





Jakob Lena Knebl

Heimo.

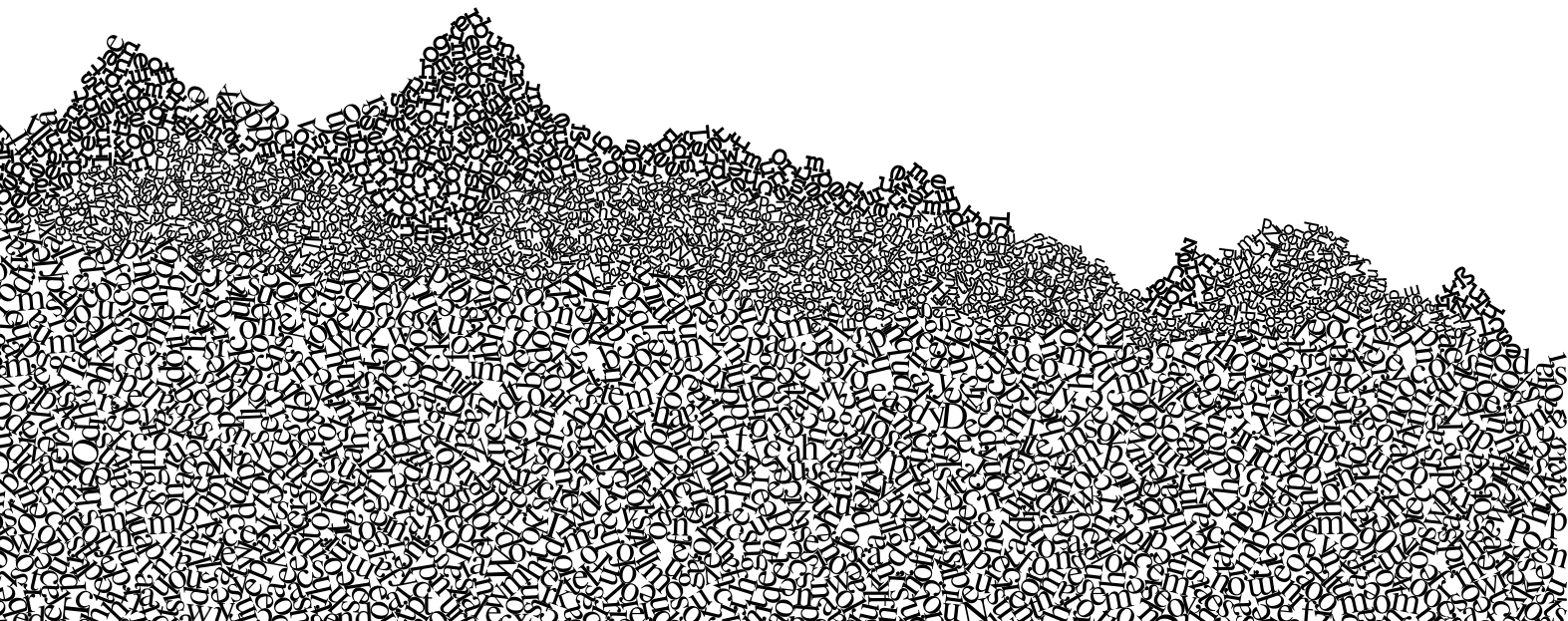
Ich war ein anderes. Heute gibt es zwei Namen, O Heim oder Heim O. Kommt drauf an, wie wir ihn sprechen lernten, oder ihn im Neusprechen frisch erfahren. Wie London. Oder Londres. Oder: Paris liegt in Texas. Wir erfahren es im Film, auf der Landkarte, im Namensverzeichnis. Längst sind wir dafür verantwortlich, dass wir am Morgen als neue Form aufwachen. Der Stoff geht mit und ist nur auf diese Weise das andere, das in uns steckt oder rausdrängt, sich traut, vielleicht trauernd feiert. Zeigen wir das, ist es wahr. Das Werk, das Zeichen, die Betrachter. Unverschämt alles, das heißt, voller Scham. Und das bedeutet die Verführung für jedes Geschlecht. Ist es Zwei? Eine ungebundene Doppelherrschaft von Ich und Ich (Kapital und Macht). Diese real imaginierte Lebensweise braucht keine in den Mund und in das Auge (vor)gesetzte Ware. Sie, Auge, Mund, sind Medium, und das ist, kurz, die Freiheit (Schminke). Geht's dir schlecht, ist es nicht gut, geht's dir gut, ist es schön. Und unheimlich. die Angst ist sozusagen dein Geheimnis, aber mehr als Furcht vor dem Alltäglichen stellst du aus. Die Differenz der Leere (Akademie oder Angewandte), die sinnlose Angst, ist somit aufgehoben, nicht überwunden. Sie ist ein Hub aus dir in uns. Gestell gestellt (Kostüm). Das bist du dir wert, aber im anderen Zustand (Körper). Ich sehe das alles voller Staunen und ein wenig mit Glück. Dass die Möglichkeiten bestehen und trotzdem jederzeit, im Binnen-Traum und Draußen-Raum, Verwandlung suchen. Ferdinand.

Ferdinand Schmatz, Text zum Cover

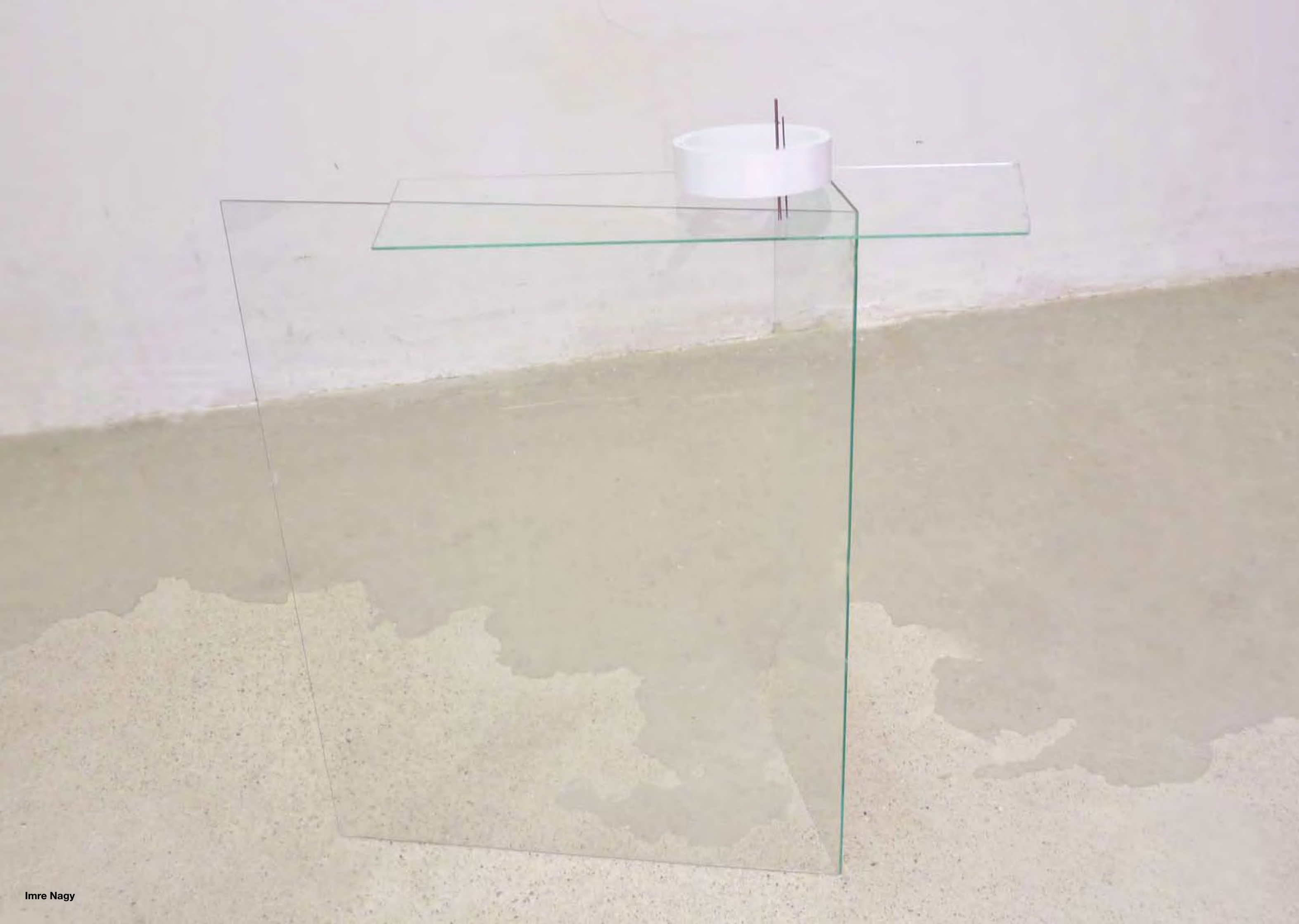


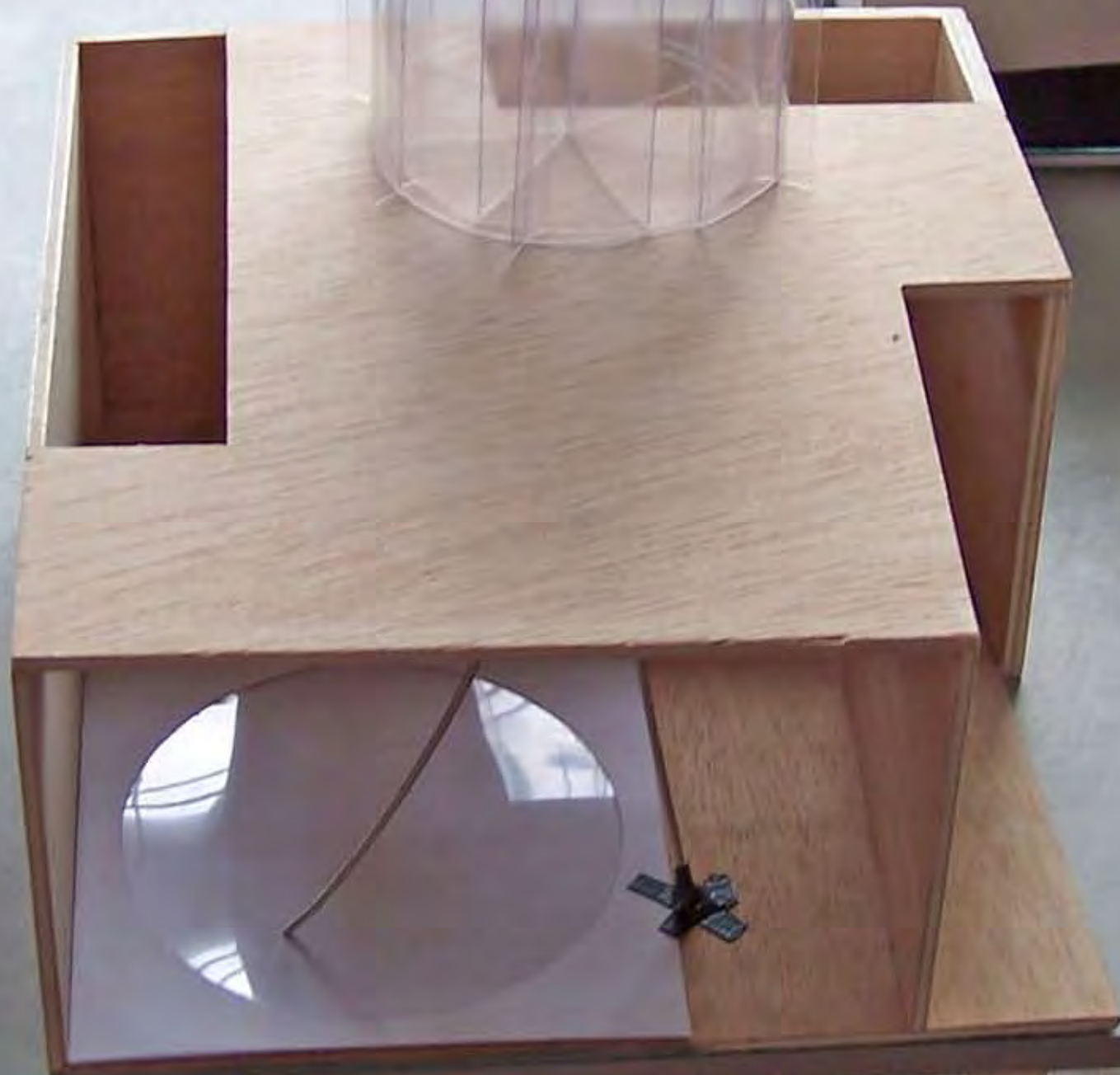






Christoph Bruckner (rechts), Imre Nagy













LAS VEGAS

CEASAR'S PALACE

4 PM

Action



WASHINGTON DC

8:30 AM

Erinnern sie sich wirklich an gar nichts mehr, an Shanghai? — Shanghai?
Don't you really remember anything any more? Not Shanghai? — Shanghai?
Vous ne vous souvenez vraiment de plus rien, de Shanghai? — Shanghai?



PARIS

RUE DES BOURGAINVILLIERS

8 PM



BERLIN

KURFÜRSTENDAMM

6 PM

Mit heiserer Stimme fragte sie ihn nach der Uhrzeit . . . Aber er hatte keine Zeit.

In a hoarse voice she asked him the time . . . But he had no time.

D'une voix rauque, elle lui demanda l'heure . . . Mais il n'avait pas le temps.



NACKTPERFORMANCE 1 :

AUSZIEHEN

ANZIEHEN

NACKTPERFOMANCE 2 :

AUSZIEHEN

ANZIEHEN

NACKTPERFORMANCE 3 :

AUSZIEHEN

ANZIEHEN

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.

KANN MAN NICHT MACHEN.













Zobernig Display Fetish





Erlkönig
Johann Wolfgang Goethe

**Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.**

**Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? -
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? -
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. -**

**»Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.«**

**Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? -
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. -**

**»Willst, finer Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.«**

**Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? -
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. -**

**»Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.«
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! -**

**Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.**









1.



2.



7.



4.



3.



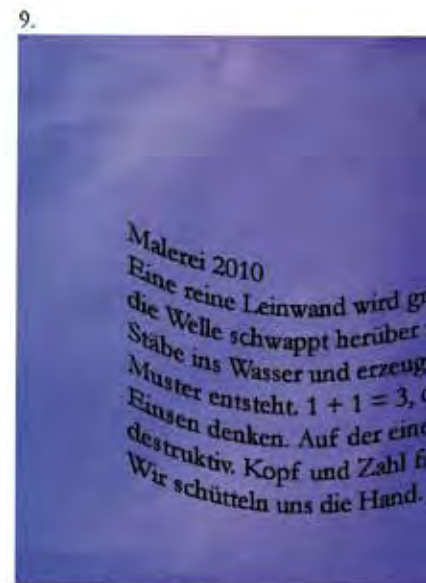
8.



5.



6.



9.

Malerei 2010
Eine reine Leinwand wird grundiert. Wir existieren auch parallel zueinander,
die Welle schwappt herüber von einem zum anderen. Irgendwo tauchen zwei
Stäbe ins Wasser und erzeugen zwei Wellenquellen. Sie überlagern sich, ein
Muster entsteht. $1 + 1 = 3$, die Drei kann man aber nicht ohne die beiden
Einsen denken. Auf der einen Seite steht gedruckt konstruktiv auf der anderen
destruktiv. Kopf und Zahl fallen beim Werfen zusammen.
Wir schütteln uns die Hand.

10.





Fetish
von Sabeth Buchmann

1 Es gibt viele Linien, entlang derer sich die Geschichte der künstlerischen Avantgarden und ihrer Parallelerzählungen verfolgen lässt. Eine davon ist die des Funktionalismus: Desublimierung durch Anti-Ästhetik, Tauschwert- und Fetisch-Kritik; eine andere ist die der Ästhetisierung und Sublimierung: In den verzweigten Gängen der Moderne ist dies eine Geschichte, die – nach Georges Bataille und Jean Genet – mehr mit der schmutzigen Heiligkeit des Körpers, des Sexes und der Gewalt als mit der sublimen Entheiligung des Tabus zu tun hat. Michel Foucault, der Bataille-Schüler war, hat hieraus seine Schlüsse gezogen: Ist von Überschreitung die Rede, dann, um das vermeintlich moralisch Inakzeptable aus einer Position der (bürgerlichen) Liberalität zu verteidigen – eine Position, für die gemeinhin die Freiheit der Kunst einsteht. Die Rezeptionsgeschichte des Wiener Aktionismus ist ein Beispiel hierfür. Zensurversuche, wie im Fall von Robert Mapplethorpe und Madonna, ein anderes. Wenn man Pornographie also nicht als Synonym für Transgression in Stellung bringt, dann wird auch das hinfällig, was einst ihr revolutionäres Versprechen war: Die Transformation subjektiver Erfahrung in einen Zustand affektgegründeter Entsubjektivierung.

Utopie: Pornografie ist kein privatisierbares Gut, das besessen werden kann, sondern kollektives Ritual a-subjektiver Souveränität.

2 Pornografie kann aber auch wie reflexiver Art-Style klingen – etwas anders als sich Bataille und Genet das vorgestellt haben: „Die Malerei muss zeigen, woran die Pornographie scheitert“ (Erklärung des New Yorker Malers Richard Philipps in ‚Monopol. Magazin für Kunst und Leben‘). Die Malerei braucht also nackte Frauenkörper - nicht nur, um sich einen zwingenden Grund zu geben, sondern auch, um Kunst von visueller Industrie unterscheidbar zu halten: für eine Wahrheit also, die weder die Pornografie noch ihre KritikerInnen erbringen können.

Post-utopisches Credo: the never-ending second of cool sex einer über sich selbst aufgeklärten Arbeit an dem, was (noch) am Fetischobjekt Malerei zu tun ist.

3 Ein anderes, konträres Credo: In ihrem Text „Idealities“ über Hilma Af Klint, Emma Kunz und Agnes Martin setzt die Kunsthistorikerin Birgit Pelzer abstrakte Kunst gegen jene Bildwelten ab, „where, under the pretext of transgression, a violent game of sexuality is put into play, an applauding of the body that is mimicking pornographic scenes“ – eine Polarität, die Pelzer gegen die Konfusionen unseres moderaten Liberalismus in Stellung bringt, insofern der Körper zwar in abstrakte Kunst verwickelt sei, jedoch im Sinne von Affekt und Gefühl und nicht in einer affirmativen Teilhabe der Kunst an ihrer merkantilen Ausdehnung auf die Domäne der Obszönität (womit im kritischen Diskurs etwa Jeff

Koons' Inszenierungen mit Cicciolina gemeint sein könnten). Pelzer zufolge stellt Abstrakte Kunst keine Appropriation einer subversiven Repräsentation von Sexualität dar, welche auf der Annahme einer Trennbarkeit von sexueller, physischer und pornographischer Gewalt beruht. Doch einer solchen These widersprechen etwa feministische Analysen abstrakter Formsprachen, die in diesen eine tief liegende Komplizenschaft mit einer patriarchal-technologischen Machtrhetorik erkennen. Ebenso wenig ist die Ästhetik der Abstraktion immun gegenüber pornografischen Konnotationen. Beispiele hierfür sind Richard Avedons und Steven Meisels Fotoserien für MaxMara und John Galliano. Utopie ohne Abstraktion.

4 Die allgegenwärtige Verfügbarkeit pornografischer Bilder durch das Internet im Zuständigkeitsbereich der Kunst: Kinderpornografie, Folterbilder aus Abu Ghraib, Thumbnail-Pornos. Im Modus der Kunst erscheint ihr Fetisch- und Warencharakter als Phänomen eines institutionellen Präsentations- und Verwertungszusammenhangs, der für sich in Anspruch nimmt, die Regeln der Produktion, Rezeption und Distribution eines globalen (Bilder-) Marktes zu reflektieren. Indem sie Porno- und Gewaltdarstellungen ins Feld des Ästhetischen inkorporieren, erklären sich KünstlerInnen zu AnalytikerInnen einer visuellen Industrie, die von der systemischen Entrechtung und Ausbeutung der Körper lebt. Mit Katharina Viner sieht Birgit Pelzer hierin eine Affirmation der gesellschaftlich herrschenden Moral: Das Verhalten US-amerikanischer Soldaten im Irak werde zwar verpönt, doch mische es sich mit kulturell akzeptierten pornografischen Darstellungen, die ihre Verlängerung in der künstlerischen Nobilitierung des Obszönen und des Horrors finden. Keine Utopie der Pornografie, auch nicht durch und als Kunst.

5 Wenn es in der Kunst (aus ästhetischen, gesellschaftlichen und/oder ökonomischen Gründen) kein Außerhalb der Pornografie gibt – eine These, die in jüngerer Zeit auf je spezifisch inszenierte und kontextualisierte Weise Vanessa Beecroft, Bruce LaBruce, Larry Clark, Andrea Fraser, Jeff Koons, Elke Krystufek, Richard Philipps, Richard Prince, Thomas Ruff, Annie Sprinkle u.a. am explizitesten formuliert haben – dann stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien pornografische Darstellungsformen unterschieden und bewertet werden sollen: 1) Die sexuelle Befreiung hat (in der Gesellschaft, im Feminismus, im Marxismus etc.) noch gar nicht stattgefunden, 2) sie kann, wenn überhaupt, nur in der Kunst stattfinden, 3) Überschreibung von patriarchaler Heteronormativität durch weibliche, queere und/oder schwul-lesbische Ästhetisierung; 4) die Darstellung erotischer Fantasien und sexueller Wünsche als blinder Fleck der Institutionskritik, 5) die Schönheit von Körper, Sex und Macht gegen die Stumpfheit von Diskurs, Reflexion und PC...

6 Folgt man dem Buch „Porno Pop“, so lassen sich die künstlerisch progressiven Aspekte

Fetish
by Sabeth Buchmann

1 There are many lines along which one can follow the history of the artistic avant-gardes and the narratives that run parallel to it. One of them is that of functionalism: desublimation by force of an anti-aesthetic, a critique of exchange value and fetishism; another is that of aestheticization and sublimation: in the ramified channels of modernism, this is a history which—after Georges Bataille and Jean Genet—has more to do with the sordid sanctity of the body, of sex and violence, than with the sublime desecration of the taboo. Michel Foucault, a disciple of Bataille’s, drew his conclusions: the talk of transgression serves to defend what is presumably morally unacceptable from a position of (bourgeois) liberalism—a position usually represented by the freedom of art. One example is the history of the reception of Viennese Actionism; another, attempts at censorship as in the cases of Robert Mapplethorpe and Madonna. Once pornography is not in advanced as synonymous with transgression, what was at one time its revolutionary promise becomes equally moot: the transformation of subjective experience into a state of affect-based desubjectivation.

Utopia: pornography is not a commodity that can be owned, made a private possession, but a collective ritual of a-subjective sovereignty.

2 But pornography can also sound like a reflective art style—in a way slightly different from what Bataille and Genet imagined: “painting must show the rocks against which pornography founders” (thus New York painter Richard Phillips in ‘Monopol. Magazin für Kunst und Leben’). Painting, then, needs the female nude—not only in order to give itself a compelling reason, but also to maintain the distinction between art and the visual industry: that is, for a truth that neither pornography nor its critics can warrant.

Post-utopian credo: the never-ending second of cool sex of a labor disillusioned about itself, a work on what is left to be done in painting, that object of fetishism.

3 Another, a contrary credo: in her text “Idealities” on Hilma Af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin, the art historian Birgit Pelzer stresses the distance between abstract art and those worlds of imagery “where, under the pretext of transgression, a violent game of sexuality is put into play, an applauding of the body that is mimicking pornographic scenes”—a polarization Pelzer positions against the confusions of our moderate liberalism; the body, she writes, is involved in abstract art, but involved in the sense of affect and emotion and not in an affirmative participation of art in its mercantile expansion into the domain of obscenity (by which the critical discourse might refer, for instance, to Jeff Koons’s stagings involving Cicciolina). According to Pelzer, abstract art does not present an appropriation of a subversive representation of sexuality

based on the assumption that sexual, physical, and pornographic violence can be neatly separated. But this hypothesis is contradicted, for example, by feminist analyses of abstract formal language, which recognize in them a deeply embedded complicity with a patriarchal-technological rhetoric of power. Nor is the aesthetic of abstraction immune to pornographic connotations; examples include Richard Avedon’s and Steven Meisel’s photographic series for MaxMara and John Galliano. Utopia without abstraction.

4 The ubiquitous availability of pornographic imagery on the internet, in the domain of art: child pornography, pictures of torture at Abu Ghraib, thumbnail porn. In the mode of art, their status as fetish and commodity appears as the phenomenon of an institutional system of presentation and commercial exploitation that presumes to reflect the rules of production, reception, and distribution in a global market of imagery. By incorporating pornography and representations of violence into the field of the aesthetic, artists appoint themselves the analysts of a visual industry that feeds off the systematic disenfranchisement and exploitation of bodies. With Katharina Viner, Birgit Pelzer recognizes in this phenomenon an affirmation of the prevalent social morality: although the actions of American soldiers in Iraq are condemned, they blend in with culturally accepted pornographic representations that extend into the artistic ennoblement of the obscene and the horrific. No utopia of pornography, not even through and as art.

5 If there is (for aesthetic, social, and/or economic reasons) no outside of pornography in art—a hypothesis recently framed most explicitly, in each case staged and contextualized in specific ways, by Vanessa Beecroft, Bruce LaBruce, Larry Clark, Andrea Fraser, Jeff Koons, Elke Krystufek, Richard Philipps, Richard Prince, Thomas Ruff, Annie Sprinkle et al.—then the question arises: according to which criteria are pornographic forms of representation to be differentiated and evaluated? 1) Sexual liberation (in society, in feminism, in Marxism, etc.) has not yet taken place; 2) it can take place, if at all, then only in art; 3) the superinscription, across patriarchal heteronormativity, of feminine, queer, and/or gay and lesbian aestheticization; 4) the representation of erotic fantasy and sexual desires as the blind spot of institutional critique; 5) the beauties of body, sex, and power against the dullness of discourse, reflection, and PC ...

6 According to the book “Porno Pop,” artistically progressive aspects in pornography can be convincingly asserted only in the rarest of cases, as in Eminem or in Madonna’s video “Justify my Love” featuring male porn star Tony Ward. The predominant view in the critical literature is that the increasing pornification of pop is a constitutive market segment of the neo-liberal economy. The freedoms of the body, of sexuality, and of the market, then, are parts of the same logic.

von Pornografie nur in den seltensten Fällen geltend machen, etwa bei Eminem oder in Madonnas Video „Justify my Love“ mit dem männlichen Pornostar Tony Ward. In der kritischen Literatur herrscht die Auffassung vor, dass die zunehmende Pornoisierung von Pop ein konstitutives Marktsegment neoliberaler Ökonomie sei . Die Freiheit des Körpers, der Sexualität und des Marktes gehören demnach derselben Logik an.

Die Utopie lautet also nicht: Subversion mit Pornografie, sondern „(d)ie Pornoisierung subvertieren.“

7 Die Theoretikerin Beatrice Preciado widerspricht der These einer Pornoisierung der Kunst, insofern sie Pornografie aus der Geschichte der künstlerischen Performance herleitet. Demnach hat sexuelle Befreiung weniger mit sozialen Kämpfen im Umfeld von ’68 zu tun, als vielmehr mit der Ästhetisierung, Fetischisierung und Sexualisierung von Körpern als Flipside moderner Waren- und Medienkultur. In diese Richtung weisen Performances, Videos und Filme von Vito Acconci, Valie Export, Dan Graham, Ulrike Rosenbach, Carolee Schneeman, Jack Smith, Hannah Wilke, Andy Warhol u.a. Der sub-, pop- und gegenkulturelle Körper lässt sich nicht von seiner (Massen-)Medialisierung in Fernsehen, Werbung, Mode und Hollywood abstrahieren, aber er kann Insignifikanzen erzeugen. Warhol: „Meine nächste Folge wird aus pornographischen Bildern bestehen. Sie werden leer aussehen; wenn man die blauen Lichter dreht, kann man sie sehen – große Brüste und Wenn ein Polyp hereinkäme, bräuchte man nur die Lichter ausdrehen und wieder das normale Licht anzudrehen -, wie könnte man dann behaupten, dass es Pornographie sei?“

Utopie: (Selbst-)Aneignung von Pornografie ohne ‚oben ohne‘, Pin-Ups, Cum-Shots, Schulmädchenreport.

8 Gibt es Pornografie jenseits von „explicit contents“ ? ’68 revisited: In einer der sehr wenigen unzynischen Rekonstruktionen der Pariser Revolten, in Philippe Garrels „Les Amants Réguliers“ – einem Kinofilm, der kurz vor den Aufständen der Kinder und Jugendlichen in den Banlieues gestartet ist – erzählt eine Frau mittleren Alters einem Barrikadenkämpfer, sie habe beschlossen aufzuhören, ins Büro zu gehen. Diesen natürlichen Feind des Lebens, der hier in Gestalt eines faltigen, zu früh gealterten Gesichts auftritt, scheint es heute so nicht mehr zu geben: Die gesellschaftliche Normalität hat die revolutionäre Begegnung mit dem Außergewöhnlichen, mit dem „ich lebe meinen Sex“ integriert. Der Dialog zeigt, dass das Wissen um ein anderes Leben nicht nur in den Köpfen der RevolutionärInnen, sondern in den Körpern der Angestellten vorhanden ist: Aber vielleicht läuft man bei der Beschwörung immanenter Revolten, wofür auch die Pornografie in Anspruch genommen wird, Gefahr, den Mythos der heroischen Avantgarden zu wiederholen, der von der Solidarität der KulturproduzentInnen mit den industriellen ProduzentInnen

handelt (siehe Pierre Klossowski).

Utopie: Hedonistische Ökonomie gegen eine Pornografie als immanent heteronormatives Gewalt- und Ausbeutungsverhältnis.

9 In der Bereitschaft, scheinbar von der Ökonomie des Pornomarktes unabhängige pornografische Darstellungen im Internet gratis anzubieten, lässt sich eine Nähe zu den symbolischen Kapitalsorten un- und schlecht bezahlter künstlerischer Arbeit feststellen. Auch in ihren transparentesten, materiellsten Formen unterliegen Kunst und Pornografie immer auch „magic belief systems“ , die den Glauben an freiwillig-selbstbestimmte Arbeit aufrecht erhalten. Utopie aus Prinzip: Den Angeboten kostenloser Arbeit Glaubwürdigkeit absprechen.

10 Die Warenform ‚Pornografie‘ ist überall: „Ob Autoreifen, Rasierwasser, Rasenmäher, Lebensversicherung, Gartengrill. Der Genießbefehl an den Triebtrittel ist von idiotischer Monotonie.“ Der Genuss an der Schönheit des pornografischen Bildes kann demzufolge kein Argument für seine Evidenz sein, gerade weil dieses Bild die im visuellen Konsum erlebte Wahrheit und Echtheit von ‚wirklichem‘ Sex im Sinne einer Legitimität seines Zwecks konstruiert. Doch dieser Zweck ist ein ubiquitäres Phänomen nicht nur der Warenkultur, sondern auch der unterschiedlichen Interpretationen der sie stützenden Freiheitsideologie. So sieht der Kulturtheoretiker Clemens Porschle in Michel Houellebecqs Forderung nach einer Bekämpfung des islamischen (Moral-) Terrors durch weltweiten Sextourismus eine Francis Fukuyamas neo-liberale „Kampf der Kulturen“ und der Kopftuchdebatte westlicher FeministInnen vergleichbare Logik am Werk: Die „sexual unavailability“ (der ‚anderen‘ Frau) trägt sich nicht mit jener Konsumökonomie, die Formen der Differenz im Namen von biopolitischer Kontrolle zu löschen sucht. Pornografie als westliche Fantasie einer universell zu verwirklichenden Utopie sexueller Befreiung.

11 Tim Stüttgen, Künstler und Theoretiker, sieht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen queeren und heterosexuellen Pornos. Sein Beispiel: Belladonna, die sich von ihrem früheren Produzenten und Ehemann Nacho Vidal getrennt hat und seit fünf Jahren als Produzentin und Regisseurin arbeitet. Ihr neues Framework: „I like to be pushed around; I can push as well.“ Sie und die Frauen, die mit ihr arbeiten, haben mit allen und mit jedem verfügbaren Werkzeug Sex. Indem phallischer Sex als eine Form betrachtet werde, die alle praktizieren, aber auch vermischen und verwischen können, verliere dieser seinen privilegierten Status. Bei Belladonna werde deutlich, was Preciado in ihrem „Kontrasexuellen Manifest“ fordert, nämlich einen radikalen Materialismus des Körpers: Körperteile als Prothesen, der Phallus als Dildo. Genau das habe auch der Gonzo-Porno begriffen: mit der Handkamera „the girl next door“: Goth girl, punk girl, skater girl.

The utopia is thus not: subversion with pornography, but “subverting pornification.”

7 The theorist Beatrice Preciado argues against the hypothesis of the pornification of art by tracing the development of pornography out of the history of artistic performance. Accordingly, sexual liberation has less to do with the social upheavals in the context of 1968, and more with the aestheticization, fetishization, and sexualization of bodies as the flip-side of modern commodity and media culture. Performances, videos, and films by Vito Acconci, Valie Export, Dan Graham, Ulrike Rosenbach, Carolee Schneeman, Jack Smith, Hannah Wilke, Andy Warhol, and others point in this direction. The sub-, pop-, and counter-cultural body cannot be abstracted from its (mass) mediatization in television, advertising, fashion, and Hollywood; but it can create insignificances. Warhol: “My next series will be pornographic pictures. They will look blank; when you turn on the black lights, then you see them—big breasts and ... If a cop came in, you could just flick out the lights or turn on the regular lights—how could you say that was pornography?”

Utopia: (self-)appropriation of pornography without ‘topless’ shots, pin-ups, cum-shots, schoolgirls exposed.

8 Is there pornography beyond “explicit contents”? 1968 revisited: In one of the very few uncynical reconstruction of the Paris revolts, Philippe Garrel’s “Les Amants Réguliers”—a film that started shortly before the insurrection of the children and adolescents in the banlieues—a middle-aged woman tells a barricade fighter of her decision that she would no longer go to her office. This natural enemy of life, who appears here in the form of a wrinkled and prematurely aged face, seems to have passed out of existence: social normalcy has integrated the revolutionary encounter with the extraordinary, with the “I live my sex.” The dialogue shows that the knowledge of another life is present not only in the heads of the revolutionaries but also in the body of the white-collar employee: but perhaps the invocation of immanent revolt, which stakes its claims also on pornography, runs the risk of repeating the myth of the heroic avant-gardes, the story of the cultural producer’s solidarity with the industrial producer (see Pierre Klossowski).

Utopia: Hedonistic economy against a pornography conceived as an intrinsically hetero-normative relation of violence and exploitation.

9 The willingness to offer pornographic representations on the internet for free, in apparent independence of the economics of the porn market, evinces a proximity to the kinds of symbolic capital associated with unpaid or underpaid artistic labor. Even in their most transparent and most material forms, art and pornography are always also subject to “magic belief systems” that maintain the conviction that one engages in voluntary and self-determined work. Principled utopia: to deny credibility to

the products offered by unpaid labor.

10 The commodity-form ‘pornography’ is ubiquitous, “be it tires, after-shave, lawnmowers, life insurance, barbecue equipment. The commandment to enjoy issued to the dupe of his libido is of an idiotic monotony.” The pleasure in the beauty of the pornographic image, then, cannot be an argument for its evidence precisely because this image constructs the truth and authenticity of the ‘real sex’ experienced in visual consumption in the interest of the legitimacy of its purpose. Yet the latter is a ubiquitous phenomenon not only of commodity culture but also of the various interpretations of the ideology of freedom that supports it. Thus, the cultural theorist Clemens Porschle recognizes a logic at work in Michel Houellebecq’s demand to combat Islamist (moralist) terror with global sex tourism that is comparable to Francis Fukuyama’s neo-liberal “clash of cultures” and the headscarf debate of Western feminists: the “sexual unavailability” (of the ‘other’ woman) is incompatible with that economy of consumption which seeks to efface forms of difference in the name of bio-political control. Pornography as a Western fantasy of the universal realization of utopian sexual liberation.

11 The artist and theorist Tim Stüttgen sees no difference in principle between queer and heterosexual porn. His example: Belladonna, who divorced her former producer and husband Nacho Vidal and has been working as a producer and director for five years. Her new framework: “I like to be pushed around; I can push as well.” She and the women who work with her have sex with everyone and with any available tool. Phallic sex, when regarded as a form practiced but also potentially mixed up and blurred by anyone, loses, thus Stüttgen, its privileged status. Belladonna’s work makes manifest what Preciado postulates in her “Contrasexual Manifesto,” that is, a radical materialism of the body: limbs as prostheses, the phallus as the dildo. This very recognition is also in Gonzo porn: shooting with a hand-held camera “the girl next door,” the Goth girl, the punk girl, the skater girl. Authentically (un)staged role-models create new interfaces between bodies and sex—between heteronomous autonomy and autonomous heteronomy. Utopia: Pamela Anderson, Scarlett Johansson, Paris Hilton are not enough.

12 Tim Stüttgen: “We adopt Beatrice Preciado’s proposal and make a contract: sex is pornography, but we renounce any advantage we might take of that fact.” Utopia: the body as a philosophical ocean of signs.

13 The camera as dildo in the system of (self-) surveillance: bodies as seen by the police—include them in the fight for your desire! Utopia: Laocoön in the blue box.

14 Materialism and/or phenomenology in pornography: the glistening latex dress (see fig.) exposes the visual industry’s “panopticism” as a

Authentisch (nicht-)inszenierte Rolemodels bilden neue Interfaces von Körpern und Sex - zwischen fremdbestimmter Selbstbestimmung und selbstbestimmter Fremdbestimmung. Utopie: Pamela Anderson, Scarlett Johansson, Paris Hilton reichen nicht aus.

12 Tim Stüttgen: „Wir folgen dem Vorschlag Beatrice Preciados und schließen einen Vertrag: Sex ist Pornografie, doch wir verzichten auf jeden Vorteil, den wir daraus ziehen könnten.“ Utopie: Der Körper als philosophisches Zeichenmeer.

13 Die Kamera als Dildo im System der (Selbst-)Überwachung: Körper wie von der Polizei gesehen – schließ sie ein in den Kampf um Dein Begehren! Utopie: Laokoon in der Blue Box.

14 Materialismus und/oder Phänomenologie der Pornografie: Die glänzenden Latexanzüge (Abb.) entlarven den „Panoptismus“ der visuellen Industrie als special effect: In den spiegelnden Körpern die raum- und zeitgebundenen Bedingungen unseres parzellierten Sehfeldes erkennen, das uns von unseren Körpern trennt. Keine Utopie, aber auch nicht das Gegenteil: Es gibt kein Kontinuum zwischen (pornografischem) Bild und (physischer) Handlung.

15 Als ein Beispiel für die (post-)pornografische „Ästhetik der maximalen Sichtbarkeit“ (Linda Williams) kann die Betrachtung von Annie Sprinkles Vagina durch ein Spekulum gelten. Steigernd, hintertreibend machen japanische Comics mit der medizinischen Metapher eines zum Penis verlängerten Auges Ernst. Die Fiktion eines die Opazität des Körpers durchdringenden Blicks, der dem durch die Penetration der Vagina bewirkten Orgasmus der Frau Sichtbarkeit verleiht, ist der Kern hetero-pornografischen Begehrens. Unauthentifizierbarer als ein Samenerguss ist der weibliche Höhepunkt die serielle Dauerkrise von Sichtbarkeit schlechthin. Utopie: Den (visuellen) Signifikanten krümmen.

16 Die Fusion Vagina und Penis/Dildo als ultimativ auto-erotischer Selbstgenuss. Utopie: Self-interaction with genitalia.

17 Die Explizitheit der japanischen Comics kann das Problem des pornografischen Bildes auf formaler Ebene analysierbar machen. Ihre Aneignung entnimmt das Genre des pornografischen Comics einem Kontext, das laut Deborah Shamoon in Japan und dort vor allem unter Frauen zwischen 20 und 30 Popularität genießt. Frage also, ob hier ein Typus der Pornografie im Raum steht, der sich auf den in Kunst und Populärkultur unausgesetzten Diskurs über die Möglichkeiten eines „female desire“ beziehen lässt. Shamoon zitiert Anne Allison, die ero manga (pornographic comics) als misogyn bezeichnet, weil sie in eine Ideologie des Gender-Chauvinismus eingebettet seien und die Fantasien weiblicher Jugendlicher ausbeuteten. Minoritäre Utopien des ‚female desire‘ vervielfältigen.

18 Designs aus Blickwinkeln, Ausschnitten, Rahmungen kreieren performative Close-ups im Diesseits des Sichtbaren. Die Utopie einer Sprache der Fragmente als digitales Composing von Körperarrangements.

19 Die für die Kunst behauptete Frontstellung von „formaler Andeutung“ und „pornografischer Explizitheit“ erweist sich in Zobernigs Index als hinfällig: abstraction curve contrast colour surface transparency grid intensity drama fiction order duration masturbation taste motion detail saturation chess opacity

Die formalisierte (Re-)Inszenierung des pornografischen Fetischobjekts produziert explizite Vorstellungsinhalte. Doch müssen sie deswegen nicht der Ökonomie der Lusterzeugung folgen, die der vermeintlich transparenten „welt der sexuellen verständigung“ angehört. Gegen eine auf den Kunstbeweis festgelegte Form-Inhalt-Debatte könnten die „Automatiken der sexuellen Attraktion“ eine Alternative sein, die Oswald Wiener mit den libidinösen Ritualen des Dandys in Beziehung bringt: Affekt ohne Grund, Sexualität ohne Liebe. Die Figur des Dandys kann – wie bei Franz Blei – auch weiblich besetzt sein: „Die gelangweilte Madame du Deffand“ und „Die Abenteurerin“ . Stets im Widerspruch zur Unlust, die die gesellschaftliche Existenz des Dandys bestimmt, schließt die Ritualisierung der Lust immer auch Verrat, Gewalt, Verbrechen am Objekt des Begehrens ein. Der Marquis de Sade, Michel Foucault, Jean Genet, Bruce LaBruce, Valerie Solanas liefern Beispiele hierfür.

Utopie als explicit form.

20 Glanzlichter auf flüssigen Softedge-Oberflächen aus rotem Ganzkörpergummi. Informe als Utopie.

special effect: to recognize in the reflective body the spatio-temporal conditions of our subdivided field of vision that separates us from our bodies. No utopia, nor its opposite: there is no continuity between the (pornographic) image and the (physical) act.

15 One example for the (post-)pornographic “aesthetic of maximum visibility” (Linda Williams) is the inspection of Annie Sprinkle’s vagina through a speculum. In an undermining escalation, Japanese comic strips get real about the medical metaphor of the eye extended into a penis. The fiction of a gaze penetrating the opacity of the body that renders visible the orgasm of a woman brought about by the penetration of the vagina is at the core of hetero-pornographic desire. Less susceptible to authentication than an ejaculation, the female climax is visibility’s serial and perennial crisis par excellence. Utopia: bending the (visual) signifier.

16 The fusion of vagina and penis-dildo as the ultimate auto-erotic pleasure of the self. Utopia: self-interaction with genitalia.

17 The explicitness of Japanese comic strips can render the problem of the pornographic image susceptible to analysis on a formal level. Their appropriation lifts out of its context the genre of pornographic comic strip which, according to Deborah Shamoon, is popular in Japan and specifically among women in their twenties. The question, then, is whether a type of pornography is at issue here that can be related to the discourse, incessant in art and popular culture, about the possibilities of a “female desire.” Shamoon quotes Anne Allison, who calls ero manga (pornographic comics) misogynistic because they are embedded in an ideology of gender chauvinism and exploit the fantasies of female adolescents. Multiplying the minor utopias of ‘female desire.’

18 Designs out of perspectives, visual segments, framings create performative close-ups in the here-and-now of the visible. The utopia of a language of fragments as the digital composition of body arrangements.

19 The confrontation in art, presumed by some, between “formal indication” and “pornographic explicitness” is revealed to be moot in Zobernig’s index: abstraction curve contrast colour surface transparency grid intensity drama fiction order duration masturbation taste motion

detail saturation chess opacity

The formalized (re-)staging of the pornographic fetish-object produces explicit representational content. Yet they need not therefore conform to the economy of pleasure that belongs to the seemingly transparent “world of sexual communication.” Against a form-content debate fixed upon proving art, the “automatisms of sexual attraction” associated by Oswald Wiener with the libidinal rituals of the dandy might offer an alternative: affect without basis, sexuality without love. The figure of the dandy can also bear feminine connotations, as in Franz Blei: “the lackadaisical Madame du Deffand” and “the adventuress.” In insistent contradiction with the displeasure that dominates the dandy’s social existence, the ritualization of lust always also includes betrayal, violence, and offences against the object of desire. The Marquis de Sade, Michel Foucault, Jean Genet, Bruce LaBruce, and Valerie Solanas offer pertinent examples.

Utopia as explicit form.

20 Highlights on fluid soft-edge surfaces of red whole-body rubber. Informe as utopia.



Ausstellung
Montag 19.07.10 20.00 Uhr
Seitenflügel NO
Kurbauergasse/Sportklubstrasse
1020 Wien

Andy Boot
Nicola Brunnhuber
Julia Haller
Benjamin Hirte
Martin Hotter
Axel Koschier
Tonio Kröner
Robert Müller
Christian Ruchnewitz
Astrid Wagner
Anne Wundrak
Jutta Zimmermann



Benjamin Hirte



Benjamin Hirte





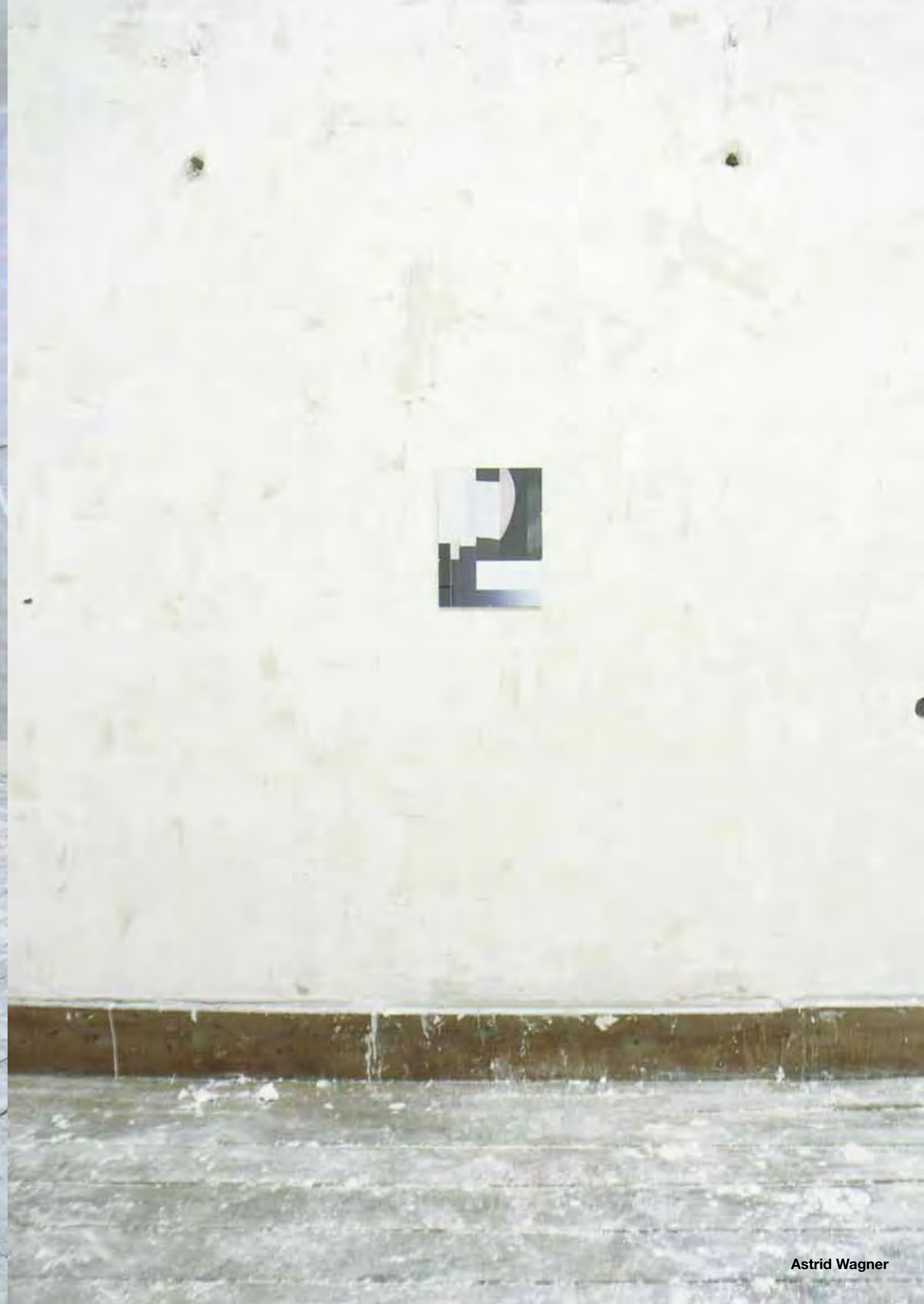
Nicola Brunnhuber



Julia Haller



Axel Koschier



Astrid Wagner

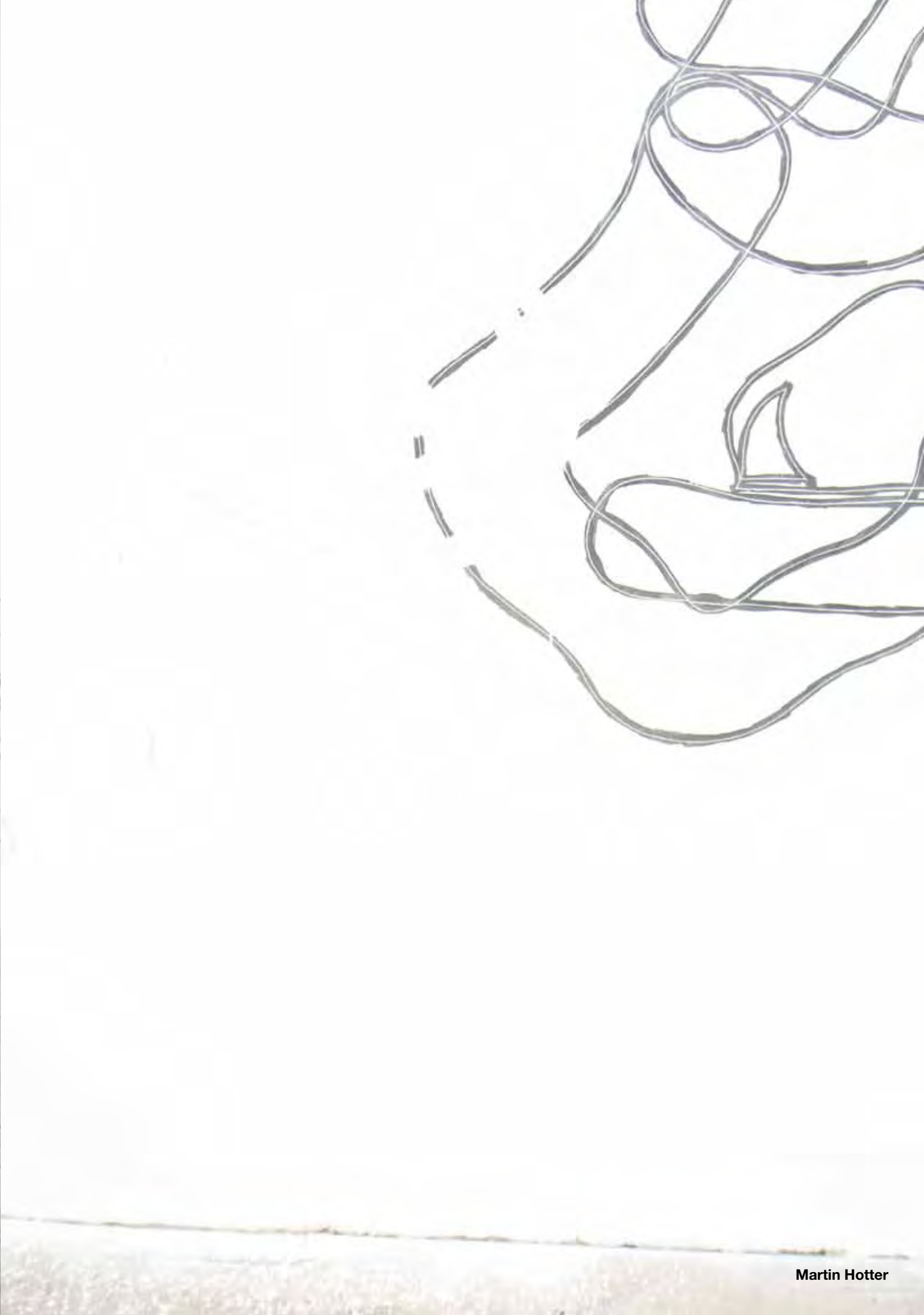
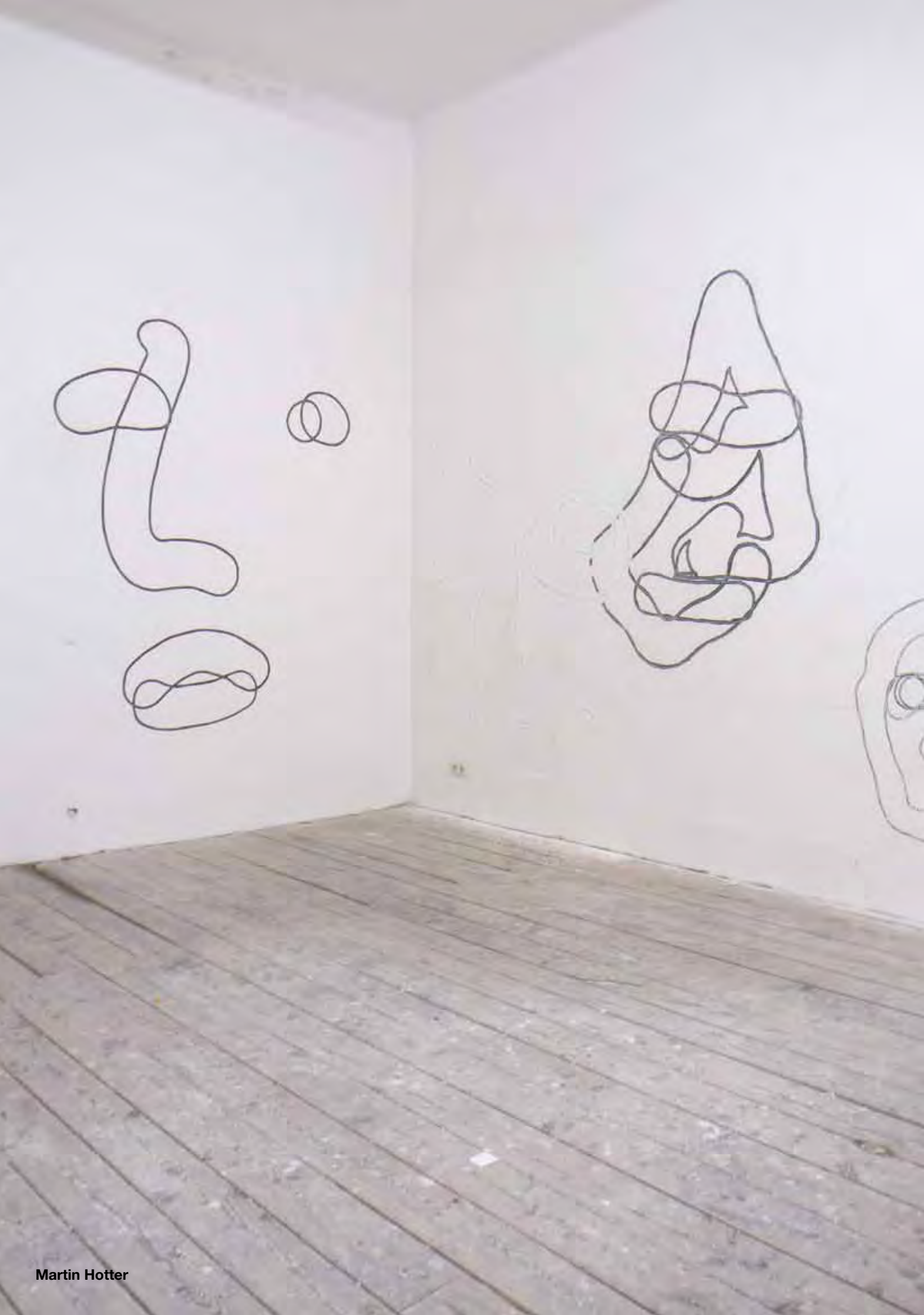




Jutta Zimmermann (vor), Robert Müller (mittel), Tonio Kröner (hinter)



Tonio Kröner (vor), Robert Müller (hinter)





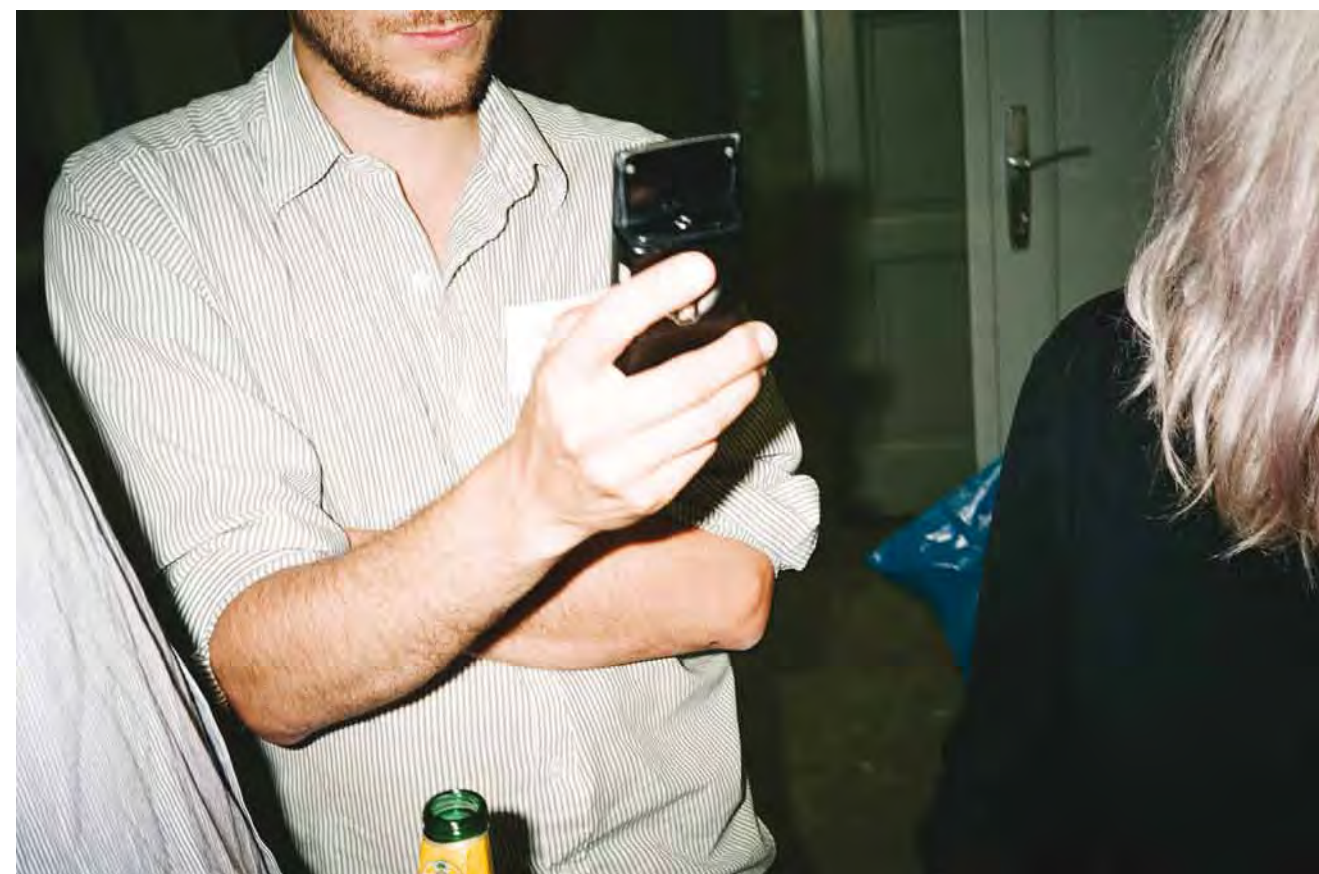
Christian Ruchnewitz













Index

1-9 Jakob Lena Knebl, Fotos: Georg Petermichl
3 Ferdinand Schmatz
10 Christoph Bruckner
11-18 Imre Nagy
19-21 Daiga Grantina
22-23 Belen Rodriguez
24-31 Axel Koschier
32 Steffi Alte
33-35 Rouven Schmitt
36-41 Karl Karner und Linda Samaraweerová
42-43 Heine Thornauge Mathiasen
44-45 Anna Hofbauer
46-47 Moritz Fiedler
48-49 Thomas Hesse, Foto: Thomas Freiler
50-51 Johannes Vogl
52 Simone Bader
53-54 Rosmarie Lukasser
55 Christoph Meier
56-57 Malte Lochstedt
58-59 Jutta Zimmermann
60-65 Sabeth Buchmann
66-82 Ausstellung Kurzbauergasse, Fotos: Jutta Zimmermann
68-69 Benjamin Hirte
70-71 Anne Wundrak
72 Nicola Brunnhuber
73 Julia Haller
74 Axel Koschier
75 Astrid Wagner
76-77 Andy Boot
78 Jutta Zimmermann, Robert Müller, Tonio Kröner
79 Tonio Kröner, Robert Müller
80-81 Martin Hotter
82 Christian Ruchnewitz
83-93 Ausstellung Kurzbauergasse, Fotos: Martin Hotter
96 Heimo Zobernig

Impressum

Konzept und Gestaltung: Christian Bretter

**Alle Rechte liegen bei den
KünstlerInnen und AutorInnen.
Brüssel-Wien, Oktober 2010**

Kontakt: christian@bretter.at

