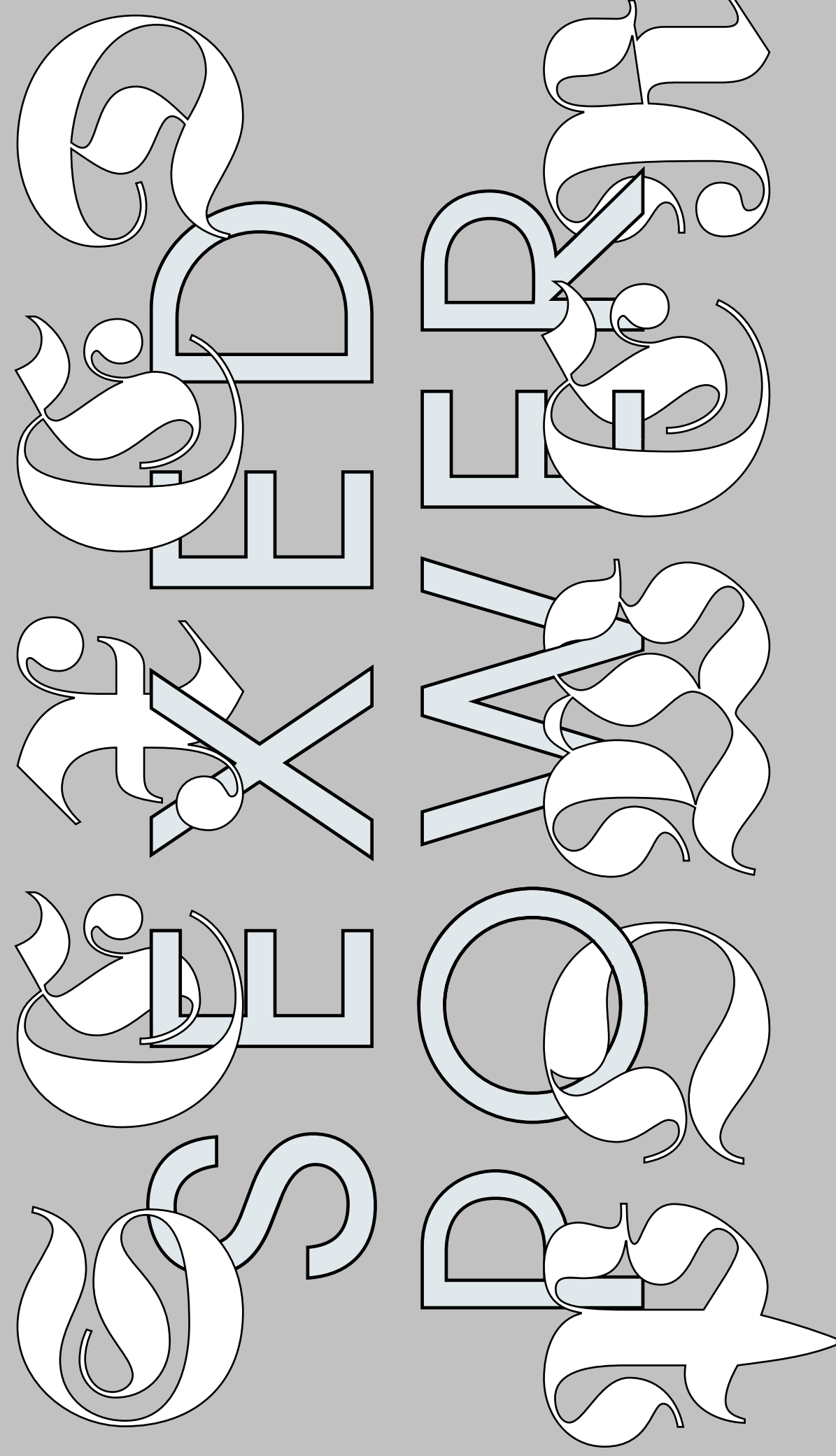




mit

ANGELA ANZI

CORDULA DITZ

3 HAMBURGER FRAUEN

GUERRILLA GIRLS

VERENA ISSEL

ANIK LAZAR

DAGMAR RAUWALD

ANDREA WINKLER

Texte von

HEIDI SALAVERRÍA

ELMAS SENOL

DAGMAR RAUWALD

RAPE CULTURE, sexualisierte Diskriminierung und Gewalt haben nicht allein mit Sexualität, sondern wesentlich mit einem Macht- und Kontrollbedürfnis zu tun. Strukturelle, feministische Theorien stellen das Phänomen „sexualisierter Diskriminierung“ anstelle „sexueller Belästigung“ in den Fokus. Die Politikwissenschaftlerin und Filmerin Jutta Brückner vertrat jüngst die These, dass Rape Culture ein Teil unserer Spaßgesellschaft ist. Der Verlust von Macht und Privilegien führe bei vielen Männern zu ungehemmten Aggressionen, niemand gibt gern ein Privileg ab. Männer wehrten sich (...) gegen den Verlust an Bedeutung, dem sie dann ausgesetzt sind, indem sie Frauen demütigen. [1] Die britische Autorin Laurie Penny erklärte in ihrem 2017 erschienenen Buch Bitch Doktrin Frauen und Mädchen seien als Statusobjekte zum Begrabschen da. Das ändere sich gerade, weil viele Menschen Veränderungen wollen. Aber es gibt auch eine Menge Leute, denen das Modell sozialer Gewalt angenehm war. Leute, die sich über hormongesteuerte Feminazis und ihre durchgeknallten Forderungen, wie freie menschliche Wesen behandelt zu werden, ärgerten. [2] Anlässlich einer temporären Raumnahme durch demonstrierende Feminist*innen hatten sich auch in linken Netzwerken in Hamburg Spannungen zwischen polarisierenden Lagern nicht vermeiden lassen. Inwieweit die Vorwürfe auf den politischen Diskurs in Hamburg zutreffen, soll und kann an der Stelle nicht ermittelt und beurteilt werden. Die Ausstellung nimmt die gegenwärtigen, gesellschaftlichen Fragen zum Anlass, sich mit künstlerischen Mitteln zu „Sexualisierter Macht“ zu positionieren.

Dagmar Rauwald 2018



Guerrilla Girls: Die Messung der Benachteiligung

Mit ihren aktivistisch motivierten Plakaten und Aktionen haben die Guerrilla Girls seit den 1980er Jahren einen besonderen Einfluss auf die feministische Institutionskritik innerhalb des Kunstbetriebes ausgeübt. Das anonym operierende Kollektiv gründete sich 1985 als Reaktion zu einem damals in New York City vorherrschenden Kunstklima, das die öffentliche Sichtbarkeit von Künstlern in einem exorbitanten Missverhältnis gegenüber der von Künstlerinnen begünstigte: Überwiegend weiß und männlich waren die Produzenten der Kunst, die in Galerien und Museen ausgestellt und über die in Kunstmagazinen und Zeitungen berichtet wurde.¹ Fatal für all jene, die nicht in die Kategorie weiß und männlich fielen, denn wer als Künstler*in nicht innerhalb des zeitgenössischen Diskurses präsent ist, wird auch nur schwer den Weg in die von Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen, Gallerist*innen, Sammler*innen und Kritiker*innen geschriebene(n) Kunstgeschichte(n) finden.

Gesellschaftliche Benachteiligung aufgrund rassistischer, sexistischer oder anderer diskriminierender Vorurteile ist für die davon Betroffenen in vielen Alltagssituationen nur schwer anhand von empirischen Fakten nachzuweisen. Häufig manifestiert sie sich als ein Gefühl, das sich aus der Summe aller Ausgrenzungs- und Diskriminierungserfahrungen eines Individuums zusammensetzt. Als die Guerrilla Girls die von Frauen² erlebte Benachteiligung im Kunstsystem erstmals in ihren Plakaten thematisierten, bedienten sie sich der denkbar einfachsten empirischen Methode um diese zu messen: der quantitativen Erfassung von Ausstellungsbeteiligungen, Präsenz in Sammlungen, Repräsentanz durch Galerien und kunstkritischer Berichterstattung von männlichen im Verhältnis zu weiblichen Künstler*innen.³ Die Guerrilla Girls zählten und stellten dabei fest, dass Künstlerinnen nur sehr wenig öffentlicher Raum im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen zugesprochen wurde. In Plakaten hielten sie diese statistischen Erhebungen fest und brachten diese an Außenwänden in SoHo und East Village an, den damaligen Epizentren der New Yorker Kunstwelt. Galerist*innen wurden damit konfrontiert, in ihrem Programm fast ausschließlich nur Künstler zu repräsentieren, Kurator*innen wurden für ihre Ausstellungspraxis kritisiert, in der sich kaum Künstlerinnen wiederfanden und Kritiker*innen wurden ihrer einseitigen Berichterstattung entlarvt. Die Kritik am ungleichen Machtgefüge

¹ Ausschlaggebend für die Gründung der Guerrilla Girls war die 1984 von Kynaston McShine kuratierte Ausstellung *An International Survey of Painting and Sculpture*, bei der von insgesamt 165 zeitgenössischen Positionen nur 13 Künstlerinnen vertreten waren.

² Im Gründungsjahr 1985 liegt der Fokus noch auf der Unterrepräsentanz von Frauen, ab 1986 zeigt sich in den Plakaten der Guerrilla Girls auch die Beschäftigung mit der Unterrepräsentanz von schwarzen Künstler*innen.

³ Portale wie [artfacts.net](#) benutzen die Erfassung solcher Daten für die Berechnung des pekuniären Wertes (= Erfolg?) von Künstler*innen. Je mehr Ausstellungsbeteiligungen, desto höher der Score und je höher der Score, desto sicherer die Kunst als Anlageinvestition für Sammler*innen.

4 Umfassende Einzelschauen wurden u.a. Carmen Herrera (Kunstsammlung NRW 2017-2018), Christa Dichgans (Kestner Gesellschaft 2018), Teresa Burga (Migros Museum 2018) oder Ana Mendieta (Gropius Bau 2018) gewidmet – nur einige wenige Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum der letzten zwölf Monate!

des hermetisch abgeschlossenen Kunstbetriebes wurde somit in den öffentlichen Raum hinausgetragen. Der Kritik konnten sich der Kunstbetrieb und seine Protagonisten nicht verwehren, da die Plakate auch die Quellen der statistischen Daten aufführten und somit die Fakten für sich sprechen ließen. Die Plakate waren in ihrer Wirkung so radikal und wirksam, weil sie das eigentlich Offensichtliche sichtbar machten.

In dem Plakat „The Advantages of Being a Woman Artist“ aus dem Jahr 1988 nehmen sich die Guerrilla Girls der Künstlerinnen-Existenz an und verkehren die damit verbundenen gesellschaftlichen Benachteiligungen in vermeintliche Vorteile. Zeichnen sich die ersten Plakate noch durch eine nüchterne, auf Zahlen und Fakten beruhende Direktheit aus, taucht um die Jahre 1987/88 zunehmend der Humor als Strategie der Kritikführung auf. Bis heute ist die Verwendung von Humor, karikierender Zuspitzung und ironischer Umkehrung ein kennzeichnendes Merkmal der Guerrilla Girls und ihrer aktivistischen Kunst. Mithilfe dieser ironischen Umkehrung gibt „The Advantages of Being a Woman Artist“ einen Kommentar zu der prekären Existenz von Künstlerinnen und der vor ihnen erfahrenen Ausgrenzung durch das System, das ihnen immerhin noch die hoffnungsvolle Aussicht auf einen Ü-70 Karrieresprung à la Louise Bourgeois bietet.

Das Plakat bildet die Stimmung im Jahr 1988 ab und repräsentiert damit ein bestimmtes historisches Moment. Es verweist aber gleichzeitig auf ein Phänomen, das an Aktualität scheinbar auch heute nichts eingebüßt hat. Durch die Ausstellungspraxen vieler öffentlicher Kunstinstitutionen zieht sich aktuell ein Narrativ der Jahrzehnte lang übersehenen, missverstandenen oder nicht wahrgenommenen Künstlerin, die nun durch glückliche Umstände von Kunsthistoriker*innen, Galerist*innen oder Kurator*innen „neu“ bzw. „wieder entdeckt“ wurde.⁴ Ob dabei eine gerechtfertigte kunsthistorische (Re)-Evaluierung eines Werkkörpers stattfindet oder es sich lediglich um den Ausdruck positiver Diskriminierung im Zuge einer nach politischer Korrektheit und Diversität strebender kuratorischer Praxis handelt, muss in jedem Fall einzeln beurteilt werden und soll hier nicht weiter Gegenstand der Untersuchung sein. Das Phänomen veranschaulicht aber was die Guerrilla Girls in vielen ihrer Plakate als These vorwegnahmen: Die ideelle und damit untrennbar einhergehend die pekuniäre Wertschätzung eines künstlerischen Oeuvres hängt vom Geschlecht (oder der

Hautfarbe, Herkunft, sexuellen Orientierung etc.) ab und bevorteilt zu Lebzeiten den Künstler gegenüber der Künstlerin.⁵

Die Mechanismen struktureller Benachteiligung innerhalb des Kunstbetriebes haben nicht nur einen negativen Einfluss auf die finanzielle Lage betroffener Künstler*innen, sondern generieren, wie schon eingangs erwähnt, einseitige Erzählmuster innerhalb der Kunstgeschichte. Finanzieller Erfolg zu Lebzeiten hat zwar nicht unweigerlich auch die spätere kunsthistorische Relevanz einer Künstler*in zur Folge. Umgekehrt ist die Kunstgeschichte voll mit Beispielen von zu Lebzeiten erfolgloser Künstler wie Vincent van Gogh oder Rembrandt von Reijn, die heute als bedeutend angesehen werden.⁶ Mit relativer Sicherheit kann aber davon ausgegangen werden, dass die Aufnahme eines Kunstwerkes in eine Museumssammlung – ob schon zu oder erst nach Lebzeiten – die Nobilitierung einer bestimmten künstlerischen Praxis bedeutet. Das Werk wird nämlich als ein historisch relevantes Zeugnis einer Zeitgenossenschaft identifiziert und als für die Nachkommenschaft aufbewahrungswürdig erklärt. Was aber, wenn ein Kunstwerk ins Museum aufgenommen und anschließend nicht öffentlich zugänglich gemacht wird, weil es im Depot eingelagert wird? Diese Frage beschäftigte die Guerrilla Girls 2005 im Rahmen ihrer Beteiligung an der Biennale von Venedig. Sie analysierten die Sammlungen venezianischer Museen und stellten dabei fest, dass mit Ausnahme einer Institution, jedes Museum Werke von Künstlerinnen in seinem Bestand vorzuweisen hatte. Diese waren aber kaum oder gar nicht ausgestellt, sondern zum Großteil in den Depots der Museen eingelagert. 2013 entwickelten sie aus dieser Beobachtung heraus das Plakat „Free the Women Artists of Europe“. Darauf zu erkennen sind Künstlerinnen wie Élizabeth Vigée-Lebrun, Berthe Morisot, Alma Thomas oder Yayoi Kusama, die hinter Gefängnisgittern weggesperrt sind. Das Bild des Kerkers mag zwar plakativ und überspitzt wirken, doch die dahinter stehende Botschaft ist unmissverständlich: Eine Museumspraxis, die vorhandene Werke von Künstlerinnen nicht öffentlich präsentiert, verunklart den ganzheitlichen Blick auf die Geschichte der bildenden Kunst. Zählt man nur einige Namen von Künstlerinnen auf - Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera, Angelika Kauffmann, Adélaïde Labille-Guiard, Sofonisba Anguissiola oder Rosa Bonheur – wird deutlich, dass diese Geschichte trotz aller

5 Dies trifft nicht nur auf die Situation in den 1980ern zu, sondern zeichnet sich als ein bis heute bestehendes Muster ab, wie artnet news in einem umfangreichen Bericht aus dem Jahr 2017 darlegte. Demnach gelingt Künstlern der Einstieg in den primären und sekundären Kunstmarkt wesentlich besser als Künstlerinnen und ihrer Kunst wird ein höherer monetärer Wert zugeschrieben als ihren Kolleginnen. Vgl. hierzu: Julia Halperin: The 4 Glass Ceilings: How Women Artists Get Stiffed at Every Stage of Their Careers, veröffentlicht auf news.artnet.com am 15. Dezember 2017.

6 Vgl. Anne-Marie Bonnet: Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte?, München 2017, S. 66-67.

7 Vgl. <http://www.not-surprised.org/signatures/>

institutioneller Hindernisse denen sich Frauen Jahrhunderte lang ausgesetzt sahen, voll von Beispielen weiblicher Kunstproduktion ist.

Nach über drei Jahrzehnten währendem Aktionismus und Protest, stellt sich die Frage, was die Guerrilla Girls mit ihrem Engagement bewirkt haben und welche Aktualität ihre Kunst heute hat. Es genügt ein Blick auf das Jahr 2017 und die online Kampagne #metoo, die das schockierende Ausmaß sexueller Übergriffe als Ausdruck eines systematischen Machtmissbrauchs in allen Bereichen der Gesellschaft aufdeckte und damit eine bis heute andauernde öffentliche Debatte auslöste. Unter #notsurprised erhoben auch Frauen aus dem Kunstbetrieb ihre Stimme gegen sexuelle Belästigung. Innerhalb weniger Stunden hatten weltweit so viele Künstlerinnen, Kuratorinnen, Kunstkritikerinnen und Galerieassistentinnen die Petition unterschrieben, dass die Initiatorinnen der Petition schon nach wenigen Tagen das weitere Sammeln von Unterschriften einstellen mussten.⁷ In #notsurprised manifestiert sich die Krise der Kunstinstitution, die sich nach außen gerne als moralische Vorzeigeeinstanz der Gesellschaft gibt, dabei in ihrem eigenen Inneren ebenjenen kritisierten Strukturen und Mechanismen von Machtmissbrauch den Weg ebnet: unbezahlte Praktika, befristete Arbeitsverhältnisse, das Outsourcen von Stellen an Freiberufler*innen und das Nichtzahlen von Honoraren an Künstler*innen tragen zu prekären Lebensrealitäten und damit Abhängigkeitsverhältnissen bei. Sexuelle Belästigung, so zeichnet sich aus den zahlreichen publik gewordenen Fällen ab, ist dabei eines von mannigfaltigen Symptomen instrumentalisierter Machtausübung. Die Deutungshoheit darüber, welche Kunst und welche*r Künstler*in von Belang ist, ist ein weiteres. Die Unterschriftenliste von #notsurprised stellt eine eindringliche quantitative Erfassung davon dar, wie viele Frauen im Kunstbetrieb der Machtwillkür ihrer – nicht nur männlichen, sondern auch weiblichen – Vorgesetzten ausgesetzt sind.

Haben die Guerrilla Girls also keine Besserung bewirken können? Ja und nein. Gerade die Plakate der 1980er und 1990er Jahre zeigten ihre unmittelbare Wirkung auf Kritikerinnen wie Roberta Smith oder Kuratoren wie Tom Krens, die sich dadurch die einseitigen Erzählmuster ihrer eigenen Praxis erst eingestanden. Viele der

kritisierten Museen, wie das MoMA oder das Whitney Museum of Art in New York, kauften in der Folge Plakate oder ganze Portfolien der Guerrilla Girls an, womit sie auch zu der institutionellen Salonfähigkeit der Guerrilla Girls mit beitrugen – ein Dilemma dessen sich die Künstlerinnen übrigens sehr wohl bewusst sind. Und erst kürzlich berichtete Eike Schmidt, Direktor der Uffizien in Florenz seit 2015, dass ihn die Guerrilla Girls dazu veranlasst hatten, die Depots des Museums auf Künstlerinnen hin zu untersuchen.⁸ Dabei stellte er fest, dass die Uffizien die größte Sammlung an Kunst von Frauen aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert beherbergen. Seither werden diese Kunstwerke systematisch in die öffentliche Sammlungspräsentation integriert. Die Debatten um #notsurprised und die jüngsten Tendenzen auf dem Kunstmarkt zeigen aber gleichzeitig, dass der Kunstbetrieb 2018 noch immer weit entfernt von einer egalitären Behandlung seiner männlichen und weiblichen Protagonist*innen ist. Es braucht also weiterhin ein gemeinschaftliches Engagement nach dem Vorbild der Guerrilla Girls, um die institutionalisierte Diskriminierung bestimmter Personengruppen sichtbar zu machen und damit zu einer Sensibilisierung beizutragen. Nur so wird sich der Kunstbetrieb seiner Aufgabe nähern können, die gesamte Geschichte der Gesellschaft zu erzählen.

8 Vgl. https://www.pri.org/stories/2017-12-22/florence-theyre-bringing-works-women-artists-out-base-ment?utm_source=Facebook&utm_medium=SocialFlow

ANGELA ANZI

Angela Anzi erforscht in ihrer künstlerischen Praxis das Verhältnis von Objekt, Performance und Klang. Ihre installativen Arrangements animiert sie mittels performativer Strategien. Zwischen den Elementen der Installation erzeugt sie in den Performances multimodale Beziehungen und Bedeutungsverschiebungen. Ihren Skulpturen nähert sie sich experimentell. Sie befasst sich mit sinnlichen Qualitäten von unterschiedlichsten Materialien, der haptischen Anziehungskraft von Objekten sowie deren Rolle als potentielle und tatsächliche Handlungsträger. Zentrales Moment ihrer Arbeit ist die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Atmosphären. Zuletzt stellte Angela Anzi in den Hamburger Kunsthallen (2021), in der Galerie Heldenreizer Contemporary München [solo] (2021), im Aargauer Kunsthaus in Aarau (2021) sowie im Kunstverein Harburger Bahnhof Hamburg [solo] (2020) aus.

In der Ausstellung SEXED POWER zeigt Angela Anzi die Objektgruppe „Beschallung mit Objekten“ (2017). Zusammen mit Florian Bräunlich und Carolin Jüngst aktiviert sie bei der Ausstellungseröffnung die knollenartigen Gefäßflöten aus Ton. Die Objekte verlängern und verstärken den menschlichen Körper: die Atmung bringt die Objekte zum Klingen, ihre Form und ihr Material wird hörbar. Die entstehenden Klänge werden zum verbindenden Element. Gleichzeitig reflektieren die Objekten den menschlichen Körper, der im Verlauf der Performance in verschiedene Positionen übergeht. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen den tönenden keramischen Körpern und den funktional menschlichen Körpern. Dieses Wechselspiel erweitert sich um die menschliche Stimme von Sabine Schädler. Aus dem Publikum fügt sie sich erst subtil und im weiteren Verlauf eindeutig mit den Objekten singend in die Performance ein. Nach der Performance rücken die bildhauerischen Qualitäten der Objekte wieder in den Vordergrund. Es sind beinahe geschlossene Hohlkörper mit rauer Oberfläche. Bearbeitungsspuren der formierenden Hand sind sichtbar, das aufbauende Verfahren ist ablesbar. Angela Anzi lässt

die Eigenheiten des Materials strukturgebend wirken und arbeitet mit seiner Plastizität. Dabei formen sich auch die klanglichen Eigenschaften. Anders als beim Instrumentenbau folgen diese den bildhauerischen Kriterien. Angela Anzi stellt hier die Frage: Was macht die Form mit dem Klang?

**Beschallung mit Objekten (2017 – 2019),
Installation mit Performance, Keramik,
Maße variabel, Performances 15 – 180 Min.**



CORDULA DITZ

hat freie Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien an der der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert und 2008 abgeschlossen, nachdem sie an der Universität Hamburg ihr Studium in Musikwissenschaft beendet hatte. 2019–20 war sie Gastprofessorin an der Akademie der Bildenden Künste in München.

Ihn ihren Arbeiten beschäftigt sie sich im weitesten Sinne mit kulturellen Gesten und Konventionen, Verhaltens- und Wahrnehmungszuständen. Sie untersucht medienübergreifend wie unsere Vorstellungen von Geschlechterrollen und Identität konstruiert werden. Dabei stellt sie die Prozesse, die zur Produktion normativer Zuschreibungen führen in Frage. Es entstehen Installationen die sich aus unterschiedlichen Medien zusammensetzen - Räume, die die Möglichkeit zur Reflexion über deren Ursprung und performativen Charakter schaffen. Dafür greift sie auf ihr persönliches Archiv zurück dass aus einer Akkumulation von Bildern und Videoausschnitten besteht, die sie online, in Büchern, Zeitschriften etc permanent sammelt und mit eigenen Fotos, Animationen und Filmaufnahmen in Form von Collagen und Montagen kombiniert.

***The Prolonged Slavery of Women*, 2018 Acrylic, spray paint, oil stick and pencil on printed flag fabric, 200 x 150 cm**



ERGÜL CENGİZ
HENRIEKE RIBBE &
KATHRIN WOLF

sind eine Künstlerinnengruppe, die sich die 3 HAMBURGER FRAUEN nennt. Kennengelernt während des Studiums an der HFBK in Hamburg, hat sich diese Kollaboration seit 2004 mit einer eigenen künstlerischen Handschrift etabliert. Mit ortsspezifischen, meist ephemeren raumgreifenden Werken wie Wandmalereien, Installationen und Collagen ist dieses Kollektiv unter anderem auf der ART COLOGNE, der ART Basel und zuletzt im Kunstverein Hamburg (The History Show, 2017) öffentlich in Erscheinung getreten.

3 Hamburger Frauen haben die Wandcollage „Wild Thoughts“ (400 x 300 cm) für die Ausstellung „Sexed Power“ im MOM Art Space konzipiert. Die drei Künstlerinnen präsentieren sich hier in der Rolle von Cow-boys. Einer der drei, Wild Bill Hickock soll mit der Mythen umrankten Calamity Jane liiert gewesen sein. Calamity Jane war eine Frau, die sich in ihrer Zeit untypisch verhielt. In Männerkleidung behauptete sie sich reitend und schießend im Wilden Westen. Im Bild hält sie die Szenerie mit dem Gewehr in Schach.

Im Zentrum des Bildes steht eine Zeichnung von den fünf Gründerinnen der Frauenbewegung: Anita Augspurg, Minna Cauer, Marie Stritt, Sophia Goudstikker und Lily von Gizeycki. Die Radikalen, wie sie sich auch nannten, fanden sich in Goudstikkers und Augspurgs Fotostudio Elvira in München im Jahre 1887 ein.

Außerdem ist die deutsche Sexualreformerin, Frauenrechtlerin und Pazifistin Helene Stöcker zu sehen, die 1905 den Bund für Mutterschutz gründete.

Im Spannungsfeld von Elementen der gestischen Malerei der abstrakten Moderne, Reminiscenzen an die Gruppe Cobra und bunter Geometrie, werfen die 3 Hamburger Frauen die Frage auf, wie Rollenklischees in der zeitgenössischen Malerei neu verhandelt werden können.

„Wild Thoughts“ (400 x 300 cm)



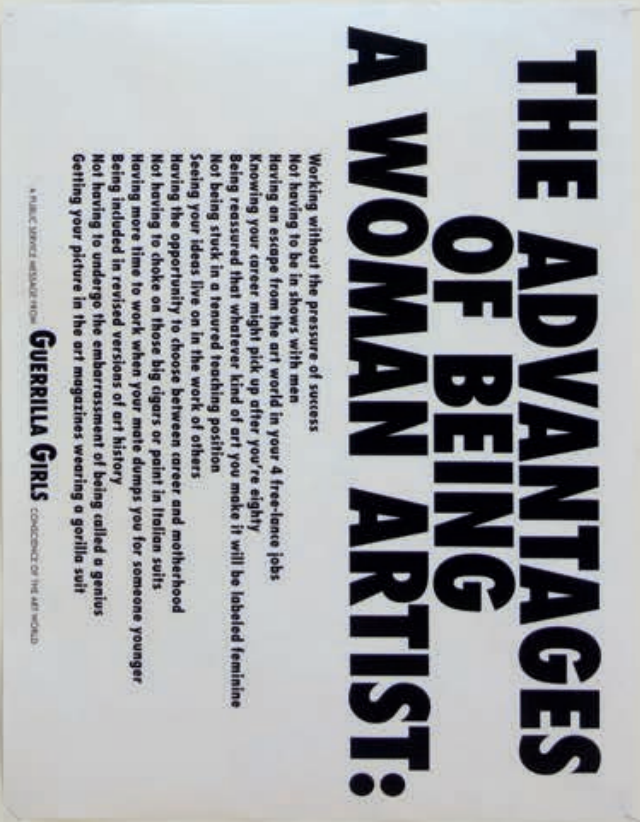
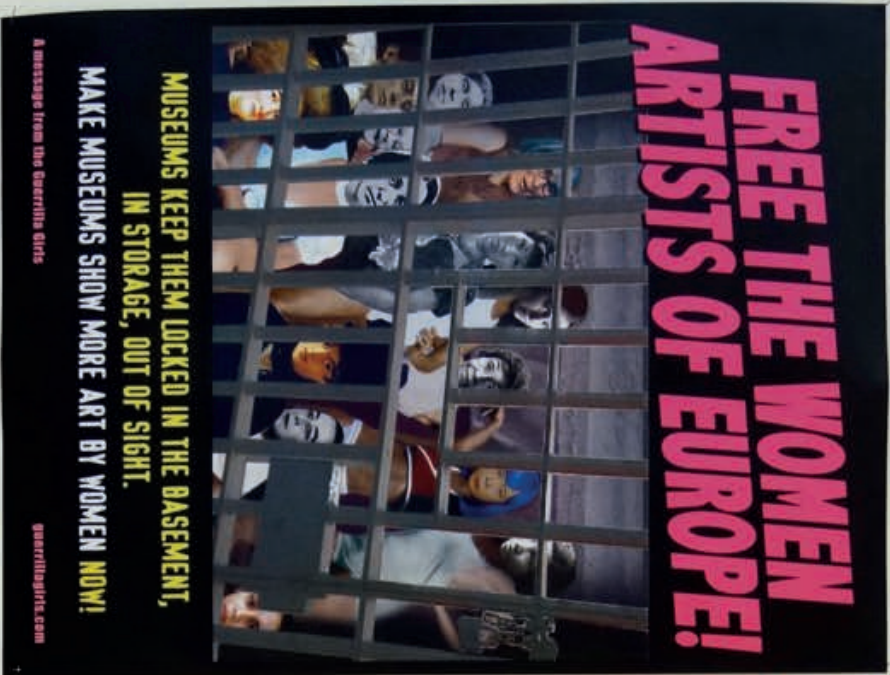
GUERRILLA GIRLS

ist eine anonym operierende, aus feministischen Aktivistinnen bestehende Künstlergruppe.

Die erste Gruppe Guerilla Girls wurde 1985 in New York City mit dem Ziel gegründet, die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern und der Rasse in den Mittelpunkt der größeren Kunstgemeinschaft und des Kunstbetriebs zu rücken. Die Gruppe setzt Culture Jamming in Form von Postern, Büchern, Plakaten und öffentlichen Auftritten und Aktionen ein, um Sexismus und Rassismus sowie Diskriminierung und Korruption in der Kunstwelt an dem Vorbild, Idol und Ideal weißer Männer aufzudecken. Ziel ist die Gleichbehandlung in der Kunstwelt.

Um anonym zu bleiben, ziehen Mitglieder bis heute Gorillamasken an und verwenden Pseudonyme, die auf verstorbene Künstlerinnen verweisen. „In erster Linie wollten wir, dass der Fokus auf den Themen liegt, nicht auf unserer Persönlichkeit oder unserer eigenen Arbeit.“

The advantages of being a woman artist, 1988
Free the Women Artist of Europe, 1985



VERENA ISSEL

geb. 1982 in München, wuchs in Bergen, Norwegen auf und studierte dann an der HfBK Hamburg, der Faculdade de Belas Artes Lissabon und der China Academy of Arts Hangzhou bildende Kunst sowie klassische Philologie (Latein und Altgriechisch). Zahlreiche Stipendien und Ausstellungen, zuletzt an der Volksbühne Berlin, Seoul Art Space Nanji, Korea oder der Galerie Annette Oechsner in Nürnberg, erlaubten es ihr, in verschiedenen Ländern verschiedene Perspektiven einnehmen zu dürfen.

Ich arbeite mit unterschiedlichen Medien und Materialien, so beschäftige ich mich etwa mit Malerei, Materialcollagen, Installationen, Filmen und Büchern. Das Medium ist für mich nicht entscheidend, im Gegenteil, steht die Vielfalt der verschiedenen Medien und Materialien für mich in logischer Analogie zur Vielfalt und Vielheit unserer Welt.

In meiner künstlerischen Praxis beschäftige ich mich mit sehr verschiedenen Dingen und nehme unterschiedliche Perspektiven auf die Welt ein. Dabei gibt es ein Nebeneinander von abstrakten und narrativen Formen. Die Resultate meiner Forschung an der Welt können als Einzelteile auftreten, oftmals präsentiere ich sie als Gesamtheiten in Form von Rauminstallationen. Literatur und Philosophie bilden dabei wichtige Bezugspunkte. Im Vorfeld der hier vorliegenden Arbeit hatte ich mich mit den Theorien Laura Mulveys auseinandergesetzt. Die medial anerzogene, von Frauen selbst adaptierte männliche Blickhierarchie, durch die sie sowohl sich selbst als auch andere Frauen beurteilen, machte auch mir selbst immer wieder viel zu schaffen. Das derzeit stark in der Mode verhandelte Motiv des Kaktus erschien mir hier nun plötzlich jenseits seiner Eleganz auf eine andere Art relevant zu werden, der Kaktus ist nämlich bei all seiner Schönheit wehrhaft und speichert sein Wasser durch Verteidigung.

Mein Kaktus in dieser Ausstellung verteidigt sich nicht mit Stacheln, sondern mit Dübeln. Eine in mehrerlei Hinsicht männliche Angelegenheit...

Ich wünsche mir für uns Frauen auch eine Art wehrhaften Blick – ein Blick, mit dem wir uns trauen, andere Wesen nach eigenen Maßstäben und Ideen wahrzunehmen, ein Blick, der es uns erlaubt, unser eigenes Begehren in den Vordergrund zu stellen (und nicht das von anderen Wesen), und schließlich auch ein Blick, der sich wachsam der Vereinnahmung und Objektivierung entgegenstellt.

Dann wachsen wir schön in alle uns behagende Richtungen, in welcher Wüste auch immer.

Re-sisters, 140 cm x 100 cm, künstliche Wimpern, Dübel, Silikonstyropor und Lack auf Karton, 2018.



ANIK LAZARs

Arbeit ist in den Bereichen Malerei/Zeichnung, Installation, Skulptur und Performance anzusiedeln und wird bisweilen zu einem schillernden Ganzen mit Hang zum Gesamtkunstwerk verwoben. Lazar, geboren 1982 in Frankfurt am Main und aufgewachsen in Kiel, hat an der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert – unter anderem bei Hanne Loreck, Anselm Reyle, Norbert Schwontkowski und Nicola Richter – und lebt und arbeitet in Hamburg. Ihre Arbeiten waren neben Hamburg auch zu sehen in Kopenhagen, Berlin, Bremen, Köln, Brüssel, New York, Busan und Venedig. Gemeinsam mit Ina Arzenšek, Babak Behrouz, Barbro Patterson, Alexander Pröpster, Malte Urbschat und Björn Westphal gründete sie zuletzt den Verein KRAWALL IM ALL e.V., der mit dem Einzug in das Maetzelhaus in Hamburg-Volksdorf ein neues Künstler*innenhaus eröffnet.

Die Arbeit NEO ARCHETYP 1 besteht aus fünf in Reihe geschalteten Leuchtstofflampen der Lichtfarbe COOL WHITE, die zu einer Raute mit einem senkrechten Strich in der Mitte an der Wand installiert sind. Ist der Hintergrund wie in diesem Fall eine weiße Wand, entsteht um die Arbeit herum eine Art Aura/Heiligenschein.

Als Vorlage für das illuminierte Symbol weiblicher Genitalien dienten Kritzeleien auf Leipziger Schulranzen. Da die Leuchtstoffröhren der gängigsten standardisierten Baugröße (je 1200 mm lang) in jedem Baumarkt zu finden sind, lässt sich die Ikone jederzeit einfach nachbauen.

**NEO ARCHETYP 1, Fünf Leuchtstoffröhren
jeweils 1,20 cm**



DAGMAR RAUWALD

lebt und arbeitet als Künstlerin und Künstler-Kuratorin in Hamburg. Sie studierte freie Kunst bei Prof. Sigmar Polke und Theorie bei Prof. Hanne Loreck an der HfBK Hamburg. Als konzeptuelle Malerin erforscht sie die Kluft zwischen analytischer Konzeption, Spontanität und Emotionen der Malerei. Damit öffnet sie das Medium für politische Fragen und Experimente.

Der Filmloop "The Untold War" zeigt eine Begegnung der Performance-Künstlerin Ahlem Dalhoumi in einer Ausstellung der Malerin. Die Performerin bezieht sich bewegend auf Farben, Wörter und Figuren. Im Dialog mit den Arbeiten entwickelt sie Gedanken, die das Thema auf eigene Weise auslegen und verdichten.

"Tensuously Constituted in Time" ist Teil eines Zyklus von rosa&blauen Bildern, die sich kritisch mit einem zunehmend rückläufigen Frauenbild auseinandersetzen. Während die stereotype Codierung Rosa für Mädchen und Blau für Jungen schon seit den 1970er Jahren obsolet schien, nimmt der klischeehafte Gebrauch in Zeiten digitaler Verständigung exorbitant zu.

Der Titel der Arbeit zitiert Judith Butler im Sinne einer sich selbst bestimmenden Identität (Doing Gender).

Nach Skizzen von in sozialen Netzwerken gefundenen Fotos entstehen Bilder, die mit Textfragmenten aktueller Diskurse zusammenlaufen.

***Tensuously Constituted in Time, 220 x 200 cm,
Acryl auf Folie***



ANDREA WINKLER

studierte an der HfbK Hamburg und der Slade School of Fine Art, London.

2019 erhielt sie den Förderpreis der UBS Kulturstiftung für ihre Recherchen zur Post-Digitalität und neuem Materialismus. 2021 ist sie Artist-in-Residence at TaDA, Textile and Design Alliance, Ostschweiz. Ihre Arbeiten waren aktuell in der nGbK Berlin, der Arthema Foundation, Düsseldorf, dem Aargauer Kunsthaus, dem Haus der Kulturen der Welt, Berlin, sowie in der umfassenden Einzelausstellung im HMKV – Hardware MedienKunstverein Dormund gezeigt. 2022 folgen die zwei Einzelausstellungen im Kunstraum Niederösterreich, Wien, dem Kunstverein am Rosa-Luxenburg-Platz, sowie die Gruppenausstellung »Holding Patterns« im Kunstneres Hus, Oslo.

Auffällig an den Arbeiten von Winkler ist eine gewisse Ungreifbarkeit, ein Hang zum Ruinösen, der in den ausgestellten Dingen ein Abrutschen ihrer Existenz erzeugt. In ihrem Dasein unterminiert – sind sie nicht ganz das, was sie zu sein scheinen. Dieser Zersetzungsprozess greift auch die Begriffe an, mit denen man sich der Kunst gewöhnlich nähert. Viele der Arbeiten von Winkler sind nicht einzuordnen, sie changierenden zwischen Bild und Plastik, Objekt und Installation, sind gleichzeitig Exponat und Display, unentscheidbar sowohl Sockel als auch Ding, Absperrvorrichtung und Skulptur – und damit auf verwirrende Weise weder das eine noch das andere. Aus dieser Ambivalenz, die sich aus der Dekategorisierung der Werke und ihrer Unzugehörigkeit zu Medien oder Gattungen ergibt, entstehen Arbeiten von bemerkenswerter Ungreifbarkeit – mit einer Aura des Entweichenden und der Gewalt. Denn in ihnen insistiert die Formauflösung: alles Vorgefertigte und Gemachte wird zersetzt.

(aus Wild things. Die neuen Arbeiten von Andrea Winkler von Kathrin Busch)

Untitled (Perfect Coffee), 2017, Motorradhelm, abgeschliffen





von links : ANGELA ANZI, ANDERA WINKLER, VERENA ISSEL, ELLMAS SENOL, DAGMAR RAUWALD, ANIK LAZAR



Outsourcing und Back-to-Sender

Andere gehen dem Ich voraus. Das Ich ist von anderen bewohnt, weil es, um Ich-Sagen zu lernen, Andersheit in sich aufnehmen muss. Es lernt, dass Andere nicht nur Objekte sind, sondern auch Subjekte, es nimmt etwas von der Freiheit, der Ich-Haltigkeit der Anderen in sich hinein. Gleichzeitig braucht es die Anderen, um zu spüren, wo die eigenen Grenzen sind. Die Abgrenzung ist genauso wichtig wie die Hineinnahme. Das macht das Ich fragil. Die Anderen, die es in dieser doppelten Hinsicht braucht, können auch wieder entzogen werden (Beispiel Isolationshaft). Deswegen sind Subjekte so demütigbar. Hegemoniale Subjektpositionen stabilisieren sich strukturell darüber, die eigenen Demütigbarkeit auszulagern, zu outsourcen. Durch Ausschluss, Abwertung, symbolische oder direkte Gewalt gegenüber Frauen, BiPOC, LGBTQ+ wird an den „Anderen“ durchexerziert, wovor das hegemoniale Subjekt sich so fürchtet. Demütigung funktioniert so: Ich zwinge dich dazu, anzuerkennen, dass ich dich zum Objekt gemacht habe, obwohl du kein Objekt bist. Den „Anderen“ wird ein Teil ihrer Subjektivität, ihrer Integrität entzogen. Da, wo vorher das Ich war, hat sich nun der Angreifer eingenistet. Eigene Demütigung vergisst man nicht. Die eigene Demütigung zwingt zu einer fatalen Bindung an den Angreifer. Der Angreifer hingegen ernährt sich vampiristisch von dem, was er den „Anderen“ entzogen hat. Seine Unabhängigkeit ist abhängig von der Abhängigkeit der Abhängig-Gemachten.

Die Bewegung lässt sich jedoch auch umdrehen. Politische Bewegungen wie #MeToo oder #BlackLivesMatter praktizieren eine Art „back to sender:“ Die eigene Demütigung wird den anderen zurückgegeben (James Baldwin: „I give you your problem back.“)¹

Die gewaltförmige Abhängigkeit macht sich solidarisch unabhängig. Auch Kunst, wie die SEXED POWER Ausstellungen, kann das tun. Nun müssen die Sender zusehen, was sie damit anfangen und selbst ihre Hausaufgaben machen.²

¹ James Baldwin, „Who is the N*****?“, YouTube-Clip aus dem Dokumentarfilm *Take this Hammer* von Richard O Moore, 1964).

² Ausführlicher dazu, Heidi Salaverría, „Vague Certainty, Violent Derealization, Imaginative Doubting. Reflections on Common Sense and Critique in Peirce and Butler,“ *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* [Online], XII-2 | 2020, URL: <http://journals.openedition.org/ejpap/2102>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ejpap.2102>



ISBN 978-3-00-070758-2

Anlässlich SEXED POWER ein Ausstellungs-
projekt im Kontext sexualisierter Macht

Gestaltung Franziska Opel

Mit Dank an die Kulturwissenschaftlerin Christiane
Opitz *für eine Führung durch die Ausstellung*

MOM ART SPACE
VALENTINSKAMP 34A
20355 HAMBURG

©2018


Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien

mom art space



SEXED POWER SER

mit

JOHANNA BRUCKNER

JULIA FRANKENBERG

KATJA LELL

ANNA LENA GRAU

CORDULA DITZ

EMMA WALTRAUD HOWES

IDA LENNARTSSON

DAGMAR RAUWALD

MARTHA ROSLER

LOUISE VIND NIELSEN

Texte von

ANNETTE HANS

HEIDI SALAVERRÍA

DAGMAR RAUWALD

POST-FEMINISMUS? POST ME TOO? POST-GENDER?

Hinsichtlich der Frage, ob auf einen Postfeminismus Post-Gender folgt, erklärte Pamela M. Lee die fortdauernde Relevanz von Gender auch in der Kunsttheorie.¹ Dies gilt insbesondere für den gegenwärtigen Moment, in dem #Me-Too unsere Gesellschaft keineswegs nachhaltig verändern konnte. Der Fokus auf sexualisierte Gewalt hat die Allgegenwart sexualisierter Macht sui generis nicht in notwendiger Schärfe überhaupt erkennbar werden lassen. Derzeit wird beispielsweise zur spontan verabreichten Lüpertz-Show im Haus der Kunst in München von einer „Pimmelsuppe“ gesprochen. Auch hinsichtlich der Ausstellung „Baselitz – Richter – Polke – Kiefer“, erscheint diese Entgegnung nahezu elegant.² In der Sexed Power Ausstellung 2019 wird mit Martha Roslers Film Semiotics of the Kitchen (1975) erneut eine quasi-historische feministische Position aus den 1970er Jahren vertreten sein. Die Frage, ob gleichermaßen von einem künstlerischen als auch politischen Wirken die Rede sein kann, stellt sich traditionell in einer Kunst mit einem kritischen Ansatz. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts äußerte sich Rosa Luxemburg ablehnend zu damals gut verkäuflichen Werken und lehnte moderne, *machoide* Kunstauffassungen ab. Der hinsichtlich künstlerischer Phänomene kritischen, aber zugleich



sensiblen Frauenrechtlerin verblieb vor ihrer Ermordung von rechten Freikorps keine Zeit, zu dem Problem ausführlich Stellung zu beziehen. Die ablehnende Haltung steht jedoch exemplarisch für einen bis heute anhaltenden Konflikt hinsichtlich künstlerischer Autonomie und politischer Relevanz einer Kunst, die ihren Wert nahezu ausschließlich durch ein kapitalistisch und überwiegend männlich geprägtes Kunst- und Kunstmarktsystem erfährt. Sexed Power ist ein Projekt, das es sich herausnimmt, sich mit politischen Anliegen feministischer Aktivist*innen zu solidarisieren.

DAGMAR RAUWALD 2019

¹ Texte zur Kunst, Heft 84, 2011
² Weserkurier | Bericht über Janneke de Vries
(Direktorin der Weserburg) 25.1.2019

Thinking-business

2019 habe ich in der Sexed Power-Ausstellung mit Dagmar Rauwald und Künstlerinnen der Ausstellung ein Gespräch geführt. In Zusammenhang mit der Ausstellungsreihe folgten ein Werkstattgespräch unter dem Titel „Wessen Präsenz? Wessen Solidarität?“ sowie ein Radiobeitrag. Es mag sein, dass sie meine Wahrnehmung der damaligen, tatsächlichen Ausstellung imaginativ überlagern, denn dieser Text entsteht retrospektiv im Jahr 2021.

Ich mag den fortlaufenden, insistierenden Charakter der Reihe, der immer schon in die Zukunft verweist. Ich empfinde ihn als einen wesentlichen Bestandteil des Projekts. Ich werde also weniger versuchen, die Ausstellung und die einzelnen Kunstwerke präzise wieder ins (bzw. in mein) Gedächtnis zu rufen als dem Satz zu folgen, den Dagmar immer wieder sagt: „Eine Geschichte haben und darin auch vorkommen.“

Die 1970er Jahre waren die Zeit, in der viele Frauen sich bewusst machten, bzw. ihnen bewusst wurde, dass ihre subjektiven Erfahrungen überindividuelle Frauenerfahrungen waren. In diesem Verhältnis zwischen individuellem Erleben von Alltag und kollektiver, gesellschaftlicher Zuschreibung entwickelte sich die Möglichkeit Widerstand zu leisten, etwas zu verändern und eine eigene Sprache und Sichtbarkeit zu finden. In diese Zeit gehört auch **Martha Roslers** Videoarbeit „Semiotics of the Kitchen“ (1975). Rosler inszeniert sich im beschränkten Video- und Küchenrahmen mit gerüschter Schürze. In alphabetischer Reihenfolge präsentiert sie Küchengeräte und führt in mechanischen, zunehmend gewaltvollen Bewegungen deren Gebrauch vor. Die Spannung, die zwischen Rollenzuschreibung und Handlung entsteht, spitzt sich im Verlauf des gut 6-minütigen Videos zu. Hierzu trägt auch die titelgebende Semiotik bei, die die (innerhalb eines Systems) eindeutige Beziehung zwischen einem Zeichen und seiner Bedeutung beschreibt. Roslers Küche aber, die Gegenstände und ihre Verwendung, verorten sich keinesfalls eindeutig im vertrauten System. In der Suppe oder Soße rühren, um sie dann mit der Kelle über die Schulter wegzuschleudern? Das Messer eher Mord- als Schneidinstrument? Rosler beginnt mit A und endet mit Z, obwohl es für die letzten paar Buchstaben keine Gegenstände mehr vorzuführen gibt. Mit Messer und Gabel in den Händen performt ihr Körper die Buchstaben als

Annette Hans

1 Donna Haraway:
Ein Manifest für Cyborgs, in:
dies. Die Neuerfindung der
Natur. Primaten, Cyborgs und
Frauen, Campus 1995, S. 71.

reine Zeichen. Das Videobild zeigt sie noch immer in der arbeitsamen Küche, sie selbst aber hat den Ort eigentlich verlassen und geht fordernd zu Tisch – um teilzuhaben. Martha Rosler performt das ABC der Unterdrückung in der Küche. Sie performt aber auch ein anderes ABC. Die Alphabetisierung ist aufgrund von historischen Entscheidungen für eine bestimmte, in umfassende Machtsysteme eingebundene Kommunikationsweise unerlässlich, wenn Mensch Teil der gesellschaftlichen Welt werden, sich Wissen aneignen und als mündiges Wesen handlungsfähig werden will. Sie ist essenziell, um vorzukommen, eine Sprache und eine Geschichte zu haben, die sich auch für andere als Anknüpfungs- und Bezugspunkt eignet. Roslers komplexes Video ist in der Ausstellung genau das. Die Semiotik der Küche ist keine einfache Zeichentheorie der Küche, sondern eine, die sich ihrer „Begrenzung, ihrer Konstruktion und Dekonstruktion“¹ bewusst ist – und sich vielleicht auch ihrer Verwandtschaft mit Silvia Federicis „Aufstand aus der Küche“ von 1974 bewusst war. Roslers humorvoll-absurde Arbeit ist kritische Bestandsaufnahme und Türöffnerin zugleich. An die Kritik einer totalisierenden Theorie und ihres machtvollen Einsatzes zur Produktion und Reproduktion eines Frauenbildes knüpfen die jüngeren Arbeiten von „Sexed Power“ an. Weil sie es können (es entsprechende weibliche Vorbilder gibt) und weil sie es müssen.

Das Benennen von Unterdrückung, Missbrauch und Anti-Feminismus ist auch 2019 (und 2021) nicht passé. **Cordula Ditz** Collagen nehmen Bezug auf historische Formen der Nicht-Anerkennung von Frauenarbeit, stereotype Rollenmuster und deren Einbindung in Angstkonstruktionen eines spezifisch „Anderen“, die heute noch fortgeschrieben werden. Eine Plakette mit der Aufschrift „Avoid Women at All Cost“ fasst die Abwehrmechanismen zusammen. Keine Essen mit Kolleginnen, keine Treffen oder Besprechungen one-on-one bis hin zu dem Rat: besser überhaupt keine Frauen einstellen. So lassen sich die Reaktionen auf die Me-too-Debatte an der Wall Street zusammenfassen – ohnehin ein Feld, in dem Frauen noch immer nicht wirklich vorkommen. Eine Unterrepräsentanz, die in vielen Bereichen der Gesellschaft verbreitet ist. Auch die Bildende Kunst ist hier keine Ausnahme, geht es doch auch hier um Ausdruck, Sichtbarkeit und Macht. Eine der beiden Collagen ruft die Malerin Georgina Houghton

auf, die 1871 in London abstrakte Malereien zeigte. Als Pionier des Genres gilt jedoch Wassily Kandinsky, der sein erstes abstraktes Aquarell Anfang des 20. Jahrhunderts gemalt hat. Sichtbarkeit und in der Geschichte einen Platz zu finden vs. Abwertung und Ignoranz hängen und hängen auch mit Genderfragen zusammen.

Das Wesentliche der Ausstellung ereignet sich in den Zwischenräumen, ohne den „Drang, eine umfassende Theorie zu produzieren“. ² Dabei verschwimmen Grenzen. Die Arbeiten existieren nicht vereinzelt und als Behauptung für sich, sondern als Teil einer Kommunikation oder Beziehung – zwischen Wissen ebenso wie zwischen Personen, älteren und jüngeren Arbeiten, Mythen und Vorgefundenem.

Eine Skulptur von **Julia Frankenberg** (Einzelblatt/single Leaf, 2019) changiert in ihrer Plattform, weich und überdimensioniert, zwischen Kissenaufgabe und Kundenstopper. Das Blatt hat ein Wurmloch, durch das ich vier gerahmte Zeichnungen sehen kann. Auf ihnen versammelt sich Verschiedenes von der sündigenden Maria bis zu befruchtenden und abwehrenden Spermien, vom Gesellschaftsvertrag bis zum Entlaubungsmittel Agent Orange und die Auswirkungen seines Einsatzes im Vietnamkrieg auf die Gebärmuttern von Frauen. Frankenberg entwickelt daraus keine stringente Narration, sondern bearbeitet zeichnend eine vielfältige Recherche über das Weibliche und die Reproduktion von Gesellschaft. Die skizzenhaften, gerahmten Zeichnungen sind dabei weder Fußnote noch ergänzendes Material, sondern verbleiben selbstbewusst in ihrem hybriden Stadium zwischen Recherche und Werk, um diese Unterscheidung in sich ad absurdum zu führen.

Eine Hand mit einem Laserpointer weist den Weg in **Katja Lells** Fotografie „Gentle Touch“ (2013). Seine Präsenz lässt die Konstellation von Objekten als Labor-, bzw. Versuchsanordnung erscheinen. Der Laserpointer dirigiert den Blick zum ersten Objekt. Es verweist weiter auf eine spiegelnde Oberfläche, die ihrerseits ein rosafarbenes, eher undefiniertes Objekt widerspiegelt – und den Blick zurückwirft. Dort angekommen, in der Mitte der Fotografie, verliert sich die vermeintlich eindeutige, neutral-formale Illustration in eine Verschränkung narrativer Ebenen. Ein offeneres, nicht-lineares Feld der Lesbarkeit öffnet und die Bedeutungen verkomplizieren sich: Ein

2 ebd., S. 71

Diaphragma, ein Glas, Flüssigkeiten, sanfte, formbare Materialien in sanfter Farbigkeit ebenso wie gewaltvollere Objekte mit stärkeren Kontrasten. Zwischen diesen als widersprüchlich wahrgenommenen Bezügen und Beziehungen, in die sich der Blick und die Wahrnehmung der Fotografie immer weiter vertiefen können, entsteht zunächst beinahe unmerklich ein Spannungsfeld. Worauf sich die sanfte Berührung des Titels bezieht, bleibt darin ebenso eine Frage des Blicks und des Wissens.

2017 entstand „Jeremy“, eine Arbeit von **Anna Lena Grau** und **Julia Frankenberg**, zu der die beiden seither immer wieder zurückkehren, um den künstlerischen Dialog weiter- und umzuerzählen. „Jeremy“ ist der Abguss eines von Bibern angenagten Baums, der doppelstämmig war und deshalb nicht fallen wollte. Im Rahmen von „Sexed Power“ 2019 wurde er als „Jeremy’s Cake“ gezeigt. Zuvor war die Skulptur bereits drei Mal in je verschiedener Weise zu sehen. „Jeremy“ ist Anlass, sich gemeinsam ein sich wandelndes Narrativ zu erzählen: von der Fähigkeit des Bibers auf zwei oder auf vier Beinen zu gehen zur menschlichen Identifikation mit dem Aufrechten zurück zur Tierhaftigkeit, wenn der mit Kuchenteig bandagierte Abguss in der Ausstellung von den Besucher*innen angenagt wurde. Dieses Narrativ ist eines von vielen in dem Dialog, den Frankenberg und Grau anhand der Skulptur immer wieder führen. Und vielleicht auch ganz konkret über Männlichkeit, deren Erzählung dann hier in der Hand der Künstlerinnen liegt. Zumindest ist „Jeremy“ dem Titel nach die einzige männliche Figur in der Ausstellung.

Auch **Dagmar Rauwald** kehrt zurück zu einer ihrer Arbeiten und hat für „Sexed Power“ eine auf Leinwand gemalte Arbeit von 1995 zusammengebracht mit einer aktuellen Folienarbeit. Zusammen sind sie betitelt „Der hysterische Bogen ist ein Mann (...)“. Die Leinwandarbeit ist Teil einer Serie, die unterschiedliche Zonen im Kopf durchgearbeitet hat und zeigt eine Zunge, bzw. den Übergang zwischen Hals und Mundraum. Diese Zunge hier will hinaus aus dem, was ich auch / nur (?) phallisch lesen kann. Als hysterischen Bogen hat ein Neurologe Anfang des 20. Jahrhunderts eine der Phasen des so genannten großen hysterischen Anfalls bestimmt. Ob es dieses (weibliche) Phänomen wirklich gab, oder es vom Untersucher herbeigeführt wurde, wurde schon damals infrage gestellt. Hinter der

Leinwand hängt eine sanft farbige Folienarbeit. Ihr Rosa und ihr Blau sind stereotype Bezüge auf Körper und Rollenzuschreibungen, die ungleich leichter daherkommen als die sexualisierte Pathologisierung der Hysterie, vor denen die Relevanz der Zunge aber umso deutlicher hervortritt.

Die Zunge ist verbunden mit der Stimme, die mit Kraft erhoben wird, und einem Streben nach Freiheit jenseits der Ein- und Zuordnung durch Andere. Das Sprechen bedeutet: eine Beziehung suchen, Diskursfelder, Anerkennung und Repräsentationen finden.

In „Tongue reads Philomela“ (2017) streckt die hinter einem weißen Blatt Papier mit Lochausschnitt stehende **Louise Vind Nielsen** ihre Zunge und erzählt die Geschichte der Philomela. Das Sprechen allerdings ist in diesem isolierten Zustand ohne den zugehörigen Innen- und Mundraum kaum verständlich. Information im eigentlichen Sinne kann sie sprachlich so nicht mehr vermitteln und greift deshalb auf Untertitel sowohl während der Performance als auch im dokumentierenden Video zurück. Das Sprechen, sich hörbar machen, von einer Misshandlung und einem Missbrauch erzählen zu können stehen im Zentrum dieser „Zungenperformance“. Das dafür notwendige Organ wurde Philomela in dem griechischen Mythos von ihrem Vergewaltiger herausgeschnitten. Auch im 20. und 21. Jahrhundert wurde und wird Frauen das Anklagen sexueller Übergriffe oftmals unmöglich gemacht. Me too mag Folgen haben und zumindest ein Bewusstsein dafür schaffen, dass dies ein systemisches und kein subjektives „Problem“ ist, aber die Opferproblematik und die zugewiesenen Sprecherinnenrollen, die u.A. Virginie Despentes’ wiederholt benennt, haben sich damit nicht aufgelöst. Sprechen und Sprechen sind nicht identisch, ohne Körper und ohne Resonanzraum verliert die Zunge ihre Kraft. Ihre Befreiung und ihre Rache findet Philomela in der Beziehung zu ihrer Schwester, mit der sie sich in anderen Zeichen verständigen kann, um weiterzusprechen, wie hier die isolierte Zunge. Der Mythos endet mit einer Metamorphose – als mythologisch traditioneller Ausweg aus einer Gewaltspirale.

In „Bang Bang Baroque“ untersucht **Emma Waltraud Howes** Metamorphosen auf Zeit. Auf ihren Zeichnungen haben sich die üblichen Perücken zur Körpererweiterung verselbständigt und entsprechend verwandelt. Sie wuchern, zeigen kriegerische Verhältnisse,

sind klassische Vogelköpfe oder benötigen Unterstützung durch Träger*innen und ergeben zusammen ein gesellschaftliches Panorama. Die Hände, Füße und Körperhaltungen der hybriden Wesen erzählen von einer gesellschaftlichen Etikette. Die Zeichnungen standen am Anfang einer Recherche, die formelhafte Gesten mit Protest verbindet, die „Perücken“ vom headbanging her liest und die Körper vom Subjekt ins Objekt und zurück gleiten lässt. Derzeit produziert Howes aufblasbare Skulpturen, mit denen diese Hybridisierungen performativ aktiviert und in den physischen, gesellschaftlichen Raum zurückgeführt werden. Die Performer*innen werden nicht auf einer Bühne agieren, sondern inmitten all der anderen Körper. Die von riesenhaften „Perücken“ erweiterten Körperformen und -dimensionen verkomplizieren die Verhältnisse zueinander, die in der Bewegung ausgehandelt werden müssen.

Auch Metzger und Schwein handeln – vielleicht – ihr Verhältnis zueinander aus, indem sie miteinander tanzen. So hat sie **Ida Lennartsson** auf einer Glasplatte dargestellt, aus deren rußgeschwärzter Oberfläche die Zeichnung hervorschaut. Das Schwarz des jetzt abwesenden Feuers erinnert aber auch und vielleicht naheliegender an die Düsterei eines Totentanz'. Auf einer zweiten Glasplatte verdichtet sich die Rußschwärze zu einem Tierkörper, der sich nicht eindeutig zuordnen lässt, sondern eher als Idee von Tier existiert. Ein rosafarbenes Stück Wachs, das an einer Kette neben der Glasplatte baumelt, ist nicht Fleisch, erinnert aber an Fleisch. Würde man das Kettenende damit ergreifen, läge die Form sicher hervorragend und haptisch angenehm in der Hand. Tier, Fleisch und Berührung jedoch lassen sich nur schwer miteinander verbinden und werfen Fragen auf nach den Bedürfnissen, die in der Domestizierung von Tieren befriedigt werden – und auf welche Art und Weise das „Andere“ behandelt wird.

Die Arbeiten, die sich unter dem Titel „Sexed Power“ lose zusammenfinden, haben ihre eigenen Anliegen, Interessen und Kontinuitäten. Parallel dazu verbindet sie ihr Interesse an Beziehungen, die über einfache Subjekt-Subjekt oder Subjekt-Objekt-Beziehungen hinausgehen. Stattdessen sind sie geprägt von instabilen und fragilen Begegnungen und Berührungen. Sie ereignen sich zum Teil ganz konkret im Material als Durchsichtigkeiten. Folie und Glas beispielsweise

verbinden Ebenen und Räume in der Durchsicht, schieben Schichten ein und sind so in sich bereits beziehungshaft. Unabhängig von den unterschiedlichen Medien, Materialien und formalen Entscheidungen, sind es immer wieder Übergänge und Verletzlichkeiten, die die (Bild-) Räume bestimmen und in denen sich (bewusst im Plural gesetzte) Wissen neu sortieren und als sicht-, hör- und spürbare Äußerungen formieren. Die künstlerisch-feministische Erforschung, wie sie in der Ausstellung sichtbar wird, ist dieser kontinuierlichen Neuordnung verpflichtet. Weil sie muss, und weil sie kann, denn zu erhalten gibt es neben den Beziehungen wenig, neu zu erfinden viel.

Beziehungen sind auf Makro- wie Mikroebene politisch. Technowissenschaften und Materie sind Teil dieser Konstellationen und spekulativ erweiter- und beschreibbar. „Die Grenze zwischen Physikalischem und Nichtphysikalischem ist nur noch sehr unscharf für uns.“³ Das Erkennen der darin liegenden Möglichkeiten ist nach wie vor kompliziert. Die Arbeit an diesen Grenzen, ihre Sichtbarmachung und Durchquerung hin zu neuen affektiven Beziehungen ist Ausgangspunkt von **Johanna Bruckners** Video „Molecular Ghosts of Love“. Zwei Personen, im Hochformat stets nur ausschnitthaft in ihrem Tun und ihren Interaktionen zu sehen, performen in einem unbestimmten Außenraum, mal weit ausladend, mal nah beieinander. Beide haben Sprechteile, die von einer Box verstärkt eigentlich zu hören sein sollten, die Information bleibt aber opak, eindeutige Worte sind nicht auszumachen. Die Kommunikation verläuft auf anderen Kanälen. Digital generierte Teilchen bewegen sich im Zwischenraum der beiden Personen und ist Teil ihrer Interaktion, deren Mikroebene bis ins Atomare reicht. In der Simulation ist die zwischenmenschliche Beziehung eine von vielen sich kontinuierlich ereignenden Berührungen, Abstoßungen und Verdichtungen.

Auch wenn der Titel der Ausstellungsreihe auf ihren Ursprung und ein wesentliches strukturelles Problem verweist, fehlt in ihm für mich etwas, weil viel von dem hier Angesprochenen darin nicht vorkommt. Zum Beispiel, dass die Reihe im besten Sinne gegen das Problem arbeitet und zwar in dem sie und die beteiligten Künstler*innen etwas anderes vorschlagen.

Es gibt Frauengeschichte, es gab und gibt andere Gesellschaftsformen auf Makro- wie Mikroebene und das schon lange.

3 ebd., S. 38.

Trotzdem gelingt es nachhaltig nur bedingt, Dominanzen so zu verschieben, dass Beziehungen anders gedacht und gelebt werden und einen anderen Stellenwert erlangen. Negative wie positive Traditionen sicht- und verfügbar zu machen und sie als Zwischenraum zu etablieren, in dem neue Verbindungen entstehen, die einerseits sanft sind und dennoch Schlagkraft haben, scheint historisch gesehen ein nahezu unmögliches Unterfangen. Veränderungen von Sprachen und Sprechen sind dabei ebenso wesentlich wie visuelle Verschiebungen, weil die Art und Weise, wie wir Geschichte rückwärts wie vorwärts schreiben, vielleicht von vorneherein nicht stimmt.

Ich wünsche mir entsprechend Parteien, in denen all diese Dinge eine Rolle spielen. Parteien, in denen Beziehungen ganz unterschiedlicher Art wertgeschätzt werden. Parteien, die vorurteilslos an die Fähigkeiten von Menschen glauben und Raum geben für Verschwendung wie für Fehler. Parteien, die Raum geben für ein offenes Suchen und kein Behaupten, Abgrenzen und Konkurrieren. Parteien, in denen Sprechen, Zuhören und Berührungen keine Funktion haben, sondern eine Politik der Freundschaft sind.

„Friendship, like support,“ schreibt Celine Condorelli in ihrem „Reprint“ über Freundschaft im Mousse Magazine, „is considered here as an essentially political relationship, one of allegiance and responsibility. Being a friend entails a commitment, a decision, and encompasses the implied positionings that any activity in culture entails.“ Ihr Freundschaftsbegriff umfasst Denken und Arbeiten, Geist und Körper und ereignet sich in einer Ko-Existenz von Personen – Lebenden wie Toten –, Dingen und ihr selbst, die sie als freundschaftliche Stimmen im Kopf oder als andere Arten von Gesprächspartner*innen begleiten.

Ihr Ausgangs- und Bezugspunkt für den Text / Beitrag ist die Freundschaft zwischen Hannah Arendt und Mary McCarthy, welche Arendt auf diese Weise beschreibt: „It 's not that we think so much alike, but that we do this thinking-business for and with each other. The thinking-business is work in friendship, and friendship in work.“⁴

⁴ Céline Condorelli: Reprint, in: Mousse Magazine 32, <http://www.celinecondorelli.eu/files/celine-condorelli/friendshipmousse.pdf> (18.10.2021)

LOUISE VIND NIELSEN

(*1984, DK) beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit dem Mysterium des Zuhörens, sowie den Wechselbeziehungen zwischen menschlicher Psyche und Körper, Technologie und Mythologie. In einer vielfältigen künstlerischen Praxis zwischen Sound, Film und Performance untersucht sie komplexe Themen oft mit einem humorvollen Ansatz. So lässt sie u.a. in ihrer Soundperformance "Human Amplifier" Menschen als Lautsprecher für ihre Konzerte agieren. In ihrem Film-Projekt "In meinem Kopf ist die Dunkelrot" arbeitet sie mit stimmhörenden Menschen und Musiker*innen. In der Klanginstallation "Ventilation" wurden sieben große Deckenventilatoren so installiert, dass sich die Flügel überschneiden und rasiermesserscharf bedrohlich gegeneinander stoßen. Sie absolvierte von der Jutland Academy of Fine Arts in Aarhus (DJK) in 2013 und studierte an der Hochschule für bildende Künste (HfbK) in Hamburg 2011-12.

Tongue reads Philomela
Video und Performance (2017)
Foto: Till Wolfer



JULIA FRANKENBERG

(* 1982 in Frankfurt am Main)

Ich bin eine in Berlin lebende Bildhauerin und habe in Weimar und Hamburg Kunst studiert. Ich suche nach übersehenen Potentialen seit dem Neolithikum, die Frauen- und die Naturgeschichte betreffend, um Gegennarrative zu etablieren. Mein Interesse an der Kunst des Handwerks bietet mir dabei eine Vielfalt an dilettierten Gestaltungsmöglichkeiten. Alchemie ist schließlich kein Hexenwerk.

Seit 2016 arbeite ich mit Anna Lena Grau an der bildhauerischen Serie „Jeremy, du warst einmal ein Baum“.

Single Leaf + Detail
Wachsbatik, Watte, Bambus, Schirmständer
300 x 90 x 30 cm, 2019

Zeichnungen aus den Serien TU-Tiger,
Weil ich König bin und Der Vietnam-Komplex
Aquarell, Bleistift, Wachs und Pigment
auf Papier in verschiedenen Formaten.
Zusammengestellt in vier
Rahmungen zu je 50 x 70cm
Foto: Julia Frankenberg



ANNA LENA GRAU

arbeitet experimentell mit den sensitiven Eigenarten unterschiedlicher Materialien und ihrer Verwendung in traditionellen Techniken, wie der Glasbläserei oder dem Bildguss. In dem Grau in die Zwischenstadien handwerklicher Verfahren eingreift und Teilschritte verselbstständigt, entstehen mit dichotomen Denken schwer greifbare Formen. Ihre Körperlichkeiten wenden sich räumlich und situativ in den Resonanzraum zwischen Form-Positiv und Form-Negativ. Oft verankert Grau ihre Arbeiten in einem Narrativ von geschichtlichen Bezügen und bildnerischen Traditionen, wie beispielsweise dem des Museums oder der wissenschaftlichen Sammlung. Sie reflektiert in Zeichnungen, Skulpturen und Installationen philosophisch-wissenschaftliche Methoden. Von 2008–2011 war sie Mitglied der Künstlergruppe »Von dritten Räumen«. Seit 2006 arbeitet sie eng mit Julia Frankenberg zusammen. Einzelausstellungen hatte Grau u.a. im Kunstverein Hamburg, im Städtischen Museum Engen, im Kunstverein Jesteburg und in der Thomas Rehbein Galerie.

Jeremy's Cake
(Anna Lena Grau und Julia Frankenberg),
Aluminiumguss, Panetone,
Zuckerguss, Mullbinden, Werkstattwagen,
110 x 70 x 120 cm, 2019,
Foto: Anna Lena Grau

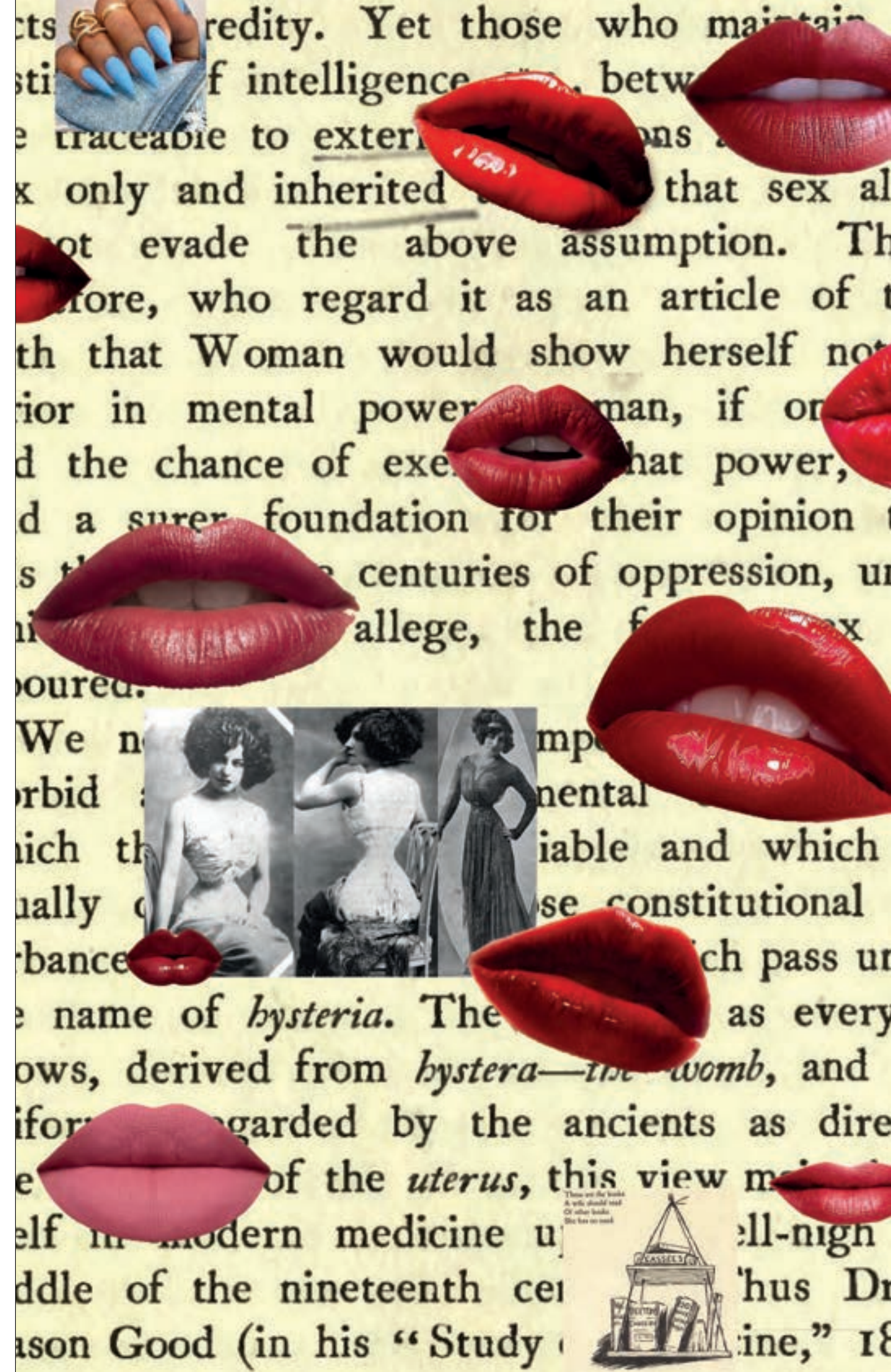


CORDULA DITZ

hat freie Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien an der der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert und 2008 abgeschlossen, nachdem sie an der Universität Hamburg ihr Studium in Musikwissenschaft beendet hatte. 2019-20 war sie Gastprofessorin an der Akademie der Bildenden Künste in München.

Ihn ihren Arbeiten beschäftigt sie sich im weitesten Sinne mit kulturellen Gesten und Konventionen, Verhaltens- und Wahrnehmungszuständen. Sie untersucht medienübergreifend wie unsere Vorstellungen von Geschlechterrollen und Identität konstruiert werden. Dabei stellt sie die Prozesse, die zur Produktion normativer Zuschreibungen führen in Frage. Es entstehen Installationen die sich aus unterschiedlichen Medien zusammensetzen - Räume, die die Möglichkeit zur Reflexion über deren Ursprung und performativen Charakter schaffen. Dafür greift sie auf ihr persönliches Archiv zurück dass aus einer Akkumulation von Bildern und Videoausschnitten besteht, die sie online, in Büchern, Zeitschriften etc permanent sammelt und mit eigenen Fotos, Animationen und Filmaufnahmen in Form von Collagen und Montagen kombiniert.

Fraud Of Feminism
2019, C Print, 84 x 59 cm
Foto: Cordula Ditz



MARTHA ROSLER

wurde in Brooklyn, New York, geboren, wo sie heute noch lebt und arbeitet; Studium am Brooklyn College und an der M.F.A. Universität Kalifornien, San Diego. Sie lehrte an der Städelschule in Frankfurt am Main und an der Rutgers Universität in New Jersey. Ihre Arbeiten befinden sich in vielen Sammlungen zahlreicher Museen. Die Martha Rosler Library tourte von 2005 bis 2009. Eine ihr gewidmete Retrospektive Positions in the Life World, wurde in fünf europäischen Museen, am New Museum of Contemporary Art, New York, und am Institute of Contemporary Photography, New York von 1998 bis 2000 ausgestellt. 2007 erhielt sie u.a. den Anonymous Was A Woman Award. 2012 fand ihre erste Einzelausstellung am Museum of Modern Art in New York statt, der Meta-Monumental Garage Sale.

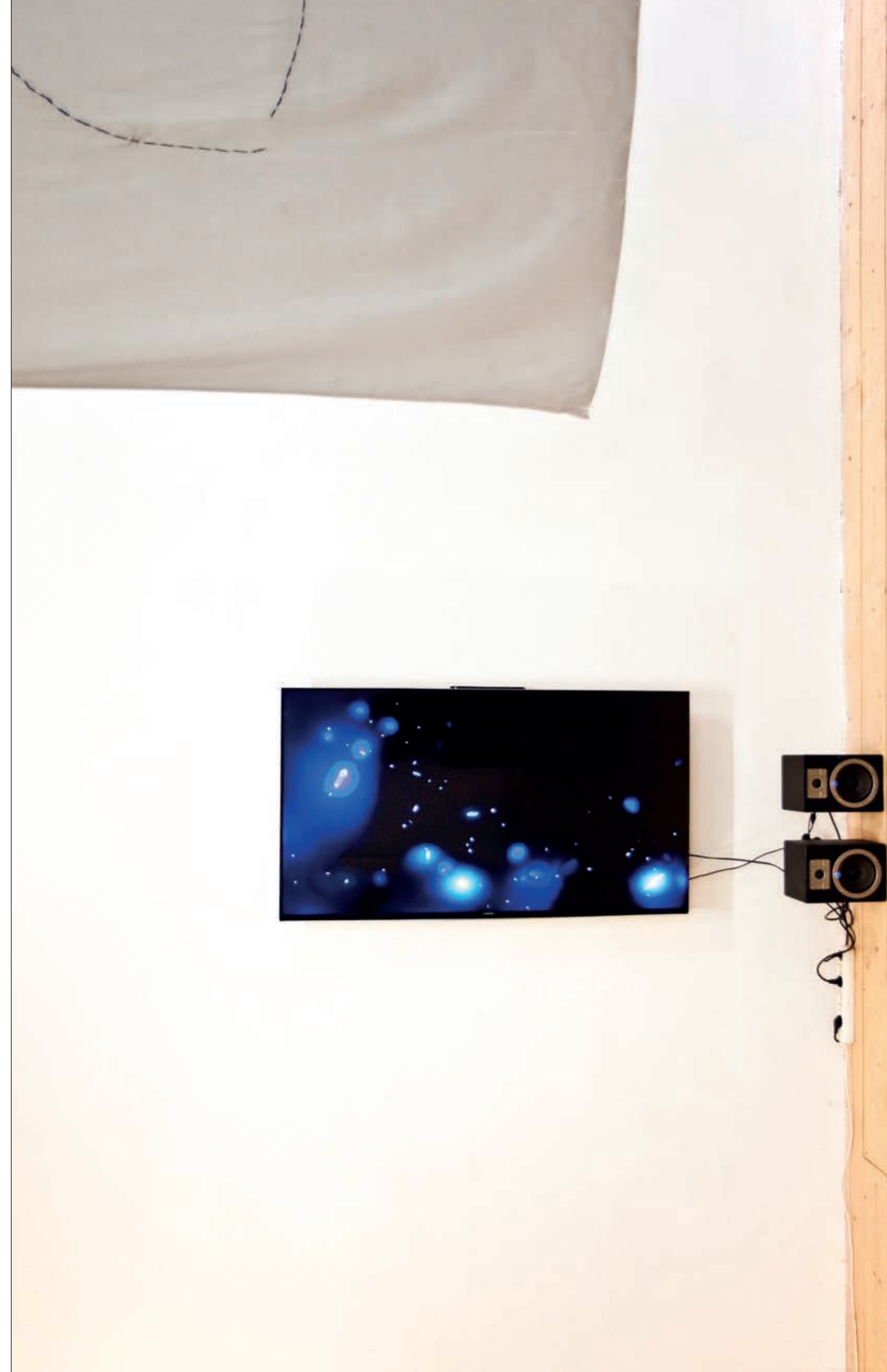
Semiotics of the Kitchen
1975, Digibeta PAL,
S/W, Ton, Dauer: 6:09 Minuten
Leihgabe SAMMLUNG VERBUND, Wien



JOHANNA BRUCKNER

wurde 1984 in Wien geboren. Zu den jüngsten Ausstellungen und Screenings gehören MAXXI Museum of Contemporary Art, Rome, Mediterranean Biennale, SCHIRN Kunsthalle Frankfurt, ICA, Institute for Contemporary Art, Milano, Löwenbraukunst, Zürich, Galerie Roehrs & Boetsch, Zürich, ZKM Karlsruhe, die 57. Biennale Venedig, Galerie EIGEN+ART Lab, Berlin, MAMCO, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Genève, Migros Musem für Gegenwartskunst, Zürich. Sie war Stipendiatin für Bildende Kunst am Istituto Svizzero in Rom, erhielt den Anerkennungspreis für Bildende Kunst des Landes Niederösterreich, 2020, und zuletzt den re:humanism Preis für Kunst und künstliche Intelligenz.

Molecular Gosts of Love
HD Video, 8 min., 9:16, 2019.
Eine Produktion des Centre
d'Art Contemporain
Geneve und Pro Helvetia.
Foto: Jenny Schäfer



DAGMAR RAUWALD

lebt als freischaffende Künstlerin in Hamburg. Als konzeptuelle Malerin erforscht sie die Zwischenräume malerischer Einfühlung und analytischer Strukturen im Kontext sich wandelnder Codierungen und öffnet das Medium nicht zuletzt darüber für aktuelle gesellschaftliche Fragen und künstlerische Experimente. Sie studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Prof. Sigmar Polke mit dem Schwerpunkt Malerei. Sie erhielt nationale und internationale Auszeichnungen und nahm an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teil, darunter: 2020 ‚Dear All‘, Kunstverein Harburger Bahnhof; 2019 ‚Measuring Beauty | WabiSabi meets West‘, C.A.P. Conference of Art Projects, Kobe, Japan; 2018 ‚Ongoingness‘, Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; 2017 ‚Donation Act‘, Mom art space, Hamburg; ‚Impermanent Codes‘, Kunsthaus Hamburg; 2012 ‚Models of a Better World‘, Galerie von Loeper, Hamburg; 2005 ‚L'Ambivalence du Blanc‘, Galerie Uhde, Toulouse.

Der hysterische Bogen ist ein Mann (...)
Kollage aus zwei Arbeiten:
Pink&Blue, Acryl / Folie 2019
und Zunge, Öl/ Leinwand 1995,
230 cm x 210 cm
Foto: Jenny Schäfer



KATJA LELL

(*1987 in Tscheljabinsk, RUS) lebt und arbeitet in Hamburg. 2012 erhielt sie für ihre Arbeit „Light as a wave, p.13“ den Hiscox Art Award und 2013 das Art School Alliance Stipendium für einen Studienaufenthalt am Goldsmiths College (London).

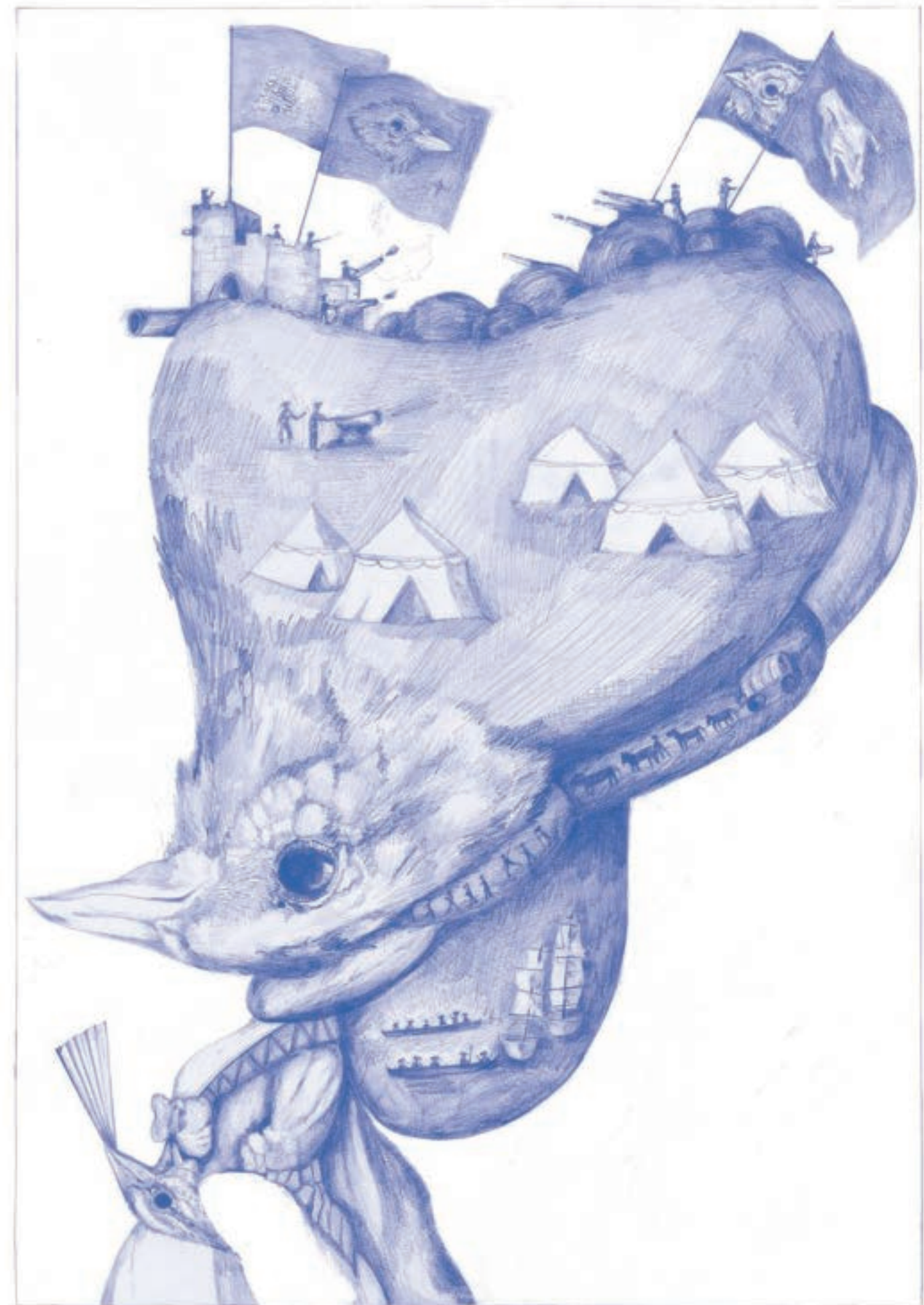
Gentle Touch
Lambda Exposure,
UV Print , 45 × 37 cm, 2013
Edition of 3 + 1 AP framed
Foto: Jenny Schäfer



EMMA WALTRAUD HOWES

(b. 1976 in Toronto, Canada; lives in Berlin, Germany) works as a translator between movement and form. Informed by dance and visual art, her interdisciplinary projects are guided by observations of bodily and material gestures, with a focus on the development of an expanded choreographic practice. In her live and sculptural installations, movements oscillate between “soft-head banging” and classical gestures of rhetoric while engaging themes ranging from peripheral vision to paradox. Drawings, in the form of graphic scores for performances, lay at the foundation of her practice. These consist of compositions representative of stages in the development of a work, from concept and intention to depiction and effect.

Let All Canons Fall or Aktualnerosen
aus der Serie: *Bang Bang Baroque:*
Friction, Magic & Queens,
Risograph: risofederal blue,
Artist edition of 9 & 1,
Dimensions: 29.7 x 42.0cm, 2019



LET ALL CANONS FALL + AKTUALNEROSEN

IDA LENNARTSSON

(born in Mjölby/SE, lives and works in Berlin/DE)

The earth sticks to my tailbone, its moving underneath the skin layer, I twist, try to brush it off with my hands. Are these gloves where resistance emerges, or is this sensation... how long will this cold inhabit my bones? There are voids within this form, where my presence keeps poisoning me. I curve and invert, backwards to the beginning. Not to continue forever, drifting, rather cease to have been. Unlocking the dribble of time. These eternal pools below me, my body leaking, can it not stop, the root from growing thicker, attaching itself to these splayed ribs. Hollow earth mode. Dispersed, filtered, re-sown until the presence lets go.

An Udder Kiss

Year: 2020, Size :70 x 70 cm,
Material: Sooth, wax, glass, chain





von links : **ANNA LENA GRAU, LOUISE VIND NIELSEN, IDA LENNARTSSON, JULIA FRANKENBERG, JOHANNA BRUCKNER, DAGMAR RAUWALD**



Obsessionen, Gegenobsessionen

Normalität ist obsessiv. Sexismus, Rassismus, Klassismus, etc. sind weder Handlungen von Einzeltätern noch von klar identifizierbaren Gruppen wie den Incels. Natürlich gibt es diese Extreme, aber es gibt sie nur, weil der Mainstream bis unters Dach voll ist mit obsessiven Projektionen von „Andersheit.“

Die eigene „normale“ Identität (AFD: Deutschland, aber normal) wird dadurch stabilisiert, dass das eigene Instabile ausgelagert und anderen untergejubelt wird. Zweifel-Outsourcing auf Kosten anderer. Der Hass erwächst aus diesem Mainstream der Gesellschaft. Die Sprache ist davon imprägniert, die Bilder, unsere Fantasien, unsere Körperreaktionen. Wie obsessiv der Mainstream ist, und mit wieviel Gewalt an der vermeintlichen Normalität festgehalten wird, wird nicht nur an der ADF evident. Mit gekränkter Männlichkeit ist auch in linken progressiven Kreisen nicht zu spaßen.

Feminismen und feministische Künste können Gegenobsessionen ausbilden. Judith Butler schreibt in ihrem letzten Buch *Die Macht der Gewaltlosigkeit* über die verändernde Kraft des Manischen. Natürlich meint sie nicht, dass wir zu emanzipatorischen Zwecken manisch-depressiv werden sollen, es ist eher eine Beobachtung: Schöpferische und politische Prozesse sind oft manisch im Sinne von maßlos.¹

Sie halten sich nicht an die bestehenden Maßstäbe. Neue, kritische, befreiende Perspektiven zu entwickeln bedeutet, die Normalitätsmaßstäbe an ihre Grenzen zu treiben. Die Manie hat ein elastisches Realitätsverständnis. Aber im Unterschied zur obsessiven Normalität, die sich zwanghaft am Klassifikationswahn des Bestehenden festbeißt, sind Gegenobsessionen selbstreflexiv. Sie verändern die Maßstäbe. Auch dadurch, dass – mit John Dewey und Eva von Redecker gesprochen – in den Zwischenräumen der Gewohnheiten bereits bestehende Ansätze zu Revolution gefunden werden, man könnte auch sagen: In den Zwischenräumen der Obsessionen.²

¹ Judith Butler, *Die Macht der Gewaltlosigkeit. Über das Ethische im Politischen*, Frankfurt/M. 2020, z.B. 205ff

² „Das Denken ist in den Zwischenräumen der Gewohnheit versteckt.“ John Dewey, *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*, Berlin/Wien 2001, 137; Eva von Redecker, *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt/M. 2020. Redecker bezieht sich dabei u.a. auf die Schwarze Feministin Francis Beal, die 1968 schrieb: „Für die Revolution zu leben bedeutet, die schwierigere Aufgabe zu übernehmen, unsere alltäglichen Lebensmuster zu ändern.“ (hier 146f.) Redecker: Wir müssen „aus den Zwischenräumen des Alten heraus bereits das Neue schaffen“... „solche Zwischenräume können in das Zentrum revolutionärer Politik gestellt werden.“ (147, 153.)



ISBN 978-3-00-070758-2

Anlässlich SEXED POWER ein Ausstellungs-
projekt im Kontext sexualisierter Macht

Gestaltung Franziska Opel

Mit Dank an *Annette Hans* (Direktorin GAK
Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen) für eine
Führung durch die Ausstellung. **Wir danken der**
SAMMLUNG VERBUND, Wien **für die Leihgabe der**
Videoarbeit von Martha Rosler.

MOM ART SPACE
VALENTINSKAMP 34A
20355 HAMBURG

©2019



Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien

mom art space



SEXED POWER

mit

SUSE BAUER

KIRSTIN BURCKHARDT

CORDULA DITZ

VALIE EXPORT

ANNA GRATH

MARIELLA MOSLER

TINTIN PATRONE

ALICE PERAGINE

DAGMAR RAUWALD

SILKE SILKEBORG

Texte von

HEIDI SALAVERRÍA

BELINDA GRACE GARDNER

DAGMAR RAUWALD

KÖRPER UND WAHRHEIT I

Ohne im Herbst 2019 die Corona-Pandemie erahnen zu können, entschied ich mich dafür, das Thema für die Ausstellung 2020 mit „Körper und Wahrheit“ zu benennen. Der Fokus richtete sich auf eine erkenntnistheoretische Reflektion.

Der Titel Körper und Wahrheit evoziert bewusst Widersprüchliches, denn Körper können nicht wahr oder falsch sein. Die Ausstellung thematisiert einen Konflikt um Wahrheitsansprüche. Während Feminist*innen heute einen rein körperlichen Fokus politisch problematisieren, ist die Darstellung und Bestimmung des Körpers in den 1960er und 70er Jahren mit einem Akt der Aneignung einer bislang wesentlich von Künstlern geprägten Auffassung verbunden. Valie Export wurde als Pionierin der feministischen Aktionskunst mit radikalen Körperaktionen, wie der Performance „Tapp und Tastkino“ und „Aktionshose: Genitalpanik“ bekannt. 2021 nimmt sie an dem Dokumentar-Zweiteiler »LOST WOMEN ART« von Susanne Radelhof teil. „Seit jeher schreiben Frauen Kunstgeschichte und arbeiten auf Augenhöhe mit ihren männlichen Kollegen. Trotzdem spielen sie in der Kunstgeschichte bis heute eine Nebenrolle.(...)“ [1]

Auch heute lässt sich die Frage von Körper und wahrer Bestimmung in der Kunst nicht eindeutig ausmachen. Sie steht im Rahmen der Ausstellung als Fragment zur Disposition. Die Erweiterung findet ebenso im Raum der Sprache statt, mit der eine Geschichte geschrieben wird, die es immer wieder aufs Neue zu hinterfragen gilt.

Auch 2020 soll eine quasi-historische feministische Position mit aktuellen Arbeiten Hamburger KünstlerInnen zusammen ausgestellt werden. Hierzu haben wir die Filmemacherin, Medien- und Performancekünstlerin Valie Export gewinnen können.

DAGMAR RAUWALD 2020



Körper und Wahrheit (2020)

Unter selbst gewähltem Namen trat die Wiener Filmmacherin, Performance- und Medienkünstlerin VALIE EXPORT Ende der 1960er-Jahre mit provozierenden Aktionen in Erscheinung, in denen sie die eigene weibliche Identität gegen die „Regeln des Staates, die einen unterdrücken wollen“ setzte. Im Zentrum ihres Werks stand nach ihrer Aussage der weibliche Körper, den es aus den Zwängen dieses Regelsystems zu befreien galt. Der Künstlerin ging es darum, die dem weiblichen Körper abgesprochenen Eigenschaften im Sinne einer Wiederherstellung und Wiederbelebung – sie selbst sprach von einer Wiederzuordnung – zu restituieren. Und zugleich die herrschenden gesellschaftlichen Kodierungen der Frau samt den damit verbundenen eingleisigen konventionellen Blick-Richtungen zu durchbrechen.

Ihre Definition von „Self-Empowerment“ schlägt einen Bogen von der physischen zur mentalen Sphäre, insofern sich für sie radikale Handlungsfreiheit und Gleichberechtigung in der „Macht, Dinge zu verändern“ artikulieren. VALIE EXPORT, die ihren Namen als „Brandname“ der Selbstbestimmung und Selbsterfindung von jeher in Versalien schreibt, unterfütterte als Pionierin feministischer Kunst in der Ausstellung SEXED POWER quasi historisch die Frage nach Macht und Ohnmacht im aktuellen Kampf- und Aktionsgebiet weiblicher Identität und Sexualität, die zu Zeiten ihres eigenen künstlerischen Aufbruchs noch stark unterdrückt und tabuisiert wurden. Und die auch heute wieder, sogar im längst emanzipiert geglaubten Westen, speziell in den USA, verstärkt unterminiert werden. Wenn sie denn überhaupt jemals auf solider Basis standen.

VALIE EXPORT war in der Ausstellung mit ihrer Film-Arbeit „Hyperbulie“ von 1973 präsent, die Dokumentation einer in ihrem Studio realisierten Arbeit aus ihrer mehrteiligen Reihe der Körperaktionen. In „Hyperbulie“ – der durchaus ironisch eingesetzte Begriff bezieht sich in der Psychologie auf einen so genannten „krankhaften Betätigungsdrang“ – sehen wir zunächst einen etwas bedrohlich wirkenden Versuchsaufbau altertümlicher Generatoren.

An diese sind Drähte angeschlossen, die einen schmalen Gang bilden. VALIE EXPORT bewegt sich im Verlauf der Aktion nackt und immer wieder zurückzuckend durch den unter Strom stehenden Korridor: eine selbst auferlegte Tour de Force, die zwischen

Belinda Grace Gardner

Einschränkung und Grenzüberschreitung changiert. Zuletzt kriecht sie auf dem Boden zum Ende der elektrifizierten Umzäunung. Dennoch wirkt sie nicht wie ein Opfer. Man hat vielmehr den Eindruck, dass sie sich trotz der gefährlichen, potenziell vielleicht sogar tödlichen Barrieren nicht von ihrem gewählten Weg abbringen lässt. Liest man die Drahtstruktur im Video der Künstlerin als haptische Metapher für gesellschaftliche Limitierungen, ist deren Überschreitung gleich mitgedacht und ins Bild gesetzt.

Diese Dichotomie zwischen dem Aufzeigen von Machtstrukturen und Barrieren, die sich auch heute noch – weltweit – gegen den weiblichen Körper und die geistigen und kreativen Dimensionen und Freiheiten des Weiblichen richten, und deren Subversion und Überwindung, bildete die atmosphärisch-inhaltliche Unterfütterung der dritten Iteration der Ausstellungsreihe SEXED POWER, die zum Weltfrauentag am 8. März 2020 eröffnet wurde.

Das von der Künstlerin und Kuratorin Dagmar Rauwald initiierte Projekt verhandelt seit 2018 die Verknüpfungen zwischen feministisch-politischem Aktivismus und ästhetischen Positionen von Künstlerinnen heute „im Kontext sexualisierter Macht“. In Jahr 2020 lag der Fokus auf dem Thema „Körper und Wahrheit“. Wobei letzterer Terminus die Idee der Authentizität ebenso problematisierte wie unterwanderte. Denn bekanntlich sind „Körper“ immer auch ein gesellschaftspolitisches Konstrukt und damit in die historisch vorgeprägten Rezeptionsmuster ihrer jeweiligen Zeit und deren Konventionen eingebunden. So haben wir es in dem Blickfeld, das die Ausstellung eröffnete, eigentlich mit zweierlei Konstrukten zu tun: mit dem des weiblichen Körpers in seiner geschichtlich prädestinierten Verfassung. Und mit dem per se heiklen Begriff der Wahrheit, der sogleich die Frage aufwirft, von wessen und von welcher Wahrheit überhaupt die Rede ist. Und wer diese formuliert oder deutet.

In ihrer Auseinandersetzung mit der so genannten Daneilshöhle im Nordharz bei Halberstadt rekodiert Silke Silkeborg den Schauplatz einer mittelalterlichen Sage und besetzt ihn neu. Die Malerin der Nacht, die ihre Motive ebenso an Stadträndern wie in urbanen Lichtlandschaften und in der Dunkelheit abgelegener Natur findet, kehrt dabei die traditionelle Rolle des weiblichen Opfers, wie sie in der Sage festgeschrieben ist, in einen Akt der Selbstermäch-

tigung um. Die Ansichten der Höhle, die die Künstlerin bei nächtlichen Aufenthalten dort malerisch festhielt, oszillieren zwischen einer Offenbarung des Verborgenen und der Evokation eines Schutzraums, der Geheimnisse birgt und bewahrt. Die ursprüngliche Geschichte um den Ort kreist um den Räuber Daneil, der die Region mit seinen Kumpanen terrorisierte und eine junge Frau in seine Gewalt brachte. Er hielt sie in seiner Höhle gefangen und spannte mit Glocken behängte Stolperdrähte auf, um sie an der Flucht zu hindern. Silkeborg schuf gemeinsam mit der Grafik-Künstlerin Anne Deuter, Mitstipendiatin im Kunstverein Röderhof, wo das Projekt entstanden ist, eine alternative Narrative. Darin tritt das Opfer von Vergewaltigung und Gefangenschaft nun als Kämpferin auf, die den gewalttätigen Mann durch Mut und die Kraft ihres eigenen Begehrens und Liebens transformiert. Zum Schluss behauptet sich die Frau als selbstbestimmte Bewohnerin des Waldes, die im Einklang mit der Natur lebt. Die mit dem Bild der Höhle verbundenen Assoziationen zur weiblichen Sexualität schwingen in Silkeborgs Arbeit ebenso mit wie ebenjene Autonomie, die das weibliche Objekt der Begierde zum Subjekt der *eigenen* Begierden werden lässt.

Dass diese Autonomie längst noch nicht unverrückbar und selbstverständlich in unserer Kultur verankert ist und sich die alten unterwürfig-servilen Rollenzuschreibungen des Weiblichen weiterhin hartnäckig halten, machten die bodennah positionierten weiblichen Figuren im Bild-Panorama von Cordula Ditz greifbar. Unter dem Titel „Keep her where she belongs“ – „Lass – oder behalte – sie dort, wo sie hingehört“ – hat Ditz Fundstücke aus Werbung, Magazinen und anderen medialen Vintage-Quellen versammelt, die sich der angeblichen sexuellen Befreiung der 1960er-/1970er-Jahren im Westen querstellen. In diesen teils von ihr übermalten und somit partiell ausradierten Versatzstücken werden Frauen auf unterschiedliche Weise und auch buchstäblich als Fußabtreter männlicher Akteure inszeniert und ganz beiläufig im abgenutzten Spielfeld sexistischen Humors und ebensolcher Unterdrückungsmechanismen degradiert. Die Interrelationen zwischen weiblichen Körperbildern und Körper-Bildung führt das Video der Künstlerin „Your Silence Is Very Disturbing“ bis zur Schmerzgrenze und darüber hinaus vor Augen: Aus Found Footage generiert, macht die Filmcollage physische Stilisierungen und

Deformierungen in Namen von Schönheits- oder Körperkult-Idealen als strukturelles Programm gesellschaftlich sanktionierter Ästhetik und sexualisierter Macht sichtbar, das besonders den weiblichen Körper zu beherrschen sucht.

Die tückischen Mehrfachkodierungen und optischen Fallstricke medialer Bilder kommen auch in Mariella Moslers Collagen zum Zuge. Einer Fülle von Vorlagen entnommen, darunter Images aus Ankündigungsflyern, Zeitschriften und Anzeigen, entfalten die assoziativen Motiv-Cluster der Künstlerin vor strengen Linienrastern eine unheimliche Stringenz. Messer und andere Kücheninstrumente, die vervielfältigte urzeitliche Venus von Willendorf, Fledermäuse, spinnenartige Wurzelgeflechte oder ein Rapport von Frauenbeinen in Sonnenrad-Formation schaffen thematische Korrespondenzen, in denen Inkongruenzen in schlaglichtartige Klarsicht umschlagen. In der Collage „All work and no play“ etwa stellt Mosler den Begriff „Arbeit“, ein Fragment der zynischen KZ-Toraufschrift der Nazis „Arbeit macht frei“, bunten Garnprodukten des „Radical Knitting“ gegenüber, die zeitweilig auch Straßenschilder und anderes mehr im urbanen Raum zierten. In der Juxtaposition gehen der entsetzliche Nazi-Euphemismus und die zum revolutionären Akt hochgepushten Strickerzeugnisse eine unheilige Allianz ein. Das pseudo-engagierte Trend-Phänomen angeblich „radikaler“ Handarbeit, unter dessen wollenem Deckmantel fahrlässige *Un-Sinn*-Stiftung voranschreitet, wird als systemimmanente Irreführung enttarnt, die trotz gegenteiliger Behauptung doch wieder regressive gesellschaftliche Muster bedient. Im Diskursgebiet des weiblichen Körpers und weiblicher Identität eröffnen Moslers Collagen ein weit gefasstes, von der Künstlerin bewusst in Klischees verwickeltes Bezugssystem, das von der kreatürlichen Urmutter bis zur kopf- und oberkörperlosen Can-Can-Tänzerin reicht, aber auch die Rache der männermordenden Spinne und der messerstechenden Küchenfee aufblitzen lässt.

Aggression und Sinnlichkeit: Zwischen diesen Polen oszilliert Kirstin Burckhardts Bewegtbild-Selbstportrait „a body that only embodies“. Hier liegt der Fokus auf Mund, Lippen, Gaumen und Zunge, die in der Videoinstallation der Künstlerin zum Austragungsort eines gleichermaßen subtilen wie diffizilen Dramas werden. Auf dieser Bühne kreist das Selbst- und Zwiegespräch um Öffnung und Verschließung

des Körpers, um Verletzlichkeit und Selbstbehauptung, um Attraktion und Abstoßung, um Rückzug und Aufbruch sowie um Formen der *Ver-Körperung* und Vermittlung zwischen Innen- und Außenraum. Der öffentlichen Zur-Schau-Stellung, Ausübung und Einflussnahme sexualisierter Macht steht hier die intime, selbstbestimmte Inkorporation und Aneignung des eigenen Körpers gegenüber, der zugleich als Interface und Agens fungierend grenzüberschreitend operiert.

Anfällige Balancen, fragile Rahmungen und Schwebezustände, gebrauchte Textilien und Fundstücke wie Äste, Drähte und andere Alltagsmaterialien sind wiederkehrende Elemente in Anna Graths skulpturaler Praxis. So auch in ihrer textilen Wandarbeit „Solveig“, die auf andere Weise als Kirstin Burckhardt eine Art Portrait in den Raum stellte, in dem Verletzlichkeit und Stärke ineinandergreifen. Ein ärmelloses T-Shirt gewinnt hier aus der Destruktion ins Abstrakte hinein Gestalt. Simultan verweist das zerfetzte Stück Stoff, das Rahmen und Bild, Präsenz und Absenz in einer ästhetischen Geste vereint, auf einen möglichen Akt der Gewalt, die sich in der textilen Gestalt gegen den weiblichen Körper richten könnte. Jeder narrative Deutungsversuch trifft jedoch sogleich ins Leere oder kippt ins Gegenstandslose um. Auch hier erweist sich die Dialektik zwischen offener und geschlossener Form als Fluchtweg aus der Engführung der Festlegung. Die brutalistische Architektur der 1960er- und 1970er-Jahre, die mittlerweile von einer Utopie sozialer Gerechtigkeit zum Inbegriff gescheiterter Baupolitik mutiert ist, war ein Referenzpunkt für die in der Ausstellung Skulpturengruppe von Suse Bauer, in deren künstlerischer Arbeit ein besonderer Fokus auf abstrakt-figurativen Keramikreliefs liegt. In der Ausstellung brachte sie in ihrem Bodenensemble „FYI (Eine Ordnung ist eine Ordnung von Punkten, eine Welt eine Welt von Verhältnissen)“ – auch eine Art Relief, wenn man so will – den brutalistischen Baustoff Beton mit gegenständlichen Keramikobjekten zusammen, wobei in beiden Materialien das Harte, Widerständige und das Zarte, Zerbrechliche aufeinandertreffen. Die materielle Widersprüchlichkeit setzte sich auch formal und inhaltlich fort, denn die Beton-Elemente sind Träger fragmentarischer ornamentaler Figuren, die wie große Puzzlesteine zusammengefügt einen Rapport der Mäander und Halbkreise erzeugen. Dem offenen System der Ornamente, die sich beliebig fortsetzen könnten, stehen die geschlossenen Formen

von eiartigen Kartoffeln, schlangenhaften Gurken und spitzen Nägeln entgegen. Organisches trifft auf klare, scharfkantige Konturen. Die spannungsreiche Gemengelage deutet auf eine Balance, die immer wieder die vorgegebene Ordnung verlässt und aus dieser ausschert.

Wie von einem Panzer umgeben tritt Alice Peragines technoid weibliche Figur mit umgeschnalltem Kamera-Equipment im C-Print „Point of View, Reverse Point of View (Johanna Landt in Steady Approximation)“ in Erscheinung. Hier nun wird die Unmöglichkeit des Erkennens beziehungsweise der Blick-Begegnung vor Augen geführt. Das Gesicht ist von rauchartiger Nebelerscheinung verdeckt. Entstanden ist die Arbeit in Zusammenhang mit der 2-Kanal-Videoinstallation der Künstlerin „Steady Approximation“, wo die direkte Beobachtung des Gegenübers im Endlos-Loop indirekter medialer Übersetzung innerhalb eines geschlossenen Systems einander überwachender Kameras gefangen ist. Auch hier, im Bild, gelingt die Annäherung nicht. Der Blick fällt auf sich selbst zurück, während sich das Kameraauge auf die Betrachterin, den Betrachter richtet. Hier entzieht sich nicht nur der Körper der Akteurin. Sondern die Möglichkeit gegenseitigen Erkennens wird grundsätzlich in der Ausbremsung, Umleitung und Verweigerung des Blicks in Frage gestellt.

Dagmar Rauwald setzte das ikonische frauenbewegte Self-Empowerment-Credo zum Recht auf Abtreibung „My Body My Choice“ samt Bildträger durch Umkehrung in einen Schwebezustand, der das Statement auf den Kopf stellte und somit ins Wanken brachte. Die Malerin, die in ihrem künstlerischen Werk die emotive Spannweite des weiblichen Körpers und weiblicher Identität zwischen Fragilität und Selbstbehauptung auslotet, nimmt gegenüber der historisch männlich dominierten Kunstgeschichte eine dezidiert feministische Haltung ein. In ihrem zwischen Innen- und Außenraum vermittelnden Bild an der Fensterfront des Ausstellungsraums verband sie den feministischen Slogan mit abstrakt-physischen Gesten in verschlerten, tropfenden Rottönen auf transparentem Grund, die an Wunden und den Austritt von Blut denken lassen. Die evokative Körperlichkeit, die Verletzlichkeit und Gewalt, aber auch Stärke und Lebensenergie signalisiert, ließ den Slogan ambivalent erscheinen. In der Umkehrung wurde der Ausspruch „Mein Körper, meine Wahl“ nicht in seiner Behauptung, doch aber in seiner Gültigkeit heute hinterfragt. Haben

wir als Frauen tatsächlich die Wahl? Ist es wirklich *unser* Körper, oder bestimmen andere darüber? Die von reaktionären weißen Männern dominierte US-amerikanische Regierung jedenfalls ist gerade eifrig dabei, die Rechte von Frauen durch regressive Gesetzgebungen zu beschneiden und auszuhebeln. Der Entrechtung von Frauen gilt es entschieden Einhalt zu gebieten, und zwar weltweit und auf ganzer Linie.

Tintin Patrone schließlich begegnet der Geschlechter-Stereotypisierung auf dem Terrain der Musikinstrumente in der westlichen Tradition, nach der Instrumente über Jahrhunderte hinweg als männlich oder weiblich determiniert wurden. Ihre Arbeiten in der Ausstellung, die aus einer Live-Performance sowie einer bleibenden Klanginstallation bestanden, machen nochmals deutlich: Die Durchdringung der Kulturgeschichte mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen betrifft jede denkbare Disziplin und Ausdrucksform, gesellschaftliche Ordnungen und Rollenzuschreibungen ebenso wie ästhetische Manifestationen. Die Künstlerin dekonstruiert jene Geschichte der musikalischen Verhaltenskodexe, die weiter gefasst auf ein grundsätzliches Äußerungsverbot für Frauen beruhten. In ihrem Stück „bodypositivity b#“, worin das Wortspiel „be sharp“ – „sei scharf oder auch alert“ – steckt, bedient sie sich der historisch männlich konnotierten Instrumente im Sinne einer Subversion der Konvention. Laut Regelkatalog ist die Flöte ein klassisch weibliches, die Tuba hingegen ein entschieden männliches Instrument, wobei neben Trompete und Posaune das Schlagzeug als maskulinste Instrumente überhaupt eingestuft werden, was bis heute die frühkindliche Musikerziehung prägt. In ihrer Aneignung des maskulin instrumentalisierten Kanons musikalischen Ausdrucks durchbricht sie symbolisch auch das Schweigen, das Frauen historisch auferlegt wurde und über Epochen hinweg an freier Meinungsäußerung und ästhetischer Artikulation hinderte.

Wie bereits eingangs angesichts des Videos von VALIE EXPORT skizziert, ist die Navigation durch das Terrain sexualisierter Macht per se von Ambiguitäten, Doppelbödigkeiten und Kippmomenten bestimmt, die noch lange nicht in Richtung einer umfassenden Gleichberechtigung der Geschlechter austariert sind. Der kriechende Endspurt auf der finalen Etappe, der die Künstlerin aus den elektrisch aufgeladenen Einfassungen herausführt, geht peinigend langsam,

Alle Zitate von VALIE EXPORT
aus: „VALIE EXPORT – ‚I Crea-
ted My Own Identity‘, Artist In-
terview, TateShots, 17.05.2019,
unter: [https://www.youtube.
com/watch?v=X5cNz1Nobxl](https://www.youtube.com/watch?v=X5cNz1Nobxl),
letzter Zugriff: 09.10.2021

schmerzhaft und mühsam voran. Und doch ist von Anfang an die Pers-
pektive auf Befreiung gerichtet: Das ist das Ziel, auf das es uns als
Frauen, Künstlerinnen, Autorinnen und Aktivistinnen, Denkerinnen und
vielfältig Kreierende weiterhin unbeirrt und unbeirrbar, lustvoll, mutig
und dezidiert zuzugehen gilt. Nur so werden wir die überfällige Selbst-
und Mitbestimmung von Frauen in unseren jeweiligen Gesellschaften
herbeiführen können, die heute wieder auf eklatante, regressive Weise
zur Disposition steht. Nur so gewinnen wir, in VALIE EXPORTs
Worten, „die Macht, Dinge zu verändern“.

TINTIN PATRONE

ist eine deutsch-philippinische Komponistin, Musikerin, Schauspielerin sowie Performance- und Soundkünstlerin. TinTin Patrone gründete 2009 die Gruppe Krachkisten Orchestra, 2012 den International MusicMotorcycleClub und betreibt parallel verschiedene musikalische und künstlerische Einzelprojekte. Die Verbindung zwischen Musik, Kunst, Klang und experimenteller Geste ist das allgemeine Feld, an dem TinTin Patrone interessiert ist. Ein Schwerpunkt ihrer Kreationen liegt auf den visuellen Elementen von Musik, der Spannung zwischen konzeptuellen Ideen und physischer Existenz und wie wir individuell und als Gesellschaft mit Musik umgehen.

resonating bodies
sound performance
conceptual sound-piece, 2020
Foto: Jenny Schäfer



MARIELLA MOSLER

wurde durch ihre viel beachtete Bodenskulptur aus Quarzsand auf der Documenta d X von Catherine David 1997 international bekannt. Sie setzt sich mit den Kunstsprachen der Moderne auseinander und untersucht die sozialen und ethischen Dimensionen kunsthistorischer Parameter. Mosler analysiert Architektur und Raum mit skulpturalen Mitteln und temporären Eingriffen.

Den Schwerpunkt ihrer Arbeit bilden präzise, oft raumgreifende meist ephemere Installationen aus ungewöhnlichen Werkstoffen wie Sand, geknoteten Haaren, Fruchtgummis oder Spiegeln sowie Skulpturen aus Abfall und Verpackungsmaterialien und zuletzt Neon und Bronze. Mariella Mosler stellte im Drawing Room Hamburg, der Kunsthalle Tübingen, der Falckenberg Collection, dem Kunstmuseum Luzern, dem Ernst-Barlach Haus und der Hamburger Kunsthalle aus.

Black Matter
42,0 cm x 59,4 cm,
Collage, Papier (2019)



ALICE PERAGINE

(*1986) studierte bildende Kunst und Kunstgeschichte an der Universität Greifswald und zeitbasierte Medien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg mit Auslandssemestern am Dutch Art Institute, Arnhem und am San Francisco Art Institute.

Alice Peragines mixed-Media Installationen, Performances und Collagen sind ästhetisch experimentelle Anordnungen. Die einzelnen Elemente nehmen Bezug auf Kontroll- und Sicherheitsmaßnahmen in Relation zur Ausgesetztheit von einzelnen Körpern. Seit 20/21 Vertretung von Professorin Annika Larsson (Orientierung/Grundlagen) an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg. Ausstellungen (Auswahl): Haus der Kunst München (Performance 2021) Studioraum 45Kunsthalle Baden-Baden (Einzelausstellung 2020); feldfünf e.V. Berlin (2020); Kunstverein Dresden (Einzelausstellung 2019); Et al, San Francisco (2018); Neues Museum, St. Petersburg (2017). Peragine war Teilnehmer*in des Rechercheprojektes Dear Humans an der TU Dresden (2017- 2019) und ist Villa Romana Stipendiat*in 2020.

Point of View, Reverse Point of View
(Johanna Landt in Steady Approximation) 2019



DAGMAR RAUWALD

lebt als freischaffende Künstlerin in Hamburg. Als konzeptuelle Malerin erforscht sie die Zwischenräume malerischer Einfühlung und analytischer Strukturen im Kontext sich wandelnder Codierungen und öffnet das Medium nicht zuletzt darüber für aktuelle gesellschaftliche Fragen und künstlerische Experimente. Sie studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Prof. Sigmar Polke mit dem Schwerpunkt Malerei. Sie erhielt nationale und internationale Auszeichnungen und nahm an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teil, darunter: 2020 ‚Dear All‘, Kunstverein Harburger Bahnhof; 2019 ‚Measuring Beauty | WabiSabi meets West‘, C.A.P. Conference of Art Projects, Kobe, Japan; 2018 ‚Ongoingness‘, Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; 2017 ‚Donation Act‘, Mom art space, Hamburg; ‚Impernant Codes‘, Kunsthaus Hamburg; 2012 ‚Models of a Better World‘, Galerie von Loeper, Hamburg; 2005 ‚L'Ambivalence du Blanc‘, Galerie Uhde, Toulouse.

My Body My Choice

Acryl auf Folie auf Acrylglas,
200 cm x 200 cm
Foto: Jenny Schäfer



SUSE BAUER

Ausgangspunkte für Suse Bauers Arbeiten ist das Nachleben der Moderne und die Materialisierung von gesellschaftlichem Ideal. Im Kontext von baugeschichtlichen und sozialen Prozessen thematisiert sie in ihren Wandbildern, Ölzeichnungen und Digitaldrucken die Potentiale des Menschen als Versuch der Handhabarmachung idealisierter Vorstellungen von Zukunft. Durch die Verwendung von Tonerde und Beton kommentiert sie diese Prozesse der Steinwerdung und Manifestierung.

Suse Bauer studierte in Hamburg und 2004 als DAAD Stipendiatin in Jerusalem. Ihre Arbeiten wurden in Galerien und Institutionen in Deutschland und Europa gezeigt, darunter im Kunsthaus Hamburg, in der Sammlung Falckenberg, in der Galerie Conradi in Hamburg und bei Timothy Taylor in London.

***FYI (Eine Ordnung ist eine Ordnung
von Punkten, eine Welt
eine Welt von Verhältnissen)***
2020, ca. 200 x 160 cm (variabel)
Betonestrich, glasierte Keramik



KIRSTIN BURCKHARDT

(* Südafrika) ist eine bildende Künstlerin, die Video, Zeichnung und Performance mit Sound und gesprochenem Wort kombiniert. Im kritischen Rückgriff auf ihre Ausbildung in Psychotherapie und Neurowissenschaften, befasst sich ihre Praxis mit dem Körper als Schnittstelle zwischenmenschlicher Kommunikation. Indem sie dabei stetig hinterfragt, was einen Körper definiert, konzentriert sich ihre künstlerische Forschung auf die Überwindung einer individualisierten Körper-Geist-Dualität zugunsten des zwischenmenschlichen Raums als Ort der Sensibilität, Empathie und der Vorstellungskraft.

Kirstin Burckhardt studierte Bildende Kunst in Hamburg (Deutschland), Lyon (Frankreich) und Hangzhou (China). Gleichzeitig machte sie ihren Master-Abschluss in Psychologie an der Universität Hamburg und befindet sich derzeit in der Ausbildung zur Psychologischen Psychotherapeutin. Ihre Arbeiten wurden international in Einzel- und Gruppenausstellungen im Goethe-Institut Bulgarien, KINDL Berlin-Zentrum für zeitgenössische Kunst (Berlin), KAI10|Arthena Stiftung (Düsseldorf), Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg (Hamburg), Festival of Future Nows 2017->∞ im Hamburger Bahnhof (Berlin) und Exploratorio in Medellín (Medellín, COL) ausgestellt. Sie hat eng mit darstellenden und bildenden Künstlern aus China, Schweden und Kolumbien zusammengearbeitet und erhielt das Arbeitsstipendium der Stadt Hamburg sowie des ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), des Goethe-Instituts Bogotá und des Elbkulturfonds Hamburg.

a body that only embodies

Video Still, 2020



ANNA GRATH

(*1983) lebt und arbeitet in Hamburg. Ihre bildhauerischen Arbeiten nehmen ihren Ursprung in Gebrauchsobjekten.

Diese Objekte werden verzogen, gebogen, beschnitten, gedehnt, ausgehöhlt, gepresst, gefaltet, gebunden, gequetscht, geknickt, kombiniert oder fragmentiert. Das Material wird befreit und seiner Aufgaben entledigt oder gezwungen, neue Funktionen zu erfüllen. Am Ende verhalten sich Graths skulpturale Wandarbeiten oft wie minimalistische Zeichnungen.

Solveig_2020

Foto: Robert Schlossnickel



SILKE SILKEBORG

lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in Hamburg und in Leipzig.

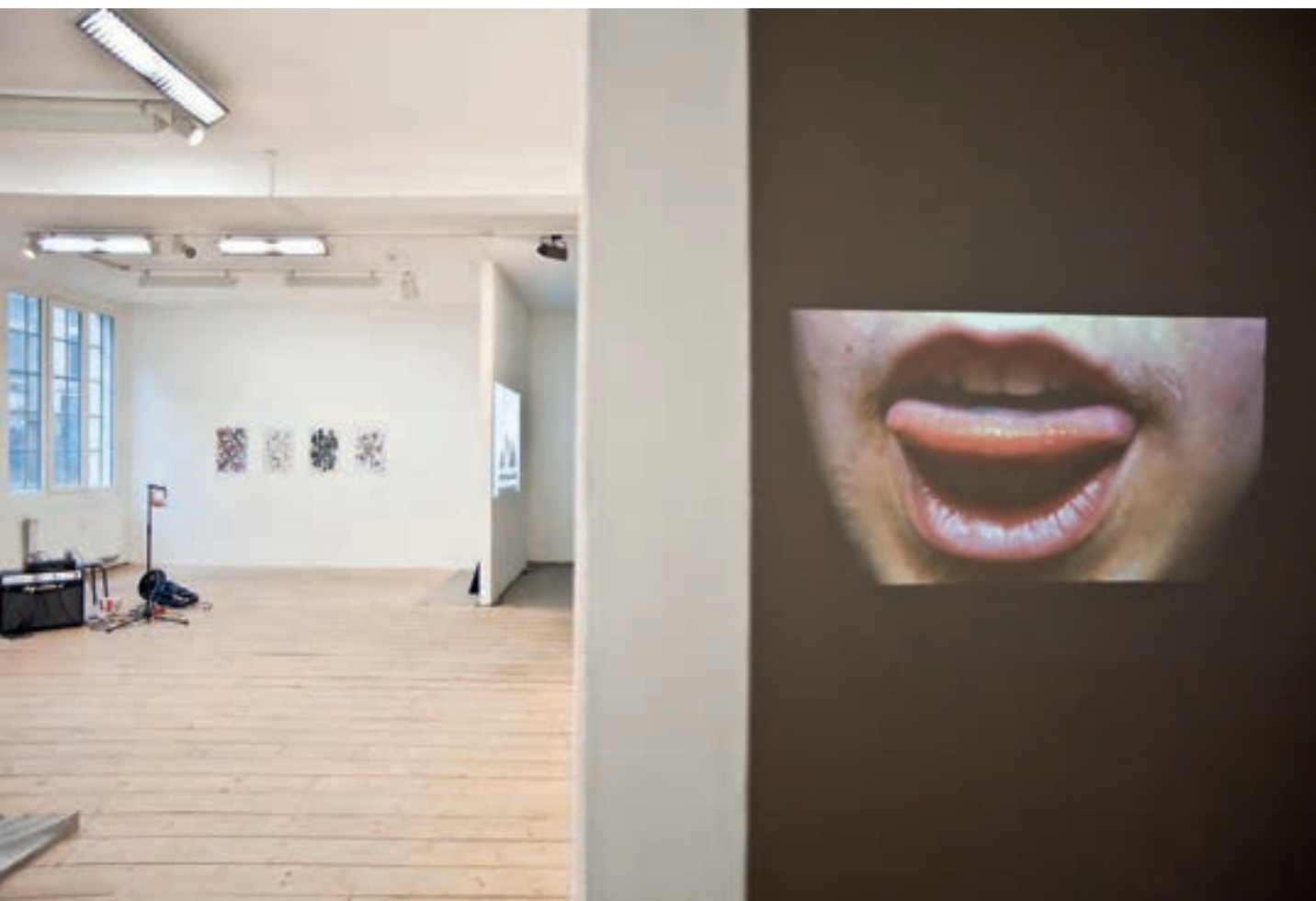
Silke Silkeborg untersucht das Dunkel in der Nacht. Sie arbeitet im direkten nächtlichen Umfeld von Orten, die sie dafür explizit auswählt. Auf diese Weise stellt sie die Spezifik nächtlicher Phänomene dar. Dabei geht es ihr um das Einfangen des Wechselspiels zwischen Helligkeit und Dunkelheit naturnaher und nächtlich-urbaner Orte aus verschiedenen Perspektiven und dessen Übersetzung in Malerei. Präsenz und Absenz als dialektisches Phänomen erfährt sie real vor Ort in der Nacht. Die Arbeit am Bild entspricht dieser Auseinandersetzung. Das Ergebnis ist ein stetiger Versuch, Tradition und Grenzen der Malerei zu hinterfragen und zu überschreiten. Es entstehen zeitgleich literarische Berichte über die Malnächte, die u. a. Auskunft geben über Arbeitszeit, Ort, Wetter- und Sichtlagen sowie Empfindungen, Sinneswahrnehmungen und außergewöhnliche Begegnungen. Studium (Auswahl): Hochschule für bildende Künste in Hamburg, Diplom 2010. Ausstellungen (Auswahl): Museum für bildende Künste Leipzig, 2019 (E.), Museum Marta Herford, 2019-2020 (G.), Overbeck Museum Bremen, 2020 (E.), weitere Ausstellungen im In- und Ausland, sowie Stipendien, Förderungen und Kunstpreise. Publikationen (Auswahl): „Die Umkehrung des Sternenhimmels“ (Monografie), Materialverlag Hamburg, 2019, „Das Dunkel“, Materialverlag Hamburg, 2012 (Monografie).

DANEILSHÖHLE AM HUY, Nr. 1 (38 x 40 cm)
und **Nr. 2** (60 x 77 cm), Öl auf LW, 2019





von links : TINTIN PATRONE, SUSE BAUER, MARIELLA MOSLER, BELINDA GRACE GARDNER, ANNA GRATH, ALICE PERAGINE, CORDULA DITZ, SILKE SILKEBORG, KIRSTIN BURCKHARDT, DAGMAR RAUWALD





Lust und Zweifel

Altmodische Hetero-Pornos gehen oft so: Mann kommt zur Frau an die Bar oder klingelt an der Tür, kurzes Gespräch, Schnitt. Nächste Szene: Sex in Nahaufnahme. Warum wird der Zwischenteil herausgeschnitten (den finde ich gerade besonders interessant)? Weil die Frau den Mann zurückweisen und nein sagen könnte. Der Moment des Zweifels im Begehren wird herausgeschnitten, denn es verweist auf die Verletzlichkeit des Mannes. Oft wird in den Sex-Szenen auch das Gesicht des Mannes herausgeschnitten (dabei finde ich auch das besonders interessant), dafür sieht man von der Frau alles – außer realistischer Lust. Dieser Schnitt geht nach wie vor auch durch die Vorstellungswelt des Mainstream, in dem das Nein der Frau, ihre aktive Lust und alles, was dazwischen liegt, nicht vorgesehen sind. #MeToo hat an diesem Mainstream gerüttelt, aber die Wut und der Backlash gegen diese politische Bewegung sprechen Bände.

Der phallisch-partiarchale Gewissheitswille ist jedoch zutiefst paradox und deswegen so angreifbar. Denn während er sich vom Begehren der Frau unabhängig zu machen versucht, ist er zugleich von der Fantasie getrieben und abhängig, die Frau befriedigen zu wollen: Der Mann erregt sich an der Frau, die Frau erregt sich daran, dass der Mann sich an ihr erregt, aber letztlich erregt der Mann sich daran, dass die Frau sich an seiner Erregung erregt.

Feministische Kunst kann andere Logiken der Lust aufzeigen, in denen die Verstrickungen von Macht und Lust spürbar und selbstreflexiv werden, in denen deutlich wird, dass Zweifel selbst lustvoll sein können, dass sie wesentlicher Bestandteil aktiven Begehrens sind, das sich selbst beschneidet, wenn es diese aus ihren Fantasien herauszuschneiden versucht. Verliebtheit ist zweifeln und wollen gleichzeitig. Zweifel allerdings, die von Scham, Schuldgefühlen und Selbsthass zu unterscheiden sind. Ermächtigende Zweifel sind anti-autoritär und bezweifeln die eingetrichterten Selbstabwertungen, die jede Lust abtöten.¹

¹ Ausführlicher zum ermächtigenden Zweifel siehe Heidi Salaverriá, „The Beauty of Doubting (Political Reflections on a Rebellious Feeling),“ in: *Between the Ticks of the Watch*, eds. Solveig Øvstebo, Karsten Lund, Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago 2017, Ausstellungskatalog, pp. 153-183. „Schuldwut, Distinktionsgewissheit und imaginäre Zweifel,“ in: *weiter denken*, Journal für Philosophie, FIPH Hannover 2019, Links zu den Texten unter: www.salaverria.de Demnächst erscheint mein Buch zum Zweifel im Textem Verlag, Hamburg

WESSEN PRÄSENZ?

Ein Workshopgespräch zu sexualisierter Macht und feministischen Strukturen in der Kunst.



Nina Lucia Gross, Magdalena Grüner, Annette Hans, Dagmar Rauwald, Laura Mahnke



Nina Lucia Gross, Magdalena Grüner, Annette Hans, Dagmar Rauwald, Laura Mahnke



Laura Mahnke, Anne Meerpohl und Gäste

WESSEN SOLIDARITÄT?

DAGMAR RAUWALD und
ANNETTE HANS, Künstlerische Leitung Kunstverein Harburger Bahnhof,
im Gespräch mit
ANNIKA GRABOLD,
LAURA MAHNKE und
ANNE MEERPOHL, Künstlerkuratorinnen der feministischen Galerie Cake&Cash,
ISABELLE LINDERMANN,
NINA LUCIA GROSS und
MAGDALENA GRÜNER,
Kunsthistorikerinnen und
Organisatorinnen der Ringvorlesung
„Your Fictions Become History –
Feministische Debatten in der
Kunstgeschichte“
sowie der Kunsthistorikerin
ANN-KATHRIN HUBRICH.



Ann-Kathrin Hubrich, Isabelle Lindermann, Nina Lucia Gross, Magdalena Grüner, Annette Hans



Gast, Ida Lennartsson, Ann-Kathrin Hubrich, Isabelle Lindermann, Nina Lucia Gross, Magdalena Grüner



QR Code zur Radiosendung

ISBN 978-3-00-070758-2

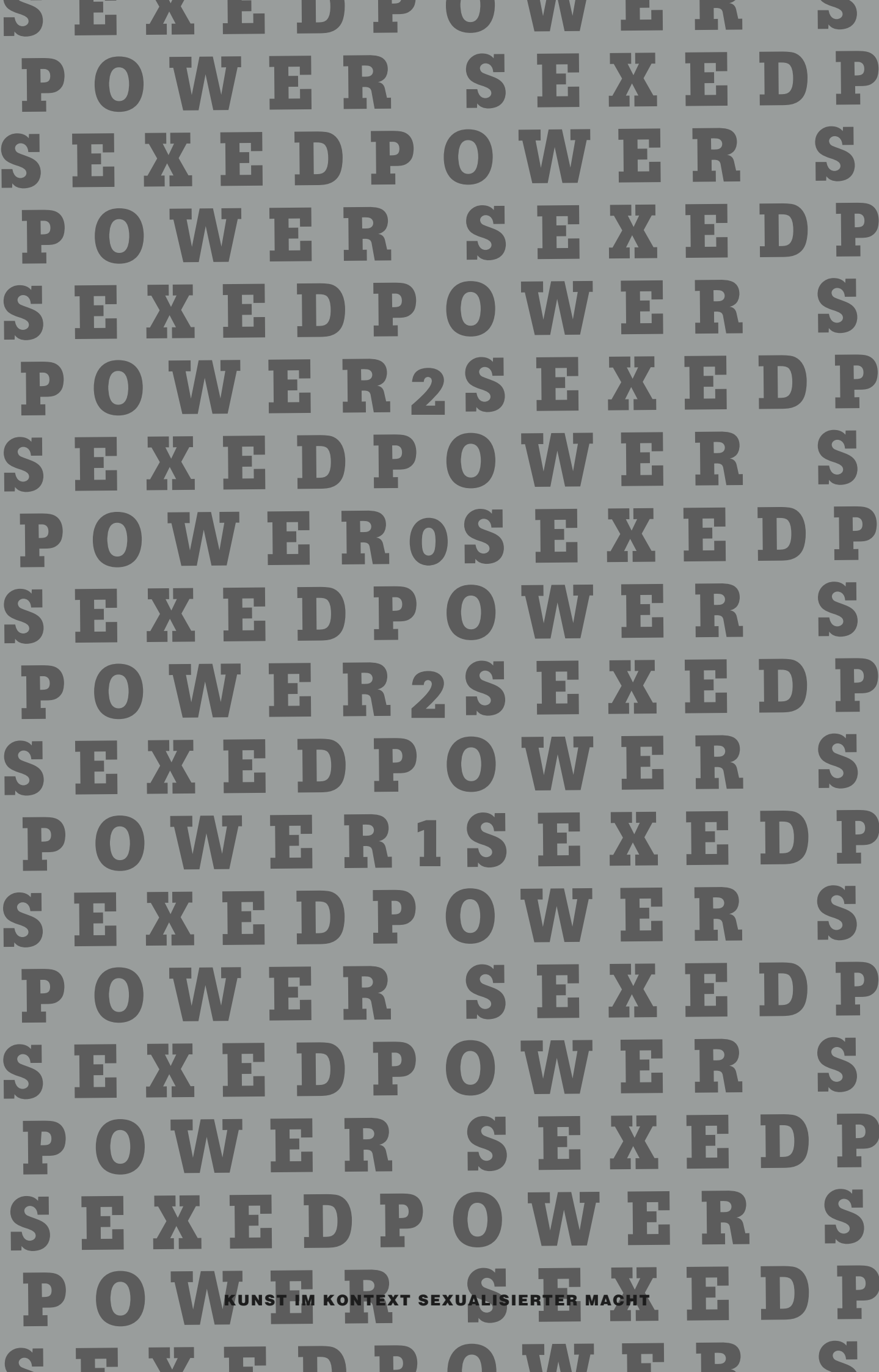
Anlässlich SEXED POWER ein Ausstellungs-
projekt im Kontext sexualisierter Macht

Gestaltung Franziska Opel

Mit Dank an *Annette Hans* (Direktorin GAK Ge-
sellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen) für die
Namensgebung, gemeinsame Organisation und
die Moderation des Workshopgesprächs am
12.3.2020.

MOM ART SPACE
VALENTINSKAMP 34A
20355 HAMBURG

©2020



KUNST IM KONTEXT SEXUALISierter MACHT

mit

DANA GREINER

HANNE DARBOVEN

LAURA LINK

VANESSA NICA MÜLLER

ELENA VICTORIA PASTOR

DAGMAR RAUWALD

HODA TAWAKOL

Texte von

HEIDI SALAVERRÍA

ISABELLE LINDERMAN

DAGMAR RAUWALD

DANKSAGUNG

Auch in einer sich langsam gendersensibler konstituierenden Gesellschaft werden wir von sexualisierten Machtstrukturen überrascht, bestimmt und sind davon ubiquitär betroffen. — Der Titel `Sexed Power` soll darauf verweisen, ohne die Verfasstheit der Kunst damit als solches beschreiben oder darin einengen zu wollen. [1] — In der Ausstellungsreihe wurden aktuelle Arbeiten von Künstler*innen mit einer quasi-historischen, zumeist feministischen Positionen zusammen ausgestellt. — Mit der Teilnahme der GUERRILLA GIRLS (2018) konnten die Forderungen aus der zweiten Welle des Feminismus untermauert werden. (2019) wurde durch MARTHA ROSLERS Beitrag mit dem Film „Semiotics of the Kitchen“ (1975) an die Geschichte feministischer Aufklärung und Forderungen erinnert. 2020 war VALIE EXPORT mit ihrem Film „Hyperbulie“ vertreten. 2021 wurde mit HANNE DARBOVEN eine Position der 1970er Jahre ausgestellt, zusammen mit Arbeiten gegenwärtiger KünstlerInnen. — Außerdem haben an den Ausstellungen bisher teilgenommen: Angela Anzi, Florian Bräunlich, Carolyn Jüngst, Cordula Ditz, 3 Hamburger Frauen, Verena Is-sel, Anik Lazar, Laura Link, Vanessa Nica Mueller, Dana Greiner, Dagmar Rauwald, Andrea Winkler, Suse Bauer, Kirstin Burckhardt, Anna Grath, Mariella Mosler, Tintin Patrone, Alice Peragine, Silke Silkeborg, Johanna Bruckner, Julia Frankenberg, Katja Lell, Anna Lena Grau, Emma Waltraut Howes, Anne Pflug, Rasmus Gerlach, Heidi Salaverría, Ida Lennartsson, und Louise Vind Nielsen. — Für eine kunsttheoretische Unterstützung danken wir Katja Schroeder (Künstlerische Leitung Kunsthaus Hamburg), Annette Hans (Direktorin GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen), Isabelle Lindermann (Kunsthistorikerin) Dr. Belinda Grace Gardner (Kunstwissenschaftlerin), Christiane Opitz (Kulturwissenschaftlerin) und Muriel Meyer (Kunsthistorikerin). — Wir danken der Behörde für Kultur und Medien für die großzügige Unterstützung, mit der wir diese Publikation realisieren.

[1] In Anlehnung an ein Gespräch mit Annette Hans, Oktober 2021 Dr. phil. Ulrich Metzmacher

[2] <https://fotosinn.de/blog/minimalismus-konzept-kunst-und-fotografie/>



KÖRPER UND WAHRHEIT II

In der weiter von Corona geprägten Zeit, wird das 2020 benannte Thema Körper und Wahrheit auch in der Ausstellung 2021 weiter im Fokus stehen. Auch in diesem Jahr wird mit Hanne Darboven eine quasi historische Position mit Arbeiten gegenwärtiger KünstlerInnen zusammen ausgestellt. — Dabei scheint das konzeptuelle und minimalistische Werk Darbovens der Praxis physischer Distanzierung nahe zu stehen. Akribisch wurden die Ereignisse einer bestimmten Zeitspanne von der Künstlerin numerologisch reduziert und mitunter durch Fotografien, etwa in Form von Postkarten, ergänzt. Die Hamburgerin Hanne Darboven ging in den sechziger Jahren nach New York und fand im Minimalismus und der Konzeptkunst Carl Andres oder Sol LeWitts Parallelen zu ihren konstruktivistischen Zahlenzeichnungen, die auf der Idee der Serie basierten und die sie über die Jahrzehnte konsequent entwickelte. [2] Hier traf sie auf eine explizit männlich besetzte, selbstbewusste Künstlerschaft. — Im gegenwärtigen Ausnahmezustand wird die Frage von Körper und wahrer Bestimmung neu aufgeworfen. Welche Körper erzeugt die Corona-Krise? Auch der Lockdown führt zu Benachteiligung von Frauen, in einer vielfach erneut von Männern erklärten Welt. Das Home-Working trifft auf alte Muster. — Unsere Wahrnehmung von Kunst und Kultur haben sich in dieser Zeit verändert. Im Kontext der Neubesinnung und Neubewertung, insbesondere auf das polarisierend reflektierte Medium Malerei, erscheint der malerische Akt als physisches Ereignis in einem neuem Licht. — So werden in der Ausstellung malerische, installative und konzeptuelle Positionen ein polarisierendes Gegenüber bilden.

DAGMAR RAUWALD 2021

Bodies in Flux. Ein Text zur Ausstellung aus dem Lockdown

Pünktlich zur Woche rund um den *Internationalen Frauentag* und jährlichen feministischen Streik am 8. März 2021 fand zum vierten Mal die Ausstellung *Sexed Power. Kunst im Kontext sexualisierter Macht* im MOM Art Space statt. Mit dem Thema *Körper & Wahrheit* und vor dem Hintergrund der globalen Corona-Pandemie, scheint das Anliegen der Show im Gängeviertel aktueller denn je zu sein. Denn im Zuge einer zunehmenden Kapitalisierung und Quantifizierung aller Lebensbereiche hat die Pandemie neben zahlreichen anderen Ungleichheitsverhältnissen auch etwa die gegenderten Machtstrukturen, Politiken und Ökonomien insbesondere für Frauen* noch einmal verschärft. Die in der Ausstellung versammelten Arbeiten setzen sich zu diesen Strukturen, Politiken und Repräsentationen, in welche Körper eingefügt sind, in Beziehung. Dabei reichen die künstlerischen Ansätze und Verfahren von Malerei über installative Soft Sculptures zu filmischen Arbeiten und bringen in der Ausstellung eine Pluralität an Körpern zusammen: hier treten – im Jahr 2021 leider ohne Publikum – unheimliche, prekäre und arbeitende, nicht-menschliche, nicht-normative und hybride Körper auf, die auch darauf beharren, sich den vergeschlechtlichten Machtstrukturen zu widersetzen.

Anders als mit den Guerilla Girls, Martha Rosler und VALIE EXPORT wurde mit Hanne Darboven eine künstlerische Position als historischer Referenzpunkt gewählt, die vielleicht nicht unbedingt die erste ist, an die bei feministischer Kunst der 1960er und 1970er Jahre gedacht wird. Die Hamburger Künstlerin ist vor allem für ihre Kunst aus Tabellen und Statistiken sowie umfangreiche serielle Schreib-Arbeiten bekannt, mit denen sie Prozessen des Sammelns, des Historiographierens und anderen Wissenssystemen auf die Spur kommt. Mit den *Moviestars* wird ein Ende der 1980er Jahre entstandenes Konvolut ausgestellt, für das Darboven disparates Bildmaterial wie Fotopostkarten oder Kalenderblätter von Popikonen wie den Beatles bis zu Marylin Monroe zusammengetragen hat.¹ Diese Bilder, die die Künstlerin unter anderem während ihrer New York-Aufenthalte sammelte, fanden Eingang in monumentale Werke wie *Kulturgeschichte 1880–1983 (1980–83)* und waren dort in Texte, Tagesrechnungen sowie andere Notationen und Bilder eingebettet. In den *Moviestar*-Mappen stehen die insgesamt 69 Blätter für sich, wenngleich die Verflechtungen mit anderen Arbeiten durch notierte Aufschriften auf den

¹ Für die Ausstellung *Körper & Wahrheit* wurden neun Blätter ausgewählt, die ausschließlich Protagonistinnen der Serie zeigen, darunter Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Judy Garland, Lauren Bacall und Marlene Dietrich.

Isabelle Lindermann

2 Die Ausstellung *Moviestars Teil 1* war vom 25. Februar bis zum 3. März 2017 im Elektrohaus in Hamburg zu sehen. Ein zweiter Teil des Projekts fand im Anschluss in der Galerie Renate Kammer statt. <http://elektrohaus.org/2017/02/17/t-i-m-e-s-w-i-n-g-s-69-photokopien/> [19.10.2021].

3 Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel: „heute / today“ – Schreiben zwischen den Dingen“, in: Dies. (Hg.): *Hanne Darboven. Korrespondenz, 1967–1975*, Köln 2016, S. 18–82, hier S. 54.

4 *Dagmar Rauwald: Dear All*, Harburger Bahnhof 2020, <https://kvhbf.de/program/=vitri-nen/280-dagmar-rauwald-de-ar-all> [19.10.2021].

5 Vgl. ebd., o. S.

Mappendeckeln gespeichert bleiben. Wie die Kunsthistorikerin Fanny Weidehaas für die erste öffentliche Präsentation des Konvolutes im Elektrohaus 2017 betont, wurde das heterogene Bildmaterial der Popstar-Reproduktionen in körniger Vergrößerung strukturell vereinheitlicht,² und die abgebildeten Körper so quasi doppelt Normierungen und Disziplinierungen unterworfen. Diese Vereinheitlichung scheint dabei aber eben auch auf die Monotonie des Schreibens zu referieren, die Darbovens künstlerische Praxis durchzieht. Dabei wird oft der körperliche, taktile Aspekt des Schreibens sowie die schier unendliche und tägliche Schreib-*Arbeit* von Hanne Darboven herausgestrichen, wenngleich sie selbst darauf verwies, denn, so die Künstlerin: „Ich schreibe, aber beschreibe nichts.“ Dafür hatte sie später auch sogenannte Schreibkräfte angestellt und ihre Arbeit zumindest anteilig ausgelagert. Verstanden als minderwertige, weil rein reproduzierende Tätigkeit wurde professionelles Schreiben auch in den 1970er Jahren noch überwiegend von Frauen für einen geringen Lohn verrichtet. Hier erhalten diese Arbeit und damit auch Körperlichkeit Einzug in die künstlerische Praxis, die vor allem in Hanne Darbovens *Korrespondenz* (1967–1975) mit einer Vielzahl an Schreibpartner*innen noch einmal pluralisiert wird. Dort tritt „mit der Körperlichkeit der Schreiben- den die Materialität der Kommunikation in den Vordergrund“.³

Darbovens Konvolut steht die künstlerische Praxis von Dagmar Rauwald gegenüber, die, wie es für ihre Vitrinen-Ausstellung im Harburger Bahnhof 2020 hieß, den Ausnahmezustand im malerischen Prozess reflektiert.⁴ Mit *Kunda*76, einer gemalten Vulva, ist eine ihrer Folienarbeiten ausgestellt, die Rauwald seit den 1990er Jahren anfertigt. Die transparenten Plastikfolien dienen in übereinandergelagten Schichten als Grundlage für ihre oft farbintensive, konzeptuelle Malerei und erfahren in ihrer Materialität vor dem Hintergrund der Pandemie eine Aktualisierung: Die Funktion von Folien als provisorische Schutzmaßnahmen erzeugt Distanzierung und erzählt zugleich von Solidarität und Rücksichtnahme.⁵ Motivisch und durch den Titel stellt die Arbeit aber eben vor allem einen anderen Bezug her, der wiederum in die 1970er Jahre zurückreicht. Die australische Künstlerin und Aktivistin Frances Phoenix hatte ihre Arbeit *Kunda* (1976) im Rückgriff auf die damals als außerkünstlerisch geltende Technik des Häkelns produziert. Solche textilen Handarbeiten, die ähnlich wie Schreibar-

beiten bis dato als reproduzierend und weiblich konnotiert, und damit abgewertet wurden, fanden gezielten Einsatz in zahlreichen künstlerischen Praktiken der 1970er, die aus feministischer Perspektive an der Sichtbarmachung gegenderter Strukturen in Kunst und Kunstgeschichte arbeiteten. Ziel war es unter anderem auch von Frances Phoenix dabei, einen als autonom verstandenen weiblichen Blick auf weibliche Sexualität zu generieren, der selbst nicht immer frei von Normierungen und Biologismen ist. Die Arbeit mit Textil und Techniken der Handarbeit hat jedoch spätestens zu diesem Zeitpunkt eine politische Dimension erhalten, die auch und gerade für aktivistischen Praktiken bis heute eine zentrale Rolle spielt.⁶

So zeichnet sich etwa auch Hoda Tawakols künstlerische Praxis durch das Arbeiten mit Textilien und textilen Verfahren aus. Von hängenden Soft Sculptures bis zu raumgreifenden Installationen werden hier Fragen nach Veränderungen weiblicher Körper auf den Plan gerufen und mittels Nähen, Stopfen oder Quilten andere, nicht-normative, queere und hybride Körperbilder hergestellt. Tawakols Ansatz steht insofern dem Kontext jener feministischen Craftivism-Praktiken nahe, die sich seit den 2000er Jahren Handarbeits-Techniken aneignen und transformieren. Neben nicht-normativen Körpern sind Stoffplastiken von Dattelpalmen charakteristisch für Tawakols Arbeit, mit denen sie Fragen nach Gender-Fluidität stellt. Denn das Gewächs zeichnet eine Besonderheit aus: sie verfügt über weibliche und männliche Pflanzen, deren ‚Geschlecht‘ allerdings erst nach knapp fünf Jahren bestimmt werden kann. Zugleich setzt Tawakol auf die Bedeutung der Dattelpalme als Symbol für Mutterschaft, denn diese „Palm trees (...) are a protective tree – they give you shade and food (...)“⁷ und sucht sich damit auf Debatten um das Konzept des *nurturing* zu beziehen.

In der Kunst der Malerin Dana Greiner sind Material, Form, Farbe und Licht wesentliche Bestandteile. Für ihre Arbeit *The Amazon* (2021) wendet sie wie für viele ihrer malerischen Bilder ein Sprühlack-Verfahren mit knalliger Farbintensität an, dessen Ästhetik sich zwischen den feministischen Air Brush Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Judy Chicago Ende der 1970er Jahre und dem sogenannten Spritzdekor bewegt, einer Verzierungstechnik, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts als erschwingliche und demokratische

6 Zu Frances Phoenix vgl. etwa den zuletzt erschienen Beitrag von Elizabeth Emery: „Subversive Stitches: Needlework As Activism in Australian Feminist Art of the 1970s“, in: Michelle Arrow, Angela Woollacott (Hg.): *Everyday Revolutions. Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s Australia*, Canberra 2019, S. 103–120. Zu Craftivism vgl. den Band von Critical Crafting Circle (Hg.): *Craft(vi)sta! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011. Einen Überblick über zeitgenössische Strategien, Praktiken und kunsthistorische Diskurse zu Textil bietet auch die kürzlich von Leena Crasemann und Anne Röhl herausgegebene Ausgabe von *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* mit dem Titel *Hard-Pressed: Textile Activism, 1990-2020*, Nr. 68 (2020), online abrufbar <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1520> [19.10.2021].

7 Katrina Kufer: „If These Palms Could Speak“, <https://alserkal.online/en/folio/if-these-palms-could-speak.php> [26.02.2021], o. S.

⁸ Die Hamburger Kunsthalle zeigte Dana Greiners Arbeiten in der Ausstellung *Die absurde Schönheit des Raumes*. *7 Künstler*innen vs. Ungers*, Hamburger Kunsthalle 2020.

⁹ Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980. Engl.: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York 1982.

¹⁰ balkanet e.V. München (Hg.): *N.A.I.L.S. Hacks, Facts and Fictions. Collaborative Publication on Nailwork, Art and Migration*, Berlin 2019, mit Beiträgen von Anna Ehrenstein, Ayşe Güleç, DAMN / Deutsche Asiat*innen Make Noise, Dovič Aleksaitė, Ferdiansyah Thajib, Inia Steinbach, Jinran Ha, Johanna Michel, Katja Kobolt, Kim Bode, Liane Aviram, Mareike Bernien, Suza Husse, Thao Ho, Yen Le, Vicky Truong, Anisha Müller. Die Publikation ist online verfügbar unter: https://balkanet.de/wp-content/uploads/2020/11/NAIIS-hacks-facts-fictions_collaborative-publication_WEB.pdf [19.10.2021].

¹¹ <http://www.district-berlin.com/de/publications/nails-hacksfactsfictions/> [19.10.2021], o. S.

Variante der Porzellanmalerei entwickelt wurde. Greiner setzt in ihrer künstlerischen Praxis aber nicht nur auf Malerei, sondern vielmehr auf mehrdimensionales Verräumlichen ihrer Themen und Bilder. In installative und multimediale Anordnungen wie zuletzt in der Hamburger Kunsthalle überführt, verleiht Greiner diesen Settings den Status von Bühnen, mit dem Ziel, die anwesenden Körper der Besuchenden selbst als Akteur*innen in ihre Szenarien zu verstricken.⁸

Ganz andere Körperbilder werden in Laura Links monumentalen Malereien aufgerufen. Sie beschäftigt sich mit dem, was als körperlich prekär gelten könnte. So auch bei ihrem Beitrag *In Effigie* www.fettefickweiber.com (2021). Das großformatige Gemälde ist wie eine Assemblage angelegt, unterschiedliche Bilder im Bild, wie jener Akt mit der eingeschmuggelten Web-Url oder die Bilder von Mundhöhlen, Schleimhäuten und vergammelnden Pflanzen sind nicht nur sexualisiert, sondern weisen in die Richtung dessen, was Julia Kristeva als *abjekt* bezeichnet hat.⁹ Diesem Bild von prekärer Körperlichkeit und Sexualität stellt Link immer auch Ambivalenzen zur Seite, die oft erst auf den zweiten Blick sichtbar werden. Die Sequenz der Mundhöhlen etwa lassen an sogenannte *Deep Throats* der Porno-Welt denken und zugleich verweist das Gebiss am Boden auf den Mythos der Vagina Dentata, der bezahnten, kastrierenden Vulva. Oder auch die professionell manikürte Hand, die mit den gold-spiegelnden Nägeln eine Beziehung zu jener feministischen Praxis aufnimmt, die als Critical Nail-Design etwa 2019 in dem künstlerisch-kollaborativen Ausstellungs- und Publikationsprojekt *N.A.I.L.S. Hacks, Facts and Fictions. Collaborative Publication on Nailwork, Art and Migration* thematisiert wurde.¹⁰ Der Nagelsalon ist darin als ein queerer Ort kritischer, transkultureller Praktiken und intersektionaler Care-Politiken, und die Nägel als Interfaces konzipiert, „a collective interface for getting in touch with the conditions liquefied in nail aesthetics and embodied in care work. An interface that is for hacking the ‘magic’ of commodity, for troubling biopolitics.“¹¹ Diese Schnittstelle einer polierten und politisierten Oberfläche lässt so Möglichkeiten des Widersetzens für die prekären und disziplinierten Körper ins Bild fließen.

Mit ganz anderen Oberflächen setzt sich Vanessa Nica Mueller in ihrer Arbeit *Talking to Stones für Sexed Power* auseinander. Die Filmemacherin und Künstlerin arbeitet vor allem transdisziplinär

mit Film, Sound und Fotografie.¹² In ihrer Praxis setzt sie über die Kombination dieser medialen Verfahren auf die Möglichkeiten eines nichtlinearen und interaktiven Erzählens, durch welches insbesondere Fragen nach Erinnerung, nach dem Verhältnis von Menschen zu Raum und Architektur, dem Unheimlichen und der filmischen Konstruktion von Narration experimentell verhandelt werden. Die Videoinstallation im Gängeviertel kreist um die Frage nach Oberflächen von organischen wie anorganischen Materialien, etwa Gestein. Ein menschlicher Körper scheint im Bild zunächst vollständig abwesend zu sein, während sich die Kamera wie ein eigener Körper bewegt. Die Künstlerin schleust dann jedoch kaum merklich immer wieder ihre Hände in den Anschnitt ein und verweist so auch auf den Körper hinter der Kamera, der sich den Steinen nähert und deren Oberflächen und Strukturen abzumessen versucht.

Die hier versammelten künstlerischen Strategien und Verfahren verweisen jeweils auf unterschiedliche Körper, Politiken und Machtstrukturen, denen es sich zu widersetzen gilt. Und zugleich werfen sie Fragen danach auf, welche Körper, welche neuen Politiken die Corona-Krise eigentlich hervorbringen wird – und zwar auf Grundlage welcher dann etablierten Wahrheiten.

¹² vgl. <http://www.vanessanicamueller.de/> [19.10.2021].

LAURA LINK

Meine Malerei ist geprägt von meiner Schaulust, meiner untersuchenden Neugierde und der Tatsache, dass es mir mittels der Farbe und dem Akt des Malens möglich ist die Dinge nachzufühlen, vor mit aufzubauen und mich vor ihnen ins Verhältnis zu setzen.

Das Aufeinandertreffen von Animalischem, Schrillem oder Niederen Dingen, wie zum Beispiel Zungen, French Nails, Soßen, Euter oder Aasgeier, provoziert nicht die Wesensähnlichkeit, die man ihnen gewöhnlich zuschreibt. Mittels ihrer Inszenierung fragen sie nach Bedeutung und Belang. Sie werden übergroß, riesig und nehmen sich jene Symbolik zurück, die zuvor die Herrschaft gegen sie entschied.

Das Verbindliche an diesen Ansichten ist mir wichtig. Ich möchte einen Standpunkt formulieren, damit eine Auseinandersetzung beginnen kann, in der das Bild der Ausgangspunkt ist.

Eine visuelle Erscheinung, die fähig ist, sich mitzuteilen, mittels sich selbst und der Präsenz, die sie besitzt.

*In Effigie www.fettefickweiber.com
340x500cm, Öl auf Leinwand, 2021
Foto: Thomas Lorenz*



VANESSA NICA MUELLER

geboren in München, mit deutschen und ugandischen Wurzeln studierte an der Hochschule für bildende Hamburg Film und zeitbasierte Medien. Im Rahmen von Filmprojekten und Recherchen hatte sie längere Aufenthalte in Südfrankreich, Ostafrika, Nordirland, Israel und im Libanon. In ihren künstlerischen Filmen beschäftigt sie sich mit Fragen nach Erinnerung, dem Mensch im Verhältnis zu urbanen Raum und Natur, dem Unheimlichen und der filmischen Konstruktion von inneren Zuständen, mit dem Spannungsfeld von Vertrautem und Entfremdung. Sie fokussiert sich auf eine essayistische und assoziative Erzählstruktur. Ihre Filme PLATEAU, Halbe Nacht und Traces of an Elephant liefen auf renommierten Filmfestivals und wurden im Ausstellungskontext präsentiert, z.b. auf den intern. Kurzfilmtagen Oberhausen, Werkleitz Gesellschaft Halle, Intern. Documentary Festival Kopenhagen, Enesco Biennale Bukarest, Kunstverein Harburger Bahnhof, Sammlung Falkenberg Hamburg u.w.

Talking to Stones
(Videostill), 2021



HODA TAWAKOLs

einnehmende Textilarbeiten setzen sich mit zwin-
genden Fragen zu Geschlecht und Körperbeherr-
schung auseinander. Die Werke konzentrieren sich
hauptsächlich auf den weiblichen Körper, seine
Verzerrungen und Verwandlungen. Die für die
Künstlerin charakteristischen Stoffskulpturen von
Dattelpalmen stammen zwar aus dem Pflanzen-
reich, stellen aber körperliche Fragen der Ge-
schlechter-Fluidität. Dies ist ein Universum der
Verwandlung: Der Körper schwebt zwischen dem
Physischen und dem Ätherischen, der Realität und
der Abstraktion, der An- und Abwesenheit.

Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Institutionen
und Galerien in Deutschland ausgestellt, darun-
ter die Schirn Kunsthalle in Frankfurt, das Institut
Francais in Berlin, das Weserburg Museum in Bre-
men, der Kunstverein in Hamburg, die Villa Schö-
ningen in Potsdam und die Produzentengalerie in
Hamburg und Berlin. International hat sie unter
anderem in der Galerie Isabelle van den Eynde in
Dubai, in der Galerie Sfeir-Semler in Deutschland
und im Libanon sowie in der Biennale Internazio-
nale Donna in Trieste ausgestellt.

Lure #16

2019, nylons, styrofoam,
thread, 50x60x35cm

When the stars turn red #3

2016, fabric, thread,
wadding, 325x140x65cm



HANNE DARBOVEN

(* 1941 in München; † 2009 in Hamburg) lebte von 1966–1968 in New York, wo sie Sol LeWitt, Carl Andre, Joseph Kosuth und andere Künstler der Minimal und Concept Art sowie bekannte Galeristen wie Leo Castelli kennenlernt. In dieser Zeit entstehen erste Konstruktionszeichnungen auf Millimeterpapier, tagebuchähnliche Kalendereinträge und erste Arbeiten, die auf Berechnungen basieren. „*Meine Arbeit ist ein Aufzeichnen im Sinne von Dasein, es ist Durcharbeitung.*“ [Hanne Darboven, 1966].

1982 Teilnahme an der DOCUMENTA 7, Kassel. Repräsentantin der Bundesrepublik Deutschland auf der BIENNALE DI VENEZIA, Venedig, mit der Arbeit WELTANSICHTEN 00–99 von 1975–1980.

2015–2016 Die Bundeskunsthalle, Bonn, und das Haus der Kunst, München, richten in Kooperation unter dem Titel HANNE DARBOVEN. ZEITGESCHICHTEN – AUFKLÄRUNG eine erste, umfangreiche Retrospektive an beiden Standorten aus.

aus den Mappen
Moviestars
Kulturgeschichte
69 Photokopien
Foto: Jenny Schäfer



DAGMAR RAUWALD

lebt als freischaffende Künstlerin in Hamburg. Als konzeptuelle Malerin erforscht sie die Zwischenräume malerischer Einfühlung und analytischer Strukturen im Kontext sich wandelnder Codierungen und öffnet das Medium nicht zuletzt darüber für aktuelle gesellschaftliche Fragen und künstlerische Experimente. Sie studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Prof. Sigmar Polke mit dem Schwerpunkt Malerei. Sie erhielt nationale und internationale Auszeichnungen und nahm an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teil, darunter: 2020 ‚Dear All‘, Kunstverein Harburger Bahnhof; 2019 ‚Measuring Beauty | WabiSabi meets West‘, C.A.P. Conference of Art Projects, Kobe, Japan; 2018 ‚On-goingness‘, Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; 2017 ‚Donation Act‘, Mom art space, Hamburg; ‚Impermanent Codes‘, Kunsthaus Hamburg; 2012 ‚Models of a Better World‘, Galerie von Loeper, Hamburg; 2005 ‚L’Ambivalence du Blanc‘, Galerie Uhde, Toulouse.

Kunda76

Acryl auf Folie/Holz,
200 cm x 200 cm, 2021
Foto: Jenny Schäfer



DANA GREINER

(*1988 in München) lebt und arbeitet in München. Von 2010–2017 studierte sie bei Jerry Zeniuk, Myriam Holme, Thomas Scheibitz und Pia Fries an der Akademie der bildenden Künste in München. Dana Greiner arbeitet medienübergreifend und installativ. Sie verbindet Malerei, Theater, Film, Licht- und Soundinstallation zu einer Einheit und erschafft intensive Bildwelten in und außerhalb von gesellschaftlichen Kontexten. Ihre Arbeit wird national und international ausgestellt, darunter in Museen wie der Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn, Deichtorhallen, Museum Wiesbaden und Museum Gunzenhauser. 2021 erhielt sie das Arbeitsstipendium der Stiftung Kunstfonds. Ihre Arbeiten sind in mehreren Sammlungen vertreten.

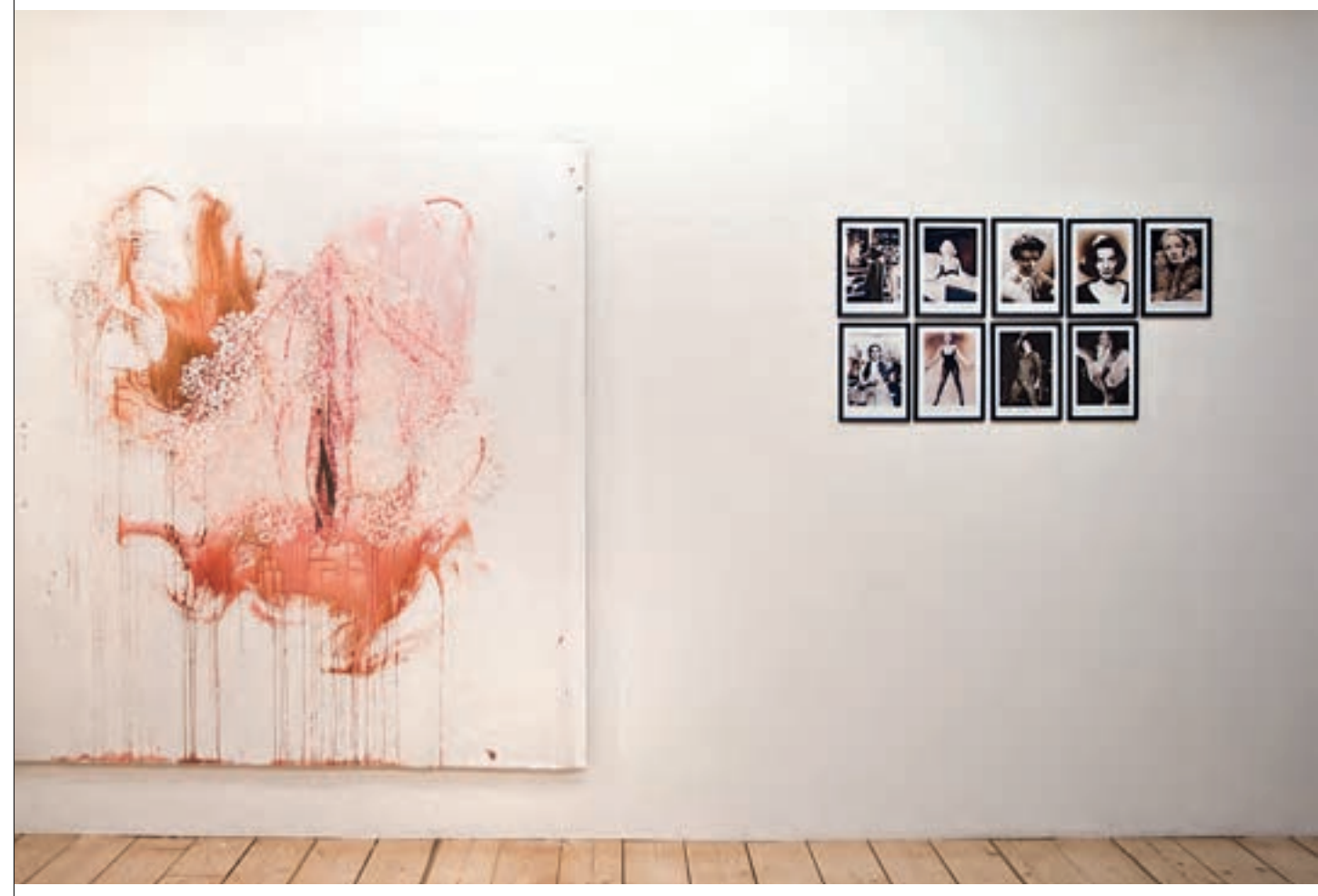
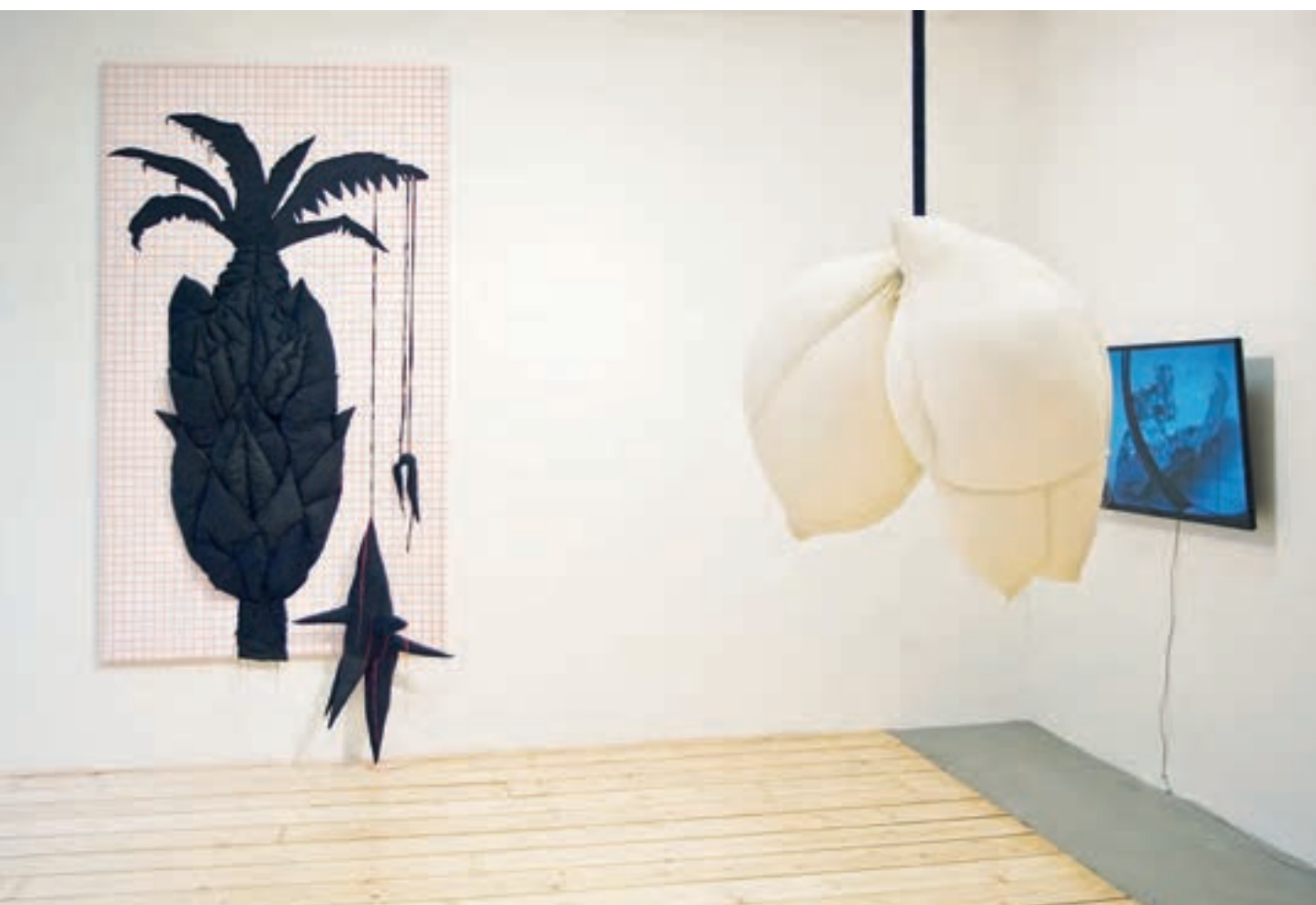
The Amazon

spray paint on acrylic glass,
120×85 in lacquered wooden frame, 2021





von links : RASMUS GERLACH, DAGMAR RAUWALD, LAURA LINK, DANA GREINER, VANESSA NICA MÜLLER, HODA TAWAKOL, KATJA SCHROEDER





FÜHRUNG MIT KATJA SCHROEDER



Laura Link und Katja Schroeder (Künstlerische
Leitung Kunsthaus Hamburg)



QR-Code zur Führung von Katja Schroeder

RASMUS GELRACH

ANNE PFLUG



Rasmus Gerlach und Dagmar Rauwald



Performance BONDS Anne Pflug



QR-Code zur Dokumentation von Rasmus Gerlach

Matrizid und Eintreibung des Abjekten

Die klassisch ödipale Erzählung der Ich-Bildung geht so: Das Kind muss sich aus der Symbiose mit der Mutter lösen, um Ich-Sagen zu lernen. Für diese Ablösung benötigt es die Figur des Dritten (den Vater), um mittels Vater-Identifikation eine Identität zu bilden. Da der Vater Rivale in Bezug auf die Mutter ist, so das Narrativ, muss ein symbolischer Vaternord stattfinden. Subjektstatus heißt Vaterstatus. So weit, so patriarchal. Allerdings, so Julia Kristeva, Maggie Nelson, u.a. – und dieses Narrativ ist weniger verbreitet, geht dem Patrizid ein Matrizid voraus. Um sich mit dem Vater identifizieren zu können, muss das Kind (Freuds Normal-Ich ist männlich) das „böse“ Mütterliche verwerfen (Gefahr des Rückfalls in die Symbiose, Ich-Verlust, Vagina Dentata, etc.), es darf niemals so SEIN wie die Mutter. Frauen und Queers wissen natürlich, dass das Unsinn ist. Aber der Matrizid sitzt tief. Um ein Ich zu bilden, muss auch das Weibliche im Subjekt selbst getötet werden. Fortan gilt es, das Verworfene – Kristeva nennt es das Abjekte – auszutreiben. Immer wieder. Denn die Verwerfung scheitert und kehrt zurück: Als Unheimliches, als Ekel, als Frauenhass.¹

Doch was passiert, wenn man das Abjekte willkommen heißt? Das Performance-Kollektiv Henrike Iglesias etwa hat 2016 in „Grrrrr!“ die „Eintreibung des Bösen“ zelebriert. Im Abjekten steckt auch Angst vor, Begehren nach Weiblichkeit, darin liegt Kraft.²

(Hexen-)Eintreibung statt -austreibung heißt, sich diese Kraft anzueignen, wie die Künstlerinnen der SEXED POWER Ausstellungen: Indem das Abjekte angeeignet, auf den Kopf gestellt, verschoben, umgedeutet wird. Dann verwandelt sich auch das Subjektmodell. In etwas weniger Stählernes. Ein Modell subjektiver Permeabilität, das reale Gewalt von Gespenstern unterscheiden kann. Frauen: Feiert euch gegenseitig ab! Solidarisiert und verbündet euch, damit wir den symbolisch eingepregelten Weiblichkeitshass nicht aneinander auslassen.

¹ Maggie Nelson, *The Art of Cruelty. A Reckoning*, New York/London 2011, 145ff.

² Siehe <http://henrikeiglesias.com>

Anlässlich SEXED POWER ein Ausstellungs-
projekt im Kontext sexualisierter Macht

Gestaltung Franziska Opel

Mit Dank an *Katja Schroeder* (Künstlerische Lei-
tung Kunsthaus Hamburg) für die Einführung
und das Künstlerinnengespräch zur Eröffnung der
Ausstellung. Wir danken *Rasmus Gerlach* für die
Leihgabe der Werke von *Hanne Darboven*.

MOM ART SPACE

VALENTINSKAMP 34A

20355 HAMBURG

©2021


Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien

mom art space

