



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Versäumnisse

Weddigen, Tristan ; Röhl, Anne ; Reineke, Anika ; Kapustka, Mateusz

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-99418>
Journal Article

Originally published at:
Weddigen, Tristan; Röhl, Anne; Reineke, Anika; Kapustka, Mateusz (2014). Versäumnisse. *Texte Zur Kunst*, 24(94):167-170.



[English](#) / [Deutsch](#)

- [Ausgaben](#)
- [Web-Archiv](#)
- [Editionen](#)
- [Abonnements](#)
- [...](#)
-

[← S. 153 S. 183 →](#)

[Heft Nr. 94 / May 2014 „Berlin Update“](#)

163

Umfrage zur Bedeutung des Textilen innerhalb zeitgenössischer Denk- und Praxisformen

94-textiles-1 Anni Albers, "On Weaving", 1965

In jüngster Zeit steht das Textile im Fokus einer Reihe von Ausstellungs- und Forschungsprojekten, die sich dezidiert im Kontext einer zeitgenössischen Kunst- und Ausstellungspraxis situieren – wie u. a. „Decorum. Carpets and tapestries by artists“ (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris), „Hollandaise“ (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam), „Social Fabric“ (INIVA, London), „The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelau for the CSROT“ (Raven Row London), „Textiles: Open Letter“ (Museum Abteiberg), „Kunst und Textil“ (Kunstmuseum Wolfsburg), „To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute“ (Kunsthalle Bielefeld), „Textile (An Iconology

of the Textile in Art and Architecture)“ (Universität Zürich) oder „Networks (Textile Arts and Textility in a Transcultural Perspective, 4th to 17th Centuries)“ (Humboldt Universität Berlin).

Diesen Umstand zum Anlass nehmend, haben wir Kunsthistoriker/innen, Künstler/innen und Kuratoren und Kuratorinnen um Statements zu der Frage gebeten, warum das Textile seit den 60er Jahren immer wieder neue Konjunkturen erfährt und inwiefern es seine derzeitige Popularität aus seiner multiplen Kontextualisierbarkeit bezieht: Das betrifft sowohl das Interesse an feministischen und queeren Strategien als auch an einem Austausch zwischen bildenden und angewandten Künsten (Stichworte wären hier die historische Arts & Crafts-Bewegung und die Pattern & Decoration-Bewegung der 1970er Jahre) sowie zwischen einer Kunst- und Kulturgeschichte unter Einbezug von Medien-, Sozial-, Technik- bzw. Industrie- und Stilgeschichte. In diesem Zusammenhang haben auch die Schriften des Wiener Kunsthistorikers und Kurators für Textilien, Alois Riegl, neue Aufmerksamkeit erhalten; auf Basis seiner Textilstudien eröffnet er hierin bereits Ende des 19. Jahrhunderts einen Konnex zwischen ästhetischem Formalismus und soziologischem Funktionalismus, um so das Ineinandewirken von ästhetischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Dynamiken aufzuzeigen. Dieses Changieren zwischen „Selbst-“ und „Weltverhältnissen“, das dem Textilen augenscheinlich inhärent ist, erzeugt wechselnde Perspektiven: Während die gewebte Struktur als pure Oberfläche einer Stil- oder auch Technikgeschichte folgt, ist sie in ihrer Materialität und Verfahrenstechnik Teil einer Kultur- und Sozialgeschichte – eine Verflechtung, die zudem die Untrennbarkeit von materieller und immaterieller, künstlerischer und handwerklicher Arbeit ebenso wie die Hierarchien in der globalen Verteilung von Arbeit und Ressourcen anschaulich werden lässt.

Das gewachsene Bewusstsein um die beziehungsreiche Medialität des Textilen, aber auch seine Konnotationen mit Fertigkeiten (Skills) und Wissen, mit Kollektivität und Individualität sind nur einige der Aspekte, die seine enorme Wirkungsfähigkeit erklären. Hinzu kommen über das Technische hinausgehende metaphorische Aufladungen, die Begriffe wie „Faden“, „weben“, „flechten“, „knüpfen“ etc. durch medien- und gesellschaftstheoretische Rhetoriken erfahren. Mit den hier nur angedeuteten Feldern und Fragestellungen ist zugleich eine strukturelle Konflikthaftigkeit angesprochen, die nicht nur die Analyse von Autorschaft- und Werkbegriffen verkomplizieren, sondern auch die Frage nach sozialen Topologien und Subjektivierungsprozessen auf unausgesetzt relevante Weise aufwerfen. Vor diesem Hintergrund diskutieren die eingeladenen Beiträge die Rolle des Textilen innerhalb einer kuratorischen, künstlerischen und kunsthistorischen Praxis mit Hinblick auf die

Frage, inwiefern die Auseinandersetzung mit dessen multipler Kontextualisierbarkeit der Herausbildung kunst- und gesellschaftskritischer Kriterien dienen kann.

Sabeth Buchmann / Rike Frank

T'AI SMITH

Binding Economies: Tectonics and Sieve

In Gilles Deleuze's 1990 essay, "Postscript on the Societies of Control", he mentions textiles in two contexts: First, they are cited briefly as a vestige of the nineteenth-century model of capitalism – an industry that, despite its "complexity", has been outsourced along with metallurgy and oil extraction to developing countries (textiles exemplify a model of production that economically fabricates reams and reams of plastic- and organic-threaded stuff). Secondly, the textile's adaptable structure (as a network of flexible threads) is conceived as the underpinning "logic" of the control society: "A sieve whose mesh will transmute from point to point" to flexibly control "dividuals" (human subjects) in a society of fob keys, Internet protocols, and passwords. [\[1\]](#)

94-textiles-5 "Textiles: Open Letter", Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2013, installation view

The first type of society corresponds to what Michel Foucault identified as a disciplinary model of production: Machines and humans working in unison, following discrete patterns. One might say that this society, to borrow a term from nineteenth-century architect Gottfried Semper, works through tectonic joints, or a mode of binding discrete thread-like elements. Typically understood through the figure of the grid – a recursive model that carries within its form a sense of order, repetition, and division – the disciplinary society is explicit in the weave draft, a working pattern that diagrams the action of the loom's heddles. For something particular is at stake in the heddle, a particular advance in the technology that, over several centuries, as Anni Albers wrote in "On Weaving", "prepared the way for the mechanization of the loom, and contributed to greater speed of execution." This is so because heddle rods or cords, which are used to space but also raise and lower warp threads in perfectly even and sequenced intervals, function to order the procedure of weaving – to render it uniform. The efficient economy of the

heddle is thereby inscribed in the weave draft's grid. Thus, as developed for patron books and textile manuals (*Bindungslehre*) – which originated in newly industrialized textile mills in the eighteenth century – the weave draft might be called the quintessentially industrial-modern diagram. Its coded pattern figures the relationship between the abstraction of machinic processes and that of labor under modern capitalism.

The control society is a bit different, Deleuze says; it works like a sieve. In late-capitalist societies with their “flexible” models of work, the textile is reimagined, so to speak, as an operative potential – as that which is adaptable, easily bends. So the figure of the sieve's mesh is a diagram of the so-called Net (with its complex connections) and of its protocols: The “mesh” here implies a particular manner of distilling data into increasingly malleable threads and then binding or knotting off sections. In effect, in this model of society, the textile migrates from tectonics and stuff (material goods produced on machines, and bought and sold) to an underlying logic of “the fold”; of “infinite work or process” that does not finish, but only ever continues, modulates from corporate boardrooms to social media platforms. [\[2\]](#) It becomes an abstraction of an abstraction.

So, for the purpose of responding to the question, I would say that textile modes are important in art today perhaps because through their plastic forms and methods they generate and conceptualize contradictory *modus operandi* – the dual methods of global capital. So they imply on the one hand sweatshop labor, and on the other the matrix of the immaterial economy of the Internet, a flexible and adaptive new-capitalist domain; they diagram the economy's flexible modes of operation, even as they also work within it as material stuff. Effectively, they bind the disciplinary-cum-control societies that currently cross between developed and developing worlds, where one can't exist without the other.

In this sense, artists who have more recently taken up the problems of textiles (for example, Lisa Oppenheim, Florian Pumhösl, Sascha Reichstein, Yorgos Sapountzis, Zoe Sheehan Saldana, Mika Tajima) do not so much borrow its material specificity or use it as a symbol of this or that idea. Rather, they borrow its contradictory logic; their work enacts its simultaneous objectives of binding, covering, and adapting. The “textile” at play is less an object than that which moves from the domain of plastic form to the temporal folds of concepts, societies, and economies.

Notes

- [1] Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control”, in: *October*, 59, Winter 1992, pp. 3–7.
- [2] Gilles Deleuze, *The Fold*, London 2006, p. 39. It is perhaps important to note that the language Deleuze uses to describe the concept of the Baroque in *The Fold* maps well onto the language he uses to describe the functioning of the control society.

Asier Mendizabal

Warp and Weft as Structural Metaphor

1.

The act of alternately interlacing flexible fibers to construct a weave is one of the oldest and most decisive of human abilities. Traces of basket making appear printed on some of the earliest ceramic remains, for which they would have served as molds, suggesting that basketry developed before pottery. It is also thought that rudimentary weaving of flexible fibers preceded, and in fact originated, textile technology. If ceramics are most profusely documented within historical narratives of the earliest technologies – until the successive appearance of bronze and iron – it is due to the abundance of ceramic archaeological remains. For the same reason, stone and metallic remains have given their names to humanity’s pre-writing periods. Due to their ephemeral nature, organic baskets and fabric weavings have not left remains with which to write about cultural evolution or fill museum cases. This, at least, is the pragmatic explanation for why basketry, and textiles in general, which were so crucial to humanity’s socioeconomic history, have been relegated to a secondary place in western historical narratives concerning technologies as carriers of meaning.

It is possible to imagine another reason for this oversight. The account by which gestures and technical skills, whose histories have been inventoried through archaeological remains, acquire symbolic function in the West – that is, how they went from being mere skills to art forms – privileges some of these gestures and not others.

Indeed, the following are considered fundamental: Subtraction, in the form of a carving, incising, hollowing out, casting, or grating; addition, in the form of assembling, constructing, or superimposing – the very act of painting; modeling; and the abstract variation of molding or melting down. All of these are physical gestures that originated in the *noble* actions that made up what history calls the arts. They are modes of giving form to material through direct action upon it. The metaphor of control over that which has no form, over nature. These actions become sign value and are characterized as arts because they account for individual expression, of the force of a subjectivity that leaves a trace of the actions – cutting, hitting, hitching together – a vestige recognizable as the cipher of a subject. Nevertheless, the interweaving of warp and weft, subjected as it is to the grid structure that makes it possible, does not seem favorable for transmitting the individual mark that the historiographical canon has privileged as the motor of progress. To the contrary, it is a skill that seems, within its own structure, to refer to a social act, to collective knowledge.

2.

Before the appearance of photographic technology, the representation of the masses in the illustrated press was achieved via almost abstract filigrees that were consistent with the printing technique used, and that reduced the tiny heads that extended to cover the landscape to an almost textile-like grid of rehearsed marks. Individuals were unrecognizable. The form represented was the totality, and not the sum of its parts. There was a revealing correspondence between this image and the characterization, between suspicious and hostile, that sociology made of the phenomenon as a kind of blind magma, uncontrollable and terrifying, subject to the mechanism of flows more than to the will of its members. Photography, on the other hand, made it possible to capture all the complexity of myriad factions in an instant, in a fraction of a second. In so doing, it generated a paradoxical effect: The form of the mass totality and that of each of the persons that made up the mass could be read simultaneously. An image was thus generated that seemed to resolve the ever-present contradiction in articulating the political – the impossible conciliation between the individual and the collective, strangely resonant with the relationship between the background and the figure in pictorial representation. The perceptive paradox by which, in a weaving, we can only perceive the warp by not seeing the weft or the weft by not seeing the warp.

In 1897 the technique of reproducing photographs directly using a rotary press was introduced. This didn't allow for

good reproductions of photographs of masses of people, however, because the dots that make up the photograph, printed by means of a semitone screen became interwoven with the small heads that formed the image. The grid of dots that made half-tone reproduction possible was superimposed onto the grid of points that formed the multitude of tiny faces in the image represented. The overlapping of the two weaves produced an enigmatic aberration in the related image – a kind of structural metaphor that the graphics industry calls *Moiré*, borrowing a term from the textile industry.

Translation: Jennifer Josten

Mateusz Kapustka, Anika Reineke, Anne Röhl, Tristan Weddigen

Versäumnisse

Ausstellungen sind Seismografen und Katalysatoren des öffentlichen Interesses. Der Betrieb kann allerdings eine vertiefte, wissenschaftliche Behandlung nur bedingt leisten. Bisherige monomediale Ausstellungen bedienen klassische Kunstvorstellungen, die Textilien nobilitieren sollen. So werden diese als Kunstwerke inszeniert, vornehmlich als Gemälde oder Plastik. Dies mag zwar der künstlerischen Intention entsprechen, sei diese reflektiert oder nicht. Die Orientierung am Leitmedium Malerei verflacht allerdings das Textile. Seine spezifischen raumzeitlichen Merkmale wie etwa sein Umgang mit Schwerkraft, seine Formbarkeit und Taktilität, seine Funktion als sichtbarmachende Folie, die Herstellung von Kontext und an-architektonischem Raum, die Einheit von Bild und Träger kommen in derartigen Displays nicht zur Geltung. Aufgrund seiner Produktions- und Erscheinungsweise lädt das Textile zu oberflächlicher Analogie-bildung und formalistischer Gleichmachung ein, die die mannigfaltigen textilen Objekt- und Begriffsgattungen einebnet.

Das Textile hinterfragt hingegen selbst die klassischen Objekt-, Werk-, Bild- und Kunstbegriffe. Dies könnte die Kunstwissenschaft weiter dazu anspornen, ihren Horizont auf grundsätzlich alle Gegenstände zu erweitern. Die dabei notwendige, erkenntnisfördernde Spezifizierung der Gegenstände kann im Fall des textilen Hybrids besonders dadurch erreicht werden, dass dessen transmediales Potenzial ins Zentrum gerückt wird. Die Übersetzung eines Mediums in ein anderes, etwa von gewobenem Stoff in gehauenen Stein und umgekehrt, lässt

das eine durch das andere besser verstehen, mittels gegenseitiger, paragonaler Differenzierung. Die medialen Schnittstellen und Inkohärenzen, Metamorphosen und Missverständnisse sichtbar zu machen, stellt eine fruchtbare Herausforderung an das Ausstellen und Beschreiben dar.

Die beiden großen semantischen -Felder der textil-materialen Phänomene und der poetisch-sprachlichen Metaphorik sind nicht -deckungsgleich. Darauf deutet etwa die inflationäre Anwendung der Begriffe Textus und Falte hin. Nach einer explorativen Phase müssen nun die beiden Diskursebenen der Gegenstände und der Begriffe punktuell präziser miteinander verknüpft werden. Das Auseinanderdriften von Gegenstand und Sprache bei immer generöserer Analogiebildung dürfte denn auch ein aktuelles Problem der Kunstwissenschaft spiegeln. Objektbezogene Glossarien etwa könnten Abhilfe schaffen und das vertiefen, was Ausstellungskataloge nur ansatzweise leisten. Die Hybridität des Textilen als Medium, Technik, Material und Metapher verlangt nach einer Inter- und Transdisziplinarität, die schwer zu leisten ist. So wird die Entfremdung zwischen Universität und Museum gerade im Bereich der textilen Künste deutlich. Nationale und institutionelle Forschungs- und Ausbildungstraditionen schüren ein methodologisches Misstrauen, eine intradisziplinäre Xenophobie, die in geschlossenen Peergroups Sicherheit sucht. Begriffliche Angelpunkte etwa zwischen konservatorischer und akademischer Materialforschung wären hingegen nötig.

Wie die feministische Kunstwissenschaft gezeigt hat, haben die modernen Meistererzählungen und ihre Leitbegriffe wie Autorschaft und Authentizität diskriminierende Auswirkung auf Forschung und Karriere. Trotz beginnendem Mainstreaming verstrickt sich das Textile und seine Erforschung noch immer in die ihm zugeschriebenen Merkmale wie Anonymität, Weiblichkeit, Materialität und Handwerklichkeit. Künstlerische Medien und ihre Geschichte, die Vermengung von Medienmythologie und Forschungsdiskurs müssen daher steter fachlicher Selbstkritik unterzogen werden. Mögen die Kanones der Epochen, Kulturen und Geschlechter in der Wissenschaft sich langsam auflösen, so steht doch der herrschende Medienkanon, der durch die Gegenwartskunst zwar nicht überwunden, aber erweitert wurde, einer Öffnung der Kunstwissenschaft zum Objekt hin noch im Wege. Das Textile ist allen nahe. Als Ur-Kulturtechnik suggeriert es anthropologische Konstanten, die das Medium zum Tummelplatz falscher Freunde machen. Auch wenn in der Kunst verzeihlich, so werden als universell vorgestellte Alltagserfahrungen doch in der Wissenschaft zu wenig sozial- und kulturhistorisch spezifiziert. Aufgrund ihrer Mobilität und Multifunktionalität, ihrer global verteilten Produktion und Distribution

stehen Textilien heute nicht nur im Fokus öffentlichen und künstlerischen Interesses, sondern als Medium des Austauschs auch im Fokus transkultureller Forschung. Das „Verweben des Globus“ darf sich jedoch nicht mit einer stilgeschichtlichen, politisch neutralisierenden Migration der Formen begnügen, sondern muss die Fließrichtung der Ressourcen und die sich vertiefenden Ungleichheiten im Tauschsystem mitbedenken. Auch wenn das Textile seit der industriellen Revolution gerne alternative, nichtkapitalistische Produktionsverhältnisse – von Arts and Crafts bis Guerilla Knitting – durchspielt, so handelt es sich dabei oft um Wiederauflagen alter, neoprimitiver, kunstgeschichtlicher Materialmythen und damit um politischen Kitsch und symbolische Ersatzhandlungen. Selbst die geschlechtlich definierten Opfer- und Täterrollen und Machtverteilungen im Feld des Textilen sind seit Arachne weit komplexer, als es das konventionelle Gendering des Mediums vermuten lässt. Vielmehr ist das Textile grundsätzlich politisch, es ist Stoff sozialer Konflikte, wie die Geschichte der Weberaufstände zeigt. Im Fall des Textilen besteht immer die Gefahr, dass das Ornament das Material, der Formalismus die Politik überdeckt.

All diese Erwartungen und Versäumnisse zerrn in verschiedene Richtungen am Textilen. Statt es aber zu verflachen, gilt es, um das Textile zu kämpfen, es umzuschlagen, umzustülpen, zusammenzuflicken. Das Textile ist nicht eine globale Weltausstellungs-Urhütte, ein weltumspannendes Zelt, ein schützendes Futteral, sondern eine angespannte Kontakt- und Konfliktzone.

Judith Raum

94-textiles-2 Judith Raum, "Disponible Teile", Galerie Chert, Berlin, 2012

Im textilen Medium verdichten sich mehrere Aspekte, die mich interessieren. Einerseits seine phänomenologische Verfasstheit: das Textile als ein Material, das, wie es Michel Serres beschreibt, im Gegensatz zu harten Materialien etwas Weiches darstellt, eher flüssig als fest ist. [\[3\]](#) Textiles ist eher dem Verfall preisgegeben als andere Materialien – es reißt leicht, nutzt sich ab, löst sich auf. Das nähert es dem Körperlichen an, nicht zuletzt wegen seiner Biegsamkeit und der damit einhergehenden Fähigkeit, sich Untergründen und Formen anzuschmiegen, diese quasi einzukleiden und zur zweiten Haut zu werden.

So verstanden, interessiert es mich in aktuellen Arbeiten, an welchen Stellen das Textile innerhalb ökonomischer

und kolonialer Projekte auftaucht – innerhalb von Unternehmungen, die „harte“ Strukturen schufen. Das nicht nur im Sinne von Infrastruktur, Bauwerken und industriellen Anlagen, wie im Fall des Baus der Bagdadbahn im Osmanischen Reich, der (indirekt) durch die Deutsche Bank betrieben wurde, sondern auch im Sinne der Geisteshaltung, mit der die wirtschaftliche Durchdringung eines Landes vorangetrieben wurde.

In diesen Zusammenhängen verstehe ich das Textile als ein widerständiges Medium. Weil es die „harten“ Strukturen, die geschaffen werden sollen, auf phänomenologischer Ebene zu unterlaufen scheint. Innerhalb des deutschen Wirtschaftskolonialismus und Technikexports Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise interessieren mich Momente, in denen so flüchtige Dinge wie Baumwoll- und Wollfasern bedeutsam werden. Wo Zeltbahnen, Schals und Tücher eine Rolle spielen, wo Utensilien und Materialien, die eher mit temporären Lebensformen als mit stabilen Strukturen zu tun haben, zum Einsatz kommen. Wo, um auf einer anderen Ebene zu sprechen, als gültig befundene Hierarchien in Fluss geraten, wo sowohl die Produktions- als auch die Verwendungsform von bestimmten Materialien eher prozessuale Veränderungen ermöglichen als zur Verfestigung von Verhältnissen dienen.

Die phänomenologische verbindet sich mit der sozialhistorischen und wirtschaftshistorischen Dimension des Textilen: Tuch, Stoff und Kleidung befriedigen grundlegende menschliche Bedürfnisse; das Know-how vom Verweben, Verfilzen, Verknoten ist uralte. Aber es sind gerade die Weber/innen oder die Arbeiter/innen in der Textilbranche, die unter prekärsten, entmündigenden Bedingungen arbeiten, und das lange schon, während sich gleichzeitig auf die Herstellung von Textilien auch die Akkumulation von Kapital gründet. Kurios ist die Kontinuität, in der große Bankhäuser eng mit dem Geschäft mit dem textilen Medium verbandelt sind. Vorstandschefs der Deutschen Bank saßen beispielsweise im Gründungsgremium der Ende des 19. Jahrhunderts aktiven Deutsch-Levantinischen Baumwoll-Gesellschaft und ermutigten immer wieder aktiv zu einem offensiven Vorgehen der deutschen Baumwollindustrie in Anatolien. Bereits in der Toskana des 14. Jahrhunderts existierte eine enge Verbindung zwischen Bankwesen und Textilsektor, die „harte“ und die „weiche“ Währung waren oft im Besitz ein und desselben mächtigen Hauses. Die Wollklopfer und Weber benennen im Jahr 1374 sehr genau die damals herrschenden Missstände und üben eine erstaunlich aktuell klingende Kritik an der damaligen Finanz-, Steuer- und Lohnpolitik.

In meinen Malereien und Objekten werden Texturen und Verfahren ablesbar, die sich auf die oben beschriebenen Phänomene beziehen. Die in Schichten bearbeiteten Baumwollbahnen und prekär zusammengehaltenen Objekte sind, mit Schnüren verspannt oder von Stangen gehalten, im Raum installiert. Sie werden zu Bestandteilen einer flexiblen Architektur, in der sie in einen Zusammenhang mit Dokumenten meiner sozial- und wirtschaftshistorischen Recherchen eingehen. Nicht zuletzt ist für mich das Textile das Medium, das mir als Malerin nahe ist. Dies in einem ebenfalls von Michel Serres beschriebenen Sinn: Das Textile ist die Haut der Malerin, in die sich Erfahrung und Erlebtes eintätowieren. Der textile Träger hat eine topologische Dimension, insofern er ein Ort ist, an dem das Berühren dem Sehen nicht untergeordnet ist. Hier geht es darum, *wie* ich Oberfläche anfasse, *wie* die Farbe in die Faser eindringt. Daraus ergibt sich für das Auge, wie planvoll oder zufällig bestimmte Schichten zueinander stehen, ob Verbindungen lose oder fest wirken, ob etwas sich noch im Offenen hält oder schon bestimmt wurde. Mit dem Textilen stellen sich somit für mich immer auch Fragen nach dem Wie der Malerei, die zugleich auf grundlegende Probleme der Darstellung verweisen.

Anmerkung

[3] Vgl. Michel Serres, Die fünf Sinne, Frankfurt/M. 1998.

Leonor Antunes

“In an anagram all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new Each element of an anagram is so related to the whole that no one of them may be changed without affecting its series and so affecting the whole. And conversely the whole is so related to every part that whether one reads horizontally, vertically, diagonally or even in reverse, the logic of the whole is not disrupted, but remains intact.”

—Maya Deren

In Maya Deren's film "The Witch's Cradle", we watch a series of choreographed movements performed by Marcel Duchamp and the camera. Part of the film's sequences are interrupted by -Duchamp manipulating a piece of yarn that suddenly starts making its own journey around his body. The thread moves from the controlled manipulation of the human hands to the liberation of the "magical" qualities set by the camera. Deren was comparing the Surrealist objects to magic and cabalistic symbols, like when she parallels string games played by a little girl (evoking the mythological figure of Ariane's thread) with a second string that goes first along the leg of a man then circles around his neck, luring us into the movement of the flying bowline.

In one of the (unfinished) film's final sequences, we see a body moving backward, pulling the thread attached to the camera. The physical limit of such movement is controlled by the thread's tension. The thread has a metaphorical meaning, due to the context of Deren's work and the film's location. It was shot in New York in the former space of Peggy Guggenheim's collection "Art of this Century" designed by Frederick Kiesler in 1942. Kiesler conceived a labyrinthine and Surrealist space that was both mobile and demountable; a conceptual space that explored all manners of aperture, curtains, hanging walls, and rope systems.

94-textiles-3 Maya Deren, "The Witch's Cradle", 1943, film still

I am particularly interested in the relationship established between the line, or yarn, with the body, as a unit of measurement, which is defined in relation to the scale of the human body and the spatial environment around it. The idea of a string tied around the fingers serves as a mnemonic device. I am also interested in the relationship of the body with built space using an element that develops within it being manipulated and deployed. This device can be seen as a rope, which through its successive knots and displacement defines surfaces which in turn define volume.

In 2011 I did a commissioned project for the Museo Reina Sofía in Madrid. The project titled "walk around here walk through there", was quoting Maya Deren's instructions to Anne "Pajarito" Clark (the artist and mother of Gordon Matta-Clark) who was performing in the film, indicating to her how to move in the space. In this exhibition a black nylon rope was placed on the ceiling creating a hexagonal shape, forming a net from which several black leather sculptures were suspended. The sculptures' weight concealed the rigid hexagonal pattern created on the ceiling.

The rope's leftovers were kept on the floor, as a line going from the first room to the second and returning back to the first room and thus leading the spectators to a "possible" way out. I always use an entire spool, and try to move the rope in the space without cutting it. I see it as a way to reactivate the use of line moving in space.

Recently I have been looking at the ways certain indigenous tribes in Brazil are weaving different materials, how they manipulate and -produce volume within different densities and purposes. The Xingu tribes, in Mato Grosso, which I am visiting this year, still use their traditional techniques and work with natural fibers that they cultivate in their region. It is interesting how such looped fibers and handcrafted mats can literally expand infinitely in space, in all directions, building a structure with no apparent limits or end. Or the way they fabricate nets for hammocks using very basic looms, bringing to mind how nets have no end, like a Möbius strip, having the same mathematical quality of being nondirectional.

I am interested in the dialogue that this specific knowledge establishes within a certain perspective of modernity in Brazil. How architects like Lina Bo Bardi engaged with the vernacular, with Afro-Brazilian culture and native expressions of the Brazilian northeast; which serves as a dramatic counterpoint to the recent notion of the "Presence of the Past".

Bo Bardi's passion for new engineering solutions and for the handicrafts of the complex ethnic and racial demographics of Brazil's regions were not the nostalgia for a world before modernism, but rather a legacy regarding a belief in the artwork as representing an ongoing engagement in a process, rather than a singular assertion of an object as a utopian frozen moment.

Within the multiple ways of reading fabrics, what I find most striking are exhibitions that can activate space the way in which fabrics do, the way that weaving builds a structure row by row, layering or piling specific knowledge on top of each other; crafting a platform for social political and economic interaction of a world of real possibilities.

Koyo Kouoh

HOLLANDAISE. A journey into an iconic fabric

The bright and distinctive wax prints that I worked with in my exhibition “Hollandaise – a journey into an iconic fabric” at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) and Raw Material Company in Dakar are generally regarded as African fabrics, while there is nothing African about them, be it in their production technique, their design, their manufacture or their commercial marketing. The history of wax prints is an emblematic tale of commercial domination that began in the middle of the nineteenth century and continues down to today. It is also a tale of the – to put it mildly – transfer of the skills of the Indonesian batik tradition to Dutch textile manufacturing. The specific wax technique is used today by the Dutch company Vlisco, and many others, was traditionally developed in Java, Indonesia, and brought to the shores of Africa in a grand project of commercial expansion.

I would argue that the emergence of a modern consciousness during the pre- and post-independence era accentuated an African orientation toward Western-style clothing that was already there from the early years of colonization. One must know that modernity in an African perspective does not necessarily relate either to the period or to the set of ideas associated with that term in Western societies and rather relates to a period of self-assertion, a leap in education, self-reliance and economic prosperity that followed the liberation movements in the mid-twentieth century.

It was also during this period that wax prints were increasingly embedded in the traditional order – at least in Cameroon – as a means of drawing the line that divided tradition and modernity. The ultimate result of this was the social interpretation of the use of wax prints, which identified someone wearing wax prints as traditional, and someone in Western clothing as modern.

In the process of digesting colonialism and its various aftereffects that are still being experienced today on political, psychological, cultural and economic levels, blaming Europe is a welcome, recurrent pattern. While the French and the Brits get more than their share, one rarely hears the Dutch mentioned. I was intrigued by this, especially when you look at how an iconic Dutch product has become the defining metaphor for African design, fashion, and expression that symbolizes identitarian “authenticity” within Africa, and in the eyes of those looking at it: wax prints (also commonly called Hollandaise, in their high-end version). The wax print is both a fake, and nevertheless a true sign of Africanness worldwide.

Regardless of its origin and the exploitative mechanisms attached to it, this fabric has been adopted, and through its use has created a local meaning of its own and a hierarchy of styles and quality that should not, and can not, be denied. Ever since wax prints were introduced in Africa, women have collected them, along with other textiles such as batiks, lace, and Congolese damas. These collections are part of what can be seen as a sort of underground feminist project that serves to provide financial independence to women outside their husband's knowledge and control. They are a form of savings. Beyond the financial value of the fabric, the vintage pieces also give the wearer prestige and an aesthetic edge.

It was estimated that 75 percent of all wax prints in Africa displayed Vlisco designs, according to postings on Vlisco's website, but only a portion of these were theirs. Around 2006 the cheaper imitations from China seriously threatened the continuation of the firm. To combat this trend, Vlisco decided to become a leading fashion brand in Africa. Since that date Vlisco advertises with the subtitle "The True Original". The company now not only produces new designs for wax prints, but also launches these as collections with the rhythm of the fashion trade. An advertising campaign accompanies each collection, and flagship stores have been opened in major cities of West Africa. The photo shoots for the quarterly advertising campaigns are organized by a Dutch agency in Amsterdam. Black models are hired to perform Africa and the ultimate look of the stylish African woman. With this strategy, Vlisco perpetuates the biased idea of African authenticity by suggesting that the authentic African woman is dressed in wax prints, and preferably "true original" ones.

It is worth mentioning at this point that over the past two years of preparation for this exhibition, during which SMBA and I repeatedly sought Vlisco's support for the artists' research, the company displayed a resolute rejection of the exhibition project. The level of criticality which we were bringing to the debate around wax prints did not appeal to their purely commercial interest and growing anxiety about remaining a market leader. The company did not understand that this exhibition is not meant to put them in the spotlight, but rather to offer a new reading of the idea of African identity that wax prints convey in general. It is intriguing that after more than a century of dealing with an iconic product, the company has not managed to draw from the wealth of creativity of design professionals in Africa and its diaspora. Save for popular culture imagery, the predominant visual lexicon of Vlisco's wax prints still draws its inspiration from African fauna and flora.

This statement is an excerpt from my article in the exhibition catalogue “Hollandaise”, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and Raw Material Company, Dakar, 2012/2013.

Irene Below

Die Frage nach dem Zusammenhang der Sozialgeschichte mit der Entwicklung der Textilkunst war die Folie für die Ausstellung „To Open Eyes – Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute“ in der Kunsthalle der „Leinenstadt“ Bielefeld. In der Ausstellung ging es Museumsleiter und Kurator Friedrich Meschede um die Entwicklung von der angewandten Textilkunst der Wiener Werkstätten zu autonomen „Bildern aus Stoff“. Ein Zentrum auf diesem Weg bildeten die Bauhaus-Weberinnen, allen voran die Bauhüuslerin Benita Koch-Otte, die von 1934 an fast 30 Jahre lang in den von Bodelschwingschen Anstalten Bethel bei Bielefeld als künstlerische Leiterin der dortigen Weberei gewirkt hatte. Das breite Spektrum ihrer Arbeiten bis 1933 konnte man 2012 in Ausstellungen in Weimar und Berlin entdecken, in Bielefeld jetzt auch spätere Arbeiten. In meinem Beitrag über Leben und Schaffen Koch-Ottes im Katalog [\[4\]](#) ging es unter anderem um ihre Arbeit in Bethel unter den Bedingungen des Nationalsozialismus, um ihr therapeutisch fundiertes Konzept für die Weberei und um den Anpassungsdruck als Bauhaus-Absolventin und aus dem Exil zurückgekehrte Ausländerin – dies vor allem auf der Basis von Briefen an die enge Freundin Gunta Stölzl in der Schweiz, in denen sie ihre Ablehnung der politischen Verhältnisse in Deutschland, ihre Schwierigkeiten mit dem christlichen Milieu und ihre Ambivalenzen angesichts der Strukturen in Bethel und in der Weberei beschrieben hat. Die politischen Zugeständnisse, die Koch-Otte machen musste – die Meisterprüfung 1937, da der Bauhaus-Abschluss nicht galt, und die Herstellung von zwei nicht erhalten gebliebenen Teppichen mit Nazi-Emblemen für städtische Einrichtungen, von denen einer als Fotografie überliefert ist –, habe ich in diesen Kontext gestellt. Sie ermöglichten ihr die Wiedereinbürgerung und die Konzeption des Handwerksbetriebs als therapeutisch-künstlerischen Ort für Behinderte, Kranke und Gesunde, der mit dazu beigetragen hat, das Leben der von Euthanasiemaßnahmen bedrohten Patientinnen und Patienten in Bethel zu retten. Dafür zunutze machen konnte sich die Betheler Weberei die in der NS-Ideologie verankerte positive Haltung zum Handwerk und zu Heimtextilien. Die Berufung auf die lange Tradition des heimischen Textilhandwerks, insbesondere des Webens, diente auch der Legitimation der Arbeit der Weberei; so befanden sich etwa beim Umzug der Anstalten zum 1. Mai 1941 auf einem Wagen der Webeschule ein historischer bäuerlicher Webstuhl, auf einem zweiten mit der

Aufschrift „Spinnen und Weben ist unsere Pflicht“ ein Leineweber, spinnende Mädchen und Bäuerinnen in historischen Trachten. In diesem Rahmen konnte Koch-Otte stilistisch und thematisch ihre Arbeit weiterführen, wie sie sie als Leiterin der Weberei an der Burg Giebichenstein in Halle bis zur Entlassung 1933 entwickelt hatte. Das zeigt die Selbstpräsentation der Betheler Werkstatt um 1940 in der Loseblattsammlung „Deutsche Warenkunde“. Auf dem einen Blatt wird der 1932 in Halle entworfene Sternteppich gezeigt, der in Bethel weiterhin gewebt wurde, auf dem zweiten sieht man einen 1940 entworfenen Wandstoff – fotografisch ähnlich präsentiert wie die Wandstoffe der Burg Giebichenstein zehn Jahre früher. Allerdings ist nun an die Stelle eines experimentellen Material-mixes ein konventionelleres Gewebe aus Flachs und Wolle getreten.

94-textiles-4 "To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute", Kunsthalle Bielefeld, 2013-2014, Ausstellungsansicht

Das Verhältnis von Bauhaus-Moderne und Nationalsozialismus ist bis heute ein eher blinder Fleck in der Bauhaus-Forschung. Die zunächst durchaus aufgeschlossene, lange ambivalente Haltung gegenüber nationalsozialistischen Gestaltungsaufgaben und Auftraggebern bei Herbert Bayer, Walter Gropius, Mies van der Rohe und anderen wurde in der Regel ebenso ausgeblendet und verdrängt wie die entsprechenden Entwürfe und ausgeführten Arbeiten. Erst in jüngster Zeit wird der Versuch gemacht, die komplizierten Lebens- und Arbeitsbedingungen in diesen Jahren und das Verhalten zwischen Anbiederung und Widerstand von Fall zu Fall genau zu untersuchen. Es wäre spannend, das auch unter dem Aspekt der unterschiedlichen Werkstoffe, Medien und Gattungen zu tun und dabei zu berücksichtigen, dass moderne Formgebung im Kunsthandwerk und offenbar auch in der Textilkunst größere Akzeptanz fand.

Mein in diesem Sinn verfasster Katalogbeitrag samt der Abbildung eines Teppichs mit den NS-Hoheitszeichen führte in der *Neuen Osnabrücker Zeitung* zu der kritischen Frage: „Was ist von einer Künstlerin zu halten, die in ihrem Werk NS-Symbole und das von den Nazis geschlossene Bauhaus zusammenbringt?“ [\[5\]](#) In der Rezension der Kritikerin Christiane Hoffmann in der *Welt am Sonntag* wurde daraus eine Attacke auf die gesamte Ausstellung und den Museumsleiter, die mit den Sätzen endet: „Wie kann Friedrich Meschede mit Koch-Otte einer Künstlerin Raum geben und dabei unerwähnt lassen, dass sie mit gewebten Nazi-Symbolen Geld verdiente? An dieser Stelle diskreditiert der Direktor seine Ausstellung und sich selbst.“ [\[6\]](#)

Auf meinen Leserbrief, der Koch-Ottes ablehnende Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus, die biografischen Umstände und ihre kunsttherapeutische Konzeption skizzierte, erhielt ich keine Antwort. Auf Nachfragen hieß es, eine gekürzte Fassung solle erscheinen, aber auch diese wurde weder gedruckt noch auf die Webseite gestellt.

„To Open Eyes – Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute“, Kunsthalle Bielefeld, 17. November 2013 bis 2. März 2014.

Anmerkungen

- [4] Irene Below, „Man baut jetzt in Bielefeld ein Kunsthaus, u. es sind wohl auch manche gute Dinge im Depot“. Benita Koch-Otte – Eine Hommage“, in: Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen mit Christina Lehnert/Henrike Mund (Hg.), To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bielefeld, Kerber Verlag, Bielefeld 2013, S. 88–99.
- [5] *Neue Osnabrücker Zeitung*, 25.11.2013, <http://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/428574/kunsthalle-bielefeld-zeigt-textilkunst>.
- [6] *Welt am Sonntag*, 1.12.2013, <http://www.welt.de/print/wams/nrw/article122431469/Unter-dem-Teppich.html>. In einem Kommentar in derselben Nummer, <http://www.welt.de/print/wams/nrw/article122431470/Bielefeld-und-die-Vergangenheit.html>, wird das Ganze vor der Folie der Geschichte der Namensgebung der Kunsthalle skandalisiert: Diese wurde von Rudolf August Oetker 1968 gestiftet und trotz immer wieder aufkommender heftiger Proteste bis 1998 benannt nach dem Stiefvater Oetkers, Richard Kaselowsky, einem Mitglied des Freundeskreises Heinrich Himmler, Parteimitglied und Leiter der Firma während der NS-Zeit. Die Veröffentlichung der nach dem Tod des Firmenpatriarchen in Auftrag gegebenen Untersuchung „Dr. Oetker und der Nationalsozialismus“, in der die lange bestrittene enge Verbindung der Firma und der Familie zum NS-Regime endgültig belegt wurde, war wenige Tage vor der Eröffnung der Textilausstellung erfolgt.

[Cover TEXTE ZUR KUNST Nr.94](#)

Bestellen

- [Kontakt](#)

- [Mediadaten](#)
- [Impressum](#)
- [AGB](#)
- [Social Media](#)