fern.⁶⁾ Wie denn ist das Verhältnis zum Körper zu deuten, wenn es nicht hauptsächlich darum geht, welche ‚Art‘ von Körper (als pauschales Verständnis von zwei Arten: männlich und weiblich) wir sehen oder sind?

—— Michel Foucault, der bekannteste Schüler Althusser, hat dessen Ideen direkter auf die Ebene der Körperlichkeit bezogen und damit radikalisiert.⁷⁾ Speziell interessiert haben ihn die Relationen zwischen Individuum und Disziplin in konkreten staatlichen Institutionen wie Gefängnissen oder Krankenhäusern. Dementsprechend denkt Foucault in seinen Schriften auch über Architektur nach: Er ist fasziniert von der Idee des Panoptikums, Jeremy Benthams mehrmals umgesetztem Gefängnistypus, in dem ein Wärter in der Mitte der Anlage zumindest theoretisch zu jedem möglichen Zeitpunkt jede mögliche Zelle einsehen kann. Die Macht wird damit automatisiert, unsichtbar gemacht und verinnerlicht und kann auch in Absenz des Wärters fungieren: Dennoch wird sie nicht dematerialisiert, denn die Macht erlebt jeder Gefangene in seinem Benehmen. Und vielleicht noch interessanter, wenn auch von Foucault zu wenig betont: die Materialisierung dieser Machtrelationen ist wohl ein äußerlicher Prozess, der noch feststellbarer ist, als die vermeintlich inneren Wirkungen auf die unglücklichen Subjekte.⁸⁾

—— EXPORTs Ansatz ist in dieser Hinsicht komplex, vor allem weil sie als Autorin der quasi-wissenschaftlichen Diagramme selbst Macht ausübt. In den *Körperkonfigurationen* stempelt sie sogar ihren Namen als Signatur auf die Fotografien, eignet sich diese also im legalistischen Sinne an, aber es handelt sich auch um eine Verwissenschaftlichung der individuellen Erfahrung, phänomenologisch wie die Malerei von Maria Lassnig, die sich 1980 mit EXPORT den österreichischen Pavillon bei der Biennale in Venedig teilte. Ob Lassnig sich in der ersten Person oder als ‚Spiegelbild-Andere‘ malt, die Verformungen des Körpers in ihrem Werk sind keine bloßen Eindrücke einer männlich-feindlichen Außenwelt. Auch wenn Lassnigs Malerei formal zu komplex ist, um einen Vergleich mit den *Körperkonfigurationen* so eindeutig zu ziehen – das Abarbeiten am französischen *Informel* und an Pop Art, die Frage der Geschlechtlichkeit innerhalb des kräftigen Gestus’ sowie Humor haben keine Gegenstücke bei EXPORT –, sehen wir bei beiden Künstlerinnen das Interesse am Selbstbezug als Grundlage der Kritik. Die Künstlerin ist zugleich Objekt und Betrachterin. Mit Recht beschreibt EXPORT also in

6) Schon in ihrem Frühwerk verglich Butler die Geschlechtszuschreibung „It’s a boy!“ mit den Aussagen des Althusser’schen Polizisten. Eine klare spätere Stellungnahme befindet sich unter dem Untertitel *Speech Acts as Interpellation* in: Butler 1997: 24–8.

7) Althusser war nach seiner *agrégation* an der École Normale Supérieure *agrégé répétiteur* (Cheftutor); in dieser Rolle ist er wichtig für Foucault, Pierre Bourdieu u. a., die nicht Althusser’sen Marxismus, wohl aber seine Aufmerksamkeit für die Macht im Alltag teilen (Siehe Lewis 2009).

8) Es wird demnach auch mit Recht Foucault vorgeworfen, er habe sich an die Ansichten (und wohl auch Ideale oder optimistischen Fantasien) der Entwerfer gehalten und nicht etwa die tatsächlichen Verhältnisse in panoptischen Gefängnissen untersucht. Diese ergäben z.B. eher Anonymisierung als strenge Selbstkontrolle (Alford 2000).

dem bereits zitierten Text *Feministischer Aktionismus* Lassnigs Bilder ähnlich ihren *Körperkonfigurationen*:

„Aus Lassnigs zeichnerischer Verschmelzung ihrer Selbst mit der Umgebung [...] dieser Verdinglichung und Objektivierung, aus dieser Einbeziehung des Umgebungskörpers in den eigenen Körper spricht in der Tat das extreme Körperbewusstsein (body-awareness) einer steten Selbst-Herausforderung“ (EXPORT 1980: 147).

— Der singuläre Umgebungskörper von Husserl kehrt hier zurück, wobei er bei Lassnig, die ihren Körper gegen unbestimmte monochrome Hintergründe malt (die vielleicht der Porträttradition entliehen sind), handgreiflicher scheint (Husserl 1973: 301). Bei beiden Künstlerinnen handelt es sich um Untersuchungen, eher als um aggressiven Widerstand gegen unsichtbare Gewalt.

— Die Zeitlichkeit des Diagramms, also seine Kausalität, scheint mir bei der Frage wichtig, inwieweit es Macht ermöglicht: stellt es Tatsachen fest oder schafft es diese, ist es Beobachtungsinstrument oder Teil der Umstände, die Machtverhältnisse festlegen? Diese Frage verwickelt uns wieder in die selbstbezüglichen Falten der Ideologiekritik. Der antihumanistische Versuch, dieses Problem zu beseitigen, bleibt für uns hier relevant. In seiner Foucault-Exegese *Kein Schriftsteller. Ein neuer Kartograph* des Jahres 1975 hat Gilles Deleuze die Interpretation von Foucaults Panoptikum und insgesamt Foucaults Interesse an Machtinternalisierung als eine Philosophie des Diagramms vorangetrieben (Deleuze 1975). Was bei Foucault bereits als politische Technologie interpretiert wird, als ‚Möglichkeit‘ der jederzeitigen Kontrolle, ist bei Deleuze noch weiter abstrahiert; er sieht im Panoptikum eine generelle diagrammatische Festlegung, die nicht etwas abzubilden hilft, sondern dieses erst als Realität hervorbringt. Das Diagramm agiere damit selbst: „Gleichwohl funktioniert ein Diagramm niemals als Repräsentation einer objektivierten Welt; es organisiert vielmehr einen neuen Typ von Realität.“ Weiter: „Eine solche abstrakte Maschine, ein solches Diagramm, das dem gesellschaftlichen Feld immanent ist, macht die Gesellschaft zu einer Disziplinargesellschaft.“ (Deleuze 1977: 119) ⁹⁾

— Um diese sehr abstrakten Thesen an EXPORT anzuwenden, vergegenwärtigen wir uns ein paar alltägliche Merkmale von Diagrammen: Sie sind als mimetische Kopien der Realität eher dürftig und spielen vorwiegend eine didaktische Rolle, etwa auch bei Künstlern wie Joseph Beuys. Der Machtidealismus der ‚großen Männern‘, die eine Welt zu formen meinen, strahlt aus diesen

9)

Ähnliche Aussagen finden sich in Deleuze und Guattaris *Tausend Plateaus*, wobei man Deleuze zugute halten muss, dass er sehr wohl verschiedene historische Systeme unterscheidet. Speziell wichtig ist aber, dass die diagrammatische Struktur bei ihm kein starres System ist, in das wir einfach eingepasst würden, sondern ein aktives Medium, mit unbesetzten Punkten – welche die Positionen sind, die wir verwenden können, um das Diagramm umzuschreiben.

‚Tafelbildern‘ heraus – auch Rudolf Steiner, auf den Beuys sich gerne bezog, hat berühmte Diagramme gemalt und Thomas Hirschhorn hat diese Tradition prominent in die Gegenwart geführt. Das Diagramm versucht also Bewusstsein in eine spezifische Richtung zu lenken, ihm eine ‚Form‘ zu geben. Für die politische Kunst um 1970 und deren Bemühungen, eine Position an der Schnittstelle Kunst/ Realität zu finden, bietet sich das Diagramm als perfektes Medium an: Es riecht nach Verwissenschaftlichung, ist aber mit der Auto-kritik, selbst Ideologie zu sein, einverstanden.¹⁰⁾

— Damit zurück zu den *Körperkonfigurationen*: Die Diagramme bezeichnen den Körper in seiner Konfiguration, die sie ihm zugleich auch geben (denn andere Diagramme sind in den meisten Fotos schon leichter denkbar). Die Machtkonstellation wird zugleich festgeschrieben und durch deren Verdeutlichung gewissermaßen aufgehoben. Um diese zweite Funktion, jene der Überwindung, aber zu verdeutlichen, müsste EXPORT die unsichtbaren Verhältnisse zwischen aufgenommenem Körper und zeichnender Fotografin vergegenwärtigen.

— Die Doppelrolle als Autorin, als aktiv und passiv, wird in den *Körperkonfigurationen* im Platzwechsel vor und hinter die Kamera implizit. Durch diesen Wechsel werden unterschiedliche Modi entworfen, das Selbst mitten in den sich und einander reproduzierenden Materialien (Körper, Stein, Diagramm) und Medien (Performance, Fotografie, Architektur, Monument) immer wieder neu zu konstituieren und umzufunktionieren.

— Ich fasse meine Thesen zusammen: Die unsichtbaren Mächte, die in den öffentlichen Raum eingewoben sind, sollen nicht nur sichtbar gemacht werden, in einer Untersuchung, die zeigt, wie sie die eigene soziale Verfasstheit beeinflussen. Der öffentliche Raum als die repräsentative Macht, welche durch die Trennung von Leib und Privatsphäre als männlich kategorisiert wurde, und die Naturalisierung von Weiblichkeit, die seit der Aufklärung von feministischen Denkerinnen als problematisch kritisiert wird, werden anhand der Materialien Stein – Diagramm – Körper – Foto verhandelt. EXPORT will zeigen, dass die Machtstrukturen nicht gegebene Konstanten sind, die Körper als träge Materialien ordnen, sondern fließende Relationen zwischen denkenden Subjekten, die selbst durch kulturelle und soziale Bedingungen geformt sind – also warum nicht diese wiederum durch diagrammatische Akte verändern? Insofern als der Brennpunkt das sehende Subjekt ist, geht es hier um die Grenze des Sichtbaren,

10)

Diese Kritik an Materialästhetik trifft wohl nur die ersten Schritte, die eine breite, enzyklopädische Qualität haben: Es wird zum Beispiel das Material Gold in seinen hierarchischen Aspekten vom Altertum bis hin zu Warhol herausgearbeitet, nicht ohne Theorien, Wirtschaftsgeschichte und ironische Umwertungen der aktuellen Kunst zu berücksichtigen. Ersatz wie etwa Messing spielen eine Rolle, doch die Anwesenheit des Goldes in einem schwarzweißen Foto kaum, da es keine mediumsspezifischen Eigenschaften der beiden Künste aufzeigt. Deshalb sieht Materialästhetik oft aus wie eine neuer Formalismus. Hier wäre auch EXPORTs Anlehnung an Spinoza anzudeuten: Ihr Text, den ich zu ‚Umgebungskörper‘ zitiert habe, heißt *Corpus More Geometrico* (Körper nach Geometrischer Methode [untersucht]), eine Nachbildung auf Baruch Spinozas 1677 posthum erschienene *Ethica More Geometrico demonstrata*, in der die Gegensätze Körper-Geist, Gott-Natur (oder Welt) abgelehnt werden. Diese sind laut Spinoza alle Modifikationen einer einzigen Substanz, eine Theorie, die Deleuze aufgreift, um in der politischen und ästhetischen Welt einen Prozess ohne Subjekt, oder in Deleuzes Worten, einen ‚Körper ohne Organe‘ zu sehen.

die eine ‚Enthüllung‘ im Sinne des klassischen Feminismus oder Marxismus nur bedingt zulässt.¹¹⁾ Denn der weibliche Körper ist hier kein authentisches Material, das als ästhetisches Werkzeug die Welt zu deuten hätte (wie vielleicht noch bei *14 Rooms*), sondern ein Produkt des eigenen sowie eines fremden Bewusstseins.

// Literatur

- Alford, C. Fred (2000):** What would it matter if everything Foucault said about prison were wrong? Discipline and Punish after twenty years. In: *Theory and Society* Bd. 29, H. 1 (Februar), S. 125–146.
- Althusser, Louis (1974):** Lenin und die Philosophie [1968]. Hamburg, Rowohlt, S. 62–66.
- Ders. (1993):** *The Future Lasts a Long Time*. London, Chatto & Windus.
- Butler, Judith (1997):** *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London, Routledge.
- Gilles Deleuze (1986):** *Écrivain non: Un nouveau cartographe*. In: *Critique* 343 (Dez. 1975), S. 1207–1227 (wiederabgedruckt in: Gilles Deleuze: Foucault. Paris, Minuit, S. 31–51).
- EXPORT, VALIE (1980):** Feministischer Aktionismus. Aspekte. In: Nabakowski, Gislinde / Sander, Helke / Gorsen, Peter (Hg.): *Frauen in der Kunst* Bd. 1. Frankfurt a. M., Suhrkamp, S. 139–176.
- Dies. (1987):** *Corpus More Geometrico*. In: *Ausst.-Kat. ConText, Wiener Secession*.
- Husserl, Edmund (1973):** *Ding und Raum: Vorlesungen 1907*, Band 16 von *Husserliana*. Den Haag, M. Nijhoff.
- Leeb, Susanne (Hg.) (2012):** *Materialität der Diagramme*. Berlin, b_books.
- Lewis, William (2009):** Louis Althusser. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/althusser/> (13. Oktober 2013).
- Mulvey, Laura (1975):** Visual pleasure and Narrative cinema. In: *Screen* 16/3, S. 6–18.
- Sontag, Susan (1965):** *The Imagination of Disaster*. In: *Commentary*, Oktober 1965, S. 42–48 (wieder abgedruckt in Sontags erstem Buch *Against Representation*).
- Speer, Albert (2005):** Stein statt Eisen. In: Rübel, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera: *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin, Reimer.
- Vidler, Anthony (2000):** *The Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation*. *Representations* 72, Autumn 2000, S. 1–20.
- Wagner, Monika (2001):** *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, C. H. Beck.
- Widrich, Mechtild (2014):** *Olympias Rache, oder, Was vom Körper im Spiegel blieb*. Die *14 Rooms*, Art Basel 2014. *Terpentin*, Juni (online: <http://www.terpentin.org/de>).

// Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** zit. nach Mechtild Widrich (2014): *Performative Monuments*. Manchester UP, S. 24.
- Abb. 2:** zit. nach *Ausst.-Kat. Held together with Water*. *Kunst aus der Sammlung Verbund*. Schor, Gabriele (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz-Verlag 2007, S. 158.

// Angaben zur Autorin

Mechtild Widrich ist Assistenzprofessorin (Tenure Track) für zeitgenössische Kunstgeschichte an der School of the Art Institute of Chicago und 2013–15 Research Fellow am Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik (Eikones) der Universität Basel. Zahlreiche Publikationen zu Performance, Kunst im öffentlichen Raum, globalen Kunstgeografien und ästhetischer Theorie. Ihr Buch *Performative Monuments* ist 2014 bei Manchester University Press erschienen, der von ihr herausgegebene Sammelband *Ugliness* 2014 bei I.B. Tauris, London; im Herbst 2014 erscheint die Publikation *Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire* (Hg.) bei Lars Müller, Zürich, und 2015 *Whose Participation* (Hg.) bei I.B. Tauris, London.

// FWK WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

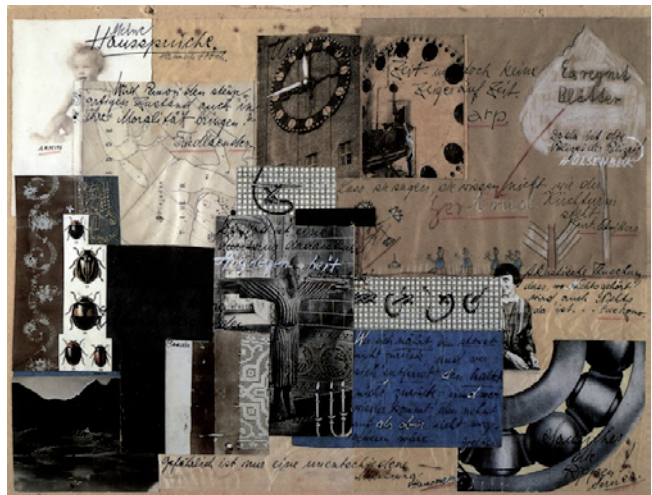
11)

Henri Lefebvre hatte noch ganz im Stil der 1968er-Bewegung die Fetischisierung der grafischen Komponente in der Architektur, also etwa das Diagramm – im speziellen ging die Kritik gegen Le Corbusier –, als Dehumanisierung begriffen (siehe Vidler 2000: 8). Zum Thema Diagramm in der Kunst siehe auch Leeb (2012), ein Band, der Aufsätze von David Joselit, Benjamin Buchloh, Tom Holert u.a. versammelt.

HANNA(H) HÖCHS ÄSTHETIK DER STICKEREI

1922 konzipiert die deutsche Künstlerin Hannah Höch die aus vielfältigen Satz- und Bildfragmenten collagierte Arbeit *Meine Haussprüche* (Abb. 1).¹⁾ Heute im Besitz der Berlinischen Galerie zeigt diese die Engführung zweier künstlerischer Bereiche, in denen Höch zu Ende des Ersten Weltkriegs maßgeblich tätig ist. Zum einen die Fotomontage, durch die Hannah Höch in den Kanon der modernen Kunst eingehen sollte, zum anderen jenes marginalisierte Gebiet textiler Ästhetik und Stickerei, das hier in den Blick genommen werden soll. Der Rückgriff auf ihre umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten dient der Dadaistin Höch zur Zusammenstellung unterschiedlicher „Trümmer der Empirie“ (Adorno 1970: 232), um mit Adorno zu sprechen, und der Komposition eines programmatischen Werkes am vorläufigen Schlusspunkt des Berliner Dadaismus und der streitbaren Beziehung zu Raoul Hausmann (Wagener 2008: 163). Der 32 x 41,3 cm große Papierbogen ist Träger einer Bildkomposition in mehreren Feldern, die sich aus über 20 Teilen unterschiedlicher Provenienz zusammensetzt. In der Blattmitte gruppieren sich um die Reproduktion eines romanischen Holzkreuzes (des Braunschweiger Imervard-Kreuzes) mehrere Papierschnipsel, die Ausschnitte von Stickereien zeigen sowie minutiöse Schritte des Kreuzstichs. Die Schnipsel, die den gestickten Zopfstich im Detail illustrieren, sind einem Ullstein-Handarbeitsbuch zur Technik des Kreuzstichs entnommen und in der Montage gedreht. Hannah Höch signiert die Klebearbeit nicht nur unmittelbar unterhalb des Bildtitels und nachträglich ein weiteres Mal in der linken Ecke, am Rand des Papierstücks, sondern blickt die BetrachterInnen aus dem überschrittenen Selbstportrait mit einem Auge an. Über eine Ebene bildlicher Fragmente legt Höch eine weitere Ebene, die der Arbeit ihren Titel verleiht. Ein loses Netz aus Sätzen und Satzfolgen ist in die Bildstruktur teils enger, teils freier eingefügt. Höch, die jedes handschriftliche Zitat mit dem AutorInnennamen versieht, zeichnet sich im Titel *Meine Haussprüche* zudem als sekundäre oder appropriierende Autorin. Auf diese Weise resümiert sie die Aktivitäten des Berliner Club Dada – Hauptakteure und (unfreiwillige) ‚Säulenheilige‘ wie

1)
Dieser Artikel ist aus der Beschäftigung mit Höchs subversiver Nadelarbeit im Zuge der Diplomarbeit *Figur, Figurine, Figuration. Zu Werken Hanna(h) Höchs* (Wien, 2013) entstanden.



// Abbildung 01
Hannah Höch, *Meine Haussprüche*,
1922, Collage, 32 x 41,3 cm, Berlinische
Galerie.

Nietzsche und Goethe kommen zu Wort. Zwischen den Haussprüchen nimmt so eine Bedeutungsdimension Gestalt an, die – dem Ornament der Stickerarbeit vergleichbar – zwischen der visuellen Oberfläche und den Hintergründen des dadaistischen Zitatenschatzes in der Binnenstruktur des Text- und Bildgewebes verläuft (vgl. Wagener 2008: 165). Die komplexe Struktur der Klebearbeit dient Höch dazu, ein System von unter- und überirdisch verlaufenden Fäden einzuführen, das sich der Trägerstruktur bedient, um seine Verknüpfungen durch und über sie hinweg zu ziehen. Silke Wagener, die *Meine Haussprüche* als „Bilanz“ versteht, deren „Manifestcharakter“ „hinter dem Anschein des Privaten“ auf subtile Weise zum Vorschein kommt, macht auch auf den zweifachen Ursprung dieses doppelstimmigen Diskurses mit männlicher und weiblicher Traditionslinie aufmerksam (Ebd.: 164f.). Kay Klein Kallos wies in der umfassenden Dissertation zum Frühwerk Höchs nach, dass jedes Zitat verknüpft wiedergegeben ist und durch die Text-Bild-Montage Lesarten nahelegt, die vom ursprünglichen Kontext abweichen (Kallos 1994: 241ff.). Am Beispiel eines Zitats lässt sich dieses Verfahren verdeutlichen. Der Satz „Gefährlich ist nur eine unentschiedene Mischung“, der mit Raoul Hausmann unterschrieben ist, schneidet die eigentliche Pointe ab: „Gefährlich ist nur die unentschiedene Mischung – wie Kloßbrühe“ (Hausmann 1920: 114, vgl. Wagener 2008: 168). Die Gefahr, die laut Hausmann von Kloßbrühe ausgehe, wird nur deutlich, wenn man mit der kuriosen Stillehre vertraut ist, in der Kulinarik und nationaler Kunststil in Verbindung gebracht werden. Der deutsche Expressionismus, das erklärte Feindbild Hausmanns, ist dabei das Pendant zur Kloßbrühe, die einen Hang zur Metaphysik, „zu einer ekelhaften Verdunkelung der Dinge“ aufweise, in dem „alles Unklare, Unfaßbare des deutschen Gemüts friedlich und versöhnt umherschwamm – wie eben Klöße in der Brühe“ (Hausmann 1920: 115).²⁾

— Ein zweiter Kontext der Arbeit besteht in der Tradition formaler Gestaltung. Hannah Höch greift die Praktiken des Zitierens nicht nur auf, indem sie formelhafte Aussprüche einer Autorin in den Mund legt, die sie zu *ihren Haussprüchen* macht, sondern sie entlehnt für diese Textarbeit auch das formale Kompositionsschema der Handarbeitsprobe.³⁾ Vor allem zwischen 1918 und 1924 entstehen dabei Werkkomplexe, in denen Hannah Höch den avantgardistischen Versuch unternimmt, Alltagskultur und zeitgenössische Kunst über die Technik der Stickerei einander anzunähern. Trotz des lückenhaften Materials sind heute die Konzepte und

2)

Hausmann formuliert hier ein groteskes Spiegelbild nationalistischer Kunstkritik, in der Rassenlehre, Sexismen und künstlerische Ausdrucksformen sich um 1920 zu einem Konglomerat abstruser Ontologien verbinden.

3)

Mit der Handarbeitsprobe bezieht sich Höch auf ein etabliertes textiles Format – eine Sammlung unterschiedlicher Muster, gestickter Zeichen und Sprüche auf einem manchmal zusammengeflackten, oftmals von der Stickerin datierten und signierten Gewebe. Die farbige Hervorhebung der Initialen, die Wiedergabe von einzelnen ornamentalen Sequenzen und die Kombination unterschiedlicher Leserichtungen zählen zu üblichen Gestaltungsmerkmalen der Handarbeitsproben (vgl. die Analyse von Kallos 1994: 238ff.).

Entwürfe der textilen Objekte dank ihrer medialen Verbreitung in Zeitschriften noch fassbar. Die materielle Kultur der Weimarer Republik, die Emanzipationsbewegung der *Neuen Frauen* in den 1920er-Jahren und die Entwicklung einer Angestelltenkultur in der Metropole Berlin bilden den historischen Rahmen dieser Stickereien. Parallel zur Entstehung einer neuen KonsumentInnenschicht in den Großstädten zielt Höchs ästhetische Praxis auf Objekte, deren Wesen zwischen marktgängiger Warenförmigkeit und avantgardistischem Anspruch situiert ist. Ganz allgemein gesehen, sind die Werke Höchs keine autonomen Kunstwerke im eigentlichen Sinne: Sie sind wie Mustervorlagen (vgl. Abb. 2–6) abgedruckt in Zeitschriften, modellhafte Prototypen, deren Anleitung für den Preis von drei Pfennig erhältlich war, oder publizierte Artikel, die selten mehr als eine Seite einer Zeitschriftenausgabe einnehmen. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs verfasst Höch den Text *Vom Sticken* (1918), der die ungebrochene häusliche Beschäftigung mit Stickerei „tausender und abertausender lieblicher Frauenhände“ (Höch 1918a: 219) vom bloßen Fortspinnen von Traditionen zur potenziell avantgardistischen Kunstpraxis wenden möchte.

„So wenig wie es in der Malerei heute genügt, daß einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen. [...] Ihr aber, Kunstgewerblerinnen, modernste Frauen, ihr, die ihr geistig zu arbeiten glaubt, die ihr Rechte zu erwerben trachtet (wirtschaftliche und geistige), also mit beiden Füßen in der Realität zu stehen vermeint, wenigstens i-h-r müßt wissen, daß ihr mit euern Stickereien eure Zeit dokumentiert!“ (Ebd.: 219)

— Entgegen der heutigen Rezeption sind es um 1920 nicht die Dada-Arbeiten der Künstlerin Hannah Höch, die sie einem Berliner Publikum bekannt machen, sondern die zeitgenössisch erfolgreichere ‚Produktschiene‘ ihrer Stickerei-Mustervorlagen (vgl. Schaschke 1996: 123). Die textilen Arbeiten Höchs bilden zu einem entscheidenden Teil sowohl das metaphorische als auch das tatsächliche Repertoire, aus dem die Fotomontagen zusammengeklebt sind.⁴⁾ Ohne die Verknüpfung von textiler Handarbeit und Weiblichkeit zu lösen, sollen dabei tradierte Techniken als tendenziell weibliche Ausdrucksmedien etabliert werden. Die Stickerei wird zwar, so könnte man Höchs Position zusammenfassen, noch massenweise praktiziert, aber ihr emanzipatorisches Potenzial bleibt unerkant.⁵⁾

4) Ausgezeichnete Analysen zu Höchs textilen Arbeiten finden sich bei Kallos 1994, Makela 1996 und Schaschke 2007.

5) Fiona Hackney's Studie zum Verhältnis von Demokratisierung und Design am Beispiel der Handarbeiten in Britischen Frauenmagazinen der 1920er und -30er Jahre zieht aufschlussreiche Verbindungen zur ‚feminine interior aesthetic‘ (Hackney 2006: 27) und dem ‚hand-made home‘ (Ebd.: 35). Zur Feminisierung der Handarbeiten und der Stickerei vgl. Parker 1988.

AVANTGARDISTISCHE NADELARBEIT — Die junge deutsche Frau, die 1912 zum Studium der grafischen und textilen Künste nach Berlin kommt, wird im Laufe der folgenden Jahre den gesamtgesellschaftlichen politischen Wandel der Preussischen Monarchie zur Weimarer Republik im Ersten Weltkrieg miterleben sowie die spezielle Reform ihres beruflichen Fachs durch die Kunstgewerbereform, das an serielle Produktionsverhältnisse und die moderne Dienstleistungsgesellschaft angepasst wird. Siegfried Kracauer schreibt 1929 in *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* über den neuen Stand der oftmals weiblichen Angestellten und die damit entstandene neue KonsumentInnen-schicht.⁶⁾ Für zeitgenössische Künstler bildet die kunstgewerbliche Arbeit nicht zuletzt die Voraussetzung, um ‚autonome‘ Kunst zu finanzieren. So arbeitet Hannah Höch, die später sog. ‚Erfinderin der Fotomontage‘,⁷⁾ im Zeitraum von 1916–1926 drei Tage die Woche in der Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags und ist darüber hinaus als Grafikerin tätig.

— Eine der Handarbeitskleinigkeiten, die Höch für die Dezember-Ausgabe *Die Dame* von 1924 entwirft, besteht aus zwei (bzw. drei) Vorlagen für gestickte Borten (**Abb. 2**). Die Produktnummer H3605 gibt den LeserInnen die Möglichkeit, das entsprechende Muster über den Ullstein-Schnittmusterdienst anzufordern.⁸⁾ Höch schreibt einige Jahre zuvor in derselben Ausgabe der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, in der die Schriftenleitung zur Erziehung des Auges und Verbreitung des guten Geschmacks aufruft, sie, Höch, „[...] vertrete nicht den Standpunkt, dass das Volk zur Empfänglichkeit der wirklichen Kunst erzogen werden müsse. Ich sehe nur ein widernatürliches Verhalten darin, Menschen zu etwas bringen zu wollen, was gänzlich außerhalb ihrer Ideenwelt und ihrer Erlebnisfähigkeit liegt. [...] [V]on den bahnbrechenden Werken der Gegenwart will ja auch der Gebildete nichts wissen. Auch er hat ja sein ‚Veilchenmuster‘ und -- -- -- will bei ihm bleiben.“ (Höch 1918b: 14)

— Die beiden Borten, die Höch nach dem proklamierten Ende der Dada-Bewegung entwirft, sind Ausdruck dieses differenzierten Geschmacks. Innerhalb derselben *Handarbeitskleinigkeit*⁹⁾ bleibt die Wahl zwischen einer figurativen oder abstrakten Variante sowie der Kombination beider. Als Teil weiblich geprägter Mechanismen des *home-making* stellen Höchs figurativ-abstrakte Bortenenwürfe ein ästhetisches Angebot dar, das den Stickerinnen die Wahl lässt (vgl. Techniken des home-making bei Hackney 2006).

6) Die Emanzipation der Frauen in geistiger, politischer, ökonomischer und sexueller Hinsicht geht mit einer immensen Produktivität der Mode- und Kosmetikindustrie einher, die in den wachsenden Zeitschriftenmedien ihren Ausdruck findet. Die Neue Frau, die Garçonne oder Knäbin wird darin als Gestalterin ihres gesellschaftlichen Ansehens inszeniert, indem sie das ‚Material‘ ihres Körpers unter Zuhilfenahme von Schönheits-techniken transformiert – dank einer Menge kurioser Erfindungen wie Grübchenbandage, Stirnrundglätter, Nasenformer und Geräten zur Haltungskorrektur. Gleichzeitig bleibt das traditionelle Handarbeiten Teil des Programms: Zwar konnte man über einen Schnittmusterdienst konfektionierte Schablonen zum Selberschneiden bestellen, aber bei gleichzeitiger Konfektionierung des Körpers bestand doch das Verlangen weiblicher Konsumentinnen nach Differenziertheit und Exklusivität.

7) Zur Frage der Erfindung der Fotomontage äußert sich Höch kritisch, indem sie wiederholt gegen den ‚Mythos der Originalität‘ (R. Krauss) auf den Ursprung der Fotomontage in der populären (Werbe-)Grafik aufmerksam macht.

8) Kundinnen übertragen den Entwurf durch Bügeln, ‚Aufplätten‘ auf den Stoff, eine Klebearbeit sozusagen, wobei das Abzählen und Umzeichnen der Vorlage wegfällt.

9) ‚Handarbeitskleinigkeit‘ bezeichnet die kleinsten Produktsorte, die der Ullstein-Schnittmusterdienst verschickt und zugleich dasjenige textile und grafische Kleinstformat, das Höchs (vielleicht sogar bevorzugtes) Metier war.

— Ein buchstäblich marginales Randornament (**Abb. 3**) wird von Höch 1924 in den Leerräumen einer Doppelseite platziert. Weder signiert Höch die Entwürfe, noch können die LeserInnen diese maßstabsgetreuen Musterfragmente per Produktnummer bestellen.¹⁰⁾ Einzelne Nadelstiche und Fäden sind durch leichte Verschattungen plastisch wiedergegeben und bilden Fragmente eines Musters aus, das die Textblöcke umspielt und deren Verhältnis zueinander dynamisiert. Wie ein bloßes Beiwerk der Handarbeitsbeilage fügt Höch die kleinen grafisch übersetzten Stickereien als unverkäufliches *surplus* in die Zwischenräume zwischen Text und Produkt ein.

— Aufgrund Höchs Wortwitz und Ironie liegt es nahe, ihre Entwürfe als Versuche zu verstehen, das jeweilige Arbeitsfeld zu konterkarieren: als Dadaistin in der Zeitschriftenredaktion und als Kunstgewerblerin auf der Dada-Messe.¹¹⁾ Höch zielt mit ihrer avantgardistischen Nadelarbeit, im Gegensatz zu den meisten männlichen Dada-Kollegen, auf eine künstlerische Revolution, die weniger lauthals vonstatten gehen soll. In der weiblichen, privaten Freizeitbeschäftigung der Handarbeit entdeckt sie dabei das Potenzial zu einer zeitgemäßen Form, die die Kunst mit dem modernen Leben versöhnt.

— In Magazinen wie *Die praktische Berlinerin* und *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, für die Höch seit ihrem Studium an der Schule des Berliner Kunstgewerbemuseums arbeitet, werden Leserinnen adressiert, die sich im Sinne der allseits geforderten Veredelung des Handwerks für die Neubelebung des Stickens gewinnen ließen: Weder sollen altbackene „Hausgreuel“ aus Wolle darin Platz finden, noch eine „Fülle des nur flüchtig Gesehenen“ gezeigt werden (Schriftenleitung / *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* 1918: 4). In den bemerkenswerten Kurztexthen *Vom Stickten*, *Freie Stick-Kunst*, *Was ist schön?*, *Weiss-Stickerei* oder dem ironischen Prosatext *Die stickende Frau* entwickelt Höch Konturen einer avantgardistischen Stickerei (bzw. Textilkunst), die mit dem Leitmedium der Malerei Schritt hält.

— Bettina Schaschke zeigt in ihrer Publikation zu dadaistischen Verwandlungskünsten, wie intensiv die Rezeption traditioneller Techniken im Kreis der Berliner Dadaisten gewesen ist

10) Kallos entdeckt Zeitschriftenauschnitte mit Höchs nachträglicher Aufschrift im Nachlassarchiv, die eine Zuschreibung zu ihrem Œuvre bestätigen (Vgl. Kallos 1994: Fig. 44 (borderdesign), 342).

11) Allerdings inszeniert sich Höch in Selbstportraits als Malerin vor der Staffelei und nicht mit Nadel und Faden in der Hand.



// **Abbildung 02**
Hanna(h) Höch, Entwurf Nr. H3605 für gestickte Borten, 1924. („Zwei Streifen mit neuartiger leichter Wollstickerei, geeignet für Decken und Vorhänge. Breite: 16 cm zu 3 m Länge und 4 cm zu 3 m Länge. Doppeltes Ullstein-Bügelmuster H 3605 mit Beschreibung und bunter Abbildung erh.“)

// **Abbildung 03**
Anonym / Hanna(h) Höch, unnummeriertes Randornament, 1924.

(vgl. Schaschke 2004). Als anspruchsvolle, synthetische Technik führt Höch etwa das kombinatorische Verfahren verschiedener Muster innerhalb eines Werkstücks ein und beschreibt damit (jedoch ohne sie beim Namen zu nennen) die *textile Montage* als Königsdisziplin.

„Eine gute Handarbeit verlangt unbedingt ein harmonisches Übereinstimmen von Muster und Technik, je ungezwungener eine Technik sich im Muster bewegt, um so besser ist dies für das Gesamtwerk. Man muß dahin kommen, aus freier Hand jede Technik sich als Muster entwickeln zu lassen. [...] Will man nun bei einer Arbeit mehrere Techniken gleichzeitig verwenden, so ist die Aufgabe ganz wesentlich erschwert. [...] Jede Technik verlangt ‚eben aus technischen Gründen‘ rücksichtslos ihr individuelles Muster, und nun sollen diese verschiedenen Muster aber auch harmonisieren“ (Höch 1918c: 45).

— Wiederholt analogisiert Höch in ihren Ausführungen die Qualität der Handschrift mit derjenigen der textilen Handarbeit. In ihr zeige sich der Ausdruck der Persönlichkeit, wie vor dem Hintergrund der grafologischen Theorien Ludwig Klages argumentiert wird, sie wäre in ihrer Machart nicht nur Spiegel und Ausdrucksmedium der Persönlichkeit, sondern biete auch ein künstlerisches Vokabular, in dem die Stimme der stickenden Frau zur Geltung komme (Höch 1918b: 9–10). So kontrastiert Höch in *Die stickende Frau* wortgewandte Sprachfähigkeit mit textiler Formensprache.

„[...] Der individuelle Charakter wird sich [...] in jedem Stich [äußern]. So, wie die Stiche zur Bewegung des Ganzen stehen, – ob sie gefühlt mit dieser gehen oder widerspenstig sich abbrechen vom gewollten Gang, ob sie groteske Änderungen innerhalb der gegebenen Bewegung bewußt vornehmen oder ungewandt sich vorwärts quälen – aus allem kann sich das sehenwollende Auge ein Bild der Persönlichkeit der betreffenden Urheberin machen. So wie der gute Graphologe an der Handschrift das Wesen, den Charakter und den Geist, und vieles andre eines Menschen zu sehen imstande ist.“ (Höch 1918b: 9–10)

— Die ‚Handschrift‘ der Höch’schen Textilvorlagen soll im Folgenden noch im Detail zur Sprache kommen. Nicht nur, weil diese mehrheitlich ein Desiderat der Forschung darstellen, sondern auch, weil die Aneignung tradierter Handarbeitstechniken der textilen Ästhetik Höchs konkrete Gestalt gibt.

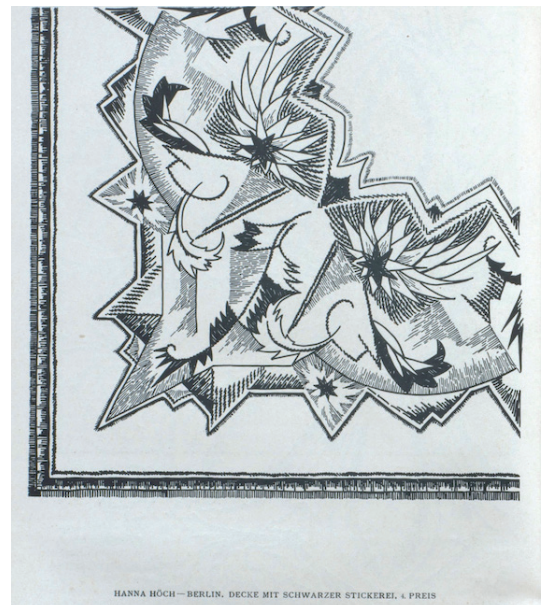
— Die zwei Entwürfe *Decke mit schwarzer Stickerei* (April 1919) (Abb. 4) und *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* (Januar 1921) (Abb. 5) beispielsweise zeichnen sich durch ihren unkonventionellen Einsatz der Sticktechniken innerhalb der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* besonders aus. Die *Decke mit schwarzer Stickerei* organisiert den Effekt einer ungewöhnlichen Tiefenräumlichkeit des Gewebes, die zustande kommt, indem das Gewebe stellenweise durch seinen eigenen Formwert in den Vordergrund tritt. Kurz, das Ornament schickt sich an, Raum zu greifen, obwohl eine Tendenz zur Zersplitterung sich von der heterogenen Komposition bis zur Schraffierung einzelner Linien auf allen Ebenen bemerkbar macht.

— Was sich auf der *Decke mit schwarzer Stickerei* noch wie ein Vexierbild ausnimmt, in dem sich flache, ornamentale Felder mit der Struktur eines ‚Schuppenkleides‘ abwechseln, wird in der *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* (1921) (Abb. 5) verschärft. Die einzelnen Motive sind beschnitten oder besser, vernäht, mit gleichermaßen an- wie begrenzenden Zonen, wodurch die Materialität der Stickerei selbst zum Tragen kommt. Die Abstraktion vom ‚Naturmotiv‘, den stilisierten Blumen und Rehen, zielt auf eine Reflexion der handwerklichen Praxis, eine Medienspezifität der Nadelarbeit ab, die Höch auch theoretisch formuliert. Die regelrechte Kissenkunde, die in der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* betrieben wird, hat selten mit Exemplaren wie dem Höch’schen Herrenkissen zu tun.¹²⁾ Anton Schnacks Wesenslehre vom *Kissen und Polster* lässt sich daher als Folie für Höchs eigene Stickereipraxis und -theorie verstehen. Schnack schreibt:

„Gestattet sind runde und eckige, ovale und spitzkegelige, breite und schmale, sternenförmige und sichelhafte [Kissenformen]. [...] Im Charakter des Kissens liegt Humor, Neigung zum Grotesken. Sein Sinn ist: Harmonie aus Schmuck und Zweck. In seiner Tiefe schlummert der Schlaf, blaut der Traum, liegt die Ruhe. Das ist seine Metaphysik... [...] [D]as köstliche, kühle Material, mit Flaumfedern gefällt, weicher Spielball für die Hände, luftiges Wurfgeschöß für neckisches Spiel, schmeichelndes, heimisches Schlummerlager... [...] Das Polster [ist], einfacher und konzentrierter als das Kissen: ein runder toller Knäuel oder würfelartig sich aufplusternd [...] Ein launischer Kreuzstich, [...] eine weichgeschwungene Verknotung an den Ecken [...] geben ihm Ausdruck... Kissen und Polster sind das belebende,

12)

Höchs Kissen für ein Herrenzimmer läuft den Vorstellungen „warmwollene[r] Kissen und Polster als Zeugen des bäuerlichen Hausfleißes, [s]oliden, unverwüstlichen Gebrauchsgegenständen“ (Lang 1920: 89) entschieden entgegen. Im Kommentar der Zeitschrift heißt es etwas irritiert, aber wohlwollend, dass der Entwurf „im Ganzen ruhig, symmetrisch [ist]; im Einzelnen sind es aber doch recht eigenwillig, suggestive Formen, trotz aller Abstraktion. [...] Das ist noch viel interessanter wie das Grübeln über die Probleme der ‚Rätsel-Ecke!‘“ (Kommentar zu Höchs Entwurf, ‚S.‘ (o.T.) 1921: 91)



// Abbildung 04

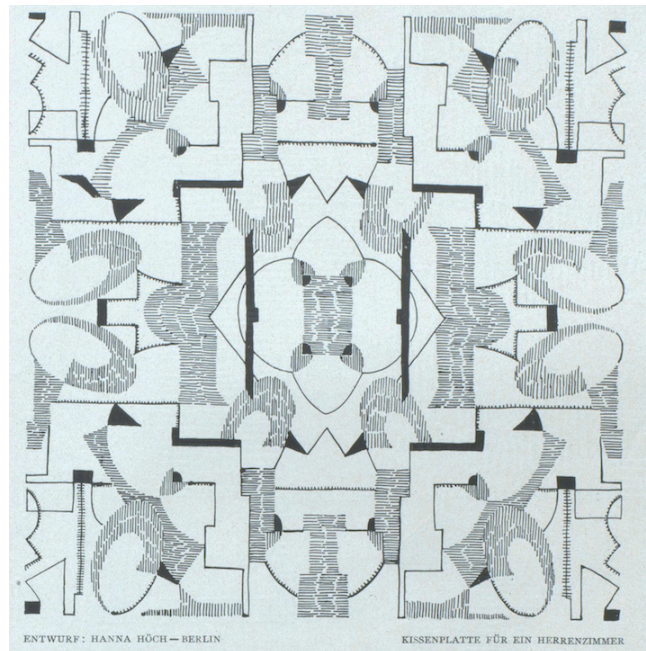
Hanna(h) Höch, Entwurf für eine Decke mit schwarzer Stickerei, 4. Platz, 1919.

kindhafte, fröhliche Element der Sofas, der halbdunklen Sitz- und Schlummer-Ecken, der Bänke, Sessel, Ottomanen.“ (Schnack 1920: 220)

— Die ‚Beredsamkeit‘ von Höchs Kissenentwurf, so könnte man aus der Idee einer Zeugenschaft des häuslichen Lebens, die sich im Kissen niederschlägt, folgern, wird darin fassbar, wie vehement sich Hannah Höch in Gestaltung und Wortlaut in ihrem frühesten Text *Vom Sticken*, der zu Ende des Ersten Weltkrieges entsteht, von den Stickereien ihres Umfeldes absetzt. Inmitten traulicher Kissen-Berge eröffnet sie den Imaginationsraum einer radikal zeitkritischen, avantgardistischen und medienspezifischen Stickereipraxis.

„VOM STICKEN. und Frauen sticken! Von jeher haben Frauen gestickt; aber jetzt – Kriegszeit – kein Material mehr, aber Frauen sticken – — wie unsinnig wird gestickt! Die Stickerei steht im engsten Zusammenhang mit der Malerei. Sie ändert sich unentwegt, mit jeder Stilepoche. Sie ist eine Kunst und darf beansprucht werden, auch wenn tausend und abertausend liebevolle Frauenhände mit wenig Geschick, keinem Geschmack und Farbensinn und nicht einer Spur von Geist viele gute Stoffe so blödsinnig wie möglich verunzieren und diese Produkte ‚Stickereien‘ nennen. [...] Warum macht ihr modernen Kunstgewerblerinnen euren billigsten Schlendrian weiter, den das 19. Jahrhundert bis zur Erbärmlichkeit herabkommen ließ? Habt ihr keine Augen zu sehen, was in eurer Zeit vor sich geht? [...] So wenig wie es in der Malerei heute genügt, daß einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen. [...] Ihr [...], Kunstgewerblerinnen, modernste Frauen, ihr, die ihr geistig zu arbeiten glaubt, die ihr Rechte zu erwerben trachtet (wirtschaftliche und geistige), also mit beiden Füßen in der Realität zu stehen vermeint, wenigstens i-h-r müßt wissen, daß ihr mit euern Stickereien eure Zeit dokumentiert! Hanna Höch.“ (Höch 1918a: 219)

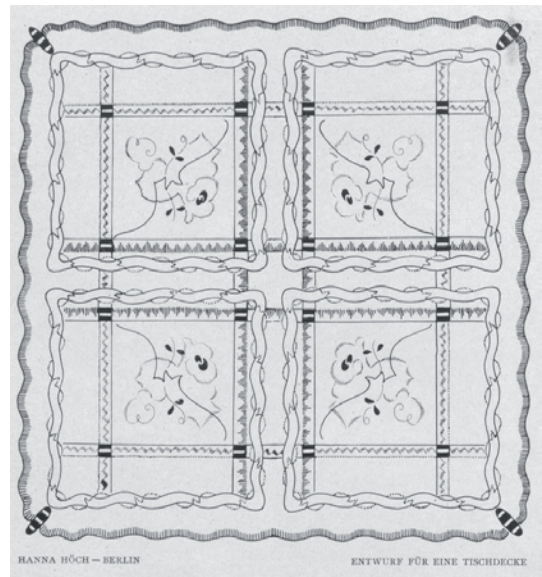
— Der Appell ruft zu einem, im Einzelnen paradoxen, aber ungeschönten Realitätsbezug auf. Paradox ist die Forderung, die Höch zugleich an die Vorbildfunktion der Malerei und die



// Abbildung 05

Hanna(h) Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer, 1921.

Autonomie des Mediums Stickerei, an die Abstraktion der Form und Dokumentation des Zeitgeschehens stellt. 1919 wiederholt Höch ihre programmatische Fürsprache für eine „reine Stickerei, die ihre Notwendigkeit in der gestaltenden Phantasie und ihre Formung in der Technik des Stickens begründe[n]“ solle (Höch 1919a: 22). Freie Stickkunst geht demnach mit den „eigne[n] Formgesetzmäßigkeiten der Nadel und des Fadens“ auf „Tuchföhlung“ (Ebd.: 22), schottet sich aber nicht gegen das wirtschaftliche und geistige Geschehen der Zeit ab. Höch geht es nicht um innerästhetische Neuerungen im Feld der Nadelkünste, sondern um die Realisierung eines avantgardistischen Anspruches, die die Stickerei mit der Lebenspraxis verbindet.



DAS TEETISCH-DISPOSITIV — Der *Tischdeckenentwurf* (Abb. 6), der 1921 für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* entstand, ist sowohl aufgrund seiner grafischen Ausführung als auch in konzeptueller Hinsicht bemerkenswert. Die Gestaltung der Tischdecke verbindet zugleich ein textiles mit einem grafischen Idiom und legt die Funktionen eines *Teetisch-Dispositivs* offen, das durch Stickerei Markierungen setzt, Grenzen zieht und Territorien bei Tisch festlegt. Die Höch'sche Tischdecke teilt eine horizontale Fläche nach ästhetischen und funktionellen Maßgaben auf, indem die gestickte Ornamentik einzelne Stell- bzw. Sitzplätze organisiert. Das an zwei Symmetrieachsen orientierte Lineament erzeugt verschiedene Ordnungssysteme, die einander überlagern. Die gesäumte Decke ist mit Quasten an den Ecken akzentuiert und gliedert die (imaginäre) quadratische Tischplatte in vier gleich große Kompartimente, die einerseits durch ein strengeres Raster unterlegt und verbunden sind, andererseits wiederum von vier Bändern umfasst werden. Das Raster setzt sich aus betonten, dichten und unbetonten, durchlässigen Linien zusammen und ist polyzentrisch strukturiert. Diese beiden Ordnungen (die glatte und gekurvte) kommen auch nicht deckungsgleich übereinander zu liegen. Darin zeichnet sich ein zartliniges Blumenornament ab, das in seinen eigenwilligen Verschnörkelungen viermal, vertikal und horizontal exakt gespiegelt und damit wiederholt wird. Vier kurze Linien verlaufen quer zur gerasterten Ordnung und den Wellenlinien, sie orientieren sich nicht nur an der verspielten Pflanzenabbreviatur in der Binnenrahmung, sondern auch an den Tischecken oder Eckpunkten der Komposition, die durch leichtes Kräuseln des Saumes

// Abbildung 06

Hanna(h) Höch, Entwurf für eine Tischdecke, 1921.

und den Schwung der Linie konterkariert werden. Neben den vielschichtigen Ordnungssystemen sind es die durchlässigen und dichten Kanten, die durch ein Stich für Stich und Strich für Strich eingezeichnetes Zackenmuster je unterschiedlicher Orientierungen und Intensitäten kennzeichnen. Die textile Fläche wird so sukzessive durch Ornamente angereichert und legt durch ihre gestickten Bahnen Zonen oder Felder auf der Tischdecke fest, deren Funktion im „stille[n] Glück der Tee-Stunde“ (Lang 1921: 153) liegt. Gemeint ist damit ein *Dispositiv des Teetisches*, das durch die organisierte Häuslichkeit bürgerlicher Salons erzeugt wird. Hugo Lang, der regelmäßig Beiträge für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* verfasst, zeichnet in seinen *Träumereien am Tee-Tisch* das Stimmungsbild einer solchen gegliederten Positionierung des Teetisches im Raum, der Personen am Teetisch und des Teegeschirrs auf dem Tischtuch: „Süßer Duft der Pekko-Blüten, schwerer Duft Ceylons, zartes Aroma des Tees aus China, der blond und tizianrot in den Schalen dampft. Süßes Sirren des Wassers im Kessel [...] Bunte Brötchen, wie Blumen farbig, und gehäuftes Gebäck, wie reifes Korn. [...] Ein Fest für die Augen, Lust allen Sinnen: ruhend alles auf taufischem Linnen, gebettet auf Leinen-Batist, auf weißem Schnee. Durchbrochen darinnen das krause Muster der feinen Spitze, des klaren Filet. Weißes Gerank der Weiß-Stickerei das Rund. Netzwerk, ganz locker ist manchmal der Grund und weiße Rosen hineingewirkt hat die zarte Hand der sorglichen Frau. [...] Im Landhaus umringen frohe Kinder die Mutter: auf gesticktem Leinen lachen bunte Tassen zwischen gewaltigen Kuchen und goldener Butter... Freundlicher aber als alles lächelt: rund und klein, im Erker oder am glimmenden Feuer, abends, der ‚Teetisch zu Zweien‘. [...] [F]reundliche Geister umschweben den Tee-Tisch, wenn man zu zweit ist... Auch im kleinen Heim [...] mag der Tee-Tisch laden den lieben Gast, zum Genuß der Tee-Stunde, wenn der Lärm des Tages verklingt.“ (Lang 1921: 153)

— Was der Zeitgenosse Höchs beschreibt, ist das Ideal eines *Teetisch-Dispositivs*, das je nach Bedarf zur großen Tafel ausgeweitet werden kann, an der die ländliche Großfamilie sitzen kann, oder als verknappter ‚Zweisitzer‘ in Stadtwohnungen Platz findet. Die Tischdecke und die Kissen, für die sich die Leserinnen im Heft Anregungen holen, werden in diese Szenerie eingebettet. Sie bilden das Futteral, um mit Walter Benjamin zu sprechen (Benjamin 1982: 298), in dem der Gefühlsausdruck und der Kissenabdruck zu den zwei Seiten desselben Phänomens werden.

— Das Höch'sche Tischtuch ist das textile Spielfeld einer Teegesellschaft, auf dem die Zutaten der glücklichen Teestunde per Kuchengabel und Porzellantasse über gestickte Linien verschoben werden. Von vier symmetrisch konzipierten Plätzen aus können sich gespitzte Finger an Henkeln und Besteckgriffen nach den Gaben des Teetisches strecken und je nach Belieben – ohne Vorsitz oder Eckplatz – beim nächsten Mal die Positionen tauschen.

— In den gestickten Marginalien, programmatischen Kurztexen und Mustervorlagen gewinnt Hanna(h) Höchs avantgardistische Ästhetik weiblicher Handarbeit Gestalt. Die Künstlerin selbst inszeniert sich 1920 auf der Berliner Dada-Messe als einzige Frau der Avantgardebewegung mit bunten Puppen auf dem Schoß (**Abb. 7**). Als Neuinterpretationen der *Boudoir*-Puppen finden sich die bunten, asymmetrischen und aus unterschiedlichen Stoffen zusammengenähten *Dada-Puppen* in den Armen einer der später bekanntesten emanzipierten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts wieder, inmitten bitterböser, dadaistischer Wort- und Plakatkunst. Sie sind nicht nur die Verkörperung der *textilen Montage*, sondern ‚erobern‘ außerhalb weiblich geprägter Interieurs und Teezimmer die Bühne zeitgenössischer Ausstellungsräume.



// **Abbildung 07**

Hannah Höch mit Dada-Puppen, fotografiert im Hinterhof der Galerie Burchard / Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920. Archiv der Berlinischen Galerie.

// **Literatur**

- Adorno, Theodor (1970):** Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1982).** Passagen-Werk, Gesammelte Schriften Bd. V/1. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Hackney, Fiona (2006):** ‚Use Your Hands for Happiness‘. Home Craft and Make-do-and-Mend in British Women’s Magazines in the 1920s und 1930s. In: *Journal of Design History* vol. 19, Nr. 1, S. 23–38.
- Hausmann, Raoul (1920):** Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst. In: Ders.: *Texte bis 1933, Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit*. München, Edition Text + Kritik, 1982, S. 114–117.
- Höch, Hanna(h) (1918a):** Vom Sticken (September 1918). In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* (Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt) Bd. XVIII, Jg. 1917/18, S. 219.
- Dies. (1918b):** Was ist schön? (Oktober/November 1918). In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XIX, Jg. 1918/19, Heft 1/2, S. 8–16.
- Dies. (1918c):** Weiß-Stickerei. Mit technischen Erläuterungen zu den preisgekrönten Arbeiten unseres vierten Wettbewerbes (Dezember 1918). In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XIX, Jg. 1918/19, S. 45–52.
- Dies. (1919a):** Die freie Stick-Kunst (Oktober/November 1919). In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 22.
- Dies. (1919b):** Die stickende Frau (Oktober/November 1919). In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 26.
- Lang, Hugo (1920):** Das redende Kissen. In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 89–91.
- Lang, Hugo (1921):** Träumereien am Tee-Tisch (1921). Das Glück der stillen Tee-Stunde. In: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 153.
- Kallos, Kay Klein (1994):** A women’s revolution: The relationship between design and the avant-garde in the work of Hannah Höch, 1912–1922. Madison, Univ. of Wisconsin, unveröffentlichte Diss.
- Kracauer, Siegfried (1979).** Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland [erstmalig 1929]. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Makela, Maria (1996): By design: The early work of Hannah Höch in context. In: Ausst.-Kat. The photomontages of Hannah Höch, Minneapolis (Minn.), Walker Art Center 1996 / Museum of Modern Art, NY 1997 / Los Angeles County Museum of Art, L.A. 1997. Boswell, Peter / Makela, Maria (Hg.), Minneapolis, Walker Art Center, 1996, S. 49–79.

Parker, Rozsika (1988): The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London/New York, I. B. Tauris.

S. [vollständiger Name unbekannt] (1921): Kissen für Herrenzimmer [1921]. In: Sticker- und Spitzen-Rundschau Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 91.

Schnack, Anton (1920): Kissen und Polster [1920]. In: Sticker- und Spitzen-Rundschau Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 220.

Schaschke, Bettina (2004): Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln. Berlin, Gebr. Mann Verlag.

Schaschke, Bettina (2007): Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung. In: Ausst.-Kat. Hannah Höch – aller Anfang ist DADA! Berlin 2007. Burmeister, Ralf (Hg.), Ostfildern, Hantje Cantz 2007, S. 118–135.

Schriftenleitung / Sticker- und Spitzen-Rundschau (1918): Öffne dein Auge! In: Sticker- und Spitzen-Rundschau Bd. XIX, Jg. 1918/1919, S. 4.

Wagener, Silke (2008): Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch. Königstein im Taunus, Helmer Verlag.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ausst.-Kat. Berlinische Galerie 2007, S. 51.

Abb. 2, 3: Die Dame (Borten: Bd. 51, Jg. 1923/24, Heft 5 (Mitte Dez. 1924), S. 29; Randornament: Ebd., Heft 6 (Ende Dez.), S. 28–29).

Abb. 4, 5, 6: Sticker- und Spitzen-Rundschau (Schwarze Stickerei: Bd. XIX, Jg. 1918/1919, S. 140; Entwurf für eine Tischdecke, Bd. XXI, Jg. 1920/1921, Heft 5, Februar 1921, S. 110; Kissenplatte für ein Herrenzimmer: Bd. XXI, Jg. 1920/1921, Heft 4, S. 89; Tischdecke: Bd. XXI, Jg. 1920–21, Heft 5, S. 110).

Abb. 7: Kat. Slg. Berlinische Galerie (1989). Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band I, 2. Abteilung 1919–1920, Kat. Slg. Berlinische Galerie, bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989, 13.36 / S. 682.

// Angaben zur Autorin

Mag. Johanna Függer-Vagts studierte Kunstgeschichte und Deutsche Philologie in Wien. Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am NFS Bildkritik eikones (Basel) im Modul *Form und Bild in der Moderne* mit einem Dissertationsprojekt zu Paul Klees künstlerischer Morphogenese.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

WEAVING THE SPACE WE STILL CALL HOME

TEXTILES AND BELONGING — This text, articulated as an imaginary exhibition, connects questions of home and belonging to the use of textiles in contemporary art. In order to introduce it, we would like to recall a story that establishes a similar connection, although in a very specific context. bell hooks' 2009 book titled *Belonging: A Culture of Place* explores the very subject of leaving and going back home from an autobiographical perspective, one marked not only by racialized and gendered experiences in Kentucky, in the United States, but also by the practice of feminist critical writing. hooks recounts that when she left home for the first time, she brought with her „[...] braided tobacco leaves and the crazy quilt Baba, mama's mother, had given me when I was a young girl. These two totems were to remind me always of where I come from and who I am at my core. They stand between me and the madness that exile makes, the brokenheartedness“ (hooks 2009: 16).

— As explained later in the book, the author's grandmother was a gifted quilt maker, using scraps of cloth to create colorful quilts that were used to cover the bed, decorate the house, and keep the family warm. „To her“, writes hooks, „quilt making was a spiritual process where one learned surrender. It was a form of meditation where the self was let go. This was the way she had learned to approach quilt making from her mother“ (Ibid.: 155). Although envisioned as a specifically female occupation, quilt making emerges here as a practice that made space for imagination in an often hard and industrious everyday life. It is also a practice whose history is marked by gender and social class. As indicated by hooks, for example, in the context of slavery in the United States: „Often black slave women quilted as part of their labor in white households“ (Ibid.: 157). At the same time quilts, as textiles, in the context of hooks' narrative, function as symbolic objects creating a series of relations between the sense of belonging and identity, possibilities of making new homes, family genealogies, creativity and labor, as well as shaping a specific, material relation of intimacy with space and the body.

— This text aims at exploring – through an itinerary in a virtual exhibition space – questions which are similar to those mobilized by bell hooks' narrative. In particular, we are interested in analyzing how, in the field of contemporary art, the use of textile materials is sometimes connected to the exploration of notions of home and belonging – or (un)belonging (Rogoff 2000: 18) – in the

context of stable dwelling or in the context of dislocations such as migration, diaspora, exile or expatriation. What do we mean here by *home*? First of all, we will refer to home as a dwelling, but also a more extensive and critical space of negotiation between the past and the present, memory and imagination. In this space, which feminist author Chandra Mohanty would call „strategic“, the alliances and solidarities that we create shape our home as much as the relations we inherited and the location which we may call our place of „origin“. „Political solidarity and a sense of family could be melded together imaginatively to create a strategic space I could call ‚home‘“, writes Chandra Mohanty (Mohanty 2003: 128). And also, „[...] home, community, and identity all fit somewhere between the histories and experiences we inherit and the political choices we make through alliances, solidarities and friendships.“(Ibid.: 136)

— Secondly, as Nira Yuval Davis points out, belonging as a „[...] dynamic process [...]“ associated to identity formation can refer to different interrelated facets such as „[...] social locations [...]“, „[...] identifications and emotional attachments to various collectives [...]“ and different „[...] ethical and political value systems [...]“ (Nira Yuval Davis 2011: 5–6) to which one can choose to belong. According to the author, belonging, which can be a conflicted field of interaction, should be distinguished from the politics of belonging which can take the form, for instance, of nationalist political projects. Finally, it seems important to point out that home, envisioned again as a process of continuous making and unmaking, entails a specific relation to temporality in which the present interacts with the past. And often, in the context of dislocation, this relation can engender feelings of nostalgia (Sara Ahmed et al. 2003: 9).¹⁾

— Textiles relate to the question of home and belonging – in the extended sense that we have tried to sketch here – in multiple and heterogeneous ways. Our view in the context of this introduction can only be partial, but a few preliminary considerations seem relevant. As in bell hook’s narrative, the work with textiles, particularly sewing and embroidery, has often been viewed as a gendered activity performed in domestic space by women – and so it was or it is in specific historical, geographical and cultural locations. It is thus vital to refer, in relation to textiles, to specific historical (con)texts marked by gender, class, race and nationality. For instance, as observed by Rozsika Parker referring to Britain, „The notion that women are selected by nature for needlework – genetically programmed to embroider – conceals the fact that up to the eighteenth century the majority of embroiderers to the Kings were men“

1)
Reference to this volume of essays
was found in Marsha Meskimmon
(2011).

(Parker 2010: 60). According to Parker, though, the „feminization“ of embroidery started as early as the sixteenth century.

— Another important node between home and textiles concerns its relation to dwelling and architecture. As discussed by Mark Wigley for instance, nineteenth century German architect Gottfried Semper explored in a particularly interesting way the connections between architecture and ornament. In Wigley’s words, according to Semper, „Building originates with the use of woven fabrics to define social space [...]. Specifically, the space of domesticity. The textiles are not simply placed within space to define a certain interiority. Rather, they are the production of space itself. Weaving is used „as a means to make the ‚home‘, the *inner life* separated from the *outer life*, and as the formal creation of the idea of space [...]. This primordial definition of inside and, therefore, for the first time, outside, with textiles not only precedes the construction of solid walls but continues to organize the building when such construction begins“ (Wigley 1992: 367).

— Textiles also relate to the sphere of trade and to specific forms of labor and capitalist economy, adopting very complex forms in the context of globalization. In the early modern world, already, textile trade routes between Asia, Europe and Africa had a very wide reach and varied functioning. Today, the textile industry worldwide and the delocalization of production by Western enterprises present new challenges concerning the ethics of labor and the rights of textile workers in a variety of countries. On one hand, recent events reported by world media, such as the collapse of the Rana Plaza factory building in Bangladesh, reveal to a Western audience economies of exploitation in which Western industries are also involved.²⁾ On the other hand, economies of resistance develop alternative modes of production and distribution that do not obliterate tradition and self-determination. An interesting example in this sense is the experience of Maru Meghvals women in India and their invention of Suf embroidery (Sabnani / Frater 2012). Finally, textiles are inextricably linked to clothing and body adornments. These may be considered as supplemental elements, whose existence depends exclusively upon the body but that, at the same time, guarantee to the body the possibility to signify socially and culturally.

— If we turn to the field of contemporary art and to the narratives of Western art histories, a strong connection is often established between the use of textile materials and art informed by feminism created since the early seventies. Early examples of the rehabilitation of the textile arts and of craft in general, considered

2)

See for instance Olivier Cyran (2013).

as underestimated feminine endeavors, include the very different works of North American artists Faith Wilding, Miriam Shapiro, Judy Chicago and Faith Ringgold. At the same time, and in a broader cultural perspective, it is important to note that since the late sixties, artists such as the Portuguese Lourdes Castro and the Italian Marisa Merz, whose work is not directly engaged with feminist politics, produced interesting work related somehow to textiles. In 1969, for instance, Lourdes Castro first embroidered shadows of friends on bed sheets. Born on the island of Madeira, where embroidery was then a female traditional work, Lourdes Castro conceived these pieces as real sheets meant to be slept on. As for Marisa Merz, in 1968 she started knitting in her atelier using nylon or copper threads, as in the work *Scarpette* of 1968. At the same time, the use of fabric has also been present in a variety of ways in works by male artists such as, for instance, Claes Oldenburg, but also the Bulgarian Maryn Varbanov and the Spaniard Josep Grau Garriga, exploring the limits of traditional tapestry.

— Since the eighties, artists of a variety of nationalities, both men and women, have differently used textile materials and techniques such as sewing, weaving, knitting and embroidering in their work. An interesting and well-known example is the work of U.S. artist Mike Kelley, who reacted in the eighties against the appropriation of textile arts by what he saw as ‚essentialist feminism‘: „When I first [began to use knitting], it was a reaction to essentialist feminist art. Not to put it down, but to say ‚What if I do this, then what happens?‘ I have been accused of being just another man co-opting feminist art. Well, I refuse to say that knitting is only for women. That’s sexist. It’s just as much mine as theirs, because whether it’s men or women that are supposed to knit is totally random“ (Adamson 2007: 159–160).

— Why choosing to articulate our exploration of textiles in contemporary art as an imaginary exhibition? Drawing on feminist art historian Griselda Pollock, we also think „[...] the exhibition as *encounter* that opens up new critical relations among artworks, and between viewers and artworks, that points to repressed narratives in the histories of art and continues [...] the feminist project of *differencing the canon*“ (Pollock 2007:13). In this sense, the exhibition form is meant here to open a playful and heterogeneous space in which the reader is stimulated to weave a variety of relations among the artworks presented, a set of connections and differences that is never exhaustive and continually remade.

ROOM 1. PROCESSING TRADITION IN CONTEMPORARY ART: ALIGHIERO BOETTI'S EMBROIDERIES

— In the context of the 1960-70's renewal of art practices, artist Alighiero Boetti (Italian, 1940-1994) is of great significance in merging *high art* and craft, specifically in the form of embroidery and weaving. As part of mental and conceptual processes, these specific mediums refer to a personal mythology,³⁾ questioning the authorship of the artist, his biography and philosophy of life, and the global geopolitical context of his time. Textiles in Boetti's artworks assume a singular value, merging his interest in the historical, political, cultural and philosophical traditions of oriental countries, and a meditative meaning related to the handmade process of production.

— Since his first embroidery, *Territori occupati* (1969), Boetti focuses on the Middle East geopolitical context and post-World War II repercussions on it. The map embroidered on the canvas borrows its form from the one published on the front page of the Italian daily newspaper *La Stampa* on June 10, 1967. It represents the new configuration of Israel after the Six Day War (June 5–10, 1967) in which Israel conquered the Sinai peninsula, the Gaza strip, the West Bank and the Golan Heights. Yet in this artwork, and later in the *Maps* series, Boetti combines the time of geopolitical changes with the manual process of embroidering. Indeed, the *Maps* visually represent alterations of the global context from the 1970s to the 1990s. At the same time, their large formats required a time-consuming handwork often taking as long as a year.

— Moreover, Boetti's lace work *EMME I ELLE ELLE E....* (1970) refers to the Italian spelling of the date 1970 and alludes to the powerfulness of the passage of time. The letters composing the date's spelling are disposed so as to form a magic square of 7 x 7 squares. This particular piece introduces time and magic squares as essential components of Boetti's entire work.⁴⁾ In this specific context, magic squares also emphasize those mental and spiritual values related to the mathematical structure and system of symbols of textile handmade production.

— By delegating the production of artworks to female and male embroiderers and weavers, Boetti also questions his authorship in different ways. First, he separates the artistic gesture and handmade work, realizing a work-in-progress that moves from the artist to the producers and then comes back to the artist. Secondly, he makes a clear distinction between the global economical context – industrial and mechanical production and global exchanges – and personal and local handmade work. Finally, the fact of delegating

3)

We refer here to the definition of 'individual mythologies' as outlined by Harald Szeemann at documenta 5 in Kassel in 1972, where he presented works and installations as the result of a global and intellectual thought and philosophy of life of the artists.

4)

These components will be developed further in *Ordine e disordine* series, made by Afghan female embroiderers.

the production of artworks reflects the duality of Boetti's persona – in 1973 he renamed himself Alighiero e/and Boetti. The artist incarnated himself in a double; eventually his wife and a lace maker in his first embroideries, Afghan female embroiderers and male weavers in later works.

— One should mention the fact that using textile as the medium of his artworks may also be emblematic of Boetti's personal story. Indeed, the artist has possibly been impressed by the activity of his mother, who set up a circle of female embroiderers decorating linen for future brides' dowries. Furthermore, Boetti claimed a special fascination with his ancestor, Giovanni Battista Boetti.⁵⁾ Starting his trajectory as a Dominican monk, in 1762 he became the head of an apostolic mission in Mesopotamia, Kurdistan and Armenia. Then, approximately ten years later, he abandoned the Dominican Order and its Italian origins, thus beginning, under the new name of Boetti Shaykh Al Mansur, a new life in Constantinople, engaging with the Muslims, struggling against Russians, and being taken prisoner during the battle of Anapa.

— When Boetti traveled for the first time to Afghanistan, in 1971, he found in Sufi culture a philosophy of life, a meditative peace corresponding to his need of philosophical abstraction. Boetti was fascinated by the culture and the way of life of Afghan people, and certainly found there a second home where he could have remained longer had the USSR not occupied the country. There, he met people still working in the field of fabric production in an ancestral manner. Since his first trip, the artist went back to Afghanistan twice a year and started to collaborate with Afghan women for his embroideries. When in 1979 Afghanistan was invaded by Russian troops, numbers of families Boetti was collaborating with sought refuge in Pakistan. Prevented from returning in Afghanistan, the artist still continued to work with Afghan refugees in Peshawar.

ROOM 2. KILIM STORIES — Connected to an ancestral technique, kilims embody memory and identity of the sedentary, nomad or semi nomad communities who weave them. Their patterns are a form of symbolic writing inherited from ancient shamanistic beliefs, and they are produced in a geographical area that goes from Pakistan to the Balkans.

— For his last series of artworks, Boetti chose to produce 70 kilims, woven by male Afghan weavers in Peshawar, Pakistan. These pieces, presented at Le Magasin in Grenoble in 1993–94, combined another important element of the artist's thought: that is,

5)

Only two months before his first journey in Afghanistan, Boetti published a portrait of his ancestor in the catalogue of the exhibition *Formulation* at the Addison Gallery of American Art of Andover.

possibilities given by permutation rules, with a very rigorous and meditative traditional technique. Mathematical processes of permutation express a philosophical meaning borrowed from oriental philosophies.⁶⁾ At the same time, the fabrication of kilims in Boetti's practice relates to tradition, but also to new expressive values that emerged during the Soviet occupation of Afghanistan. Indeed, in the eighties, kilims were used to symbolize military and patriotic propaganda expressing mujahidin resistance to soviets. Afghan refugees in Pakistan wove war rugs, combining the geographical form of Afghanistan with stylized weapons (panzers, missiles, helicopters, rifles, grenades, etc.) that functioned as symbols inviting to the guerrillas.

— In the Balkans, kilims acquired new expressions and symbolisms in contact with Muslim and Christian cultures. In 2008, Sarajevo born artist Azra Akšamija (b. 1976) created a kilim inspired by both traditional Balkans kilims and Afghan war rugs. *Monument in Waiting* was woven in collaboration with refugee women to remember the ethnic cleansing in Bosnia-Herzegovina during the 1992–1995 war,⁷⁾ when an extremely high number of civilians were exterminated, with the purpose of erasing Islamic cultural heritage in Bosnia-Herzegovina. Over 1000 mosques were also destroyed.

— Akšamija started to work on the project with historical and archival investigations about destroyed mosques, engaging in interviews and research about individual war experiences, mosques histories and stylistic choices for their reconstruction. The documentation collected was translated into a series of symbols reviving the traditional iconography of the Balkans kilims. Each pattern encoded „both personal memories and historical facts, and their interweaving makes visible the collective memory of the Bosniaks' war experience“ (Akšamija 2008). Kilims with a central composition surrounded by three borders are specific to the Afghan tradition. Akšamija's kilim transforms traditional local motifs into weapon-like motifs inscribed in the borders, whereas in the central composition of her work is the *tree of life*, the metaphor of the paradise garden and eternal afterlife.

ROOM 3. NOSTALGIA TALES FROM GEOPOLITICAL CHANGES

— Because of its traditional and cultural-related values, textile is often symbolically used by artists to express feelings of belonging and forms of nostalgia. The word *nostalgia* comes from the Greek word *nostos* (a return home) and *algia* (pain or longing). In her essay *Nostalgia and its Discontent* (2007), Svetlana Boym focuses

6)

As several artists of the 1960s and 1970s, Boetti was interested in the Chinese *I Ching* or *Book of Changes*, an ancient method used for interpretation of the present and future based on chance principles, and where each of the 64 answers coincides with a combination of hexagrams referring to yin and yang elements.

7)

It was produced in collaboration with Amila Smajović and her Sarajevo based workshop STILL-A, which employs refugee women as weavers.

on different aspects of a contemporary form of nostalgia characterized as an *historical emotion*. She examines, more particularly, those forms of nostalgia that make people attached to a specific local context that manifests itself in opposition to the global context. She also refers to questions of belongings in relation to a specific time, the time of childhood and the past. This kind of nostalgia seems to be particularly present in former Yugoslavia; the generation of people who grew up under Tito's ideology would in fact be nostalgic of a country where different ethnic cultures lived together.

—— Maja Bajević's (b. 1967, Sarajevo) first performances of the late 1990s react against the war and its consequences on nationalistic feelings, and present aspects of female everyday life, stressing the impossibility to recover life as before the war and the absurdity of the actual situation. *Dressed Up* (1999), in particular, was performed in the City Gallery of Sarajevo. During many hours Bajević cut and sewed a dress made by a fabric printed with the map of the former Yugoslavia.

—— Svetlana Boym also mentions in her text a prospective form of nostalgia, in which „[t]he fantasies of the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future. [...] [N]ostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory. While futuristic utopias might be out of fashion, nostalgia itself has a utopian dimension – only it is no longer directed toward the future“ (Boym 2007: 9). This description could somehow be related to what happened during the movement for independence of the Ottoman Empire in the beginning of the 19th century. During the Great Arab Revolution, Pan-Arabian ideas and political movements emerged, with the purpose of creating an independent political entity bringing together all Arabic-speaking people and allowing them a visibility on the global arena. Pan-Arabian ideas were born as a reaction to the increase of Islamist ideas, in which identity coincided with religion. Pan-Arabia would have been larger, bringing together all different aspects of Arabian culture. *Arab Army* (2007, video) by Palestinian artist Fawzy Emrany (b. 1968) refers to these ideas when showing a semi-mechanical machine, sewing onto military uniforms the symbol of the Arab army, a pan-Arab military force established by the Kingdom of Hejaz to support the Arab revolt.

ROOM 4. WEAVING HOME —— Textile as a contemporary art medium may refer to a particular geopolitical space, but also to the time of personal stories and memories. It is often used to allude

to the history or cultural traditions of a specific country. The performance *Women at Work – Under Construction* (1999) by Maja Bajević took place at the National Gallery in Sarajevo that was being renovated at that time. Seated on scaffolding, five women embroidered traditional patterns on the façade of the gallery. Those women were Srebrenica refugees whom the artist met in a humanitarian association helping women after the war. Their embroideries establish an intimate connection between the cultural and identity space of the refugees, outside the museum, and the official art in the interior of the museum. Furthermore, this work, which is traditionally female, took place on scaffoldings, a typically masculine place. Bajević's performance allowed the five women to symbolically reconstruct their identity by this creative act.

— In 2008, Portuguese artist Susana Mendes Silva (b. 1972) created a work titled *Symbol*, a historical and material exploration of the flag that was unfurled on the occasion of the Republican Revolution in Portugal, on the 5th of October of 1910. In order to unveil the 'micro-history' of the flag – a symbol of national belonging and Republican ideals – Susana Mendes Silva undertook historical research that led to the supposed identity of the two women who, in secret, (according to some historical sources) sewed the flag that was to be used during the proclamation of the Republic. The artist could not establish with certainty if the flag still exists nor discover its exact design. The work's installation is thus composed of red and green cloth, threads and other instruments for sewing, the photos and biographical notes of Adelaide Cabete and Carolina Beatriz Angelo, the women who supposedly made the flag, and photographs of the proclamation of the Republic by Joshua Benoliel in which a flag is visible. It is important to note that Adelaide Cabete and Carolina Beatriz Angelo were both educated, professional women, engaged in feminist political activities, and were among the first women to vote in Portugal and in Angola, then a Portuguese colony.

— The flag is certainly symbolic of Portuguese women's engagement with Republican ideals, but it is also a locus of articulation between the private and the public sphere, between domestic values of femininity associated with sewing and embroidering and the growing participation of women in the political life of the nation during the Republican period. Considering that the current Portuguese flag originates from the Republican flag, it seems that the artist's work also questions national identity today in Portugal and the role played by women in its making. In particular, national

identity is materialized here as a representation that has a specific historical and cultural construction in which gender plays a significant cultural and political role.

—— Living in Paris for the past 22 years, South-Korean artist Seulgi Lee (b. 1972) will conclude our itinerary. In a recent interview, she explained that she feels more Parisian than Korean and suggests that she did not choose her culture of origin, but she looked for her adoptive culture. As in Boetti's relationship with Afghanistan, home can sometimes be a foreign place that corresponds better to our personality, or desire of a certain way of life. These examples teach us that we can choose where to make our home.

—— Lee's Korean origins are a constant trace in her most recent artworks, permeated by an outstanding sense of color and humor. If some of the works Lee realized with fabric are political, corresponding to the idea of social fabric, as in the flags of the series of *Strikes*, we will consider here the work-in-progress *U* project.

—— *U* is a series of blankets that the artist is currently realizing in collaboration with Korean weavers. Each blanket corresponds to a Korean proverb. As in Akšamija's kilim, proverbs are translated into high colored geometrical patterns. The technique employed here is very popular in Korea, and this kind of blanket used to be offered in the eighties during celebration parties. By creating these blankets, Lee aims to explore intimate links between oral culture and craft, but she also wants to convey a message of protection (if the letter U is reversed, it becomes like a home), and to symbolize, through the blanket, places of wonder. Geometrical compositions can be, after all, an invitation to tell stories.

// Literature

Adamson, Glenn (2007): *Thinking Through Craft*. Oxford, Berg.

Ahmed, Sara / Castañeda, Claudia / Fortier, Anne-Marie / Sheller, Mimi (eds.) (2003): *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford, Berg.

Akšamija, Azra (2008): *Monument in waiting*. <http://www.azraaksamija.net/project-8/> (last visited 08/06/2014).

Bajevic, Maja / Licha, Emmanuel and others (eds.) (2002): *... and other stories: Maja Bajevic*. Zurich, Collegium Helveticum.

bell hooks (2009): *Belonging. A Culture of Place*. New York, Routledge.

Boym, Svetlana (2007): *Nostalgia and its Discontent*. In: *Hedgehog Review* vol. 9, issue 2, pp. 7–18. http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf (last visited 08/06/2014).

Cat. raisonné. Alighiero Boetti (2009). *Catalogo generale. Tomo primo, Opere 1961*. Ammann, Jean-Christophe (ed.). Milano, Electa.

Cyran, Olivier (2013): *Bangladesh's exploitation economy*. In: *Le Monde Diplomatique*, June. <http://mondediplo.com/2013/06/06bangladesh> (last visited 12/06/2014).

Exh. cat. De bouche à oreille: Alighiero e Boetti (1993). Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain. Fürstenberg, Adelina von (ed.), Grenoble, Centre national d'art contemporain.

Gurova, Olga (2006): *Ideology of consumption in the Soviet Union: From asceticism*

to the legitimization of consumer goods. http://www.sitemaker.umich.edu/olga.gurova/files/ideology_consumption.pdf (last visited 08/06/2014).

Hugues, Patrice (1982): *Le Langage du tissu*. Colombes, Textile-Art-Langage.

Meskimmon, Masha (2011): *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. New York, Routledge.

Mohanty, Chandra Talpade (2003): *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, Duke University Press.

Parker, Rozsika (2010): *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London, I.B. Tauris (1st ed. 1984).

Pollock, Griselda (2007): *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. New York, Routledge.

Rogoff, Irit (2000): *Terra Infirma, Geography's Visual Culture*. New York, Routledge.

Sabnani, Nina / Frater, Judy (2012): *Art as Identity: Social mobility through traditional textiles in Kutch*. Cumulus Helsinki Conference. http://cumulushelsinki2012.org/academic_papers/ (last visited 12/06/2014).

Sauzeau Boetti, Annemarie (2003): *Alighiero e Boetti: shaman, showman*. Köln, Walther König.

Yuval-Davies, Nira (2011): *Power, Intersectionality and the Politics of Belonging*. FREIA Working Paper series n. 75, Aalborg University. http://vbn.aau.dk/files/58024503/FREIA_wp_75.pdf (last visited 11/06/2014).

Wigley, Mark (1992): *Untitled: The Housing of Gender*. In Colomina, Beatriz (ed.): *Sexuality and Space*. New York, Princeton Architectural Press, pp. 327–389.

// Authors

Giulia Laroni is currently developing a post-doctoral research project on gender perspectives in Portuguese and Brazilian contemporary art. She previously collaborated with the Musée National d'Art Moderne / Centre Pompidou in Paris for the organization of the exhibition *elles@centrepompidou*, curated by Camille Morineau. She obtained her PhD in 2008 at the University of Paris I Panthéon Sorbonne, in Arts and Sciences of Art / Aesthetics.

Francesca Zappia is an art historian and independent curator based in Paris. She is interested in questions related to memory and knowledge in contemporary art, and she is currently developing a website, called *past forward*, to present the diversity of artistic practices dealing with memory. She previously collaborated with French public art collections (FNAC – National Fund of Contemporary Art and FMAC – Municipal Fund of Contemporary Art of Paris) as well as being an assistant curator with the François Pinault Collection in Paris.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

PATTERNED MODERNITY: THE ROLE OF WOMEN IN THE PRODUCTION OF TEXTILES AND CONTEMPORARY ART IN NIGERIA

1. INTRODUCTION ¹⁾ _____ Textile production in Nigeria is a highly gendered practice. The textile addressed in this essay, the indigo-dyed *adire* cloth of the Yoruba people, has been made primarily by women since the early 20th century. The roles of women dyers and pattern makers during the pre-modern and modern era have been largely overlooked in art historical research, despite evidence that they were intricately involved in the processes of modernization that included trade, the global and local economy, and political activism. The contribution of women assumes greater importance in light of the fact that dress became a powerful tool of protest and resistance in the century prior to Nigeria's independence (1960), and the *adire* textile played a central role in it. Through these histories we can reach a more accurate understanding of modernity in Nigeria and consider the experiences of women not simply as textile makers but as active figures in cultural production, the economy and in politics.

_____ This essay examines the relationship between the production of textiles, the gendered divisions of its production, the development of modernity, and the appropriation of textiles by artists working in Nigeria since the time of independence. I will provide a brief history of *adire*, and the relevance it had to Nigeria's Yoruba women as the practice developed over the period of modernization and in the tumultuous decades leading up to independence. I will argue that a closer look at the role *adire* played in resistance movements will reveal that its women dyers were actively involved in such movements. Not only politically and economically, but as the producers of visual culture, they expressed themselves aesthetically through the textile pattern. This history made *adire* and its pattern language ideal for appropriation in Modern art and in critically engaged contemporary art, not only for its politically charged history and link to pre-colonial traditions, but also because of the integral role textiles continue to play in Nigerian society in collective remembering, commemorating, and communicating.

2. A BRIEF HISTORY OF ADIRE _____ *Adire*, meaning „tie and dye“ in the Yoruba language, is an indigo-dyed cotton textile produced by the Yoruba people of Nigeria's southwest region.²⁾

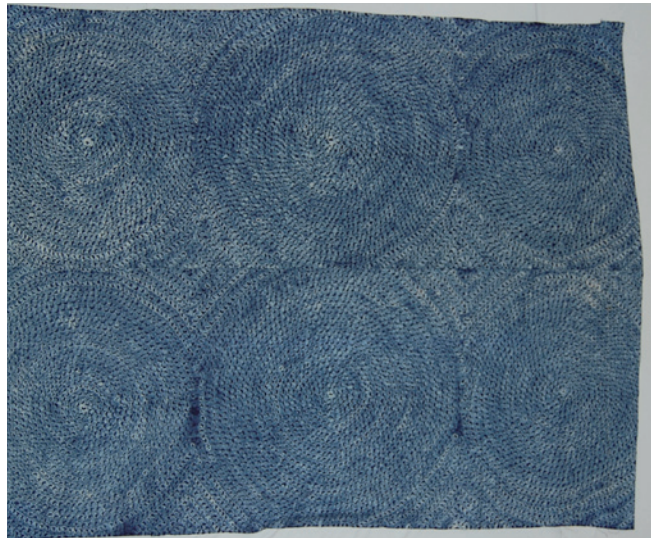
1)

Research for this article was supported by the Swiss National Science Fund (SNSF) via the Sinergia project *Other Modernities* as well as by a Mobility-in-Projects SNSF travel grant.

2)

It is not known for sure when indigo or resist dyeing was first practiced in the region, but the earliest evidence dates resist dyeing of threads and the use of indigo to the 17th century. However, *adire* as we know it today was first produced in the first few decades of colonization when European machine-made cotton fabric replaced the local hand-woven fabric used in *adire* production (see Byfield 1997: 79).

Originally, it was made with a locally spun and woven cotton textile that tended to have a rough and uneven surface texture. Later on, machine-made white cotton sheeting imported from Britain became an ideal substitute for local cotton in the production of *adire*. Rather than wipe out indigenous textile production, imported cotton and thread caused a burgeoning of *adire* in the late 19th and early 20th centuries. In addition to being cheaper and lighter than hand-woven cotton, imported cloth was more suited to popular *adire* patterning (Byfield 2002: 89). The smooth, even, flexible surface of machine-



// Figure 01

Adire oniko, indigo tie-dyed machine spun plain-woven cotton with hems, 197 cm x 162 cm. Collection of the British Museum. © Trustees of the British Museum.

produced cotton was ideal for *adire* techniques that involved painting a resist agent onto the cloth, or stitching or tying ornate designs with an intricacy and detail that was not achievable with the coarser hand-woven cotton. *Adire oniko*, for example, is created through a tedious process of sewing small sacs of fabric with raffia to create an intricate pattern of concentric circles of small rings (**fig. 1**) (Stanfield / Barbour / Simmonds 1971: 12). Such patterns required great skill and days of labor but the cloths were in high demand. Thus, *adire* production became a creative and lucrative artistic enterprise that at times employed almost entire towns or villages, particularly in the southwestern town of Abeokuta (Byfield 1997: 80-81).

— The Yorubaland region was an active exporter of raw cotton and other commodities (Ibid.: 79). Therefore, the infrastructure necessary to facilitate the textile trade was already in place when the region became an importer of European woven cotton. Up until the arrival of machine-woven cotton, the production stages of the cotton textile were shared by men: this included the raw cotton farming, harvesting and processing, and the weaving of cloth. Although the looms differed according to gender, both men and women in Yorubaland could be weavers, whereas the indigo dyeing and finishing processes were almost exclusively the realm of women, as opposed to the north of Nigeria where indigo dyeing is men's work (Stanfield / Barbour / Simmonds 1971: 18). When machine-woven cotton supplanted its traditional counterpart, it led to a virtual elimination of men from *adire*'s production sector. This development had two consequences: firstly, it allowed women to be the sole recipients of the textile's profits at the market and secondly, the machine-woven cotton offered greater room for

creativity in terms of design and execution of patterns (Byfield 1997: 80). Trade also introduced previously unavailable chemicals and synthetic dyes that made the dyeing process faster and cheaper, and reduced the risk of error. This allowed less-skilled dyers to enter the market, which fulfilled the high demand for the cloth but also created quality-control issues, thereby increasing the value of quality cloths made by skilled dyers and innovative pattern designers (Ibid.: 91–92).

— By the late 19th and early 20th centuries, *adire* producers and traders had customers across the coast of West Africa (Kriger 2006: 162). *Adire*'s women dyers found themselves in a position of relative affluence and power, particularly in Abeokuta. As demand for *adire* increased and stretched across West Africa, the industry helped Abeokuta and its residents integrate into and benefit from the global economy. The women who dyed the cloth were benefiting financially, socially and politically from the circumstances that left them as the sole producers and beneficiaries of *adire*'s profits, but these favorable conditions did not last long (Byfield 2002: xxxvii).

— When economic and political changes came to Abeokuta causing the circumstances of *adire*'s dyers to decline, many came together to challenge the new policies that negatively affected them, thus initiating one of Nigeria's first movements for women's rights. These changes, which were initiated by the British colonial government and enforced by the local ruler, the *Alake*, included restrictions on the chemicals and synthetic dyes that could be used in *adire*'s production. These same chemicals and dyes were part of the innovative solutions that had allowed the *adire* market to flourish in the first quarter of the 20th century (Kriger 2006: 162–163). The local authorities also instituted new but seemingly arbitrary taxes enforced on the women who worked in the markets, including textile vendors, despite the fact that women benefited from little, if any, government programs or spending (Cheryl Johnson-Odim 1992: 146). Thus it seemed as if rather than helping the *adire* industry and its work force, the local government may have contributed to its decline, inspiring Abeokuta's women to take the matter into their own hands.

3. TAKING ACTION — The political action taken against the local government in Abeokuta was led by a single, fierce and powerful figure: Funmilayo Ransome-Kuti. Kuti was from a well-off Nigerian family who had sent her to Britain to receive an

education. Upon returning to Nigeria, she married a reverend. But rather than settle in to a comfortable upper-class life, she began what would become a lifelong struggle for Nigerian women by teaching poor women to read and write, many of whom worked in the textile industry (Ibid.: 144–145). Kuti also founded a women's group called the *Abeokuta Women's Union* (AWU) that held weekly meetings in Abeokuta. In addition to her reading groups, the AWU also helped bring the local women together in a place where they could convey their issues to one another. The efforts of the AWU are credited with the eventual abdication of the *Alake* (Johnson-Odim / Mba 1997: 65). Since many of the *adire* dyers were illiterate, there happened to be a large number of dyers who came together through Kuti's reading group. At group meetings their concerns were voiced and their efforts could be consolidated, and as a political force they became mobilized not just as *adire* dyers, but also as women.

— Kuti's growing political engagement led her to abandon European clothing for a modern Yoruban style of dress, which meant she wore blouses with locally produced Yoruban wrappers, which included *adire*. Subsequently, she encouraged her followers to do the same. This had two significant effects: first, the women's group of Abeokuta increased their solidarity because their uniformity of dress concealed their economic and educational differences. Amongst themselves they found similarities in their discontents, and to the public eye they became a unified force (Byfield 2004: 39–41). Secondly, the switch to Yoruban dress signified not only solidarity amongst women, and amongst textile producers, but it was a visual expression of pro-nationalism. By embracing Yoruban clothing, these women aligned themselves with the dress-reform movement that began in Sierra Leone in the 1880s and spread to Lagos where it was first expressed through the sartorial choices of the elite for Yoruba styles over Western ones (Ibid.: 34–35). Judith Byfield argues that the rejection of European styles of clothing in favor of *adire* wrappers allowed women to be simultaneously modern and traditional (Byfield 2002: 70–73). Combining a locally produced indigo cloth wrapper with a tailored *buba* or blouse created a new look that was both rooted in Yoruban tradition and modern aesthetics.

— But the politics of resistance went deeper than the adoption of Yoruba style dress. In the following section, I argue that expressions of resistance can be seen in individual *adire* patterns themselves, not only in their use as fabrics.

4. THE JUBILEE ADIRE PATTERN — A specific cloth called *adire oloba*, meaning the „cloth with the king“, provides an example of a pattern which was altered over time to adapt to the changing face of power that governed Nigeria before, during and after its independence (**fig. 2**).³⁾ The *adire oloba* was originally produced in 1935 on the occasion of the silver jubilee of King George V and Queen Mary’s reign. At the time of the jubilee there were a number of memorabilia produced to mark the event. They featured portraits of the two royals and often some symbols of the British monarchy such as lions, crowns, and coats of arms. When the objects and images arrived in Nigeria and were disseminated throughout the country, it inspired the creation of a commemorative pattern for the jubilee celebration. Since that time, the *oloba* pattern has become one of the most popular *adire* patterns ever created, and consequently, one of the most frequently imitated, meaning the cloths vary widely in appearance (**fig. 3**) (Gillow 2009: 82). Some scholars have used the term „devolution“ to describe the changes in the pattern’s appearance (Stanfield / Barbour / Simmonds 1971: 83–85). I suggest that while „devolution“ partly explains the differences in *oloba* cloths, some changes were intentionally applied over time in response to shifts in Nigeria’s leadership, and may even represent an act of agency or resistance on the part of the cloth’s makers.

— In many versions of the pattern certain things remain intact, including the double portrait enclosed in an oval frame, the crown on the queen, and the lion or beast motif. Additionally, a band of text appears at the edge of the cloth under the figures. Most likely, the original had an English phrase at the bottom that was later translated or changed entirely into a Yoruban phrase, as is the case with several versions of the cloth. In others, the text appears as shapes and is illegible, suggesting that the visuals were enough for people to know what the cloth meant. Any text or message was superfluous.

— In the example provided in this essay, a likeness to the King and Queen’s official portraiture is achieved, particularly through King George’s mustache and other little details, such as the part in his hair, and the queen’s jewelry and crown. Their names are also still intact near their heads. A few elements have clearly been drawn from the original jubilee paraphernalia, including the swords at the top and the lion motif that flanked the central portrait. Yet

3) For a comparative analysis of 6 different *oloba* cloths see George Jackson’s essay in Stanfield / Barbour / Simmonds 1971: 81–93.



// Figure 02
Adire Oloba (detail of cloth), 20th century, cotton.



there are other elements that suggest the making of this pattern was not a straightforward appropriation of the British cultural imagery, but rather a blending and interpreting of one culture into another. First, at the top of the portrait is the Yoruban word *OYO*, referring to the largest and most powerful empire of the Yoruba. Within the word, the letter „O“ is replaced by a cowrie shell, formerly used as a form of currency and symbol of wealth. Thus, icons of British power and wealth are complemented by local symbols.

— Most compelling are the small bird motifs: one of which rests on the queen’s shoulder, another coming out of the king’s head, and in other cloths, the birds appear in the periphery of the portrait. I suggest these birds make visual reference to a Yoruba idiom of royalty in two ways: first, the bird near the King’s head recalls the Yoruba beaded crown, a piece of regalia worn exclusively by Yoruba kings with the divine right to rule, and distinguished by its conical shape and the appearance of birds on the sides and top (Thompson 1970: 8). Second, according to Yoruban mythology, the first king of Yoruba was aided by mythical large bird that helped him choose the location of his future kingdom. Only descendants of the many sons of the first king are able to reign over the Yoruba people. Additionally, other sources suggest that the Yoruban gods – upon creating the first female – gifted her with a bird, allowing her to counterbalance the power and advantages of men. Birds also appear on medicinal and divination staffs throughout Yorubaland, though the meanings of the birds, and indeed the accounts of Yoruba origination in general, differ widely from region to region (Ibid.: 16–17). Regardless of the interpretation, birds signify a clear link to power in Yoruba culture.

// Figure 03

Adire Oloba Wrapper: Workshop of Okseni Compound, 20th century, Ibadan region, cotton, Collection of the Metropolitan Museum of Art.

— Thus the *oloba* came to represent royalty or power in general, losing its original associations with the king and queen of England, but gaining new ones over time. One could interpret the changing appearance of the pattern in a number of ways. My interpretation – that the blending of British and Yoruba icons of power, royalty and divinity, combined with the increasing anonymity of the king and queen’s appearance in the pattern over time suggest a subtle form of resistance to colonial rule on the part of those who produced the cloth – is supported by several developments.

— As I have recounted in the previous section, *adire* played a critical role in the making of a movement that voiced discontent with the colonial government and the imposition of a foreign culture and its values, by abandoning European dress. In addition, *adire*’s production and its effect on the local economy of Abeokuta was one of the focal points of the political action taken by Funmilayo Ransome-Kuti and her women’s union. Although we cannot know the individual intentions of the many *adire* pattern makers and dyers who created these textiles over the decades, we do know that many of these women were not only aware of the political climate, but were actively engaged in it. Thus, altering a pattern to reflect their grievances with the political situation was not unthinkable.

— The King George cloth also inspired the creation of subsequent cloths designed for new rulers. In 1936, a coronation *adire* cloth was made in anticipation of King Edward VIII’s ascension to the throne. The pattern features the would-be king without a crown and his name, misspelled though legible, above the queen’s head. It also features the word „Oba“, meaning „king“ in Yoruba, in the center below a crown motif. A later cloth bearing the date 1973 no longer featured a king or *oba* but rather depicted the Nigerian head of state Yakubu Gowon, who gained power through a military coup, and remained in power from 1966–1975. Despite the circumstances of his rise to power through militarist means, the leader is depicted in the pattern in the same manner of a king or *oba*. He is seated in a forward-facing position; his hands are placed squarely on his knees; his name is inscribed on the cloth, and he is dressed in a full-length robe and wears a crown. That these emblems of both British and Yoruban monarchy are appropriated for Gowon’s cloth suggest that the commemorative cloth was, in a sense, able to bestow power on the figure represented in its pattern, rather than simply symbolize that person’s power. Moreover, the specificity of the Edward VIII and Gowon cloths call into question the meaning

of cloths that are derived from the King George pattern but feature anonymous figures, bearing no names, dates, or identifying characteristics. These elements are typically very common in commemorative portrait cloths. Thus, for the *adire oloba* cloths to lack these elements suggests to me that what is being commemorated is no longer a specific ruler, but rather a tradition in and of itself. Just as other patterns such as the *adire oniko* continue to be produced to this day (despite the trend towards new and unique patterns at *adire's peak*), and today's ubiquity of patterns that lend themselves to easy, quick and cheap production, the *adire oloba* can also, on rare occasions, be produced and purchased.⁴⁾ The reason behind the persistence of this pattern is, I suggest, not for the sake of the memory of King George's reign, but rather for preserving the memory of Yoruba visual culture, or *adire* itself.

5. ADIRE IN NIGERIAN MODERN ART AND THE PROJECT OF MEMORY

— We know through some *oloba* cloths that bear the date of their production that the more anonymous looking patterns were being produced by the 1960s (Stanfield / Barbour / Simmonds 1971: 83). By this time Nigeria was freshly independent and in the process of forming a national identity. Modern art played a part in this formation (Oloidi 1995: 192). Several of Nigeria's prominent modern art proponents were engaged in an ideological and aesthetic pursuit of a „Natural Synthesis“ that would selectively combine indigenous cultural forms and ideas with foreign ones so as to progress towards a new, modern artistic identity.⁵⁾ These artists who formed the Zaria Art Society, and many others throughout the country, were engaged in a project of memory, a nostalgic rediscovering, exploring, preserving, and celebrating of their cultures that took on ethical, political and aesthetic dimensions (Onobrakpeya 1995: 195–197). Textiles, and *adire* in particular, played an underappreciated role in this project and in the body of work of the modern artists.

— In response to the call for a „Natural Synthesis“ Zaria artist Bruce Onobrakpeya began blending imagery from his own Urhobo culture and Yoruban culture with the printmaking and painting techniques he learned through the Western-style arts education he received at university. Rather than focus exclusively on Urhobo culture, Onobrakpeya appropriated the Yoruban *adire* cloth and some of its patterned imagery into his work as a gesture of synthesizing not just the foreign and the local, but the local with the local, in the interest of forming a national identity (Ibid.: 195).

4)

Interview with *adire* dyers in the compound of Iyaalaro Olayemi Showunmi in Abeokuta, March 3, 2014.

5)

The original manifesto of „Natural Synthesis“ written by Uche Okeke is reprinted in: Deliss 1995: 208-09.

Inspired by a phrase he saw on a postage stamp „one people one destiny“, Onobrakpeya began a series of works that explored the cultural production of the Yoruba people, beginning with a work titled *Ominira*, the Yoruba word for ‚independence‘ (Onobrakpeya 1992: 45). Thus, Onobrakpeya began to use the pattern language of *adire* to signify Nigerian culture as a whole, no longer just Yoruba culture exclusively.

— Several of Onobrakpeya’s paintings and prints appropriate the *adire oloba* pattern, as does an early untitled painting from 1959 that inspired a similar print years later in 1970 called *Have You Heard?* (fig. 4). Onobrakpeya used this pattern in his work when he „wanted to tell a story“. ⁶⁾ In *Have You Heard?*, as well as in the untitled painting, the pattern of two figures, which would have originally been the King and Queen, are shown side by side on the body of a woman who wears the textile as a wrapper. The title *Have You Heard?* refers to the rumors circulating in 1970 that Nigeria’s civil war had come to an end (Onobrakpeya 1992: 217). The three women that make up the composition, all of whom wear *adire* wrappers, are shown engaging in conversation. Once again, the pattern refers to the reigning power in Nigeria. As the Nigerian military regained control over the Biafra in Nigeria’s southeast region, the war abruptly ended and complete power over the country was restored to the government (Phillips). The abstraction and anonymity of the two figures in Onobrakpeya’s *Oloba* leave the fate of Nigeria’s leadership open-ended; indeed, the end of the war was followed by numerous military coups and changes in power.

— Onobrakpeya’s appropriation of *adire*’s pattern language raises an important issue that is common to historical narratives of modern art in Nigeria and beyond. Cultural production that has historically been labeled „craft“, „women’s work“ or merely „decorative“ has not only been regarded as inferior to the male dominated „high arts“, but, in many cases has served as its handmaiden. For example, the *Uli* experiment, lead by Nigerian artist Uche Okeke, explored the Igbo art form of linear body and wall painting called *uli* through drawing and painting on paper and canvas. Though the women who practiced *uli* are often given credit by the artists who appropriate their forms, the practice is regarded as frozen in the past and not as cultural production engaged in the present. As Nkiru Nzegwu convincingly argues, the appropriation

6) Bruce Onobrakpeya in conversation with the author, April 18, 2014.



// Figure 04
Bruce Onobrakpeya, Untitled, 1959, painting.

of *uli* into modern art idioms and modern spaces reinforces the gender biases of cultural anthropology and brings them into art history (Nzegwu 2000). If practices such as *uli* and *adire* could be viewed as documents of Nigeria's modern era, as canvas painting and sculpture are, it would mean the expansion of the conception of modern art and a more comprehensive understanding of Nigeria's pre- and post-independence decades.

— One of Nigeria's best-known artists, Nike (Davies) Okundaye, has come closest to a practice that achieves the promotion of textile arts to the level of fine arts. She has done so through a lifelong career as a batik artist and painter who incorporates *adire* patterns onto her canvases. Additionally, she leads an enormous entrepreneurial and philanthropic effort to promote textile arts as Nigeria's cultural heritage, and as a way of earning a living for the many who have been trained through her workshops. These efforts, though crucial to the preservation of traditional *adire* patterns and techniques, lack the critical edge that would generate real change in the perception of textiles in Nigerian society.

— Thanks to Okundaye's work the art of *adire* has gained an international audience, as Nigeria's cultural heritage has been pushed beyond its borders through exhibitions, public and private collections, and its adoption by diaspora communities. While Okundaye and Onobrakpeya set a precedent for the use of *adire* in modern Nigerian art, a young Nigerian-American artist who is based in Lagos is using *adire*'s history and image to confront issues pertinent to Nigerians today.

6. TEMITAYO OGUNBIYI AND THE RE-INVENTION OF *ADIRE*

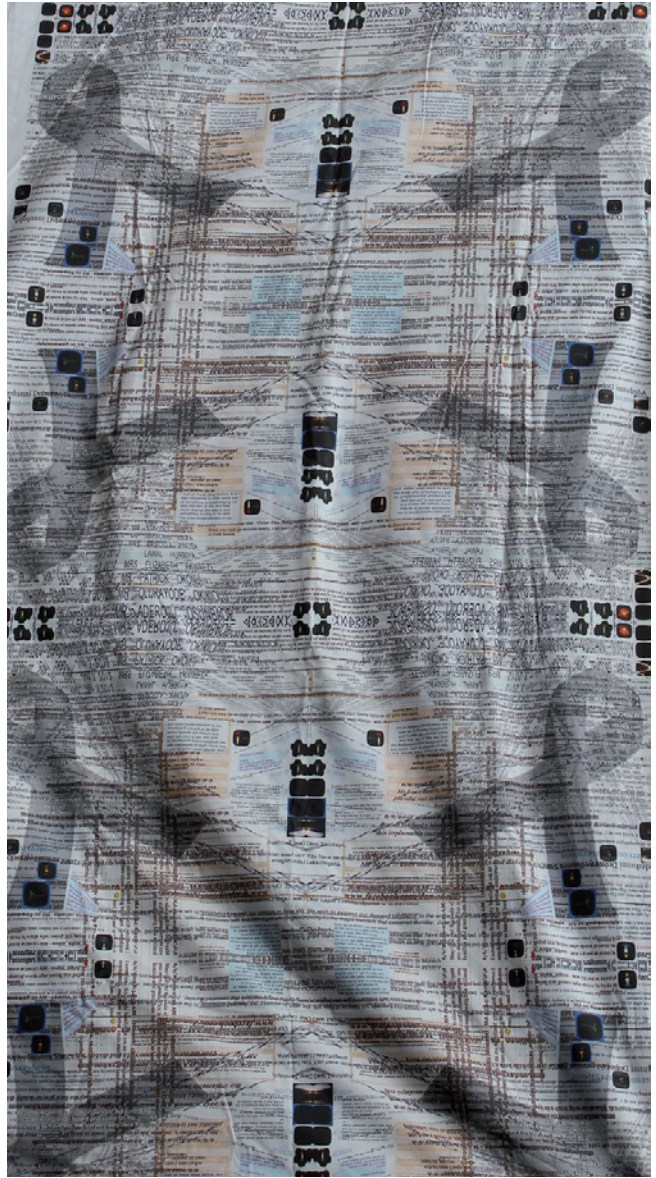
— Born in the United States to a Jamaican mother and a Nigerian father whose family comes from Abeokuta, Temitayo Ogunbiyi's textile-based practice explores themes of memory, history and migration. Since relocating from the U.S. to Lagos several years ago, Abeokuta's *adire* traditions have featured prominently in her work. Harnessing the connections to memory and the capacity for the fabric to communicate, Ogunbiyi takes *adire* out of the realm of modern art and its associations with national identity and reconfigured patterns, to relate to her younger, contemporary audiences. Despite the fact that many of her works are created in Nigeria, they often travel across borders and oceans, or undergo tie-dyeing in a layering of meaning that reflects the experiences of migration and of having a multicultural identity. Her works are steeped in the history of the indigo textile itself, which traces its

origins across the Sahelian regions of West Africa down to the coast of Nigeria. Several of her works feature a digitally reproduced *adire oniko* pattern she created with a photograph of the original cloth and manipulated digitally before reprinting it on fabric or paper. By combining the tradition of *adire* with personal elements drawn from the artist's experiences and communications with friends and family, Ogunbiyi inserts herself into the grand, collective narrative of history.

— *Towards Remembering 160-something* was designed from digital conversations extracted from email communication, Blackberry profiles and Facebook concerning the 2012 Dana Air crash in Lagos (fig. 5). First created as a digital collage, it was sent to the US to be printed on fabric, sent back to Lagos, then was brought to Abeokuta to undergo *kampala*, the modernized version of tie-dye that uses synthetic, imported dyes instead of indigo. Linking the piece to the tradition of commemorative cloths like the *adire oloba*, the textile served to memorialize those who died in the crash. Taking parts of digital conversations from the public, and part from her own private conversations, the artist constructs a history of the event through the voices of people throughout the globe who either experienced it first hand, or were affected by it abroad. Thus her contemporary textiles function in very similar ways to traditional ones: they communicate, they tell stories, and they commemorate events in ways that operate both personally and universally.

— The textile gained another level of meaning when it took a final voyage to London where it was installed at Nigeria House in conjunction with the 2012 Summer Olympics. The itinerary of the textile that brought it from Africa to the United States and the United Kingdom invokes the migration patterns of many who have left Nigeria, including the artist's father.⁷⁾ Ogunbiyi's work harnesses the mobility of textiles and their communicative ability to address issues pertinent to the times, and in particular, pertinent to those whose own mobility and identity link them to multiple continents

7)
The author in conversation with
Temitayo Ogunbiyi, June 2012.



// Figure 05
Temitayo Ogunbiyi, *Towards Remembering 160-something*, (detail of digital print cloth before undergoing *kampala* tie-dye), cotton, 2012. Copyright Temitayo Ogunbiyi.

and cultures. As Ogunbiyi and other female artists navigate a contemporary art world of Lagos which is still male-dominated and not yet accepting of more critically engaged work, she uses the language of the textile, and of Nigeria's traditional artistic past, to engage with contemporary issues through a visual vernacular that is socially acceptable.

— In a recent group exhibition called *The Progress of Love*, which was shown in Lagos at the Centre for Contemporary Art, Lagos, and at two locations in the United States, Ogunbiyi created a multi-media installation that included her signature textiles, but also included cell phones that audience members could use to send free messages of love to people around the world (**fig. 6**). Her work, and that of the other artists in the exhibition addressed the taboo subject of romantic love, which in the conservative and religious Christian and Islamic society of Nigeria, is often repressed or hidden, especially love which may be outside the accepted heterosexual, marital norms (Van Dyke et al. 2013: 116–117).

— The artist's use of social media, and communication technologies such as the cell phone, make her work very accessible to young Nigerians. But it also points to a growing trend of political activism through social media, and for young Nigerians, the cell phone has become the access mode of choice for using social media and skirting the country's restrictions on free speech (Taiwo 2010). Just as the textile was a vehicle for expressions of resistance and activism, the social media websites have become the new platform for today's generation, and the cell phone the cheap and easy way to reach it. The marriage of the textile and its pattern language with the ephemeral language of social media opens new areas for political engagement in an artistic media rooted in Nigeria's past and in the present.

7. CONCLUSION — In conclusion, we see in Ogunbiyi's work a navigating of a mixed, multinational identity where issues of gender are addressed through the appropriation of specific textiles whose histories reveal narratives of resistance, agency, and



// Figure 06
Temitayo Ogunbiyi, *Lovely Love Text Message Books*, installation at the Centre for Contemporary Art, Lagos, 2012.

activism. Those narratives by and about women provide new perspectives on the development of modernity as it happened within Nigeria and in the West, and have the potential to increase our understanding of how history has been shaped through the movement of people, things and cultures across borders.

— Until the perspectives and production of Nigeria's textile weavers and dyers are taken as seriously as their artist contemporaries, and until a rigorous excavation of the women artists that have been written out of Nigeria's art historical narrative is undertaken, the picture of modernity in Nigeria will remain incomplete.⁸⁾

// Literature

- Byfield, Judith (1997):** Innovation and Conflict: Cloth Dyers and the Interwar Depression in Abeokuta, Nigeria. In: *The Journal of African History* 38, no. 1, p. 77–99.
- Byfield, Judith A. (2002):** *The Bluest Hands: A Social and Economic History of Women Dyers in Abeokuta (Nigeria), 1890-1940.* Social History of Africa Series. Portsmouth, NH, Heinemann.
- Byfield, Judith (2004):** Dress and Politics in Post-World War II Abeokuta (Western Nigeria). In: Allman, Jean Marie (ed.): *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress.* Bloomington, Indiana University Press, p. 31–49.
- Deliss, Clémentine / Havell, Jane (eds.) (1995):** *Seven Stories About Modern Art in Africa.* London/Paris/New York, Flammarion.
- Gillow, John (2009):** *African Textiles: Color and Creativity across a Continent.* Pbk. ed. New York, Thames & Hudson.
- Johnson-Odim, Cheryl (1992):** On Behalf of Women and the Nation: Funmilayo Ransome-Kuti and the Struggles for Nigerian Independence and Women's Equality. In: Johnson-Odim, Cheryl / Strobel, Margaret (eds.): *Expanding Boundaries of Women's History: Essays on Women in the Third World.* Bloomington, Indiana University Press.
- Johnson-Odim, Cheryl / Mba, Nina Emma (1997):** *For Women and the Nation: Funmilayo Ransome-Kuti of Nigeria.* Urbana, University of Illinois Press.
- Kruger, Colleen E. (2006):** *Cloth in West African History.* The African Archaeology Series, edited by Joseph O. Vogel Lanham, MD, AltaMira Press.
- Layiwola, Peju (2013):** From Footnote to Main Text: Re/Framing Women Artists from Nigeria. In: *n.paradoxa (Africa and its Diasporas)* no. 31 (January 2013), p. 78–87.
- Nzegwu, Nkiru (2000):** Crossing Boundaries: Gender Transmogrification of African Art History. In: *Ijele: Art eJournal of the African World* 1, no. 1.
- Oloidi, Ola (1995):** Art and Nationalism in Colonial Nigeria. In: *Deliss 1995*, p. 192–93.
- Onobrakpeya, Bruce (1992):** *Bruce Onobrakpeya: The Spirit in Ascent.* Lagos/Nigeria, Ovuomaroro Gallery.
- Onobrakpeya, Bruce (1995):** *The Zaria Art Society.* In: *Deliss 1995*, p. 195–97.
- Phillips, Barnaby: Biafra: Thirty Years On.** BBC News. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/596712.stm> (Accessed March 24, 2014).
- Stanfield, N. / Barbour, J. / Simmonds, D. (1971):** *Adire Cloth in Nigeria: The Preparation and Dyeing of Indigo Patterned Cloths among the Yoruba.* Ibadan, Institute of African Studies, University of Ibadan.
- Taiwo, Rotimi (2010):** „The Thumb Tribe“: Creativity and Social Change through Sms in Nigeria. In: *California Linguistic Notes* 35, no. 1 (Winter 2010).
- Thompson, Robert Farris (1970):** *The Sign of the Divine King: An Essay on Yoruba Bead-Embroidered Crowns with Veil and Bird Decorations.* In: *African Arts* 3, no. 3, p. 8–80.
- Van Dyke, K. / Silva B. / Bongmba, E.K. / Consagra, F. / Eyre, B.: The Progress of Love.** Yale University Press.

// Photographic credits

Fig. 1: © Trustees of the British Museum.

Fig. 2: <http://hartcottagequilts.com/africantextiles3.ht>

8)

For a discussion of the erasure of women artists from Nigeria's art history see Layiwola 2013.

Fig. 3: © Metropolitan Museum of Art.

Fig. 4: Onobrakpeya 1995: 195–97.

Fig. 5, 6: Reprinted with permission from the artist.

// Author

Erin M. Rice is currently a PhD candidate at the University of Bern (Switzerland) in the Department of Art History and a member of the Graduate School at the Institute of Advanced Study in the Humanities and Social Sciences (IASH). She received a B.A. from Providence College in 2006 and an M.A. in Art History from Tufts University in 2010. Her dissertation concerns the appropriation of textiles in Nigerian art from the modern era up to current day and is supported under the Sinergia project *Other Modernities* funded by the Swiss National Science Fund (SNSF).

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

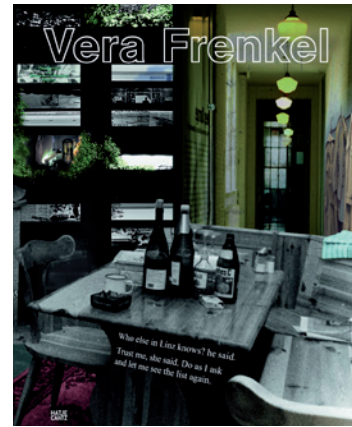
REZENSION

SCHADE, SIGRID (HG.) (2013): VERA FRENKEL. OSTFILDERN, HATJE CANTZ-VERLAG. — Was ist ein Werk? Wo beginnt es, wo endet es? Wie lässt sich das (Lebens-)Werk einer Künstlerin in Buchform repräsentieren?

Die letztes Jahr erschienene Monografie über die kanadische Künstlerin Vera Frenkel eröffnet gleich zu Beginn eine kritische, selbstreflexive Perspektive auf den Konstruktionsprozess einer solchen Werkübersicht. Die Herausgeberin Sigrid Schade problematisiert die Vorstellung eines abgeschlossenen, linearen Werks, die das Format der Künstler/innen-Monografie oftmals suggeriere. Mit Blick auf Vera Frenkels Arbeiten betont sie deren Wanderungen, Veränderungen, Wiederholungen und gegenseitige Verflechtungen und legt damit eine ergiebige Fährte für die Lektüre von Vera Frenkels Schaffen.

— Vera Frenkel bearbeitet ihre Themen und Fragen zeitgleich oder wiederaufgreifend in unterschiedlichen Formaten und Medien – eine Praxis, in der sich Video, Text, Website oder Performance zu multimedialen Installationen oder Projekten verbinden, die sich, so scheint es, stets erweitern, verknüpfen, variieren lassen und somit ihre Unabschließbarkeit behaupten. Wiederholt untersucht sie in ihrer Arbeit das Verflochten-Sein der Kunst in politische, ökonomische, institutionelle Mechanismen. Sie legt Spuren und Indizien zu Abwesendem, Verschwundenem, historisch Verdrängtem. Dabei inszeniert sie immer wieder Spannungsverhältnisse zwischen Fiktivem und Realem, zwischen individuellen und kollektiv-kulturellen Formen der Erinnerung und deren medialen Repräsentationen.

— Mit der vorliegenden Monografie erscheint erstmals eine ausführliche Übersicht über Vera Frenkels Schaffen. Denn obschon Vera Frenkels künstlerische Praxis seit den 1970er-Jahren international ausgestellt und beachtet wird, fehlte bislang eine umfassende Zusammenstellung ihres Werks in Buchform. Die Herausgeberin versammelt darin Essays unterschiedlicher Autor/innen, einschließlich eines Beitrags der Künstlerin selbst, die Frenkels Arbeitsweise, Themenfelder und deren Kontexte beleuchten. Die Monografie gliedert sich entlang neun ausgewählter Werkgruppen, dokumentiert in Form von Ausstellungsansichten, Videostills,



// Abbildung

Schade, Sigrid (Hg.) (2013):
Vera Frenkel. Ostfildern, Hatje
Cantz-Verlag.

Screenshots und Source-Texten, die von je mindestens einem Textbeitrag kommentiert werden. Die ‚Wanderungen‘, d.h. die Ausstellungsorte und Veröffentlichungen jeder Arbeit, lassen sich anhand einer *Travel History* nachvollziehen. Zudem finden sich im Anhang biografische Angaben und eine detaillierte Auflistung aller Ausstellungen, Stipendien, Preise, Dozenturen und Publikationen.

— In ihrem einleitenden Beitrag zeigt Sigrid Schade auf, wie das Transitorische, Fragmentarische, die „Unabschließbarkeit als Prinzip“ (11) Vera Frenkels Schaffen prägen. Sie thematisiert in diesem Zusammenhang die Herausforderung, ephemere Formate wie Installationen und Performances – zentraler Bestandteil Frenkels künstlerischer Praxis – in Buchform wiederzugeben und erwähnt die teilweise schwierige Dokumentationslage. Die unterschiedliche Qualität des Dokumentationsmaterials wird in der Publikation aber wettgemacht durch die ausführlichen und präzisen Werkbeschreibungen und -analysen, die es den Leser/innen erlauben, die vergangenen temporären Präsentationsformen der Arbeiten auch heute noch nachvollziehen zu können und einen vertieften Einblick in Frenkels Schaffen zu gewinnen. Indem die Autor/inn/en dabei immer wieder Querbezüge und Vergleiche zwischen den im Buch vorgestellten Arbeiten vornehmen, ermöglichen sie den Leser/inne/n zudem, die einzelnen Werkgruppen aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenen Kontexten wahrzunehmen. Auf diese Weise versuchen die Autor/inn/en laut Schade, „einem künstlerischen Produktionsprozess gerecht zu werden, der in einer spezifischen Installation immer nur ein provisorisches Ende findet und damit transitorisch bleibt oder transitorische Prozesse auslöst“ (12).

— Auch Vera Frenkel selbst betont in ihrem Essay mit dem Titel *Arbeits-/Lebensfragmente* das Fragmentarische und Unabgeschlossene in ihrem Schaffen, ihr Bestreben, „der Ungewissheit eine Heimat zu geben“ (23). Frenkel beschreibt, wie sie sich für die Arbeit an dem Text auf die Suche nach den Spuren ihrer Werke macht, viele davon in vergänglichen Formaten und somit nur über Dokumentationen oder Überreste zugänglich, manche verschollen, zerstört. Sie findet „nicht die Werke selbst, sondern Indizien, dass sie einmal existierten“ (29). In detektivisch-assoziativer Weise durchforstet sie Schubladen, Ordner und ihre Erinnerung, stellt Verbindungen zwischen ihren Werken her, verknüpft sie mit biografischen Begebenheiten und kulturellen Einflüssen.

— Das Auslegen von Spuren, Indizien und Erzählsträngen beschreibt Anne Bénichou in ihrem Beitrag als zentrale Arbeitsweise Vera Frenkels. Bénichou sieht in Frenkels „Kunst der Indizien“ das Bestreben, „einen Ansatz von Kunst als eine Form von Erkenntnis [zu] erarbeiten, die über Spuren gewonnen wird“ (65). Alle Beteiligten – Künstlerin, Betrachter/in, Kritiker/in – gehen dabei auf detektivische Weise einem „endlosen hermeneutischen Spiel des Lesens und Interpretierens von Indizien“ nach (ebd.). Bénichou zeigt dies exemplarisch anhand von *No Solution: A Suspense Thriller*, einer frühen Werkgruppe aus den 1970er-Jahren. Angelehnt an das Kriminalgenre inszeniert Vera Frenkel mit Fotografien, Video- und Audiospuren und scheinbaren Beweisstücken darin einen fiktiven Kriminalfall um das Verschwinden eines jungen Mannes. Im Gewirr zwischen realen Objekten und ihren Repräsentationen und den fiktiven Geschichten, die Frenkel damit verknüpft, gelangen die Betrachtenden aber nie zur einer Auflösung, sondern vielmehr nur zu weiteren Spuren und Fragmenten.

— Fragmente von (Lebens-)Geschichten verwebt Frenkel ebenfalls in der Videoinstallation „...from the Transit Bar“. Die 1992 auf der Documenta IX gezeigte Arbeit besteht aus einer funktionierenden Bar und einer Videoinstallation mit Erzählungen von Migrationserfahrungen des 20. Jahrhunderts. Wie Zeitzeug/inn/en eines Dokumentationsfilms sind die Migrant/inn/en ins Bild gesetzt, ihre Erzählungen aber sind in Bruchstücke zerlegt und neu montiert worden, die Stimmen nicht lippensynchron auf Jiddisch und Polnisch synchronisiert und unvollständig untertitelt. Sigrid Schade führt in ihrem Essay über das Werk aus, wie Frenkel u.a. durch dieses „Entkoppeln von Sprache und Sprechenden“ (158) und die Fragmentierung der einzelnen Geschichten eine Reflexion über die Konstruktion und Nicht-Linearität von Geschichte und Identität und über den „grundsätzlich medialen Status von Erinnerung“ bzw. die Repräsentation von Erinnerung und Geschichte auslöst. Sie verortet darin für Frenkels Schaffen zentrale „Fragen nach der Verschränkung individueller Erinnerung und offizieller Gedächtniskultur, nach dem Status von historischer Zeugenschaft und Fiktion“ (162). Diese Fragen sind ebenso wesentlich in Frank Wagners Beitrag zu *The Blue Train*, Frenkels neuester Videoarbeit, in der sie eigene Erinnerungen an eine ‚Gutenachtgeschichte‘, die Erzählung der Flucht ihrer Mutter aus der von Hitler besetzten Tschechoslowakei mit fiktiven Narrationen und Material aus historischen Archiven verwebt. Wagner

liest darin das Bestreben, „Lücken und Unzulänglichkeiten in der Wahrnehmung der Geschichte offenzulegen, das Fiktionale als Raum für das Reale zu begreifen“ (272).

—— Frenkels Narrationen des Erinnerns überlagern sich in anderen Arbeiten mit Fragen nach den gesellschaftlichen und politischen Kontexten, den Macht- und Gewaltstrukturen, in die Kunst verstrickt ist. Im Projekt *Body Missing* untersuchte sie in einer multimedialen Installation aus Video, Text und Fotofolien, später erweitert als Website, die Umstände der Planung des ‚Führermuseums‘ in Linz und die zu diesem Zweck im Salzbergwerk in Altaussee gelagerte und nach dem Krieg zu großen Teilen verschwundene Raubkunst.

—— Ryszard W. Kluszczyński erläutert in seinem Beitrag, wie *Body Missing* über die Thematisierung der Kunstraubpolitik der Nationalsozialisten und ihr fetischistisches Kunstsammeln einen Metadiskurs eröffnet, „der das Problem der Kunst, ihrer Stellung, ihres Rahmens, ihrer sozialen Bedeutung und ihrer kognitiven Werte betrifft“ (187). Die Arbeit führt ihn u.a. zur Frage, wie sich die „Identität“ eines Kunstwerks im Zuge seiner veränderten Kontexte und Besitzverhältnisse ändert, etwa durch die gewaltsame Aneignung und geplante Präsentation im Rahmen eines ‚Führermuseums‘: „Ist die Identität des Kunstwerks“, fragt Kluszczyński, „Produkt eines sozialen Spiels, an dem es teilhat?“ (189)

—— John Benteley Mays wiederum setzt *Body Missing* in den Kontext der Tradition der abendländischen Elegie. Dabei zeigt er auf, wie Frenkels „Kunst der Trauerarbeit“ nicht tröstet, sondern wie diese Form des Trauerns und Benennens vielmehr Raum für eine kritische Befragung eröffnen kann. Er sieht *Body Missing* einerseits als „allegorische Klage um die Opfer des viel größeren Verbrechens“ (203), indem es mit der Spurensuche nach den vermissten Werken gleichsam auf die verschwundenen, abwesenden Opfer verweist, andererseits ebenso als kritische Befragung der heutigen Praxis des Sammelns von Kunst und des Kunstfetischismus.

—— In weiteren Werkgruppen befragt Frenkel aus einer anderen Perspektive die Mechanismen des Kunstfeldes und die Ausprägungen nationaler Kulturpolitik. An der Expo 86 ließ sich Frenkel von der fiktiven Figur Cornelia Lumsden vertreten, einer im Exil lebenden, verkannten kanadischen Schriftstellerin. Laut Griselda Pollock kommentiert Frenkel in *The Secret Life of Cornelia Lumsden* mit der Herstellung der Legende um die fiktive Schriftstellerin

nicht nur, „wie solche Künstlerbilder über verschiedene interessengeleitete, diskursive Operationen hergestellt werden“ (92). Pollock argumentiert, dass gerade die Fiktion ermögliche, die durch Ausschluss produzierten Lücken und Leerstellen, die Abwesenheit der Frauen in der Kunst- bzw. Literatur(-geschichte) sichtbar zu machen und so die kulturelle Realität zu kommentieren.

— Als „Meisterin des trickreichen Umgangs mit dem Erzählstoff“ betreibe Frenkel mit den Mitteln der Fiktion ein „schelmisches Unruhe stiften“, ein kritisches Befragen der bestehenden Verhältnisse, betont auch Sylvie Lacerte in ihrem Beitrag zur Videoarbeit *Once Near Water: Notes from the Scaffolding Archive*. Wie dieses Spannungsfeld zwischen Fiktion und realen politisch-gesellschaftlichen Fakten wirksam wird, zeigt sich insbesondere in Frenkels Projekt *The Institute*TM: *Or, what we do for love*, einer fiktiven *Artist Residence* für kanadische Künstler/innen über 50, die in Form einer Website repräsentiert wird. Elizabeth Legge führt in ihrem Kommentar aus, wie Frenkel im Kontext einer neoliberal geprägten Privatisierungswelle und der damaligen Kulturpolitik in Kanada in einer Art Mimikry die Rhetorik, Logiken und Repräsentationsformen von neoliberal geprägten Institutionen nachahmt.

— Durch das Übernehmen von Formaten wie der Unternehmenswebsite, des Kriminalgenres oder der historischen Doku-Fiktion, thematisieren Frenkels Arbeiten immer auch ihre mediale Form als solche. Frenkels Schaffen ist zudem geprägt durch die fortlaufende Aneignung neuer Technologien und Medien. Besonders deutlich macht dies Dot Tuer in ihrem Beitrag über das frühe Werk *String Games*, ein performatives Projekt, bei dem Frenkel das Fadenspiel in das Medium der damals neu entwickelten Video-Liveübertragung übersetzte. Aus heutiger Perspektive erscheint der Autorin das Projekt als Vorwegnahme des digitalen Zeitalters mit seiner vernetzten Kommunikation und seinen Hypertextstrukturen. Sie unterstreicht auch den wegweisenden Charakter für spätere Werke – wie etwa die Website von *Body Missing*, die ein Jahr nach der Einführung des World Wide Web entstand – und für Frenkels Arbeitsweise generell, die geprägt ist durch mehrsträngige Erzählungen, das Vernetzen einzelner Elemente eines Werks und verschiedener Werke untereinander.

— Die Verschränkung verschiedener Medien in einer Werkgruppe in Form von multimedialen Installationen aus Video, Text, Collage, Objekten und Webformaten ist für Frenkels

Schaffen ebenso bedeutend. Für Sigrid Schade macht Frenkel gerade dadurch „die Schnittstellen, die Begrenzungen und Rahmungen der verschiedenen Medien als solche sichtbar“ (129). Schade beschreibt in ihrem Kommentar zu *This is your Messiah speaking* wie Frenkel in ihrer messianischen Videobotschaft auf Konsumkultur, Werbung, Messias- und Cargo-Kulte verweist, dabei Gebärdensprache, Handschrift, Druckschrift, mündliche Sprache, Musik und Bild zu einer multimedialen Narration, einer Art „Kommentierung der Mediengeschichte“ aufschichtet – und so Konsumkritik und Medienkritik miteinander verzahnt.

——— Letztgenannte mediale Perspektive auf Vera Frenkels Werk soll nun zum Schluss Anlass geben, die Monografie um einen Aspekt zu erweitern, der aus zeitgenössischer Betrachter/innenperspektive augenfällig scheint, in den Beiträgen allerdings noch unerschlossen bleibt: nämlich, inwiefern die Dokumentationen und die Arbeiten selbst eine bestimmte (Zeit-/Kontext-)Ästhetik transportieren. So wirken etwa die Screenshots der Website zu *Body Missing* (1995) heute wie ferne Relikte aus der Anfangszeit des World Wide Web, das Navigieren durch die immer noch abrufbare Website scheint seltsam umständlich, das Auge, gewohnt an ständig aktualisierte und re-designte Webseiten, reibt sich an der ungewohnten Ästhetik, der Inhalt tritt fast in den Hintergrund. Wie ändert sich dadurch die Rezeption der Arbeit? Inwiefern schiebt sich dabei umso mehr ihre ‚Gemachtheit‘ in den Vordergrund? Und was hat es mit den in einigen Werken auftauchenden Bildbearbeitungen auf sich, die an automatische Photoshop-Filter erinnern? Welche Vorlagen und kulturellen Kontexte zitiert Frenkel damit? Wie verflechten und beeinflussen sich dabei Form und Inhalt?

——— Die Frage nach der veränderten Bedeutung eines Werkes im Laufe der Zeit oder der Verschiebung seines Kontextes wird in der Publikation zwar wiederholt thematisiert – beispielsweise in Dot Tuers Beitrag zu *String Games*, in Ryszard W. Kluszczyński Text zu *Body Missing* – allerdings nicht aus oben genannter Perspektive. Gerade mit Blick auf Frenkels Praxis der multidisziplinären medialen Schichtungen, auf die ‚Wanderungen‘ ihrer Arbeiten durch unterschiedliche Medien, Formate, Kontexte und Zeiten, würde ein Fokus auf die (Zeit-/Kontext-)Ästhetik der medialen Träger und die damit verflochtenen inhaltlichen Bezüge die ansonsten sehr ausführliche und aufschlussreiche Monografie um einen wichtigen Aspekt ergänzen.

// Angaben zur Autorin

Irene Chabr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und Kunstvermittlerin am Kunst Raum Riehen, Basel. Ihre Schwerpunkte sind: Studien visueller Kultur, Künstlerische Forschung, Bilderwanderungen und Meme im digitalen Zeitalter, Bildarchive als Kulturspeicher und als Medien künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Forschung.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE