Brand-New-Life
Magazin für Kunstkritik

www.brand-new-life.org
office@brand-new-life.org

Venedig, Frauen, Männer, Zeigefinger über die Lippen gelegt

Hinrich Sachs

Im Geflecht aus Referenzen und grossen Gesten, wie sie die Venedig-Biennale dominieren, wird im Schweizer Pavillon damit experimentiert, ob mit künstlerischer Sprache an den latenten gesellschaftlichen Vorstellungen über Künstlerinnen gerüttelt werden kann. Ein Kommentar.





Teresa Hubbard / Alexander Birchler, *Flora* , 2017, Synchronized double-sided film installation with sound, 30 mins, loop, Installation views: Swiss Pavilion, Venice Biennale 2017, Courtesy the artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York and Lora Reynolds Gallery, Austin, Photo credit: Ugo Carmeni

In Sichtweite des grossen Gewächshauses, in dem anlässlich der Eröffnung der Biennale allabendlich Projekte in Buchform präsentiert und Musik aufgelegt wird, mache ich Pause. Die aus dem Ausstellungsgelände der Giardini herüberwehenden suggestiven englischen Stimmen versuche ich zu überhören. Es sind Dohee Lee und Jahan Khalighi, zwei Animatoren, die in entsprechender Stimmlage zum Trommelrythmus ein im Kreis stehendes kleines Grüppchen von Vernissagebesucher_innen auffordern, in dessen Mitte zu tanzen und ihre Wünsche zur Heilung der Welt herauszurufen. Es handelt sich um die alljährliche Neuauflage des partizipativen Rituals *Planetary Dance* aus dem Jahr 1981. Selbst wenn diese Choreographie von Anna Halprin damals in der New-Age-Hochburg Kalifornien einmal ihren Platz gehabt haben mag, so desavouiert sie sich spätestens hier, präsentiert in der diesjährigen Hauptschau der Biennale, als bodenloser Esoterikkitsch. So wie mit *Planetary Dance* ergeht es mir immer wieder dieses Jahr in Venedig. Unbedarft reiht die *Viva Arte Viva* genannte, zentrale Ausstellung kunsthandwerkliche Erscheinungen, brandneuen Schamanismus sowie durch Statisten und aktivierte Teilnehmer auf Selbsterfahrung getrimmte Versionen der ‹Ware Subjektivität› aneinander. Dass die Akkumulation frei flottierender Werke kaum anderes als Gemeinplätze eines hochpreisigen Lebensstils produziert und reproduziert, kommt diesem affirmativen Kuratieren nicht in den Sinn.

Andere künstlerische Positionen artikulieren sich auf dieser Leistungsschau präziser und sind komplexer auf gegenwärtige gesellschaftliche Bedingungen und Stimmungen bezogen, auch wenn sie vielleicht formal allzu eingängig sind. Die meisten davon finden sich als Soloauftritte in Länderpavillons, von denen viele ganz selbstverständlich von Künstlerinnen bespielt werden. Womöglich sind es die mit monografischen Präsentationen verbundenen, längeren Vorbereitungszeiten, die das Ausarbeiten einer spezifischen Haltung zu Kontext, Institution und Stadt begünstigen? Beeindruckend gelingt es beispielsweise Phyllida Barlow mit ihren riesigen, sich in den englischen Pavillon hineinzwängenden Gebilden, die

Ernsthaftigkeit der Architektur aus der Reserve zu locken und die Ehre, das Land zu repräsentieren, zu relativieren. Skulpturale Doppelbödigkeit entsteht durch vorsätzlich erzeugte Enge und Massstabsverschiebungen, die mich ein paar Zentimeter kindlicher machten. Eine plastische Narration der ‹alten Schule› kommt hier zum Tragen, und das offensichtlich nicht ohne Humor. Technologisch wie künstlerisch ambitioniert ist auch das über eine bombastische Länge von mehr als 23 Metern projizierte Werk *In Pursuit of Venus [infected]* der neuseeländischen Künstlerin Lisa Reihana – eine Art langsam von links nach rechts fliessendes Landschaftspanorama mit einkopierten Animationen. Sie zeigen erste Treffen europäischer Kolonialisten mit Bewohnern der Südsee. Irgendwie steckt der neuseeländische Pavillon mit seinem post-kolonialen Bilderbogen aber dennoch im politischem Wohlwollen fest.

Die kuratierte Ausstellung *Continuum – Generation by Generation* der Volksrepublik China wiederum präsentiert ein kollektives, volkskunsthandwerkliches Projekt, das eine Genealogie mehrere tausend Jahre gepflegter Erzählungen chinesischer Weisheit herstellt. Aktiviert von Auftritten virtuoser Schattentheaterfiguren-Spielerinnen, ist es die Performance der Staatsangestellten, die den kulturellen wie auch politischen Geltungsanspruch des Pavillons schliesslich eigenartig transparent werden lässt.



Installation view of Carol Bove's sculptures included in Women of Venice at the Swiss Pavilion, 57th Venice Biennale, 2017. Courtesy of the artist, David Zwirner, New York/London, Maccarone New York/Los Angeles

Dann *Women of Venice*: Optisch zurückhaltend und sprachlich monumental bremst mich beim Betreten des Schweizer Pavillons die frontale Wand mit dem Ausstellungstitel, um mich schliesslich doch einfach nach rechts in die Dunkelheit eines Kinoraums, oder nach links, in den offenen Gebäudeteil mit seinem von Mauern umfriedeten, lichten Patio, zu entlassen. Dort begegnet mir eine Gruppe merkwürdig stummer blauer Stelen. Deren geschweisstes Metall versteckt sich in einem himmelblauen Farbton. Sie umspielen die schmalen tragenden Metallstützen des 1952 eröffneten, modernistischen Baukörpers und scheinen sich in der Architektur wohlzufühlen. Vor deren Kulisse entfalten diese blauen Formen von Carol Bove – für Stäbe sind sie deutlich zu kräftig, für Körper allzu mager – in ihrem

zurückgenommenen, lapidaren Stehen eine Art rudimentäre Figuration. Was bedeutet der Schritt weg vom filigranen Gestus ihrer früheren Arbeiten, wo Bove der erzählenden Fragilität ausgewählter und zusammengebrachter Dinge und Materialien so viel Raum gegeben hatte? Hier vor Ort scheint die Arbeit der Bildhauerin sich mit deutlich heruntergefahrener Erzählkraft in ein Kratzen an den Paradigmen der modernistischen Idee von Form einzureihen. Und dies in einer Formensprache, die an die von Männerkünstlern wie eben Chamberlain oder Anthony Caro erinnert. Spätestens jetzt kommen auch die inszenierten Referenzen zu Alberto Giacometti ins Spiel. Es sind seine *Femmes de Venise*, die Figuren der inkunabelartigen Skulpturengruppe aus den 1950er Jahren, die dem diesjährigen Pavillon so etwas wie den Paratext mitgeben. Und dieser gewollte Bezug ist es unter anderem, der mich die himmelblauen Stelen auf eine Figuration hin sehen lässt. Zum Namen Giacometti allerdings, der nicht nur in der Schweiz grösstmögliches symbolisches Kapital für die Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutet, wahrt Carol Bove mit *Les Pleiades* geschickt Abstand.

Im abgedunkelten Teil des Pavillons gehe ich zunächst zur dem Eingang abgewandten Seite der im Raum schwebenden, doppelseitigen Projektion. Zu sehen ist die Videoarbeit Flora des Künstlerpaars Teresa Hubbard / Alexander Birchler, ein glattes, eingängiges Biopic: Schwarzweiss wird ein einziger langer Tag im Leben der Kunststudentin Flora Mayo in ihrem klammen Pariser Wohnatelier um 1925 imaginiert, zu der Zeit, als sie dabei ist, eine Büste von ihrem Freund und Mitstudenten Alberto Giacometti zu modellieren.



Teresa Hubbard / Alexander Birchler, *Flora* , 2017, Synchronized double-sided film installation with sound, 30 mins, loop, Installation views: Swiss Pavilion, Venice Biennale 2017, Courtesy the artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York and Lora Reynolds Gallery, Austin, Photo credit: Ugo Carmeni

Gezeichnet werden Momente einer sich entwickelnden Künstlerinnenbiographie, inklusive sorgfältig recherchierter Fragmente von Familien- und Zeitgeschichte. Diese Momente entfalten im in kalifornisches Sonnenlicht getauchten, tieftraurigen Fortgang der Lebensgeschichte ihre Komplexität. Erzählt wird die Geschichte von der fiktionalen Figur und Stimme «Flora» im Wechsel mit der Stimme von David Mayo, dem späteren Sohn der realen Flora Mayo. Immer wieder klebt die Arbeit zu sehr an filmischen Formkonventionen zur Erzeugung von Gefühlen – im Script, in der Kameraführung, wie auch mit streicherbetonter Musik. Aber Repräsentation ist gleichzeitig die Währung, die diese Arbeit stark macht: Einfache binäre Oppositionen aus Vergangenheit, Gegenwart, Fabel, Zeitzeugenschaft, Nachempfindung, werden ausgehebelt, oder aber auf eine Art und Weise

geschmeidig, dass sie gar von dem einen Zustand mühelos in einen anderen wechseln können.



Teresa Hubbard / Alexander Birchler, *Bust* , 2017, Installation view: Swiss Pavilion, Venice Biennale 2017, Courtesy the artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York and Lora Reynolds Gallery, Austin, Photo Credit: Ugo Carmeni

Am intensivsten gelingt das Teresa Hubbard / Alexander Birchler in ihrer Arbeit mit der Stimme: Die Tonlage der über sich und ihre Wahrnehmungen erzählenden Frauenstimme, die dem Bild der ebenso kunstvoll dargestellten Figur Flora geliehen wird, wechselt über zu der einer anderen Erzählerstimme. Die zweite Stimme ist in ihrer nüchternen Art zunächst nicht weniger suggestiv, wodurch der fliessende Wechsel von Männer- zu Frauenstimme einen eigenen imaginären Raum aufspannt.

An einer bestimmten Stelle im Film liest David Mayo aus der posthum veröffentlichten Giacometti-Biografie des Autors James Lord [1] [/b-n-l-de/venedig-frauen-maenner/pdf#F1] psychologisierende Zeilen über die junge Flora vor: «(…) there is something weak in her face. It must have been apparent even then, that she was one of those destined to be destroyed by circumstances». Apodiktisch werden der Frau fehlende Begabung und Bedeutungslosigkeit attestiert, um ihr mit den Worten «(…) she ended her days in demented solitude» sogar das biografische Grab zu zementieren. Die Stimme des Vorlesenden zittert leicht, wird brüchig, vielleicht bleiben ihm die Worte weg. «I resent this», kommt es schliesslich aus David heraus, dem Sohn der single mom. Es ist die Stimme des Zeugen, des Realen, welches die Tonspur des Films hier lediglich aufzeichnet. Dieses dokumentierende Potential ist es, welches dem Film da Kraft verleiht – die imaginierte Erzählung wird von der Indexikalität dieses Moments, dieser Bruchteile von Sekunden, in denen die zitternde Stimme zu hören ist, umgefärbt. In anderem Zusammenhang, nämlich dem der Betrachtung von Fotografien, hat Roland Barthes einmal im sogenannten punctum dasjenige ausgemacht, was einem fotografischen Abbild den eigentlichen Index verleihen kann: ein spezifisch Zufälliges, das besticht, oder einen treffen kann, und damit das normale Interesse am Motiv aus dem Gleichgewicht bringt.

Ein solches Moment verschobenen Gleichgewichts wird zentral für die Arbeit *Flora*. Zunächst einmal für ihre formale Gestalt, genauso aber auch für das präsentierte Narrativ: Biografie wird als temporäre, ja als offene Form gedeutet. Dem Prozess des ‹Schreibens› von Lebensgeschichte wird in der hier neu entstandenen Version einer Künstlerinnenbiografie Überzeichnung, Auslassung, wie auch der den persönlichen Interessen von Biografen geschuldete Charakter attestiert.

Und schliesslich spricht die brüchige Stimme auch für eine erweiterte Lesart des Videofilms von Teresa Hubbard / Alexander Birchler: Die Macht von Urteilen über Menschen und ihre Werke verliert in ihr den Glanz. Steht diese Arbeit für den künstlerischen Entwurf eines weniger absoluten menschlichen Ausdrucks? Eine Perspektive, die den Schlagworte bedienenden Aussageformen des ästhetisch-rhetorischen, politischen oder aktivistischen Darstellens, die diese Biennale dominieren, fern ist? *Flora* ist da entwaffnend anders, meine ich, wo mittels ihrer Erzählung dem Zweifel an der Unverrückbarkeit von Kunstgeschichtsschreibung die Tür geöffnet wird.

Einfach macht es sich Women of Venice als Ausstellung im Biennale-Kontext allerdings nicht. Die Wortwahl im Titel steht für eine andere Zeit. Ihr paternalistischer Ton, der eine Art mythischen Gemeinplatz ‹Frau› fixiert, hallt in meinen Ohren als leere Formel. Doch im schweizerischen Pavillon von 2017 werden die zitierten *Women of Venice* zur Hyperbel, die mit ihrem aus der Gegenwart-gefallen-sein eine Lücke entstehen lässt, einen Missklang, der die allzu glatte, grossartige Absicherung eines Kunstmachens und -zeigens mittels Referenzen vielleicht zurückweist? Die mit dem abwesenden Giacometti in Spiel gebrachten Töne bringen die zwei ausgestellten künstlerischen Praxen jedenfalls nicht gleichermassen zum Schwingen: etwas zu eng geführt bei Boves Arbeiten, dagegen ein glücklicher Volltreffer mit *Flora*. Auf einen zweiten Blick trägt aber auch die appropriierte ‹maskuline› Sprache von Boves Skulpturengruppe zur Befragung der latenten gesellschaftlichen Bilder von Künstlerinnen bei. Allein hätte ich mir von Bove entsprechend noch ein weitergehendes Ausreizen des gesamten Architekturdispositivs gewünscht. Kuratorisch wird das Netz aus Arbeiten und Referenzen insgesamt allerdings so weitmaschig geknüpft, trotz aller Gesetztheit der Erscheinung, dass sich die Ausstellung im Pavillon als gewagtes Experiment

präsentiert. Weil sie tatsächlich Fragen zu abseits liegenden, aber in ihrer Latenz wirkmächtigen und bedeutungsvollen Perspektiven des westlich geprägten Systems Kunst evoziert. Sie stellt das Fabrizieren von Biografie aus. Sie hakt genderspezifisch nach. Sie verwirbelt, wer da künstlerisch spricht. Wäre das Kuratieren dann hier der Versuch, einmal für richtig befundene kunsthistorische Zuschreibungen aktuell zu befragen, gar aufzulösen?

[1]«…ill-informed view of complex situations» David Sylvester über James Lord, in: http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/38/actualites/244/notes-on-a-controversal-biography-of-giacometti-written-by-james-lord/ eingesehen am 14. August 2017

HINRICH SACHS

Hinrich Sachs ist Künstler und lebt in Basel. Er arbeitet zur Zeit an *Fog Friend Font*, einer Gruppe von Publikationen, die informelle, durch digitales Kommunizieren ausgelöste Veränderungsprozesse im Bereich des alltäglichen Schreibens und Sprechens vorstellt.

Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). In den Beitrag integrierte Bilder und Videos sind nicht in der CC BY-NC-ND-Lizenz enthalten. Für jegliche Nutzung, die nicht durch gesetzliche Urheberrechtsausnahmen erlaubt ist, ist eine Genehmigung der jeweiligen Urheberrechtsinhaber erforderlich.

doi.org/10.5281/zenodo.13930315