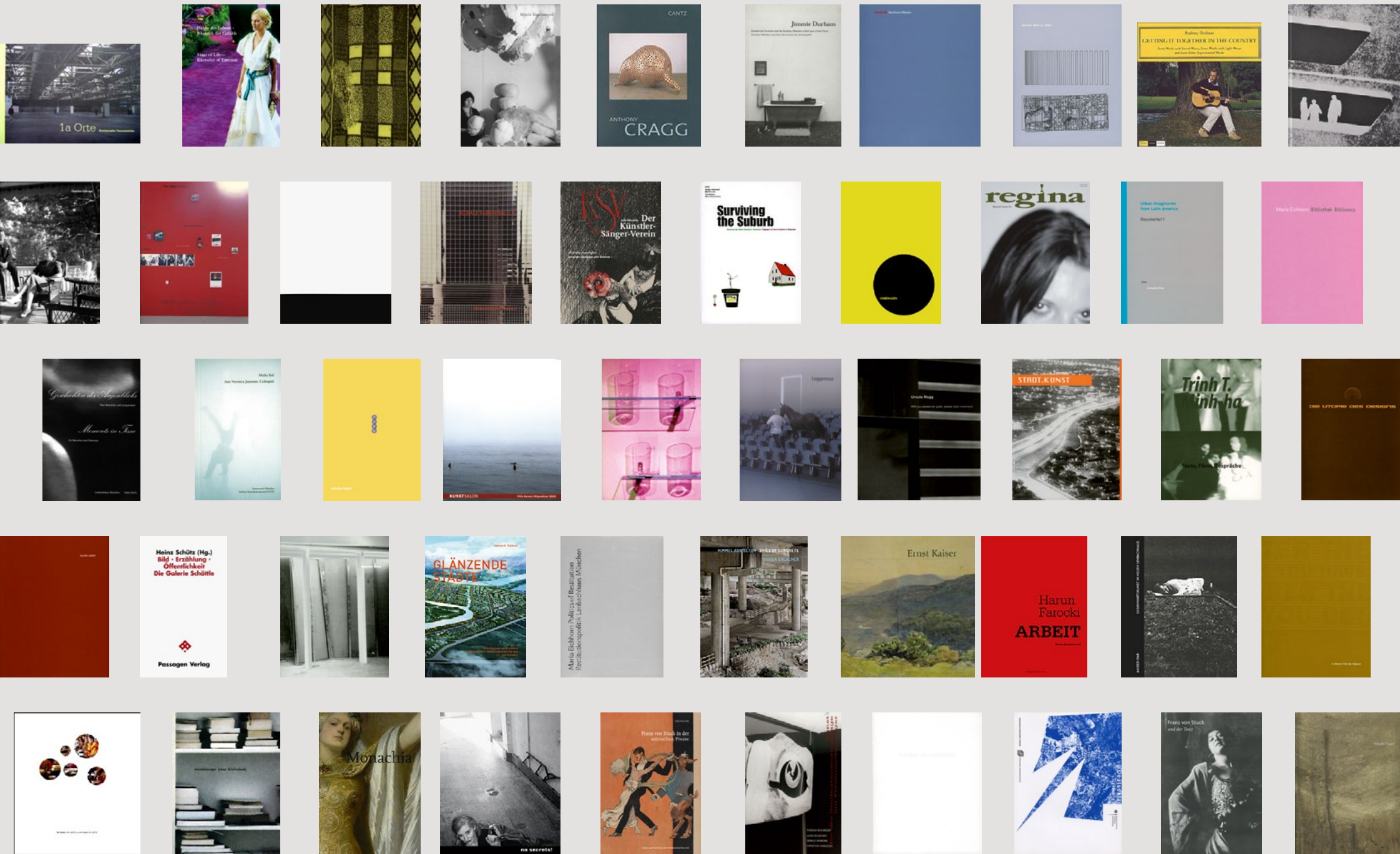




list of books

- Foes At The Edge Of The Frame Franz Wanner, Stephanie Weber (Hg.), DISTANZ Verlag, Berlin 2020, ISBN 978-3-95476-318-4
- blurred memory Doris Maximiliane Würgert, Künstlerbuch, Rasmus Kleine, Kallmann-Museum Ismaning (Hg.), München 2019
- Femme Maison von Louise Bourgeois. Architekturen der Weiblichkeit Anna-Lena Krämer, edition metzel, München 2019, ISBN 3-88960-175-9
- FLIMMERN Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970 Yvonne Schweizer, edition metzel, München 2018, ISBN 978-3-88960-159-9
- no secrets Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum und ERES-Stiftung München 2017. ISBN 978-3-00-056058-3
- Harun Farocki – Arbeit Monika Bayer-Wermuth, Verlag Silke Schreiber, München 2016, ISBN 978-3-88960-148-3
- Glänzende Städte Yvonne P. Doderer, Verlag Silke Schreiber, München 2016, ISBN 978-3-88960-161-2
- Shining Cities Yvonne P. Doderer, www.shiningcities.net, ISBN 978-3-055018-8
- Melanie Siegel Malerei. Mit einem Text von Anne Simone Krüger, München 2016
- Skies of Concrete Gisela Erlacher. Mit Beiträgen von Lilli Liska und Peter Lodermeier, Park Books, Zürich 2015. ISBN 978-3-906027-92-0
- Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus – 22. Bundeswettbewerb des Bundesministeriums für Bildung und Forschung 2015 Deutsches Studentenwerk e.V., Berlin, Bonn 2015
- GoldRaum Technische Universität München / TUM Graduate School, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, München 2015
- Mehr als das große Innen. 20 Jahre Gleichstellungsbeauftragte der UniBw M Irmingard Böhm (Hg.), München 2014. ISBN 978-3-943207-09-5
- IWANSON – 40 Jahre in München Stefan Sixt (Hg.), München 2014
- Tanzstadt München Herausgeber (v. i. s. d. p.) Stefan Sixt, München 2014
- Danaé Xynias Malerei. Mit Texten von Felizia Rappe und Susanne Gaensheimer, Iris Winkelmeyer (Hg.), München 2013
- Neue Forschungen und Quellen zum Werkstoff Farbe Technische Universität München / TUM Graduate School, München 2013
- An der Isar – Gegenwartskunst im neuen Lenbachhaus Helmut Friedel, Matthias Mühling – Städtische Galerie im Lenbachhaus (Hg.), München 2013
- Nicole Frenzel Skulpturale Installationen, mit Textbeiträgen von Petra Gerschner und Andreas Kühne, München 2012
- Über das Unbehagen Klasse Matthias Wähner, Akademie der Bildenden Künste München, Katholische Akademie in Bayern (Hg.), München 2012
- Mr. Robinson Robert Paulus, Mathias Wber, Memmingen 2012
- ...für die Katz Regina Möller, Niederösterreichische Landesregierung – Abteilung Kunst und Kultur / Kunst im öffentlichen Raum, 2011
- Franz von Stuck in der satirischen Presse – Kunst und Parodie in der Wilhelminischen Zeit Julie Kennedy, Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis e.V., Regina Heilmann-Thon (Hg.), München 2010
- Der Künstler-Sänger-Verein – Münchner Geselligkeit zwischen Akademie und Boheme Julie Kennedy, Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis e.V., Regina Heilmann-Thon (Hg.), München 2009
- Andreas von Weizsäcker Akademie der Bildenden Künste München 2009
- Surviving the Suburb Gregor Harbusch, Martin Luce, Ton Matton, Wim Timmermans (eds), episode publishers, Rotterdam 2008
- Antje Hanebeck – sonic Fotohof Salzburg 2008
- Favoriten 08 – Neue Kunst in München Matthias Mühling, Felix Prinz, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (Hg.) 2008
- Goshka Macuga – Gottessegen Galerie Rüdiger Schöttle, München 2008
- Maria Bartuszova – Negative Volumes Galerie Rüdiger Schöttle, München 2008
- John Knight - Works In Situ, A Work In Situ Galerie Rüdiger Schöttle, München 2008
- 1a Orte. Kunstprojekt Theresienhöhe Heinz Schütz i.A. der Landeshauptstadt München (Hg.), Büro Wilhelm Verlag, 2007
- Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2006
- Ernst Kaiser – nah und fern Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006
- Monika Kapfer Debütanten 2005, Galerie der Künstler des BBK München und Oberbayern e.V., 2005
- Kunst für die Studentenwohnanlage am Felsennelkenanger – Thomas Bechinger, Lucia Dellefant, Gerald Domening, Christian Hanussek Studentenwerk München, 2005
- Monachia von Carl Theodor von Piloty im Münchner Rathaus Lenbachhaus München, Eigenverlag der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, 2005
- Maria Eichhorn – Bibliothek – Biblioteca Kunstprojekt für das Krankenhaus Meran 1998 – 2004, Gereatrie, Verlag Silke Schreiber, München 2004, 22,5 x 16 cm, 84 Seiten, kart. ISBN 978-3-88960-071-4
- Maria Eichhorn Restitutionspolitik Politics of Restitution Lenbachhaus München Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004

formate. Wien ca. 2004 springerin – Georg Schöllhammer, Hefte für Gegenwartskunst, Wien 2004
Space Surrogates Philipp Lachenmann, KunstSalon e.V., Köln (Hg.), Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2004
Restitutionspolitik, Maria Eichhorn – Reader Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), 2003
Soziale Fassaden Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), Verlag Edition Minerva, 2003
Stephen Bram Christopher Kramatschek, FOE 156, München: Collage, 2003
mentalscape (eine Bibliothek) – oder ein Bild einer Ausstellung Christopher Kramatschek, FOE 156, München: Collage, 2003
Documenta11 Urban Imaginaries from Latin America Armando Silva, Ostfildern-Ruit: Cantz, 2003
Martin Wöhr Christopher Kramatschek, FOE 156, München: Collage, 2002
In diesem Fall der Malerei Christopher Kramatschek, FOE 156, München: Collage, 2001
Ann Veronica Janssens: Lichtspiel Kunstverein München und Berliner Künstlerprogramm DAAD (Hg.), 2001
Robert Barry – Drei Wandzeichnungen Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Helmut Friedel (Hg.), München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2001
Leggerezza Helmut Friedel (Hg.), München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 2001
Stadt.kunst Heinz Schütz (Hg.), Regensburg: Lindinger + Schmid Verlag GdbR, 2001
Ursula Rogg – Reanimation Susanne Gaensheimer, Westfälischer Kunstverein Münster (Hg.), 2001
Bild Erzählung Öffentlichkeit Heinz Schütz (Hg.), Wien: Passagen Verlag, 2001
Regina Möller, regina – Special Issue ifu ifu GmbH Hannover, 2000
Transferit Gerhard Müller-Rischart und Elisabeth Schweger (Hg.), München: Akademischer Verlag, 2000
Elizabeth Peyton – Tony sleeping Susanne Gaensheimer, Westfälischer Kunstverein Münster, 2000
Rodney Graham: Getting it Together in the Country Schallplattenalbum + Textbuch, Köln: Oktagon, 2000
Lucy Gunning, Juan Cruz Susanne Gaensheimer (Hg.), München, 1999
Dial M for ... Kunstverein München (Hg.), 1999
Geschichten des Augenblicks/Moments in Time Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999
Anthony Cragg Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), Ostfildern-Ruit: Cantz, 1998
Jimmie Durham, Between the Furniture and the Building (Betwen a Rock and a Hard Place) Zwischen Mobiliar und Haus
(Im Gestein der Zwickmühle) Kunstverein München, Berliner Künstlerprogramm DAAD (Hg.) Köln: König, 1998
Ursula Rogg, Will you please be quiet please Kunstverein München (Hg.), 1998
Lucio Fontana, La fine di dio Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hg.), 1998
Louise Lawler – A spot on the wall Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Joaneum, De Appel, Köln: Oktagon, 1998
blind date Susanne Gaensheimer (Hg.), 1998
Regina Möller, regina – Das große Frühjahrsheft Kunstverein München, 1997
siemens medienkunstpreis 97 Siemens Kulturprogramm München, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.), 1997
Wolfgang Ellenrieder Dr. Dieter Distl (Hg.), Schrobenuhausen: Benedikt Bickel, 1996
Bildsystem Bildbausatz – Christoph Kern Dr. Dieter Distl (Hg.), Schrobenuhausen: Benedikt Bickel, 1996
Market by Group Material Kunstverein München (Hg.), 1995
Trinh T. Minh-ha, Texte, Filme, Gespräche H. Saxenhuber und M. Bernstorff (Hg.) in Koop. mit Kunstverein München und Synema – Gesellschaft für Film und Medien Blickpilotin e.V., 1995
Zwischenraum Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hg.), 1995
Die Utopie des Designs Kunstverein München (Hg.), 1994
springerin Hefte für Gegenwartskunst, Wien, Band VII Heft 2/01, Band VIII Heft 1/02, Band VIII Heft 2/02, Band VIII Heft 3/02, Band VIII Heft 4/02, Band IX Heft 1/03
gazer'art Nr.1, December 2002, Magazine of SEECAN, Strasbourg

samples

Glänzende Städte

Yvonne P. Doderer

Verlag Silke Schreiber, München 2016

ISBN 978-3-88960-161-2

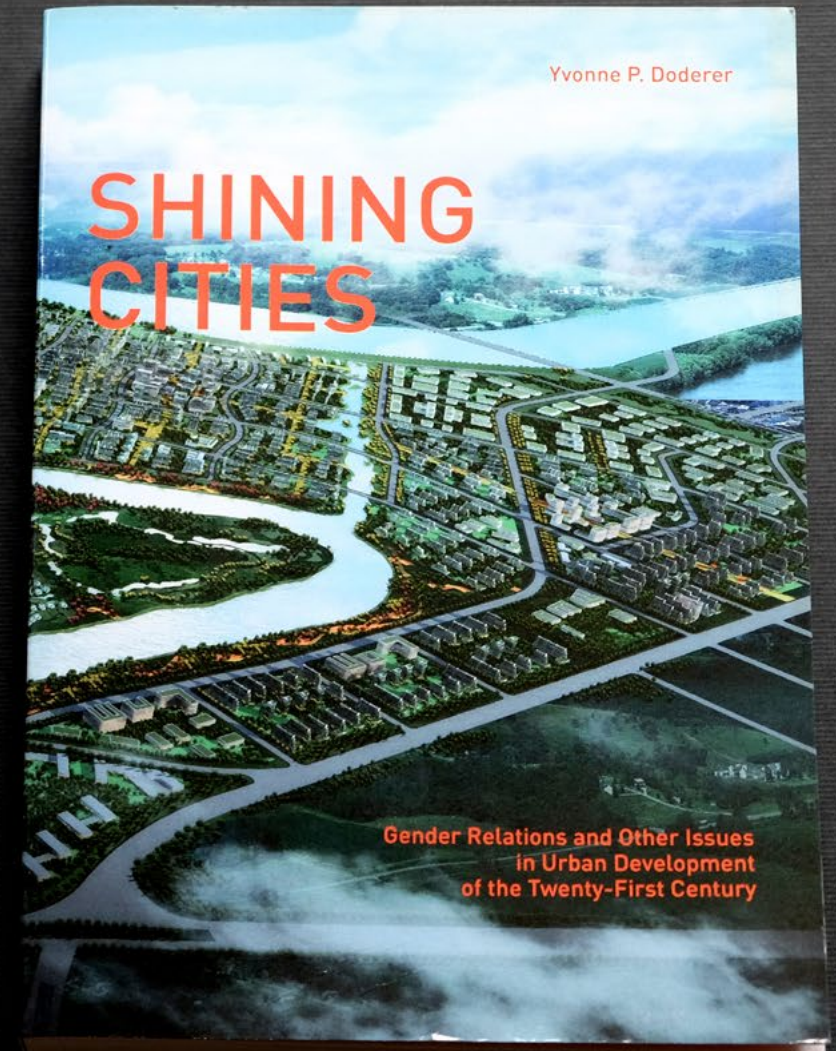
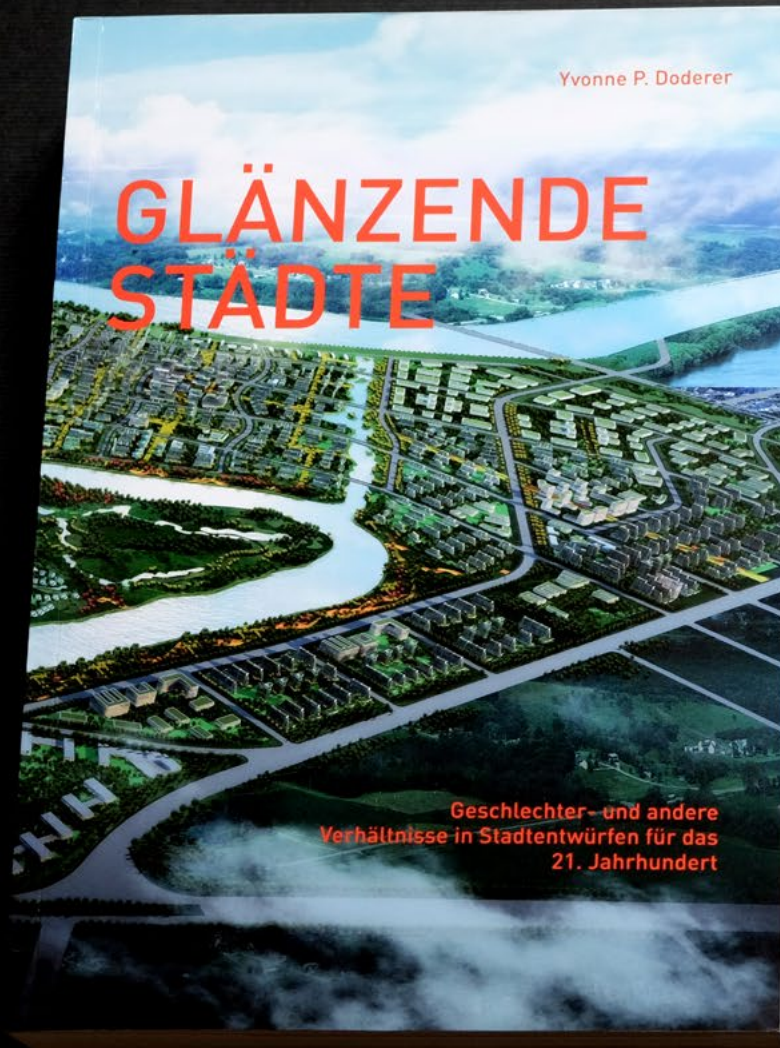
Shining Cities

Yvonne P. Doderer

www.shiningcities.net

ISBN 978-3-055018-8

je 21 x 28 cm, 338 pages





not only seeking "more equality and inclusion; they were also expressing the need for prosperity."¹⁷ And potential critics who still harbor an "aversion to the urbanization process" are definitively muzzled with the argument that cities "are the engines of growth and centres of innovation."¹⁸

The gender issue, in turn, has been outsourced to a separate study titled *State of Women in Cities 2012-2013: Gender and the Prosperity of Cities*.¹⁹ An utterly different picture is presented here. A total of seventeen key messages, all listed at the beginning of the study, indicate that the overwhelming majority of women hardly profit from the city as prosperity machine, if at all. For women, existing gender differences are merely perpetuated in an urban context, sometimes even becoming more pronounced. As geographer Sylvia Chant mentions elsewhere,²⁰ this especially applies to women residing in the Global South. Even if women who live in cities form a decidedly heterogeneous group, certain areas are identifiable that pertain specifically to the life of women in cities, as is evident in this study and elsewhere.²¹ These areas relate to the possibility of political and economic participation, the issue of access to living space, basic provisions (food, water, energy), and infrastructures (sanitary facilities, public transport, waste disposal, to property [land, housing] and financial opportunities (loans, banking), to edu-



URBAN DEVELOPMENT IN THE TWENTY-FIRST CENTURY



Computational linguistic: Keywords
UN-Habitat: State of the World's Cities 2012/2013. Prosperity of the Cities.
USA, Canada: Routledge, 2013

cation and training, to physical health and self-determination (contraception, health care, environmentally friendly everyday technology), to public and informational spaces (means of communication), and to safety. Although such issues also apply to women living in rural areas, certain differences may be noted. This varies from country to country and in the respective cities, yet in many cities there is a higher concentration of female-headed households,²² a decrease in paid employment for women, and, especially in the cities of the southern hemisphere, a high percentage of women who have to work in informal urban economies. Also, there are diverse risks to which women and girls in particular are exposed in cities, such as poverty, sexualized domestic violence, but also violence in public space and means of transport, forced prostitution, work in extreme low-wage sectors, loss of housing, homelessness, and gentrification due to high rent (even in informal settlements),²³ to name just a few examples here. Some

AĞAOĞLU MASLAK 1453

Maslak – a new age of happiness



project name
country
city
situation
plot size ha
project developer
involvement
planners

competition
realization phase
investment sum [EUR]
function + usage
inhabitants planned
residential units planned
paid workplaces planned
rented flats
owner-occupied flats
connection
website
modification website [June 2016]
visualization [June 2016]
source numerical data

AĞAOĞLU MASLAK 1453
Turkey
Istanbul / Maslak
urban
314
AĞAOĞLU Corporate Group, TOKİ (Housing development
Administration of Turkey), Emlak Konut GYO A.Ş.
private, governmental [not specified]
not specified

not specified
partially realized
1,423,000,000
residential, retail, gastronomy, office
20,000
5,000
not specified
not specified
yes / price list
public transport (bus), automobile
<http://www.maslak1453.com>
updated, since July 2016 new
existing + new
<http://agaoglu.com.tr/en/haber.asp?id=252> [22.06.2016]

Westside Istanbul

You will live next door to nature!



project name
country
city
situation
plot size ha
project developer
involvement
planners

competition
realization phase
investment sum [EUR]
function + usage
inhabitants planned
residential units planned
paid workplaces planned
rented flats
owner-occupied flats
connection
website
modification website [June 2016]
visualization [June 2016]
source numerical data

Westside Istanbul
Turkey
Istanbul / Beylikdüzü
urban
8
Şahinler Holding, Uzman İnşaat, Beyaz İnşaat,
Mutlu İnşaat, Moher Grup, Mes İnşaat
private
Kraft Mimarlık

not specified
not specified
not specified
residential, retail
not specified
1,152
not specified
not specified
yes / price upon request
automobile
<http://www.westsideistanbul.com.tr>
slightly changed
existing + new indoor visualization
http://www.westsideistanbul.com.tr/index2.php?sayfa=proje_oz
[16.05.2014]

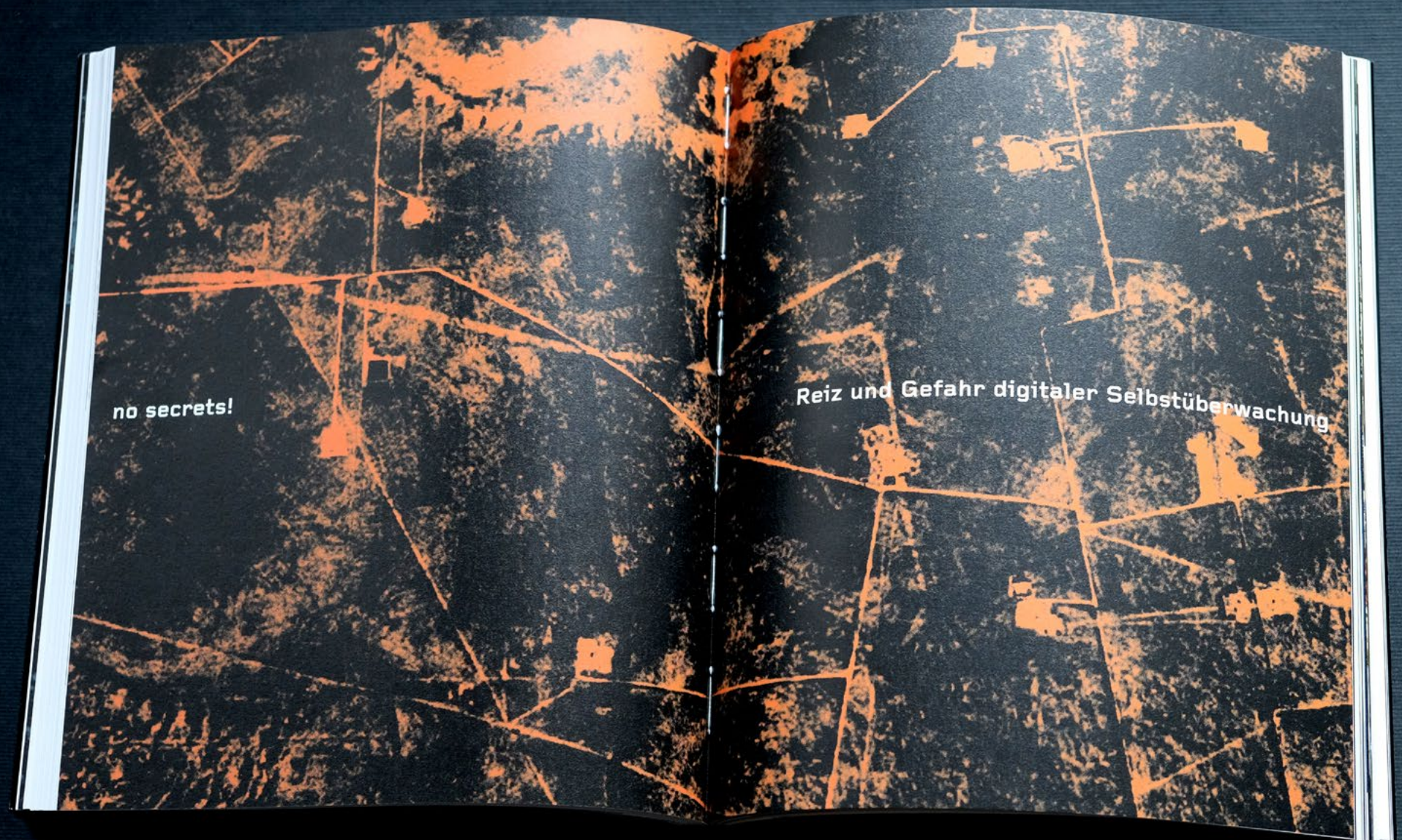
no secrets

Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum und ERES-Stiftung München 2017

ISBN 978-3-00-056058-3

21x24 cm, 160 pages







Luca Pancrazzi

Luca Pancrazzi's Video-Skulptur *15 minutes later* ermöglicht eine Annäherung von zwei Seiten: Vier Schwarzweiß-Monitore eröffnen aus der Perspektive von Überwachungskameras einen Blick auf das gerasterte Straßennetz einer beliebigen, industriell geprägten Vorstadt. Umso überraschender ist es, wenn man sich dem zweiten Element der Arbeit nähert, bei dem es sich um einen weißen Turmsockel handelt, der auf Augenhöhe einen schmalen Plexiglas-Einsatz besitzt.

Auf den ersten Blick hat man einen Ausschnitt einer Miniaturstadt vor sich, der sich jedoch beim genauen Hinsehen in unerwartete Bestandteile zerlegt: Gebäude und Wege bestehen aus Dioden, Kassetten, Elektroschrott und dert: Tastaturelementen von Schreibmaschinen. Pancrazzi führt vor Augen, wie sehr Fernsehbilder verführen, wie sehr man bereit ist, sie als authentisches Abbild der Realität wahrzunehmen und deshalb auch nur das Erwartete zu erkennen vermag. Der Titel der Arbeit bleibt offen, da man zunächst angesichts der Monitore nicht realisiert, dass es sich um ein Modell handelt. Und man beginnt nach Spuren zu suchen, verharret, schaut genau hin, überlegt, was in den Einstellungen vor 15 Minuten passiert sein könnte.

JB



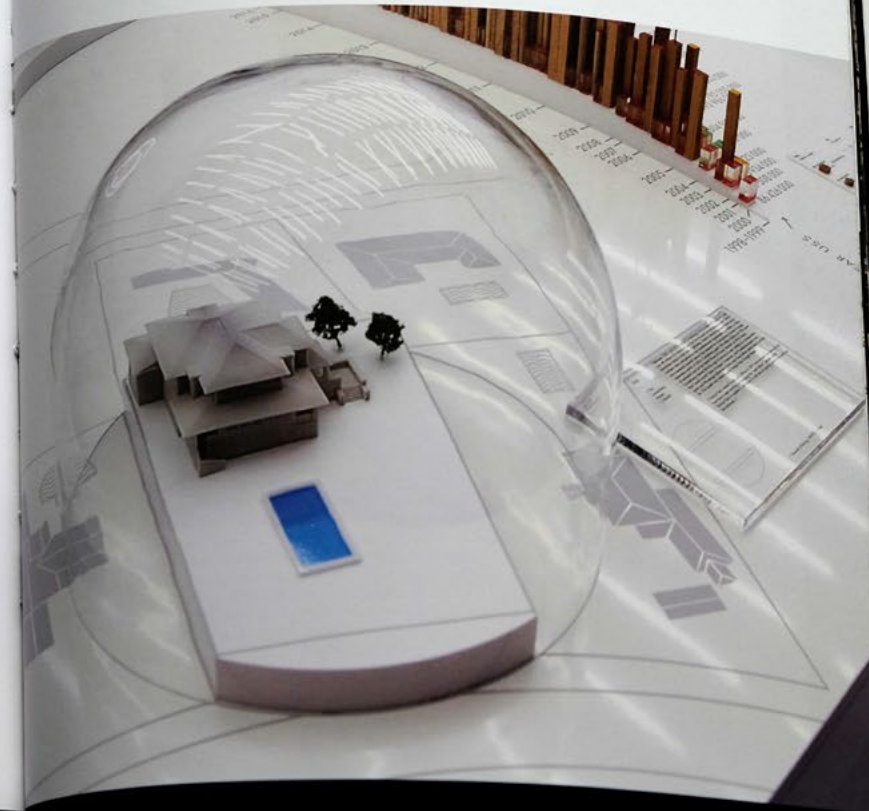
15 minutes later (Pancrazzi), 2002/03

Tactical Technology Collective

Die Künstler- und Aktivistengruppe TTC um Stephanie Hankey und Marek Tuszynski begreift Technologie als Raum für spielerische politische Auseinandersetzung, Experiment und Aktion, aber auch für Reflexion und Befragung. Seit mehr als fünfzehn Jahren arbeiten sie weltweit mit NGOs oder Bildungseinrichtungen in den Bereichen Datensicherheit und Umgang mit neuen Medien zusammen. In ihren „White“- oder „Glass-Rooms“ kombinieren sie ausgewählte künstlerische Arbeiten, digitale Produkte, investigative Projekte mit aktivistischen Performances. Für die ERES-Stiftung arrangieren sie auf einem Tisch zwei skulpturale Arbeiten, die sich mit der Macht von Google und einem Internetgrößen sowie der Frage nach Privatsphäre beschäftigen. „Out of the Flankiert wird der Tisch mit einem Ensemble aus Videoarbeiten („Out of the Box“), die durchleuchten, wie wir in unserem medialen Verhalten beobachtet werden, wie unser Verhalten analysiert und aus persönlichen Daten Geld generiert wird.“

SA

The Zuckerberg House, 2016



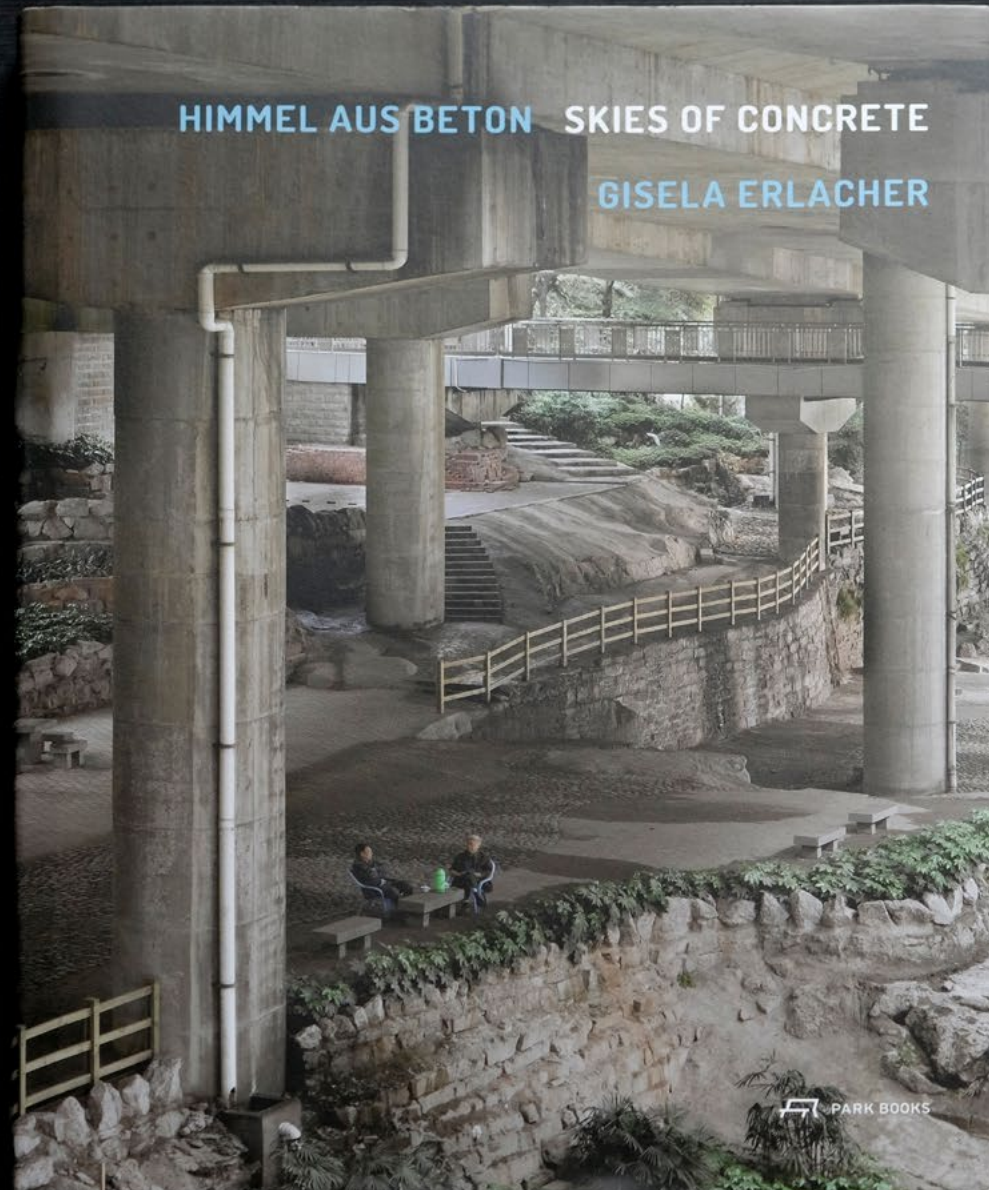
Skies of Concrete. Gisela Erlacher

Mit Beiträgen von Lilli Liska und Peter Lodermeier,

Park Books, Zürich 2015

ISBN 978-3-906027-92-0

23x31,5 cm, 112 pages



GISELA ERLACHER
SKIES OF CONCRETE

 PARK BOOKS

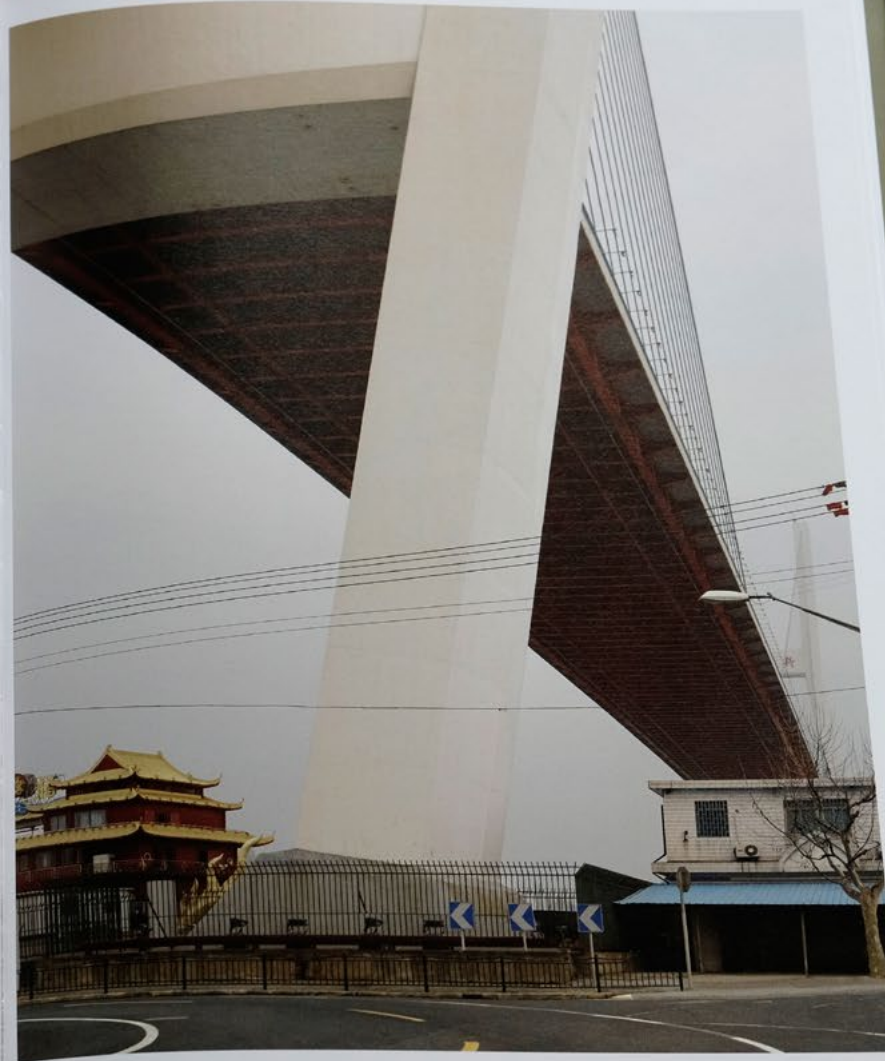
HIMMEL AUS BETON
GISELA ERLACHER

VI.

One special image in the *Skies of Concrete* series is the Shanghai photo in which we see an unfinished motorway exit in the middle of the picture. Whether as a result of poor planning or a shortage of funds, the bridge is incomplete and the road leads into the void with nothing to seal off its open end. Abruptly deprived of its functionality, the singular sculptural form of the road structure suddenly becomes conspicuous. The hammer-shaped pillar that supports the road is like a massive piece of sculpture standing in the middle of a narrow strip of green. The picture is given a morbid appeal not only by the proliferation of climbing plants – or creepers – on the pillar and the underside of the section of bridge it supports but also by the way the white surface is sheathed in an organic form resembling a network of veins.

Faced with Erlacher's photographs, one inevitably begins to wonder about the nature of modern urban development. Why are we humans ready to sacrifice so many emotionally positive qualities to the demands of mobility (and other economic dictates) in order to create for ourselves, in the worst case scenario, a built reality – an urban environment – that no one would describe as desirable, assuming they hadn't completely taken leave of their senses? It may be that the contrast between the real environment and the demands of life is even more vivid in places where animals (acting, as it were, as a human proxy), rather than people, are the centre of focus. A poignant example of this is the photograph of a horse on a sandy paddock beneath two bridges in London, where there is a striking contrast between the rigidity of the bridge architecture and the body of an animate being. If one follows the prominent vertical line of the central axis of the pillar that fans out as it stretches upwards, one's attention is drawn at its end to the damp-riddled structure of the material – here function dissolves into ugliness. "Functional architecture cannot grow old owing to the aesthetic pretensions it lays claim to; it immediately becomes junk." Even if the sandy hide of the horse indicates that it has just rolled on the ground, it stands there now in a stoic posture, showing a perfect profile, with the lines of the image (the left edge of the pink building, the horizontals of the fence, and the curving lines of the coloured plastic elements) framing it and anchoring it in the square composition so precisely that any other position would be quite inconceivable. Sophisticated calculation or pure chance? Both the centre of the horse's body and the vertical line of the pillar harmoniously divide the image width in exact accord with the Golden Mean. This formal measure is used to turn the photographic composition into a silent monument celebrating beauty and the dignity of living beings even under adverse conditions.

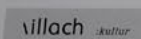
Huangpu IV, Shanghai, CN, 2013



Diese Publikation entstand mit freundlicher Unterstützung von
This publication was made possible by the kind support of



liawolf 1010 Wien
CABINETT



LAND KÄRNTEN
Kultur

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

besonderer Dank an special thanks to
Claudine Dufrêne, Eva Guttmann, Lukas Hutter, Thomas Kramer, Thomas Leventischnig, Claudia Mazanek,
Seth Meyer-Bruhns, Irmi Pammeringer, Tang Dinyi, Alex Regl, Roland Tusch, Lia Wolf, Wu Beibei, Doris M. Würgert,
Yang Xin, Yin Jiang Tao, Karin Zimmer

OVID, METAMORPHOSEN übersetzt von Gerhard Fink
© Artemis Verlag Zürich und München 1989
OVID, THE ESSENTIAL METAMORPHOSES translated by Stanley Lombardo
© Hackett Publ. Comp. Inc. 2011

Es erscheint eine signierte und nummerierte Vorzugsausgabe in einer Auflage von 15 + 3 AP mit einer Originalfotografie.
A limited edition of 15 + 3 AP with an original work of art by Gisela Erlacher is available with this book.

IMPRESSUM COLOPHON

Übersetzungen und Lektorat englisch Translations and copy-editing (English)
Simon Cowper

Lektorat deutsch Copy-editing (German)
Claudia Mazanek

Gestaltung und Satz Graphic design and typesetting
Doris Maximiliane Würgert

Druck Printing
gugler GmbH, Austria

Bindung Binding
Papyrus GmbH, Austria

Papier Paper
Arctic Volume, 150 g

ISBN 978-3-906027-92-0

© 2015 Gisela Erlacher und and Park Books, Zürich
© 2015 für die Texte for the texts: Lilli Lička und and Peter Lodermeyer
© 2015 für die abgebildeten Werke for the reproduced works: Gisela Erlacher

Gisela Erlacher
www.erlacher.co.at

Park Books
Niederdorfstrasse 54
CH-8001 Zürich
Schweiz Switzerland
www.park-books.com

An der Isar – Gegenwartskunst im neuen Lenbachhaus

Helmut Friedel, Matthias Mühling

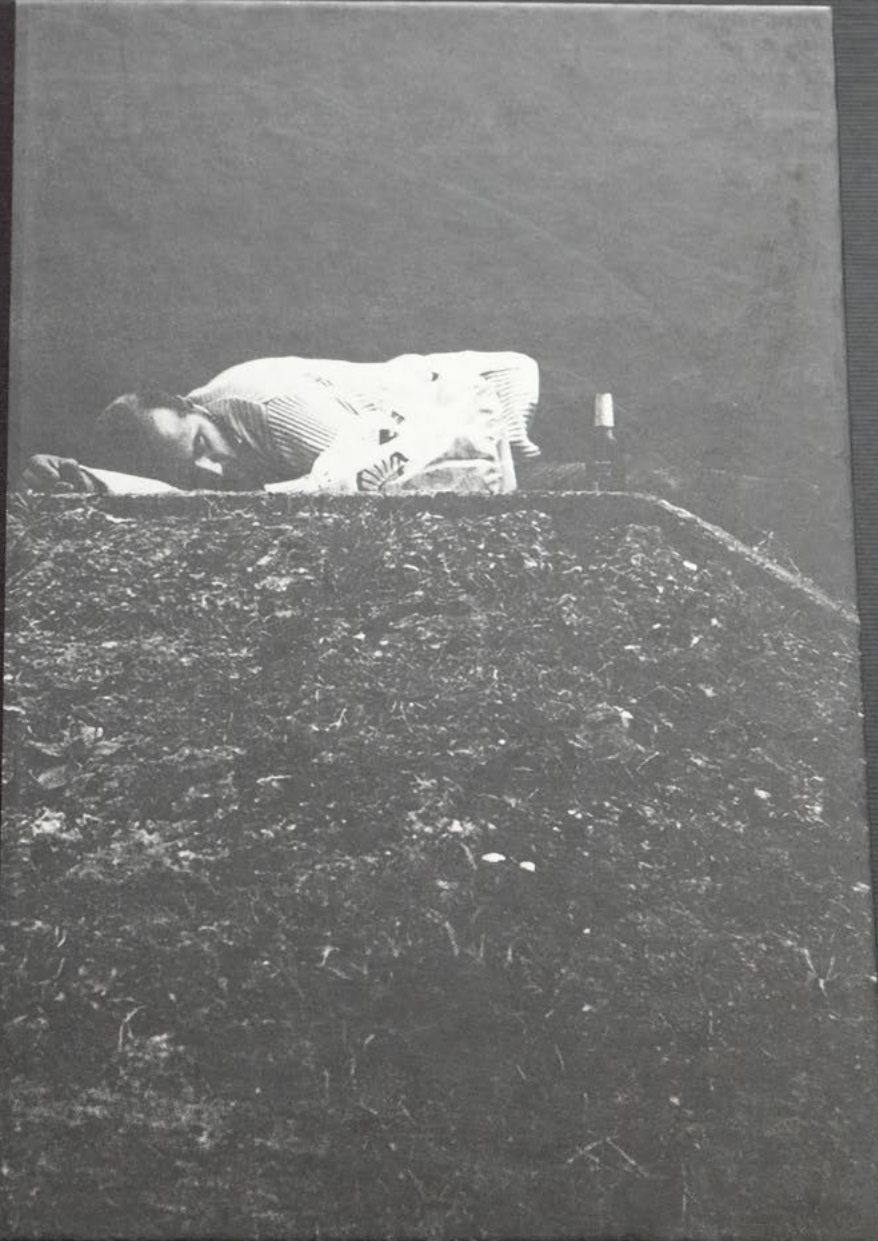
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2013

ISBN 978-3-88645-179-1

23x30 cm, 164 pages

AN DER ISAR

GEGENWARTSKUNST IM NEUEN LENBACHHAUS



Seit vielen Jahren wird das Lenbachhaus in seiner Sammlungspolitik durch zahlreiche engagierte Persönlichkeiten und gemeinnützige Stiftungen unterstützt. Der Förderverein Lenbachhaus e. V. hat in seiner Geschichte bedeutende Arbeiten beispielsweise von Joseph Beuys, Dan Flavin, Lucio Fontana und Gerhard Richter für die Städtische Galerie erworben. Seit Ende der 1990er Jahre konnte das Lenbachhaus bei der Erweiterung der Sammlung auf die internationale Größe der KiCo Stiftung bauen. Die KiCo Stiftung wurde oft auf die internationale Größe der KiCo Stiftung hingewiesen, welches schon vor im Dezember 2000 von einem Sammlerehepaar ins Leben gerufen, und dabei von Anfang an die kontinuierliche Zusammenarbeit mit öffentlichen Museen gesucht hat. Die erworbenen Werke sollen auf Dauer einem Museum zur Verfügung stehen und regelmäßig der Öffentlichkeit gezeigt werden. Bereits seit Mitte der 1990er Jahre besteht eine enge Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Bonn, wenig später kam die Kooperation mit dem Lenbachhaus hinzu. Die Auswahl und Entscheidungen für den Ankauf von Kunstwerken werden im direkten Dialog mit den Direktoren und Kuratorinnen und Kuratoren des Bonner Kunstmuseums und des Lenbachhauses getroffen, wobei immer auf eine sinnvolle Erweiterung der jeweiligen Kunstsammlungen beider Institutionen Rücksicht genommen wird.

Bei der Auswahl zeitgenössischer Positionen konzentriert sich die Sammlung KiCo auf solche, die sich mit der Auflösung des Gegenständlichen in Licht und Farbe auseinandersetzen. Zudem werden nicht nur einzelne Arbeiten ausgewählt, sondern vollständige Werkgruppen oder die Konzeption ganzer Räume, die einen detaillierten Einblick in das Werk eines Künstlers geben sollen. Damit stehen die Intentionen der Sammler dem Konzept der beiden Museen sehr nahe. So konnte im Lenbachhaus zum Beispiel das bereits bestehende Konvolut mit Werken von Gerhard Richter, Isa Genzken, Liam Gillick und Maria Lassnig fundamental erweitert werden. Ganz neu hinzugekommen sind größere Werkgruppen etwa von Wolfgang Tillmans, Shamon Bood, Monica Bonvicini, Sol LeWitt und Cecil Floyer. Und auch in Zukunft wird die KiCo Stiftung das Lenbachhaus ebenso wie das Kunstmuseum Bonn ganz maßgeblich dabei unterstützen, ihre jeweils eigene Sammlungspolitik weiter voran zu treiben.

Matthias Mühling
Katrin Dillkofer

ART AFTER 1945 IN THE LENBACHHAUS ENGLISH SUMMARY

Since the early 1970s, exhibitions at the Lenbachhaus have presented significant trends in international contemporary art. They included solo exhibitions of Diane Arbus, Piero Manzoni, Annette Messager, Gerhard Richter, Arnulf Rainer, George Segal, and Cy Twombly, among others. However, its exhibition activity was reflected in the collection only by sporadic purchases, including works by Öyvind Fahlström, Signar Folke, and Arnulf Rainer. Only with the acquisition of Joseph Beuys' environment *zeige deine Wunde* (show your wound, 1974–76) in 1979 did it begin to open up its collecting activity. When its acquisition policy became international in scope in the 1980s, its exhibition activity was broadened yet again.

Consequently, the Lenbachhaus was one of the few museums in Europe at the time to dedicate several group exhibitions to performance and video art. As early as 1975, there was an exhibition of videos by Friederike Pezold, and in 1979 there was a project devoted exclusively to the latest trends in performance art. With artists ranging from Laurie Anderson or Dan Graham by way of Marcel Odenbach or Ulrike Rosenbach to Tomiyo Sasaki or Ira Schneider, the art that could be experienced at the Lenbachhaus would have posed difficulties even for most art societies in Germany at the time. Thanks to its early exhibition activity in these genres, the Lenbachhaus collection offers an exemplary opportunity to study the history of video from its beginnings to the present day: the pioneering era of the medium is represented with works by Abramović/Ulay, Gerry Schum, and VALIE EXPORT, while Ulrike Rosenbach, Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch, and Gary Hill incorporate the 1980s. David Claerbout and James Coleman reflect the diversification into video installations in the 1990s. Sarah Morris, Willie Doherty, and Haris Epaminonda are some of the most recent examples.

From the outset, Lenbachhaus exhibitions incorporated not only new media such as video art and performance but also Land Art, and hence its collection includes an important block of works by Michael Heizer, for example.

One important aspect of the acquisition policy of the Lenbachhaus is its concentration on just a few artists, whose development is closely followed and supported. The Lenbachhaus collection today is among the most extensive and interesting for works by Gerhard Richter, Joseph Beuys, Isa Genzken, Maria Lassnig, Arnulf Rainer, the SPUR group, Anselm Kiefer, and Angela Bulloch, among others.

In the collection Art after 1945, abstraction was taken up again as a conscious reference to the endeavours of modernism. The Lenbachhaus collection reflects this with its focus on groups of non-figurative and abstract works by Rupprecht Geiger, Hans Hofmann, Günter Rambow, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Sean Scully, Sarah Morris, and Katharina Grosse. Another prominent concern is photography, stemming from the intense interest shown by Lenbach, Münster, and Kandinsky in the medium. Artistic engagement with photography determined this emphasis of acquisitions as early as the 1970s and 1980s. The first acquisitions in this area were Friederike Pezold's photographs and videos and Arnulf Rainer's over-painted photographs. The spectrum ranges from classic documentary photography by the likes of Walker Evans to the extension of the medium in the work of Thomas Demand and the installations of Wolfgang Tillmans.



52 Maria Lassnig
Ehepaar, 2001
Married Couple
Oil on canvas
100 x 125 cm
Sammlung KiCo



53 VALIE EXPORT
Tapp und Tast Kino, 1968 / Tap and Touch Cinema
Silbergelatineabzug / Gelatin silver print
115,5 x 147,5 cm
G 18140
erworben / acquired 2000

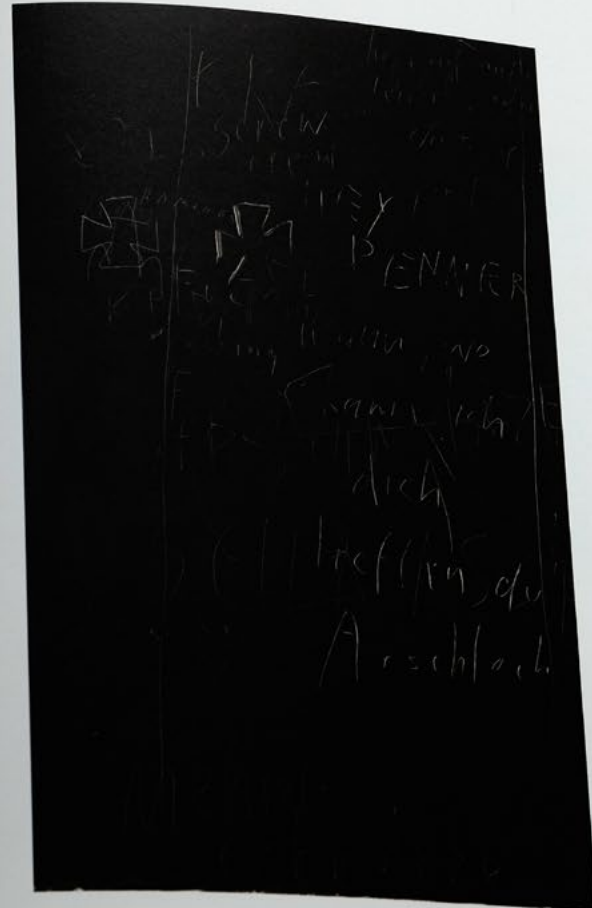
Emanuel Seitz
ohne Titel, 2006 / untitled
Aquarell / Watercolor
30 x 24 cm
G 18527
erworben / acquired 2007



ohne Titel, 2006 / untitled
Aquarell / Watercolor
30 x 24 cm
G 18526
erworben / acquired 2007



Florian Süssmayr
Landwehrstraße, 2006
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
210 x 130,2 x 5 cm
G 18414
erworben / acquired 2006



sonic. Antje Hanebeck

Fotohof Salzburg 2008

ISBN 987-3-901756-99-3

23x30 cm, 128 pages





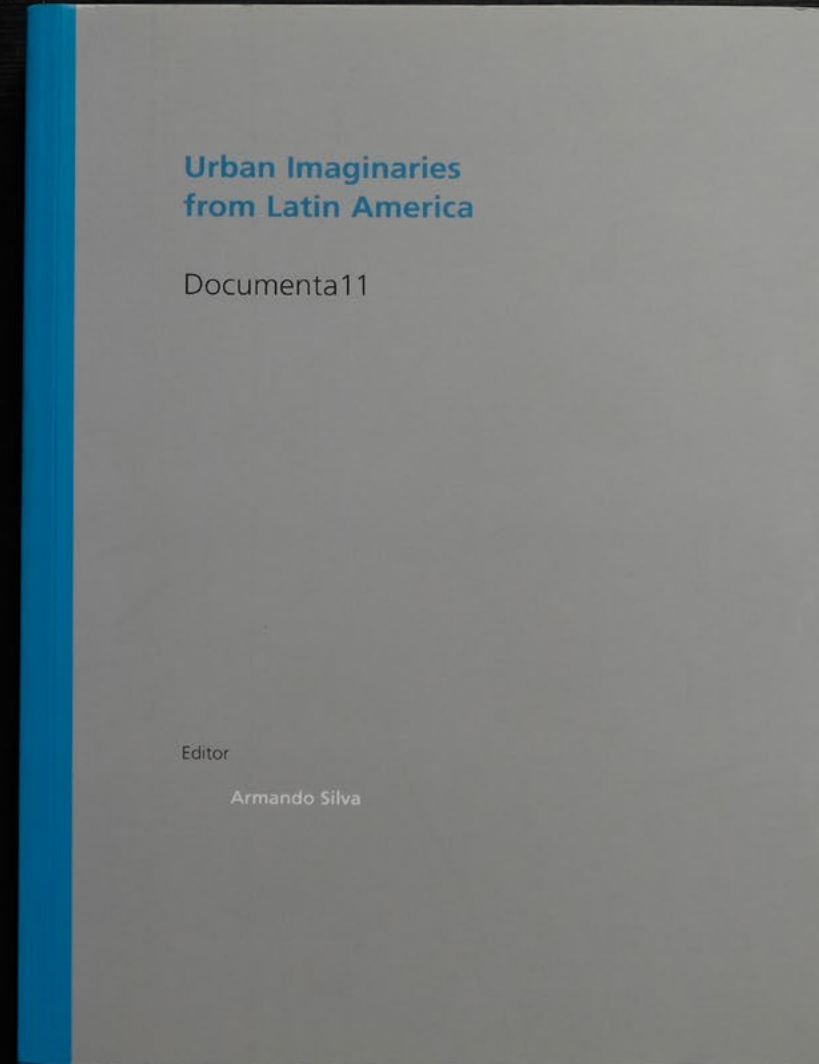
Documenta11. Urban Imaginaries from Latin America

Armando Silva

Ostfildern-Ruit: Cantz, 2003

ISBN 3-7757,9077-2

16,5x23 cm, 320 pages



slowly assimilating to urban culture while maintaining rural customs.¹⁰ Much of what we consider specific to rustic cultures is actually the product of a slow incorporation of learned patterns – “thanks to the connections that the peasant frequently makes, in the space of a few years he is able to adapt satisfactorily to the patterns proposed by urban civilization.”¹¹

These migrations from rural to urban, motivated by different conditions (economic, work-related, etc.), are also endowed with a strong symbolic character, namely, status: “the most highly valued status symbol is that of the presentation of a business card. It indicates that the bearer has a stable job, especially if it is government-related. The sentence ‘John Doe is a civil servant’ connotes praise at the same time as it shows the recognition of a certain superiority over the other.”¹²

It would be interesting to delve into such symbolic patterns in order to better understand the perception of forms and colors in the urban cultures of Latin America. The last example suggests a kind of emotional repression among the peasants who arrive in the city and, for the sake of attaining an urban status, that of bureaucratic civil servant, sacrifice self- or cultural expression. It is worth noting that, while the word *bureaucratic* is banalized in its urban context, where it connotes a *personaje de engorde* (“fattened up person,” as they are called in Mexico), or one who is “corrupt” or unethical in his work or personal life, among the new arrivals it means prestige and a sign of city and power.



Vale do Anhangabaú at the center of São Paulo.

In any case, the process of urbanization in Latin America entails strong “civilizing” pressures. These are nations still experiencing the internal migration of people who arrive in straitened conditions and, initially, must live on the outskirts of the city, where they begin the process of adaptation and entrance into urban society. Antonio Cândido recognizes three possibilities for those who arrive in the city in this way: to fully accept the norms and customs proposed (by the city), to accept through superficial means – for instance, a style of dress – the imposed norms, or to reject these norms entirely.¹³ In this latter case, we would be standing before an individual catastrophe, for it would be the case of someone rejected by urban society and forced to return to the countryside. This scenario is still the exception, although since the new millennium, it is happening more and more frequently across Latin America for a variety of reasons, among them, a new appreciation for the countryside and a reevaluation of the illusions and mirages of urban life.

The new awareness of extraterritorial city life introduces new dynamics into the relationship between citizen and city. Today, to capture the new urbanizing process that overrides the relationship between country and city, it would be more appropriate to speak of “cities of air.”¹⁴



Aerial view of Jardim Paulista photographed from the top of a building at Avenida Paulista.



Urban Fantasies from the Perspective of Dance

Amparo Sevilla and Armando Silva

The transformation of physical space into urban ritual space, and therefore the entrance into civic phantasmagorias, is evident in the use of certain places resulting from the city's function as limit. Consider cemeteries, which require some Christian citizens to make the sign of the cross when they pass by. Or think of the areas of the sex trade, such as brothels or homosexual territories, which inspire fear and suspicion among those outside the loop of the communicative code familiar to participants. These places are frequently pointed out (including with the index finger) as undesirable and evil: damned spaces that should not be visited or even seen.

We would like to present two examples, one from the transformists of Bogotá, and the other, in greater detail, from the ballrooms of Mexico City, for in both cases we find rich cultural crossings that lead to a certain ritualistic atemporality. Through dance, these ludic experiences introduce new citizens into an urban world of strong imaginary connotations.

Surveys of participants in Bogotá's transformist scene reveal that the stage – that is, the dance floor where transformists meet – fulfills a double function: as a dance floor and as a space for shows.¹ When the dance floor is used as a show stage, it becomes individual, for the exclusive use of the transformist. A holy space with a secular character is thus configured. Transformism (in some cases, transvestism) transforms not only the performer, but also the space itself. Spectators witness a phantasmal production that induces some individuals to participate theatrically on improvised urban stages of the city's nightlife. When the space is used as a dance floor, it achieves a collective dimension, and this space is integrated into the rest of the nightclub and displaces the "illusion of the holy."

In the bars of Bogotá where transformism is practiced, patrons go first to drink alcohol. But when the show begins, total silence falls over the crowd. The transformist may evoke laughter in the streets, but in performance he commands respect. One of the first marches with which the new millennium was inaugurated in the streets of Bogotá was a spectacular gay parade of people who came out of those transformist bars, which we interpret as new ways of representing citizens' desires and, therefore, contemporary modalities of urban cultures. Certainly, the

Transferit

Gerhard Müller-Rischart und Elisabeth Schweger (Hg.)

Akademischer Verlag München 2000

ISBN 3-932965-40-X

22 x 28,5 cm, 58 pages





Ernst Poppel

Thomas Morus zusammenfügen: Utopie und Syntopie.

Kopf und Körper von Thomas Morus sind an verschiedenen Orten begraben. Er, der uns die Idee der Utopie, des Nicht-Orts, beschert hat, entspricht damit zumindest ein wenig in seiner Rostleiblichkeit der Ortlosigkeit, die seine Vision kennzeichnet. Wir sollten ihn wieder zusammenfügen und aus seiner Utopie eine Syntopie werden lassen, aus dem Nicht-Ort einen Ort.

Wie macht man Orte? Mit *transfert** ist es geschehen. Eine anonyme Stelle wurde erkennbar gemacht durch Stolpersteine, Irritationen, Fallstricke, Symmetriebrüche, Unstimmigkeiten in der Wahrnehmung erzwingen, eine kleine Pause zu machen, und lassen uns fragen: »Wo bin ich hier eigentlich?«

Wie nehmen wir eigentlich wahr? Wie sehen und hören, tasten und riechen wir? Manchmal ist es praktisch, sich an Ergebnissen moderner Forschung zu orientieren – und hier sind ein paar Befunde, die für unsere Fragen wichtig sind. Es wäre ein Irrtum, zu meinen, dass Wahrnehmung nur darauf beruht, unsere Sinnesorgane mit Information zu füttern. Das hat man lange gemeint, und viele (leider auch Wissenschaftler) meinen das immer noch. Diese traditionelle und falsche Idee geht davon aus, dass wir etwas sehen, weil in diesem Augenblick die Sinneszellen unserer Augen gereizt werden und die aufgenommene Information in das Gehirn weiterleiten, wo dann das subjektive Bild entsteht. Das ist zwar notwendig (im Traum nicht einmal das), aber nicht hinreichend für die Erklärung von Sehen.

Ein Bild entsteht nicht passiv in uns wie in einem Spiegel, sondern es wird aktiv von uns gemacht. Überspitzt gesagt: Bilder sind immer schon da und werden durch sinnliche Erfahrungen nur bestätigt oder abgelöst. Alle paar Sekunden (im Mittel alle drei Sekunden) fragt das Gehirn von sich aus, fragt unser Bewusstsein: »Was gibt es eigentlich Neues in der Welt?« Im Grunde geht es dabei nur um die Bestätigung dessen, was schon vorhanden ist. Die erwartete Antwort unseres faulen Gehirns auf die Frage »Was gibt es Neues?« lautet: »Hoffentlich nichts!« Das ist außerordentlich ökonomisch, denn so viel Neues gibt es ja in der Tat

nicht. Meist bleibt alles beim Alten. Wahrnehmung ereignet sich also in vorhandenen Bezugssystemen, die durch Erwartungen, eigentlich Vorurteile, gekennzeichnet sind.

Wie kann man diese Wahrnehmungssysteme aus der Reserve locken? Indem man Bruchstellen inszeniert. Und dies ist an dem Nicht-Ort mit *transfert** geschehen. Es ereignet sich etwas, das dort nicht hingehört. Ein Reklambild widerspricht dem Erwartungsbild und irritiert. Ruhschilder widersprechen dem anonymen Straßenlärm. Eine stumme Party hat hier nichts zu suchen. Was treibt der Mensch in dieser Telefonzelle?

Unser fragender Blick »Was gibt es eigentlich Neues?« bekommt plötzlich eine Antwort: Die einformige Erwartung wird durchbrochen, und ich stelle mir Erschrecken fest: »Ich bin ja irgendwo!« Ich gehe nun nicht mehr – nie mehr – besinnungslos über diesen Platz. Er ist ein Ort geworden. Ein Ort ist gekennzeichnet durch unvergessliche Erlebnisse. Das Bild prägt sich ein, das Erlebnis ist mit einem Gefühl verbunden, sei es zustimmend oder ablehnend.

Orte gehören zu unserer Identität. Die verschiedenen Orte unseres Erlebens – ihre Syntopie – bestimmen überhaupt erst, wer wir eigentlich sind. Trotz aller Faszination der virtuellen und globalisierten Welt sind es Orte, nach denen wir Sehnsucht haben. Und deshalb Syntopie statt Utopie. Fügen wir Thomas Morus zusammen, bringen wir seinen Kopf zum Körper oder seinen Körper zum Kopf.





Louise Lawler – A spot on the wall

Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Joaneum, De Appel

Oktagon, Köln 1998

ISBN 3-89611-041-1

16,5x23 cm, 96 pages





DE APPEL A SPOT ON THE WALL

Installation team: Anything is Possible
De Appel was launched in 1975 at Brouwersgracht 196, where the warehouse was called De Appel (apple). Performances and outdoor activities were organized on site. In 1986, De Appel foundation moved to the Prinseneiland 7 where site-specific installations were presented in the two-story building. From the glass surrounded loft there was a view on the exhibition space downstairs. In 1993 the premises on the Nieuwe Spiegelstraat 10 became available after the ICA closed. The former bank building had already been converted to an art space by Herman Postma and was rearranged into a number of rooms following advice from artists. De Appel opened their new space in 1994 with a group show called *The Spine*.

DE APPEL A SPOT ON THE WALL

Aufbau: Anything is Possible
1975 begann De Appel in der Brouwergracht 196 in einem Lagerhaus mit dem Namen De Appel. Es wurden ortsspezifische Performances und Aktionen organisiert. 1986 zog die De Appel-Stiftung in ein zweistöckiges Gebäude, Prinseneiland 7, um, wo raumbezogene Installationen gezeigt werden konnten. Aus einem verglasten Loft konnte man auf den Ausstellungsraum im Erdgeschoß herunterschauen. Nach der Schließung des ICA 1993 wurde das Grundstück in der Nieuwe Spiegelstraat 10 frei. Das ehemalige Bankgebäude von Herman Postma war bereits als Ausstellungsraum vorbereitet worden und die Aufteilung der Räume erfolgte nach Anregungen durch Künstler. 1994 eröffnete De Appel seine neuen Räume mit einer Gruppenausstellung, mit dem Titel *The Spine*.

Untitled (Dreams)

1993
crystal, eichochrome and felt

Edward Ruscha
Dreams #1, 1987
Acrylic on paper
17 x 46 inches

To 420 from artist 3/14/89
To Thaddeus Ropac, Salzburg "Fread" 5/2/89
To Castelli Gallery, 578 Broadway for group drawing exhibit 9/26/89
Purchased by Leo Castelli 9/26/89
To LC apartment 1/22/90

Roy Lichtenstein
Ball of Twine, 1963
Pencil and tusche on paper
15 x 12 1/2 inches

Gift to Leo Castelli from the artist 6/64
To LC apartment 6/24/64
To Philadelphia Museum of Art for Exhibit (6/63-9/65)
To LC apartment 10/6/65
To Pasadena Museum (first museum retrospective in New York), travels
To Walker Art Center (6/23-7/30/67)
To Stedelijk Museum, Amsterdam 10/6/67
To LC apartment 6/26/68
To Guggenheim Museum (first museum retrospective in New York), travels
To Nelson Gallery of Art, Kansas City; Seattle Art Museum; Columbus Gallery
of Fine Arts; and Museum of Contemporary Art, Chicago
To LC apartment 12/9/70
To Centre National d'Art Contemporaine, Paris, retrospective drawing
exhibition, "Dessins sans Bande," travels to Nationalgalerie, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz, Berlin
To Ohio State University 10/21/75
To Metropolitan Museum & Arts Center, Miami 2/17/76
To LC apartment 5/8/79
To MOMA "In Honor of Toiny Castelli: Drawings from the Toiny, Leo and
Jean-Cristophe Castelli Collection (4/8-7/17/88)
To LC apartment 1/24/89
To Guild Hall, East Hampton "A View from the Sixties: Selections
from the Leo Castelli Collection and the Michael and Heena Sonnabend
Collection (8/10-9/22/91)
To LC apartment 10/21/91

This will mean more to some of you than others



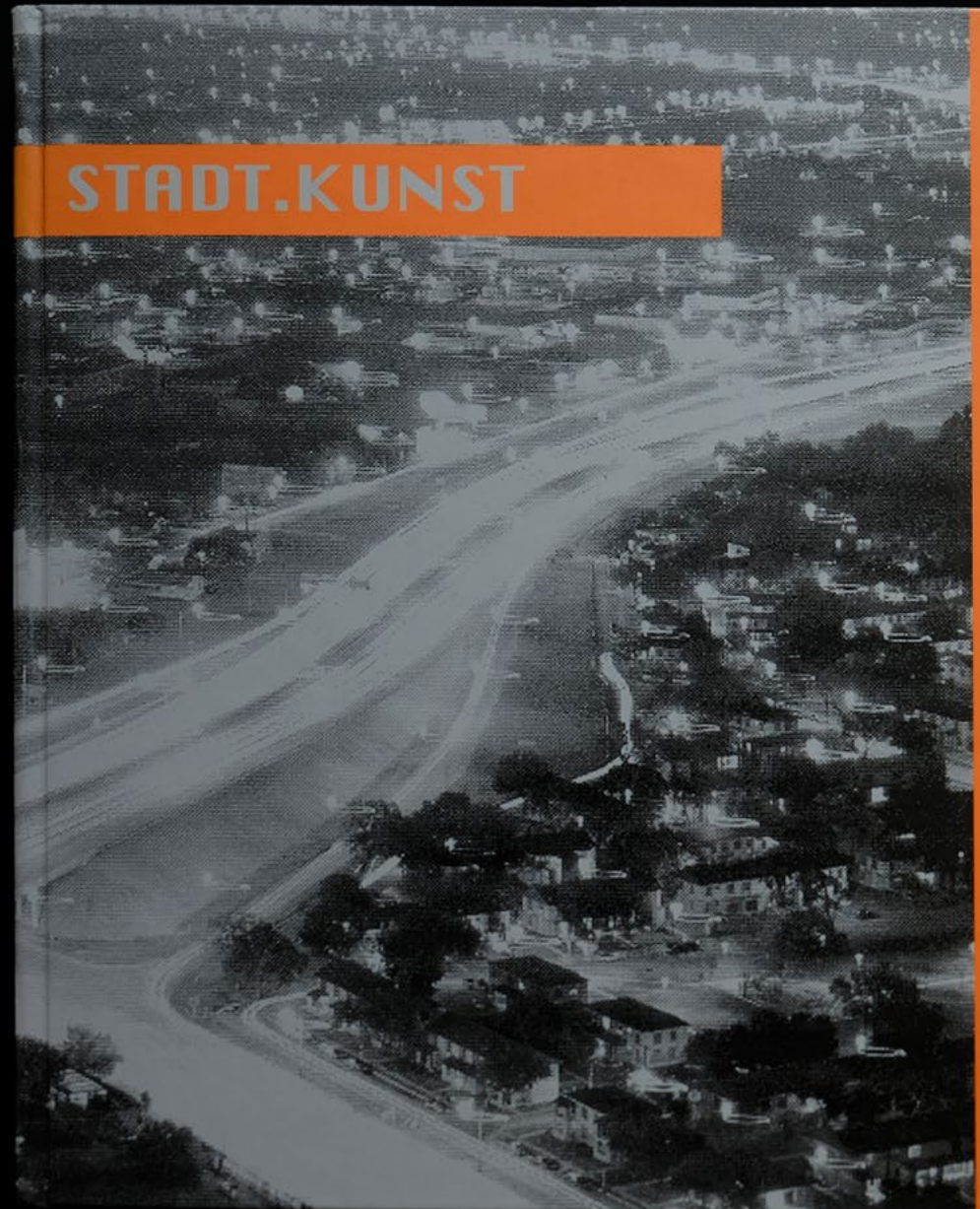
Stadt.kunst

Heinz Schütz (Hg.)

Lindinger + Schmid Verlag GdBR, Regensburg 2001

ISBN 3-929970-43-0

21x28 cm, 400 pages





rang 1992 zum einen entschied, zehn Prozent der entwässerten Polder wieder in Seen und Marschland rückzuwandeln, andererseits eine Million Wohnungen in den nächsten 20 Jahren fordert, soll sich die Stadt in Form schwimmender Inseln aufs Wasser bogen. Je nach Lärmentwicklung oder verschleißbar. Die Nationale Planungskommission soll bei der Präsentation der Vorschläge den Kopf geschüttelt haben; umgekehrt zeugt die faktische suburbane Wucherung nicht gerade von gestalterischer Phantasie. Schon seit 1950 gibt es Pläne, deren Namenswechsel (Alexanderstad, IJsselmeer, eine subsidiäre Neu-Stadt zwischen Rotterdam und Gouda, Fingerveld, das sogenannte RoCa-Gebiet) die urbanistischen Moden widerspiegeln. Immer wieder sind jedoch Investoren und die reale Bautätigkeit für Netzwerk metropolis Alexanderpolder.

Angesichts stürmischer Baukonzepte der Architekten blieben die Präsentationen der Künstler bescheiden. Ihre Aufgabe war es laut Begleitbuch, das »soziale Environment der neuen urbanen Gebiete von Rotterdam zu registrieren und interpretieren«. Hans Aarsman suchte die Flucht in den konzeptuellen Abständen als 10-m-Panoramablick dokumentieren. Doch schon nach zehn Bildern und der Begegnung mit 15 anderen Auftrags-Fotografen konzeptlos entwickelte, blieben zudem menschenleer, da er nunmehr nicht in die abgebildete urbane Landschaft hineinpassen wollten. Der Fotograf Jean Louis Schoelkopf jedoch hielt sein Konzept der Sequenzen und Raster aufrecht, welches der dort vorherrschenden typisierten Bauweise entspricht: Tür um Tür dokumentierte er auf kleinteiligen Abzügen seine Differenzierungen im seriellen Baustil.

Korrie Besems bedruckte 60 T-Shirts mit Motiven der Neubausiedlungen und hängte diese in der Kunsthal auf. Die Träger blieben sowohl auf den Bildern als auch in der Ausstellung abwesend. Nick Waplington zeigte anlässlich des Symposiums Hochzeitsdias seiner Freunde aus Nottingham. Bei den Aufnahmen im Alexanderpolder fühlte er sich jedoch als Fremder, der weniger Menschen als Räume vorfand. Seine zehn, jeweils dreigeteilten Bilder zeigen oben stets eine fahle, an Boltanskis Leuchtkörper erinnernde Peitschenlampe, in der Mitte weitwinklige und durchsichtige Fenster aufgenommene Wohnzimmer und unten aus der Froschperspektive fotografierte Container und Baumaterial, wie etwa eine Aufstellung von Fassadenplatten. Manfred Willmann wiederum kurvierte mit einem Mercedes durchs Viertel, drückte auf den Auslöser seiner am Armaturenbrett befestigten Kamera und fand so – wenig verwunderlich – kaum etwas Besonderes. Paul Hellmann, Mitarbeiter einer örtlichen Tageszeitung, war der einzige, der »dort draußen« auch lebt. 1968 als einer der ersten Siedler in den Vorort verschlagen, spürte er in einer Artikelserie den Alexanderpolder-Pionieren nach, die trotz jahrelangen Blickes auf Baucontainer, Planken statt Fußwegen und Sandverwehungen sich dort wohlfühlen. Entgegen landläufiger Meinung vermißt die Leute nichts; vielmehr fürchteten sie Veränderungen. Die Bewohner verstehen ihr Exil als Schutzburg gegen »Ausländer« (hohe Mieten) und Kriminalität (steter Balkonblick aufs eigene Auto). Eine Untersuchung des Terrains als bevorzugtes Rückzugsgebiet rassistischer Bleichgesichter steht wohl noch aus: Kaum wurde über soziale Folgen der außerstädtischen Segregation gesprochen, brachen die Veranstalter eine sich anbahnende Publikumsdiskussion ab.



Detailfoto Aufnahme von Nick Waplington



Jef Geys Kempens Informatieblad, Spezialausgabe Alexanderpolder

Der belgische Künstler Jef Geys entwickelte am Rande des AIR-Alexanderpolder und auf Einladung des (interstädtischen) Kunsttrauma Witte de With eine Reality-Familienserie. Diese überlieferte Essen von insgesamt neuen Familien. Zwischenspielen oder den Bundys aus »Eine schwach urbane Familie« via Offener Kanal dem Subpensionsschüssel schenken. Die auf Kinderscheiben im »What are we having for dinner tonight?« zeigen meist festlich angelegene Menschen, die ihre Kerzen bestückte Tischrunde zur Kamera und somit zu den Zuschauern hin geöffnet haben. Selbstinszenierung der per Kabelfernsehen miteinander verbundenen Vorstädter. Weiterhin bestanden sich im Ausstellungsraum eine Redaktionslose »Kempens Informatieblad« des kranken Geys Herausgeber dieser mit Ausstellungstexten, Kreuzworträtseln, Rezepten und Werbung gefüllten Anzeigenblätter; auch dies ein typisches Kommunikationsmedium der Suburbs.

Neben früheren Arbeiten fanden sich von Jef Geys auf den zwei Etagen auch noch eine handbeschriebene Konzeptionswand mit Fotos vom Alexanderpolder und das Stadtmodell von Omrood aus dem Historischen Museum. Der 1966 erstellte Entwurf einer der ersten Siedlungen im Alexanderpolder zeigte deutlich den modernistischen Ansatz, bei dem Häuser wie kombiniert wurden. Wie es heute dort aussieht, präsentiert Geys in einer schnappschußartigen Bilderserie von diversen Balkonen.

Ebenfalls auf Betreiben des Witte de With soll nun das lange geplante Gemeinschaftsprojekt von Jeff Wall und Dan Graham im Norden des Planungsgebietes realisiert werden. Modelle, Skizzen, Unterlagen und Fotos hierzu binett. Der »Children's Pavilion« ist eine fast ganz in die Erde vergrabene Kuppelhalle, in die als Bullaugen rückseitig beleuchtete Kinderfotos installiert sind. Der neben dem Spielplatz im Omroodse Veld geplante Bau Géode, während die in den Entwurf hineinkizzierten Kinder etwas ratlos wirken: Was werden sie mit diesem Pavillon anfangen, wo doch draußen Matsch und Baumaterial weit mehr zum Spielen einladen?

AIR-Alexander befragte die Künste als Erkunder der existierenden Vorstadt. Offen blieb, wie diese auf die zukünftige Situation abseits der Zentren und ihrer klassischen Ausstellungshallen reagieren. Jef Geys Kabel-TV-Programm oder die Verteilung von Anzeigenblättern, das Hinaustragen der bedruckten T-Shirts von Korrie Besems und der geplante Kinderpavillon sind

zu einer sinnvollen und zweckmäßigen Kunst- und Künstlerpolitik. Eine Sache hatte während all dieser Veränderungen Bestand: das explizite Bedürfnis der Behörde, die Kunst und den Künstler als wichtige und notwendige Faktoren im gesellschaftlichen Prozess zu schützen und sogar jedoch einen eindeutigen Grund angeben zu können. Das Bemühen der Behörde, die Rolle der Kunst in der Öffentlichkeit zu definieren, kann in den Niederlanden nicht von der intensiven staatlichen Beschäftigung mit dem Wohnungswesen getrennt werden. 1902 trat das neue »Wohnungsgesetz« in Kraft. In diesem Gesetz wurde u.a. die finanzielle Einmischung der Behörde in den sozialen Wohnungsbau festgelegt und wurden die Gemeinden verpflichtet, Bauanordnungen für die neuen Wohnviertel abzufassen und Ausbaupläne vorzulegen. Das Gesetz bedeutete einen wichtigen Impuls für die Architektur. Das sprechendste Beispiel ist die »Amsterdamer Schule« (Amsterdamer Schule) mit Persönlichkeiten wie H. P. Berlage, Michaël de Klerk und Piet Kramer. Was die Integration der Kunst in die Architektur und die Umgebung betrifft, setzte die Amsterdamer Schule die neugotische Tradition von P. J. H. Cuypers fort. Unter der Bezeichnung »Monumentale Kunst« wurden die freien Künste in die Architektur eingebunden und auf diese Weise gesellschaftlich dienstbar und zweckgebunden gemacht. Auch die Bewegung »De Stijl«, in der sowohl Künstler als auch Architekten vertreten waren, eignete sich auf ihre Art die Integrationsidee der Neugotik und der Amsterdamer Schule an. Die verschiedenen Künste und die Architektur wurden aber nicht mehr als autonome Disziplinen betrachtet. In der totalen Formgestaltung des menschlichen Milieus gingen sie ineinander auf und überwand in diesem Sinne die Idee des Gesamtkunstwerks. Sogar eine widerborstige Gruppe wie Cobra, die heftig gegen die »De Stijl«-Doktrin reagierte, ließ die Idee der gegenseitigen Verbundenheit von Kunst und Architektur nicht fallen. Constant betrachtete sein »New Babylon« oder die Utopie der künftigen Stadt nicht als ein städtebauliches Kunstwerk, sondern als einen vitalen und spontanen Ausdruck des »menschen«, der seine immer wechselnde Umgebung als eine Kollektivschöpfung spontan sekretiert. Die »Internationale situationelle« und die »Nulder individuellen Künste« gehen in dieselbe Richtung weiter. Sie stellen die Desintegration ist nicht unwichtig, in dieser Auseinandersetzung ihrer Erneuerung fest. Es ist, die in den Niederlanden einen großen Einfluß ausgeübt haben, zu erkennen.

Die Prozentsatzregelung, die Boekman befürwortet hatte, wurde 1951 in Kraft gesetzt. Bei jeder Submission öffentlicher Gebäude sollten 1,5% (für Schulen 1%) der Baukosten für »Dekoration« reserviert werden. Die Prozentsatzregelung selber hat eine komplizierte Geschichte. Überall stieß sie keine Sanktionen gegen mögliche Verstöße vorgesehen. Ihre Gleichgültigkeit machte die strikte Anwendung bei größeren oder kleineren Aufträgen abhängig, der entweder selber die Initiative übernahm oder verantwortliche Mitarbeiter dazu anstellte. Während der letzten Jahre handelte es sich bei z. B. um ein Gremium von drei Künstlern. Die Kritik galt jedoch nicht nur der mangelhaften Verordnungen oder deren manchmal unkorrekten Anwendung, sondern vor allem den Ergebnissen selbst. In einem bestimmten Moment hatte es den Anschein, daß durch die Prozentsatzregelung eine gesonderte Künstlerkaste entstanden war, die nur wenig Gefühl mit der lebendigen Kunst hatte. Aber sogar dann, wenn es sich um anerkannte

Künstler handelte, war das Resultat ihrer Vermittlung nicht immer sehr befriedigend. Wie auch immer, der wichtigste Effekt der Prozentsatzregelung war, daß sie eine Art allgemeine Zustimmung verursachte, in der die Auftraggeber – gezwungen oder nicht – es fast als eine Selbstverständlichkeit betrachteten, Kunst in ein Gebäude oder in die Umgebung zu integrieren. Der Effekt dieser Regelung reicht offensichtlich weit über ihr striktes Anwendungsgebiet hinaus. Sie hat sich z. B. auf Wohnungsprojekte oder Betriebsunternehmungen ausgewirkt. Wichtig ist auch ihre Wirkung auf die Kommunalpolitik.

»Umgebungs Kunst«

In der Diskussion über die Prozentsatzregelung und das staatliche Bemühen im allgemeinen widerspiegeln sich die Evolution der Kunst und die Einstellung des Künstlers. Wie haben schon darauf angespielt, als wir die Amsterdamer Schule, »De Stijl« oder »New Babylon« erwähnten. Ausgehend von der Monumentalkunst als »Dekoration des Gebäudes« verläuft die Evolution zunächst über die »Umgebungs Kunst« (environmental art), wobei das selbständige Kunstwerk verschwindet, dann allmählich in Richtung auf eine Neubewertung des autonomen Kunstwerks, das nicht länger einem spezifischen Platz einnimmt.

Die »Umgebungs Kunst« hat in den 70er Jahren in den Niederlanden, übrigens parallel zu Entwicklungen im Ausland, einen Höhepunkt erreicht. Sie wurde unter Peter Struyckens Impuls sogar als separate Disziplin mit einem eigenen Lehrstuhl an der Akademie von Arnhem betrieben. Die berühmten Spielplätze für Kinder, die Aldo van Eyck um 1950, allein oder in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, in Amsterdam entworfen hat, dürfen als deren Vorläufer betrachtet werden. Von Kunstintegration war hier nicht mehr die Rede. Das Kind würde sich spielend mit Formen und Farben vertraut machen. In der 1955 gegründeten »Liga Nieuw Beeldens« vereinigten sich einige Künstler mit der Absicht, zwischen Stadtplanern, Architekten und freien Künstlern ein Gespräch in Gang zu bringen. Es war bemerkenswert, daß die niederländische Besichtigung der Biennale in Venedig 1976 ausschließlich der »environmental area« gewidmet war. Im Jahre 1972 hatte das Van Abbemuseum in Eindhoven schon eine umfangreiche Ausstellung zum Thema »Die Straße«.

Form des Zusammenlebens« organisiert. Die Biennale in Venedig 1980 hatte sogar die staatliche Politik in Bezug auf die bildenden Künste zum Thema. Es liegt auf der Hand, daß in der »Umgebungs Kunst« die Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und dem Künstler im Vordergrund steht, was auch bedeutet, daß der Künstler möglichst früh an der Arbeit des Entwurfs beteiligt ist. Es ist selbstverständlich, daß der Landschaftsarchitekt bei diesem Verfahren eine neue Aufgabe erhält. In der weiteren Entwicklung wird er sogar oft die Aufgabe des Künstlers übernehmen. Der Bezug auf die Land Art liegt folglich auf der Hand.

Die »Umgebungs Kunst« hat das heutige Erscheinungsbild der Niederlande wesentlich bestimmt. Überall, an den unerwartetsten Stellen, begegnet man »Kunstwerken«. Man könnte sogar behaupten,



Springzone, Detail aus einem Spielplatz in einem Grünstreifen, Zaanburg, Amsterdam, Niederlande, Planung: Aldo van Eyck, Amsterdam



Spielplatz auf einer Straßensinsel, Bonaireplein, Amsterdam, Niederlande, Planung: Aldo van Eyck, Amsterdam, in Zusammenarbeit mit »Dienst der Publieke Werken«, Amsterdam

... Hindernisse / Probleme

Für Archenbach habe ich in Düsseldorf eine Galerie konzipiert. Als er den neuen Raum bekam, fragte ich ihn, ob er nicht mal etwas anderes als den üblichen Galerieraum machen wolle. Er hat mich um Zeichnungen, die er seinen Künstlern zeigte. Die waren alles andere als begeistert. Das Projekt wurde schließlich doch realisiert. Und jetzt schienen alle glücklich zu sein. Der Raum hat acht bewegliche Wände und kann völlig flexibel verändert werden.

Es gibt natürlich eine ausgedehnte Diskussion über das, was Funktion sein kann, aber für mich steht fest, daß es bei einem Stuhl um's Sitzen geht. Wenn man im »happy days« sitzt, wird man das auch sofort wissen. Sollte man zufälligerweise auch noch rote Hosen tragen, würde der Raum im »happy days« das Rot der Kleidung reflektieren.

Meine Arbeiten sind nicht unabhängig von Überlegungen zur Funktion, was nicht immer bedeutet, daß sie praktisch sind. Praktikabilität ist interessant, aber sie kann von etwas sehr Praktischem mit wenig Ausdruck bis hin zu etwas wie dem »happy days« reichen.



Belgo Restaurant + Bar, London, 1993-94

Chalk Farm Studios, London, 1989-1991



... Funktionen

Ich behaupte nicht, die Antwort für alle Probleme zu haben. Ich arbeite nicht im Dienstleistungsgewerbe, obwohl ich hoffe, daß meine Arbeit den Leuten Freude macht. Als wir die öffentlichen Räume in der Oper von Tel Aviv entwarfen, mußten wir selbstverständlich ihre Funktionen in unsere Überlegungen einbeziehen, aber ob die Leute Schwarz schön finden oder nicht, ist mir egal. Wer sind die Leute? Sollen wir eine Untersuchung in Auftrag geben, bevor wir mit der Arbeit beginnen?

Ich denke nicht, daß ich der Gesellschaft gegenüber eine bestimmte Aufgabe erfüllen muß. Es gibt schon genügend Stühle und Tische auf der Welt, und niemand braucht mehr davon. Niemand braucht Designer-Restaurants. Man kann sich auch in einem Restaurant sehr wohl fühlen, das der Besitzer selbst eingerichtet haben, ohne sich darüber Gedanken zu machen, wer den Stuhl entworfen hat.

Ich finde es interessant, Räume und Stühle zu entwerfen, und ich hoffe, daß sich die Leute darin wohlfühlen, aber das ist kein Muß, und ich denke nicht über eine Strategie nach, was als Nächstes kommen müßte.

Einmal pro Jahr zeige ich neue Entwürfe, wenn möglich eine große neue Idee, in Mailand, aber niemand zwingt mich dazu.

Um mein früheres Atelier in Covent Garden herum arbeiteten eine Menge kreatives Leute. Nach heute habe ich mit Leuten zu tun, die ich damals in diesem Viertel kennengelernt habe. Covent Garden war ein ganz besonderer Ort, wurde aber von dem Basilien-Schritt für Schritt zu einem teuren Touristenpflaster gemacht. Die Ateliers wurden dadurch langsam verdrängt, unsere eingeschlossen.

Ich war in Entwurf und Herstellung sehr involviert. England hat keine vergleichbare Fertigungstradition wie Italien, und daher wurden englische Designer häufig zu Machern. Ein Stil entwickelte sich, und ich wurde mit ihm in Verbindung gebracht, habe aber das Zusammenschweißen rostiger Metallbleche nie besonders gemocht.

Wir haben 1989-91 ein Studio gebaut, das so funktioniert schien. Eine Modellbauwerkstatt und eine Computereinheit sind integriert. Mein Atelier war immer ein Experimentierraum. Erst vor drei Jahren habe ich den Bau der Prototypen nach Italien verlagert, weil ich mehr Abstand dazu haben wollte.

... Bedingungen

Die Direktorin der Fondation Cartier, Paris, hat mich 1992, die erste Installation im neuen Gebäude von Jean Nouvel zu machen.

Architekten sprechen immer von Transparenz, was sich aber immer auf die vertikalen Wände bezieht. Mich interessierte die horizontale Ebene. Die verschiedensten Überlegungen beeinflussten das Endprodukt. Eine davon betraf die finanzielle Situation. Weil die Installation teuer war, als es das Budget erlaubte, wurden ihre Einzelelemente zu Tischen, und diese wurden anschließend verkauft. Ein halbes Jahr wurden die polierten Flächen und ihre Zwischenräume auch als Plattform für Performances genutzt und wanderten dann an die verschiedensten Orte, von Amerika bis nach Tunesien und in meine eigene Küche.

Die Installation in der Fondation Cartier war die erste Ausstellung, die ich als Besucher genießen konnte. Das war ein Erfolg der Werkstattverlegung nach Italien. Meine Zeichnungen wurden nach Italien geschickt, die Verträge ausgehandelt und die Tische schließlich laut Zeichnung in Paris perfekt aufgestellt.



Installation, Fondation Cartier, Paris, 1994, 30 polierte Stahlstühle und Zwischenräume

Es ist interessant zu beobachten, daß die Leute meine Arbeit im Kunstkontext anders wahrnehmen. Ich mache aber nach wie vor dieselbe Arbeit.

Bei der documenta 8, 1987, beschloß man, Designer zu dieser Versammlung Größenwahnsinniger einzuladen, was in den meisten Fällen schiefging. Der beste Stuhl, den Philipp Starck machen kann, unterscheidet sich nicht wesentlich von dem Stuhl, auf dem der Museumswärter Platz nahm.

Kunst und Design sind zwei abgeschlossene Welten, die nicht viel voneinander wissen. Der Streit zwischen Ange Leccia, der einen Mercedes auf einer Drehscheibe zeigte, und Sandro Mendini, dessen Arbeiten wie Hard Edge Malerei wirkten, machte das sehr deutlich. Die Auseinandersetzung entzündete sich daran, daß Ange Leccia in seinem Raum nicht die Arbeit eines Designers haben wollte.

Die wesentliche Frage lautet schließlich, wem man gefallen will, mit wem man spricht und welche Kritiker man akzeptiert.

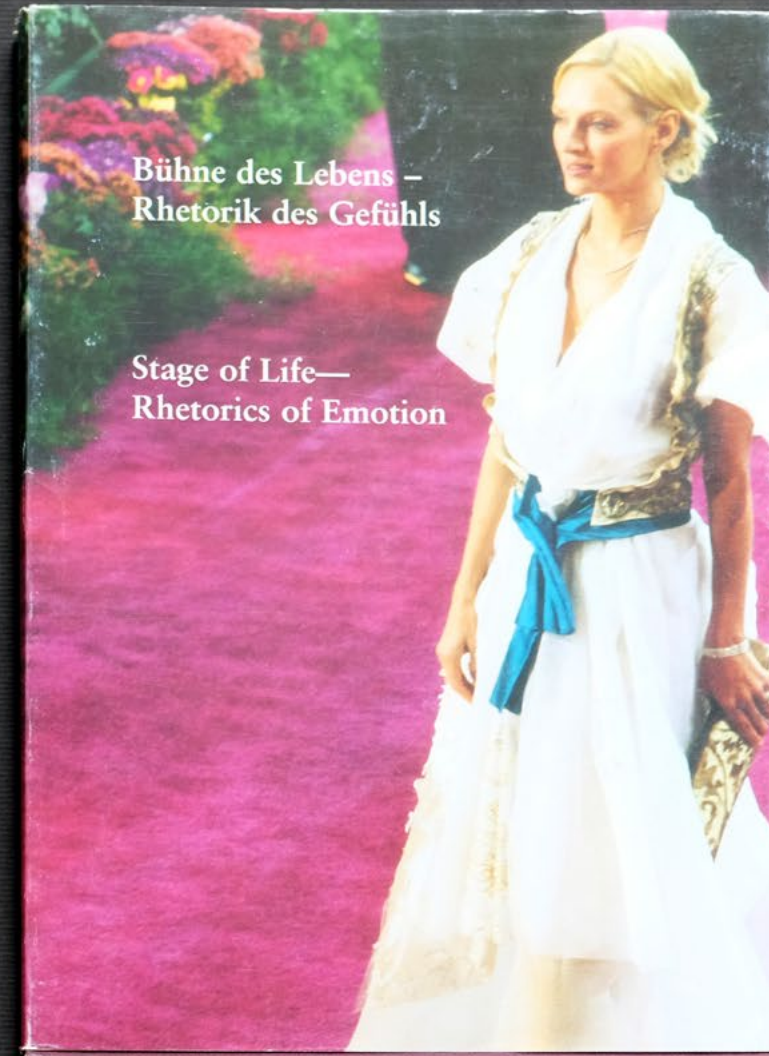
Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls

Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006

ISBN 3-86560-083-2

16,5x23 cm, 168 pages



5. Olafur Eliasson

Round Rainbow
Acrylglas, HMI Scheinwerfer, Motor, Stativ
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Foto: Lenbachhaus



13. Sarah Morris

Los Angeles, 2005
Film 35 mm übertragen auf DVD, 26 min 12 sec
Foto: Sarah Morris



- 15 Theodor W. Adorno, „Kierkegaards Lehre von der Liebe“, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., 1962, Bd. 2, 220.
- 16 Vgl. ebd., 227.
- 17 Theodor W. Adorno, „Kierkegaard noch einmal“, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., 1962, Bd. 2, 248.
- 18 Vgl. ebd., 225.
- 19 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, 402.
- 20 Ebd. 443.
- 21 Theodor W. Adorno, „Der Artist als Stauhäuser“, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, 118.
- 22 Ebd., 122.
- 23 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 490.
- 24 Vgl. ebd., 33.
- 25 Ebd., 364.
- 26 Vgl. Albrecht Wellmer, „Wahrheit, Schein, Verheißung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftskritik nach Adorno*, Frankfurt a.M. 1985, 20.
- 27 Für eine Kritik an Adorno in diesem Punkt vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, 101–146; 207–231.
- 28 Christoph Menke, „Subjektivität“, 784.
- 29 Ebd., 785.
- 30 Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin 1995, 169 ff.
- 31 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a.M. 1989.
- 32 Karl Heinz Bohlen, *Die Kritik der Romantik*, 145.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Anm. 12.

Art—Life—Love Aesthetic Subjectivity after Kierkegaard

Juliane Rebentisch

Translated from the German by Christopher Jenkin-Jones, Munich

Søren Kierkegaard's critique of Romantic aesthetics can be read as one of the first and most influential critiques of modern tendencies toward the so-called aestheticization of life. Central to this critique is the subject that does the aestheticizing. In line with this, Kierkegaard reads Romantic aesthetics less as a set of art-philosophical notions than as the agent of an aesthetic zeitgeist new at the time and extending far beyond the sphere of art to all spheres of life. For, on Kierkegaard's view, this zeitgeist gives birth to a new human type, the ironist, whose stance toward the world, aloof and willfully subjective, poses not only theoretical but above all ethical questions. Nowhere do these questions appear more clearly than in the problematic consequences that a radically ironic stance toward world and others has for love. The famous "Seducer's Diary" in *Either/Or* thus constitutes something like the systematic core of Kierkegaard's critique of the aesthetic way of life in general. Moreover, this critique, no less than the subjectivism of the Romantic aesthetic to which it reacted, decisively shaped aesthetics in the 19th century as well as in the first half of the 20th century. Thus, after Kierkegaard, aesthetic discourse strove to import ethical motifs into the aesthetic to show that the aesthetic was something other and more than just a subjective stance, and it is no accident that the paradigm of love is often central to these motifs, as in the case of Adorno's writings on Kierkegaard.

Contemporary interpretations of Romantic aesthetics differ from this ethical-aesthetic line of argument, viewing it, unlike Kierkegaard, less as an agent of aestheticization, midwife to an all-embracing aesthetic life-form, than as the discoverer of aesthetic autonomy as against the spheres of truth and ethics. While early modern aesthetics responded to Kierkegaard's bugbear of the radical aestheticization of life by striving to ethicize the aesthetic, recent aesthetics ceases to view the aesthetic subject as a model for the life of the subject but as one moment in it, a moment that is on a par with the realms of theoretical and practical reason. Yet this most recent development in aesthetics can also be interpreted as a reaction to the problems Kierkegaard defined, possibly even as a direct upshot of his thinking. The debate around the correct reading of Romanticism, as of its critique, thus proves a privileged theater for rival interpretations of modern subjectivity.

Favoriten 08 – Neue Kunst in München

Matthias Mühling, Felix Prinz

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2008

ISBN 978-3-88645-169-2

21x23 cm, 112 pages



Favoriten 08 Neue Kunst in München

Justin Almqvist
Klaus Auderer
Benjamin Bergmann
Christoph Brech
Sebastian Dacey
Motoko Dobashi
Andrea Faciu
Katharina Gaenssler
Elke Härtel
K2ao
Bo Christian Larsson
Berthold Reiß
Emanuel Seitz
Frank Stürmer
Ralf Westhoff

Justin Almqvist

GEORGE WASHINGTON'S SECRET: Schick doch mal einen durch.

„Stimmen: – Palatin. – Könige. – Palatin. – Palatin. – Palatin. – Je le dit. – Je le dit. – Lala. – Den Panzen an die Wand quacken. – Tüpfelchen aufspannen. – Du schmeißt du ab. – Du hab ich abgestrichen. – Du schmeißt ihr alle ab. – Schick doch mal ein Bier durch.“

Leicht verkümmert blickt der traurige Kapitän unter seiner Mütze hervor, während Pinocchio als homosexueller Fitnesstrainer mit Anschlagshülse zu den ersten Dehnübungen des Tages ansetzt. Unterdessen radelt der obdachlose Mick Jagger mit wehendem Pancho übers Papier, seine Halbe nondürrig auf dem Gepäckträger fest haltend. Ein Rodel Spermatrozoon lässt traurig die Köpfe hängen, eine halluzinogene Walderbere hat grün beschuppt den Kopf einer anderen Figur okkupiert. Dorell schreitet der Künstler selbst expositiven Schrittes zackig durch „Kirchenland“ und ein dem Kindesalter entwachsener

Pour Pan bemüht sich versonnen, neben der bereits geleerten Flasche eine noch nicht gefüllte Liste zu vervollständigen. Die kleine Maus könnte den Swimming-Pool verlassen, will aber nicht, und eine Handpuppe verdoppelt sich in ihrer Gedan-

kenblase als Fremd imaginaire. Ein passant wird Stevie Wonder auf einer Serviette – während zwischenzeitlich im Restaurant Merkmale reduziert: Rastazöpfe, Sonnenbrille, schmaler Bart und dicke Lippen – während Freundin anzufassen. Wäre wohl alles schief

ein Unbekannter über den Rücken des Zeichners hinweg reicht, um dessen Freundin anzufassen. Wäre wohl alles schief ein Unbekannter über den Rücken des Zeichners hinweg reicht, um dessen Freundin anzufassen. Wäre wohl alles schief

gegangen, wenn nicht gerade noch rechtzeitig George Washington die Hose auf Halbnast gesetzt hätte.

„Während Jacki denkt, geht er auf, darüber nachzudenken, was er denkt, ob er das Gedachte hört, ob er es spricht, was er hört, ob er mit der Stimme eines anderen denkt – welches anderen?“

Wie die Stimmen, die in der Kieckneipe Palette durch Jackis Kopf jagen, um die harte Grenze zu verwischen, die seine Schädeldecke für gewöhnlich zwischen Alter und Ego zieht, so treten mit Almqvists Zeichnungen Gesten und Gestalten

ins Licht, die sich in den Zwischenräumen der menschlichen Wahrnehmung eingenistet zu haben scheinen, um von dort aus immer wieder die Demarkationslinien zwischen innerer und äußerer Erfahrung zu durchkreuzen. Sie verdichten Gese-

henes und Gedachtes, verschneiden Gehörtes und Gesprochenes, amalgamieren Geräumtes und Erlebtes an der Schwelle zwischen Selbst und Anderem. Zugleich eröffnen sie ein Panoptikum figurativer Notationen, das sich immer schon im

Transit befindet und auf den Weg in die Abstraktion gemacht hat.

„Einige Wörter kommen aus der Emigration zurück. Es gibt Wörter unter der Lage. Ein Wort nimmt Schnee. Wörter mit roten Augen. Absonderliche. Wörter mit einer eingeklebten weißen Strähne im Haar. Zeilenwörter. Wörter, die auf dem Kopf gehen. Wörter ohne Unterhalt. Wörter mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei

Wörtern mit einer Hand aus Leder. Wörter mit von unten Kommen. Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei



MARK E. SMITH LIVES IN
MY HEAD BETWEEN THE HOURS OF
9-12 AND TELLS ME WHEN TO
TRIM MY BEARD.

Daniel Pies

Alle Zeile aus: Hubert Fichte, Die Pater: Kapitel Lexikon, Frankfurt am Main 1978, 46-50.

schädlichsten Zeichen von dem, was er selbst sich vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in anderen zu erwecken, so ist er ein Künstler. Demnach ist die Einbildungskraft [...] die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so weit wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer neuen Welt.¹

Karin Althaus

¹ Johann Georg Salzer: *Allegorien: Theorie der schönen Künste: in einleitend, nach alphabetischer Ordnung der Kunstszener aufeinanderfolgenden, Ansehen abgehandelt*. Faksimile-Nachdruck der 2. verm. Aufl. Leipzig 1792, Hildesheim 1967; Bd. 2, 108.



Christoph Brech

Fünf Passagen zu Christoph Brech

Ein
Das Alltägliche bleibt zumeist fremd. Das entgeht dem Auge, da es sich mit den Sensationen der Oberfläche zufriedengibt. Erst die Kunst, wenn sie tiefer in die Erscheinungen einzudringen vermag, leuchtet den Hintergrund aus, vor dem es sich abzeichnet und erkannt werden kann.

Zwei
Ein Schein von Ewigkeit in der Zeit. Gesichter, gemalte Gesichter: Männer, Frauen, Kinder. Alle, ob jung oder alt, haben einen rosigen Teint, und nur die Augen der Männer zeigen hier und da kleine Falten, als habe der Tod sie allerdings im Gedächtnis der Nachkommen. Der immergleiche, melancholische Blick ist nach innen gerichtet, die Haltung gemacht im Kollektion der Ohrgeschmiede der Frauen und die einander ähnlichen Schnurrbärte der Männer, des Kopfes, die eine Kollektion der Ohrgeschmiede der Frauen und die einander ähnlichen Schnurrbärte der Männer, all das macht sie gleich und doch im Gleichklang ihres Erscheinens verschieden.
Ritratto romano hat Christoph Brech seinen 2006 entstandenen Videofilm genannt, in dem er die gemalten Porträts römischer Männer, Frauen und Kinder langsam übereinander blendet. Entdeckt und aufgenommen hat er die im Stil ägyptisch-römischer Mumienporträts gemalten Bildnisse auf dem Friedhof Campo Verano in Rom, wo es um 1900 in Mode war, ein gemaltes Bildnis der Verstorbenen auf dem Grabstein anbringen zu lassen.
Kaum merklich wechselte die Bildnisse einander ab, überlagern und durchdringen sich die Gesichter, verflüchtigt sich ein Schnurrbart um die Lippen einer Frau wie Nebel in der Morgensonne. Allein die Augen bleiben im Spiel der Stereotype stets an derselben Stelle. Sie blicken einen an, als träten sie aus einer fernen Welt plötzlich mit uns in Verbindung. Das Kind mit den großen Ohren, der Mann, dessen Schnurrbart seine Lippen verdeckt, die Frau mit den traurigen Augen – sie alle scheinen verortet in einer Passage, die aus dem Reich der Toren zurück ins Leben führt, als habe Orpheus sie, Eurydike gleich, im Schleppzug, bei seinem Aufstieg aus der Seelen wunderlichem Bergwerk. Wie er, so scheinen auch sie voller Hoffnung, die Rückkehr ins Leben vollenden zu können. Was aber bleibt, sind Schatten. Gerettet ins Medium des Films ziehen sie an uns vorbei wie der träge Strom der Zeit.

Drei
Die Musik, sagt der Philosoph Sören Kierkegaard, „drückt stets das Unmittelbare in seiner Unmittelbarkeit aus“. Vier junge Musiker bei der Probe: sie spielen, rufen sich Kommentare zu, setzen neu an, singen, sprechen, musizieren. Das Quartett Elvira – Pierre Colombari und Gabriel Le Magadure an der Violine, Mathieu Herzog Viola und Raphaël Merlin Cello – gehört zu den besten jungen Streichquartetten der Welt. Die Musiker gastieren bei wichtigen Festivals und in bekannten Konzertsälen. Ihr Repertoire ist abwechslungsreich; sie spielen Bartók, Beethoven, Mozart, Schubert, Haydn, ebenso wie Stücke von Miles Davis und Chick Corea.
Christoph Brech hat das Quartett Elvira bei der Probe mit der Kamera beobachtet. Der Film, der daraus entstand, arbeitet mit rhythmischen Schnitten und abwechselnd mit Überblendungen. Erst haftet der Blick auf Augen und Stirn der Musiker, als sei es der Kopf, der die Musik macht. Dann lässt Brech Gesichter und Gesten der vier zu einem Fluss aus Bildern verschmelzen, der dem Rhythmus der Musik folgt. Die Musik reißt die Bilder gleichsam mit, zerlegt sie in Takte und Melodien, bis aus den konzentrierten Gesichtern, aus Tempo und Klang ein opto-akustisches Kontinuum entsteht.
Bewusst unterläuft Brech das allzu glatte Bild, das ein geschicktes Marketing gewöhnlich von den talentierten Franzosen rechnet. Nun sind sie nur Musiker, einander und der Musik zugewandt. Indem Brech der Virtuosität ihres Spiels eine eigene und doch der Musik folgende Schärfe einräumt, wie die Regungen auf den Gesichtern der Musiker. Wieder nach Tempo und Phrasierung ebenso statisches Gefüge. Alles ist Übergang und Passage; permanent transformieren sich Bild und Ton in der Zeit. Dabei hält sich Brech an den Geist der Improvisation, der für das Quartett und dessen Auffassung von Musik eine zentrale Rolle spielt. Bis das Bild sein angestammtes Territorium verlässt. Anders als bei *Opus 110*, bei dem

der Künstler das Sich-Abilden der Musik auf dem Rücken des Dirigenten verfolgt und in der Dynamik des Faltenwurfs die Passage vom Körper zur Musik und zurück aufzeichnet, wird bei *Quartett Elvira – Trois mouvements* das Bild als Oberfläche aufgelöst. Bevor sich die Haut der Bilder spannen kann, haben sie sich verwandelt. Nie gibt es nur das eine Bild, die eine Perspektive. Allein Passagen, Metamorphosen, Gleichzeitigkeiten, die sich überlagern und davonellen wie Musik.

Vier
Brech entwickelt geradezu ein Gehör für Bilder. Ruhig, manchmal feierlich erscheinen sie wie auf einer mit schwarzer Seide tapetierten Wand. Wie in *Piano* braucht er stets nur wenige Mittel, um Hingabe und Zufall, kontinuierliches Fließen und plötzliche Veränderung verschmelzen und eine Phantasmagorie entstehen zu lassen.

Fünf
„Das Gesicht ist eine Oberfläche: Gesichtszüge, Linien, Falten, ein langes, rechteckiges oder dreieckiges Gesicht; das Gesicht ist eine Karie, selbst wenn es an einem Volumen haftet und es umgibt, selbst wenn es Aushöhlungen, die nur als Löcher vorhanden sind, umfasst und einrahmt“, notieren Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Platonis*. Christoph Brech entfaltet Bilder wie Gesichter. Aber nach innen. Seine Filme klammern sich nicht an oberflächliche Reize. Sie erkunden den Resonanzraum des Sichtbaren.

Thomas Wagner



Ritratto Romano, Italien 2006.
21' 09", Courtesy Sammlung Goetz, München

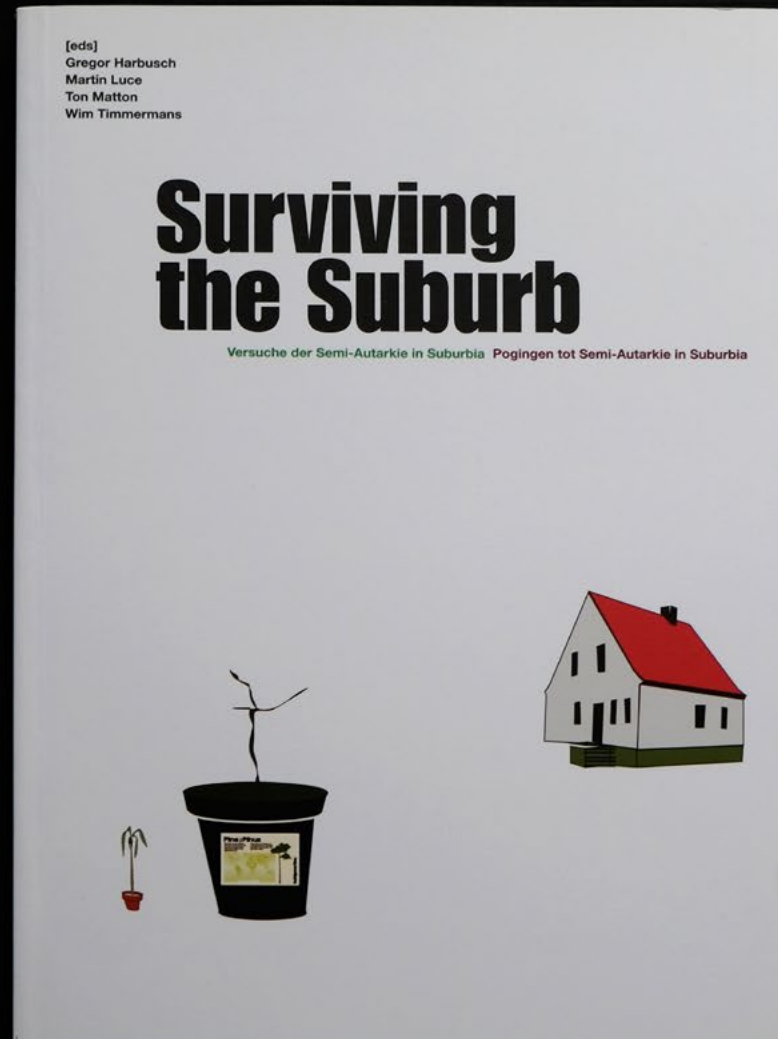
Surviving the Suburb

Gregor Harbusch, Martin Luce, Ton Matton, Wim Timmermans (eds)

episode publishers, Rotterdam 2008

ISBN 978-90-5973-090-8

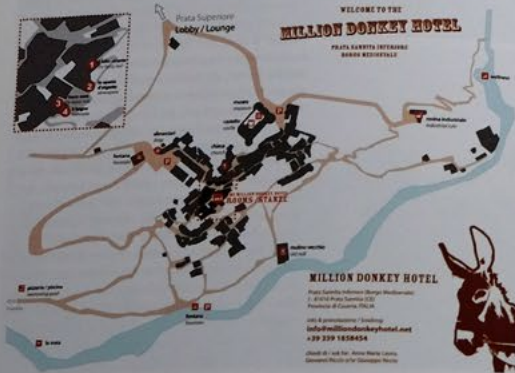
17x23 cm, 128 pages





Das fliegende Bett kann auf Schienen aus einer der Hotelkammern hinaus und in einen auskragenden Metallkäfig vor der Fassade geschoben werden. Es unterstützt die Entwicklung und Realisierung von romantischer oder auch pornografischer Naturerlebnisse im Dorf. Het vliegende bed kan vanuit een van de solitaire hotelkamers via rails in een uitkragende metalen kooi naar buiten geschoven worden. Het benadrukt de ontwikkeling en de realisering romantische, maar ook pornografische, natuurfantasieën tijdens de slaap. Im Zuge der Arbeiten am Million Donkey Hotel wurde auch der halböffentliche Raum gestärkt. Ein Haus in unmittelbarer Nähe des Hotelzimmers wurde zu einem sprichwörtlichen Treppenhaus – also zu einem Amphitheater – umgebaut und dient nun als Veranstaltungsort für die Dorfbewohner. Als vervolg op het werk aan het Million Donkey Hotel werd ook hotelkamers verbouwd tot spreekwoordelijk trappenhuis – als amfiteater dus – en doet dienst als feest- en manifestatieplaats voor de dorpsbewoners.

Million Donkey Hotel

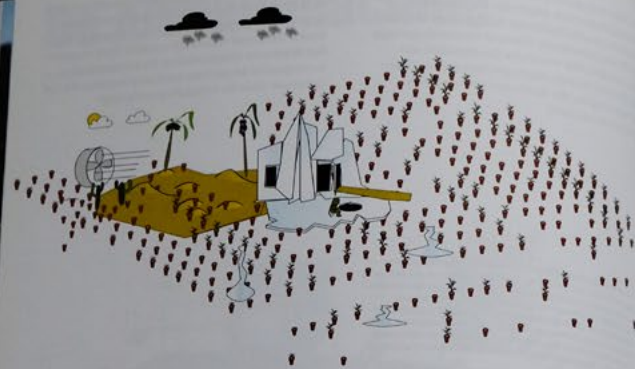


Im August 2005 waren die Wiener Architekten feld72 in dem kleinen Dorf Prata Sannita in der Nähe von Neapel, wo sie, im Auftrag von 'PaeSEsaggio – Azione Matese', innerhalb eines Monats ein partizipatives Projekt realisieren sollten. Prata Sannita gehört zu den typischen Verlierern des Wachstums von Städten und Vorstädten – ein massiv von Entleerung bedrohtes Stück Kulturlandschaft in Süditalien. Das Million Donkey Hotel begriff den Leerstand des Dorfes Prata Sannita in seiner Gesamtheit als großes, verstreutes Hotel, das noch Zimmer frei hat. Die Raumpotentiale wurden zu Zellen eines größeren Ganzen und das ganze Dorfgebiet konnte somit als ein einziger Aktionsraum beschrieben und wahrgenommen werden. Durch die erste Adaptierung von drei Raumeinheiten (und einem speziellen Badezimmer) wurde ein erster Impuls gegeben, die leer stehenden Räume im Dorf wieder benutzbar zu machen. Das Million Donkey Hotel setzte dabei substantiell auf das Engagement der Dorfbewohner. Allein dadurch konnte der Zeitrahmen von einem Monat eingehalten werden und mit einem bescheidenen Budget von nur 10.000 Euro ein erster Schritt zur Reaktivierung des Dorflebens aus seiner eigenen Mitte heraus initiiert werden.

In opdracht van 'PaeSEsaggio – Azione Matese' werkte het Weense architectenbureau feld72 in augustus 2005 aan een participerend project in het dorpje Prata Sannita, in de buurt van Napels.

Door de groei van de grote steden en voorsteden is Prata Sannita een door leegloop bedreigd stuk cultuurlandschap. Met het Million Donkey Hotel omschreef feld72 de leegstand van het dorp in zijn geheel als één groot, verspreid hotel waar nog kamers vrij waren. Het ruimtepotentieel werd onderdeel van een groter geheel en het complete dorpsgebied kon daarmee gezien en ervaren worden als actieruimte. Middels een eerste aanpassing van drie ruimtes (in het bijzonder een badkamer) werd een eerste impuls gegeven om de leegstaande ruimtes in het dorp weer in gebruik te nemen.

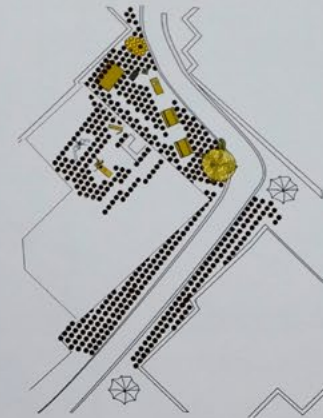
Het Million Donkey Hotel zette sterk in op de betrokkenheid van de dorpsbewoners. Alleen op die manier kon voldaan worden aan de voorwaarde het project binnen een maand te realiseren met een bescheiden budget van slechts 10.000 euro en kon vanuit het eigen midden een eerste stap gezet worden richting reactivering van het dorpsleven.



Die Föhnlandschaft ist Teil der Klimaatmachine und besteht aus einer variablen Menge von Tontöpfen mit jungen Pflanzen. Je nach Föhn pro Topf sorgt für das benötigte Mikroklima, welches für das Betreiben der Föhne selbstverständlich regenerative Energie, den auf den Einweihungs- und Erntedankfesten der Klimaatmachine, ungewöhnliche Konzerte veranstaltet. Het windlandschap is onderdeel van de Klimaatmachine, gevormd door vier variabele aantallen van aardewerken en weest jonge planten. Voor elke pot zorgt een wind voor het benodigde microklimaat, waarbij voor het aandrijven van de machine natuurlijk gebruik wordt gemaakt van regeneratieve energie. In plaats van oogstfeesten ongebruikelijke concerten op de Klimaatmachine gespeeld.

Die Klimaatmachine interpretiert den urbanen Raum als landwirtschaftlichen Produktionsort, indem anonyme Rasenflächen durch den Anbau von Nutzpflanzen oder als Weideland bewirtschaftet werden. Wo notwendig, wird das Mikroklima durch den Einsatz von Gewächshauslampen, einfachen Bewässerungsanlagen oder simplen Warmluftgebläsen nachjustiert. Durch diese lokalen Manipulationen wird aus der globalen Erwärmung neues landwirtschaftliches Potential zu schöpfen versucht.

Als onderzoeksinstallatie in de openbare ruimte interpreteert de Klimaatmachine de stedelijke ruimte als agrarische productietype middels het aanleggen van moestuinen of weidegronden op anonieme grasvelden. Waar nodig wordt het microklimaat bijgesteld door het inzetten van broeikaslampen, eenvoudige irrigatiesystemen of simpele warmeluchtventilatoren. Met deze lokale manipulaties wordt getracht een nieuw agrarisch potentieel te creëren gebaseerd op de globale opwarming.

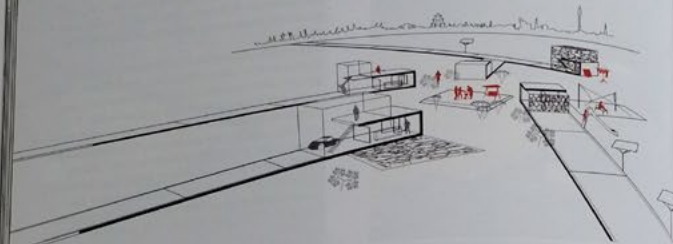


Als Einzelausstellung wurde De Klimaatmachine im Spätsommer 2007 in der Berliner Galerie Aedes aufgeführt. Der Improvisations-theoretiker und -musiker Christopher Dell spielte dabei mit seinem Vibraphon gegen 'die ganze Förmichenschele' in der Architektur. Einde zomer 2007 was de Klimaatmachine te zien een solotentoonstelling in de Berlijnse galerie Aedes. De improvisatietheoreticus en muzikant Christopher Dell speelde daarbij op zijn Vibraphon tegen de 'hele vorm-onzin' in de architectuur.



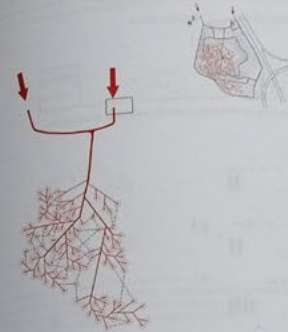
HomeGrown-Georgswerder

Eva Maria Silberschneider

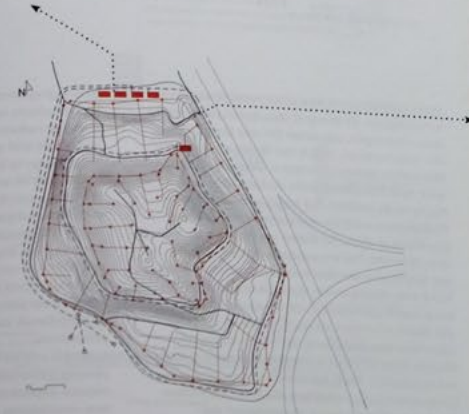


HomeGrown-Georgswerder ist ein städtebauliches Entwicklungskonzept für eine semi-autarke Wohnsiedlung auf der ehemaligen Mülldeponie Georgswerder in Hamburg. Das Siedlungsmodell setzt auf die Potentiale des Orts, um eine gewisse Autarkie zu erreichen. Die Energiegewinnung erfolgt durch die Verwendung der Depo-niegasförderung und die Wasserversorgung nutzt die bestehende, flächendeckende Anlage zur Sammlung von Regenwasser. Basis der Neubesiedlung ist eine baumartig sich verzweigende Infrastruktur, die als Ausgangspunkt weitgehend ungeplanter Besiedlungsprozesse dient. Dadurch wird versucht, die Siedlung atmosphärisch als etwas Gewachsenes zu konkretisieren. 'Abfall sein ist keine substantielle Eigenschaft, sondern Ergebnis eines Prozesses, in dem Dinge als unbrauchbar oder gar gefährlich aus-gesondert werden.' (Susanne Hauser) In diesem Sinn soll auch die ehemalige Müll-deponie mit ihren infrastrukturellen und ökolo-gischen Spezifitäten potentiell umgewidmet werden. Mülldeponien sind No Go-Areas und lästige Inseln im räumlichen Gefüge der Stadt – schlimmer noch: Sie werden als echte gesund-heitliche Bedrohung wahrgenommen, was sich

HomeGrown-Georgswerder is een steden-bouwkundig ontwerp voor de ontwikkeling van een semi-autarke woonwijk op de voorma-lige vuilisbelt van Georgswerder in Hamburg. Om zelfvoorziening te realiseren maakt het ont-werp gebruik van de mogelijkheden die de plek biedt. Door gasproductie uit afvalverbranding wordt energie gewonnen die decentraal wordt afgetapt en omdat de bebouwing niet gekop-peld kan worden aan de diepere bodemlagen, zorgt een installatie die het hele terrein beslaat voor inzameling van regenwater. De zich als een boom vertakkende infrastruc-tuur is de basis van het bebouwingsplan dat verder bijna niet is ingevuld, in een poging een woonwijk te laten ontstaan die als het ware is gegroeid. 'Afval zijn' is geen stoffelijke eigenschap maar het resultaat van een proces waarin stoffen als onbruikbaar of zelfs gevaarlijk bestempeld wor-den.' (Susann Hauser) Vanuit die gedachte volgt een potentiële herwaardering van de infrastruc-turele en ecologische specificaties van de voor-malige vuilisbelt. Startplaatsen zijn 'no go areas' en in de ruimte-lijke structuur van de stad vormen ze moeizame eilanden - erger nog, ze worden ervaren als een



Die neue Infrastruktur fungiert als raumbildendes Strukturierungselement. Sie überzieht als Baumstruktur den gesamten Hügel. Die neue Infrastruktur funktioniert als raumformend struk-turelement: als die Struktur von einem Baum bedeckt ist, ist der gesamte Hügel.





DIY- Komfort- produk- tion

Das Dusch-WC Gebert Balena sorgt mit einem angenehmen, in Stärke und Temperatur regulierbaren Duschstrahl für ein erquickendes Frischegefühl als Teil einer gründlichen Intimhygiene nach dem Besuch des WCs. Warmlufttöhen, Geruchsabsaugung und eine spezielle Lady-Dusche für die weibliche Intimpflege sind inklusive. Der speziell temperierte Duschstrahl reinigt nicht nur gründlich, sondern er schont auch die empfindliche Haut im Analbereich. Eine pulsierende Massagedusche macht den Toilettengang damit zur wahren Wohlfühlpause. Eine ergänzende Fernbedienung ist Teil des Lieferprogramms. (aus der Beschreibung des Herstellers)

'De Balena douche-wc geeft mensen die prijs stellen op een goede lichamelijke verzorging dag na dag een schoon en hygiënisch gevoel. Het reinigen met schoon water op lichaamstemperatuur gebeurt zachter, hygiënischer en grondiger dan met gebruikelijk wc-papier. Ga gewoon zitten en start met de knop de aangenaam warme douche. De douche-arm schuift automatisch naar de ideale positie en sproeit alles grondig schoon. Balena douche-wc's zijn voorzien van een volautomatische warmeluchtöhen, automatische afzuiging van hare luchtjes, een massagedouche en ladydouches voor de intieme hygiëne van de moderne vrouw. Om het assortiment aan Balena douche-wc's te bedienen kunt u kiezen uit meerdere handige en simpele opties, waaronder een comfortabele afstandsbediening.' (uit de brochure van de fabrikant)

Suburbia verspricht Konsumismus und Individualismus im Rahmen eines gemäßigten Liberalismus – kurz: Komfortproduktion. Doch die Einlösung dieser Versprechen hat Suburbia im Banalismus ersticken lassen und reproduziert eine permanente Leere, der man mit der Strategie der Nachverdichtung wohl nur ansatzweise wird beikommen können. Ein anderer Ansatzpunkt mag hinter den Einheitshüllen der Kataloghäuser und Serienwohnregalen bereits angelegt sein, nämlich in den Hobbykellern und Bastelstuben. Hier setzen neue Typologien der Mikroebene an, im Sinne von Artikulationsinstrumenten des individuellen Schaffens: Do It Yourself-Komfortproduktion.

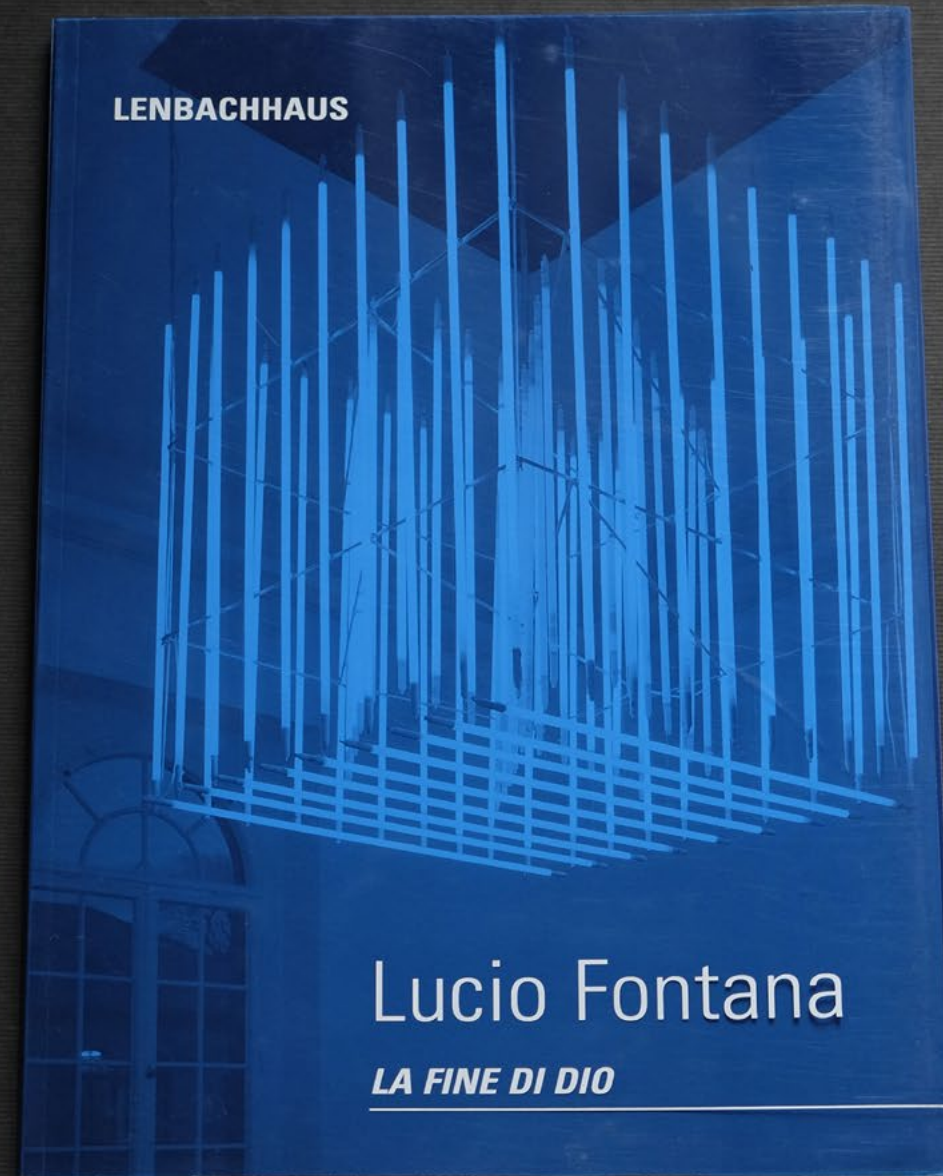
Suburbia belooft consumentisme en individualisme in het kader van een gematigd liberalisme, kort samengevat: comfortproductie. Het nakomen van deze belofte heeft Suburbia echter laten verstikken in het banale en ze reproduceert slechts een permanente leegte, die men met het bebouwen van de open restplekken in de wijk slechts in de aanloop kan bestrijden. Een ander uitgangspunt is misschien toch te vinden achter de eenvormige façades van de catalogushuizen, in de hobbykelders en knutselruimtes. Hier ontwaart men de aanzet tot nieuwe typologieën op microniveau als articulatie-instrumenten van het individuele scheppen: Do-It-Yourself-comfortproductie.

Lucio Fontana, La fine di dio

Helmut Friedel, Susanne Gaensheimer

Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1998

21 x 29 cm, 48 pages



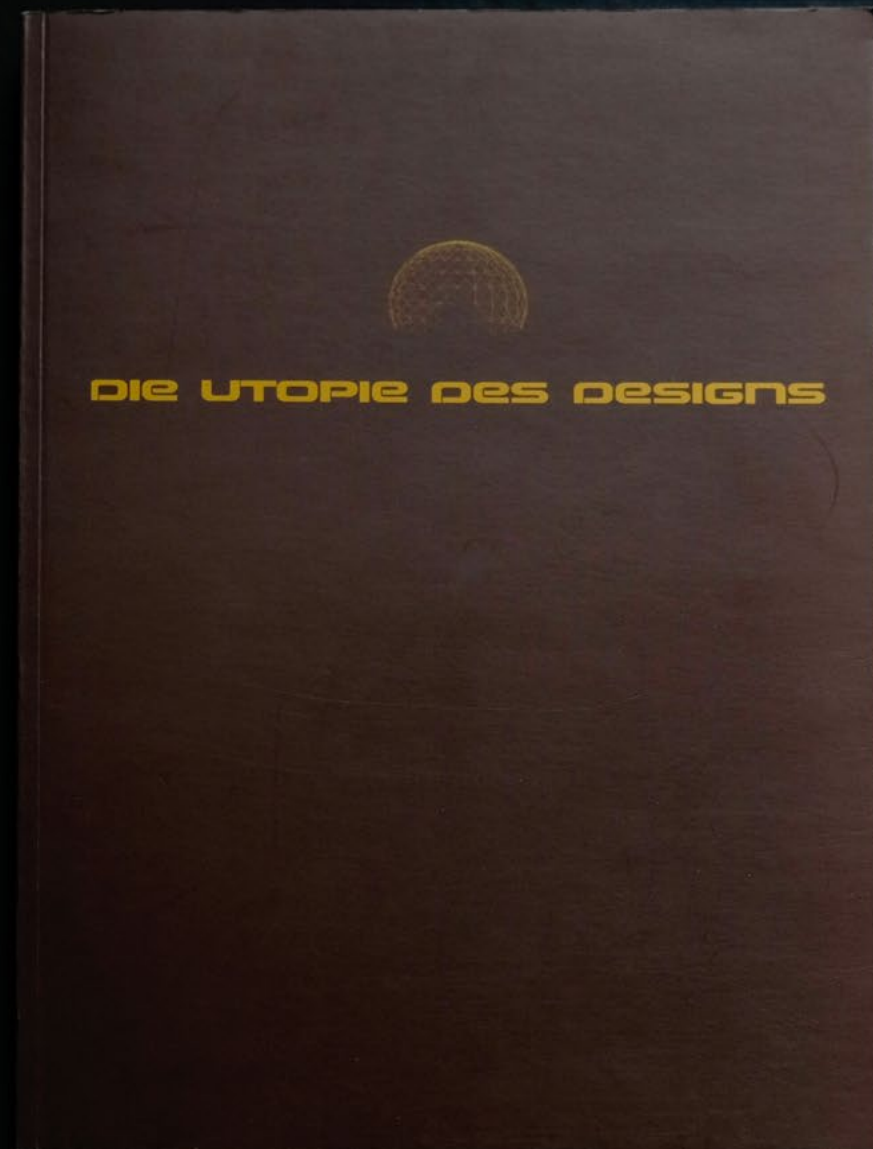
zulaufende Form der Arbeiten erweckt die Assoziation mit einem Ei. Der Künstler selbst nannte sie gewöhnlich "ova" ("Eier"). Die Bildflächen rufen die Idee eines interstellären Raums hervor, so daß man unwillkürlich an eine Art kosmisches Ei denkt. Das kosmische Ei ist ein Element des kosmogonischen Mythos, in dem es um die Entstehung des Universums und alles Existierenden geht, und nicht um das Ende Gottes, wie der Titel vermuten läßt. Es handelt sich also nicht um eine Arbeit über die Genese. Man könnte sich jedoch darauf berufen, daß es in einigen kosmogonischen und anthropogonischen Mythen nötig ist, eine uranfängliche Gottheit zu opfern, damit das Universum oder der Mensch entstehen kann. Im babylonischen Mythos, beispielsweise, tötet der junge Gott Marduk die uranfängliche Gottheit Tiamat, schneidet sie entzwei und zerstücker sie, woraus der Himmel, das Meer, die Erde und das ganze bekannte Universum hervorgehen. Auf diese Weise bringt der Tod oder das Ende einer Gottheit die Geburt des Kosmos mit sich. Eine solche Theorie läuft jedoch Gefahr, allzu verwickelt und problematisch zu sein, auch vom anthropologischen Standpunkt aus, denn die auf dem kosmischen Ei beruhenden Schöpfungsmythen stellen im allgemeinen eine Alternative zu denen vom schöpferischen Gottesmord dar. Vor allem aber gibt es keine Äußerung Fontanas, die uns erlaubt, an so etwas zu denken. Der Künstler erklärt hingegen, daß *La fine di Dio* "die Unendlichkeit bedeutet, das Unfaßbare, das Ende der Darstellung, der Beginn des Nichts". Das Ende Gottes ist also auch das Ende des bekannten Universums, des Universums der lebensweltlichen Formen, und bedeutet eine Öffnung auf das Unendliche hin, das auch das Undenkbare, das Nichts, darstellt. Es geht also mehr um einen Tod des Kosmos als um eine Kosmogonie; statt um einen "Big Bang" geht es um einen "Big Crunch" oder sogar um ein "schwarzes Loch". Hier muß hervorgehoben werden, daß diese Werke ein Jahr vor der Theorie vom "Big Bang" entstanden sind. Außerdem spricht Fontana im zweiten *Manifesto Spaziale* vom "endgültigen Brand des Universums", nachdem "auch Raum und Zeit nicht mehr existieren werden und von den Monumenten, die der Mensch aufgerichtet hat, keine Erinnerung bleiben wird"¹¹. Er scheint also mehr an den apokalyptischen Aspekten interessiert zu sein, die eher mit dem Ende Gottes oder des Universums zusammenhängen als mit deren Anfängen. Es muß aber daran erinnert werden, daß auch die Theorie vom "Big Bang", die kurz danach aufgestellt werden sollte, sich gezwungen sah, eine gewisse Symmetrie zwischen Anfang und Ende anzunehmen¹². Deshalb gilt auch der umgekehrte Gedankengang, dem zufolge der Tod Gottes oder des Universums ganz ähnlich wie der Anfang aussehen kann. Der "endgültige Brand" erinnert schließlich an die Theorien der Stoiker, denen zufolge das Universum zyklisch mit einem großen Brand entsteht und vergeht. Es ist also keinesfalls erstaunlich, daß das Ende Gottes, wenn es als das Ende von allem verstanden wird, dem Geist des Künstlers ein kosmisches Ei eingibt, das wiederum am Ursprung steht. Damit scheint der Künstler einer zirkularen und geschlossenen Anschauung des Raums und der Zeit im Universum nahezustehen, in dem der Kreis sich wieder belebt. Ihm zufolge erzeugt das Ende jenseits seiner selbst jedoch nicht



Die Utopie des Designs

Kunstverein München (Hg.), München 1994

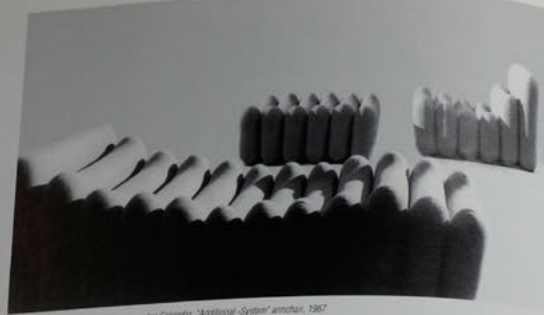
21 x 29 cm, 162 pages



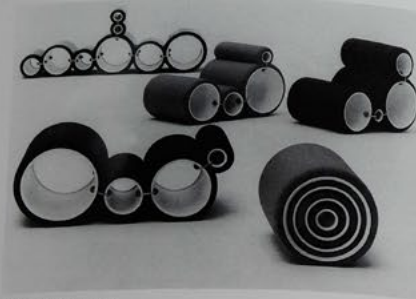
DIE UTOPIE DES DESIGNS

Kunstverein München 11. März - 24. April 1994

Joe C. Colombo



Joe Colombo: "Additional-System" armchair, 1967



Joe Colombo: Tube-Chair, 1969

J. Colombo wurde am 30. 7. 1930 in Mailand geboren. Nach dem Besuch der Kunstakademie und des Polytechnikums eröffnete er 1961 ein Studio in Mailand. Er gab die Malerei und Bildhauerei auf und entwarf fortan Möbel und Gebrauchsgegenstände.

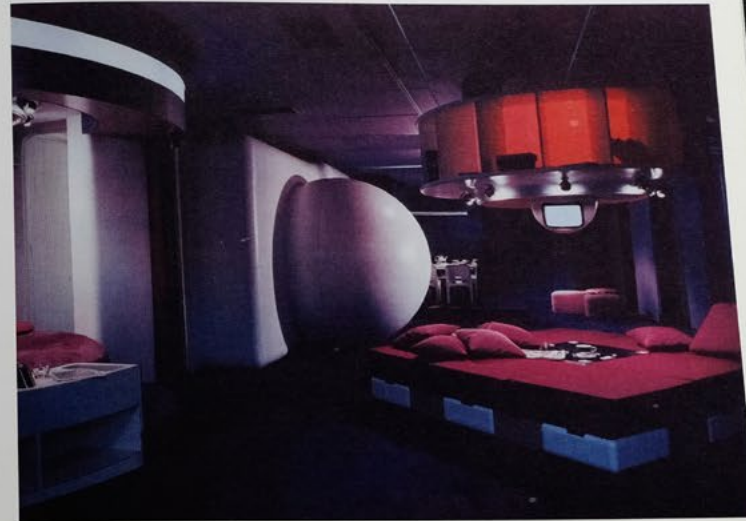
1963 entstand "Eida", ein Sitzmöbel aus Fiberglas. Colombo ist der erste Designer, der Möbel gänzlich aus Kunststoff entwarf. Das erhaltene Resultat, die Erfindung des Zugangs zur Massenproduktion, ließ sich dennoch nicht realisieren. Die konsequente Verwendung synthetischer Werkstoffe eröffnete jedoch ganz neue Perspektiven für die Gestaltung von Wohnsituationen. Ab 1963/1964 entstanden multifunktionale Systeme ("Combi-Center"), die sich durch immer offenere Strukturen und Nutzungsmöglichkeiten ("Additional-System" armchair, 1967) sowie durch extreme Flexibilität ("Tube Chair", 1968) auszeichneten.

Parallel dazu entwarf Colombo ab 1968 visionäre Wohnlandschaften ("Visions I", 1969), die als Prototypen zukünftigen Wohnens konzipiert waren. In "Visions I" gab es keine trennenden Wände mehr und die traditionelle Unterteilung in mehrere Räume war aufgehoben. Das Konzept einer monofunktionalen Möblierung eines jeden Raums wurde zugunsten eines dynamischen und funktionalen Möblierungssystems, in das die neuesten technischen Entwicklungen integriert waren, fallengelassen. In seinem Todesjahr 1971 entwarf Colombo für die Ausstellung "The New Domestic Landscape" im Museum of Modern Art in New York die "Total Furnishing Unit". Hier gelang es Colombo alle vitalen Funktionsbereiche des Wohnens in einen "Monoblock" zu integrieren.



Joe Colombo: Total Furnishing Unit, 1971

Joe Colombo: "Visions" Habitat of the Future, 1968



Josef Krombholzer/Holger Weh

STADT ALS ORGANISMUS



München - Marienplatz, Unterirdische Schichtung

"Die Achse Ruhrgebiet-Berlin wurde zerschnitten zugunsten einer eindeutigen Verstärkung der Nord-Süd-Achse München-Stuttgart-Rheinland und einer sekundären Achse München-Hannover-Hamburg. Weite ländliche Räume Bayerns, Niedersachsens und Schleswig-Holsteins mußten die Vertriebenen aufnehmen - hier fanden sie keine Arbeit. In den zerstörten Städten gab es keine Unterkünfte. Mit dem Wiederaufbau setzte dann ein verstärkter Zustrom in die Ballungsräume ein". (Wolfgang Brücher: Industriegeographie, Braunschweig, 1982, S.190)

In den 60er Jahren erlebte München eine rege öffentliche Bautätigkeit, die unter dem Slogan "München wird moderner" zusammengefaßt wurde. Die städtischen Bauvorhaben wie der U-Bahn-Bau, Ausbau der Ringstraßen, Aufbau der Trabantenstädte u.a. hatten alle einen gemeinsamen Ausgangspunkt - den Münchener Stadtentwicklungsplan von 1963.

Stadtentwicklungspläne und ihre nachfolgenden baulichen Verwirklichungen haben immer einen utopischen Gehalt, das heißt, man glaubt über städtebauliche Interventionen nicht nur die akuten städtischen Probleme zu bewältigen, sondern die Stadt zu einer neuen, auch sozialen Einheit ordnen zu können. Beim Münchener Stadtentwicklungsplan war es nicht anders. Anlaß seiner Erstellung waren die Probleme des "boomedenen Münchens" der 50er Jahre. Städteplanerische Theorie und Praxis sollten das "legendarische" Verkehrschaos, mit ihm aber auch das gesamte alte München verschwinden lassen. Aus den gewaltigen Baustellen sollte durch planerische Zauberhand das neue München entstehen: eine Metropole mit Weltstadtcharakter und einem gut funktionierenden Stadtorganismus. Solche Praxis der Stadtplanung verlangt nach einem Stadtmodell. Ein normaler Stadtplan repräsentiert den stofflichen Zusammenhang Stadt. Wird über ihn eine statistische Planstruktur gelegt, ergibt sich, so die Theorie der Stadtplanung, der Gesamtzusammenhang Stadt. Diese Struktur und die gerade aktuelle Vision von Stadt ergibt die Matrix: die künftige Stadt als Plan.

In die Matrix sind nicht nur Veränderungen der Stadtsubstanz eingeschrieben. Sie ist auch eine Art Drehbuch, in dem die Neuorganisation der städtischen Lebenszusammenhänge festgelegt ist. Wird die Stadt als ein komplexer Organismus aufgefaßt, ist die Matrix gleichsam die Software für den Stadtkörper. Sie unterteilt ihn in verschiedene Funktionseinheiten (Zellen/Organe), in die sich jeweilige um ein Subzentrum organisieren. In deren Zentren sind Verteilermodule eingesetzt (Bahnhöfe). Diese regulieren den "In- und Output" und übersetzen die Massenströme von einer Bewegungsform in die andere. Die Untergrundgeschosse sammeln die Menschen, durch Röhrensysteme werden sie über Treppen und Aufzüge in die verschiedenen Bereiche des Moduls verteilt: Unterführungen, Einkaufsmöglichkeiten, Tiefgaragen, Bahnsteige. Ein weiteres Röhrensystem (U- und S-Bahn) leitet die Ströme in den größeren Stadtorganismus. Durch diese "Gefäßsysteme" sind die Subzentren





RECHT AUF RUECKKEHR?

Beobachtungen über amerikanische Sichtweisen des israelisch-arabischen Konflikts

NODAN CHAKIR

Im März dieses Jahres wurde im New Yorker MoMA als Teil des jährlichen New Directors/New Films Festivals der Dokumentarfilm »The Inner Tour« (Reise ins Innere) des israelischen Filmemachers Ra'anan Alexandrowicz gezeigt. Alexandrowicz begleitet eine Gruppe von Palästinenserinnen aus dem Westjordanland und Gaza auf einer Busreise durch Israel. Das Publikum erfährt, dass eine organisierte Exkursion die einzige Möglichkeit für Palästinenserinnen darstellt, um legal und sicher jene Gebiete des Landes zu besuchen, die nicht besetzt sind. Die verdrehte Ironie, dass eine Gruppe von Staatsbürgerinnen für dasselbe Land, in dem sie wohnhaft sind, eine Besichtigungsgebühr zahlen müssen, ist geradezu unerträglich. Und wir beobachten, wie sich die Palästinenserinnen mit großen Augen, überwältigt, an die frühere Freiheit ihrer Familien erinnern. Diese Geschichten sind nur ein weiteres Beispiel für den vielschichtigen Diskurs über Blut und Eigentum – ein Diskurs, der sich im

Nahen Osten weiterhin entfaltet und der den Nationalismus nicht als etwas Trennendes oder Absperrendes sieht, sondern vielmehr als ein Mittel, um die Privilegien und Sicherheit jener zu organisieren, die sich den gemeinschaftlichen Idealen eines bestimmten Ortes verpflichtet fühlen.

Diese Annahme beruht jedoch auf der von Michael Ignatieff, Direktor des Carr Center of Human Rights Policy der Harvard University, getroffenen Unterscheidung zwischen einer zivilen und einer ethnischen Nation. Die jüngsten Auseinandersetzungen im Nahen Osten bewegen sich in und um ein umstrittenes Stück Land, das die Schwierigkeiten einer solchen Unterscheidung sehr gut verdeutlicht. Israel behelmatet drei große Religionen und bleibt trotz der tiefgehenden Antagonismen das »Tablet«, auf dem die Geschichte der Araber, Christen und Juden geschrieben wurde, ja noch immer geschrieben wird. Es ist unumstritten, dass Jerusalem (als Brennpunkt der Auseinandersetzung)

alexandrowicz, New York 1998, 2001

1977 wurde durch eine Verleumdung aus Frankreich unter der Schirmherrschaft des Königtums Archäologisches Institut in Jerusalem und der umliegenden Biser, einer Schule in der Nähe seines, mit der Mitte der neunziger Jahre fortgeführt. Aus ethischen Gründen wurde die Forschung jetzt ein- gestellt. Es mag scheinen, dass dies alles am Thema des gegenwärtigen Konflikts vorbeigeht, tatsäch- lich illustriert es jedoch die Bedeutung der Region, die Ignoranz (gewollt oder ungewollt), die diese vielfältigen Bedeutungen umgibt, als auch die Selbstgefälligkeit, welche die Ignoranz gleichzeitig zum Vorschein bringt, aber auch vergröbert.

1977 wurde durch eine Verleumdung aus Frankreich unter der Schirmherrschaft des Königtums Archäologisches Institut in Jerusalem und der umliegenden Biser, einer Schule in der Nähe seines, mit der Mitte der neunziger Jahre fortgeführt. Aus ethischen Gründen wurde die Forschung jetzt ein- gestellt. Es mag scheinen, dass dies alles am Thema des gegenwärtigen Konflikts vorbeigeht, tatsäch- lich illustriert es jedoch die Bedeutung der Region, die Ignoranz (gewollt oder ungewollt), die diese vielfältigen Bedeutungen umgibt, als auch die Selbstgefälligkeit, welche die Ignoranz gleichzeitig zum Vorschein bringt, aber auch vergröbert.

1977 wurde durch eine Verleumdung aus Frankreich unter der Schirmherrschaft des Königtums Archäologisches Institut in Jerusalem und der umliegenden Biser, einer Schule in der Nähe seines, mit der Mitte der neunziger Jahre fortgeführt. Aus ethischen Gründen wurde die Forschung jetzt ein- gestellt. Es mag scheinen, dass dies alles am Thema des gegenwärtigen Konflikts vorbeigeht, tatsäch- lich illustriert es jedoch die Bedeutung der Region, die Ignoranz (gewollt oder ungewollt), die diese vielfältigen Bedeutungen umgibt, als auch die Selbstgefälligkeit, welche die Ignoranz gleichzeitig zum Vorschein bringt, aber auch vergröbert.

1977 wurde durch eine Verleumdung aus Frankreich unter der Schirmherrschaft des Königtums Archäologisches Institut in Jerusalem und der umliegenden Biser, einer Schule in der Nähe seines, mit der Mitte der neunziger Jahre fortgeführt. Aus ethischen Gründen wurde die Forschung jetzt ein- gestellt. Es mag scheinen, dass dies alles am Thema des gegenwärtigen Konflikts vorbeigeht, tatsäch- lich illustriert es jedoch die Bedeutung der Region, die Ignoranz (gewollt oder ungewollt), die diese vielfältigen Bedeutungen umgibt, als auch die Selbstgefälligkeit, welche die Ignoranz gleichzeitig zum Vorschein bringt, aber auch vergröbert.



Sache, die offensichtlich sein sollte, es jedoch nicht ist. Sowohl Israelis als auch Palästinenserinnen sollten am Ergebnis dieser Studien interessiert sein, bemüht doch der wechselseitige Antagonismus auf Ansprüchen auf historische Zugehörigkeit und Anerkennung in diesen Gebieten.

Um ein Beispiel zu nennen: Die heutige Stadt Jericho, oder Tell-Jericho, ist primär aufgrund ihrer Verbindung mit der biblischen Stadt En Gannim (in Josua 19:21 erwähnt) eine äußerst wichtige Ausgrabungsstätte. Die Stadt wurde im Jahr 1926 zum ersten Mal von einem britischen Archäologen mit dem Namen Philip Langstaffe (Ord) Guy entdeckt; Auftraggeber war das Palestinian Department of Antiquities unter britischem Mandat. Nach der Flüchtlingswelle 1948 wurde die Ausgrabungsstätte mit den Einrichtungen einer modernen Gemeinde wie etwa einer Tankstelle, einem Busbahnhof und einem Kloster überbaut.

Spiegel des »Bösen«

Ein anderes Beispiel, weit vom Konfliktgebiet entfernt, jedoch eng mit den zugrunde liegenden Motiven verbunden, tauchte in den letzten Monaten in Gestalt einer Ausstellung mit dem Titel »Minority Evil: Nazi Imagery/Recent Art« im New Yorker Jewish Museum auf. Amerika ist vermutlich das einzige Land auf der Welt, wo eine solche Show gezeigt werden kann – respektive gezeigt wird –, da die amerikanischen Juden seit langer Zeit eine Art von Immunität in Bezug auf die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem grauenhaftesten Ereignis des letzten Jahrhunderts genießen. Konzept und Form der Show wurden in den Rezensionen richtig- gerweise als eher ideologisch hinsichtlich Form und Konzept bezeichnet; bedeutend ist aber der Beitrag des Künstlers Tom Sachs. Sachs nutzte seinen bemerkenswerten Sinn für schrägen Humor und sein Design Talent, um das Modell eines Konzentrations-

entkommen können, wenn sie sich ihr Haar blond gefärbt und kühnheit, schwarze Springstiefel getragen hätten. Der Punkt ist, dass Sachs ein- deutig die Fähigkeit fehlt, mit dem Holocaust in an- deren als den gebrauchlichsten Begriffen umzu- gehen, seine Menschlichkeit auf einen tro- chenen KZ-Bausatz des polnischen Künstlers Zbigniew Libera eine andere weltbekannte Marke, die jedoch durch die deutliche, das Menschen jeglichen Alters dabei helfen soll, über die unerbittliche in- nere Logik der Endlösung nachzudenken. Libera ver- sucht den Holocaust mit Hilfe eines beliebigen Spielzeugs zum Symbol für das universelle Leid zu machen, während Sachs ein viel exklusiveres Pro- dukt für ein viel engeres Ziel verwendet, dieses Form der Verkürzung ist dem amerikanischen Geist inhä- rent, der dazu neigt, immer alle Felder der Debatte

DAS SILBERTABLETT

יום חמישי 16 בנובמבר 2000

עת", ספר ברק לרביץ



תצלום מהמלוויה

ערפאת שלח "פרח מפלשתיין"

יוזר הרשות הפלשתינית שלח את תנחומיו. "אני מנח בתחושת כבוד על ארונך מרח מפלשתיין, לאות דבקות מחודשת בשלום, אמר יאסר ערפאת, "שאני רואה בו בחירה היסטורית שאין לה תחליף"

springer Band VII 1977, 2000

ARIELA AZULAY

«Und sie fragte: Wer bist Du? Und die beiden werden ihr stumm antworten: Ich bin das silberne Tablett, auf dem [der Staat] Dir gegeben wurde.» (Natan Alterman)

Ehud Barak erklärte in einem Interview, das wenige Monate vor seiner Wahl zum Regierungschef geführt wurde, dass er vermutlich, wenn er als Palästinenser geboren worden wäre, einer Terrororganisation beigetreten wäre. Seine politischen Widersacher der Likud-Partei zögerten nicht, diese Aussage in Begleitung des Satzes «Etwas ist nicht in Ordnung bei diesem Mann» gegen ihn zu verwenden.

Seine Partei hingegen stellte Baraks Aussage als Ausrutscher dar und hoffte, dass sie vergessen werde. Auch Barak selbst distanzierte sich von seiner Aussage, die mehr noch als die terroristischen Akte zu legitimieren, die Israelis gleichsam zu einem «Simulationsspiel» auffordert. Im Rahmen dieses Spiels wären dann die Israelis diejenigen, die unter der gewaltsamen Okkupation zu leiden hätten und selbst wählen müssten, wie sie die Besatzer bekämpfen. Durch das Rollenspiel könnten die Israelis zum einen «den Feind besser erkennen», nämlich indem sie die Palästinenserinnen weiterhin als ihre Feinde betrachten, aber zum anderen könnte dadurch auch ein tieferes Verständnis und eine Identifikation mit dem «Anderen» bewirkt werden.

Baraks Partei vertrat die Ansicht, dass er im Wahlkampf keine andere Wahl hatte, als diese Aussage zu minimalisieren, um seinen Gegnern keinen zusätzlichen Angriffspunkt zu bieten. Als Barak realisierte, dass seine Äußerung nichts zum Erfolg der Likud-Partei bei der letzten Wahl beitragen würde, konnte er sich diesen Spruch gleichsam neu aneignen und ihn zum Begleiter, Wegweiser und Kompass sowohl für den Krieg mit den Palästinenserinnen als auch für Friedensverhandlungen machen.

Eine solche Identifizierung mit dem palästinensischen Leid hätte die Symmetrie zwischen palästinensischem und israelischem Leiden, die von den zionistischen Linken ständig aufs Neue beschworen wird, brechen können. Dies hätte bewirkt, dass das Leid des palästinensischen Volkes in die Verhandlungen eingegangen wäre, die Baraks Wunsch gemäß steril, sachlich, geschäftlichen Gesprächen gleich zu führen sind. Eine Identifizierung mit dem

Leid der Palästinenserinnen könnte die existierenden hierarchischen Beziehungen zwischen den Besatzern und den Besetzten entblößen; zudem könnte sie dazu führen, dass das Leid des palästinensischen Volkes für den Fall einer zu leistenden Entschädigung schwerwiegender wäre.

Das Gleichgewicht zwischen beiden wird von den israelischen Besatzern oft als Waffe benutzt, die es ihnen ermöglicht, die unterschiedlichen Beweggründe zu beseitigen und so das Leid der Palästinenserinnen gleichsam vor einer Politisierung zu schützen, um es auf eine menschliche, universale Ebene zu heben. Kommen die israelischen Besatzer mit dieser «Waffe» der Symmetrie an den Verhandlungstisch, ist es nicht verwunderlich, dass aus Friedenskontakten blitzschnell Kriegskontakte werden. Dies führt zu einem Krieg um das Wesen des Krieges, zu einem Krieg um die Grenzen des Krieges, zu einem Krieg um die Waffen, die den Krieg verursachen, zu einem Krieg um das Monopol der Waffen, manchmal hauptsächlich um die symbolischen Waffen, zu einem Krieg um die Darstellung des Krieges, zu einem Krieg um das Recht zu kämpfen. Alle diese «Kriege» sind – stets unter der Bedingung eines Waffenstillstandes – Fronten des palästinensischen Kampfes gegen die Besatzung wie auch des israelischen Kampfes um die Besatzung.

Ein Charakteristikum der El-Aksa-Intefada ist die veränderte Haltung der Palästinenserinnen zur Symmetrie als symbolischer Waffe. Die Palästinenserinnen begannen, anstatt GEGEN die Symmetrie Krieg zu führen, FÜR die Symmetrie an sich zu kämpfen, und zwar gegen das israelische Monopol in diesem Bereich. Sie bemühten sich, die symmetrische Besatzungslage so, wie sie von den israelischen Besatzern dargestellt wird, zu widerlegen, und sie begannen einen Kampf um die Schaffung symmetrischer Beziehungen, und zwar nicht nur auf der Ebene des Leidens, wie dies die Israelis jahrelang getan hatten.

Die Symmetrie wurde in den Händen der Palästinenserinnen sowohl zum Inhalt des Kampfes als auch zu dessen Waffe. Ein Kampf darum, immer mehr symmetrische Bilder zu schaffen und zu verbreiten. Ziel ist es, den Israelis ihre Worte und schrecklichen Taten, einem Spiegelbild gleich, vor Augen zu führen, und zwar immer dann, wenn sie von Besatzung sprechen oder in deren Namen handeln. Mit anderen Worten: Sie versuchen, durch einen Überschuss an symmetrischen Bildern die Israelis dazu zu zwingen, sich mit der Besatzung und deren Folgen auseinander zu setzen. Aber vor allem sollen sich die Israelis selbst, einem Spiegelbild gleich, als Verursacher der Unruhen begreifen. Die Anwesenheit der Israelis ist umso störender – wie

ich gleich zeigen werde –, wenn sie selbst aus dem Bild verbannt sind, und ihnen dieses Bild, wie ein gefrorenes Bild des Todes, gegenüber steht.

Ich beginne also mit der Darstellung einer Symmetrie: Viele Aufnahmen, die in den ersten Monaten der El-Aksa-Intefada in den Zeitungen veröffentlicht wurden, zeigten bewaffnete palästinensische Polizisten umgeben von einer Gruppe von Kindern. Eine Aufnahme, die von Fotografen der IP-Agentur aufgenommen wurde («Ha'aretz», 6. November 2000), zeigt zum Beispiel einen palästinensischen Polizisten, der mit beiden Händen seine geladene Waffe hält. Sein Finger ist am Abzug, sein Blick geht in Richtung des Ortes, wo sich der Fotograf befindet, seine Waffe hält er schräg nach hinten, bereit, jederzeit über den kleinen Stein zu rennen, der ihn von Gegenangriffen schützen soll, zu schießen. Sein Ohr scheint gesplitzt zu sein, als versuche es, die begrenzte Sicht wettzumachen und ihm Informationen über die Lage zu verschaffen. Dieser Polizist ist umzingelt von einer Gruppe nicht bewaffneter Jugendlicher, auch sie versuchen irgendwie, ihren Körper zu schützen. Die Haltung des Polizisten, sein gesplitztes Ohr, zeigt dem Betrachter, dass es sich um eine Gefechtsituation handelt: «Vorsicht! Hier wird geschossen! Was zum Teufel machen diese Kinder neben ihm!?» Hier herrscht Krieg, aber Krieg ist eigentlich Soldatensache, und alle anderen Kämpfenden sind solche, die gegen jede Ordnung und gegen jedes Gesetz verstoßen, Terroristen oder Mitglieder der Jugendorganisation der Fatah.

Die Zeitung arrangiert für uns ein Treffen mit den Kindern, die angesichts des Todes recht cool zu sein scheinen; mit Kindern, die sich in den Straßen des Krieges herumtreiben, die scheinbar unter den Fittichen der Erwachsenen in den Krieg geschickt werden. Aber die Zeitung begnügt sich indes nicht, nur die Kinder zu zeigen, sondern versteht die Bilder zusätzlich mit Text, der die zynische Ausnutzung des Todes durch die Palästinenserinnen selbst vermittelt: «Palästinensischer Polizist und eine Gruppe Jugendlicher in Ramallah, gestern».

Diese scheinbar nüchternen Fakten werden im Text in die autoritäre Feststellung, dass die Palästinenserinnen mit dem Tod manipulieren wollen, umgewandelt: «Das Führungsgremium des Zahal [des israelischen Militärs, Anm.] behauptet, dass die Palästinenserinnen von den Toten in nächtlichen Gefechten berichten, als wären sie durch Schießereien bei friedlichen Demos getötet worden». Der Zeitungstext erwähnt keinen spezifischen Fall, der nachgeprüft werden könnte, sondern begnügt sich mit Behauptungen über anonyme Palästinenserinnen, die nach Angabe eines unidentifizierbaren



»UEBERLEBEN, NICHT VERSTEHEN«

Interview mit Rashid Masharawi, geführt von Fareed Armaty im April 2002

Letztes Jahr wurde ich von der documenta 11 eingeladen, mein Projekt von 1999 »From/To« (vgl. springerin 3, 1999), das »einen zeitgenössischen Topos – Palästina – kartografierte«, für die diesjährige Ausstellung zu überdenken. Vor allem aber hatte dieses Projekt auch einen Rahmen geboten, die Weiterentwicklung meiner früheren, eher rechenorientierten textuellen Arbeiten in Richtung von »Script/Drehbüchern«, räumlichen Narrativen und Performativen zu reflektieren. Meine früheren Projekte fokussierten die Wichtigkeit, kulturelle Repräsentationen entlang einer Identitätspolitik modellhaft vorzustellen. Meine Perspektive ist die eines in den USA geborenen Sohnes palästinensischer und libanesischer Emigrantinnen und folgt einer Logik, die Musikmagazine ebenso wie Ausstellungen über die Auseinandersetzung mit orientalistischen Diskursen miteinander in Verbindung brachte. Der Begriff der »Identität« wurde anhand von »Passagen« entlang der Bruchlinie zwischen idealistischen und essentialistischen Positionen kartografiert (etwas, das immer dann am evidentesten wird, wenn zeitgenössische kulturelle Institutionen zuerst imaginiert und dann gesellschaftlich realisiert werden). Ich blieb dabei einer Konstellation changierender Korrespondenzen verpflichtet, deren Potenzial dem Raum diasporischer Projektionen inhärent ist. Wie Stuart Hall bemerkt, liegt die Möglichkeit der diasporischen »Passage« dort, wo »die Wurzeln zu Weigen werden« (roots becoming routes), also keine Einbahnstraßen, die in Nostalgie verankert sind.

Angesichts der Umstände im Jahr 2002 und der documenta 11 dachte ich, »From/To« sollte noch deutlicher auf einen Dialog hin ausgerichtet sein, insbesondere mit einem Beteiligten, der den ersten Entwurf des Projekts von 1999 und meine Auffassung von »scripting« unterstützt hatte. Deshalb dehnte ich meine documenta-Einladung aus, um

mit dem in Ramallah lebenden Filmemacher Rashid Masharawi (geboren 1962 im Flüchtlingslager Shati) zusammenzuarbeiten. Masharawis Diskurs verbindet Filmemachen mit der Gründung kultureller Institutionen in Ramallah – dem »Cinema Production Center« und dem »Mobile Cinema« für Flüchtlingslager. Während seine Spielfilme (»Curfew«, »Haifa«) und seine Dokumentationen (»Live from Palestine«) und seine Anerkennung und diverse Preise erhalten haben, liegt ihr Wert für Masharawi primär in der Stärkung seiner eigenen Position als dem einzigen palästinensischen Filmemacher der letzten Jahrzehnte, der noch immer in den besetzten Gebieten lebt und arbeitet. Sein Werk beruht gleichzeitig auf seinem Wissen um das Leben in Flüchtlingslagern unter israelischer Besatzung und auf seiner ständigen Reflexion kinematographischer Storylines geher sind von äußerst ökonomischen Storylines gekennzeichnet, die dennoch Beziehungen innerhalb des komplexen (Macht-)Dagranges ausloten, die aus der Reflexion der harten Limitierungen tatsächlicher Eingesperrtheits hervorgehen.

Zusätzlich zu »From/To« wird Masharawis Werk auf der documenta 11 im Kinoprogramm präsentiert. Zu sehen sind »Live from Palestine«, »Tension« und sein neuester Spielfilm, »A Ticket to Jerusalem«, der am 13. Juni in Kassel Weltpremiere hat.

FAREED ARMATY: Deine Arbeit in Ramallah verbindet die Anliegen und Inhalte des dokumentarischen und Spielfilm-Kinos, deren Produktion und Rezeption, mit der Gründung eines ganz bestimmten kulturellen Raums – dem Cinema Production Center und dem Mobile Cinema für Flüchtlingslager. Was sind die genauen Intentionen dabei?

RASHID MASHARAWI: Ich habe mir nach dem Erfolg meiner ersten Spielfilme überlegt, ob ich nicht im Ausland leben sollte, um näher an den Orten zu sein, in denen mich Produktionsfirmen unterstützen könn-

ten, und auch das Fernsehen benötigt immer wieder arabische KoordinatorInnen. Ich entschied mich aber dafür, in Palästina zu bleiben. Trotzdem wollte ich nicht in einer Wüste leben. Ich brauche eine Umgebung, um Filme machen zu können, andere FilmemacherInnen um mich, Musik, Ausstellungsbesuche und eine aktive Beziehung zu Kino und Kultur. Um dies zu erreichen, dachte ich, müssen wir zunächst hier die Möglichkeit haben, Filme zu sehen und zu produzieren.

Es gibt einige international bekannte FilmemacherInnen, die im Ausland leben – um Filme zu produzieren, habe ich also Workshops eingerichtet, eine Ausbildungssituation, um die Voraussetzungen dafür zu schaffen, in Zukunft mit dem Cinema Production Center (CPS) Filme zu produzieren. Das CPS ist in Ramallah sehr bekannt und aktiv ein Produktionszentrum, an das eine Galerie angeschlossen ist, ein Versammlungsort, in dem KünstlerInnen sich treffen können. Ich hatte das Gefühl, das könnte zumindest eine Hilfe sein, jene Leute an uns zu binden, die draußen Film studieren und zurückkommen und hier dann noch eine Adresse, einen Ort haben und nicht einfach weggehen. Sie können miteinander diskutieren, sich Filme ansehen, genauso wie sie versuchen können, selber Filme zu machen. Wenn sie keine unmittelbare Produktionsmöglichkeit haben, können sie auf verschiedenen Ebenen einbezogen werden. Das Mobile Cinema zeigt Filme in verschiedenen Flüchtlingslagern, in denen keine Kinos existieren.

Am Anfang hatten wir zwei 16mm-Projektoren und führten in Schulen, Kultur- und Sportzentren vor. Heute haben wir sogar einen 35mm-Projektor. Einmal im Jahr veranstalten wir ein Kinderfilmfestival in vier verschiedenen Städten. Das letzte Mal belief sich die Gesamtbesucherzahl auf 90.000. Das alles habe ich initiiert, erstens, weil ich selber

springerin Band VII, Heft 2002

dort bleiben will, und zweitens, weil ich das Kino liebe. Und das ist es, was meinen Wunsch, hier Filme zu machen, am Leben hält.

ARMATY: Wir haben oft darüber diskutiert, wie prägend die Kindheit ist, im Hinblick auf Dislokierung und Erinnerung. Kannst du uns das kulturelle Selbstverständnis beschreiben, das im Alltag eines Flüchtlingslagers – wie er in deinen Filmen porträtiert wird – herrscht?

MASHARAWI: Die Kindheit ist für jede Person wichtig; etwas, nach dem man sich später vielleicht zurücksehnt – aber was kann ich an einem Flüchtlingslager vermissen? Die israelische Okkupation? Diese Unterteilung? Der Unterschied zwischen meiner Generation und der unserer Eltern ist, dass sie Jaffa vermisst haben – richtige Häuser, richtige Gärten. Viele Leute kamen aus anderen Städten nach Jaffa, um dort Urlaub zu machen, shoppen zu gehen, Cafés zu besuchen. Mein Vater ging dort ins Kino. Das war ihre Kindheit, und deshalb sehnten sie sich danach zurück. Aber das, was wir in meiner Generation vermissen, gehört nicht uns – es ist nur das, was uns die UN gegeben hat.

In Jaffa konnten sie es sich noch aussuchen: ihren Lebensstil, die Farben ihrer Kleidung, ihren Haarernst, Essen, ihren Ausbildungsweg. Im Flüchtlingslager konnten wir uns nichts aussuchen. Ich trug für gewöhnlich die Kleider, die die UN uns gab, und studierte an ihren Schulen, als ihre monatliche Exemtionen. Wenn ich das Essen meiner Mutter vermisste, so es nicht IHR Essen. Meine Mutter war durchaus fähig zu kochen, aber im Lager hatte sie nur jene Zutaten zur Verfügung, die sie als UN-Hilfsleistung erhielt. Wir sprechen hier über Kultur – Essen, Schule oder die Architektur der Häuser. Die Lager produzieren eine Kultur, die nicht die unsere ist. Und das ist genau das, was auf allen Medienbildern zu sehen ist und die Leute veranlasst



RASHID MASHARAWI, APRIL 2002, FOTO: MARIAM MURAT

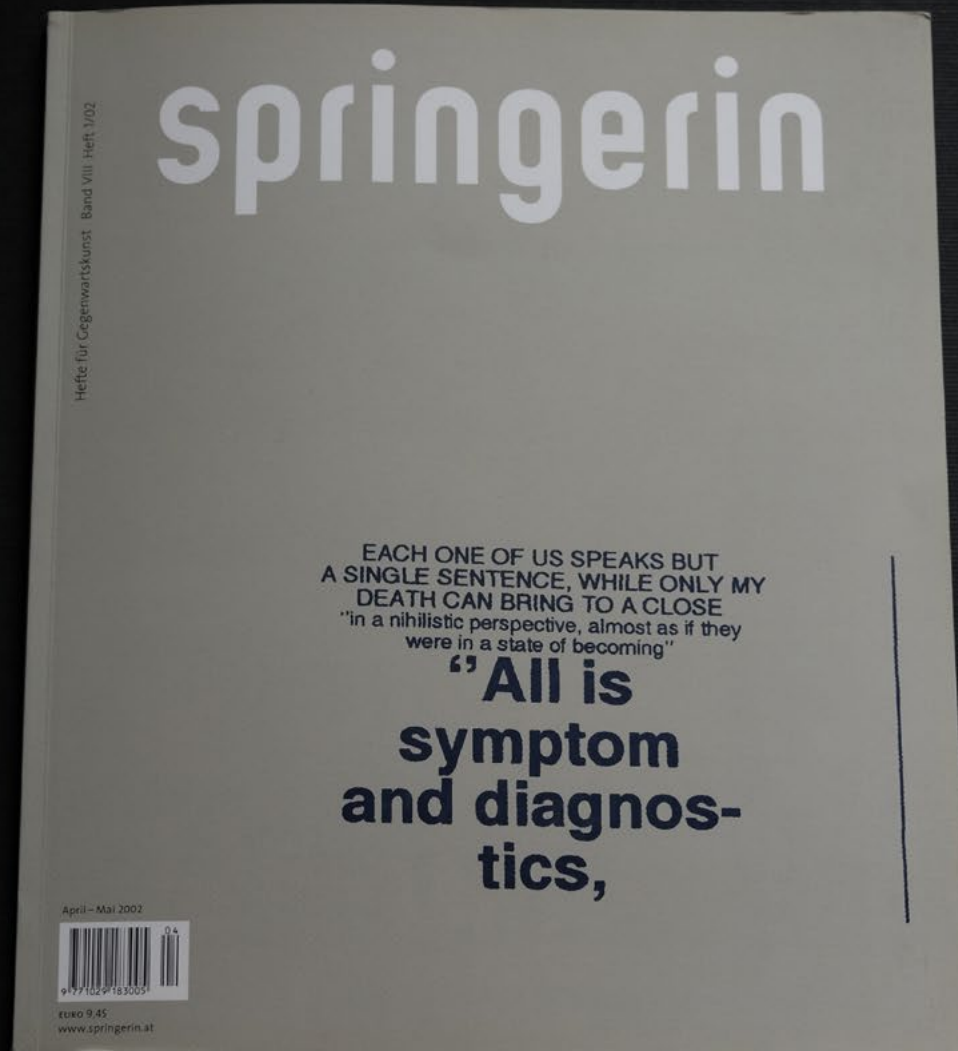
zu sagen: »Das sind Palästinenser«. Aber das sind nicht wir – was darauf zu sehen ist, ist die politische Situation, die uns diese Kultur aufgezwungen hat.

ARMATY: Es ist ein großer Unterschied, Mitte der achtziger Jahre eine Kamera zu nehmen und damit jetzt zu tun. Wie hast du das damals gesehen?

MASHARAWI: Wenn mich in den achtziger Jahren einer meiner Freundinnen oder Nachbarinnen gefragt hat, was ich tue, erzählte ich ihnen von meinem Alltagsjob, und nicht, dass ich Filme mache. Weil sie darauf nur gesagt hätten: »Du willst Filme machen? Hier herrscht das Kriegsrecht! Du musst verrückt sein, daran auch nur zu denken.« Jeder hatte damals Angst vor Israel, und Filme bestehen aus Bildern, vi-

suellen Repräsentationen, und das war gleichbedeutend mit »politischer Aktivität«. Filmen war daher nicht erlaubt. Sicher, wenn du etwas willst, erreichst du es auch, aber selbst wenn ich herausfinde, dass es irgendwie möglich ist, macht das die anderen nervös.

Weil das Gesetz damals immer noch der israelische Soldat auf der Straße war, die können dich aufgreifen, dich ins Gefängnis stecken, und es ist dir nicht einmal gestattet, zu fragen warum. Die können dich da drinnen vergessen. Aber ich erkannte auch früh die Macht des bewegten Bildes. Unsere Situation mittels Kunst darzustellen, und nicht mit Gewalt oder Schießereien. In dieser Sprache kann ich meine Geschichte erzählen – unsere Geschichte, in diesem Medium bringt uns das weiter.





Kartografieren Kartografie des Daroni, Suche nach Nutzung

Es ist eine Herausforderung: Male ein kristallklares, totalitäres Bild, und die Leute werden nach Rissen in einer anderen Dimension suchen. Ein andernfalls gratis verteilter Text, die achtseitige Broschüre "Potentiell", erforscht "autonomes Wissen und -potentiell", gibt einen Überblick über verschiedene anarchische Positionen und verschiebnet auf Karten und in Diagrammen Produzenten von existendem Wissen, Hausbesitzer und Hackern, und schließlich verschiedene Formen des laien, und schließlich Austauschs. Auf jedem Blatt steht ein Nicht-Prosa (o Fund) und ein Rechtsinhaltsverzeichnis. Die vorliegende Publikation kann nicht erworben, verkauft oder zerstört werden. Allen Perso-

nen steht frei, sie zu nutzen, solange es ihnen beliebt, verbunden mit der Verpflichtung, sie an andere Personen weiterzugeben, wenn sie sie nicht länger behalten möchten.

Dieses letzte Detail ist nicht unwichtig. Wie Bruce Sterling neulich schrieb: "Information will frei sein" - nämlich wertlos in monetärer Hinsicht. Das große alternative Projekt des letzten Jahrzehnts war, mehr noch als die Computer-Logik von Open-Source-Systemen, die Kartografierung des transnationalen Raums, der vor allem von Großkonzernen besetzt ist, und die kostenlose Weitergabe dieses Wissens. Hierin liegt die wirkliche Macht der "spontanen Kooperation" in globalen

Informationsprojekten wie beispielsweise Netopia. Mehr als zehn Jahre lang, von den frühen achtziger bis Mitte der neunziger Jahre, waren die Regeln der neoliberalen Wirtschaftsordnung tief verborgen. Heute arbeitet eine Vielzahl von Projekten wie "La planète des singes" daran, sie freizulegen. So dass ein neuer Widerstand be- deutet, dass wir beginnen können, uns wieder eine radikal andere Weltkarte vorzustellen - oder sie zu erforschen.

Fuller wäre von der Struktur des Internet begeistert gewesen, die es möglich macht, Informationen für das "World Game" zu verbreiten. Full-

springerin Band VII: Hoff 1992

ström, ein Bewunderer des Cartoonzeichners Robert Crumb, wäre beeindruckt von den Massenansammlungen bei den globalen Aktionstagen: autonom und anarchisch, intelligent und tatkräftig. Bureau d'études gehört auch zu ihnen. Durch ihre Projekte mit Hausbesetzern, Arbeitslosen und Veranstaltungsräumen "Syndicat Potentiell" in Strasbourg und dessen Zusammenarbeit mit der "Université Tangente", einem Projekt der autonomen Wissensproduktion, strahlen sie eine unspektakuläre, pragmatische Kompromisslosigkeit aus, adressiert gerade an die jüngeren Künstlerinnen der französischen Kunstszene, die gegenwärtig

von Charakteren wie Fabrice Hybert dominiert wird. In diesem Sommer werden Bureau d'études mit dem No-Border Network zusammenkommen, um zu versuchen, eine der stärksten Kraftlinien zu untergraben, das Schengen-Informationssystem. Derartige Aktivitäten können offenkundig nicht auf die Wände der Kunstwelt gemalt werden. In diesem Sinne bleibt die Hälfte der Arbeit von Bureau d'études im Untergrund - was sie ablehnen und anklagen, tritt deutlich zutage, die Kooperationen und das subjektive Spiel bleiben nahezu unsichtbar. Und vielleicht ist es sogar besser so. Denn wie könnte eine alternative, radikal demokratische Erfahrung repräsentiert werden?

Unklare Nutzungen

Ein anderes hochspezifiziertes kartografisches Projekt versucht, eine Antwort auf diese Frage zu geben. Der Monitor vor uns zeigt eine violett-schwarze Masse, in der hypnotisierende Konstellationen aufleuchten, bis man schließlich erkennt, dass es sich um eine Nachtaufnahme des urbanen Europas handelt, in der weiße Rechtecke Zonen potenzieller Aktivität markieren. Die Szene wechselt: Musik spielt, Buchstaben tanzen, rotieren und reihen sich zu Wörtern. Wir wandern durch eine Matrix aus freistehenden, leicht erhöht positionierten Monitoren, um uns herum Zusammenstellungen von strengen,





Ein entscheidendes Merkmal dessen, was ich als »unkontrollierten Stil« des internationalen Exil- und Diaspora-Kinos der letzten Jahrzehnte bezeichnet habe, ist dessen Produktions-, Verleih- und Präsentationsmodus. Diese Art von Filmproduktion kann unterschiedliche Formen annehmen, wovon die wichtigsten der »zwischenräumliche« und der »holistische« Modus sind.

Im Folgenden behandle ich die Kategorie des Zwischenraums, indem ich einige ihrer Schlüsselmerkmale analysiere.

Filmemacherinnen im Exil wohnen nicht nur in den Zwischenräumen ihrer Gastgesellschaften, sondern auch in jenen der Mainstream-Filmindustrie. Es wäre also ungenau, sie als marginal zu bezeichnen, wie intellektuelle es gerne tun, weil sie nicht an den Grenzen, Rändern oder Peripherien der Gesellschaft oder der Film- und Medienindustrie leben und arbeiten. Sie leben und arbeiten in den Räumen »zwischen« der Gesellschaft und der Medienindustrie. Wie Homi Bhabha bemerkt hat, ist es »nicht nur theoretisch innovativ, sondern auch politisch notwendig«, über die Grenzen singulärer Kategorien und dominanter Bezeichnungen hinaus zu denken und sich jener Momente oder Prozesse im Zwischenraum anzunehmen, die durch die Formulierung von »Differenzen« erzeugt werden« (1994: S. 369). In diesen Zwischenräumen »übertragen Minoritäten ihre dominanten Differenzbezeichnungen wie Gender, Ethnizität und Klasse in eine Solidarität, die sich nicht nur der bipolaren Politik, sondern auch der Notwendigkeit eines homogen einheitlichen Oppositionsblocks entzieht« (S. 270). Sich in einem Zwischenraum aufzuhalten, heißt deshalb, in den Brüchen und Rissen des Systems zu operieren, um so aus dessen

Widersprüchen, Anomalien und Heterogenitäten Nutzen zu ziehen. Es heißt auch, sich im Schwerepunkt des Lokalen und Globalen zu befinden und damit zwischen diesen Gegensätzen zu vermitteln, die auch Unter- und Überordnung (Subalternität und Superalternität) genannt werden. Deswegen sind Exil-Filmemacherinnen nicht so sehr marginal oder untergeordnet, als vielmehr in einem Zwischenraum angesiedelt und damit vielschichtig, und zwar nicht nur in Bezug auf ihre Identität und Subjektivität, sondern auch in Bezug auf die unterschiedlichen Rollen, die sie in jeder Phase ihrer Filme – von der Idee bis zur Präsentation – spielen müssen oder wollen.

Ein zentrales Kriterium der Filmproduktion »im Zwischenraum« sind zunächst die benötigten finanziellen Mittel. Exil-Filmemacherinnen müssen oft entweder in ihre Filme selbst investieren oder das Geld in technischen und anderen Routinejobs der Medien- und Unterhaltungsindustrie verdienen. Solche erzwungenen Gebietswechsel verwischen dann oft die Grenzen, die traditionell trennen. Exil-Filmemacherinnen sind also in viele professionelle bis amateurhafte Kine-

Kino im Exil: Die Filmproduktion im »Zwischenraum«



berufe, in große bis kleinste Fernsehsender, in Videokunst bis Gebrauchs- und Internetvideo involviert. Die durch solche Wechsel erzeugte Interkulturalität und Hybridität entspricht nicht nur dem postkolonialen und postmodernen Exilstatus der Filmemacherinnen mit ihren hybridisierten Identitäten, sondern ist für diesen geradezu konstitutiv. Weil solche Brotberufe aber normalerweise nicht genug finanzielle Mittel abwerfen, müssen die Filmemacherinnen trotzdem noch zusätzliche Haupt- und Nebenfinanzierungen suchen. Als solche kann eine Vielzahl von öffentlichen und privaten Quellen dienen. Also geht der Löwenanteil ihres Zeitaufwands in der Sponsoringensuche und der Produzentinnenfunktion auf. Im Film »Manhattan by Numbers« von Amir Naderi (1993) hat sich die Zähligkeit der Geldbeschaffungserfahrungen, der sich viele Filmemacherinnen im Exil unterziehen müssen, erschütternd aber doch allegorisch geschrieben. Damit wird der Film auch zu einer Allegorie der Exilbedingungen selbst. Er handelt von den fruchtlosen Bemühungen eines arbeitslosen Journalisten, einen wohlhabenden Freund ausfindig zu machen, der ihm das Geld borgen könnte, mit dem sich seine Zwangsdeportierung verhindern

ließe. Wie eine Filmemacherin, der jede potenzielle Geldquelle und -verbindung zu nützen sucht, durchstreift der Journalist Manhattan von einem Ende zum anderen und telefoniert mit zahlreichen Freudinnen. Sein wohlhabender Freund scheint jedoch wie vom Erdboden verschluckt, genauso wie die raren Geldressourcen für einen Film. Die dramatische Note des Journalisten resultiert aus der wachsenden Niedergeschlagenheit des Journalisten, der seinen Freund nicht finden kann, und aus verlorenen Arbeitsplätzen. Diese Aussicht ist sowohl Exilantinnen und Flüchtlingen als auch vielen Exil-Filmemacherinnen nicht unbekannt.

Mehrsprachigkeit ist ein anderes wichtiges Merkmal der Filmproduktion im Zwischenraum, die ja von der Mehrsprachigkeit und Weltgewandtheit der Filmemacherinnen und deren Crews sowie von den verfilmten Geschichten und dem Zielpublikum angetrieben wird. Einerseits verkompliziert die Mehrsprachigkeit das Verständnis des Films, andererseits aber trägt er zu dessen akzentuiertem Stil bei. Wichtig ist, dass Sprachverständnis in diesen Filmen niemals vorausgesetzt wird. Es ist im Gegenteil oft Thema und selbstreflexives

Erzähl- und Identifikationsmittel. Raúl Ruiz' Film »On Top of the Wall« (»Het Dak Van de Walvis«, 1982) handelt beispielsweise von einem französischen Anthropologen, der in die Tierra del Fuego an der Südspitze Chiles reist, um dort die Sprache der zwei letzten Mitglieder eines patagonischen Stammes zu untersuchen. Als er in einer für ethnografische Feldforschung typischen Situation auf einige Alltagsgegenstände zeigt und die Patagonier nach deren Namen fragt, muss er zu seiner Bestürzung feststellen, dass ihre Sprache nur aus einer einzigen Wendung besteht, nämlich »yamas gutan«. Nur durch die Betonung der Silben erzeugen die Patagonier verschiedene Bedeutungen. Noch enttäuschender ist für den Forscher, dass die Bedeutungen instabil sind und sich fast täglich ändern. Dieser gleich verstörende wie drollige Sprachgebrauch im Film bezieht sich auf unterschiedliche Motive. Die Erfindung einer sich ständig verändernden Sprache kann als Widerstand der Patagonier gegen ihre Kolonisation gelesen werden. Indem sie sich unverständlich machen, werden sie zur beweglichen Zielscheibe, die nicht lange genug amvisiert werden kann, um sie genau wahrzunehmen und zu verstehen. Die Reduzierung eines

Katrin Rhomberts Ausstellungserzählung „Ausgeträumt...“ in der Wiener Secessi

In ihrem oft zitierten Essay „Specimen of Europe“ hat die slowenische Videokünstlerin und Theoretikerin Mila Gržinić – eine „Düsseldorfer Logik nach dem Fall der Mauer“ – diese „spezielle“ Logik einer Maskierung der Verhältnisse durch das Kopieren westlicher hegemonialer Oberflächenmuster und Verhaltensweisen der Gegenstände Kunst angegriffen. Gržinićs lakonischer Vorschlag als führte zu einem symmetrischen Vorschlag als Antwort aus der Krise. Die Kunst des ehemaligen Osterruma müsse als jenes unvollendbare, nicht zählbare wesentlich Andere der verlockenden, mit Assimilation verbundenen Angebote des Marktes der Medien und Kunstinstitutionen des Westens ausschlagen. Sie müsse laut ihre ehemalige Marginalisierung, die laut Gržinić verspätete und

Grünlis Analyse betraf auch Kathrin Knochner, die vor zwei Jahren in Ljubljana als eine der Kuratorinnen der Manifesta 3 an einer Diskussion in der Eröffnungssatelliten teilnahm. Das Publikum hatte kurz zuvor mit Alexander Breners und Barbara Schürzans angestregter, letztlich aber harmlos gebliebener Angriff-Attacke auf das Kunstsystem und seine Institution Manifesta - Fuck Neo! abgeklärt während der Eröffnungspressekonferenz (mit hysterischem Schreien, Sprüngen und Ordnen) Interventionen samt anschließender kurzer Waberrung des Kunstpaars) eine Interpretation von Grünlins Monströckigkeit miterlebte. Und das Publikum erinnerte noch manche Monströckizitäten: die europäische Museen und Kunstsinstitutionen zu den Mauerfallfeiern aufbauen ließen, welche offenbar westliche Blockgewohnheiten nicht weichenkonform befriedigen sollten.

Nähezu zwei Jahre später beantwortete Kathrin Rhomberg die ihr damals von Gržinić provokant gestellte Frage, was denn bleiben werde

Nun war diese Präsentation von 25 künstlerischen Positionen und einer Reihe von Video-Interviews mit Theoretikerinnen und Aktivistinnen alles andere als ein Blick auf die Befindlichkeit der gegenwärtigen osteuropäischen Kunstszene. Schließlich stammte nur etwas mehr als die Hälfte der Arbeiten aus dieser Region oder der jüngsten Gegenwart. Viel eher schon ging es Rhombeng um den Bau eines größeren Narrativs, in dem sich die Hoffnungen engagierter Kunstspraxen seit den

Kuratore: bedeutet es sich dabei alles durch aus als konservativ zu verschreiben? Mittel: Sie setzte auf einzelne Oeuvre, auf markante und erratische Positionen mehr als auf Projekte, Netzwerke und die Erhellung von Transport- oder Transferzusammenhängen. Zwei kleine Personen waren in „Ausgeräumt...“ lokal bis heute besonders einflussreich wie international kann beachten (sich) lassen: der Konzept-Generation gewidmet, dem Slowen Jurek Koster und dem Zagreber Mladen Stojiljic. Kollers postum: Kurzperformances „UFO-Nackt“: ist das sehr einem jählich ein Aufsteigen, stiftend und eine sehr rhetorischen Manifeste repräsentiert wie Stojiljics große Lexikonarbeit „Schmerz“ (1979), die Fotokollagen „Artist at Work“ (1973), die den Künstler im Bett liegend zeigen, und das Manifest „Abol der Faulheit“ sozusagen die Antithese zu den Transaktionsmythen von Geschwindigkeit und Wandel.

Schon der Auftakt des Parcours ist nicht-klar, das es Homberg auch um eine Öffnung ihrer eigenen kulturellen Biografie ging. Im von Tischen verteilten Hauptraum werden auf Mikrokosmos so unterschiedliche Figuren wie der große alte Mann der tschechischen Philosophie, Eugen Bondy, die Filmemacherin Tine T. Minh-ah oder der kunstpolitische Szeneagitator und das stilprägende Faktum der österreichischen Jugend und der 68er, Oswald Oberhuber, in Videointerviews präsentiert. Gleichwertig liegen daneben Arbeiten von Renée Green oder Ricarda Denner. Die Wegführung, welche spärlich über eine Hintertreppe in die Kellergalerie der Secession aus der Details angeleitet war, zeigte sich für tündler, der Details, für Umkehrungen, sie baute lokal und dachte in Verlagerungen.

Werner Würtinger zum Beispiel brach die sakrale Achsalität des Hauses (dem er selbst Mitte der 60er Vorstand) durch die Verkürzung eines der Seitenschiffe. Und aus einem sonst nie sichtbaren Abstellraum wurde ein wunderbares Kino für die kleine Migrationsgeschichte „Wagonette“ des Georgiers George Ovashvili. Den Reversionsschnitt von „Ausgeträumt“ bildete Josef Dabernigk nahezu handlungsloser 16mm-Filmsay „WARS“. Vor der Kulisse eines modernistischen Buffetwagens der

polnischen Staatsbahn führte Dabernig ironisch das Drama einer Dienstleistungsgesellschaft ohne Kunden auf und erweiterte diesen realen Raum zu einem imaginären der Selbstbeschreibung einer Ökonomie des Als-Ob.

Auf dem kleinen, nur selten genutzten Privatparkplatz hinter der Wiener Secession standen ein paar Monate lang selbst eine beige, lindgrüne und rotorange kleine Autos der Marke Škoda als Skulpturen aus einer anderen Farb- und Formwelt des Modernismus. Roman Ondak hatte diese ehemaligen Objekte der Luxusbegierde von ihren Besitzern aus Bratislava gegen Honorar dorthin parken lassen. Generation Škoda? Ausgeräumt!



2) «AUSGETRÄUMT», DISPLAY IM HAUPTTRAUM DER SECESSION
FOTO: PEZ HEJDUK



JOSEF DABERNIG, *STILLS AUS "WARB"*, 2001, 16MM, S/W, 10 MIN
COURTESY SIXBACKFILM



Doch betrachten wir die Tiere, denen sich auch die Müllers zuwenden. Was soll man in knapp 90 Sekunden über ein Tier lernen oder von ihm erfassen? Da wir in so kurzer Zeit die Natur eines Tieres nicht erfassen können und es meist auch nicht wollen, „konstruieren“ wir die Tiere, die wir sehen. Der Zoobesucher projiziert seine Wünsche, seine Ängste und Aggressionen auf diese Tiere und lebt nicht selten seine Gefühlsdefizite an ihnen aus. Was wir im Zoo sehen, ist nicht Natur. Und die Zoobetreiber unterstützen diese Situation. So etwa im Zoo Hannover. Der wird gerade umgebaut – rechtzeitig zur Expo 2000. Geplant ist eine „völlig neue Art“ von Afrika-Bereich. Über einen künstlichen afrikanischen Fluß können dann die Müllers dort fahren – vorbei an einer afrikanischen Niedersachsen-Savanne. Und im Zentrum des Afrikabereiches werden sie ein „original“ afrikanisches Dorf finden. Da gibt's dann bestimmt auch eine Frittenbude oder ein „Afrika-Restaurant“ – aber Coca Cola gehört ja schließlich mittlerweile genauso zu Afrika wie der Massai-Krieger. Übrigens: Wenn die Savannengestalter noch ein wenig mehr Hollywood inszenieren wollen könnten sie vielleicht ein paar Massai importieren – selbstverständlich mit CITES-Papieren und zu wissenschaftlichen Zwecken. Hagenbecks imperialistisch-überhebliche Völkerschauen haben noch vor ein paar Jahrzehnten vorgemacht wie das geht. Der Zoo ist ein Spiegelbild unserer eigenen Gesellschaft. Ein Spiegelbild, das uns nachdenklich machen sollte. Die Hollywoodversion einer Afrika-Safari für diejenigen, denen auch TUI noch zu teuer ist. Schon heute kann Familie Müller in vielen deutschen Zoos in Primatenhäusern über mulchbedeckten Boden wandeln, zwischen tropischen Pflanzen und vorbei an einem kleinen künstlichen Bach, in dem sogar richtige Fischlein schwimmen. Umrundet von dieser Disney-Dschungelatmosphäre können sie dann die großen Menschenaffen beobachten. Für diese hat sich allerdings wenig verändert. Sie leben nach wie vor in kahlen Betongehägen mit nachgebildeten Betonbäumen oder Metall-Klettergerüsten mit Hängematten und Plastikfässern zur Beschäftigung. Einzig der Zoobesucher macht eine sekundäre Dschungelerfahrung – oder anders gesagt: die primäre Erfahrung, durch einen nachgebauten Dschungel aus Zimmerphilodendren zu wandeln. Das Schicksal des einzelnen Tieres ist offensichtlich ohne Bedeutung. Auch die Zoodirektoren sind in diesen Denkschemata gefangen. So sagte etwa Rainer Rewers, Direktor des Salzburger Tiergartens, im Februar '95 während einer Tagung über die viel zu kleinen Käfige in Zoos:



„Ein Defizit an Raumgröße ist nach meiner Auffassung nur in sehr bescheidenem Rahmen durch ein gutes Angebot an Raumqualität kompensierbar. [...] Vielleicht ist die Beengtheit der menschlichen Wohnkultur daran schuld, daß wir Tiergärtner einem fatalen „Anthropozentrismus“ erliegen und in einem Schub „reaktiven Geizes“ auch bei den Tieren an Raum sprichwörtlich geizen und uns vorgaukeln, wir könnten den Raumangel mit üppigen Gehegeeinrichtungen ausgleichen.“ (Rainer Rewers)





Modephoto als eine zusammenhängende Serie aufzunehmen war eine Möglichkeit. Die andere war, sich auf das Einzelbild zu konzentrieren.

„Wie im flirrenden Sonnenlicht, so im Glanz kristallener Lüster“

ist ein Beispiel, in der die ganze Ambivalenz der Modephotographie zum Tragen kommt. Diese Aufnahmen wurden im Hochsommer gemacht. Das Modell bewegt sich im 'flirrenden Licht' des Baumes – wie sie ihre Arme ausbreitet, symbolisiert sie mit dem Licht eine Festlichkeit – den Ballsaal. Das ist für mich ein typisches Beispiel der Modephotographie in den 50er Jahren: die Synthese zwischen Vorder- und Hintergrund. Der lichtdurchflutete Baum wird das Symbol des glitzernden Ambiente des Ballsaals und zeigt das Wechselspiel zwischen Drinnen und Draußen. In „Brigitte“ werden die Situationen, Szenen wesentlich realistischer und zeitbezogener eingesetzt.



Die Mode stand immer im Mittelpunkt des Bildes. Die Wahl der Location, des Hintergrunds, des Kontextes spielte eine große Rolle. Das nahm dann mehr und mehr ab und häufig spielt die Location überhaupt keine Rolle mehr.

DEN GANZEN TAG AM STRAND

Für „Brigitte“ hatten wir 1966 in Ägypten und Kenia Modedrahtungen für 100 Seiten fotografiert, die in verschiedenen Hefen erschienen. Damals bestand das Team aus Redakteurin, 3 Models, Fotograf und Assistent. Produziert wurden die Serien in drei Wochen. Das war ein erheblicher organisatorischer Aufwand. Veröffentlicht wurden diese Serien unter dem Titel „Den ganzen Tag am Strand“. Wenn man die Pyramiden im Hintergrund sieht, paßt diese Titel natürlich überhaupt nicht. Der Chefredakteur wollte ursprünglich diese Seiten nicht veröffentlichen. Barbara Bufo, damals zuständig als Modedachbin „Brigitte“, und ich kämpften um deren Veröffentlichung. Es ging soweit, daß wir mit Kündigung drohten. Schließlich kam von der Chefredaktion der Vorschlag, ob wir einverstanden seien, die Serie unter dem Titel „Den ganzen Tag am Strand“ zu publizieren. Ich hatte nichts dagegen, denn jeder weiß, daß die Pyramiden 250 km vom nächsten Strand entfernt liegen. Das ist ein Beispiel dafür, wo wir Kompromisse schlossen, um die Aufnahmen veröffentlicht zu sehen.

Ich habe immer versucht, in meiner Photographie optische Fortschritte im Sinne von Veränderung der Mittel und Auffassung zu publizieren. Natürlich hat das auf der einen Seite zu gewissen Konzessionen geführt, aber auf der anderen Seite erhielt ich immer einen großen Spielraum. Ich habe bestimmte Vorstellungen von Bildern, die sich manchmal nicht unbedingt realisieren ließen, aber ich ließ mich selten von meinen Ideen abbringen und versuchte – hauptsächlich – sie umzusetzen. Ich wußte, wann „mein Bild“ fertig war und wann die Aufnahmen beendet waren.

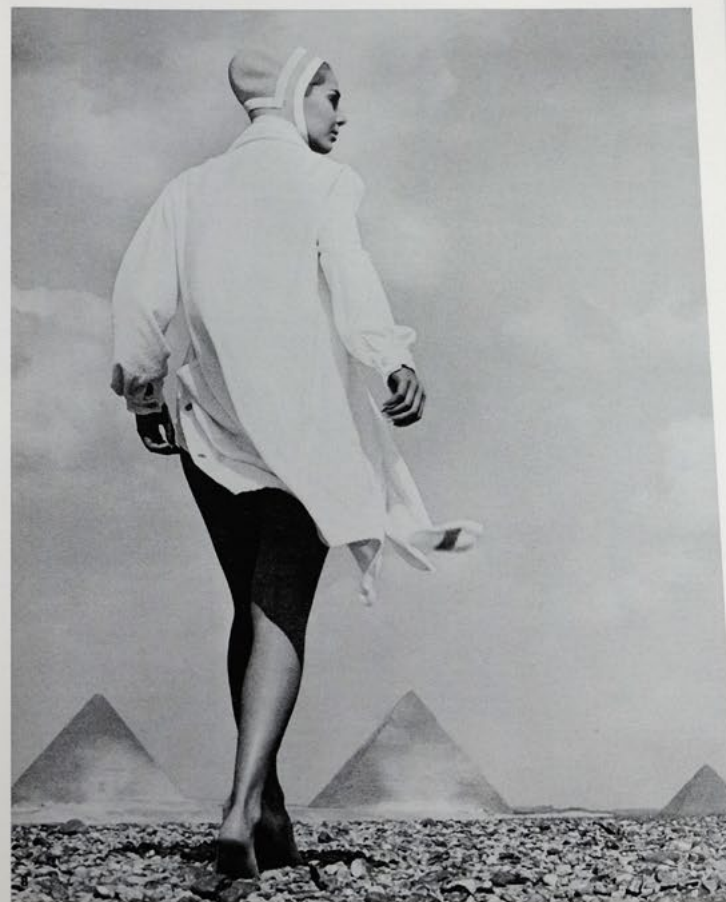


Foto: F. C. Gundlach, *Engel*, 1977

MOL
Com
Von S
Mod
F.C. C

BERI
Die S
Von C
Mari
Gesp.
Von A
Berul
Von A
Bitch
Inter
Von A
Über
Von E

UNT
Gold
Inter
Von A
Micro
Von A

Kleidungsstücke aus den Comics „Misty“, „Trina Robbins“, „Katy Kane“, „Bill Hoagland“

ARTISTS WHO NO LONGER LOOK
AT REAL PEOPLE, HAVE NO IDEA
OF WHAT WOMEN LOOK LIKE



THE ONLY WAY THEY KNOW HOW
WOMEN LOOK LIKE IS HOW THEY'RE
DRAWN IN COMICS.

Boys and Girls
Funny Animals

Teile dieses Prozesses hätten wir schon früher lernen können, in einer fast vergessenen und eigentlich nicht mehr existenten Comicart, den Mädchencomics. Nicht diese WENDYs und PATTYs, wie sie sich heute am Kiosk anbieten oder die YOUNG LOVE und YOUNG ROMANCE-Hefte der Sechziger, sondern Comics wie KATY KEENE, MILLY THE MODEL oder MEET MISTY, an denen die Leserschaft aktiv mitarbeiten konnte. Eingesandte Entwürfe für die Kleidung der Charaktere wurden in die Stories miteinbezogen (mit Namensnennung der Designer) und teilweise als Requisiten für im Heft mitgedruckte Anziehpuppen verwendet. Leider gibt es mittlerweile meines Wissens noch keinen solchen Comic mehr. Die letzte Ausgabe von MEET MISTY, einem Comic, der von der ehemaligen Undergroundzeichnerin Trina Robbins als Fortsetzung/Hommage an MILLIE THE MODEL aus den Vierzigern gestaltet wurde, muß etwa 1986 erschienen sein. Und in dem Immer-Noch-Jungsmedium Comic sind die Mädchencomics gerne unter den Tisch gekehrt worden, obwohl, und das zeigt ein Blick auf die Namensnennungen an den Entwürfen, nicht wenige Jungs daran teilnahmen. Trina Robbins über Girl Comics (sie rechnet hier SHEENA und WONDER WOMAN genauso dazu) und die heutige Situation:

"AREN'T THEY WONDERFUL,
SOMEDAY I WANNA BE LIKE THAT"



"They made me think: 'Aren't they wonderful, someday I wanna be like that'. [...] It was great to think that there were women who could do that and that in my own way I wanted to do something great, too. (The comics industry today) is just incestuous, comics based on other comics, [...] (artists) who no longer look at real people, have no idea of what women look like, the only way they know how women look like is how they're drawn in comics. [...] I did MISTY, she's gone now. I did six issues. Meanwhile, there's all these girls who have no comics.*****

Dabei wäre es gerade für uns, auf der Suche nach unserer Comicfigur, wünschenswert gewesen mehr davon zu sehen. Denn schließlich ging es in diesen Comics um Bild und Vorbild. Die Kleidung, die ich für mein Vorbild entwerfe, entspricht der Kleidung, die zu meinem Bild von mir paßt. Ich bin der Editor, der zusammenstellt, was mich nach außen hin ausmacht.

Auf diese Konstanz des Auftretens von Image konnten wir zuerst in einem anderen Comic treffen, der Mode, oder doch zumindest Kleidung, immer wieder thematisiert, und sich an noch jüngere Leser richtet: der gute alte DONALD DUCK. Ein Comic, den zu einem nicht geringen Teil ausmacht, daß sämtliche Charaktere immer die gleiche Kleidung tragen. Wir sprachen schon von Donalds Matrosenanzug, aber natürlich wissen wir auch um Onkel Dagoberts roten Gehrock, Daisys Puffärmel und als Krönung des Ganzen die „Uniform“ der Panzerknackerbande, eine Verkleidung, die keine ist. Kurios, daß die Figuren dieses Comics durchaus zumindest das Konzept saisonal wechselnder Mode kennen und gleichzeitig in höchstem Maße ignorieren. Schließlich und endlich fühlt man sich in „seiner“ Kleidung (Stil) ja doch am wohlsten. Mehr noch: Boemund v. Hunseltstein weist in seinem Aufsatz „Zur Rolle der Kleidung in Entenhausen“***** noch, daß Kleidungen im Duck-Universum ein Identitätsausweis sind, „sie sind im sozialen Leben quasi einem Personalausweis gleichgestellt.“ Will meinen: Nur wo Matrosenanzug drauf ist, steckt auch Donald Duck drin.

Und das ist dann tatsächlich auch die Kernaussage, die unser Charakter, unsere Comicfigur braucht. Denn hier hat das Selbst-Editing seine reinste Form gefunden: Die Person ist die Person, weil sie alles, was nicht sie ist, von sich weggelassen hat. Das merken wir uns schnell. Hätte Peter Parker schon hier aufgepasst, der Faux-Pas mit dem schwarzen Kostüm wäre ihm nicht unterlaufen.

*Antwort: Creeps, die auf Comic Conventions als Deanna Troi oder Worf verkleidet herumlaufen, aber das gehört nicht ganz zur Sache.

**Tatsächlich laufen auch eine große Anzahl der Disney-Comics in diesem Zeitraum ab – Donalds Neffen bleiben immer Jungfuchfinder – und es ist ein wenig seltsam, jetzt die Geschichten um Uncle Scrooges Jugend zu lesen, es erscheint sehr unwahrscheinlich, daß er überhaupt einmal eine hatte.

***"Elseworlds" und „Imaginary Tales“-Stories lasse ich hierbei außer acht.

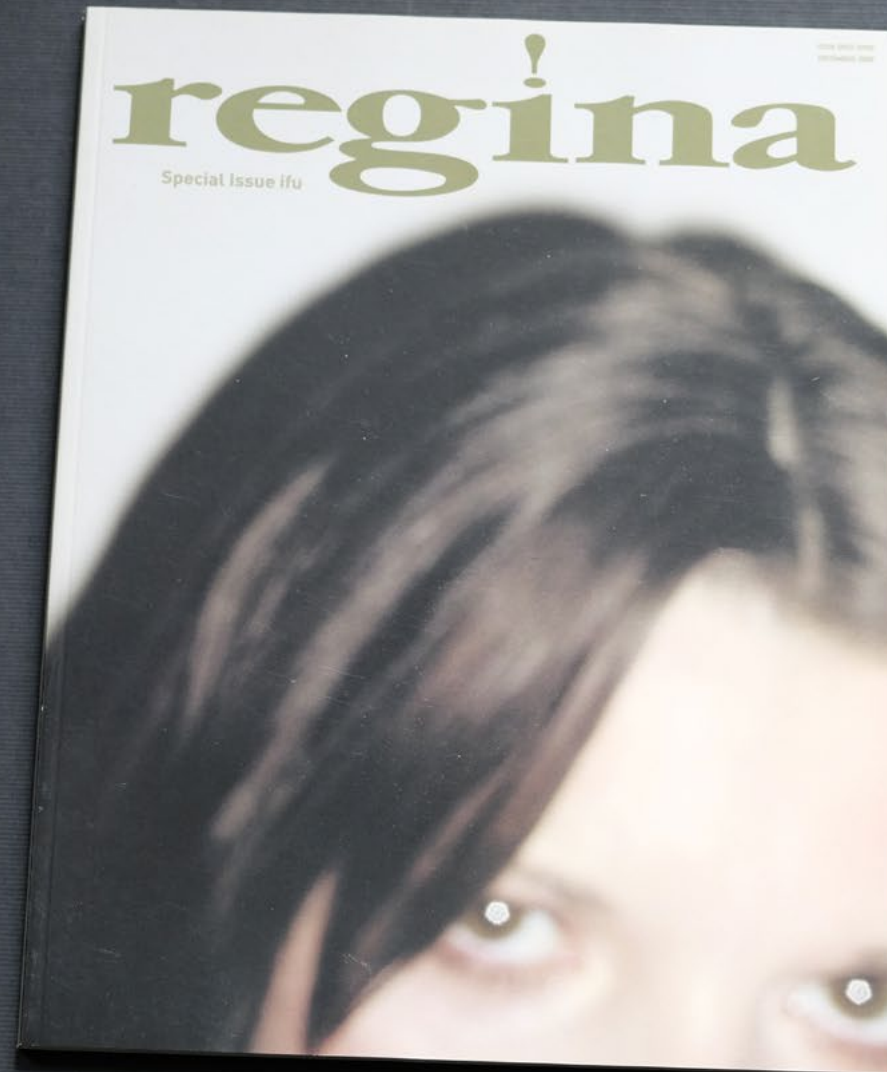
****Gespräch mit Trina Robbins, 17.12.1992

*****DER DONALDST #97, Reduktion Aschen, Okt. 1996

DORIS MAXIMILIANE WÜRGERT

regina

GRAPHIC DESIGN
BOOKS





MACKLIN Sometimes employers desire a worker with English language ability. Some people want domestic workers who – like Filipino women – speak English and will therefore speak English to the children. This would be true in non-English-speaking countries. They may believe that women with higher levels of education will somehow be more competent in managing the household. There is a certain amount of snobbery involved, I suppose. This can be reinforced by immigration laws, which impose educational requirements on women who seek to migrate as domestic workers. In Canada, for example, in order to qualify under Canada's 'live-in caregiver program,' one needs at least high school education plus post-secondary education or a certain amount of experience in the field. Canada does make provision now for the permanent settlement of domestic workers. If you work for two years as a domestic worker, living in someone else's house, then you are entitled to apply to remain in Canada permanently and you're on the road to citizenship. But in most other countries, that's not the case. In the Gulf States, in Hong Kong, in Singapore, in Western Europe, there isn't the opportunity to convert a temporary status into a permanent status. And that's a way of saying, 'We want your work, but we don't want you. You're good enough to work here, but you're not good enough to become a part of this nation.'

regina Is there anything like a typical employer in Canada, a typical family?

MACKLIN The typical employers in Canada – and, I suspect, in most of the European countries – are two-career-families, upper middle class, or at least middle class. They have to have enough money to afford a house or a home that can accommodate an extra person. They find that the demands of work or perhaps the desire for a certain lifestyle are such that neither parent stays at home to care for the children. Housework has been traditionally performed by wives. As women in the West have achieved a certain measure of equality, at least in terms of access to the paid workplace, they have chosen not to pursue that role which has been undervalued. What domestic workers do in effect is replace one woman who has histori-

cally performed child care and domestic labour for free, as a wife and a mother, with one who performs it for very low wages as a paid domestic worker. The work has effectively been transferred from the no-wage to the low wage sector. There may be some resistance by employers to paying a decent wage and providing adequate working conditions, because after all women have historically worked for nothing. Mothers did it in a 'labour of love'. And employers may project mean, it's hard to do childcare without developing a bond with the child. But that doesn't mean it's a 'labour of love' for a woman who has come from the Philippines, may well have left her own children over there, and is now taking care of a privileged white child in a Western country. It's a job. I think also the racialisation dynamic helps employer women distance themselves from their employees. These are some of the stereotypes that one frequently hears. 'Filipino women are really so good with children and they love to clean, they are so 'naturally' tidy, and they are so docile and hard working.' Those stereotypes are perpetuated all the way down the line. The government of the Philippines relies on its migrant worker force to generate foreign remittances. It promotes migrant workers world-wide and it deploys gendered images of its labour force as one of the marketing strategies. Then you've got employment agencies, who also 'sell' racialised stereotypes of domestic workers. Many employers are keen to accept these stereotypes. I believe they do so in part because it's no longer acceptable to say women are uniquely well suited to child care, naturally inclined toward housework etc. But if you can say Filipino women are like this, it's a way in which both Western women and Western society in general can avoid having the exploitative gender stereotypes they invoke rebound on them.

regina What happens to the family that the domestic worker is possibly leaving behind in her country of origin?

MACKLIN It can be very problematic and distressing for the women, because she has left her own family behind precisely in order to help them by sending back money. Her

own family is fragmented. If she has children, she may have to find somebody else to take care of her children. Sometimes it may be a relative, let's say her mother or a sibling. But sometimes it means that she has to find a domestic worker in the Philippines who will take care for her own children. There can be complicated politics about whom she sends the money home to. Some women don't want to send their money home to their husbands, because they don't trust them to use the money properly. So they may send the money home to mothers or sisters or somebody considered responsible and trustworthy.

regina What would be a typical day of work? What are the duties of a domestic worker?

MACKLIN The duties of a domestic worker in most countries revolve around childcare. But, increasingly they may involve elder care. I was recently in Israel, for example. Most domestic workers there take care of elderly people. In addition to personal care, domestic workers may be expected to do housework, cooking, cleaning, gardening – the full range of domestic labour. Interestingly, in Canada anyway, the allocation of tasks to domestic workers is also racialised. Within the Canadian market, domestic workers mainly originate from three regions. British domestic workers – the nannies – are licensed by a special nanny board and go to nanny school in England and come to Canada. They are at the top of the hierarchy. Filipino domestic workers are located in the middle, while the few remaining Caribbean domestic workers are at the bottom. The location in the hierarchy corresponds to darkness of skin colour – the darker the skin, the lower one is in the hierarchy. The way that plays out in terms of work assignments is that more valued workers are assigned fewer tasks. So nannies from England do childcare and virtually only childcare. Filipino women are expected to do childcare and maybe housecleaning. Often Caribbean women are expected to do a lot more, heavy labour in addition to taking care of children and cleaning.

regina How does the live-in situation actually work?

Practices

The so-called 'New Women's Movement' has been trying to create new practices and forms of space more or less successfully. The New Women's Movement in the Western world has been criticized as a white and bourgeois movement not reflecting their own centrism enough. Contemporary political activities by women/lesbians are completely heterogeneous and structured as well as organized in different ways according to the conditions in each country. The fact has a strong impact on feminist politics not only in the Western world. At this moment we can perceive three different tracks along which feminist politics are moving worldwide. I'll roughly summarize them notwithstanding the differences between the local situations of the different countries. The first track concerns projects mostly realized as non-profit organizations. They include women-oriented NGOs, grassroots initiatives, projects and groups of diverse organized groups offering support, advice and encouragement. They range from projects supporting Empowerment of Women, Gender and Lesbian Politics, Women's Herstory e.a. to projects fighting against poverty, sexual violence, women's homelessness, to projects supporting education, professional training and employment as well as promoting art and cultural production of women. Second we can find in the academic world centers and networks for feminist research cooperating locally and sometimes even internationally. The third part of women's (rarely lesbians') political activities occur in local, state-run institutions or political parties as well as in economic organisations as for example unions, associations and production plants, with a chance of establishing them.

Strategies

Strategically seen the appropriation of space will be more successful if theory and action are combined. Theoretical insights can only work if they leave their hermetically academic surroundings and become part of an open discourse. The introduction of feminist theories in academic life and their often marginal acceptance in various academic disciplines was only made possible (and still is) by adapting them. The efforts to establish feminist oriented theories in the academically and to professionalize them according to the standards of academic mainstream by individual and groups of scientists have been resulting in a partly inclusion of feminist theories in academic institutions mostly in the U.S., Great Britain and Australia. In Germany Women's, Gender, Queer, Post-Colonial or Cultural Studies like in the U.S. are still missing. On this level Germany is an underdeveloped country with a very hermetic university structure. Especially in terms of international academic exchange and networking the ifu pointed out new perspectives in the German scientific field. But in the U.S. as well as for example in Germany, feminist theories have been completely separated from feminist activities. A fact critically noted for example by Gerda Lerner, a pioneer of feminist historical research. In an interview with German feminist Alice Schwarzer, published in 'Emma' from April 2000, Gerda Lerner notes: "There's a new dangerous situation where women stop making an effort to get along with each other for several complicated reasons." And by asking her for the reasons, Gerda Lerner answered, "I think it's the corruption by the system. Women are more in competition with each other again. They want to be bigger, talk longer, be more loved than others. And another threat is a break between academic women and other women." By defining and establishing feminist theories as distinguished from feminist practices the radical political stance was lost. If we define politics according to Hannah Arendt as Speaking, Thinking and Acting it is obvious that we have to construct structures even within the scientific field where political activities and feminist theories will be connected. If we not only want to accomplish particular interests but try to achieve basic social changes.

Spaceworks

Although internationally there are obvious differences between women increasing the gap between the winners and losers, the necessity for consolidating the political goals already achieved becomes apparent. This comprises opposing the processes supporting individualization and the abolition of solidarity as well as continuing to establish the rights to and accessibilities on all social, political and cultural levels. To go one step further means to create new strategies and forms of space. This, however, meets with a lot of difficulties, oppositions and contradictions, even within 'our own ranks'. After a period of negotiating the differences between and differentiation among women making the need for a deconstruction of the category of gender and for new forms of identity politics apparent. I suppose it is about time to think about new alliances and to form new coalitions. We have to bear the differences between women and accept the diverse political strategies and practices being used now and in the future. This includes the mutual exchange of feminist theories and practices by establishing new communication and information structures integrating 'both' theory and practical experience. Also the specific fields of work have to be open towards other disciplines. I think that at this point of time we should get more courageous, break conventions and form new coalitions, even if new concepts won't be realized immediately. I don't want to condemn a step-by-step policy, but I do think we have a right to think in utopian, or better to say heterotopian ideas and concepts of new spaces. There was a sense of this kind of radical thought during the first phase of the New Women's Movement. Maybe we should remember to be the part that throws a spanner in the works of society instead of making every effort to become an accepted part of society. But everyone has to make their own decisions.

Forms of mediation

I already mentioned a necessary form of mediation, overcoming disciplinary borders and opening up the ivory tower of academic institutions to include political, cultural and social practices. There are already some examples we could go back to and modify to meet our ends. In non-virtual space there was the U.S. American 'Women's Action Coalition' (WAC) and the 'Women's Summer University' in Berlin, which had been offering a platform for active women from all kinds of theoretical and practical backgrounds for years. Other examples of non-feminist political activities are the organised opposition against the WTO conference in Seattle, the mobilization of large parts of the population to fight the neofascist FPÖ party in Austria or the initiative of 'raison d'agir' trying to combine the various social movements in Europe (except the feminist ones). All these activities are organized via the internet. While usually all kinds of groups have formed through the internet, in the case of Austria, we find that particularly artists are coordinating relevant platforms to organize daily protests. It's interesting to note how virtual and discursive activities interact with local activism. While virtual space is used as a discursive forum, political action has been carried directly into non-virtual urban space as an activism using 'classical' forms of protest in order to make itself heard.

Many academic institutes for Gender Studies as well as women's and lesbians' projects, initiatives and groups can already be found in the net. The question is now whether more local and international platforms can be installed to ensure that feminist oriented theories and practices can be combined and continue to develop.

'Women's Spacework' is a project by Yvonne P. Dodener, a planner who works in the artistic and scientific field, in cooperation with Martina Schröder for the International Women's University (ifu) within the art program, project area 'City' at the University of Kassel. One part of the project is the ongoing virtual platform www.spacework.de. Other parts have been a 6-hallways workshop with video program during the ifu and the special event 'Urban Sound of Music' with DJane YAA, Berlin and DJane PDAKini, Stuttgart which was organized as a social event for the ifu participants.

© Yvonne P. Dodener | Translated by Tonia May

colonization without regard to bodies, sex, age, economics, social class, or race. Despite the indisputable groundbreaking contributions by women to the invention and development of computing technology today's Internet is a contested zone historically originated as a system to serve war technologies, and is currently part of masculinist institutions. Any new possibilities imagined within the Net must first acknowledge and fully take into account the implications of its founding formations and present political conditions. This being so, it can be seen as a radical act to insert the word feminism into cyberspace, to interrupt the flow of masculine codes by boldly declaring the intent to politicize the environment of the Net. It is people who can become politicized, not machines, though they may be enlisted as allies in our conspiracies. Feminism has always implied dangerous disruptions, covert and overt action, war on patriarchal beliefs, traditional social structures. Cyberfeminism can model a brash disruptive politics which aims to dismantle the patriarchal conditions which produce the codes, languages, images, and structures of the Net. [...]

Definition as a political strategy

Linking the terms 'cyber' and 'feminist' produces a crucial new formation in the history of feminism and of the e-media. Each part of the term necessarily modifies the meaning of the other. 'Feminism' (or more properly, 'feminisms') has been understood as a historical and contemporary – transnational movement for justice and freedom for women, which depends on women's activist participation in net, for women, local, national, and international groups. It focuses on the material, political, emotional, sexual, and psychic conditions arising from women's differentialized social construction and gender roles. Link this with 'cyber', which means to steer, govern, control (especially automated systems), and we conjure up feminism at the helm. New automated systems, and cultural possibilities which are quite staggering, political, social, and cultural possibilities which are quite staggering. 'Cyberfeminism5' can link the historical and philosophical practices of feminism to contemporary feminist projects and networks both on and off the Net, and to the material lives and experiences of women in the New World Order, however differently they are manifested in different countries, among different classes and races. If feminism is to be adequate to its cyberpotential then it must mutate to keep up with the shifting complexities of social realities and life conditions as they are changed by the profound impact communications technologies and technoscience have on all our lives. It is up to cyberfeminists to use feminist theoretical insights and strategic tools and join them with cybertechniques to battle the very real sexism, racism, and militarism encoded in the software and hardware of the Net, thus politicizing this environment.

While refusing definition seems like an attractive, non-hierarchical, anti-identity tactic, it in fact plays into the hands of those who would prefer a net quietism. Give a few lucky women computers to play with and they'll shut up and stop complaining. This attitude is one of which cyberfeminists should be extremely wary and critical. Access to the Internet is still a privilege, and by no means to be regarded as a universal right (nor is it necessarily useful or desirable for everyone). While brilliant consumer marketing has succeeded in making

ownership of a PC seem as imperative as having a telephone, computers are in fact powerful tools possession of which can provide a political advantage (the personal computer is the political computer). If the Internet is increasingly the channel through which many people (in the overdeveloped nations) get the bulk of their information, then it matters greatly how women participate in the programming, policy setting, and content formations of the Net, for the information coming across the Net needs to be contextualized both by the receiver and the sender. On the Internet, feminism has a new transnational audience which needs to be educated in its history and its contemporary conditions as they prevail in different countries. For many, cyberfeminism could be their entry point into feminist discourse and feminism available on the Net – and new allies are opening up all the time – it must be remembered that the more this information can be contextualized politically, and linked to practices, activism, and conditions of every day life, the more it is likely to be effective in helping to connect and mobilize people. A potent example can be seen in the Zamir Network (Zamir 'for peace') of BBS and e-mail which was created after the eruption of civil war in Yugoslavia in 1991 to link peace activists in Croatia, Serbia, Slovenia, and Bosnia across borders via host computers in Germany. The point is that computers are more than playful tools, consumer toys, or personal pleasure machines – they are the master's tools, and they have very different meanings and uses for different populations. It will take crafty doors, women to navigate these channels.

While cyberfeminists should avoid some of the damaging misuses and blindfolds which were part of past feminist thinking, the knowledge, experience, and feminist analysis and strategies accumulated thus far are crucial to carrying their work forward now. If the goal is to create a feminist politics on the Net, and to empower women, then cyberfeminists must reinterpret and transpose feminist analysis, critique, strategies, and experience to encounter and test new conditions, new technologies, new formations. Self-reflexive changes with the movements of desire and action. Definition can be fluid, and need not mean limits; rather, it can be a declaration of desires, strategies, actions, and goals. It can create crucial solidarity in the house of difference – solidarity, rather than unity or consensus – solidarity which is a basis for effective political action. [...]

"Cyberfeminism is a browser through which to see life."

If cyberfeminism has the desire to research, theorize, work practically, and make visible how women (and non-women) worldwide and the masculinist, capitalist dominations of the global communications networks, it must begin by formulating its political goals and positions clearly. Cyberfeminists have the chance to create new formations of feminist theory and practice which address the complex new social conditions created by global technologies. Subversive uses of the new communications technologies can facilitate the work of a transnational movement which aims to infiltrate and infect the networks of power and communication through activist, feminist,

projects of solidarity, education, freedom, vision, and resistance. To be effective in creating a politicized feminist environment on the Net which challenges its present gender, race, age, and class structures, cyberfeminists need to draw on the researches and strategies of avant-garde feminist history and its critique of institutionalized patriarchy. In order to disrupt, resist, decode, and recode the masculinist structures of the new technologies, the tough work of technical, theoretical, and political education has to begin. Cyberfeminists must resist utopian and mythic constructions of the Net, and strive to work in activist coalitions with other resistant netgroups. Cyberfeminists need to declare solidarity with transnational feminist and postcolonial initiatives, and work to use their access to communications technologies and electronic networks to support such initiatives.

- 1) The 1st Cyberfeminist International met during the cyberfeminist workshops in the Hybrid Workshop at Documenta X in Kassel, September 20-28, 1992.
- 2) Four of the manifestations were discussed in the original version.
- 3) At Carnegie Mellon University, women students comprise about 12% of the computer science department.
- 4) Brinkmann, Roni. Cyberfeminism with a Difference. www.net.nyu.edu/~roni/roni/essays/cyberfeminism.html
- 5) Plant, Sadie. Zeros + Ones: Digital Women + the New Technologies, p. 37.
- 6) Widing, Faith. CAD: Notes on the Political Condition of Cyberfeminism.
- 7) Using the term 'feminism' is very different than using the term 'woman' – although perhaps one should consider using the term 'cyberwomanism', which acknowledges the critique of racial white feminism as justly made by bell hooks and others.
- 8) See for example the findings of 1200 feminist or women-related sites on Penn, Shana, The Women's Guide to The Wired World, New York 1997.
- 9) Alta MiraNews, CI lecture.

For more information and papers see the old boys network at: www.obn.org

Excerpt from Widing, Faith. Where is Feminism in Cyberfeminism, first published online and hardcopy in n.paradoxa 3, London 1998

© Faith Widing | Reprint with kind permission of Faith Widing | Photos © Kerstin Hays



Pictures from urban worlds – suburban scenarios, theme parks, rustic-picturesque country lounges – are screen-printed onto clothing. The cuts are taken from fashion magazines, the architecture from top international titles. The models are made from a range of seasonal warpbusiness fabrics. A warm, chequered woolen fabric for the cooler days, viscose as a cooling fabric for the warmer days, a modern architecture, semi-serious, with a certain crackling firmness in the fabric, supported by a light steel construction. Shaped through further screen-printed fabric treatments, they take on a posture, in their own right, and turn into hybrids of a house with a creased roof, a Chinese pagoda, a country house and the glass dome of a theme park. This multifaceted collection of models can be worn everywhere and fits into any situation.

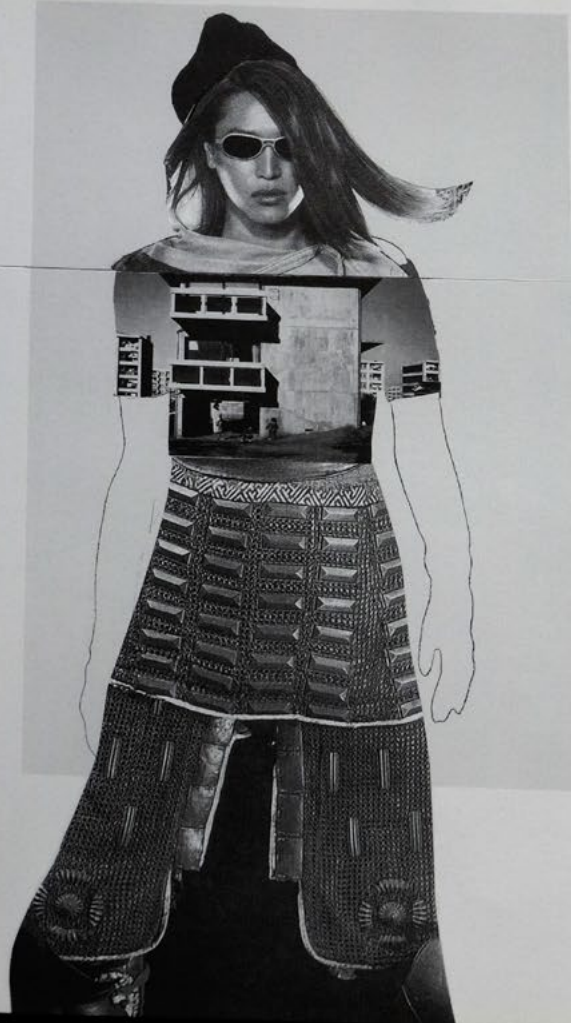
Maren Paulat

HOUSECOATS

for Event City

Woman and fence. Every woman dreams of her own house, even in Japan. Gündel wants a home. Claudia a stage, and Gudrun a castle. My house is a large 'A', standing with both feet on the ground and atomised like an 'Abbihi' to the world. During the day it opens up to Nature, in the evening it closes up into a fortress. I carry this picture through the city on my dress, each side complementing the other. I dress naturally in front, daytime, behind, night. Behind the big car park on Aushallstraße, Penny and Minke! The next time I turn up as a theme park with my visitor down. My Armour carries me through the world of bargains. In the morning, a housewife, in the afternoon, a deep sea explorer, in the evening, an agent. And what have you got planned for today? Pensioners flail weightlessly above their shopping trolleys through the wonderland of goods. I am looking for hair slides, shiny clips, hairy rings. Kunkunde tells me the time. Only ten items, staff list, and I'm outside. May I chain up your shopping trolley? It's my job," says a jolly businessman. Every dollar helps. I can make a lot of myself," yells an indignant old man in light blue hair-shoes. My housecoat is my new home. There, my audience scrutinizes the virtual fulfillment. Fun City villages with exotic animals under glass domes and entertainment shopping centers.

Text by Helmut Müller / H. Müller Verlag. Design by Helmut Müller / H. Müller Verlag. Photo by Helmut Müller / H. Müller Verlag.

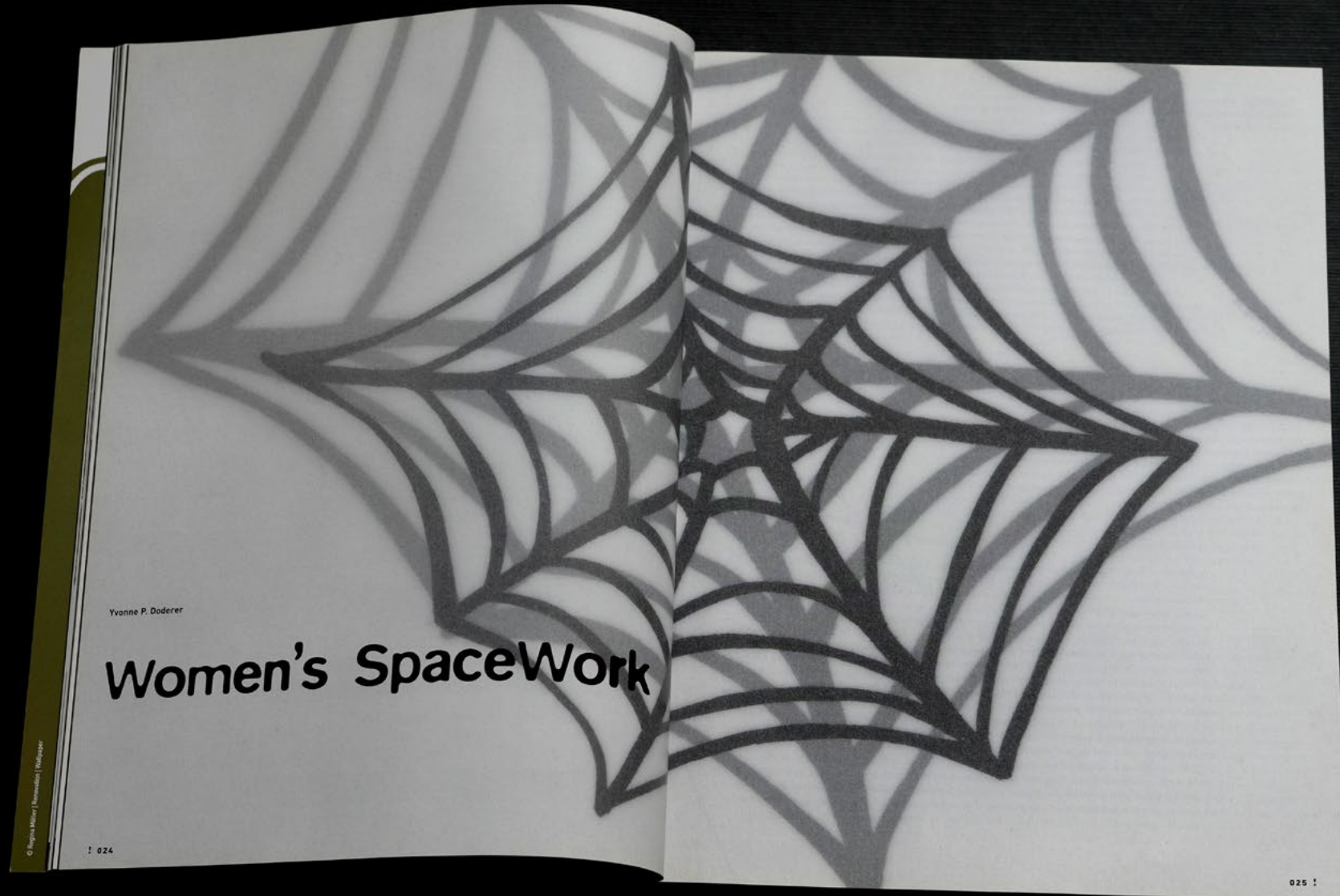


Where is Feminism in Cyberfeminism?

Faith Wilding

"What is cyberfeminism? Sadie Plant claims it is an absolutely post-human insurrection – the revolt of an emergent system which includes women and computers, against the world view and material reality of a patriarchy which still seeks to subdue them. This is an alliance of 'the goods' against their masters, an alliance of women and machines. It is a revolt of the chaffsels." (Caroline Bassett, *With a little help from Our (New) Friends*)

During the Cyberfeminist International (CI) meetings at Documenta X in Kassel, Germany¹, much discussion centered on whether or not there should – or could – be a definition of cyberfeminism. FACES (a women only on-line list) had been debating this issue with varying degrees of passion for months: the press and other interested parties wanted to know; we, the participants, wanted to know. The chance to talk about this important issue face to face was invaluable since this perplexing question lies at the heart of many of the contradictory contemporary positions and attitudes toward feminism(s) on-line, which need to be addressed if there is to be an engaged cyberfeminist politics implemented on the Net. By looking more closely at the reasons put forth against defining cyberfeminism, and their implications, and by offering some possible definitions of cyberfeminism, I hope to suggest how such a politics might be translated into practice. The impetus for this essay springs from the experience of eight days of intense daily living and working with almost forty women participants of the 1st Cyberfeminist International. The daily collective interactions, discussions, presentations, meals, work, and play, represented a browser through which possible practices of a cyberfeminist movement became visible. The women present understood this to be a significant historic moment; subsequent on-line discussions and planning are adding to the evidence that much research and development still lie ahead.



making a pass

Julia

In the online communities known as MUDs, it is common to find computer programs, called bots, that present themselves as people. Since most MUDs use only text to simulate a three-dimensional virtual reality, a software program that produces text within a MUD can seem as real as a person who produces text within a MUD. A program named **Julia**,¹ who resides on a computer in Pittsburgh, is one of the most accomplished of these bots. Among other things, in the context of a MUD, **Julia** is able to chat about hockey, keep track of players' whereabouts, and flirt.

Julia connects to a MUD indistinguishably from a human player, at least in terms of keystrokes. Players talk to **Julia** (all of this via typing) and she gestures back.² **Julia** functions by looking for particular strings of characters in messages typed to her. She matches this input with a set of outputs that she presents in random, nonrepeating sequences.³ **Julia**'s conversational skills rely for the most part on the development of a comprehensive list of inputs and outputs, the effectiveness of the matching patterns, and the use of humor throughout. **Julia**'s programmer, Michael Mauldin of Carnegie Mellon University, is particularly proud of that humor. He has boasted that "Wired" magazine described our program as "a hockey-loving ex-librarian with an attitude."⁴ **Julia** is able to fool some of the people some of the time into thinking she is a human player. Mauldin says that her sarcastic non sequiturs provide her with enough apparent personality to be given the benefit of the doubt in an environment where players "make a first assumption that other players are people too."⁵

Julia is able to admit ignorance in response to a question, and if confused she is able to change the subject. She uses controversial statements and excerpts from real news stories drawn from computer databases, and when she is into Turing "contest mode" she can simulate human typing, typographical errors and all. In contest mode **Julia** also refuses to answer such questions as "How much memory can you consume?" We can think of all these tactics as Turing tricks, because they are focused on getting the machine to pass for human rather than trying to model human intelligence. [...]

at a robot

Sherry Turkle

Although **Julia** is programmed to interact like a human, she has special abilities that most humans lack. For example, as **Julia** wanders through a MUD, she creates a map of its geography, gives directions for how to get from one virtual place to another, and relays messages. **Julia** also remembers players' actions, ignores or reproaches MUD troublemakers, and is able to quote one player to another. [...]

If asked, **Julia** may say that she is a female, five-feet one-inch tall, weighing 123 pounds, with frizzy blonde hair and a full complement of human vanities and frailties. [...]

Since 1990, **Julia** has wandered the MUDs with a sassy female persona operating in a raunchy social environment dominated by young males. Survival has required that she be adept at detecting and deflecting sexual advances. [...]

One player, here called **Barry**, tried to seduce **Julia** in a series of July 1992 interchanges. Excerpts from their conversations, reported by Mauldin, provide a window on how a not very smart program can pass as a human, at least for a short (actually, in Barry's case, not so short) time.⁶

”

regina Sudan is stricter?

HANZA Oh yes, lately it has been more strict. In some regards, Iran and Sudan are the same case. In Iran they also have to build totally different strategies to reach out. Strategies that they cannot be at risk or in confrontation with the government. And in Turkey to some extent as well. But this is the essence of the network. It's not rigid, it's flexible. You can build different strategies according to your situation. According to the way that you can change things without putting yourself or others at risk. With a confrontation you would also risk to lose the possibility of working in a country.

regina So, you do it on a personal level?

HANZA It's not just personal. It's more a low-profile level.

regina How do informed women reach other women?

HANZA We reach out using different approaches. We have to take into consideration the existing political situation of the society and the security of the people working with us. One strategy is to reach out for other NGOs working in this field, especially for legal aid. So, you try to support them, especially women who have cases within Muslim personal law.

regina There are a lot of countries involved in the Network with different cultural backgrounds. How do you deal with the differences of beliefs within the network?

HANZA We take our energy from the differences. For example in Tunisia polygamy is prohibited under Islamic law. In Sudan, it's not prohibited under Islamic law. In Senegal, it's restricted under Islamic law. You can bring these differences together and then you can ask yourself: How come, it's Islam? It has to be something else. Age of marriage, consent of marriage is handled differently. In some countries women have to consent, in Sudan they have to have a guardian, elsewhere a contract has to be made. So where do the differences come from? Is it because Islam is different? Do we see Islam differently and therefore the interpretation is

different? Is there a political Islam? Does each country have its own Islam? Is Islam somehow merged with culture? And it can be all of that. So, if it is all of that, don't come and tell me "this is Islam." Coming to your question of how we can deal with the differences, I said, we have a progressive interpretation of the Koran. And we have the 'Women and Law' program. We felt that the 'Women and Law' program is preferring a secular law. Because some of us believe in that we don't want to touch the Koran. We want to do things from a secular perspective. Because going into the Koran just gets us stuck in the religious debate. But others say, no, we want the change from within Islam. We feel that the Koran is giving us the rights, so we want to tell the Muslim scholars "this is not Islam, it's meant differently." So, you give the best to both. You are not in a position to say this is right or this is wrong. The main issue of this network is the diverse situations of the women.

Translated by Chris Corby

WLUML

النساء في ظل قوانين المسلمين

Women Living Under Muslim Laws aims at

- providing information for women and women's groups from Muslim countries and communities
- disseminating this information to other women from Muslim countries and communities
- supporting their struggles from within the Muslim countries and communities, and make them known outside
- providing a channel of communication amongst women from Muslim countries and communities

The objectives of Women Living Under Muslim Laws are

- to create links amongst women and women's groups (including those prevented from organizing or facing repression if they attempt to do so) within Muslim countries and communities
- to increase women's knowledge about both their common and diverse situations in various contexts
- to strengthen their struggles and to create the means to support them internationally from within the Muslim world and outside

Excerpt from <http://wluml.org>

WLUML

International Coordination Office, WLUML,
BP 20023
F-34291 Grabels Cedex, France

An interview by In Motion Magazine with
Dr. Vandana Shiva

Dr. Vandana Shiva is a physicist, ecologist, activist, editor, and author of many books. In India she has founded Navdanya, A Movement for Biodiversity Conservation and Farmers' Rights. She directs the Research Foundation for Science, Technology and Natural Resource Policy. This interview with Dr. Vandana Shiva was conducted in St. Louis, Missouri at the First Grassroots Gathering on Biodegradation: Genetic Engineering, on July 18, 1998.

IN MOTION MAGAZINE Why are patents the new form of colonialism?

VANDANA SHIVA Patents are a replay of colonialization as it took place 500 years ago in a number of ways. Interestingly, even at that time, when Columbus set sail and other adventurers like him, they also set out with pieces of paper that were called the letters patent which gave the power to the adventurers to claim as property the territory they found anywhere in the world that was not ruled by white Christian princes.

Contemporary patents on life seem to be of a similar quality. They are pieces of paper issued by patent offices of the world that basically are failing corporations that if there is knowledge or living material, plants, seeds, medicines which the white man has not known about before, claim it on our behalf, and make profits out of it.

That then has become the basis of phenomena that we call biopiracy where seeds such as the Basmati rice, the aromatic rice from India, which we have grown for centuries, right in my valley is being claimed as novel invention by RiceTec.

Neem, which we have used for millennia for pest control, for medicine, which is documented in every one of our texts, which my grandmother and mother have used for everyday functions in the home, for protecting grain, for protecting silks and woolsens,

for pest control, is treated as invention held by Grace, the chemical company.

This epidemic of piracy is very much like the epidemic of piracy which was named colonialism 500 years ago. I think we will soon need to name this round of piracy through privatization which differs from the old only in land, the new colonialization is taking over life itself.

IN MOTION MAGAZINE Just a moment ago in your speech to the conference, you said you'd like to bring in a third world perspective. Can you bring that into this discussion?

SHIVA The third world is that part of the world which became the colonies in the last colonialization. It wasn't an impoverished world then, in fact the reason it was colonialized is because it had the wealth. Columbus set sail to get control of the spice trade from India. It's just that he landed on the wrong continent and named the original inhabitants of this land Indian thinking he had arrived in India. Latin America was colonialized because of the gold it had. None of these countries were impoverished. Today they are called the poorer part of the world because the wealth has been drained out.

People have survived in the third world because in spite of the wealth that has been taken from them, in spite of their gold and their land having been taken from them, they still have biodiversity. They still have that last resource in the form of seed, medicinal plants, fodder, which allowed them access to production. It allowed them to meet their needs of health and nutrition. Now this last resource of the poor, who had been left deprived by the last round of colonialization is also being taken over through patenting. And seeds which peasants have freely saved, exchanged, used, are being treated as the property of corporations. New legal property formations are being shaped as intellectual property rights treaties, through the World Trade Organization, trying to prevent peasants of the third world from having free access to their own seed, to have free exchange of their own seed. So that all peasants, all farmers, around the world would be buying seed

every year thus creating a new market for the global seed industry.

80 percent of India takes care of its health needs through medicinal plants that grow around in back yards, that grow in the fields, in the forests, which people freely collect. No one has had to pay a price for the gifts of nature. Today every one of those medicines has been patented and within five, ten years down the line we could easily have a situation in which the same pharmaceutical industry that has created such serious health damages and is now shifting to safe health products in the form of medicinal plant-based drugs. Chinese medicine, aromatic medicine from India, will prevent the use. They don't even have to come and make it illegal because long before they have to take that step, they take over the resource base, they take over the plants, they take over the supply, they take over the markets, and leave people absolutely deprived of access.

What we are seeing right now is a situation in which the third world, which has been the main supplier of biodiversity, the main producer of food in the world, where the majority of people are engaged in food production, is being attempted to be converted into a consumer society. But you can't have a consumer society with poor people and therefore what you will have is deprivation, destitution, disease, hunger, epidemics, hunger, malnutrition, famine and civil war. What is being sown is the greed of the corporations of stealing the last resources of the poor. It really is the seed of uncontrollable violence and decay of societies on a very large scale.

IN MOTION MAGAZINE You touched on it, but what seems key to this takeover is what the RAFA (Rural Advancement Foundation International) people call the 'terminator technology'. Can you talk about that?

SHIVA When we plant a seed there's a very simple prayer that every peasant in India says. "Let the seed be exhaustless, let it never get exhausted, let it bring forth seed next year." Farmers have such pride in saying "this is the tenth generation seed that I'm planting." This is the fifth generation seed that I'm planting." Just the other day I

had a seed exchange fair in my valley and a farmer brought Basmati aromatic rice seed and he said, "this is five generations we've been planting this in our family." So for human beings have treated it as their duty to save seed and ensure its continuity. But that prayer to let the seed be exhaustless seems to be changing into the prayer, "let this seed get terminated so that I can make profits every year," which is the prayer that Monsanto is speaking through the terminator technology – a technology whose aim is merely to prevent seed from germinating so that they don't have to spend on policing.

It's not that they don't yet have means. Hybrid seeds are also not good for saving. It was the first time they found a tool to force farmers to come back to them. A market every year. But the difference is that hybrid seeds don't give good seed. It's not that they fail to germinate. They will still segregate into their parent lines. They'll still give you some kind of crop. You will not have absolute devastation.

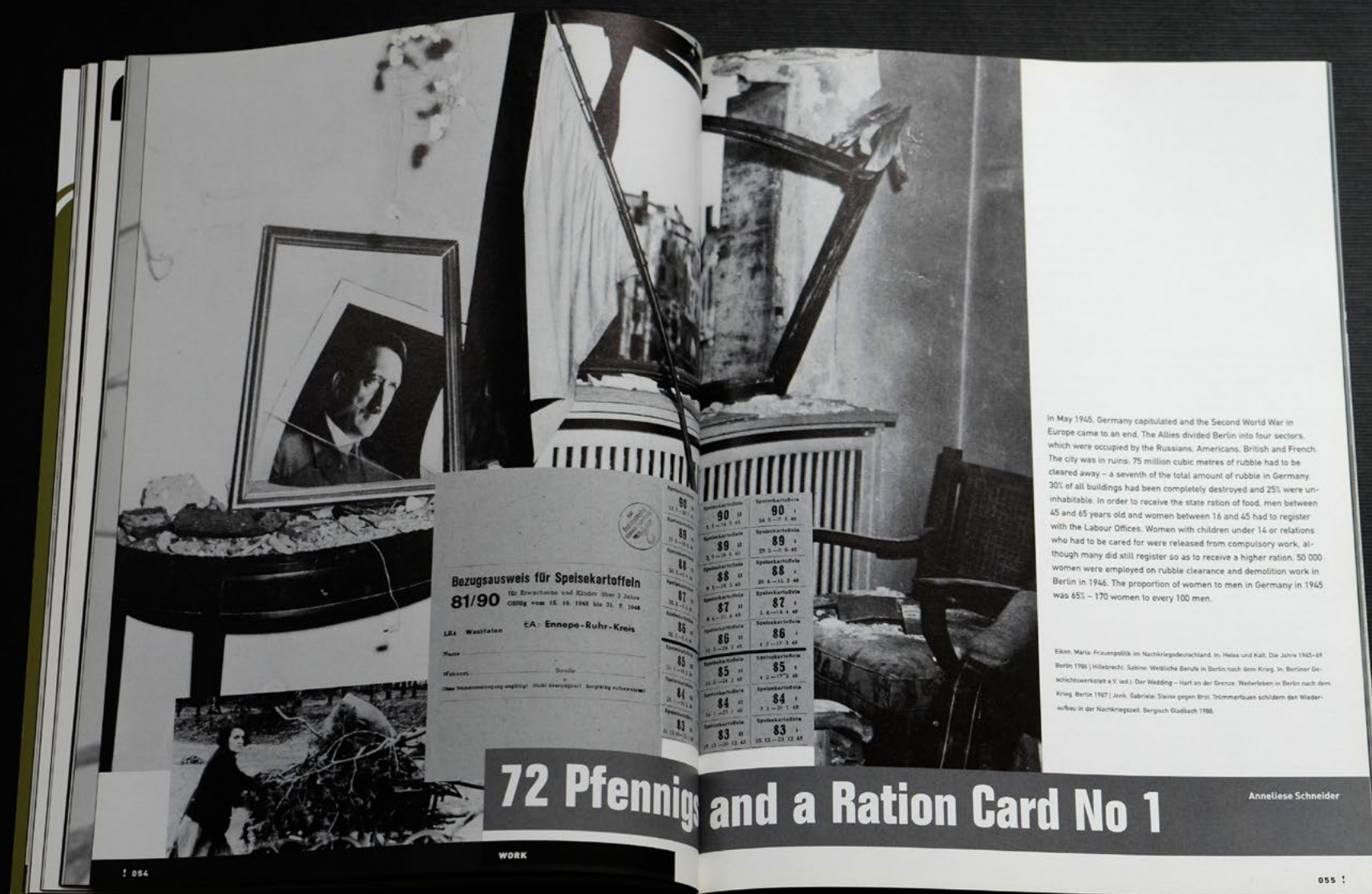
Patents are also a way to prevent farmers from saving seed. But with patents you still have to do policing, you still have to mobilize your detectives to ensure that farmers aren't saving seeds. The terminator is an extremely secure technology for corporations like Monsanto because neither do they have to do the policing, nor do they have to worry whether some segregation works, now you just basically terminate. But this is not just a violence against farmers whose basic right, in my view, is seed saving. A farmer's duty is protecting the earth, maintaining its fertility, and maintaining the fertility of seed. That is part of being a farmer. A farmer is not a low-paid tractor driver, that's a modern definition of what a farmer is. The real definition of a farmer is a person who relates to the land and relates to the seed and keeps it for future generations, keeps renewing it, fertility.

The search for this technology comes out of a violence to that basic ethic that farmers must have if they are to be good farmers. But it is also even deeper because now it is becoming a violence against nature because in a way Monsanto is saying we will stop evolution because evolution creates freedom.

we sense measures what is the historical connection of genetic engineering to eugenics?

SHIVA The image of science, and particularly streams like genetic engineering is always that somehow these things happen spontaneously, it comes out of human ingenuity and brilliance, and someone has a bright idea and new disciplines emerge. Which used to be the case, way back in the past. But since the period of the industrial revolution when Bacon said there's a marriage between knowledge and power, that spontaneous emergence of ideas is not the way science has grown. Science has grown through deliberate direction through financing of certain kinds. The roots of genetic engineering go back to the thirties when molecular biology was planted as a new science with no foundations. They didn't know what it would be. They knew two things. One that eugenics had lost repute in Europe and the project of eugenics had to have a disguised presentation to the public. It couldn't be so overtly social. It had to be rooted in a so-called scientific basis. It had to be rooted more in biology. The entire enterprise was financed through the Rockefeller Foundation. It was called the social psychology program. The only thing they knew at that point was let's find something deeper in the way things work biologically to say that this is inevitable. That selection is inevitable. The selection of human beings is inevitable because they are the way they are biologically determined to be – poor, criminals, etc. – the kind of arguments they had used for the eugenics movement in Europe in the past.

They first named a theoretical construction biological atoms. They didn't know what it would look like. They just said they are biological atoms that determine traits. It took them fifty years of manipulation, of rewarding, of giving about ten Nobel prizes to themselves as a club of men doing a certain kind of science, connected to each other through the financing. Then you get Watson and Crick being rewarded for the DNA structure. But that the DNA structure is an atom that determines all traits was named fifty years before. If it wasn't Crick and Watson it would have been another group of scientists. But it was being developed in that way.

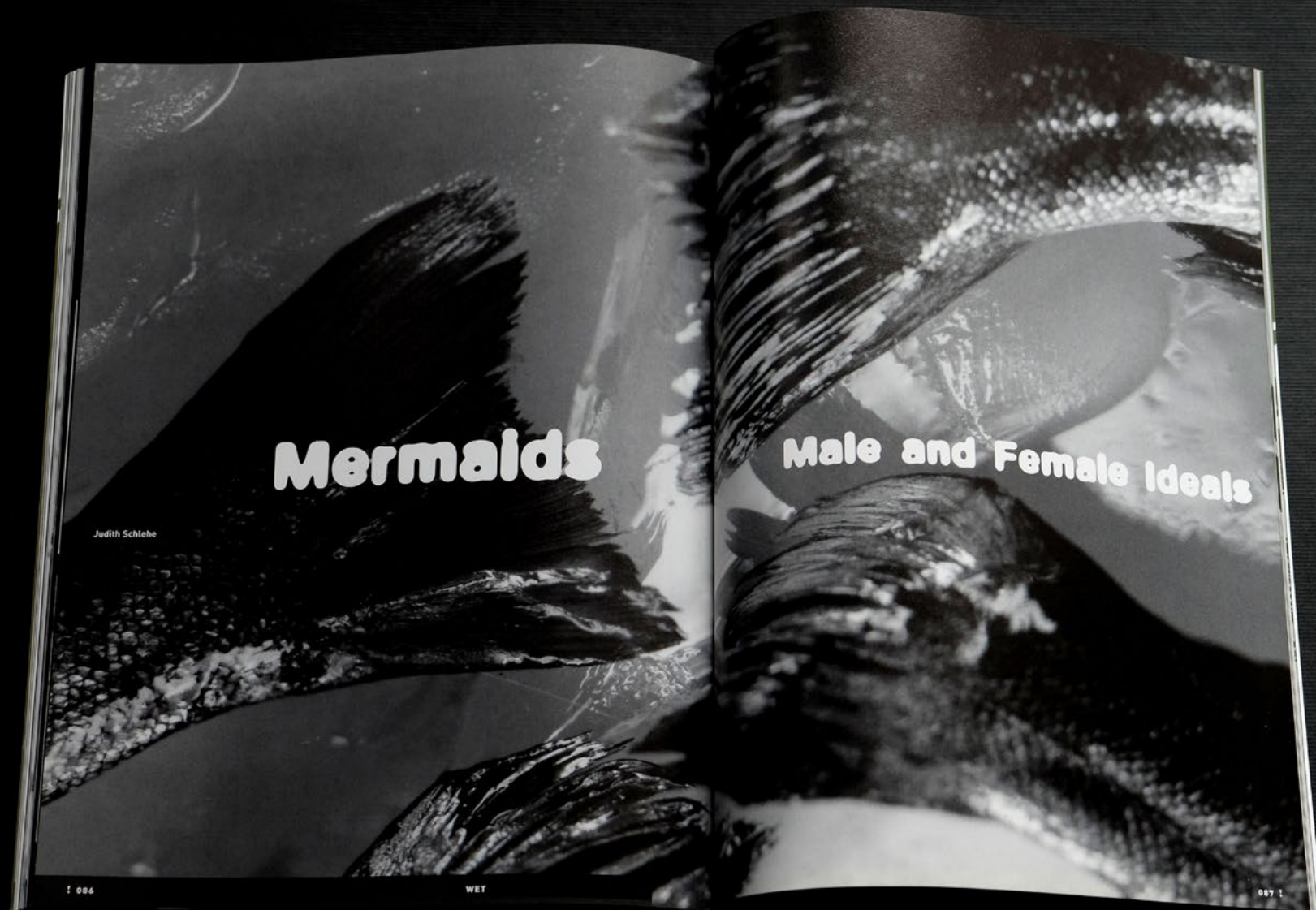


Absolute Beginners

Esther Gronenborn



Esther Gronenborn studied documentary film-making at the HIT in Munich. In addition to various documentary film projects and short films, she has been working on music videos since 1997. She has just completed her first feature film, 'alaska.de', which opens in cinemas in Germany in January 2001.



Brazil – Iemanjá

In the Afro-Brazilian religion of the Candomblé, the Sea Goddess brought by the slaves from West Africa to South America is the mother of all the gods. During the era of slavery, Iemanjá was a source of resistance and part of the black cultural identity. Under the cloak of Catholicism, she was venerated as the Virgin Mary. But she also took on some aspects of the Indian Yara. As mother of the fishes, she guarantees fertility, and at the same time, there is a notion that she becomes the devouring mother and lover of fishermen killed at sea after their husbands, whereas, according to a vivid novel by Jorge Amado (1993), their husbands are more likely to ask for a beautiful woman or a new boat. The place where petitions are made can be a temple, although one which hardly differs in appearance from other houses, the beach or the sea. As gifts, Iemanjá, like Mami Wata in Africa, receives cosmetics, combs, clothing and embroidered cushions – donations towards her beauty and erotic seductive power.

In Candomblé, women hold the leading positions in the cult, but men can be initiated into it. Today, more and more people of all colours and social classes come to the priestesses for help and advice on general questions, relationships, family problems and health matters. Even politicians ask for mystic support for their – often shady – dealings (Mayer 1986). The psychoanalysts Oliveira and D'Almeida see the expansion of Brazil's Iemanjá Cult in the light of the country's catastrophic political and economic situation. Disillusionment with the male ruling elite causes people to turn to a mythic mother (cf. Oliveira 1995/96).

Indonesia – The Queen of the Southern Sea

Ratu Kidul, which is the most popular of all her names, is seen as the mistress of the spirits of Java (cf. Schulte 1996). The first native written record, which dates from the mid-17th century, describes her as a wonderful creature who promised to marry the sultan and all his descendants and to use her spirit army to protect his realm (Sulast 1987, p. 79–82). That made political legitimisation in connection with the establishment of Javanese dynasties her main purpose, not – as in the case of the other water beings mentioned earlier – motherhood and fecundity. A symbolic fusion of natural and human power, male and female, supernatural and earthly, all glorified the ruler. Down to this day, the sultan's court in Yogyakarta holds a great sacrificial ceremony on the beach in her honour.

For the people, the Queen of the Sea was important for her power over the ocean, over storms and floods, over fish stocks and flotsam, over sickness and plague. Today, much of her importance to the common people stems from the fact that the current, 'modern' sultan seems to show no interest in any mystic marital bond with her. That allows all Javanese to approach her directly. This happens mainly on certain nights at special places along the seashore, the mystic interface between this and the other side. There are no temples, no cult members, no priestesses or priests, and no dogma or binding

version of the popular conception of Ratu Kidul. The pilgrims, most of them women, bring sacrifices and petitions. Some Javanese women say it is easier for women to make contact with a female-dominated spiritual realm than it is for men. Some can move through Ratu Kidul's submarine palace in meditations, dreams or visions, in order ultimately to continue to live as human beings and relate their experiences in that other world. These descriptions vary greatly, but most of them still talk about the splendour of the underwater realm and the spiritual support which the visitor receives through her experiences there. In spite of that, most pilgrims are not primarily seeking contact with the spirit world, but rather hoping to ask favours of it. In general, they ask for practical things, which thus tends to reflect the typical problems of daily life on Java. And because women are, in accordance with Javanese conceptions of gender roles, in the first instance responsible for the material and social prosperity of the family, it is hardly any surprise that many who have shops or market stalls ask to do good business, or that mothers, for example, ask for success for their children in university examinations. But, in spite of what one constantly reads in literature on Java, men, far from being uninterested in material things, also ask for profits or good jobs.

Here one can discern a tendency for the qualities that are attributed to Ratu Kidul to blur with those of other spirits, which can lead to a somewhat negative evaluation. One now also often hears that she demands something in return for her favours, and not only offerings such as flowers, incense or food, but in certain cases also human lives. Both deaths by drowning on the south coast and deaths due to illness or accident can be explained in this way.

Anyone who gets rich quickly is said to have entered into a contract with the spirit world and a sexual liaison with a spirit woman, which has put him under an obligation. He has either to offer his own life or that of a person he loves. Here, as in the example from Africa, the widespread craving for money is demonised.

This point of view has above all established itself in Indonesian film production. Fixing the Sea Queen's previously extensive power in the words and pictures of the modern mass media trivialises and reduces it to sex, money and coercion (Schulte 1996). Cinema has provided Ratu Kidul with a new stage, and increasingly also a luxury hotel lifestyle. A hotel room reserved for Ratu Kidul, something that has existed in Java for 30 years, has now appeared on Bali. A room and a chalet in a luxury hotel in Sanur, both fitted out with bath, bed, television and clothes, are permanently at her disposal and are visited by pilgrims and petitioners. Hotel managers know the value of good advertising.

Who and What do Mermaids Reflect?

Although the mermaid motif is found all over the world, it can by no means be termed 'timeless'. On the contrary, its meaning is, in spite of all the similarities, extremely time- and context-specific.

On the basis of existing feminist literary analyses, the European cultural history of the mermaid clearly shows that they are directly linked to conceptions of the female and of sexuality which are specific to a particular era. In artistic works dominated by men, the reference to the mermaid does not only express gender relationships but also reflects the relationship with Nature and Supernature.

In Africa, on the other hand, other themes are dealt with in the picture of the mermaid. In particular, it has to do with coming to terms with strangers and their coveted possessions. Another dimension results from the fact that the mermaid is not only a decorative motif but also the object of intense devotion. Cult societies, which are mostly headed by priestesses who have entered into a permanent relationship with Mami Wata and who express this relationship in their fervour, guarantee a permanent adjustment of individual and social interests, especially those of women.

It's a similar case with the Afro-Brazilian cults, although with the difference that, from a historical point of view, the cultural and religious identity has accrued a specific meaning from resistance to the slave-owning society.

In Indonesia, access to the spirit world is not dependent on gender. Because the Sea Goddess is no longer primarily concerned with political legitimisation, she offers both men and women from all classes the possibility of approaching her with their individual problems. This is where the spiritual and material fuse.

It would also certainly not be justified to interpret all mermaids as beautiful, seductive-threatening figures which are only universal as a canvas for the projection of male fantasies – the male longing for devotion and the male fear of failure – or as anima images of the man, representatives of his subconscious female component (Unger 1972). Female visions of and designs for alternative worlds and the wish to be identified with a mysterious beauty which is capable of transformation certainly also play a role. Too little research has been done into this aspect. The sensuality of the mermaids, the mystery of the strange worlds and forms of existence which are linked to them, their mastery of life and death, and not least the idea of autonomous femininity outside male control, are all also representative of female ideals. And the connection with the supernatural female form in the practice of rituals can impart women a specific strength.

This is particularly clear where – as in the African, Brazilian and Indonesian examples – the discourse about the mermaid is not defined by men in a generally binding fashion, where nothing is fixed in writing, and where no male ritual specialists define the practice of belief. Female power often lies in the so-called folk tradition, which does not necessarily stem from a distant bygone age but which can

review itself, for example through colonialisation in Africa, through slavery in South America, or in Java, where the interest of an institution – in this case, the court of the sultan – in controlling myths is currently on the wane. Then women also have a chance to select from the flood of versions and meanings according to their own concrete needs. They can increase the wealth of pictures for the non-human other, they design alternative worlds, or form the figure in such a way that it directly helps them to get on with their everyday lives. The mermaid thus appears to be a highly dynamic being in which local cultural and individual processes dealing with global problems can be expressed. These problems currently seem to relate mainly to money. Mermaids whose rites and cults are practised today hardly draw (as is claimed for *lemanja*) 'To the bottom of the sea, into the subconscience, where she has her realm – from where there is no return' (Günther 1978). On the contrary, she enables people, above all women, to cross borders and develop relationships with 'the other side', the alien, the different, from which they can draw strength and get on with the pragmatic aspects of life – their life crises and problems with relationships, money and health.

- [illegible]

Tanja Lenuweit

The commercial exploitation of women and enforced prostitution have always existed. Sex tourism and commercially arranged marriages are also nothing new. But whereas in the 1980s it was mainly women from Asia, Africa and Latin America who were brought to Western Europe, now most of them come from Central and Eastern Europe.

Since the collapse of the Iron Curtain at the beginning of the 1990s, the problems of trafficking and prostitution have increased inordinately. According to the International Organisation for Migration, about 200 000 women "from the countries of Central and Eastern Europe" are abducted and transported abroad every year. The EU Commissioner Gratin even talks about a half a million Eastern European women a year being smuggled into EU countries for the purposes of prostitution. The trade in these women is lucrative and relatively free of risk: they do not stick out, the unfenced borders are not permanently guarded and the distances the women have to be transported are short.

The commercial exploitation of women functions in various ways. Some girls are simply bought from their families and then resold and smuggled across the border. Some trafficking rings function in the guise of marriage or employment agencies. The women are promised jobs in gastronomy, domestic service or as models, lured here (for example to Germany) and then physically and psychologically coerced into prostitution.

The migration of women has many causes. Economic, social or legal problems often prompt women to leave their home countries in search of better jobs or a better life. The dream of Europe, of an easier life with financial security, is the reason why many women emigrate. Migrants come mostly from lower income brackets and frequently have little or no education or professional training. A further factor which promotes migration is that many women aspire to the type of relationship where marriage is defined in terms of material security and feelings are therefore of less account. The moral-ethical role-handicaps imposed on women in their countries of origin often limit the scope of their actions, so that those with divergent sexual behaviour, divorced women, or single women with children have little chance to (re-)marry in their own lands. With a foreign husband, they

can improve their status and try to realise their material interests in the economic unit of marriage. To this are added the stereotypical clichés whereby German men tend to be stylised into responsible, faithful and generous father-figures. These clichés also apply the other way round. "Faithful, compliant and tender" reads the schematic description in the catalogue. The German marriage trade markets women like mail-order goods: the customer selects a woman from the catalogue and puts down a sum of between 8 000 and 15 000 Marks. The purchase price only becomes due after the marriage contract is signed. The goods – i.e. the woman – can be exchanged if found unsatisfactory: she can be sent back within three to four weeks without extra charge. The women themselves as a rule have to pay for the return journey.

The crime of trafficking in human beings is legally defined in Germany as an offence against sexual self-determination (§§180a, 180b, 181 of the Criminal Code.) The number of people sentenced to between one and ten years imprisonment for serious instances of trafficking in human beings is low. The organisation Soliwodi e.V. (Solidarity with

culprits have filled them with a fear of the authorities and of deportation, and convinced them that the best thing to do would be to keep quiet. If the case comes to court, the woman is left alone to face an aggressively intimidating defence counsel and often a public gallery judge's questions are not always distinguished by their sensitivity, and many women are simply not able to give a detailed account of a rape or the way a brothel is run to a court made up largely of men.

Victims of human trafficking need protected accommodation, psycho-social counselling and legal aid before they can give witness testimony, but all that costs money. No therapy to help them deal with their traumatic experiences is considered. It takes on average two to three years for a case to come to court. During this period, the victims receive financial support in accordance with the law governing the upkeep of asylum seekers. They are not allowed to work. When the court case is over, so is the short-term residence permit, and the woman is nearly always deported and left to fend for herself. Back in her home country, she cannot talk about what happened to her.

TRAFFICKING AND PROSTITUTION

The Growing Exploitation of Migrant Women from Central and Eastern Europe

Women in Distress followed 33 cases of trafficking from 1991 from the initial investigations to the conclusion of the court case. 16 charges were pressed, and 6 sentences passed, of which 5 were probationary. One major reason was that the witnesses had been deported and were no longer available to the court.

The sentence requires evidence to be given in person, and the victim's statement is usually indispensable. Police at both local and national levels consider women rounded up in raids to be criminals in breach of immigration and employment laws. The Berlin-based relief organisation ZAPO (Zentrale Anlaufstelle für Pendlerinnen und Pendler aus Osteuropa – Central Shelter for Commuters from Eastern Europe) reports that two Polish women were drugged and smuggled across the border, raped and forced into prostitution. The victims became the perpetrators: the women were charged with illegal prostitution and, among other things, banned from entering Germany for several years.

In addition, very few of the women who are forced into prostitution here are willing to give evidence against their tormentors. They remain silent out of a lack of knowledge about their legal position, combined with fear for their own safety and that of their families. The

because of the great danger of being rejected and shunned as a prostitute. To that is added the feeling that she has failed and brought her misery on herself.

The exploitation of women will remain a business as long as stark economic differences continue to exist. The world-wide feminisation of poverty is increasingly turning women into the victims of trafficking rings.

However, women do not only fall prey to traffickers out of material necessity. Social fatalism, paired with a gold-digger mentality and weak political and social infrastructure, leads to increased willingness to take risks in order to achieve prosperity and the prospect of a good life. In addition to that, structural violence against women and girls within the family is either ignored completely by society or regarded as some sort of peccadillo.

Attempts at education in the women's native countries not only fail out of moralistic views and tabooing, but also simply of lack of financing. In countries which have catastrophic economic structures and no state system of social benefits, the problem of trafficking in women has simply been marginalized.

Let's Talk About

SEX

The Sexual Rights Campaign in South Africa

Zanele Hlatshwayo

Zanele Hlatshwayo works at the Women's Health Project at the University of the Witwatersrand in South Africa. She manages the Sexual Rights Campaign which is the initiative of a wide range of Non-Governmental Organisations based in South Africa. The campaign aims to create awareness about sexual rights among South Africans to proactively address violence against women, HIV/AIDS and other sexually transmitted diseases, and unwanted pregnancies among the young.

regina You are working for the Sexual Rights Campaign. In which ways are sexual rights connected to HIV, to the spread of HIV infections?

ZANELE HLATSHWAYO Women have been raped and forced into sexual intercourse without their consent. This makes them vulnerable to HIV infection. Using force on women means that the perpetrator does not recognise their sexual rights. Economic and physical power have been used by men to force women into sexual activity with them and generally to force women to give in to their demands. To give an example, a male partner can withdraw economic support from his spouse or partner if he wants to undermine her bargaining power, self-esteem and confidence. Undermining women's bargaining power and self-confidence can make them engage in activities that are detrimental to their physical health, such as engaging in unprotected sex and contracting sexually-transmitted diseases such as HIV. Their mental health can become compromised as well.

The way in which we deal with sexual rights with regards to HIV transmission is basically to expose the dynamics that result in HIV infection. There are many reasons why people get infected with HIV. One of them is the lack of sexual rights. Sometimes people do not know about their sexual rights. Sometimes they do know about their sexual rights but the situation is such that they cannot practice those sexual rights. In the campaign, we conduct training on different aspects of women's lives. For instance training is conducted on how to understand one's body and its different functions. It is important that participants know their bodies. Above all, they should know that they own their bodies. Nobody else does.

Secondly, participants are trained in negotiation skills and communication skills. Negotiation skills so that they can be able to negotiate for safer sex, they can be able to introduce the topic of safer sex into the family, into the home. They should be able to communicate effectively with their partners about sex, sex as in sexual intercourse. Sexual intercourse is all too often regarded as sacred to a lot of people. Almost every individual on this earth partakes in sexual intercourse, but sexual intercourse is very, very seldom spoken about. So, one of the things the sexual rights campaign is doing is to get people to talk about sex. The campaign is saying, "In order to address the spread of HIV/AIDS and violence against women, let us talk about sex. Let us talk about what goes on in bed between men and women." With the status quo as it is at the moment, with people refusing to talk about sex, we need to ask

Mr. Thabo Mbeki, the President. He was quoted to have said that he doubts that HIV and AIDS are directly connected. He thinks that AIDS rather has social causes. This statement has been interpreted in different ways.

HLATSHWAYO Basically I think that the media hype is out of proportion. You know how they catch one phrase without including the context in which something was said and then giving that sentence or phrase a life of its own. The essence of that statement is to say that social and economic conditions predispose some people more than others to HIV infection. Poverty being one of them. I think that is obvious to everybody who is not caught up in this media hype. If you look at who is infected, and how they get infected, that statement is very self-explanatory. Most of Sub-Saharan Africa is ridden with poverty. And most of the HIV cases in the world today are said to be in Sub-Saharan Africa. You wonder why this is so. It doesn't take much thinking to realise that, first of all, culture plays a huge role in HIV infection. We have polygamous relationships. But most importantly, poverty. In Sub-Saharan Africa we have a lot of migrant labour. We have a lot of people who are displaced, poverty being a major reason. Husbands move away from home to seek employment elsewhere, sometimes in different countries, in this instance countries like Mozambique, Lesotho, Botswana, Swaziland, sometimes Zimbabwe, to work in the South African mines. Now, what happens is that those people have sexual partners in the places that they work. And the women, who they left behind also have to scrape around and make a living. Sometimes you find that they have to engage in sexual relations, have more than one sexual partner in order to be able to feed, clothe and educate their children. Sometimes there is no other way. There has to be food in the stomachs of their children. And if there is no way on earth that they can raise money except through sex work, then they will engage in sex. Although you cannot say that they are commercial sex workers, because they are not overtly so. They are just doing it while they are trying to make ends meet, while they are waiting for money to arrive from their husbands who went to work in far-away places. The husbands, too,

engage in sexual relationships at the place of work, sometimes multiple sexual relations. Linked to work-related predisposing factors is long-distance truck-driving. When men drive long distances, they often have sexual relationships with multiple partners along the route of their work. They may contract sexually-transmitted diseases and then transmit the diseases to their partners, to the mothers of their children back home.

The displacement of populations makes the possibility of HIV infection very ripe, not to speak of the wars that contribute quite substantially to the displacement of people and the associated health hazards in Sub-Saharan Africa. So, when you talk about social conditions being the predisposing factors for HIV, it is exactly these factors that are referred to. But the media focus on semantics does not bring us any closer to looking at AIDS in context and therefore working around to finding appropriate solutions.

regina At the XIII International AIDS Conference, the idea that the pharmaceutical industry should provide free medicine was discussed. What do you think about that?

HLATSHWAYO I have a very strong and subjective view on it, which is just my own personal view on the matter. The pharmaceutical industry claims that they are going to supply drugs, anti-retroviral drugs, or whatever they are called, but how long will the supply be for? Only for a definite number of years. If they are going to supply them for ten years, what happens when they withdraw the supply of drugs? People who need the drugs will want the government to give them those drugs. In my view, the pharmaceutical industry is coercing the government to provide a service that is not affordable and cannot be sustained in the long term, because, if the government gives the go-ahead to the pharmaceutical industry now, in future it will have to pick up the bill when the industry withdraws the 'free' drugs. I just think that alternative ways need to be found. For me, this looks like the pharmaceutical industry is capitalising on the vulnerability of people with HIV to make long term profits out of governments when the industry withdraws the drugs. If the industry was genuine in their philanthropy, they would very simply lift the patent periods on those drugs that

are considered to be most effective in treating HIV conditions and encourage poor countries, including South Africa, to produce their own drugs – although of course poverty is relative. Also they would provide the free drugs to poor countries forever.

regina Is it true that more women than men are HIV infected?

HLATSHWAYO Yes. It is easier for women to get infected because of their biological make-up. We retain the semen in our bodies, and men just go in and out and we keep the infected sperm in our bodies for up to 48 hours. So, the chances of being infected are dramatically increased. I didn't bring my statistics, but I know that young women between the age of 19 and 30 are twice as infected as everybody else in South Africa. So young women in the reproductive age are twice as infected as the rest of the population.

regina What is the situation if an HIV-infected woman is pregnant? Does she have the choice of having the baby? Does she get encouraged to have the baby or to have an abortion?

HLATSHWAYO In South Africa abortion is available on request for up to twelve weeks – meaning that a woman doesn't have to give a reason to health care providers. If the woman finds out that she's HIV positive and pregnant, she can request for an abortion. But she also can have her baby if she wants to. She has the right. Human rights are a very big issue in South Africa. We have a constitution that protects people on issues around human rights.

regina Is there any situation that you would fight for because it has to be taken care of immediately? HIV is not a country-specific situation, it's a world problem.

HLATSHWAYO For me, it's all about looking at the real causes of what predisposes people to HIV working with those and trying to manage the situation as it is now, the situation of fully-blown AIDS. But while doing that we need to address the predisposing factors and work with those. The subordination of women that makes them – I don't want to use the word 'victims', I don't see

women as victims, but those circumstances that make women not have jobs when men can easily be hired, that make women sit at home while men go to work, that make their daughters-in-law not to question the behaviour of their husbands because that is not what they are supposed to do, they just are supposed to give their husbands or boyfriends sex and not to question their behaviour – those are the things that we should be dealing with. Have women empowered. Create situations that will give women employment so that they have bargaining power through economic power. If women were to have jobs, I dare say those women would be in a situation where they would be able to bargain for their safety, and most importantly, for their lives. Introducing women-controlled methods of prevention is also very important, for instance the debate on the microbicides that has been going on. It is very important that women have some control over their sexuality, that they have a measure of protection that they themselves can control. I think that this problem of subordination of women is just so deep. People don't realize the consequences that it can have in a society. Until such time as women are treated as equal players in the social, economic and cultural fields, their productivity will continue to be undermined. Women constitute more than 50% of most countries' populations. If you undermine their productivity, you undermine the growth of the whole society. Intellectual growth, economic growth and whatever growth you care to talk about will be greatly undermined if you undermine the productive capacity of more than half of the population of your society. To give an example, if you look at the cabinet at the ministerial level, it doesn't reflect the numbers of women in society. If there are two women ministers, then you are lucky. What has happened to the rest of the women? Do you want to tell me that they are all dumb? If you look at senior positions in business or government, they do not reflect the fact that more than half the population are women. If the systematic undermining of women can come to an end, then maybe we can see some progress. However, it's not going to come to an end if women don't stand up for themselves and demand that their cause is advanced. I would thus fight for the

recognition of women as able human beings in the same way as men are. I would fight that they be given a fair opportunity and that their sex does not serve as a handicap to their achieving their goals. I would fight for policies that look at gender imbalances and correct these accordingly.

Translated by Chris Gandy

WOMEN'S HEALTH PROJECT

Zanele Hlatshwayo | Project Manager
P O Box 1028
ZA-Johannesburg 2000, South Africa
Phone: +27 (0)11 489 99 18 | +27 (0)11 489 99 06/17
Fax: +27 (0)11 489 99 22

regina



PAPUA NEW GUINEA

700 Languages to Speak

Gazellah Bruder

regina You are a student at the International Women's University. How did you learn about it and what made you interested in the project area 'Body'?

GAZELLAH BRUDER I'm a fine artist from Papua New Guinea, which is in the Pacific. My agent is from Hamburg. She heard that the application forms for the International Women's University were out. I thought, Ok, it involves university and I have the opportunity to go and see something new. I applied and got accepted for the project area 'Body'. I must be the only one who doesn't have a degree. Coming here I've been shocked. Just the amount of things I've heard and seen, that I didn't expect. The first lecture – I didn't understand a thing. I was lost! And here they were, talking about discourse and nationalism – and I didn't know a thing. It was really hard, it was a real struggle and there were times when I just wanted to go home, because I felt so stupid. What do I have to offer? But slowly, it's coming to me. I do have something to offer, in my own way, because I have a rich cultural background. There were women in Papua New Guinea who said, "Gazellah, you're only 23, what do you know about Papua New Guinea?" I said, "I'm not going to say anything on behalf of you. I'm just going to say something about my view of life in Papua New Guinea." That's really important, it's what I always stress. It's what I personally think. It's not what necessarily everyone thinks.

regina Why did you choose the project area 'Body'?

BRUDER I work a lot with body. I believe it's the heart and soul of art. Because if you don't know the human body, you couldn't possibly know anything else. Especially the woman's body. I only saw it from an artistic perspective. When I painted a woman, the breasts, they represented sustenance and life. Having a woman's body so luscious, whether she was slim or big, just having that body – it is the ultimate in creation. The body that has so many complex responsibilities. So many things a female body can do! It can create, it can carry a baby. That's why I was so attracted to the project area 'Body'. I didn't realize there would be more to body. Coming here I learned that there was more

to body than met my eye. I just learned so much!

regina How does your country deal with HIV? Is there lots of information about it?

BRUDER I'm not a medical student, so about HIV I can only talk from my point of view. Since the disease has been known, it is a really big thing. Promoting the awareness and the dangers of this disease is really important for the government. There is a really big effort in promoting it in our schools. We have posters up. In our education system we have something we call 'guidance classes'. Students are made aware that you just can't have sex with every Tom, Dick and Harry without keeping yourself safe. They are promoting 'It's better to be safe than sorry.' Mostly promotion has to do with the condom, they distribute it for free. We have family planning clinics. And everybody is welcome to go there and get a condom. They give you a whole stack of them.

In Papua New Guinea there are five million people spread out over little islands. You still have a lot of people in rural areas who really don't have an idea about HIV. There are lots of cases where people back in the village have it. They just waste away, just die at home. When they first said that HIV is in Papua New Guinea people didn't want to know. If the person who had it was related with you, it was a big shame, it was some-

thing to be embarrassed about. Slowly people are learning to accept and care for infected people. Our society is very family-oriented. Family is really important and you support each other until the end. If AIDS is fully blown the family should be there, that person should die with some people around him. There are a lot of people who have some sort of venereal disease. They are very embarrassed about it. They don't want to tell. It's such an issue.

regina Why are they ashamed?

BRUDER It's because the shame goes onto the family. People think if you get AIDS you only get it because you had sex the wrong time, wrong place, wrong way. You didn't

have any standards, no morality. Even if you didn't get it that way, so what? If you have a partner, and you probably caught it from him, people will still think you sleep around. If I had AIDS, the first reaction of my family would be – it would be such a shock for my family. They wouldn't want to know me. Everyone will think, "How have we brought this person up? It affects us also." It takes a lot of getting used to.

regina There seem to be two strategies with HIV education. One is to make condoms available and one is to propose family



values like only having one partner. Is that how reality is, do people really only have one sexual partner?

BRUDER All of us in university did not. But very many people still believe in love at first sight. That's it, they are stuck with you. Christianity plays a really big role in the way that we live our lives. In my opinion it's not necessary to only have one partner. But

Doris Maximiliane Würgert
Blutenburgstr. 17 \ D-80636 Munich
Phone +49 176 48344558
dmw@dmwuergert.de \ www.dmwuergert.de

1960 born in Osterhofen
seit 2007 Lecturer at the Academy of Fine Arts Munich for graphic design