

BEGLEITHEFT

SOFT POWER



**KURATIERT VON
DANIEL MILNES**

**16.03.2024 –
11.08.2024**

Magdalena Abakanowicz
(1930, Falenty – 2017, Warschau)

Diptère (Zweiflügler), 1967
Hanf, Sisalseile, Pferdehaar, Leinentuch

Fasern waren für Magdalena Abakanowicz das Grundelement der organischen Welt – von den Nerven, dem genetischen Code und den Muskeln in unseren Körpern bis hin zum Gewebe der Pflanzen und Blätter, die uns umgeben. Sie bezeichnete Fasern als »das größte Geheimnis unserer Umwelt«. Die Verflechtung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem ist in ihren großformatigen Textilsulpturen stets spürbar. Das Werk *Diptère* konstruierte sie aus Sisal, durchsetzte es aber mit anderen Materialien wie Pferdehaar. Der Titel des Werks ist eine weitere Anspielung auf die Präsenz des Animalischen, die Abakanowiczs Werk durchzieht. Er leitet sich von dem französischen Begriff für zweiflügelige Insekten ab, der in der Zoologie Verwendung findet. Die Arbeit entstand während eines wichtigen Wandels in Abakanowiczs Praxis, als sie mit den Konventionen des Webens – und insbesondere mit der flachen und quadratischen Form – brach. Sie trennte das Gewebe auf und rundete die Ränder ab; gleichzeitig öffnete sie ihr Werk in die dritte Dimension. Diese radikal neue Herangehensweise an das Weben erhielt einen eigenen Namen: *Abakan*. Der Begriff wurde erstmals 1964 von einer Kunstkritikerin in Polen verwendet – zunächst noch in Bezug auf eine Ausstellung mit flachen Wandarbeiten. Etwa ein Jahr später übernahm Abakanowicz selbst den Begriff, um ihre einzigartigen dreidimensionalen Werke zu beschreiben. Der Film *Abakany* (1970) – begonnen von Regisseur Jarosław Brzozowski und nach dessen Tod von Kazmierz Mucha fertiggestellt – dokumentiert größere Exemplare von Abakanowiczs Arbeiten, die im Raum schweben. In einer spektakulären Szene installiert Abakanowicz eine Auswahl von *Abakans* in den Sanddünen an der Ostseeküste und löst damit die Grenze zwischen ihrer Kunst und der natürlichen Umgebung auf.

Caroline Achaintre
(*1969, Toulouse)

Alberich, 2022
Handgetuftete Wolle und Satin

Die handgetufteten Wollarbeiten von Caroline Achaintre sind wilde Explosionen aus Farbe, Formen und Material. In ihrer Rücksichtslosigkeit gegenüber etablierten künstlerischen Kategorien verwischen ihre hybriden Werke die Grenzen zwischen Figuration und Abstraktion sowie zwischen Textilien und Skulpturen und eröffnen zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten. Das Werk *Alberich* (2022) ist in dieser Hinsicht beispielhaft. Büschel aus blassblauem, zotteligem Mohair fügen sich in diagonalen Anordnungen zusammen, die an Zickzack- oder Fischgrätenmuster erinnern, doch letztlich keiner Logik oder Regelmäßigkeit folgen, sondern aus der Oberfläche herauszuwachsen scheinen wie das Fell eines wilden Tieres. Zusätzlich wird das Werk von zwei Fortsätzen unterbrochen, die mit leuchtend orangefarbenem Satin gefüttert sind. Sind es die Augen einer traurigen Kreatur? Die Ärmel eines extravaganten Mantels? Oder etwas völlig anderes, das keinen spezifischen Bezug zur uns bekannten Umgebung benötigt?

Wilder Alison
(*1986, Burlington, Vermont)

wreath and spl/t petals—magenta— your magma fumes, 2024
Gefärbte Wolle und Garn

Ausgehend von dem Text *Le corps lesbien* (Der lesbische Körper) der französischen Queer-Feministin Monique Wittig entwickelt Wilder Alison eine Reihe von Werken aus gefärbten Wollbahnen, die zu schillernden Kompositionen zusammengenäht werden. In einem Verfahren, das die traditionelle Logik des Malprozesses auf den Kopf stellt, wird das Material erst im letzten Schritt in Form gespannt. Die grundlegende formale Einheit der Werke, eine diagonale Linie, verweist auf den Schrägstrich, der in Wittigs französischem Originaltext verwendet wird, um das Subjekt in der ersten Person Singular »je« in »j/e« zu spalten. Diese Geste spiegelt sich in der englischen Übersetzung des Werks wider, indem die erste Person Singular »I« kursiv gesetzt und andere Pronominalformen, zum Beispiel »m/y«, getrennt werden. Der Schrägstrich markiert typografisch die gespaltene Subjektivität, die Wittig in ihrem Werk erforscht, und steht für die Trennung zwischen queeren Subjekten und den heteronormativen, patriarchalen Sprachkulturen, in denen sie sich bewegen. Die inkongruente Anordnung der diagonalen Linien sowie die unregelmäßigen Flecken und leuchtenden Farben in Alisons Arbeit eröffnen einen Resonanzraum für Fehlidentifizierungen und Abweichungen. Zugleich unterstreichen sie das grundlegende Moment der Unverbundenheit, das Sprachen innewohnt, weil sie unfähig sind, Identität und Eigenständigkeit vollständig zum Ausdruck zu bringen.

El Anatsui
(*1944, Anyako)

Untitled I (Ohne Titel I), 2023
Aluminium, Kupferdraht, Nylonschnur

El Anatsui fügt ausrangierte Materialien zu monumentalen Werken von großer Schönheit zusammen. Er hat eine Vielzahl von medialen Ausdrucksformen erforscht, unter anderem Holzschnitzerei, Keramik und Zeichnung, ist aber vor allem für seine skulpturalen Werke aus gebrauchten Metallobjekten wie Milkannen, Druckplatten, Maniokreihen und – wie im Fall der ausgestellten Arbeit – den Deckeln von Schnapsflaschen bekannt. Die Flaschendeckel werden in kleinere Teile zerschnitten und flach gehämmert, um so die Grundelemente der Werke zu bilden. Diese Fragmente werden dann von Anatsui und seinen Assistent:innen zu großen Bahnen aus hartem, aber fließendem Material zusammengenäht. Die ersten Arbeiten aus Flaschendeckeln, die Ende der 1990er-Jahre entstanden, hatten eine auffällige Ähnlichkeit mit dem traditionellen ghanaischen Kente-Stoff, der sich durch seine kräftigen Farben und dynamischen Muster auszeichnet. In der Tat hießen die ersten Stücke dieser Art *Man Cloth* und *Woman Cloth* – also »Männerstoff« und »Frauenstoff«. Für Anatsui ist diese formale Analogie zu Textilien jedoch zweitrangig gegenüber der Bedeutung, die in den Materialien seiner Arbeiten selbst steckt. Die Verbreitung von importierten Schnapsflaschen in Westafrika geht auf die Ankunft europäischer Händler zurück. Sie machten den Alkohol zu einem wichtigen Importgut, das in die Bilanzen des transatlantischen Sklavenhandels einfluss. Die Flaschenverschlüsse sind daher materielle Zeugen jener Zyklen von Gewalt und Ausbeutung, die Afrikas Beziehung zu Europa geprägt haben. Anatsui verwandelt diese geschichtsträchtigen Materialien in spektakuläre, großformatige Werke, die zugleich Zeugnisse von Regeneration und Reparatur sind.

Leonor Antunes
(*1972, Lissabon)

altered knot 5 (geänderter Knoten 5), 2018
10 Teile, graues Leder, Aluminiumrohr, Silikonrohr, Nylongarn, Hanfseil

altered knot 6 (geänderter Knoten 6), 2018
11 Teile, schwarzes Leder, Naturleder, Aluminiumrohr, Silikonrohr, Nylongarn, Hanfseil

Leonor Antunes erforscht die Beziehung zwischen Orten und den Kulturen, dem Handwerk und den Traditionen, die um diese Orte herum entstehen. Ihr kritisches Bewusstsein für die Art und Weise, wie dieses Wissen aufgezeichnet und weitergegeben wird, hat sie dazu gebracht, sich immer wieder mit der Arbeit und dem Leben weiblicher Persönlichkeiten aus der Kunst- und Designgeschichte zu beschäftigen. Diese tauchen oft nicht in institutionellen Narrativen auf oder ihr Einfluss und ihre Anerkennung sind auf einen bestimmten kulturellen oder geografischen Kontext beschränkt. Antunes greift formale Elemente aus den Werken dieser Protagonistinnen auf, überträgt sie in verschiedene Medien und Techniken und schafft so skulpturale Environments. *altered knot 5* und *altered knot 6* nehmen die Arbeit der Bauhaus-Künstlerin und Weberin Anni Albers zum Ausgangspunkt – insbesondere ihre Serie von Knotenzeichnungen aus dem Jahr 1947. Antunes entwarf die Form für die Lederelemente, indem sie den Verlauf eines der Fäden in einer Knotenzeichnung isolierte und in kleinere Fragmente aufteilte. Diese Fragmente wurden dann vergrößert und in die dritte Dimension verzerrt, um Skulpturen zu schaffen, die an Seilen im Ausstellungsraum hängen.

Ouassila Arras
(*1993, Juvisy-sur-Orge)

Photos de famille (Familienfotos), 2018
Teppiche

Für diese Installation hat Ouassila Arras Teppiche von Freund:innen und Familienmitgliedern zusammengetragen, darunter auch den ersten Teppich, den ihre Eltern für ihr neues Zuhause in Frankreich kauften und der später in zwei Teile geschnitten und in die beiden Kinderzimmer gelegt wurde. Ihr Interesse an Teppichen wurde geweckt, als sie in Algerien die Weberei besuchte, in der ihre Mutter einst gearbeitet hatte. Anstatt neue Teppiche zu weben, war es für Arras wichtig, mit bestehenden Teppichen zu arbeiten – und mit den Gerüchen und Geschichten, die sie in sich tragen. Für die Künstlerin vermitteln Teppiche ähnliche Informationen wie Familienfotos. Arras öffnet die Teppiche an den Nähten und entwirrt sie, soweit diese es zulassen, um lebendige Strukturen zu schaffen, die sie dann auf dem Boden des Ausstellungsraums zu einer weichen Landschaft zusammenfügt. Für Arras steht diese Arbeit im Zusammenhang mit ihrer Praxis der mündlichen Überlieferung, bei der sie Interviews mit Angehörigen früherer Generationen von Algerier:innen führt, die noch die Gewalt der französischen Kolonialherrschaft und den Kampf um Anerkennung in der Gesellschaft des französischen Mutterlandes erlebt haben. Während einige von Arras' Interviewpartner:innen gerne ihre Erfahrungen teilen, stellt sie fest, dass viele Gesprächspartner:innen an einen Punkt gelangen, an dem die Fragen nach der Vergangenheit oder die Gedanken daran Schweigen und Verslossenheit auslösen. Ähnlich verhält es sich mit den Webarten der Teppiche, von denen sich manche vollständig aufdröseln lassen, während andere an einem bestimmten Punkt Widerstand leisten oder sich überhaupt nicht öffnen lassen.

Rufina Bazlova
(*1990, Grodno)

Saga of Protests (Saga der Protestaktionen), 2021
Maschinenstickerei, Leinen

Rufina Bazlova verwendet die Bildsprache der traditionellen belarussischen Volksstickerei, um die jüngste politische Geschichte des Landes zu dokumentieren – in einer Serie mit dem Titel *The History of the Belarusian Vyzhyvanka*. Das letzte Wort des Titels ist ein Wortspiel aus den belarussischen Wörtern für Stickerei und Überleben. Es unterstreicht – angesichts der politischen Unruhen und Unterdrückung im Land – die Notwendigkeit, dass die Stickerei weiterhin ihre traditionelle Aufgabe erfüllen muss: böse Geister abzuwehren. Die sieben Meter lange *Saga of Protests* ist Bazlovas umfassendste Darstellung der Ereignisse, die sich nach der Siegeserklärung von Alexander Lukaschenko bei den Präsidentschaftswahlen am 9. August 2020 abspielten. Lukaschenkos wichtigste Gegnerin Swjatlana Zichanouskaja erkannte das Wahlergebnis nicht an und im ganzen Land formierten sich Massenproteste zu ihrer Unterstützung – und gegen Lukaschenkos Regierung. Bazlova reagierte darauf mit Stickmustern, die sich in schematische, figurative Darstellungen der Proteste verwandeln. Ihre Veröffentlichung digitaler Versionen davon im Internet wurde zu einem viralen Schlüsselmoment der Protestbewegung. *Saga of Protests* kombiniert verschiedene Ereignisse in einem Bild und richtet dabei den Fokus auf wichtige Symbole wie die Kakerlake – unter seinen Kritiker:innen ein Symbol für Lukaschenko – sowie auf die ursprüngliche Flagge der Belarussischen Volksrepublik, einen roten Streifen auf weißem Grund, der zu einem Schlüsselsymbol der Opposition wurde und bei den Protesten eine wichtige Rolle spielte. Nachdem der Befehl ergangen war, alle oppositionellen Zeichen zu entfernen, wurden die Demonstrant:innen kreativ und installierten drei riesige Unterhosen in Rot und Weiß im Minsker Stadtviertel Kaskad – auch dies ist auf der Stickerei zu sehen. Außerdem sind weitere Massenversammlungen und Ketten von Protestierenden dargestellt – genauso wie der Auftritt der DJs Uladzislau Sakalou und Kiryl Galanau, die eine offizielle Wahlveranstaltung mit einem Lied störten, das aufgrund seiner früheren Verwendung bei Protesten ebenfalls verboten war: »Veränderungen« von Viktor Tsoi. Bazlovas Aktivismus umfasst auch Stickerei-Workshops, in denen sie und die Teilnehmer:innen im Rahmen des Projekts #FramedinBelarus textile Mahnmale für die politischen Gefangenen anfertigen, die während und im Nachgang der Proteste verhaftet wurden.

Kevin Beasley
(*1985, Valentines, Virginia)

Site XXXII (Stätte XXXII), 2023
Polyurethanharz, Rohbaumwolle aus Virginia,
geänderte Kleiderschürzen, Konfetti aus T-Shirts,
geänderte T-Shirts, Perlhuhnfedern, Glasfaser

In seinem Werk *Site XXXII* schließt Kevin Beasley Materialien in pigmentiertem Harz ein. Rohbaumwolle aus dem Bundesstaat Virginia, Kleiderschürzen, Fetzen von T-Shirts und Perlhuhnfedern erzeugen gemeinsam eine lebendige Explosion aus Materie und Farbe. Auf den ersten Blick mag das Bild abstrakt wirken und an die Formensprache eines Gemäldes erinnern. Der Titel *Site* lässt jedoch die Idee eines Ortes anklingen und lädt uns ein, das Werk unter anderen Gesichtspunkten zu betrachten. Aus dieser Perspektive beginnen die verschiedenen Materialien ihre Bedeutung zu entfalten und evozieren eine dekonstruierte Landschaft des amerikanischen Südens. Das ermöglicht ein Nachdenken über die historischen Verflechtungen zwischen dem Land, seinen natürlichen Ressourcen und nicht-menschlichen Lebewesen wie Pflanzen und Tieren sowie der Gewalt, die ihnen menschengemachte Systeme der Extraktion antun. Baumwolle kommt in dem Werk sowohl in ihrer Rohform als auch zu Kleidung verarbeitet vor. Sie ist für Beasley in dieser Hinsicht zu einem Schlüsselmaterial geworden, um über die Geschichte von Land, Arbeit und Eigentum in Virginia zu reflektieren. Die Arbeit kann daher als eine spannungsvolle Momentaufnahme von Materialien in der Gegenwart betrachtet werden – wobei gleichzeitig die Geschichten, die diese Materialien in sich tragen, zutage treten.

Mariana Chkonia
(*1969, Tiflis)

The Night of the Wolf-Headed King
(Die Nacht des Wolfkopfkönigs), 2022
Wolle (im Trocken- und Nassverfahren gefilzt)

Mariana Chkonia beschäftigt sich mit dem traditionellen georgischen Handwerk des Filzens, einer der ältesten bekannten Textiltechniken. Auf diese Weise schafft sie monumentale weiche Werke, geprägt von einer modernen Sensibilität für Farbe und Form. Chkonia verwendet sowohl Nass- als auch Trockenfilztechniken. Zunächst stellt sie eine Grundstruktur im Nassfilzverfahren her, indem sie kochendes Wasser und Seife auf rohe Schafwolle aufträgt. Dann rollt und walkt sie das Material, um das Wasser zu entfernen und die Fasern miteinander zu verbinden. Anschließend wird mit einer Filznadel verschiedenfarbige Wolle auf die Oberfläche aufgetragen. Das Filzen ist eng mit der traditionellen Lebensweise und der Tierhaltung verbunden, da das Material etwa zur Herstellung von Hirtenumhängen verwendet wird – doch mit dem Verschwinden dieser Lebensweisen gerät auch die Filztechnik in Vergessenheit. Chkonias Arbeit ist daher auch ein Projekt zur Erhaltung der Tradition des Filzens, indem sie diese in eine zeitgenössische künstlerische Sprache übersetzt. Der Titel des ausgestellten Werks, *The Night of the Wolf-Headed King* (Die Nacht des Wolfkopfkönigs), deutet auf eine ursprüngliche Verbindung zwischen Mensch und Natur hin und greift ein Gedicht des Vaters der Künstlerin, des Schauspielers Gogita Chkonia (1950–2009), auf.

Edith Dekyndt
(*1960, Ypern)

Fragmentize (Fragmentieren), 2022
Glas auf Samt

Edith Dekyndt beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit Licht, Materie, Raum – und mit deren Zusammenspiel. In einer neuen Werkserie hat sie die Stärke und Zerbrechlichkeit des Materials Glas erforscht, indem sie Scherben auf Stoffstücke genäht hat. Bei *Fragmentize* dient blassblauer Samt als Träger für eine zersplitterte Glasscheibe, deren Fragmente das Licht in verschiedene Richtungen reflektieren. Dekyndts Arbeit oszilliert zwischen materiellen Fakten und Metaphern. Sie regt dazu an, über die Reflexion und Brechung des Lichts nachzudenken und die gegensätzlichen physischen Eigenschaften der Materialien zu betrachten, aus denen sie besteht: Geschmeidigkeit versus Steifheit, Transparenz versus Undurchsichtigkeit, Schärfe versus Weichheit. Gleichzeitig kann sie auch als Metapher für Beschädigung, Reparatur und Zerbrechlichkeit gelesen werden, denn das Werk wird nur von einem feinen Faden zusammengehalten.

Gee's Bend Quiltmakers

Ella Mae Irby
(1923–2001)

»House Top« – *Twelve-Block Variation*
(»House Top« – Variation mit zwölf Blöcken), ca. 1962
Baumwolle

Candis Mosely Pettway
(1924–1997)

Coat of Many Colors (*Quilting Bee Name*)
(Mantel der vielen Farben [Quilting- Bee-Name]), 1970
Baumwolle und Baumwoll-Polyester-Mischgewebe

Qunnie Pettway
(1943–2010)

Flying Swallows (Flugschwalben), 1978
Doubleface-Stoff

Die Gee's Bend Quiltmakers sind ein generationsübergreifendes Kollektiv von Künstlerinnen, die seit dem 19. Jahrhundert Quilts in Gemeinschaftsarbeit herstellen. Der Name der Gruppe leitet sich von der Gemeinde Gee's Bend in Alabama ab, in der die Frauen arbeiten – offiziell heißt der Ort heute Boykin. Der umgangssprachliche Name bezieht sich auf den Nachnamen des Landbesitzers aus dem 19. Jahrhundert, der an der Biegung des Alabama-Flusses eine Baumwollplantage errichtete, die von den Vorfahr:innen der heutigen Bevölkerung als Sklav:innen bewirtschaftet wurde. Durch überliefertes Wissen und kontinuierliche formale Innovation hat die Gruppe eine Vielzahl schillernder und lebendiger Quilts geschaffen, die aus Stoff- und Kleidungsresten zusammengesetzt sind. Ein häufig auftretendes Muster in den Arbeiten der Gruppe ist das »House Top«, das im Rahmen von *Soft Power* in einem Werk von Ella Mae Irby zu sehen ist. Es besteht aus konzentrischen Quadraten, die zu einer größeren Struktur zusammengefügt sind. Weitere Arbeiten von Candis Mosely Pettway und ihrer Tochter Qunnie Pettway zeigen die Muster »Coat of Many Colors« und »Flying Swallows«. »Coat of Many Colors« war ein beliebtes Muster der Freedom Quilting Bee, einer 1966 ins Leben gerufenen und bis 2012 bestehenden Kooperative, die den Werken der Quilterinnen aus den Südstaaten Zugang zum Kunstmarkt und ihren Schöpferinnen damit Einkommensmöglichkeiten verschaffte. Bereits in den 1970er-Jahren präsentierten mehrere Gruppenausstellungen in den Vereinigten Staaten Werke der Künstlerinnen. Eine bedeutende Wanderausstellung mit Arbeiten der Gee's Bend Quiltmakers, die zwischen 2002 und 2008 an mehreren Orten in Amerika gezeigt wurde, unterstrich ihren Platz im kunsthistorischen Kanon.

Philipp Gufler
(*1989, Augsburg)

Quilt #15 (Die Freundin), 2016
Quilt #32 (Magnus Hirschfeld), 2020
Quilt #52 (Charlotte Charlaque), 2023
Siebdruck auf Stoff

Seit 2013 entwickelt Philipp Gufler eine fortlaufende Serie von Arbeiten mit dem Titel *Quilts*. Guflers Arbeiten sind inspiriert vom amerikanischen *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, einem monumentalen Kollektivkunstwerk, das die Leben derjenigen würdigt, die im Zusammenhang mit AIDS gestorben sind. Guflers *Quilts* basieren auf Archivrecherchen zur Geschichte von queeren Menschen, Orten, Publikationen und anderen Ausdrucksformen, die in Vergessenheit zu geraten drohen. Fragmente jedes Forschungsprojekts werden zu einem visuellen Kosmos zusammengefügt, der in filmische Essays, Performances, Objekte und Künstlerbücher einfließt und im Siebdruckverfahren auf Spiegel sowie – im Fall der *Quilts* – auf Stoffe übertragen wird. Obwohl jeder der *Quilts* eine andere Geschichte dokumentiert, sind sie nicht als einfache Erinnerungsstücke oder Denkmäler gedacht, sondern vielmehr als komplexe, vielschichtige Porträts, welche die oft widersprüchlichen Biografien reflektieren, die sie einschließen. Die Auswahl und Anordnung der Materialien, ihre unterschiedlichen Grade der Transparenz und die symbolischen Qualitäten ihrer Materialeigenschaften spielen eine wichtige Rolle dabei, wie Gufler die einzelnen Geschichten zusammensetzt – wobei er weiche Stoffe bevorzugt, die auf ihre Umgebung und die Bewegungen der Betrachtenden reagieren.

Soft Power versammelt eine kleine Auswahl der 53 *Quilts*, die Gufler bisher produziert hat, darunter ein neues Werk, das Charlotte Charlaque (1892–1963) gewidmet ist. Charlaque war Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin und arbeitete zeitweise für den Arzt und Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld (dem hier ein zweiter *Quilt* gewidmet ist) an dessen Institut für Sexualwissenschaft in Berlin. Das 1919 gegründete Forschungszentrum war weltweit das erste seiner Art – und die erste Einrichtung, die geschlechtsangleichende Behandlungen und Operationen anbot. Charlaque war eine der ersten Personen, die am Institut behandelt wurden. Nach der Machtübernahme des nationalsozialistischen Regimes 1933 wurde das Institut geplündert, geschlossen und Teile der Bibliothek auf dem Berliner Opernplatz verbrannt. Die Jüdin Charlaque floh zusammen mit ihrer Freundin Toni Ebel in die Tschechoslowakei, um der Verfolgung zu entgehen. 1942 musste Charlaque Europa verlassen und ließ sich in New York nieder, wo sie eine Karriere als Off-Broadway-Schauspielerin machte. Toni Ebel kehrte nach dem Zweiten Weltkrieg nach Berlin zurück und genoss in der Deutschen Demokratischen Republik offizielle Anerkennung als Malerin. Das ausgestellte Selbstporträt, das 2017 auf der Straße gefunden wurde (und auf das die Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft 2023 aufmerksam wurde), repräsentiert einen der intimeren Momente in Ebels Werk.

Der dritte ausgestellte *Quilt* erinnert an *Die Freundin*, die erste lesbische Zeitschrift, die zwischen 1924 und 1933 in Berlin vom Bund für Menschenrecht, einer queeren Organisation in der Weimarer Republik, herausgegeben wurde.

William Kentridge
(*1955, Johannesburg)

Germanie et des Pays adjacents du Sud et de l'Est (Pylon Lady)
(Deutschland und die angrenzenden Länder im Süden und Osten [Mastenfrau]), 2007/08
Mohair-Tapisserie

Die Tapisserie *Germanie et des Pays adjacents du Sud et de l'Est (Pylon Lady)* ist Teil der Serie *Porter* (Gepäckträger) des südafrikanischen Künstlers William Kentridge. Das Motiv wurde erstmalig 2001 vom Stephens Tapestry Studio mit Sitz in Johannesburg, Südafrika und Eswatini gewoben. Die in der Ausstellung präsentierte Fassung wurde 2007/08 hergestellt. Kentridge entwarf die dargestellte Figur, indem er durch Reißen und Schneiden Papierbögen die von ihm gewünschte Form gab. Die Figuren dieser Serie bestehen meist aus mehreren Teilen, die an den Gelenkstellen mit Pinnen zusammengehalten werden. Die Form dieser Nadeln kann man auch in der fertigen Tapisserie erkennen. Die Figuren werden auf Reproduktionen von französischen Landkarten aus dem 19. Jahrhundert gelegt. Dieses Bild dient dann als Vorlage für eine Tapisserie aus gefärbtem Mohairgarn, die je nach Größe bis zu sechs Wochen Webzeit benötigt.

Zur Serie *Porter* gehören insgesamt 17 Motive. Alle zeigen schemenhafte Umrisse menschlicher Gestalten, die jeweils unterschiedliche überdimensionierte Objekte tragen oder schleppen, wie etwa ein Telefon, ein Megafon, einen Zirkel oder eine Dusche. In diesem Fall benutzt eine Frau Strommasten als Stelzen. Die Serie lässt also an die Errungenschaften der modernen Welt denken und thematisiert die Verbindungen zwischen den verschiedenen Teilen der Erde – sei es durch Kommunikationstechnologien oder durch die Bewegung von Menschen und Waren um den Globus. Die Karte hinter der Figur regt dazu an, über die Position Deutschlands in Bezug auf Migration und Macht nachzudenken.

Maria Lai
(1919, Ulassai – 2013, Cardedu)

Millequattrocentonovantadue
(Vierzehnhundertzweiundneunzig), 1992
Divento onda (Ich werde zu einer Welle), 2004
Garn, Stoff, Tempera

Ohne Titel, 2009
Stoff, Eisen, Tempera, Schnur, Holz

Maria Lai schuf mit Stoff und Faden ein facettenreiches Werk: Mithilfe dieser Materialien beschrieb sie menschliche Beziehungen in Form von Büchern, Karten, dreidimensionalen Assemblagen, aber auch in performativen Happenings und Kunstprojekten im Freien. Die Ausstellung *Soft Power* versucht, die Komplexität ihrer Praxis zu erfassen, indem sie Werke aus der späteren Lebensphase der Künstlerin zeigt, die verschiedene Medien umfassen. Im Erdgeschoss sind – als Metapher für Lais Interesse an der erzählerischen Qualität des Fadens – genähte Bücher zu sehen, deren Form auf die großen Erzählungen der Historie und der Mythenbildung anspielt. *Millequattrocentonovantadue* bezieht sich auf das Jahr 1492, in dem Kolumbus als einer der ersten Europäer in Amerika ankam und eine Phase der Verflechtung zwischen den Kontinenten einleitete.

Im Obergeschoss ist eine unbetitelt dreidimensionale Assemblage zu sehen, die an einen Webstuhl erinnert. Sie arrangiert die Kettfäden jedoch in unmöglichen, unproduktiven Konstellationen, sodass sie beginnen, ihre eigene Sprache von Ordnung und Chaos zu sprechen. Tonino Casulas Film *Maria Lai: Legare collegare* dokumentiert die Aktion *Legarsi alla montagna* (1981), bei der Maria Lai die Gemeinschaft ihres Heimatdorfes Ulassai auf Sardinien mobilisierte, um ein Band durch die Häuser zu fädeln und es schließlich am benachbarten Berg zu befestigen. Der einzige Stoffhersteller des Dorfes stellte 13 Stücke Stoff zur Verfügung, aus denen 26 Kilometer Band gemacht wurden. Lai ließ sich dazu von einer lokalen Legende inspirieren, in der ein kleines Mädchen während eines Sturms in einer Höhle Schutz sucht. Angelockt von einem hellblauen Band, das vor der Höhle schwebt, verlässt das Mädchen seinen Unterschlupf und wird so vor einem Erdbeben gerettet. Das Band – und der Faden im Allgemeinen – sind in Lais Werken also nicht bloß Symbole der Verbundenheit, sondern auch Hinweise auf eine mögliche Rettung oder Aufklärung, die an ihren Enden liegt.

Joanna Louca
(*1974, Nikosia)

Webarbeiten aus der Serie *Colonial* (Kolonial), 2020
Durchgefärbte Baumwolle, Teppichkettgarn aus
merzerisiertem Baumwoll-Teppichgarn, Leinen; handgewebt
Webnotizen für die Serie *Colonial* (Kolonial), 2020

Joanna Louca verbindet handwerkliche Tradition mit innovativen Materialien. Ihre Werke stellt sie in ihrem Atelier in Nikosia, Zypern, auf einem Handwebstuhl her. Ihre Arbeit kann als fortlaufende Forschung betrachtet werden, bei der sie ihre visuelle und taktile Sprache verfeinert und aus Garn Erzählungen erschafft. Die Webarbeiten der Serie *Colonial* kombinieren Leinen und Baumwolle, zwei wichtige Fasern, die auf Zypern angebaut werden – und die eine lange Tradition und große metaphorische Kraft besitzen. Der griechische Begriff *Linobambaki* – Leinen-Baumwolle – bezeichnete etwa jene Menschen, die während der osmanischen Herrschaft auf der Insel heimlich das orthodoxe Christentum weiterpraktizierten. Titel und Materialität der Serie ermöglichen zudem eine Reflexion über die historische Position Zyperns an der Schnittstelle zwischen Europa und Asien. Die Insel wurde im Laufe der Jahrhunderte von verschiedenen Mächten beherrscht – was zu einer wechselhaften, zersplitterten Identität geführt hat, die ständig neu verhandelt werden muss.

Loucas filigrane Webarbeiten werden zusammen mit historischen Stoffen und ethnografischen Fotografien aus dem Archiv der Historikerin und Ethnologin Eleni Papademetriou gezeigt. Papademetriou begann 1967, inspiriert von den Spinnerinnen und Weberinnen ihrer Heimatstadt Karavas, mit der fotografischen Dokumentation der Textilproduktion auf Zypern. Ihre Arbeit wurde durch die türkische Invasion der Insel im Jahr 1974 unterbrochen, in deren Folge Papademetriou mit ihrer Sammlung in den Süden der Insel vertrieben wurde. Papademetriou richtete zu dieser Zeit Webereiwerkstätten in Flüchtlingslagern in der Nähe von Nikosia ein, damit die Kunsthandwerker:innen aus dem Norden der Insel ihre Arbeit weiterführen konnten. Sie hatte jedoch den Eindruck, dass dieses Vorhaben eher zu einem Projekt der Wiedergutmachung und der Suche nach einer verlorenen Vergangenheit wurde als zu einem zukunftsorientierten Unterfangen. Jahre später lernte Papademetriou Joanna Louca kennen, deren Arbeit sie als zeitgenössische Fortführung der zyprischen Webtradition sieht. Im Jahr 2021 verwendete Papademetriou in einem Buch über historische zyprische Textilien eine Arbeit aus Loucas Serie *Colonial* als Illustration des zeitgenössischen Handwerks. *Soft Power* bringt Papademetrious historische Muster und Loucas Webarbeiten zum ersten Mal in einem Ausstellungsraum zusammen.

Manuel Mathieu
(*1986, Port-au-Prince)

Transient (Flüchtig), 2021
Stoff, Tinte, Keramik, Metalldraht

Der Titel des Werks *Transient* kann als programmatisch für viele von Manuel Mathieus Arbeiten gesehen werden, die um die Themen Evolution, Mutation und Veränderung kreisen. Mit einer Vielzahl von Techniken, allen voran der Malerei, verwischt Mathieu die Grenzen zwischen gängigen Kategorien der Abstraktion und Figuration, um eine Bildsprache des Wandels zu schaffen. Die spektakulären angebrannten und mit rosa Tinte gefleckten Stoffbahnen in *Transient* (2021) bewegen sich an der Grenze zwischen Malerei und Installation. Sie verzichten auf die klassische Befestigung auf einem Keilrahmen, sodass der Stoff seine Form im Raum durch eine skulpturale Logik des Arbeitens mit der und gegen die Schwerkraft findet. Das Werk verwandelt sich jedes Mal, wenn es in einem neuen Raum ausgestellt wird, da Mathieu es immer in Reaktion auf die jeweilige Umgebung installiert. Für die Präsentation im MINSK wurden dem Werk grüne Keramikugeln hinzugefügt. Durch den Einsatz von Feuer, wie er Mathieu aus Haiti und insbesondere aus Port-au-Prince vertraut ist, kann das Werk im Sinne der Protestkultur und als Symbol der materiellen Notwendigkeit politischer Veränderungen durch physische Aktionen verstanden werden. Es steht jedoch auch für das Metaphysische, das Wesentliche und für die nicht greifbare Kraft der Elemente, Materie auf alchemistische Weise zu verwandeln oder gar auszulöschen.

Rosemary Mayer
(1943, Ridgewood, New York – 2014, New York City, New York)

Hroswitha, 1973
Flanell, Viskose, Nylonnetz, Viskoseverbundfaser,
Band, Farbstoffe, Holz, Acrylfarbe

Rosemary Mayer begann ihre Arbeit als Künstlerin zu einer Zeit, als Wissenschaftlerinnen, Historikerinnen und Kulturproduzentinnen die patriarchalischen Strukturen durchbrachen, indem sie die Perspektive der Frauen in den Mittelpunkt rückten. Mayer war zum Beispiel eines der zwanzig Gründungsmitglieder der A.I.R. Gallery in New York – der ersten von Künstlerinnen betriebenen Galerie in den Vereinigten Staaten. Die 1972 eröffnete A.I.R. Gallery (Artists in Residency, Inc.) gibt es bis heute. 1973 stellte Mayer das Werk *Hroswitha* dort im Rahmen ihrer ersten Einzelausstellung aus.

Während sich einige ihrer Kolleginnen der Figur der Frau zuwandten – zum Beispiel in Form von Porträts und archetypischen Darstellungen der Mutter oder der Göttin –, verarbeitete Mayer ihr Interesse an vergessenen weiblichen Geschichten in Form von spektakulären abstrakten Skulpturen, die sie aus geisterhaft drapierten Stoffschwaden fertigte. Sie gab ihren Werken die Namen von Frauenfiguren, deren bedeutende Beiträge zur Geschichte von einem männlich dominierten Geschichtskanon fast ausgelöscht worden waren. Dabei zeigte sie eine Vorliebe für antike Figuren – ein Hinweis auf ihr vorheriges Studium der Altphilologie. Mayer huldigte Persönlichkeiten wie der verstorbenen römischen Kaiserin Galla Placidia; Hypsipyle, der mythischen Königin von Lemnos und Göttin der Labyrinth; Hypatia, der griechischen Astronomin und Mathematikerin, die im Römischen Reich von einem christlichen Mob ermordet wurde; und Hroswitha (ca. 935–973), die als erste Schriftstellerin im deutschsprachigen Raum gilt und im frühen Mittelalter Gedichte und Dramen sowie autobiografische Werke verfasste, in deren Zentrum weibliche Erfahrungen stehen.

Elrid Metzkes
(1932, Pirna – 2014)

Patchwork-Decke, 1982
Verschiedene Rohseiden – meist Tussah,
Baumwolle, gefüttert

Elrid Metzkes zählte zu den führenden Vertreter:innen der Textilkunst in der DDR. Nach einem Studium im Fach Bekleidungstextilien an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und einer familienbedingten Pause richtete sich Metzkes 1963 einen eigenen Webstuhl ein und begann ihre Beschäftigung mit der Gobelweberei. Frühe figurative Werke fertigte sie häufig nach Entwürfen ihres Ehemanns Harald Metzkes an. Aus diesen Anfängen entwickelte sich eine dynamische eigenständige Bildsprache, die frei zwischen Figuration und geometrischer Abstraktion changierte. Metzkes zeichnete sich durch ihr Interesse für in der DDR nicht geläufige Techniken aus, wie etwa Kett-Ikat und Patchwork. 1979 stellte sie erstmalig Patchwork-Arbeiten in der Berliner Bezirksausstellung aus und war zu jener Zeit die einzige Künstlerin in der DDR, die sich mit dieser Technik beschäftigte. Das Zusammennähen kleinerer Stoffteile diente ihr für schillernde Experimente in der Erzeugung von Raum mit Formen und Farben.

Małgorzata Mirga-Tas
(*1978, Czarna Góra)

Mire Dadeja Szczawnicate, 2023
One Roma Story PHRALA (Brothers)
(Eine Roma-Geschichte PHRALA [Brüder]), 2023
Mixed-Media, Patchwork, Acrylfarbe

Małgorzata Mirga-Tas nutzt die Textilien aus ihrer Umgebung, um einen lebendigen Kosmos aus Patchwork zu schaffen. Er stellt Szenen aus der polnischen Rom:nja-Kultur dar, in der sie aufgewachsen ist und bis heute in Czarna Góra lebt. Im Bewusstsein, dass das Bild der Rom:nja – der größten und ältesten ethnischen Minderheit Europas – oft von Stereotypen und Stigmata geprägt ist, hat sie eine neue, selbstbewusste Bildsprache entwickelt, die den Alltag und die Geschichte ihrer Gemeinschaft auf eigene Weise dokumentiert. Die Werke zeigen oft Verbindungen zwischen den Abgebildeten, zum Beispiel Familienmitglieder und Nachbar:innen bei gemeinsamen Aktivitäten und Arbeiten, oder die Verbindung zwischen Mensch, Tier und Natur. Ihre grundlegende Technik ist das Nähen – es kann als Akt der Schöpfung, aber auch als Akt der Reparatur betrachtet werden, der die stereotype Wahrnehmung der Rom:nja korrigiert und neue Möglichkeiten der Interaktion und des Verständnisses eröffnet. Mirga-Tas verwendet häufig Stoffreste aus Secondhand-Läden, aus den Kleiderschränken von Freund:innen und Familienmitgliedern; oft auch von denjenigen, die sie abbildet. So werden ihre Werke zu Trägern der immateriellen Geschichte und der physischen Präsenz der Porträtierten. Manchmal stammen ihre Motive von Fotografien. *Mire Dadeja Szczawnicate* ist zum Beispiel eine Adaption einer Aufnahme, die ihren Vater zusammen mit seinem Cousin und seiner Cousine in den 1970er-Jahren in einer Rom:nja-Siedlung in der Stadt Szczawnica zeigt. In ihrer Kindheit besuchte die Künstlerin diesen Ort häufig, um ihren Großvater zu besuchen und mit Kindern aus der Nachbarschaft zu spielen. Das zweite Werk, *One Roma Story PHRALA (Brothers)*, zeigt die Söhne der Künstlerin, Antek und Ignas, wie sie mit ihren Mündern Regenwasser auffangen.

Sandra Mujinga
(*1989, Goma)

MOTTLE (Flecktarn), 2018
Weich-PVC, Acrylfarbe, Kunstleder,
Jeansstoff, Ösen, Karabiner

Textilien sind ein zentrales Element im Werk von Sandra Mujinga, die in verschiedenen künstlerischen Kategorien denkt und arbeitet. Ihre Performances, Skulpturen und Videos sind oft durch die Präsenz von Stoffen und weichen Materialien gekennzeichnet, die manchmal von den Darsteller:innen aktiviert und manchmal als eigenständige Werke präsentiert werden. Für Mujinga fungieren Textilien wie eine Haut – und sind daher nicht bloß dekorative oder modische, sondern immer auch überlebenswichtige Elemente. *MOTTLE* gehört zu einer dreiteiligen Serie, die sich mit verschiedenen Arten von Tarnmustern befasst, wie sie in der Natur, insbesondere bei Tintenfischen und anderen Kopffüßern, zu beobachten sind: einheitlichen (engl.: *uniform*), gesprenkelten (engl.: *mottle*) und störenden (engl.: *disruptive*) Mustern. Das einheitliche Tarnmuster beschreibt eine Haut, die sich durch das Fehlen kontrastreicher Flecken auszeichnet und es dem Tier ermöglicht, vor dem Hintergrund zu verschwinden. Störende Muster sind dagegen so kontrastreich, dass sie die Kontur des Tierkörpers aufbrechen und es dem Auge erschweren, sie zu erfassen. Die gesprenkelten Muster, die dem ausgestellten Werk den Namen geben, bestehen aus wiederkehrenden dunkleren oder helleren Flecken – wie man an den milchigen Markierungen sehen kann, die sich über das rote PVC erstrecken, das eine Art robusten Unterbauch des Werks bildet. Die einzelnen, an Flossen erinnernden Teile der Skulptur werden von Metallkarabinern zusammengehalten. Mujingas Arbeit lädt uns ein – jenseits der zoologischen Bezüge –, über die Politik und Gefahren der Sichtbarkeit in einer zunehmend medialisierten und überwachten Welt nachzudenken.

Gulnur Mukazhanova
(*1984, Semipalatinsk)

Moment of the Present #26
(Moment der Gegenwart #26), 2021
Brokat, Lurex, Velours, Nadeln

In ihrer Serie *Moment of the Present* schneidet Gulnur Mukazhanova Muster aus kasachischen Stoffen aus und setzt diese zu bunten, kaskadenartigen Kompositionen zusammen. Die einzelnen Elemente werden nur durch Stecknadeln zusammengehalten. Die verschiedenen Muster und Texturen in den Werken haben in der kasachischen Kultur eine große Bedeutung und werden verschenkt oder getauscht, um wichtige Momente im Leben zu feiern. Die kasachische Textilproduktion – früher lokal organisiert und auf traditionellen Techniken basierend – wurde während der Sowjetzeit industrialisiert und ausgelagert. Dadurch entstand nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion Ende der 1980er-Jahre eine Marktlücke. Heute werden die Textilien überwiegend in China in Massenproduktion hergestellt; die traditionellen Muster, die früher in Handarbeit gefertigt wurden, werden heute mit digitalen Web- und Druckverfahren nachgebildet. Mukazhanovas Werk kann daher als Metapher für die Zerbrechlichkeit und Fluidität einer nationalen Identität gelesen werden, die verschiedene politische Systeme und Lebensweisen durchläuft – im Fall Kasachstans die Entwicklung vom Kommunismus zum Kapitalismus und vom Nomaden- zum Postnomadentum.

Otobong Nkanga
(*1974, Kano)

Infinite Yield (Unendlicher Ertrag), 2015
Tapisserie

Die Arbeiten von Otobong Nkanga zeigen die Verflechtungen zwischen Menschen und Landschaften auf und machen deutlich, wie vom Menschen gestaltete Systeme die Welt um uns herum immer wieder neu formen. Der Körper ist ein zentrales Motiv ihrer Arbeit, sei es der arbeitende, oft anonyme Körper, der in die Systeme der Rohstoffgewinnung eingebunden ist, oder der Körper der Erde selbst, der durch eben diese Prozesse – wie zum Beispiel den Bergbau – ständig ausgehöhlt und verändert wird. Nkanga arbeitet mit einer Vielzahl von Medien, um ihre Ideen auszuloten, unter anderem mit Zeichnungen, Installationen, Fotos, Skulpturen, Gedichten, Performances sowie mit Tapisserien. In *Infinite Yield* steht eine menschliche Figur in der terrassenförmigen Struktur einer Bergbaugrube. Ihre Füße sind in Flüssigkeit getaucht, das Gesicht und die lebenswichtigen Organe – Herz und Darm – von kristallinen Formen bedeckt. Nkanga untersucht häufig die Verbindung zwischen menschlicher Arbeit und dem Abbau von Mineralien: einerseits als gelebte Realität innerhalb einer lokalen Infrastruktur, andererseits als Teil umfassender globaler Wirtschaftskreisläufe. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Handelsnetze, in denen Mineralien durch die ganze Welt transportiert werden. Viele für die Herstellung alltäglicher Technologien und Konsumgüter benötigte Mineralien werden in Afrika abgebaut. Die Künstlerin unternahm vor der Fertigstellung des Wandteppichs eine Recherche nach Tsumeb, Namibia, wo sich eine große stillgelegte Kupfermine befindet. Vor dem Hintergrund der Endlichkeit der dort abgebauten Ressourcen wird die Mehrdeutigkeit des Titels *Infinite Yield* deutlich. Es stellt sich die Frage nach der Nachhaltigkeit und Gerechtigkeit der Prozesse, in denen diese Mineralien gewonnen werden, und nach dem Wert, der den Rohstoffen beigemessen wird – im Verhältnis zum Wert der Leben der Menschen, die sie im Dienste kapitalistischer Großkonzerne abbauen.

Willem de Rooij
(*1969, Beverwijk)

Blacks (Schwarzöne), 2012
Polyestergarn auf Keilrahmen

Die Textilarbeiten von Willem de Rooij erforschen die Verbindung zwischen der binären Logik des Webens und der Stabilität und Legitimität der Bilder, die aus dem Prozess hervorgehen. Besonderes Augenmerk richtet er auf die Farbe und die Möglichkeiten, diese durch das Verweben verschiedener Fäden zu modulieren. Für die ausgestellte Arbeit hat De Rooij zehn Schwarzöne verwendet, die sich zu einer flimmernden Materialmasse zusammenfügen und das Konzept des monochromen Bildes zugleich erweitern und untergraben. De Rooij interessiert sich weniger für die vermeintliche Gegensätzlichkeit innerhalb der binären Logik, als vielmehr für ihre Dualität – und vor allem für das essenzielle Zusammenspiel von Kett- und Schussfäden. Diese Dualität bezieht sich auch auf die Produktionspraxis seiner Textilarbeiten, die in enger Zusammenarbeit mit Ulla Schünemann in der Handweberei Geltow bei Potsdam entstehen. Die Arbeiten werden auf historischen Handwebstühlen gefertigt, die von der Gründerin der Werkstatt, Henni Jaensch-Zeymer (1904–1998), zusammengetragen wurden. Die Gewebe bestehen aus synthetischem Garn, das normalerweise zur Anbringung von Hemdknöpfen verwendet wird. Hergestellt wird es von der Alterfil Nähfaden GmbH, einem 1909 im sächsischen Oederan gegründeten Unternehmen, das die Übergänge zwischen verschiedenen aufeinanderfolgenden politischen Systemen überlebt hat. Neben der Arbeit von De Rooij zeichnet ein Dokumentarfilm von Claus Dobberke aus dem Jahr 1992 ein Porträt von Henni Jaensch-Zeymer, das die Widerstandsfähigkeit von Schünemann und Jaensch-Zeymer in den wirtschaftlichen Turbulenzen nach dem Zusammenbruch der Deutschen Demokratischen Republik belegt.

Ramona Schacht
(*1989, Gifhorn)

Aus der Serie *PICTURES AS A PROMISE* (p.a.a.p)

Sanfte Hände, seit 2022 fortlaufend
Inkjetprint auf Hahnemühle Photo Rag (gerahmt)

Archive of Female Work (Slide Box), 2024
Holzkasten mit überdimensionierten Dias,
gedruckt auf Acrylglas

Seit 2022 forscht Ramona Schacht im Rahmen ihres Projekts *PICTURES AS A PROMISE* (p.a.a.p.) (Bilder als Versprechungen) zu den Arbeitsbedingungen von Frauen in der Textilindustrie sozialistisch geprägter Länder. Bisher beschäftigte sich Schacht mit Archivbeständen in Kyiv, in Taschkent und in Leipzig, wo die Künstlerin lebt. Hier stand die Geschichte der Leipziger Baumwollspinnerei im Fokus. Das heute als prominenter Kunst- und Kulturort bekannte Gelände wurde 1884 gegründet und war einst die größte Baumwollspinnerei Kontinentaleuropas. Schacht interessiert die Geschichte der Zeit als VEB (Volkseigener Betrieb) während der DDR. Beim Durchforsten der Archive hat sie wiederkehrende Gesten und Momentaufnahmen gefunden, die bestimmte Hierarchien und Aspekte der Machtausübung in der Textilproduktion entlarven, aber auch Momente der Solidarität zeigen. Für ihre Serie nimmt sie Details aus den historischen Fotos und erhebt diese Ausschnitte zu neuen eigenständigen Motiven, die sie in verschiedene Kategorien einordnet. In der Ausstellung *Soft Power* hängen Bilder aus der Sektion »Sanfte Hände« an der Wand: eine Reihe von wissenden, wachsamen und sorgfältigen Händen, die eine Leichtigkeit und Anmut ausstrahlen, die im Gegensatz zur schweren körperlichen Arbeit der Frauen steht. Im selben Raum steht die Arbeit *Archive of Female Work (Slide Box)* (Archiv der Frauenarbeit [Diabox]), ein Holzkasten mit überdimensionierten Dias, auf denen weitere wiederkehrende Motive aus den Archiven zu sehen sind. Mit ihrer Serie hinterfragt Schacht die Vorstellungen und Ideologien, die durch die Industriefotografien transportiert werden sollten, und wertet die darin enthaltenen Versprechungen an die Arbeiterinnen unter Berücksichtigung der heutigen Erkenntnisse aus.

Gabriele Stötzer
(*1953, Emleben)

Seher in der Wüste, 1978/79
Öl auf Holz

Der große Schwanz, 1985
Webbild aus recycelter Baumwolle

Gabriele Stötzer schafft Textilien als Gebrauchsgegenstände sowie als Kunstwerke. In der DDR hat sie Kleidung gewebt sowie alte Kleidungsstücke zerschnitten und zu Lumpenteppichen wieder zusammengefügt, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren. Es entstanden aber auch Kunstwerke an einem Webstuhl, den sie sich in den 1980er-Jahren in einem besetzten Haus in der Erfurter Altstadt einrichtete. Stötzer war Teil der dortigen nicht konform arbeitenden Underground-Szene und schuf in diesem Umfeld Kunstwerke, die mit den Vorschriften des politischen und künstlerischen Systems der DDR brachen. Dabei prangerte sie die patriarchalen Strukturen um sie herum an. Es entstand etwa *Der große Schwanz*, den Stötzer 1985 aus gefundener Baumwolle von einem Industrieunfall anfertigte.

Bereits als Studentin kam sie mit der dunklen Seite des Machtsystems der DDR in Berührung und wurde wegen des Protests gegen die Exmatrikulation eines systemkritischen Mitstudenten von der Hochschule in Erfurt verwiesen. 1976 beteiligte sie sich an der Unterschriftsammlung gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann und musste daraufhin wegen angeblicher Staatsverleumdung ein Jahr Haft verbüßen – erst in Erfurt und später im Frauengefängnis in Hoheneck. In Hoheneck, einer Strafanstalt, die für ihre schlechten Haftbedingungen berüchtigt war, musste Stötzer zusammen mit den anderen inhaftierten Frauen Zwangsarbeit in der Textilproduktion leisten und nähte Strumpfhosen, die für den Absatz auf dem Westmarkt vorgesehen waren. Nach ihrer Entlassung fertigte Stötzer eine Reihe von kleinformatigen Malereien an, um ihre Erfahrungen aus dem Gefängnis zu verarbeiten. Dazu zählt das Gemälde *Seher in der Wüste* (1978/79), gemalt nach einem verschmutzten, auf dem Boden liegenden Lappen, der ihr wie das Bild einer Jesusfigur in der Wüste erschienen war.

Sung Tieu
(*1987, Hai Duong)

631, 2021
Siebdruck auf unpoliertem Edelstahl,
bedruckt mit Muster des VEB Vowetex,
Schrauben, Rosetten

Seit 2014 beschäftigt sich Sung Tieu mit der Geschichte der bis zu 70.000 Vietnames:innen, die im Zuge des 1980 abgeschlossenen Anwerbeabkommens in die DDR kamen und in rund 700 volkseigenen Betrieben (VEB) arbeiteten. Vietnamesische Vertragsarbeiter:innen waren in verschiedenen Zweigen der ostdeutschen Industrie tätig, darunter auch in der Textilproduktion und -verarbeitung. Im Zuge ihrer Recherche im Bundesarchiv hat Tieu diverse Unterlagen entdeckt, darunter das Abkommen zwischen der DDR und Vietnam, Fluglisten, die die Anzahl der von der DDR bestellten und in den VEBs angekommenen Fachkräfte nüchtern und anonym dokumentieren, den Arbeitsvertrag zwischen VEBs und vietnamesischen Arbeiter:innen sowie die Hausordnung der für sie vorgesehenen Wohnheime, aus der die strengen Bedingungen hervorgehen, unter denen die Vietnames:innen in der DDR gelebt und gearbeitet haben.

Diese Geschichte setzt Tieu in minimalistischer Formensprache um, indem sie die Dokumente aus dem Archiv und historische Objekte aus der ostdeutschen Industriegeschichte, an deren Produktion Vietnames:innen beteiligt waren, in den Ausstellungsraum bringt. Für die Arbeit 631 hat die Künstlerin das Muster eines Bettlakens aus dem Sortiment des VEB Vowetex in Plauen per Siebdruckverfahren auf Edelstahlpaneele übertragen. Das sanfte florale Muster steht im starken Kontrast zu dem harten Trägermaterial, dessen Form sowohl an die Verkleidung von Schiffen und Flugzeugen als auch an elektronische Datenträger erinnert. Die Arbeit verweist damit auf die konkrete Geschichte der Vertragsarbeitenden, reflektiert aber auch die stetige Bewegung von Menschen, Waren und Informationen über Landesgrenzen hinweg. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf die 631 Schrauben, die die Paneele an der Wand befestigen: Er verweist selbstreferentiell auf die technischen Spezifikationen des Werks, während er gleichzeitig den damit verbundenen Arbeitsaufwand und dessen Beziehung zu der zugrunde liegenden Geschichte verdeutlicht.

Rosemarie Trockel
(*1952, Schwerte)

Made in Western Germany, 1990
Teppich (groß, blau)

Mit ihren Strickbildern und in Teppiche gewebten Motiven, die sie erstmalig in den 1980er-Jahren produzierte, führte Rosemarie Trockel Techniken in den von der Malerei dominierten deutschen Kunstdiskurs ein, die aufgrund ihrer Nähe zur häufig weiblich konnotierten Handarbeit zu dieser Zeit noch ausgeschlossen waren. Doch Trockel entschied sich nicht für die eigene Handarbeit, sondern ließ die Muster nach ihren Entwürfen von einer Strickmaschine oder – wie im Fall der hier gezeigten Arbeit – von Webmeister:innen in Tibet ausführen. Oft sind politische Symbole oder die Logos von Markenartikeln in diese Arbeiten eingewoben und weisen auf die Auslagerung von Arbeitsprozessen in andere Länder im Rahmen des globalen Kapitalismus hin.

Dieser Teppich stammt aus einer Reihe von gewebten und gestrickten Bildern der Künstlerin, die mit der Inschrift »Made in Western Germany« produziert wurden. Der Schriftzug ist in diesem Fall zu einem sich wiederholenden Muster geworden und zieht sich streifenweise über den Teppich, sodass er fast unlesbar beziehungsweise abstrakt wird. Es stellt sich die Frage, ob der Schriftzug angesichts des Produktionsorts in Tibet eine faktische Aussage sein kann oder ob er einen eher symbolischen Charakter annimmt. Die Bezeichnung »Made in Western Germany« steht vielleicht für ein gewisses Versprechen von Qualität – einen Ruf, den sich die Bundesrepublik Deutschland in den Jahren des Wirtschaftswunders der Nachkriegszeit erarbeiten konnte und dadurch eine neue Stellung innerhalb der globalen Gemeinschaft einnahm. Der Zusatz »Western« verweist zugleich auf die Teilung Deutschlands im Kalten Krieg und auf den Versuch seitens der westdeutschen Wirtschaft, sich von der Produktion in der DDR bewusst abzugrenzen. Nach der Wende nahmen Trockels Teppiche mit diesem Schriftzug zwangsläufig eine neue Bedeutung an, wie im Fall der hier gezeigten Arbeit aus dem Jahr 1990. Das Werk wirft neue Fragen zum politischen und ökonomischen Verhältnis zwischen dem ehemaligen Westen und dem ehemaligen Osten im wiedervereinten Deutschland auf, die bis heute aktuell sind.

Johanna Unzueta
(*1974, Santiago de Chile)

Zwisch 2022, *Berlin 2023*, *Zwisch* 2023 I, 2023
Zwisch 2022, *Berlin 2023*, *Zwisch* 2023 II, 2023
Wasserfarbe, Kreide, Ölkreide, Nadellöcher auf Papier
(getönt mit Wildbeeren); Display: Acrylglas, Holz.

Spiral, Composition 1:1 (Spirale, Komposition 1:1), 2024
Garn, Nägel

Bereits als Kind praktizierte Johanna Unzueta verschiedene Handarbeiten, insbesondere das Weben und Stricken, und entwickelte schon früh ein Bewusstsein für die Welt durch ihre Hände und den Prozess des Herstellens. Diese Sensibilität überträgt sich auch auf ihre Zeichnungen, die sie über mehrere Monate hinweg mit Pastell- und Aquarellfarben auf gefärbtem Papier anfertigt. Das Papier wird mit natürlichen Pigmenten gefärbt, die sie in ihrer Umgebung findet. Im Fall der ausgestellten Werke verwendete Unzueta Kratzbeeren und erzielte dabei zwei unterschiedliche Farbtöne. Sie beginnt ihre Zeichnungen, indem sie das Papier mit Nadeln durchsticht. Die Löcher verwendet sie dann als Achse, um die sie weiche, runde Formen zeichnet. Anschließend füllt sie diese Formen mit unterschiedlichen, an textile Strukturen erinnernden Mustern – einer Art Gewebe aus gezeichneten Linien. Die fertigen Zeichnungen werden auf Holzblöcken in einem Standdisplay montiert, das das experimentelle Präsentationsdesign der modernistischen brasilianischen Architektin und Designerin Lina Bo Bardi zum Vorbild hat. Für *Soft Power* hat Johanna Unzueta außerdem ein ortsspezifisches Werk geschaffen, das sich über drei Säulen im Ausstellungsraum erstreckt und diese mit ungeschnittenen Schnürsenkeln bespannt. Die verschiedenen Fäden wurden um Nägel gewickelt und von Unzueta intuitiv verflochten und verwebt – wobei die Muster den Einfluss der Webpraxis erkennen lassen, die sie 1999 während ihrer Zeit bei den Frauen des indigenen Volkes der Mapuche im ländlichen Süden Chiles erlernt hat.

Hamid Zénati
(1944, Constantine – 2022, München)

Bemalte Textilien, ohne Titel, undatiert
Stofffarbe auf Textilien

Im Laufe seines Lebens schuf Hamid Zénati unzählige überbordende Muster, mit denen er alles bemalte, was sich ihm als Malgrund anbot. Dazu gehörten etwa Keramik, das Innere und Äußere von Häusern, ein Boot oder gar sein eigener Körper. Zum Hauptträger seiner Entwürfe wurden jedoch Textilien. Der Künstler bemalte Stoffreste, größere Textilstücke, Kissenbezüge und Kleidung, darunter seine unverwechselbaren Sweatshirts und Kapuzenpull-over. Auch wenn man in seinen Werken vielleicht bestimmte Formen erkennt und einige davon an künstlerische Traditionen oder Orte erinnern, entzieht sich Zénati mit seinen Arbeiten der Kategorisierung. Er äußert sich in einer einzigartigen und freien Bildsprache, die zwischen dem Mikroskopischen und dem Kosmischen oszilliert.

Als Autodidakt ohne formale Ausbildung in der Malerei (allerdings als ausgebildeter Fotograf, Übersetzer und Lehrer) begann Zénati erst relativ spät – in den 1970er-Jahren – mit dem Malen, während er auf neue Übersetzungsaufträge wartete. Er wurde zweisprachig auf Französisch und Arabisch erzogen und lernte später auch Deutsch, was ihn in den 1960er-Jahren zum ersten Mal nach Deutschland führte. Seine Arbeit als Übersetzer, Familienbesuche und die Notwendigkeit, regelmäßig sein Visum zu verlängern, führten dazu, dass Zénati häufig zwischen München und Algier pendelte und auch andere Teile der Welt bereiste. Das Malen auf Textilien ermöglichte es ihm, seine Werke mitzunehmen und an den verschiedensten Orten daran zu arbeiten.

Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam

Potsdamer Jagdteppich, 1988

Baumwolle, Filz, Wolle;
Handapplikation,
Maschinenapplikation, genäht

Textilstadt Potsdam, 1993

Baumwolle, Filz, Seide;
Handapplikation,
Maschinenapplikation, genäht

Archivmaterial

Der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam wurde 1954 unter der Leitung der ausgebildeten Modezeichnerin Ingeborg Bohne-Fiegert gegründet. Textilzirkel wurden als Teil des sogenannten »künstlerischen Volksschaffens« in der DDR staatlich gefördert und boten für interessierte Personen die Möglichkeit, sich neben der Arbeit kreativ zu entfalten und in den Bereichen der bildenden, angewandten und darstellenden Künste weiterzubilden. Der Potsdamer Zirkel fertigte eine Vielzahl von Arbeiten in unterschiedlichen Formaten an, von Wandbehängen und Applikationen über gedruckte Stoffe und Schmuckartikel bis hin zu ganzen Modekollektionen, wie etwa seine berühmte Jagdkollektion, die über 70 Mal vorgeführt wurde, unter anderem auch im Berliner Palast der Republik. Der Potsdamer Zirkel galt aufgrund seiner starken öffentlichen Präsenz, seiner zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland sowie seiner vielen Auszeichnungen als »Star-Zirkel«. Durch die staatliche Förderung und die mit den Auszeichnungen einhergehenden Preisgelder konnten die Mitglieder Forschungsreisen ins sozialistische Ausland finanzieren und waren beispielsweise in Prag, Moskau, Leningrad, Jerewan, Jablonec, Varna, Budapest, Plovdiv und Sofia zu Gast.

Ende der 1980er-Jahre kam die Idee auf, gemeinschaftlich einen Wandbehang anlässlich der 1000-Jahr-Feier der Stadt Potsdam zu gestalten. Es entstand der *Potsdamer Jagdteppich*. Die kollektive Entscheidung für das Thema Jagd fiel aufgrund der Nähe des Zirkels zum sozialistischen Jagdverein, in dem eines der Mitglieder als Hundeführerin aktiv war. Zur Vorbereitung fertigte die Gruppe Studien von der dargestellten Architektur an, inklusive des zentral abgebildeten Jägertors, und erhielt eine Einführung in das Thema königliche Jagd durch eine Kustodin der Preußischen Schlösser und Gärten. Der Jagdteppich wurde 1988 fertiggestellt und für 4.000 Mark an den FDGB-Bundeschvorstand verkauft, mit der Vorgabe, dass er erst 1993 zur 1000-Jahr-Feier ausgestellt werden dürfe.

In der Umbruchzeit der Wende war der Behang nicht mehr aufzufinden und galt als verschollen. Auch die politische und soziale Infrastruktur um die Zirkeltätigkeit war mit der Wende verschwunden, sodass die Zukunft der Gruppe ungewiss war. Obwohl der Zirkel offiziell aufgelöst wurde, entschied sich eine kleine Gruppierung auf Eigeninitiative dazu, eine letzte

gemeinschaftliche Arbeit unter der Leitung von Ingeborg Bohne-Fiegert zu realisieren – nun als Interessengruppe Textilgestaltung Land Brandenburg. Es entstand über die Dauer von einem Jahr und unter Mitarbeit von 13 Teilnehmerinnen ein neuer Behang zur 1000-Jahr-Feier: *Textilstadt Potsdam*. Der Behang wurde am 3. Oktober 1993 dem Kulturstadtrat als Geschenk an die Stadt Potsdam feierlich überreicht. Erst Jahre später wurde der Behang *Potsdamer Jagdteppich* in einem Keller gefunden und 1997 im Alten Rathaus zur Frauenwoche wieder ausgestellt. Heute sind beide Behänge im Besitz des Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte.

Besonderer Dank an Jutta Lademann (ehemaliges Zirkelmitglied und unermüdliche Chronistin der Gruppe), Sarah Wassermann (Spezialistin für Textilzirkel in der DDR), Uta Kumlehn (Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Potsdam Museum), Franka Schneider und Salwa Joram (Kuratorin und Restauratorin, Museum Europäischer Kulturen, Berlin).

DAS MINSK

KUNSTHAUS IN POTSDAM

Texte:
Daniel Milnes

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam
Max-Planck-Str. 17
14473 Potsdam
www.dasminsk.de
Instagram: @dasminsk

Besucher:innenservice
+49 331 236014-699
besucherservice@dasminsk.de

ÖFFNUNGSZEITEN
Mittwoch–Montag: 10–19 Uhr
Dienstags geschlossen

Das vollständige Begleitprogramm
finden Sie auf unserer Webseite unter
www.dasminsk.de.