GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

# counter_measures on the ground. Vom Traum das re.act.feminism Archiv zu bewohnen

**Knaup, Bettina**

**2020**

**https://doi.org/10.25595/2119**

**Veröffentlichungsversion / published version**
**Zeitschriftenartikel / journal article**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Knaup, Bettina: *counter_measures on the ground. Vom Traum das re.act.feminism Archiv zu bewohnen*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2020) Nr: 67, 28–35. DOI: https://doi.org/10.25595/2119.

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

**Terms of use:**

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

# COUNTER_MEASURES ON THE GROUND. VOM TRAUM DAS *RE.ACT.FEMINISM* ARCHIV ZU BEWOHNEN

*re.act.feminism* war ein mehrjähriges Projekt, das sich von 2008 bis 2014 mit der internationalen feministischen und queeren Performancekunst der 1960er bis 1980er Jahre und der Wiederkehr dieser Kunstpraxis in Form von Re-performances, Re-enactments, Aneignungen, Neuformulierungen und archivarischen Projekten befasste und in Ausstellungen, Workshops, Performances, Konferenzen sowie einem wachsenden Archiv in zahlreichen Städten in Europa gezeigt wurde (gemeinsam kuratiert von Beatrice E. Stammer und mir). Teil des Projektes war ein Performance-Archiv, wir nannten es sogar ein performendes Archiv, wenn auch der Archivbegriff hier sehr frei verwendet wurde, als Aspiration im Sinne Arjun Appadurais, als Vorschlag für ein Archiv im Werden (Appadurai 2003). Streng genommen handelte es sich um eine temporäre Sammlung geliehener Videos, Filme, Fotos von ca. 180 feministisch – queeren Performancekünstler*innen aus aller Welt, die sich zwei Jahre lang in einer mobilen Arbeits- und Archivstation auf Reisen durch Europa befand und dabei ergänzt, erweitert, verändert wurde und als Ausgangspunkt für Recherchen, Aktionen, Performances diente. Inzwischen wurde diese physische Sammlung wieder aufgelöst, nur der Katalog und die Website bestehen fort.[1)]

Das Archiv hat sich genealogischen Erzählungen verweigert und stattdessen auf eine horizontale Perspektive gesetzt. Um den Nutzer*innen und Besucher*innen den Zugriff zu ermöglichen, wurde mit Methoden der Rekombination, der Ansteckung, der Überlagerung, aber auch des Abschauens, Belauschens und Weitererzählens, sowie mit verkörperten Perspektiv- und Haltungswechseln gearbeitet. Die mobile Archiv- und Arbeitsstation hat z.B. individuelles aber auch gemeinsames Sichten an kleinen Arbeitsstationen oder auch in einer bodennahen Lounge mit Kissen und Großprojektion ermöglicht, die Bildschirme anderer Sichtungstische waren einsehbar, in einem angrenzenden, akustisch und räumlich nicht völlig abgetrenntem open space konnte an Workshops, offenen Sichtungsterminen o.ä. teilgenommen werden. Die immer anwesenden Betreuer*innen des Archivs haben nicht nur die Ausgabe und Rücknahme der Materialien organisiert, sondern auch

1) Das genannte Archiv wurde unter dem Titel *re.act.feminism # 2 – a performing archive* zwischen 2011–2013 an sieben Standorten in Europa gezeigt, ausführliche Informationen finden sich in Knaup/Stammer 2014 sowie unter www.reactfeminism.org (16.04.2020). Informationen zur ersten Ausgabe von re.act.feminism mit Dokumentation von Ausstellung, Konferenz und Performanceprogramm finden sich unter www.reactfeminism.org/nr1/ (16.04.2020).

beraten, Tipps gegeben, selber gesichtet und in manchen Fällen auch gezeichnet und dokumentiert. Statt einen chronologischen oder geografischen Zugang anzubieten, hat das begleitende Handbuch die Werke alphabetisch gelistet; die im Ausstellungsraum zugängliche Website hat eine Suche nach thematischen Schlagworten ermöglicht, nicht aber nach Regionen oder Perioden. Die begleitenden Ausstellungen und auch der Katalog folgten – inspiriert von Marsha Meskimmons Methode der thematischen Kartographie – ausgewählten Themenfeldern, die Verbindungen und Bezüge über die Grenzen von Zeit und Raum hinweg aufscheinen liessen: *dis/appearing subjects – resisting objects – body controls and measuring acts – extended skins – labour of love and care – feminine drag and pleasurable acts – working in collectives*. Es ging darum, Momente zu erzeugen, in denen sich ein singuläres Objekt der Geschichtsschreibung (ein Performancedokument, ein Video, Foto) in vielfältige Netzwerke von Beziehungen, in verkörperte alltägliche Praxen, in Bewegung auflösen und dabei Begegnungen über Raum und Zeit hinweg ermöglichen kann.

Einen solchen Möglichkeitsraum der feministischen Begegnung hat Clare Hemmings in *Why Stories matter. The Political Grammar of Feminist Theory* beschrieben, einer Studie in der sie untersucht, wie feministische Geschichte und Geschichten anders geschrieben und erzählt werden könnten, so dass starre Einordnungen, Zuordnungen und damit Trennungen, z.B. in Dekaden, Generationen, Wellen, Schulen, oder zu Klischees geronnene Narrative, wie die von feministischem Fortschritt, Verlust oder feministischer Wiederkehr, vermieden werden (Hemmings 2011).[2] Stattdessen möchte sie es ermöglichen „to grasp the possibility of feminist spaces of friendship, desire, affiliation, and productivity that produce variegated historical accounts whose subject (of any age) *shuttle back and forth* between their own and other's memories, representations, and fantasies of past, present and future." (Hemmings 2011: 149; Hervorhebung BK) Dieser Möglichkeitsraum, so deutet sie zumindest an, könnte nicht nur ein textueller, sondern auch ein physischer Raum sein, der ‚bewohnbar' ist, in dem wir uns begegnen und bewegen könnten. So fragt sie „What kinds of historical and political possibilities does such a move allow us to imagine or temporarily *inhabit*?" (Ebd.: 23; Hervorhebung BK)

Einen anderen Vorschlag zur Unterwanderung linearer chronopolitischer, westlich dominierter Einordnungen und Trennungen hat Marsha Meskimmon vorgelegt. Sie kritisiert, daß in einer sich globalisierenden feministischen Kunstgeschichtsschreibung lineare

2) Basierend auf einer Analyse der Muster, Wiederholungen, Common Sense Aussagen und Auslassungen in den dominanten Erzählungen feministischer Theorieentwicklung (Hemmings 2011: 16–20), identifiziert sie drei Narrative, die sich zwar in der Deutung und affektiven Bewertung dieser Geschichte unterscheiden, aber in ihrer „politischen Grammatik" sehr ähnlich sind. Sowohl das „loss narrative", das „progress-" wie auch das „return narrative" operieren mit einer Einteilung in Dekaden und einer selektiven Zitierpraxis, die bestimmte theoretische Schulen und Autor*innen bestimmten Dekaden und Generationen zuordnet und andere Positionen auslässt (ebd.: 161–163). Alle beruhen auf einem Generationendiskurs, der inhaltliche Konflikte letztlich als familiale Auseinandersetzungen zwischen Generationen fasst und damit psychologisiert, der Differenzen statt Ähnlichkeiten zwischen konstruierten Kohorten von Feministinnen betont, wodurch generationsübergreifende Frauenbeziehungen als notwendig antagonistisch imaginiert werden, und der die spezifische Zeitlichkeit eines (zumeist westlichen) Subjekts universalisiert (ebd.: 147–151). Nicht zuletzt führt diese selektive Zitierpraxis und der Generationendiskurs zur Konstruktion eines Bruchs und einer Entwicklung weg vom ‚eigentlichen' Feminismus durch einen scheinbar aus einer getrennten Genealogie entstammenden queer – poststrukturalistischen Theorieimport (ebd.: 141–146; 165–175). Besonderes Augenmerk richtet sie dabei auf die Auslassungen oder Einordnungen/Festschreibungen von Positionen des schwarzen und des lesbischen Feminismus' (ebd.: 6; 162f.).

zeitliche Narrative dominieren und geopolitische Unterschiede maskiert werden. „In a temporal mode, international connections are ‚mapped' through a linear sequence of origin, influence and development. [...] Where works differ significantly from the norm, they do not call the definitions of the centre into question, but instead are cast as less advanced and derivative or marginalized into visibility as inexplicable unrelated phenomena – perhaps just not ‚feminist' or not ‚art'." (Meskimmon 2007: 324) Sie plädiert stattdessen dafür, wirklich räumliche, multiperspektivische, und thematische Kartografien zu entwickeln, um dabei lineare Chronologien durcheinanderzubringen.

Diese Anregungen aufgreifend frage ich mich, was es bedeuten könnte, feministische Performancegeschichten auf solchermaßen physische, räumliche, multiperspektivische Weise zu bewohnen? Und wie ließe sich dies in einen (visuellen) Essay übersetzen? Welche Geschichten entstehen z.B., wenn meine Imagination und Blicke ORLAN folgen, wie sie liegend und auf allen Vieren eine öffentliche Baustelle in Liège anhand ihrer eigenen Maßeinheit – dem ORLANcorps – vermisst, während ich im Augenwinkel Mona Hatoum's langsamen barfüßigen Spaziergang durch Brixton beobachte, bei dem sie die an ihre Fesseln gebundenen *Dr. Martens Boots* hinter sich herzieht – gleichermaßen Symbol für die Punk- und Skinheads Bewegungen, sowie die allgegenwärtige Polizei – oder Leticía Parente, wie sie in Zeiten der brasilianischen Militärdiktatur *Made in Brazil* mit schwarzem Faden in ihre Fußsohlen stickt.

Mit dem ganzen Körper horizontal den Boden zu vermessen oder barfüßig mit gefesselten oder markierten Füßen zu laufen, eröffnet Resonanzräume in denen Unterdrückung, Anpassung wie auch Flucht und Verweigerung aufscheinen. ORLAN verweigert sich dabei nicht nur dem Mann als Maß aller Dinge indem sie durchaus ironisch ihre eigene Maßeinheit einführt und öffentliche Plätze mit ihrem weiblichen Körper vermißt, sondern sie gibt auch die dominierende vertikale Haltung und Perspektive des Vitruvianischen Mannes auf und begibt sich in die Horizontale. Das westlich konnotierte, vertikale Körperverständnis und Bewegungsmodell – aufrecht, statisch, selbstbeobachtend, den distanzierten Blick in einem zu durchschreitenden und zu vermessenden, ebenen Raum betonend – ist, wie zahlreiche Autor*innen aus unterschiedlichen Disziplinen analysiert haben, eng mit der Kolonialgeschichte, der Entwicklung der Kartografie, der Anatomie und der Choreografie verbunden, sowie von Rassismen und Sexismen durchzogen (siehe z.B. Susan Leigh Foster 2011; André Lepecki 2008; Tim Ingold 2011).



// Abbildung 1
ORLAN, *MesuRage de la Place Saint-Lambert*, 1980



// Abbildung 2
Mona Hatoum, *Roadworks*, 1985



// Abbildung 3
Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975



// Abbildung 4
Milica Tomić, *One day instead of one night a burst of machine-gun fire will flash if light cannot come otherwise*, 2009



// Abbildung 5
Bonnie Ora Sherk, *Sitting Still*, 1970



// Abbildung 6
Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing*, 2009

André Lepecki betont z.B. in Bezug auf Franz Fanon und Paul Carter daß die aufrechte Haltung, die den Raum als passierbar begreift, nur dem weißen Mann offen steht, während die zahllosen ‚Anderen' in den Kluften und Spalten eines niemals abstrakten Grundes leben (Lepecki 2008: 147). Performative Praxen, die in der Verweigerung der Vertikalität widerständiges Potential suchen, tragen zu dem bei, was er als „Grund-Werden" bezeichnet: „Dieses Grund-Werden, diese gefallene Präsenz, dieses sich Einlassen auf die schmerzhafte Horizontalität, dieses Verständnis von den Rissen und Temperaturen des physischen und historischen Grundes, auf dem man unweigerlich die eigene Präsenz bewältigt, ist die Anerkennung der Tatsache, dass die *discomfort zone* der Ort ist, an dem wir alle leben und uns bewegen." (Lepecki 2008: 151)

Meine Blicke schweifen von ORLAN auf dem Boden zu den nackten Füßen von Mona Hatoum und Letícia Parente. In der Performance Dokumentation *Roadworks* (1985) verweist Mona Hatoum einerseits auf die in Brixton allgegenwärtige, sozusagen auf dem Fuße folgende rassistische Gewalt und Polizeiüberwachung, aber andererseits auch auf die Widerspenstigkeit eines niemals abstrakten und glatten Bodens und auf die nötige Virtuosität, diesen unverletzt zu navigieren.[3)] Und Leticía Parente, die in ihrer Videoperformance *Marca Registrada* (1975) sitzend ihre Fußsohle bestickt, verweist nicht nur auf die staatlich regulierte, weiblich konnotierte häusliche Sphäre und auf die diese perforierenden Gewaltformen, sondern auch auf die unausweichliche Historizität und Spezifizität, die dem Verhältnis von Grund und Körper eingeschrieben ist.

Auf der Suche nach solchen historischen Einschreibungen begibt sich auch Milica Tomić, wenn sie bewaffnet durch Belgrad streift (*One day instead of one night a burst of machine-gun fire will flash if light cannot come otherwise,* 2009). Sie läuft mit stetigen Schritten – mit Einkaufstüte in der einen und Maschinengewehr in der anderen Hand – vergessene Orte des erfolgreichen antifaschistischen Widerstands im 2. Weltkrieg in Belgrad ab. Sie durchstreift städtische Randzonen, Hinterhöfe, Brachen, Straßen, Bushaltestellen, Parks, Gleisanlagen, Treppenhäuser, ohne je innezuhalten. Kaum jemand nimmt Notiz von ihr, so wie auch sie den einzelnen Orten keine besondere Aufmerksamtkeit schenkt, aber über das Erlaufen der Topographie – im Video begleitet durch mehrere Interviews mit ehemaligen Partisan*innen der *People's Liberation Movement* – entsteht so etwas wie ein ephemeres Monument, das sich dem Vergessen widersetzt und an die emanzipatorischen Erfolge anzuknüpfen versucht. Zugleich kritisiert sie die mit der permanenten Mobilisierung für den Kampf gegen den Terror

3) Basierend auf *Roadworks* hat Hatoum auch eine fotografische Arbeit produziert (*Performance Still* 1985–1995), die den Fokus noch mehr auf den Boden richtet und durch die Art ihrer Präsentation – lebensgroß, bodennah an die Wand angelehnt – einen Dialog mit der Betrachter*in evoziert (Perrot 2016).

verbundenen Delegitimierung jeglicher historischer und aktueller militanter Widerstandsformen.[4)]

Meine Blicke streifen weiter, von dem langsamen Erlaufen der Widerstandsgeschichte zu Figuren des Still-Standes, einem „Grund-Werden" durch Verlangsamung oder gar durch einen Ein-Bruch. Während Bonnie Ora Sherk in ihrer Performance Reihe *Sitting Still (1970)* für mehrere Stunden am Rande eines Verkehrsknotenpunktes in San Francisco in einer riesigen Wasserlache auf einer Brache im Sessel sitzt, begibt sich Ingrid Mwangi (Teil des Künstler*innenduos Mwangi Hutter) singend, klagend, schreiend auf eine überflutete, geschäftige Kreuzung inmitten von Nairobi, um dort eine rituell anmutende, spontane Choreographie im und mit dem Abwasser, den Passant*innen und den wenigen Bussen, die noch passieren können, zu entwickeln. (Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing,* 2009) Sie erkundet das Terrain, das schmutzige Wasser, kriecht auf allen Vieren, rollt sich auf den Gehweg – bis der Verkehr und die geschäftige Bewegung um sie herum für einen Moment fast ganz zum Erliegen kommt. Die *discomfort zone* des Grund-Werdens, von der Lepecki in obigem Zitat spricht, wird hier ziemlich feucht, matschig und dreckig, ein Verlangsamungsort, der das beschleunigte Verkehrsaufkommen, die ungehinderte Passage stört.

Das *re.act.feminism* Archiv ist als Projekt beendet, und besteht neben den digitalen und gedruckten Spuren, höchstens als Aspiration weiter. Meine eigene Aspiration wäre, ein Archiv als eine solche *discomfort zone* weiterzudenken, *on the ground*, in verlangsamter Bewegung, alltäglich, schmutzig, fragend und widerständig. Ein Archiv im öffentlichen Raum, in dem wir zum Beispiel temporär wohnen könnten, und gemeinsam oder allein, für einige Stunden oder tagelang, oder immer mal wieder Objekte und Geschichten und Dokumente und Bewegungen austauschen, teilen, berühren, re-performen, neu kombinieren. In dem Dinge mitgebracht werden könnten. In dem wir schlafen könnten, in dem wir sitzen, liegen, laufen, tanzen, spielen, meditieren, reden, uns danebenbenehmen könnten. In dem Alltägliches und Ausgesondertes und Traumatisches und Lustvolles Platz hat. Archivieren also als eine verkörperte, zugewandte, alltägliche, nicht herausgehobene Praxis, die unsere vielfältigen Beziehungen zu widerständigen Geschichte(n) erhält, nährt und fördert.[5)]

4) Im Statement zu ihrer Arbeit schreibt Tomić: „Each act of getting hold of a weapon that does not serve the purpose of war against terrorism is proclaimed to be a terrorist act. Is it possible to use armed force that does not establish the [...] division into the terrorist and the terrorized?"

5) Siehe zu einer solchen Vision den Sammelband von Giulia Palladini und Marco Pustianaz (Hg.): Lexicon for an Affective Archive, Bristol/Chicago.

// Literatur
Appadurai, Arjun (2003): Archive and Aspiration. In: Brouwer, Joke / Mulder, Arjun (Hg.): Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data. Rotterdam, S. 14–25
Foster, Susan Leigh (2011): Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York, Routledge
Hemmings, Clare (2011): Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory, Durham/London, Duke University Press
Ingold, Tim (2011): Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description. London/ New York, Routledge
Knaup, Bettina / Stammer, Beatrice (Hg.) (2014): re.act.feminism – a performing archive. Nürnberg/London, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg & Live Art Development Agency London
Palladini, Giulia / Pustianaz, Marco (Hg.) (2016): Lexicon for an Affective Archive, Bristol/Chicago
Lepecki, André (2008): Der Strauchelnde Tanz. William Pope L´s crawls. In: Lepecki, André: Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung. Berlin, Verlag Theater der Zeit, S. 130–155
Meskimmon, Marsha (2007): Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally. In: WACK! Art and the Feminist Revolution, Ausstellungskatalog, Los Angeles 2007. Butler, Cornelia und Mark, Lisa Gabrielle (Hg.), Los Angeles, The MIT Press, S. 322–335
Perrot, Capucine (2016): Mona Hatoum, Performance Still 1985–95. In: Performance At Tate: Into the Space of Art, Tate Research Publication. https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum (16.04.2020)

// Abbildungsverzeichnis
Abb. 1: ORLAN, *MesuRage de la Place Saint-Lambert*, 1980, (Teil der Serie *Action ORLAN-CORPS MesuRages d´institutions et des rues*, 1974–1983), Performance: Liège, 1980, Photo: VG Bildkunst, courtesy ORLAN und Galerie Ceysson & Bénétière
Abb. 2: Mona Hatoum, *Roadworks,* 1985, Live action mit Doctor Martens boots, performed bei der Brixton Art Gallery, London, © Mona Hatoum. Courtesy the artist (Photo: Patrick Gilbert)
Abb. 3: Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975, Video, Schwarz-Weiß, Ton, 10:30
Courtesy: André Parente & Galeria Jaqueline Martins
Abb. 4: Milica Tomić, *One day instead of one night a burst of machine-gun fire will flash if light cannot come otherwise*, 2009, Video, Farbe, Ton, 10:20, Performance: Belgrad, September 2009, Courtesy: Milica Tomić & Charim Galerie, Wien
Abb. 5: Bonnie Ora Sherk, *Sitting Still*, 1970, Performance, Courtesy: Bonnie Ora Sherk
Abb. 6: Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing*, 2009, Video, Farbe, Ton, 7:48, Performance: Nairobi, Eastleigh district, 2009, Courtesy: Mwangi Hutter

// Angaben zur Autorin
Bettina Knaup (Berlin) arbeitet international als Kuratorin mit Schwerpunkt im Bereich Performance und Gender. Sie hat zahlreiche Festivals und Ausstellungen kuratiert, darunter das *International Festival of Contemporary Arts, City of Women* (Ljubljana, mit S. Potocki) sowie das mehrjährige Ausstellungs- und Archivprojekt *re.act.feminism – a performing archive* (mit B. E. Stammer, Akademie der Künste, Berlin, Antoni Tapies Foundation Barcelona, Tallinn Art Hall, a.o.). Sie unterrichtet und publiziert, arbeitet regelmäßig mit Künstler*innen zusammen und ist aktuell PhD research fellow am Department of Drama, Theatre and Performance an der Roehampton University, London.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz
Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de