

Tanja Boukal **Political Correctness**

Tanja Boukal
Political Correctness

Herausgegeben von Edited by
Museum der Moderne Salzburg, Tina Teufel

MdM SALZBURG
Museum der Moderne

Verlag Bibliothek der Provinz

Inhalt Contents

- 6 Vorwort Foreword
Sabine Breitwieser
- 9 Political Correctness
Tina Teufel
- 26 Bildteil Picture section
- 76 Werkliste List of works
- 78 Biografie Biography
- 80 Impressum Colophon

Vorwort Preface

Die Ausstellung *Tanja Boukal. Political Correctness* im Museum der Moderne Salzburg präsentiert das Werk der 1976 geborenen Künstlerin Tanja Boukal zum ersten Mal in einem musealen Kontext. Beginnend mit der Werkreihe *Rewind*, die seit 2007 fortgeführt wird, untersucht die Künstlerin in insgesamt 14 Serien die Wahrnehmung flüchtiger Bilder basierend auf fotografischen Vorlagen zu brisanten politischen und gesellschaftlichen Ereignissen, die in visuellen Medien wie Zeitungen, dem Fernsehen oder dem Internet publiziert werden. Die sprichwörtliche Bilderflut, die nicht mehr ausschließlich durch offizielle, professionelle (Presse)Fotograf_innen, sondern über Foren wie Flickr, YouTube oder Facebook potentiell von jedermann gespeist werden kann und die eine rasche Perzeption verlangt, wird von Boukal durch ihre zeitaufwendige Arbeitsweise kontrapunktiert: Neben der Übertragung von überarbeiteten Fotografien auf unterschiedliche Materialien wie Stein, Email oder Plexiglas sind es vor allem traditionelle kunsthandwerkliche Techniken, die inhaltsbezogenen Verwendung finden. Zum Teil ergänzt sie das vorhandene Material im Zuge intensiver Recherchereisen mit eigenen Fotografien. Thematisch interessieren die Künstlerin vor allem die Menschen, die hinter den großen, punktuell medial aufbereiteten politischen Konflikten und dem Aufbegehren gegen politische Machthaber_innen stehen. Sie fokussiert auf jene Personen, die als Akteur_innen einen wichtigen Beitrag zu gesellschaftspolitischen Veränderungen leisten, in der (medialen) Öffentlichkeit jedoch namentlich kaum oder gar nicht bekannt, sondern lediglich als Figuren einer Illustration präsent sind. Mit ihren Werken fordert Boukal dazu auf, die eigene Wahrnehmung zu schärfen und die Geschwindigkeit der individuellen Perzeption zu hinterfragen. Gleichzeitig bezieht sie sich in vielen Werkserien auf die Geschichte der Textilkunst, die seit vielen Jahrhunderten u.a. als politisches Sprachrohr fungierte und politische wie gesellschaftliche Ereignisse kommentierte.

Die Ausstellung und die begleitende Publikation sind noch Teil des von meinem Vorgänger Toni Stooss konzipierten Programms, das ich in der Endphase begleiten konnte. Sie wurden in enger Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin und Tina Teufel konzipiert und umgesetzt. Die vorliegende Publikation präsentiert mit einem umfassenden Text von Tina Teufel nicht nur das Werk Tanja Boukals, sondern stellt auch eine Dokumentation der Ausstellung im MdM Salzburg dar. Mein Dank gilt vor

The exhibition *Tanja Boukal. Political Correctness* at the Museum der Moderne Salzburg offers the first museum-based presentation of the work of the artist Tanja Boukal, born in 1976. In a total of fourteen series, beginning with the *Rewind* series, which has continued since 2007, Boukal explores the perception of fleeting images, using as a base, original photographs of explosive political and social events published in visual media, such as newspapers, television, and the internet. Boukal counterpoints the literal flood of images, which demands rapid perception and is no longer fed exclusively by official, professional press photographers, but instead, potentially by anyone via forums such as Flickr, YouTube, and Facebook, with her arduous work processes: not only does she transfer reworked photographs onto a variety of materials, such as stone, enamel, and Plexiglas, but also, applies mainly traditional arts-and-crafts techniques relating to the content. In part, she also supplements the existing material with her own photographs taken during intense research trips. Boukal is interested mainly in the people behind major political conflicts covered selectively by the media, and uprisings against political potentates. She focuses on those people who, as actors, offer an important contribution to socio-political changes, yet in the (media-based) public realm are only rarely known by name, if at all, and instead are present merely as characters in an illustration. With her works, Boukal challenges viewers to focus their own awareness and question the speed of individual perception. At the same time, in many of her work series she refers to the history of textile art, which amongst other things, has functioned as a political mouthpiece and commented on political as well as social events for many centuries.

The exhibition and the accompanying publication belong to the program conceived by my predecessor Toni Stooss, which I have been able to join in the final phases. The conception and realization have taken place in a close collaboration between the artist and Tina Teufel. The present publication, with a comprehensive text by Tina Teufel, presents the work of Tanja Boukal and also a documentation of the exhibition at the MdM Salzburg. My thanks go first and foremost to Tanja Boukal for her cooperation with the MdM team and her willingness to make available a majority of the presented works from her studio. My special thanks also go especially to the lenders for

allem Tanja Boukal für die Zusammenarbeit mit dem Team des MdM und ihre Bereitschaft, eine Vielzahl der präsentierten Werke aus ihrem Atelier zur Verfügung zu stellen. Mein besonderer Dank richtet sich insbesondere an alle Leihgeberinnen und Leihgeber, namentlich Betty Clarquist, Dr. Berthold Ecker, Leiter der Kunstsammlung der Stadt Wien, MA 7, Galila's Collection, an Tariq al Jaidah, die Cota Cohen Knobloch Collection, an Heidi und Franz Leupi von der AB Gallery, Schweiz, sowie an all jene Sammlerinnen und Sammler, die nicht genannt werden wollen, für ihre großzügige Unterstützung der Ausstellung. Für den Transport und den tatkräftigen Beitrag zum Aufbau der Ausstellung sowie für die finanzielle Unterstützung bei der Realisierung dieser Publikation bedanke ich mich herzlichst beim Team von hs art service austria. Die Produktion des Katalogs oblag dem Verlag Bibliothek der Provinz, wofür ich mich bei dessen Leiter Richard Pils, dem Grafiker Gottfried Eilmsteiner und der Lektorin Barbara Fink bedanken möchte. Für die kompetente Übersetzungsarbeit danke ich Lisa Rosenblatt. Abschließend geht mein herzlicher Dank an die Kuratorin der Ausstellung, Tina Teufel, und das gesamte Team des Museum der Moderne Salzburg für die großartige Zusammenarbeit in der Realisierung der Ausstellung.

Sabine Breitwieser
Direktorin
Museum der Moderne Salzburg

their generous support of the exhibition, including: Betty Clarquist, Dr. Berthold Ecker, Head of the Art Collection of the City of Vienna, MA 7, Galila's Collection, Tariq al Jaidah, Cota Cohen Knobloch Collection, Heidi and Franz Leupi from the AB Gallery, Switzerland, and all collectors who have chosen not to be named. For their help with transport and their energetic contribution to setting up the installation, as well as for the financial support in the realization of this publication, I would like to sincerely thank the team from hs art service austria. The production of the catalogue occurred under the auspices of the Verlag Bibliothek der Provinz, whereby I would like to thank the director Richard Pils, graphic designer Gottfried Eilmsteiner, and editor Barbara Fink. Thanks also go to Lisa Rosenblatt for the competent translation. Finally, I would like to express my sincere thanks to the curator of the exhibition, Tina Teufel, and the entire team at the Museum der Moderne Salzburg for their excellent cooperation in realizing the exhibition.

Sabine Breitwieser
Director
Museum der Moderne Salzburg

Political Correctness

Tina Teufel

»Solange die Löwen nicht ihre eigenen Historiker haben,
werden in den Jagderzählungen weiterhin die Jäger verherrlicht.«
(Afrikanisches Sprichwort, zitiert nach Eduardo Galeano)

“Until the lions have their own historian, the history
of the hunt will always glorify the hunter.”
(African proverb, quoted after Eduardo Galeano)



Rewind: Obersalzberg, 2009, Detail

Bilder erzählen Geschichte(n), geben über die Grenzen der Sprache hinaus Informationen weiter, machen sichtbar, simulieren beziehungsweise suggerieren Realitäten, sind Mittel für Propaganda, mitunter stimulieren sie eine intensivere Beschäftigung mit einem Thema, polarisieren, polemisieren, provozieren Diskussionen ... Die Liste ließe sich schier unendlich fortsetzen. Die Allgegenwart des Bildes, der enorme Anstieg ihrer Menge und Distribution sowie die damit verbundene visuelle Überforderung der Rezipient_innen wie sie das Wort ›Bilderflut‹ versinnbildlicht, sind aus unserer medienorientierten Gegenwart nicht mehr wegzudenken.¹ Per definitionem bezeichnet dieser Begriff eine »geistig kaum oder nicht zu verarbeitende Fülle von Bildern«², die uns eine rasante Perzeptionsgeschwindigkeit abverlangt. Hand in Hand geht damit unsere »Lebensgeschwindigkeit«, die ein Verweilen und eingehendes Betrachten zum Luxus macht. Innerhalb dieser Bilderflut sind es vor allem die an unsere Empathie appellierenden Bilder, nicht nur aus fernen Kriegsgebieten sondern ebenso aus unmittelbar gegenwärtigen, ortsnahen Krisengebieten, die uns besonders beschäftigen und die Frage nach dem richtigen Umgang mit ihnen aufwerfen. Susan Sontag plädiert in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten*³ für eine kritische Haltung gegenüber dem oft fragwürdigen Dokumentationsanspruch dieser Bilder, denen man sich jedoch trotz aller Manipulierbarkeit und Instrumentalisierung aussetzen und sich die Frage stellen sollte, welche Bilder nicht publiziert werden. Sie begreift sie als ständiges Memento, sei es um eben diese Manipulierbarkeit zu enttarnen oder um inhaltlich aufgerüttelt und aktiv zu werden.⁴ (Amateur)Fotografien und Videos sind als gesellschaftspolitisches Kommunikationsmittel aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken. In ihnen werden Informationen konzentriert, mit ihnen ein Wahrheitsanspruch erhoben und Meinungsbildung angestrebt. In politischen Konfliktsituationen kommt den sozialen Medien

Pictures tell (his)stories; pass down information that goes beyond the border of language; make visible, simulate and suggest realities; offer means for propaganda; and occasionally stimulate an intense occupation with a theme, polarize, polemicize, and provoke discussion ... the list can go on practically forever. The omnipresence of images, the enormous increase in their amount and distribution, and the associated excessive visual demands made of recipients, symbolized by the term *Bilderflut*, flood of images, has become firmly established in our present, media-oriented existence.¹ By definition, the term *Bilderflut* signifies a “wealth of images that is difficult or impossible for the mind to process,”² which demands our rapid perception. This is joined by the “speed” of our lives, which renders lingering and careful observation a luxury. Within this flood of images, it is mainly those pictures that appeal to our empathy; those of distant war zones and also immediate, current, local areas of crisis, that particularly occupy us, and which cause us to pose the question of the correct way to handle them.

Susan Sontag, in her book *Regarding the Pain of Others*,³ pleads for a critical attitude with regard to the often questionable documentary claim of these images, which we subject them to, despite all of their manipulability and instrumentalization, and the need to ask about the images that are not published. She understands these unpublished images as a constant reminder; to uncover this manipulability and be shaken up and activated by their content.⁴ Everyday life has become impossible to imagine without (amateur)photos and videos as a socio-political means of communication. Information is concentrated in them; and with them, claims to truth are made and the formation of opinion pursued. In situations of political conflict, social media are attributed an important role as information forums and platforms for mobilization, which supplement established media

als Informationsforen und Mobilisierungsplattformen eine wichtige Rolle. Sie ergänzen die etablierten Medien und werden nicht nur in antidemokratisch regierten Gesellschaften als Bedrohung wahrgenommen.

»Bilder sind sowohl am konservativen wie auch am konstruktivistischen Pol der Produktion von Gemeinschaften aktiv, und es hängt von ihrer konkreten Einbettung in historische, soziale und politische Zusammenhänge ab, ob sie zur Stabilisierung oder zu Destruktion von gemeinschaftlichen Formationen und ihren ideologischen Fragmenten beitragen.«⁵

Gerade die Geschwindigkeit und Menge, mit der Fotografien und Videos in Netzwerken wie Flickr, YouTube – oder in quasi kuratierter Form in Tumblr – und ähnlichen hochgeladen werden, macht ein Fälschen fast unmöglich. Es wird der Anspruch einer unverfälschten Berichterstattung, die unterschiedliche Blickwinkel mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinanderstellt, erweckt, was jedoch keineswegs zwangsläufig ein Garant für einen unumstößlichen Wahrheitsanspruch ist.⁶



That's What They Said, 2011, Detail

Vergleichbar mit Susan Sontags Sichtweise auf die Kriegsfotografie ist auch der Ansatz im Werk von Tanja Boukal in ihrer Beschäftigung mit Bildern von Menschen als Akteur_innen. Mit ihrem Fokus auf Personen, die am Rand der Gesellschaft für die Erhaltung ihrer Würde kämpfen, oder auf namentlich unbekanntem Kämpfer_innen in revolutionären Aktionen, sucht Boukal bewusst nach Identifikationsfiguren, die nicht primär für Massenmedien von Interesse sind. Nicht die Hauptakteur_innen, die gefeierten Held_innen stehen in ihrem Werk im Zentrum, sondern jene Menschen, deren Tun in der Regel im Hintergrund

and are perceived as a threat, not only in anti-democratically governed societies.

"Photos are active at both the conservative as well as the constructivist poles in the production of societies, and depending on their concrete embedment in historical, social, and political contexts, they contribute either to stabilization or destruction of societal formations and their ideological fragments."⁵

Simply the speed at which photographs and videos are uploaded onto networks such as Flickr, YouTube—or in a quasi-curated form, Tumblr—etc., and the amount, makes fabrication nearly impossible. Raised are aspirations of unbiased reporting that places various perspectives side-by-side as more or less equals, which is, however, no inevitable guarantee of an irrevocable claim to truth.⁶

In her work dealing with images of people as protagonists, Tanja Boukal uses an approach comparable with Susan Sontag's perspective on war photos. Through Boukal's focus on people who battle for the preservation of their dignity at the margins of society, or anonymous combatants in revolutionary actions, she consciously seeks identification figures whom the mass media is not necessarily interested in. Her work does not showcase stars and celebrated heroes, but instead, people whose actions, as a rule, remain in the background, people who often fight in the shadows for the improvement of their personal existence, and for social progress in general. Although the concept "political correctness" is not a direct component of the artist's method, Boukal finds reinforcement for her work in the positive meaning of the term,⁷ that is, in directing her gaze toward those situations and people who are generally "overlooked." Core themes in the artist's work are hereby human dignity and the effort to demand a minimum of respect for one and all. In the transfer of local reports to international media, details are often lost. This occurs mainly for the benefit of an instrumentalizing visual language, and at the expense of those people who are, indeed, granted due importance in a local context. Although the origins of political correctness rest in the attempt to establish respectful, anti-discriminatory language—in a broader sense, also metaphorical language—the backside of the approach is that it curtails freedom of speech and the press, making it easier to exclude opinions that do not fit within a certain picture by labelling them as immoral.⁸

In the fine arts, political correctness found its first mouthpiece in the 67th Whitney Biennale in 1993. The exhibition curated by Elisabeth Sussman led the way by offering an overview of the political and socio-critical work of U.S.-American artists located beyond the white-male-artist-dominated art market.⁹ Particularly

bleibt, die sich oft im Verborgenen für die Verbesserung ihrer persönlichen Existenz ebenso einsetzen wie für ein allgemeines gesellschaftliches Weiterkommen. Auch wenn der Begriff der »politischen Korrektheit« nicht unmittelbar Bestandteil der Arbeitsweise der Künstlerin ist, sieht sich Boukal unter Bezugnahme auf den positiven Sinn seiner Bedeutung⁷ darin bestärkt, mit ihrem Werk den Blick eben auf jene Umstände und Personen zu richten, die gemeinhin »übersehen« werden. Zentrale Themen im Werk der Künstlerin sind dabei die Würde des Menschen und das Bestreben, ein Mindestmaß an Respekt gegenüber jedem einzufordern. Bei der Übertragung lokaler Berichterstattung in internationale Medien gehen Detailinformationen meist verloren. Dies geht vor allem zulasten jener Personen, denen im lokalen Kontext sehr wohl eine entsprechende Bedeutung eingeräumt wird, und zugunsten einer instrumentalisierenden Bildsprache. Wenngleich die Ursprünge der politischen Korrektheit in dem Versuch der Etablierung einer wertschätzenden, anti-diskriminierenden Sprache – im erweiterten Sinne auch Bildersprache – liegen, kehrte sich der Ansatz auch um in eine Beschränkung der Rede- und Pressefreiheit, die es einfacher macht, unter dem Siegel des Amoralischen Meinungen auszugrenzen, die nicht in ein bestimmtes Bild passen.⁸

In der bildenden Kunst fand die »politische Korrektheit« erstmals mit der 67. Whitney Biennale von 1993 ein künstlerisches Sprachrohr: Die unter der Leitung von Elisabeth Sussman kuratierte Ausstellung bot einen Einblick in politisches und gesellschaftskritisches Kunstschaffen US-amerikanischer Künstler_innen außerhalb des von weißen, männlichen Künstlern dominierten Marktes.⁹ Besonders umstritten war die Integration eines Amateurvideos von George Holliday: Am 3. März 1991 filmte er von seinem Balkon in Los Angeles aus den gewalttätigen Übergriff weißer Polizisten auf den Afroamerikaner Rodney King.¹⁰

»Obwohl diese Dokumente aus dem realen Leben im gleichen Medium ausgeführt sind, das von Künstler_innen verwendet wird, erheben sie nicht den Anspruch, als ›Kunst‹ wahrgenommen zu werden. Vielmehr sollen sie suggerieren, dass soziale Wahrheiten von Rassismus und Sexismus Kunst und kulturelles Schaffen nicht nur definieren, sondern auch reziprok von ihnen definiert werden. Sie suggerieren, dass unsere Repräsentationen – auch ›Schönheit‹, ›Vergnügen‹ und ›Malerei‹ – an der Konstruktion gelebter Erfahrung teilhaben.«¹¹

Das Video quasi als Zufallsprodukt wird somit gleichberechtigt neben Videoarbeiten dezidiert künstlerischer Intention gestellt und mit diesen in Korrespondenz gebracht. 1993 stellte die Integration eines Amateurvideos nicht nur im Kunstkontext ein Novum dar. Inzwischen gehören Veröffentlichungen

controversial was the integration of an amateur video by George Holliday. From his balcony in Los Angeles, Holliday filmed white police officers violently attacking Rodney King, an Afro-American, on March 3, 1991.¹⁰

"These real life documents, although executed in the same media used by artists, are not meant to be offered as 'art.' Rather, they are meant to suggest that the social realities of racism and sexism not only define art and cultural production, but are in turn defined by it, that our representations – even 'beauty,' 'pleasure,' and 'painting'—participate in the construction of lived experience."¹¹

The video as quasi-byproduct, is thereby placed on equal footing with video works of a decidedly artistic intent, and set in dialogue with them.

In 1993, the integration of an amateur video presented a novelty, not only in an art context. In the meantime, publications by private users have become part of everyday life, and are received directly—also artistically. As in the case mentioned above, due to their media presence, many of these images have embedded themselves in our collective memory.¹²

In her work, Boukal, too, falls back on these extensive collections of photographs and videos found online, distributed in various media and social forums. The questions they raise apply not only to the treatment of visual material, but also the effect on viewers. Although the material published online is constantly accused and convicted of fabrication, it is generally received as documentation or reflection of reality. To what extent is the validity of these images challenged? What do they leave behind when they are replaced—or in the best case, supplemented—by the most recent photographs? Do individual images actually stay "stuck" or does memory combine the mass of visual impulses to a single overall image in each case? As reference to the technique of collage, Boukal develops photo montages that emerge in different ways in her work, whereby she carries out two different modes of processing: in one, she brings together elements of different photographs in digital and analogue form in her *Rewind* series [ill. pp. 30–39], and in another, the collage first forms in the mind of the beholder through the abundance of individual works presented as an installation in the *Unfinished* series [ill. pp. 66/67].

The *Rewind* work group, which currently consists of three series, deals with the sites of historical events. In the context of her research trips, Boukal visits historically-significant locations and examines how much of their former meaning is still present and tangible; how these sites are being dealt with. She compiles her own extensive photographic documentation rooted in the

lichungen durch private Anwender_innen zum Alltag werden unmittelbar – auch künstlerisch – rezipiert. Ähnlich wie in oben genanntem Fall haben sich viele dieser Bilder auf Grund ihrer Präsenz in den Medien in unser kollektives Gedächtnis eingepägt.¹²

Auf diese umfangreichen, im Netz vorhandenen Sammlungen an Fotografien und Videos, die in unterschiedlichen Medien und sozialen Foren verbreitet werden, greift auch Tanja Boukal in ihren Werken zurück. Diese werfen Fragen auf, die nicht nur den Umgang mit dem Bildmaterial, sondern auch die Wirkung auf die Betrachter_innen betreffen. Wiewohl gerade im Netz veröffentlichtes Material immer wieder der Fälschung bezichtigt oder überführt wird, wird es gemeinhin als Dokumentation beziehungsweise Spiegelung der Realität rezipiert. Inwiefern wird der Wahrheitsgehalt dieser Bilder also hinterfragt? Was bleibt von ihnen übrig, sobald sie durch die neuesten Fotografien ersetzt oder – im besten Fall – ergänzt wurden? Bleiben einzelne Bilder tatsächlich »hängen« oder verbindet das Gedächtnis die Menge der optischen Impulse zu einem jeweils individuellen Gesamtbild? Bezugnehmend auf die Technik der Collage entwickelt Tanja Boukal Fotomontagen, die in ihrem Werk auf unterschiedliche Weise auftreten, womit die Künstlerin zwei verschiedene Verarbeitungsmodi umsetzt: Zum einen vereint sie Elemente unterschiedlicher Fotografien digital und analog in ihrer Werkserie *Rewind* [Abb. S. 30–39], zum anderen entsteht eine Form von Collage durch die als Installation präsentierte Menge von Einzelwerken in der Serie *Unfinished* [Abb. S. 66/67] erst im Kopf der Betrachterin.

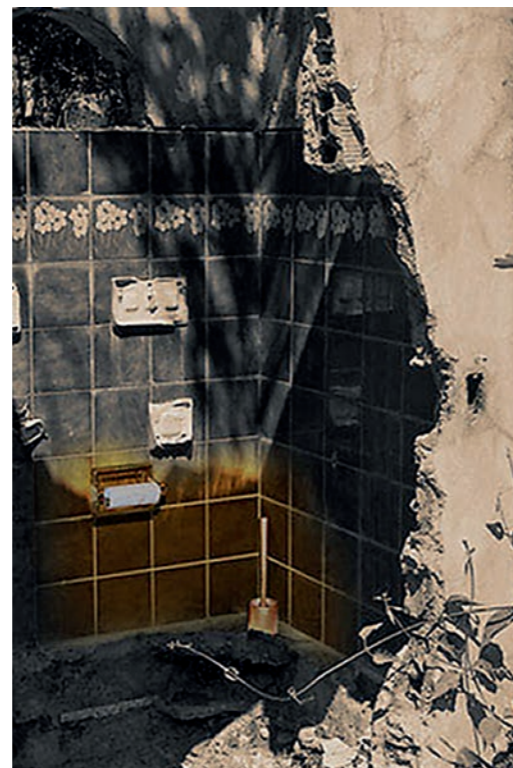
Die aus bis dato drei Serien bestehende Werkgruppe *Rewind* setzt sich mit Orten historischer Ereignisse auseinander. Im Rahmen ihrer Recherchereisen besucht Tanja Boukal geschichtsträchtige Plätze und untersucht, wie viel von ihrer einstigen Bedeutung vor Ort noch vorhanden und spürbar ist, wie mit diesen Orten umgegangen wird. Ausgehend von Archivmaterial erstellt sie eine eigene, in der Gegenwart verhaftete umfangreiche fotografische Dokumentation und verknüpft beide schlussendlich in zum Teil computergenerierten Fotomontagen. Sie führt damit nicht nur vor Augen, wie unterschiedlich der Umgang mit einst auratischen Orten sein kann, sondern schafft es, ein Raum-Zeit-Kontinuum darzustellen, in dem Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen und einen Suggestionrahmen für die Zukunft bilden.

Der erste Teil der Reihe *Rewind: Pablo's Portrait* (2007) zeigt das Anwesen des kolumbianischen Drogenbarons Pablo Escobar. In den 1980er Jahren führte »El Patron« das weltweit größte und mächtigste Drogenkartell. Obschon er für den Tod von tausenden Menschen verantwortlich zeichnete – nicht nur durch die von ihm verbreiteten Drogen, sondern auch durch gezielte

present day, based on material from the archives, and ultimately linked the two in—in part, computer generated—photo montages. In doing so, she not only visualizes how differently the handling of the once auratic sites can be, but also successfully presents a space-time continuum in which past and present merge, forming a suggestive outline for the future.

The first part of the series, *Rewind: Pablo's Portrait* (2007), shows the residence of the Columbian drug baron Pablo Escobar. In the 1980s, "El Patron" headed the world's largest and most powerful drug cartel. Although he is responsible for the death of thousands—not only by means of the drugs he distributed, but also through the targeted contract murders of those whom he wanted to get rid of—he does not have a purely negative reputation. Escobar invested several million dollars in, among other things, the development of schools, parks, churches, and residential facilities for the poor in his hometown Medellín. After his execution, Hacienda Nápoles, which he had built, was left to decay.

Boukal counters our awareness of her photographs as being current with antique-looking sepia tones. The decay of the building, obviously situated in the present day, and the old appearance of the photographs contradict one another. This effect is reinforced as soon as the beholder recognizes that the



Rewind: Pablo's Portrait, 2007, Detail

Auftragsmorde an Menschen, die er aus dem Weg räumen wollte –, ist seine Fama nicht ausschließlich negativ. Mehrere Millionen Dollar investierte Escobar unter anderem in den Ausbau von Schulen, Parks, Kirchen und Wohnanlagen für die arme Bevölkerung seines Heimatortes Medellín. Die von ihm erbaute Hacienda Nápoles wurde nach seiner Erschießung dem Verfall preisgegeben.

Mit der Verwendung von antik wirkender Sepiatönung konterkariert Boukal die zeitliche Wahrnehmung ihrer Fotografien. Der offensichtlich in der Gegenwart verhaftete Verfall der Gebäude und das alte Erscheinungsbild der Fotografien widersprechen sich. Verstärkt wird dieser Effekt, sobald die Betrachter_innen erkennen, dass die Künstlerin der Ruine in farbigen Details wieder Leben einhaucht, das zeitlich jedoch eigentlich vor dem Verfall anzusetzen wäre. Das feuerbeständige Email, auf dem die Bilder aufgebracht sind, verweist in seiner Funktion als Schutzüberzug gegen Korrosion des Trägermaterials auf die Geschichte der Hacienda. Trotz des Verfalls des Gebäudes ist der ambivalente Ruhm Pablo Escobars ungebrochen.¹³

Zwischen den Polen eines Ortes historischer Aufarbeitung und einer nationalsozialistischen Pilgerstätte rangiert das Kehlsteinhaus am Obersalzberg, welches Adolf Hitler von der NSDAP als Repräsentationsgebäude zu seinem 50. Geburtstag geschenkt bekommen hatte. Es wurde zunächst als Ausflugsort erhalten, bevor das ehemalige, so genannte »Führersperrgebiet« mit der Eröffnung des dortigen Dokumentationszentrums 1999 eine adäquate Aufarbeitung erfuhr. *Rewind: Obersalzberg*, der zweite Teil der Reihe, verknüpft Propagandafotografien¹⁴ der NS-Zeit mit Fotos der Künstlerin aus dem Jahr 2009 und kehrt die farbliche Bearbeitung der fotografischen Elemente im Vergleich zu *Pablo's Portrait* um, stellt sie sozusagen in ihrer »richtigen« Farbigkeit dar. Ebenso wie Hitler – aus schwarz-weißen Archivfotografien entnommen – von Zeitgenossen begleitet und Unbekümmertheit ausstrahlend in die bunten Bilder der touristischen Gegenwart eingeschrieben ist, hat sich seine Propaganda in die Gebäude eingepägt und ist noch immer spürbar. Die Bilder des Zweiten Weltkriegs sind ebenso in das kollektive Gedächtnis Europas eingeschrieben, wie die Bilder des Vietnamkrieges in jenes der USA.

Vergleichbar verfährt David Claerhout in seinem Video *Vietnam 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hiromishi Mine)* (2001): Indem er die schwarz-weiße Fotografie eines durch »friendly fire« abgeschossenen Militärtransporters in ein marginal bewegtes Videobild der gegenwärtigen Landschaft einschreibt, durchbricht er den zeitlichen Prozess der Historisierung und konzentriert die Ereignisse auf einen kurzen Augenblick.¹⁵ Ebenfalls mit dem Mittel der Collage übt Martha Rosler in ihrer Werkreihe *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) Kritik an dem Umgang mit Kriegsfotografie in Medien wie Zeitschriften



Martha Rosler, *Roadside Ambush*, aus der Serie from the series »House Beautiful: Bringing the War Home«, 1967–72, pigmentierter Tintenstrahldruck (Fotomontage) pigmented inkjet print (photomontage), gedruckt printed 2011, 49,9 x 59,9 cm, Museum of Modern Art, New York, Purchase and The Modern Women's Fund

artist has breathed life back into the ruins in colorful details that should have been there—chronologically—before the decline. The fireproof enamel on which the photos are mounted, with its function as a protective coating against the corrosion of the carrying material, refers to the history of the Hacienda. Despite the deterioration of the building, Pablo Escobar's ambivalent fame remains unbroken.¹³

Kehlsteinhaus, the "Eagle's Nest" in Obersalzberg, a representative building given by the NSDAP to Adolf Hitler as a gift for his fiftieth birthday, ranks between the poles of a place for coming to terms with history and Nazi pilgrimage site. The former so-called *Führersperrgebiet* (restricted zone for the Führer) was first preserved as an excursion site before being appropriately rehabilitated by the opening of the current documentation center in 1999. *Rewind: Obersalzberg*, the second part of the series, links propaganda photos¹⁴ from the Nazi era with photos that the artist took in 2009 and reverses the color processing of the photographic elements as compared to *Pablo's Portrait*, that is, she represents them in their "correct" coloration, as it were. Hitler—taken from black-and-white archive photos—accompanied by his peers and radiating carefreeness, is inscribed in colorful present day tourist photos in the same way that his propaganda has become embossed in the building and remains tangible. The pictures from World War II are embedded in Europe's collective memory, like the photos of the Vietnam War in the U.S.'s memory.

und dem Fernsehen. Rosler prangert in ihren Collagen offen an, dass diese Medien zwar eine unmittelbare Berichterstattung über politische Ereignisse jeder Art ermöglichen, die Schwelle hinein in das traute Heim jedoch nicht wirklich überschritten wird beziehungsweise werden kann. Besonders in Nachrichtenmagazinen wie dem *Life Magazine* erfolgte die Verwendung von Fotografien, welche die Gräueltaten des Vietnamkrieges dokumentieren, gleichwertig mit jener von Fotografien von Wohnräumen der amerikanischen High Society im Rahmen von Werbungen und Artikeln innerhalb einer Ausgabe. Der Titel der Serie *House Beautiful* bezieht sich jedoch auf das gleichnamige US-amerikanische Wohn-Magazin, welches etwa der deutschen Zeitschrift *Schöner Wohnen* entspricht. In ihren Collagen, die diese gegensätzlichen Magazinausschnitte vereinen, tilgt Rosler die Distanz zwischen »hier« und »dort« und lässt keine differenzierende Verortung mehr zu.¹⁶ Die Berichterstattung über die Kriege in Afghanistan und im Irak führte die Künstlerin dazu, offen Vergleiche mit dem Vietnamkrieg zu ziehen und in einer ergänzenden Serie zum Ausdruck zu bringen, die einmal mehr die politische Manipulierbarkeit der US-Amerikaner_innen durch die Medien kritisiert.¹⁷ Ähnlich wie Martha Rosler versteht auch Tanja Boukal ihre Arbeiten als Zwischenresultate eines umfangreichen Denkprozesses in Bezug auf die Kritik einer unreflektierten Verwendung von Medienbildern im Alltag. Für beide ist die Wahl eines adäquaten Materials für ihre jeweiligen Werke von großer Wichtigkeit. Dies führt durch die unterschiedlichen Themen zu einer großen Vielfalt an Produktionsweisen, die eine Einordnung des Werkes erschweren.¹⁸ Beispielsweise wählte Boukal für *Rewind: Obersalzberg* Steine, die sie vor Ort gesammelt hatte, und übertrug ihre Fotomontagen direkt auf deren Oberfläche. Damit erfolgt nicht nur ein weiterer Versuch, das Einschreiben der Geschichte in einen Ort zu übersetzen, sondern mehr noch holt Boukal das »Führersperrgebiet« unmittelbar in den Raum, in dem die Serie präsentiert wird.

Im dritten Teil der Serie *Rewind* nimmt Tanja Boukal das »Einschreiben der Geschichte in einen Ort« fast wörtlich: Die jüngste Arbeit – *Rewind: Revolution* (2013) – widmet sich dem Tahrir-Platz in Kairo und veranschaulicht, inwiefern sich dieser zentrale Schauplatz der ägyptischen Revolution innerhalb von zwei Jahren verändert hat. Die zwei Bildebenen, die hier erst im Auge der Betrachter_innen verschmelzen, sind materiell deutlich voneinander getrennt: Porträts einzelner Personen, welche die Künstlerin Pressefotos zum Tag des Zorns, dem 25. Jänner 2011, entnommen hat, wurden von ihr in Plexiglas graviert. Diese montiert Boukal mit Abstandhaltern als Vordergrund auf Abzüge eigener Fotografien, die sie im Diasec-Verfahren produziert hat. Letztere waren an den Jahrestagen 2012 und 2013 am selben Schauplatz aus demselben Blickwinkel aufgenommen worden wie die ursprünglichen Pressefotos von 2011. Somit vereinen sich beide Elemente zu einer neuen Einheit: Der jeweils historische



Martha Rosler, *Saddam's Palace*, 2004, aus der Serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, New Series«, 2004–2008

David Claerbout proceeds in a similar way in his video *Vietnam 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hromishi Mine)* (2001). By inscribing the black-and-white photographs of a military transport gunned down by "friendly fire" into a marginally animated video image of the current landscape, he breaks through the chronological process of historicizing and concentrates the events within a brief moment.¹⁵ In her *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) series, Martha Rosler also uses collage as a means of criticizing the treatment of war photos in media such as newspapers and television. In her montages, Rosler openly denounces the fact that these media enable direct news coverage of all sorts of political events, but the threshold into the trusted home is not, or cannot be truly crossed. In news magazines, such as *Life Magazine*, in particular, photographs documenting the horrors of the Vietnam War were used on a par with photographs of living spaces of America's high society within the framework of the advertisements and articles in a single issue. However, the series' title, *House Beautiful*, refers to the eponymous U.S.-American home and living magazine which equals the German magazine *Schöner Wohnen*. In her collages, which bring together these opposing magazine sections, Rosler obliterates the distance between "here" and "there" and no longer permits any differentiating localization.¹⁶ The news coverage of the wars in Afghanistan and Iraq led the artist to draw obvious comparisons with the Vietnam War and express them in an additional series, which again criticizes the political manipulability of the U.S.-Americans at the hands of the media.¹⁷

Moment ist vergangen, die Revolution allerdings immer noch omnipräsent. Die Straße fungiert laufend als Bühne. Im weitesten Sinne an eine Collage erinnert die aktuell 75 Bilder umfassende Serie *Unfinished*, die seit 2011 entsteht und in einer am Plattstich¹⁹ orientierten Sticktechnik ausgeführt wird. [Abb. S. 66–73] Thematisch ist diese mit dem oben genannten dritten Teil der Serie *Rewind* verbunden. Beide schöpfen aus dem gleichen Fundus an Bildmaterial zur ägyptischen Revolte als wichtiger Bewegung im Kontext des »Arabischen Frühlings«. Die von Tanja Boukal zusammengetragene, schier unendliche Sammlung an offiziellen Pressefotos, über soziale Medien verbreiteten Amateurfotos und -video(still)s sowie eigenen Fotografien fügt sich zu einem fast chronologisch lückenlosen Kompendium der Ereignisse am und rund um den Tahrir-Platz seit 2011 zusammen. Parallel dazu recherchierte die Künstlerin auch vor Ort intensiv, führte Interviews mit Beteiligten, und es gelang ihr durch deren Hilfe, unmittelbar im Zentrum des Geschehens anwesend zu sein. Im Fokus der Arbeit steht die Rolle der Frauen in der ägyptischen Revolution: Frauen waren mit die Ersten, die den Tahrir-Platz in Kairo besetzten. Erstmals protestierten sie dort Seite an Seite mit Männern und übernachteten vor Ort gemeinsam in Zelten. Allein dies macht begreiflich, was auf einmal möglich und denkbar war. Demgegenüber versucht die Politik heute jedoch wieder, die Rechte der Frauen und ihr Auftreten in der Öffentlichkeit einzuschränken.²⁰ Dagegen wehren sie sich nun erstmals öffentlich und klagen auch Aggressoren aus den eigenen Reihen an. Während in den Bildern der Serie *Die im Dunkeln sieht man nicht* Aktivistinnen präsentiert werden [siehe Abb. S. 58–61], die in den (westlichen) Medien selten bis gar nicht vorhanden, namentlich jedoch zum Teil bekannt und in ihren jeweiligen Umkreisen gefeiert sind, sind es hier vornehmlich anonyme Menschen, die durch ihre aktive Teilnahme und Medienpräsenz zu internationaler Bekanntheit gelangten. Einzelne Frauen wie »die Frau im blauen BH«²¹, deren Identität nicht geklärt werden konnte, wurden durch die intensive Verbreitung – in diesem Fall des Videomaterials über die körperliche Gewalt, die ihr von Seiten der Polizei zugefügt wurde – zu Ikonen. »Unfinished«, also unvollendet, werden einzelne Frauen von Boukal als Skizzen aus dem farbigen Kontext isoliert. Der Blick auf das Weiß des Bildgrundes – ein weißer Baumwollstoff – wird freigegeben. In vielen Kulturen hat die Farbe Weiß eine wichtige symbolische Funktion inne. In der christlichen Religion zum Beispiel steht sie für Unschuld, Reinheit, Licht, Wahrheit. Im

Francisco de Goya y Lucientes, *El tres de mayo de 1808 em Madrid* (Der 3. Mai 1808 in Madrid The Third of May 1808 in Madrid), 1814, Öl auf Leinwand oil on canvas, 268 x 347 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

Similar to Martha Rosler, Tanja Boukal also understands her works as interim results of an extensive thought process with regard to the critique of the un-reflected use of media images in everyday life. For both, the selection of a suitable material for each work is of great importance. Because of the different themes, this leads to a great diversity in production methods, which complicates classification of the work.¹⁸ For example, for *Rewind: Obersalzberg* Boukal chose stones that she had gathered on site, and transferred her photo collages directly onto their surfaces. With that, what occurs is not only a further attempt to translate the inscribing of history into a site, but even more, Boukal brings the *Führersperrgebiet* directly into the space where the series is presented.

In the third part of the *Rewind* series, Tanja Boukal takes the "inscribing of history in a site," almost literally. In her most recent work—*Rewind: Revolution* (2013)—she turns to Tahrir Square in Cairo and illustrates the extent to which this central scene of the Egyptian revolution has changed within a two-year period. The two pictorial levels, which merge first in the eyes of beholders, are clearly separated from one another in terms of material: the artist engraved portraits of individuals, taken from press photos from the Day of Rage, January 25, 2011, onto Plexiglas. She mounted these with spacers as foreground onto prints of her own photographs, produced in a Diasec process, and taken on the anniversary of the Day of Rage in 2012 and 2013 at the same scene from the same angle as the original press photos from 2011. Therefore, the two elements unite to form a new whole: the relevant historical moment has passed, the revolution, however, remains omnipresent. The street's function as a stage is ongoing.



arabischen Raum ist sie die Farbe des Glücks und der Freude. In *El tres de mayo de 1808 em Madrid* (Der 3. Mai 1808 in Madrid, 1814) von Francisco de Goya y Lucientes²² wird einer der Aufständischen, die sich gegen die Unterwerfung Spaniens gegenüber dem napoleonischen Frankreich zur Wehr setzten, als Märtyrer in weißem Hemd hervorgehoben. Auch viele der Frauen in Tanja Boukals Werkreihe haben eine gewisse märtyrer-ähnliche Rolle inne, als sie unter anderem für die Rechte von Frauen kämpfen und dafür mit sexueller Gewalt bestraft werden. Das grafische Hervorheben steht also einerseits für eine noch unsichere Zukunft der »unfertigen Revolution«, andererseits für das neue Selbstbewusstsein ägyptischer Frauen, die hier – mit und ohne Kopftuch – gleichberechtigt in Bezug auf ihre Ideologie repräsentiert sind.

Das von Tanja Boukal in diesem Kontext gewählte Material trägt durch die ihm innewohnende Geschichte zur Bedeutungserweiterung bei: Stickerei gilt besonders im 20. Jahrhundert als sehr privates Medium – man denke an entsprechende Werke von Tracey Emin oder im Spätwerk von Louise Bourgeois. Vor allem im Rahmen des Women's Liberation Movement in den 1960er und 1970er Jahren wurde diese Technik zum Sprachrohr politischer Agitation.²³ Mit dem Slogan »The personal is the political« wiesen die Vertreterinnen der Bewegung auf den Einfluss und die Macht der Politik auf das private Leben hin. Die feministischen Künstlerinnen dieser Zeit waren aktive Teilnehmerinnen an der politischen Bewegung und verstanden ihre Werke als Infragestellung der Position der Frau in der Gesellschaft, als Opposition gegen Unterdrückung und Untergebenheit.²⁴ Subversiv als Widerstandsmittel wurde die textile Handarbeit aber nicht erst in dieser Zeit, sondern beispielsweise bereits in der Französischen Revolution durch die Tricoteuses oder um die Wende zum 20. Jahrhundert im Rahmen der ersten Frauenrechtsbewegungen eingesetzt.²⁵

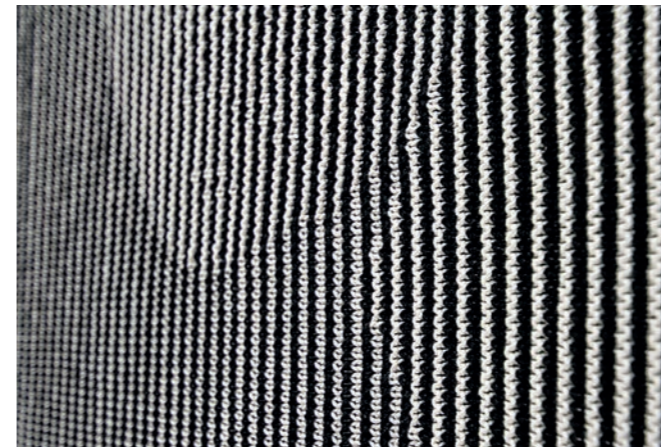
In ihrer Menge ergeben die Stickbilder der Serie *Unfinished* ein zeitverdichtetes und somit collagiertes Gesamtbild, das in der Wiederholung des immer gleichen Prinzips von farbig gefasster Masse und schwarz-weiß hervorgehobener Einzelperson einen ornamentalen Charakter erhält. Auch wenn es in der Serie explizit um Frauen geht, stehen nicht Einzelpersonen im Fokus, sondern vielmehr ihre Sichtbarkeit. In dem Maße, wie die Geschichte – wie im Eingangszitat – fast ausschließlich von den Jägern, den Gewinnern geschrieben wird, sind Frauen darin immer noch unterrepräsentiert. Mit ihrer Serie unterstreicht Boukal ihre wichtige Rolle bei der erhofften Entwicklung Ägyptens hin zur Demokratie. Politikwissenschaftler_innen hatten bereits 2011 eine »unvollendete Revolution« vorausgesagt; der gesellschaftliche Wandel lässt sich aber nicht mehr aufhalten. In der Dualität der Wahrnehmung von Stickerei als Medium des Widerstands von Frauen und gleichzeitig als Quelle von (gesellschaftlichem) Zwang²⁶ spiegelt sich auch die Suche der ägypti-

The *Unfinished* series, which began in 2011, realized in a satin-stitch-oriented embroidery technique and currently comprising seventy-five images, is reminiscent of a collage in the remotest sense¹⁹ [ill. pp. 66–73]. Thematically, it is tied to the previously mentioned third part of the *Rewind* series. Both draw from the same fund of pictorial material on the Egyptian revolution as an important movement in the context of the Arab Spring. The seemingly endless collection of official press photos that Boukal gathered, the amateur photos and video (still)s distributed via social media, as well as her own photographs merge to form a nearly seamless compendium of events on and around Tahrir Square since 2011. Parallel to that, the artist also engaged in intense, on-site research, conducted interviews with participants, and through their help she was able to be present, directly, at the center of action.

The work focuses on the role of women in the Egyptian revolution: women were among the first to occupy Tahrir Square in Cairo. They protested there side-by-side with men for the first time, and spent the night there together with them in tents. This alone makes clear all that was suddenly possible and conceivable. In contrast to that, politics is now again trying to limit women's rights and their presence in public.²⁰ They are currently openly opposing that for the first time and are also condemning the aggressors among their own ranks.

While the photos in the *Die im Dunkeln sieht man nicht* series (*Those in Darkness Drop from Sight*) present women activists [see ill. pp. 58–61] who are rarely or not at all present in (Western) media, but are known, in part by name, and celebrated within their relevant circles, here it is primarily anonymous people who have achieved international renown through their active participation and media presence. Individual women, such as "the woman in the blue bra,"²¹ whose identity could not be determined, became icons through intense dissemination, in this case, of video material about the physical violence that she suffered at the hands of the police.

Boukal isolates individual women from the colorful context as "unfinished," incomplete outlines. This reveals a view of the white picture ground—a white cotton cloth. In many cultures, the color white has an important symbolic function. In Christianity, for example, it stands for innocence, purity, light, and truth. In the Arab world it is the color of luck and happiness. In *El tres de mayo de 1808 em Madrid* (The Third of May 1808 in Madrid, 1814) by Francisco de Goya y Lucientes,²² one of the revolutionaries opposing Spain's subjugation at the hands of Napoleonic France is highlighted as a martyr in a white shirt. Also many of the women in Boukal's series of works embody certain martyrlike roles when they fight for the rights of women, among other things, and are punished for that with sexual violence. The graphic accentuation represents, on the one hand, the "unfinished revolution," and on the other, the new self-awareness of Egyptian women, who are represented here—



Die im Dunkeln sieht man nicht: Dzhennet Abdurakhmanova (Tschetschenien) Those in Darkness Drop from Sight: Dzhennet Abdurakhmanova (Chechnya), 2013, Detail

schen Frauen nach einer Neudefinierung ihrer Rolle innerhalb dieses gesellschaftlichen Wandels.

Die im Dunkeln sieht man nicht (2010–2013) [Abb. S. 58–61] ist die zweite Serie, in der sich Tanja Boukal mit der Sichtbarkeit von Frauen auseinandersetzt. In diesem Fall präsentiert sie jene, die an vorderster Front und mit Waffengewalt an revolutionären Aktionen beteiligt waren. Besonders in bewaffneten Konflikten werden Frauen üblicherweise in stereotypen Rollen wie als Opfer, Leidtragende oder (medizinische) Helferinnen porträtiert. Weltweit beteiligen sich Frauen als Kämpferinnen, Banditen, Guerilleras oder Selbstmordattentäterinnen jedoch auch aktiv. In den (westlichen) Medien erscheinen sie, wenn überhaupt, nur am Rand der Berichterstattungen oder werden als Sensation erwähnt. Boukal machte sich auf die Spurensuche und wählte insgesamt zehn Frauen unterschiedlicher Herkunft aus, deren »Porträts mit Waffe« sie in Medienberichten fand. Jede dieser Frauen hatte einen Grund, zur Waffe zu greifen, und gerade anhand der gewählten Persönlichkeiten wird deutlich, wie radikal Frauen agieren, wenn sie die Möglichkeit dazu erhalten. Für sie steht viel mehr auf dem Spiel, als die Verteidigung einer Ideologie. Comandante Maria aus Kolumbien, Comandanta Ramona aus Chiapas²⁷, Dzhennet Abdurakhmanova aus Tschetschenien, Leila Khaled aus Palästina, Phoolan Devi aus Indien, Sarah Ginaite aus Litauen, Marina Ginestà Coloma aus Spanien und Simone Segouin aus Frankreich sowie zwei anonyme Soldatinnen aus Liberia und Myanmar waren nicht nur gleichberechtigte Kämpferinnen. Sie führten teilweise selbst (Frauen)Gruppen an oder waren maßgeblich an Aufständen beteiligt. In ihren Gruppen und Ländern oft als Heldinnen gefeiert, wurden sie in

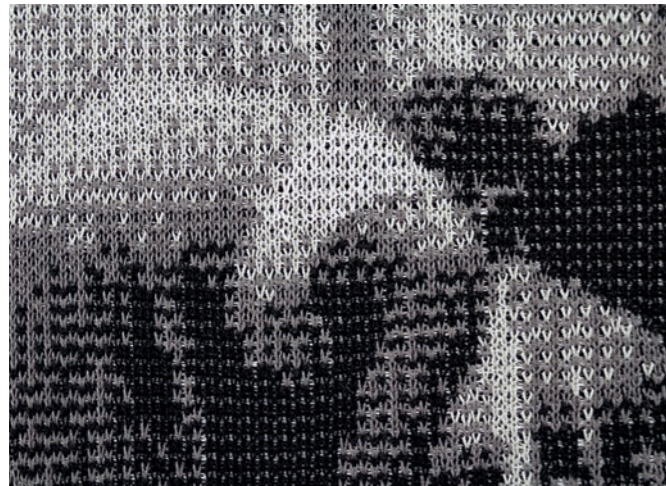
with and without headdress—as equals in terms of their ideology.

The material that Boukal chooses in this context contributes to enhancing the meaning by means of its inherent history: embroidery is considered an extremely private medium, especially in the twentieth century—commensurate works by Tracey Emin come to mind; or the late work by Louise Bourgeois. This technique became an organ for political agitation mainly in the context of the Women's Liberation Movement in the 1960s and 1970s.²³ With the slogan, "The personal is political," the movement's protagonists pointed to the influence and power that politics has over private life. The feminist artists of this era were active participants in the political movement and understood their work as a challenge to women's position in society, and as opposition to repression and subordination.²⁴ Textile handwork was, however, not used for the first time as a subversive means of resistance during this era, but, for example, had already been implemented in the French Revolution by the Tricoteuses, or at the turn to the twentieth century in the context of the first women's rights movement.²⁵ As an assemblage, the stitched images in the *Unfinished* series produce a time-compacted and thereby collaged total picture, which obtains an ornamental character through the repetition of the same steadfast principle of colorfully condensed masses and individuals highlighted in black-and-white. Although the series is explicitly concerned with women, focus is not on individuals, but rather, their visibility. To the extent that histories—like in the introductory quote—are almost exclusively written by hunters, by winners; women remain underrepresented therein. With her series, Boukal underlines their key role in Egypt's hoped-for development into a democracy. Already in 2011, political scientists had predicted an "unfinished" revolution; but the societal transformation was unstoppable. The dual perception of embroidery as a medium of resistance for women, and at the same time, a source of (social) constraint also mirrors Egyptian women's search for a new definition of their role within this societal transformation.²⁶

Die im Dunkeln sieht man nicht (Those in Darkness Drop from Sight) (2010–2013) [ill. pp. 58–61] is the second series in which Boukal grapples with women's visibility. In this case, she presents women who participated in revolutionary actions on the front lines and in armed violence. In armed conflicts, in particular, women are usually portrayed in stereotypical roles, such as victims, sufferers, or (medical) helpers. Yet, women actively participate throughout the world as combatants, bandits, guerillas, and suicide bombers. In the (Western) media they appear, if at all, on the margins of news coverage or are mentioned as a sensation. Boukal set off in search of their tracks and chose a total of ten women from different backgrounds

unseren Breiten kaum wahrgenommen oder abwertend als Terroristinnen eingestuft.

Die Porträts dieser Frauen übertrug Boukal in die von ihr weiterentwickelte Schattenstricktechnik. So entstanden Bilder, welche frontal betrachtet weiße und schwarze vertikale Streifen, also eine Abstraktion repräsentieren. Erst durch die Bewegung der Betrachter_innen, indem also im wahrsten Sinne des Wortes ein anderer Blickwinkel eingenommen wird, wird die Darstellung erkennbar. Der visuelle Effekt entsteht auf Grund der unter-



All That Glitter and Gold: Calais, 2010, Detail

schiedlichen Höhen der rechts oder links (glatt oder verkehrt) gestrickten Maschen in Kombination mit dem Farbwechsel von Schwarz und Weiß.²⁸

Besonders im Feedback zu diesen Werken – und auch den zeitlich vorangegangenen Serien *Schöner Wohnen* (2007/08) [Abb. S. 50/51] und *All That Glitter and Gold* (2010) [Abb. S. 46–49]²⁹ – wird deutlich, wie wichtig der niederschwellige Charakter des Materials einerseits und die bei den Betrachter_innen ausgelöste Irritation ob des Kontrasts zwischen Material und Sujet andererseits sind.³⁰ Oft wird über die Diskussion der Technik jene des Inhalts eröffnet; beide sind dabei mit Vorurteilen behaftet und sprechen diese offen an. Genau das ist aber der Knackpunkt der Werke: je intensiver das Thema beziehungsweise die Bilder, desto »kuscheliger« das Material. Als Akt der Kritik treffen sie somit genau ins Schwarze.

Als Wandobjekte folgen die aus Wolle und Garn gefertigten Werke Boukals einer Tradition, die seit der Antike immer wieder Höhepunkte fand: Aus Wolle gefertigte Wandteppiche dienten nicht nur der Wärme- und Schalldämmung, sondern hatten als Bildwirkerei auch eine didaktische Funktion. Historische Ereignisse, biblische Themen, das Idealbild des Paradiesgärtleins

whose "portraits with weapons" she found in media reports. Each of these women had a reason to take up arms, and the choice of personalities makes clear how radically women act when they are given the chance to do so. For them, there is much more at stake than the defense of an ideology. Comandante Maria from Columbia, Comandanta Ramona from Chiapas,²⁷ Dzhennet Abdurakhmanova from Chechnya, Leila Khaled from Palestine, Phoolan Devi from India, Sarah Ginate from Lithuania, Marina Ginestà Coloma from Spain, Simone Segouin from France, as well as two anonymous soldiers from Liberia and Myanmar were more than simply on equal footing with men as combatants. They also, in part, led women's groups or were the key figures in resistance movements. Often celebrated as heroes within their own groups and countries, in the Western world they are barely perceived, or derogatorily classified as terrorists.

Boukal transferred the portraits of these women using the shadow knitting technique that she refined. Emerging from this are pictures that when viewed frontally, represent white and black vertical stripes, that is, an abstraction. The depiction becomes recognizable only when viewers move, that is, literally take on a different point of view. The visual effect is created based on the differing heights of the right or left (knit or purl) knitted stitches in combination with the switching of the black and white colors.²⁸

The feedback given on these works—and also the previously produced *Schöner Wohnen* (Better Houses, 2007/08) [ill. pp. 50/51] and *All That Glitter and Gold* (2010) series [ill. pp. 46–49]²⁹—makes especially clear how important, on the one hand, the subliminal character of the material is, and on the other hand, the confusion triggered in viewers by the contrast between material and subject.³⁰ The discussion of content is often opened by discussing technique: both, though, are afflicted with prejudices which they address openly. And that precisely is the sticking point of the works: the more intense the theme or the photos, the "cuddlier" the material. As an act of criticism, they hit the mark.

As wall objects, Boukal's works made from wool and yarn follow a tradition that has experienced new heydays again and again since antiquity: wall coverings made of wool provided warmth and insulation and also had an educational function as tapestries. Historical events, biblical themes, the ideal image of the Garden of Eden, and socio-political education in the manner of the court were major themes of the tapestries. Nowadays, wool—in knitted and woven form—is associated mainly with a sense of security, a cozy home. Almost automatically, charming motifs come to mind, of a more floral, decorative sort, intended for women's domestic leisure.³¹ One of the first German artists

oder gesellschaftspolitische Erziehung im höfischen Sinne waren große Themen der Tapisserien. Heute wird mit Wolle – in gestrickter wie gewobener Form – in unserem Kulturraum vor allem Geborgenheit, ein wohliges Zuhause assoziiert. Man denkt fast automatisch an liebevolle, der weiblichen, häuslichen Freizeitgestaltung zugeordnete Motive eher floral-dekorativer Ausrichtung.³¹ Eine der ersten deutschen Künstlerinnen, die mit dieser Konvention brach, war Rosemarie Trockel Mitte der 1980er Jahre. Sie löste die Stricktechnik von jeglicher praktischen Funktion und fand einen pointierten Zugang zu Nadel und Faden.³² Mit den anerzogenen Vorstellungen bricht auch Tanja Boukal durch die Übertragung von Medienbildern in Handwerkstechniken, welche den pixelbasierten Aufbau der digitalen Vorlagen analog nachempfinden. Die Verzweiflung der Flüchtlinge, die auf dem Seeweg nach Europa gelangen und dort kein Ende ihrer Entbehrungen finden, drückt sie in der Serie *Am Seidenen Faden* [Abb. S. 40–43] in zeitintensiver Handarbeit aus. Pixel für Pixel stickt sie die Zeitungsschnipsel, die ihr als Vorlage dienen, mit bis zu 220 Farben nach. Der weiße, kastenartige Rahmen suggeriert Reinheit, Erhabenheit, den perfekten Raum, in dem zwar die Bilder der Flüchtlinge Platz haben, sie selbst aber nicht. Der restriktive Umgang mit Flüchtlingen in der »Festung Europa« ist ungebrochen, aber scheinbar auch ein unlösbares Thema, dem sich die Medien immer wieder annehmen, das den Großteil der Europäer persönlich aber kaum betrifft. Das »Paradies Europa« ist und bleibt für viele ein Traum, genauso abgeriegelt, wie die antike Gartenanlage, die mit diesem Begriff ursprünglich bezeichnet wurde.³³ Dies führt uns zurück zu den spätmittelalterlichen Paradiesgärtlein der Tapisserien, an welche die Strickbilder *All That Glitter and Gold* angelehnt sind – eine gedankliche Weiterreise der gestrandeten Flüchtlinge.

Ausgrenzung aus der Gesellschaft macht aber auch vor den eigenen Bürger_innen nicht halt, sofern sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht mehr oder nur marginal am wirtschaftlichen Leben teilhaben können. Mit den Obdachlosen, die Tanja Boukal am Wiener Karlsplatz für *Schöner Wohnen* fotografierte, beschäftigte sie sich sehr intensiv, verbrachte viel Zeit mit ihnen und erhielt dadurch einen Einblick in ihr alltägliches Leben. Jene Geborgenheit und Wärme, welche die Wolldecken aus Kaschmir, zu denen die Fotografien verarbeitet werden, suggerieren, kreierte sich die Porträtierten durch Rituale, die es ihnen ermöglichten, sich im öffentlichen Raum ein gewisses Maß an Zuhause zu schaffen. Sie haben den Kampf für ein besseres Leben bereits aufgegeben, sich mit ihrer Situation arrangiert und ziehen nun ein anonymes Leben außerhalb des »Systems« vor.

»Revolutionen ereignen sich, weil der Mensch sie braucht, um sich als Mensch zu fühlen. Sonst gäbe es sie nicht. Es braucht diese Momente im Leben, in denen

who broke with this tradition was Rosemarie Trockel in the mid-1980s. She dissolved the technique of knitting from all practical functions and discovered a concise approach to needle and thread.³² Tanja Boukal also breaks from instilled ideas through the transfer of media images in arts-and-crafts techniques that recreate, in analogue form, the pixel-based structure of the digital models. In the *Am Seidenen Faden* [ill. pp. 40–43] series (*Hanging by a Thread*), in time-consuming handwork techniques she expresses the despair of the refugees who arrive in Europe by sea and find no end to their destitution there. In stitches using as many as 220 colors she copies the newspaper clipping that serves as her model, pixel for pixel. The white, cabinet-like frame suggests purity, sublimity, the perfect space in which the pictures of the refugees have a place, but the refugees themselves, don't. The restrictive treatment of refugees in "fortress Europe" remains unbroken, but apparently, this theme is also an irresolvable one, constantly taken up by the media, but not personally affecting the majority of Europeans. The "Paradise Europe" is and remains a dream for many, just as cordoned off as the ancient gardens originally designated by this name.³³ This leads us back to the late-medieval paradise gardens on the tapestries used as a base for the stitched *All That Glitter and Gold* images—a conceptual continuation of the stranded refugees' journey.

Exclusions from a society do not stop at its own citizens when they—for whatever reason—no longer participate in economic life or are only marginally capable of doing so. Boukal became intensely involved with the homeless people that she photographed at Vienna's Karlsplatz for *Schöner Wohnen* (Better Houses); she spent a great deal of time with them, and in doing so gained insight into their everyday lives. Through rituals that



Schöner Wohnen Better Houses, 2007/2008, Detail

du dich nicht mehr länger erniedrigen lassen kannst und auf die Strasse gehst, um deine menschliche Würde zu verfechten.«³⁴

Einen aktiven, wenn auch schlussendlich nicht zielführenden Kampf gegen eben dieses System thematisiert die 56-teilige Serie *That's What They Said* [Abb. S. 54–57]. Symptomatisch für viele Protestbewegungen der letzten Jahre hatten die Unruhen in England im Jahr 2011 mit einer friedlichen Demonstration von Bewohner_innen des Londoner Stadtteils Tottenham begonnen. In der Folge eskalierte die Demonstration und löste weitere Ausschreitungen in anderen Städten Großbritanniens aus. Als Referenz auf die kontrovers geführte Diskussion von Geistes- und Sozialwissenschaftler_innen, ob die Ausschreitungen politisch motiviert seien, überschreibt Tanja Boukal über Flickr veröffentlichte Fotos der Unruhen mit politischen Wahlslogans britischer Parteien seit den 1950er Jahren. Thema – sowohl in den Diskussionen als auch den Slogans – sind die ökonomischen Verhältnisse in Großbritannien und ihre Auswirkungen vor allem auf die ärmsten Bevölkerungsschichten. Indem die Künstlerin die Slogans unabhängig von der jeweiligen politischen Ausrichtung gleichwertig behandelt, unterstreicht sie die generelle Ignoranz der Politik gegenüber einem wichtigen Teil der Bevölkerung, der sich mit den Ausschreitungen gegen seine gesellschaftliche Ausgeschlossenheit zur Wehr setzt. Die Masse an Fotos, die einem Hilfeschrei gleichkommt, wird von den homogen gestalteten Wahlslogans überschrieben.

Die Flüchtigkeit der Medien konterkariert Boukal, indem sie in der Installation *Revolution Will Not Be Televised*³⁵ [Abb. S. 62–65] analogen Fernsehgeräten gestickte Standbilder spezifischer Berichterstatte einschreibt. Im Gegensatz zu heutigen Geräten wirken diese Fernsehapparate antiquiert. Ihre Technik wurde überholt, wie sich auch die durch sie übertragenen Meldungen oft schon im Minutentakt selbst überholen. Insbesondere das Zitat des deutsch-ägyptischen Journalisten Karim El-Gawhary verweist jedoch darauf, dass trotz der rasanten Entwicklung der Ereignisse eine Revolution Zeit benötigt – Zeit um sich zu formieren, einen Wandel anzuregen und die entsprechenden gesellschaftspolitischen Neuerungen einzuführen und zu stärken: »Ich verstehe das nicht, haben die alle gedacht, man ruft für seine Freiheit beim Pizzaservice an und dann kommt sie frei Haus?«

Politische Ereignisse, gesellschaftliche Umbrüche, die Auseinandersetzung mit der Rolle der eigenen Person in einem komplexen, von Geschichte, Traditionen, Kultur und Medien geprägten Gesellschaftsgefüge, das ephemere Moment der zahlreichen Fotodokumente zu gesellschaftspolitischen oder aufständischen Ereignissen in den Massenmedien sind die Fäden, an denen sich das Werk der Künstlerin Tanja Boukal orientiert. Die Klammer wird durch ein gewisses Maß an Luxus gebildet, welches uns in

allow them to create a certain amount of home in public space the people portrayed create the comfort and warmth suggested by the cashmere wool blankets that the photographs were worked into. They have already given up the struggle for a better life, come to terms with their situation, and now prefer an anonymous life outside of the "system."

"Revolutions happen because the humans need them to feel human. Otherwise they would not exist. Required are these moments in life in which you can no longer let yourself be debased and you go on the street to maintain your human dignity."³⁴

An active, albeit ultimately unproductive battle against the system is thematized in the fifty-six-part *That's What They Said* series [ill. pp. 54–57]. As is symptomatic of many protest movements in recent years, the civil disturbance in England in 2011 began with a peaceful demonstration by residents of London's Tottenham neighborhood. Subsequently, the demonstration escalated and set off further riots in other cities in Great Britain. As a reference to the controversial discussion by humanists and social scientists as to whether the riots were politically motivated, Boukal wrote political election slogans that British parties have used since the 1950s over photos of the riots published on Flickr. Economic relations within Great Britain and the effects on mainly the poorest groups within the population are themes in both the discussion and the slogans. By treating all of the slogans the same, regardless of their political alignment, Boukal highlighted politics' general ignorance of a crucial sector of the population that protested its own social exclusion by means of the riots. The mass of photos, which amounts to a cry for help, are written over with the homogeneously designed election slogans.

In the installation *Revolution Will Not Be Televised*³⁵ [ill. pp. 62–65], Boukal counteracts the media's fleetingness by inscribing stitched still images of specific correspondents into analogue televisions. In contrast to today's devices, these television apparatuses seem antiquated. Their technology is outdated, in the same way that the news that they deliver often outdates itself minute-by-minute. A statement by the German-Egyptian journalist Karim El-Gawhary, in particular, points out, however, that despite the rapid pace of events, a revolution needs time—time to form, to stimulate change, and to introduce and reinforce the corresponding socio-political innovations: "I do not understand, did everyone think that they could call for freedom at the pizza shop and have it delivered for free?"

The threads on which the work of the artist Tanja Boukal are oriented are political events, social ruptures, confrontation with the role of one's own person in a complex social fabric shaped by history, traditions, culture, and media, and the ephemeral



Revolution Will Not Be Televised (#4), 2013, Detail

Form einer zeitintensiven Auseinandersetzung mit den Bildern erlaubt, einen offenen Diskurs zu führen, der sich zwischen Kunst und Politik bewegt, Spannungen zwischen Intentionalität und Wirkung zulässt und keine kaschierend stimmigen Lösungen anbietet.³⁶ Tanja Boukal bringt die Besucher_innen dazu, genauer hinzusehen, sich die Bilder zu erarbeiten und somit im Gedächtnis zu fixieren. Sie verdeutlicht, dass allein die treibende Kraft jeder/jedes Einzelnen Veränderungen möglich macht. Damit formuliert sie keine melancholische Kritik, sondern präsentiert Charaktere, die mit ihrem aktiven Eingreifen die Potenzialität einer Veränderung des Status quo in Realität umwandeln können.³⁷

Anmerkungen

1 Eine Orientierung zur Begrifflichkeit des Bildes in unterschiedlichen Disziplinen und zur Notwendigkeit einer allgemeinen Bildwissenschaft bieten u.a. folgende Publikationen: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehme. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, 3. Aufl. 2001; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, 4. Aufl. 2011.

moment of the numerous photographic documentations of socio-political and revolutionary events in the mass media. The bracket is formed by a certain degree of luxury, which in the form of a lengthy confrontation with the images allows us to lead an open discourse between art and politics, permits tensions between intentionality and effect, and offers no hidden, harmonious answers.³⁶ Tanja Boukal prompts visitors to look more closely, to work out the images and consequently embed them in memory. She clarifies that every individual's driving power alone makes change possible. In doing so, rather than formulate a melancholic critique, she presents characters who, through active intervention, are capable of converting the potentiality of a change in the status quo into reality.³⁷

Notes

1 The following publications, among others, offer orientation on the concept of the image in various disciplines and if necessary, general visual studies: *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm, Munich: Wilhelm Fink Verlag 1994, 3rd edition, 2001; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. Munich, Wilhelm Fink Verlag 2001, 4th edition, 2011. On the way of dealing with images, the imprint they leave on our culture,

Über den Umgang mit Bildern, die Form der Prägung, die unsere Kultur durch sie erfährt, aber auch den Pluralismus an Macht, den Bildlichkeit impliziert, siehe u.a.: Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Frankfurt: Suhrkamp 2010; W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H. Beck 2012; Mark A. Halawa, *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012 [Kaleidogramme Band 93].

2 Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bilderflut> [23.10.2013]

3 Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt: Fischer Verlag 2005.

4 »Weil sie künstlerisch nicht hoch hinauswollen, wirken diese Bilder weniger manipulativ, weniger darauf angelegt, billiges Mitgefühl und vor-schnelle Identifikationen zu erzeugen – ein Verdacht, dem heute alle weit-verbreitete Bilder, die Leiden zeigen, ausgesetzt sind.«, ebd. S. 34.

5 Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner, „Pikturale Horizonte der Gemeinschaftsproduktion. Zur Einleitung“, in: *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, hg. v. Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner. München: Wilhelm Finck Verlag 2011 [eikones, hg. v. Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel], S. 11–38, hier S. 15–16.

6 Vgl. hierzu u.a. Sascha Lobo, „S.P.O.N. – Die Mensch-Maschine: Erdogan wird wissen, weshalb er Twitter fürchtet“, in: *Spiegel Online*, 4. Juni 2013, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/tuerkische-revolte-die-entstehung-der-sozialen-netzwehr-a-903616.html> [27.8.2013]. Zur Bedeutung der sozialen Netzwerke und Medien für die Protestbewegungen des Arabischen Frühlings siehe u.a.: Asiem El Difraoui: *Die Rolle der neuen Medien im Arabischen Frühling*, publiziert am 3. November 2011, <http://www.bpb.de/internationales/afrika/arabischer-fruehling/52420/die-rolle-der-neuen-medien?p=all> [2.10.2013]. Generell bietet das Dossier »Arabischer Frühling« auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung einen umfangreichen Überblick zu diesem Thema.

7 Vgl. dazu u.a. de.wikipedia.org/wiki/Politische_Korrektheit [11.10.2013]; Hans Winkler, „Die politische Korrektheit ist politisch nicht korrekt“, in: *Die Presse*, Printausgabe, 9. Juni 2008, diepresse.com/home/meinung/gastkommentar/389289/Die-politische-Korrektheit-ist-politisch-nicht-korrekt [25.10.2013]; *Political Correctness in der (inter)nationalen Politik. Zu Genese und Verbreitung eines Konzepts*, hg. v. Susanne Nies [OEI-Arbeitspapiere 36/2001], <http://www.oei.fu-berlin.de/politik/publikationen/AP36.pdf> [11.10.2013]. Hier ist vor allem der Artikel von Annette Lohmann interessant, der das Paradoxon »politische Korrektheit« anhand einer Kontroverse am Brooklyn Museum 2000 und 2001 bespricht (S. 69–74). Gerade anhand des gewählten Beispiels wird deutlich, wie konträr der Begriff von den sich gegenüberstehenden Parteien verwendet wird: Was hier von Seiten der Künstler_innen als politisch korrekt transportiert wird, wird von anderer Seite als provokant und ausschließend wahrgenommen. Das Fehlen einer einheitlichen Definition des Begriffs gibt Raum für Missverständnisse und Tabubrüche.

8 Die hier bewusst polarisierend angelegte Auslegung von »political correctness« unterstreicht den unmöglichen Spagat, eine für alle akzeptable Definition und Formulierung zu finden, wenn die allgemeine Tendenz besteht, der eigenen Meinung das höhere Gewicht, die größere Bedeutung beizumessen.

9 Die Ausstellung wurde sehr kontrovers diskutiert. Wenngleich der Blick auf Kunst abseits des Schemas »white male painting« auf Zustimmung stieß, wurde unter anderem angeprangert, dass einerseits erstmals die Malerei nur eine marginale Rolle einnahm und dass der Erfolg weiblicher und Minderheiten angehöriger Künstler eng an ihr eigenes, von Diskriminierung geprägtes Schicksal geknüpft zu sein schien. Es gibt dabei einen nennenswerten Unterschied zwischen den eher positiv-kritischen Äußerungen der Kritikerinnen und den durchwegs eher negativen ihrer männlichen Kollegen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Großteils der weißen Oberschicht angehören.

but also the pluralism of power that representativeness implies, see, among others: Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Frankfurt: Suhrkamp 2010; W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, Munich: C.H. Beck 2012; Mark A. Halawa, *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012 [Kaleidogramme volume 93].

2 Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bilderflut> [October 23, 2013]

3 Cf. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003.

4 “By flying low, artistically speaking, such pictures are thought to be less manipulative—all widely distributed images of suffering now stand under that suspicion—and less likely to arouse facile compassion or identification.” Ibid., p. 24.

5 Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner, „Pikturale Horizonte der Gemeinschaftsproduktion. Zur Einleitung“, in *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, eds. Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner, Munich: Wilhelm Fink Verlag 2011 [eikones, ed. by Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel], pp. 11–38, here pp. 15–16.

6 Cf. on this, among others, Sascha Lobo, “S.P.O.N. – Die Mensch-Maschine: Erdogan wird wissen, weshalb er Twitter fürchtet,” in *Spiegel Online*, June 4, 2013, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/tuerkische-revolte-die-entstehung-der-sozialen-netzwehr-a-903616.html> [August 27, 2013]. On the significance of social networks and media in the Arab Spring protest movement, see, among others: Asiem El Difraoui, *Die Rolle der neuen Medien im Arabischen Frühling*, published on November 3, 2011, <http://www.bpb.de/internationales/afrika/arabischer-fruehling/52420/die-rolle-der-neuen-medien?p=all> [October 2, 2013]. In general, the folder “Arabischer Frühling” on the website of the *Bundeszentrale für politische Bildung* offers a comprehensive overview of the theme.

7 Cf. on this, among others: de.wikipedia.org/wiki/Politische_Korrektheit [October 11, 2013]; Hans Winkler, “Die politische Korrektheit ist politisch nicht korrekt,” in *Die Presse*, print edition, June 9, 2008, diepresse.com/home/meinung/gastkommentar/389289/Die-politische-Korrektheit-ist-politisch-nicht-korrekt [October 25, 2013]; *Political Correctness in der (inter)nationalen Politik. Zu Genese und Verbreitung eines Konzepts*, ed. Susanne Nies [OEI-Arbeitspapiere 36/2001], <http://www.oei.fu-berlin.de/politik/publikationen/AP36.pdf> [October 11, 2013]. Of interest here is mainly the article by Annette Lohmann, which discusses the paradox of “political correctness” on the basis of a controversy at the Brooklyn Museum in 2000 and 2001 (pp. 69–74). Based on the selected example, it becomes clear how differently the term is used by the parties opposed to it: what is transported here as politically correct by the artists, from another perspective is perceived as provocative and exclusionary. The lack of a uniform definition of the term provides room for misunderstanding and breaking of taboos.

8 The consciously polarizing interpretation of “political correctness” given here highlights the impossible balancing act of finding a definition and formulation that is acceptable for everyone when there is a general tendency to accord one’s own opinion more weight, and more importance.

9 The exhibition was discussed very controversially. Although the view of art beyond the scheme of “white male painting” met with agreement, denounced among other things was that, first of all, painting takes on only a marginal role, and the success of women and minority artists seems to be tied closely to their own fate, which has been shaped by discrimination. There is a noteworthy difference between the rather positive critical statements of the women critics and the consistently more negative ones of their men colleagues. What they all have in common is affiliation with the white, upper class.

Cf. Roberta Smith, “At the Whitney, a Biennial with a social conscience,” in *The New York Times*, March 5, 1993, www.nytimes.com/1993/03/05/

Vgl. Roberta Smith, „At the Whitney, a Biennial with a social conscience“, in: *The New York Times*, 5. März 1993, www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html?page-wanted=all&src=pm [24.10.2013]; Matthias Mattuseck, „Kunst als Schauprozeß“, in: *Der Spiegel*, 12. April 1993, S. 228–232; Hilton Als, Laura Cottingham, „The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennial“, in: *Frieze 10*, Mai 1993, S. 10–15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [24.10.2013].

Zur Rezeption der Whitney Biennale von 1993 siehe u.a. ein Statement der Kuratorin Elisabeth Sussman: blip.tv/whitneyorg/2012-biennial-curating-the-1993-biennial-5981267 [24.10.2013]; „Jerry Saltz on ‘93 in Art“, in: *New York Magazine*, 3. Februar 2013, nymag.com/arts/art/features/jerry-saltz-1993-art [24.10.2013].

10 www.rodnekingvideo.com.ar/ [1.11.2013]. Das Video wurde von Holliday veröffentlicht und war in der Folge in fast allen US-amerikanischen Medien präsent. Der Freispruch der Polizisten ein Jahr später löste schwere Unruhen in Los Angeles mit 50 Toten und Tausenden Verletzten aus.

11 Hilton Als, Laura Cottingham, „The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennial“, in: *Frieze 10*, Mai 1993. S. 10–15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [24.10.2013]. Mit dem Hinweis auf Sexismus beziehen sich die Autor_innen auf eine Reihe von Zeichnungen junger weiblicher Vergewaltigungsoffer, die Nancy Spero in einer auf Künstlerinnen fokussierenden Ausstellung der New Yorker Richard Anderson Gallery einbezogen hatte und die zuvor schon in den Zeitungen der Stadt publiziert und nicht explizit als Kunstwerke produziert worden waren.

12 Speziell in Ägypten ging das sogar so weit, dass die Rezeption von Aufnahmen der Aufstände am Tag des Zorns von vielen so verinnerlicht wurde, dass sie das Gefühl hatten, selbst vor Ort gewesen zu sein. (Ich danke der Künstlerin für den Hinweis auf diesen Umstand.)

13 Inzwischen wurde das Gelände in einen Erlebnispark verwandelt. Die Villa wurde bis dato nicht renoviert. www.dailymail.co.uk/news/article-1225724/The-Pablo-Escobar-theme-park-Former-home-Colombian-drug-lord-turned-bizarre-tourist-attraction.html [2.10.2013].

14 Unter anderem zeichnet ein Bericht über Adolf Hitler und sein Anwesen am Obersalzberg im britischen Wohnmagazin *House & Garden* vom November 1938 ein fernab jeglicher politischer Kritik angesiedeltes Bild der »privaten« Seite des Führers.

15 Vgl. Ralf Beil, „Der Krieg jenseits von Wikileaks und Tagesschau. Vorwort und Dank“, in: *Serious Games. Krieg I Medien I Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Antje Ehmann, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2011, S. 8; Gabriele Mackert, „David Claerbout“, in: *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien: Steidl, Kunsthalle Wien 2003, S. 82.

16 Vgl. Laura Cottingham, *The War is Always Home: Martha Rosler*. New York 1991. www.martharosler.net/reviews/cottingham.html [6.9.2013]; *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*, hg. v. Sabine Breitwieser. Wien: Generali Foundation / Köln: Walter König 1999, hier insbesondere S. 28–47, S. 151–186, S. 355–357, S. 358 (mit Hinweis auf die mit ähnlichen Elementen arbeitende Installation *B-52 in Baby’s Tears* von 1972); Paco Barragán, „Face to Face. Interview with Martha Rosler“, in: *Artpulse Magazine*, 2011, artpulsemagazine.com/interview-with-martha-rosler [25.10.2013].

17 Vgl. Gregg Cook, „Of War and Remembrance. Martha Rosler’s Montages Conjure Vietnam and Iraq“, in: *The Boston Globe*, 11. November 2007, zitiert in: *Serious Games. Krieg I Medien I Kunst* (wie Anm. 15), S. 146–147.

18 Vgl. Benjamin Buchloh, „Gespräch mit Martha Rosler“, in: *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt* (wie Anm. 16), S. 62.

19 Der Plattstich wird bei Verwendung farbig abgestufter Garne auch als Nadelmalerei bezeichnet.

20 An zahlreichen Revolutionen wie beispielsweise der Französischen waren Frauen maßgeblich beteiligt. Sie wurden jedoch mit der auf diese folgen-

[arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html?page-wanted=all&src=pm](http://arts-at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html?page-wanted=all&src=pm) [24.10.2013]; Matthias Mattuseck, „Kunst als Schauprozeß“, in: *Der Spiegel*, April 12, 1993, pp. 228–232; Hilton Als, Laura Cottingham, “The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennale,” in *Frieze 10*, May 1993, pp. 10–15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [October 24, 2013].

On the reception of the 1993 Whitney Biennale see, among others, a statement by the curator Elisabeth Sussman: blip.tv/whitneyorg/2012-biennial-curating-the-1993-biennial-5981267 [24 October 2013]; *Jerry Saltz on ‘93 in Art*, in *New York Magazine*, February 3, 2013, nymag.com/arts/art/features/jerry-saltz-1993-art [October 24, 2013].

10 www.rodnekingvideo.com.ar/ [November 1, 2013]. Holliday published the video and it was subsequently present in nearly all U.S. media. The police officers’ acquittal nearly one year later sparked riots in Los Angeles that left fifty dead and thousands injured.

11 Hilton Als, Laura Cottingham, “The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennale,” in *Frieze 10*, May 1993. pp. 10–15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [October 24, 2013]. With the reference to sexism, the authors refer to a series of drawings of young, women rape victims that Nancy Spero included in an exhibition focusing on women artists at the Richard Anderson Gallery in New York that were previously published in the city’s newspapers and were not produced explicitly as art.

12 In Egypt, in particular, this occurred so intensely that the viewing of photos of the revolts on the Day of Rage was so internalized by many that they had the feeling of having been there themselves. (I thank the artist for the information about this situation).

13 The grounds have meanwhile been turned into an amusement park. To date, the villa has not yet been renovated. www.dailymail.co.uk/news/article-1225724/The-Pablo-Escobar-theme-park-Former-home-Colombian-drug-lord-turned-bizarre-tourist-attraction.html [October 2, 2013].

14 Among others, an article on Adolf Hitler and his residence in Obersalzberg in the British home and living magazine *House & Garden* from November 1938 portrays an image of the “private” side of the Führer far removed from any political critique.

15 Cf. Ralf Beil, “Der Krieg jenseits von Wikileaks und Tagesschau. Vorwort und Dank,” in *Serious Games. Krieg I Medien I Kunst*, eds. Ralf Beil, Antje Ehmann, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2011, p. 8; Gabriele Mackert, “David Claerbout,” in *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*, Vienna: Steidl, Kunsthalle Wien 2003, p. 82.

16 Cf. Laura Cottingham, *The War is Always Home: Martha Rosler*, New York 1991. www.martharosler.net/reviews/cottingham.html [6 September 2013]; *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*, ed. Sabine Breitwieser, Vienna: Generali Foundation / Cologne: Walter König 1999, here, especially pp. 28–47, pp. 151–186, pp. 355–357, p. 358 (with a reference to the installation working with similar elements *B-52 in Baby’s Tears* from 1972); Paco Barragán, “Face to Face. Interview with Martha Rosler,” in *Artpulse Magazine*, 2011, artpulsemagazine.com/interview-with-martha-rosler [October 25, 2013].

17 Cf. Gregg Cook, “Of War and Remembrance. Martha Rosler’s Montages Conjure Vietnam and Iraq,” in *The Boston Globe*, November 11, 2007, quoted in: *Serious Games. Krieg I Medien I Kunst* (see note 15), pp. 146–147.

18 Cf. Benjamin Buchloh, “Gespräch mit Martha Rosler,” in *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt* (see note 16), p. 62.

19 Satin stitch is also known as long-and-short-stitch when stepped shades of yarn are used for fine shading.

20 Women were decisively involved in numerous revolutions, such as the French revolution. They were, however, largely excluded from public life in the patriarchal-oriented constitution resulting from this.

21 Numerous media reported on the incident on December 17, 2011, cf. among others, Julia Gerlach and Michael Thumann: “Die Revolution

- den patriarchal ausgerichteten Verfassung weitgehend aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen.
- 21 Über den Vorfall vom 17. Dezember 2011 berichteten zahlreiche Medien; vgl. u.a. Julia Gerlach und Michael Thumann, „Die Revolution frisst ihre Frauen“, in: *Die Zeit*, Printausgabe: 2. Februar 2012, Online-Ausgabe: 7. Februar 2012, <http://www.zeit.de/2012/06/DOS-Aegypten/komplettansicht> [4.11.2013].
- 22 Goya war ein exakter und äußerst kritischer Beobachter der politischen Entwicklungen seiner Zeit in Spanien. Mit der Mappe *Los Desastres de la Guerra* (*Die Schrecken des Krieges*), die 1810 bis 1820 entstand, aber erst 1863 fünfunddreißig Jahre nach seinem Tod publiziert wurde, lieferte er einen ungeschönten und kritischen Kommentar zu den Gräueltaten, die napoleonische Soldaten 1808 im Zuge der Niederschlagung eines Aufstandes gegen die französische Herrschaft an der spanischen Bevölkerung verübt hatten.
- 23 Zur Rolle der Stickerei als subversiv eingesetztes Medium insbesondere feministischer Prägung siehe insbesondere Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: T.B. Tauris 2010 [erstmalig publiziert 1984]. Obschon das Buch an sich auf die Entwicklung der Stickerei als künstlerisches Medium in Großbritannien fokussiert, ergänzt Parker an wichtigen Stellen durch Hinweise auf weitere internationale Tendenzen. Besonders der Hinweis auf die Craftivism-Bewegung sei an dieser Stelle erwähnt, die auf eine Gegenüberstellung des »maskulinen« Krieges und des »weiblichen« Kunsthandwerks fokussiert, begründet von der britischen Soziologin Betsy Greer – siehe craftivism.com [1.11.2013]. Zusätzlich muss unterstrichen werden, dass die englische Bezeichnung »craft« im Deutschen nur sehr unzulänglich mit Kunsthandwerk übersetzt werden kann und das Ansehen kunsthandwerklicher Techniken vor allem im anglo-amerikanischen, aber auch im asiatischen und afrikanischen Raum viel höher und positiver als im deutschen ist.
- Einen ersten Überblick über zeitgenössische Positionen der Stickerei in der Kunst bot die Ausstellung »Pricked: Extreme Embroidery«, die 2007/08 – von einem Katalog begleitet – im New Yorker Museum of Arts and Design zu sehen war. Für die gelernte Kunststickerin Tanja Boukal waren diese Ausstellung und die vorhergehende »Radical Lace & Subversive Knitting« (2007) ausschlaggebend für die Bewusstseinschärfung, wie mit diesen Techniken und dem Material künstlerisch gearbeitet werden kann. Die erste umfassende deutschsprachige Publikation, welche sich jedoch nicht allein auf Stickerei bezieht, erschien 2011: *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, hg. v. Critical Crafting Circle – Elke Gaugele, Sonja Eismann, Verena Kuni, Elke Zobl, Mainz: Ventil-Verlag.
- Alle Publikationen verweisen darauf, dass die Feminisierung der Arbeit mit Textilien im Allgemeinen erst durch die Industrialisierung manifestiert wurde (obwohl es bereits ab der Renaissance die Tendenz gab, einzelne Techniken weiblichem Amateurschaffen zuzuschreiben).
- 24 Vgl. Rozsika Parker: *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. XIV, XV.
- 25 Vgl. dazu u.a. Elke Gaugele, „Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne“, in: *Craftista!* (wie Anm. 23), S. 15-28.
- 26 Vgl. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. XIX.
- 27 Als Vertreterin der Zapatisten ist Comandanta Ramona die Einzige, die hier ihr Gesicht hinter einer Skimaske verbirgt. Die Maske stellt für die Aktivistinnen eine Projektionsfläche »für multiple Identifikationen jenseits des unmittelbaren Kampfes der Zapatisten« dar. Nur die Zapatisten verstehen sich ausdrücklich als Sprachrohr für ausgeschlossene Frauen, vergessene, indigene Völker, verfolgte Homosexuelle, verachtete Jugend, geschlagene Migranten usw. Vgl. hierzu Oliver Machart, Marion Hamm, „Prekäre Bilder – Bilder des Prekären. Anmerkungen zur Bildproduktion post-identitärer sozialer Bewegungen“, in: *Bilder und Gemeinschaften* (wie Anm. 5), S. 377-398, hier S. 378.

- frisst ihre Frauen,“ in *Die Zeit*, print edition, February 2, 2012, online edition February 7, 2012, <http://www.zeit.de/2012/06/DOS-Aegypten/komplettansicht> [November 4, 2013].
- 22 Goya was a precise and extremely critical observer of political developments of his era in Spain. With the folder *Los Desastres de la Guerra* (*The Desasters of the War*), produced from 1810 to 1820, but first published in 1863, thirty-five years after his death, he delivered an unvarnished and critical commentary on the atrocities that the Napoleonic soldiers had carried out against the Spanish population in the course of crushing the uprising against French control.
- 23 On the role of embroidery as a subversively employed medium, especially in a feminist sense, see, in particular, Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, New York: T.B. Tauris 2010 [first published 1984]. Although the book focuses on the development of embroidery as an artistic medium in Great Britain, Parker adds in references to international trends in important passages. Particularly worthy of mentioning here is the reference to the Craftivism movement founded by the British sociologist Betsy Greer, which focused on an opposition of a “masculine” war and “female” crafts—see craftivism.com [November 1, 2013]. In addition, it must also be emphasized that the English term “craft” can only be insufficiently translated into German as *Kunsth Handwerk* and that the standing of arts-and-crafts technologies is much greater and more positive in the Anglo-American world, as well as in Asian and African regions than in German-speaking areas.
- A first overview of contemporary positions of embroidery in art was offered by the exhibition “Pricked: Extreme Embroidery,” which was at the New York Museum of Arts and Design in 2007/08—accompanied by a catalogue. For the trained embroiderer Tanja Boukal, this exhibition and the previous one, “Radical Lace & Subversive Knitting” (2007) were pivotal in sharpening her awareness of how to work in an artistic context using these techniques and materials. The first comprehensive German-language publication, which did not, however, refer exclusively to embroidery, was published in 2011, *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, ed. by Critical Crafting Circle – Elke Gaugele, Sonja Eismann, Verena Kuni, Elke Zobl, Mainz: Ventil-Verlag.
- All publications mention that the feminization of working with textiles, in general, first became manifest through industrialization (although already beginning in the Renaissance, there was a tendency to categorize specific techniques as women’s amateur creation).
- 24 Cf. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (see note 23), pp. XIV, XV.
- 25 Cf. on this, among others Elke Gaugele, “Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne,” in *Craftista!* (see note 23), pp. 15–28.
- 26 Cf. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (see note 23), p. XIX.
- 27 As Zapatist representative, Comandanta Ramona is the only one who hides her face here behind a ski mask. The mask stands for the women activists as projection screen “for multiple identifications beyond the immediate struggle of the Zapatists.” Only the Zapatists understand themselves expressly as an organ for excluded women, forgotten indigenous people, pursued homosexuals, condemned youth, battered immigrants, etc., cf. also, Oliver Machart, Marion Hamm, “Prekäre Bilder – Bilder des Prekären. Anmerkungen zur Bildproduktion post-identitärer sozialer Bewegungen,” in *Bilder und Gemeinschaften* (see note 5), pp. 377–398, here p. 378.
- 28 “Right stitch flat, left stitch raised. That makes it possible to control which color is visible. With a frontal view of the knitted piece, the stitches look alike, but from an angle, only the raised stitches are visible. So if you want to make the light colors visible, then these colors have to appear with purl stitches on the front side. In the following row, with the dark color, on the contrary, this part is stitched so that it appears on the right

- 28 »Rechte Maschen sind flach, linke Maschen hingegen erhöht. Dadurch ist es möglich zu steuern, welche Farbe sichtbar ist. Beim frontalen Blick auf das Strickstück sehen die Stiche gleich aus, aber aus einem Winkel werden nur die erhöhten Stiche sichtbar. Möchte man also die helle Farbe sichtbar machen, müssen diese Maschen auf der Vorderseite links gestrickt erscheinen. In der darauf folgenden Reihe mit der dunklen Farbe wird im Gegenzug dieser Teil so gestrickt, dass er auf der Vorderseite rechts erscheint. Schaut man jetzt von der Seite auf die Arbeit, werden die hellen Masche sichtbar, die dunklen treten in den Hintergrund.« (Tanja Boukal)
- 29 Diese beiden Werkgruppen thematisieren zum einen Obdachlose am Wiener Karlsplatz und zum anderen die menschenunwürdige Situation von Flüchtlingen, die im vermeintlichen Paradies Europa mit Schubhaft, Prostitution, Ausländerfeindlichkeit u.Ä. konfrontiert werden.
- 30 Die Irritation geht so weit, dass die Künstlerin mit der Frage konfrontiert wird, ob sie denn nicht »schönere« Motive stricken könne. Ein anderes Material als Wolle oder Garn würde eine derartige Frage wohl kaum provozieren.
- 31 Über die »Entstehung der Weiblichkeit« siehe das erste Kapitel in: Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. 1-16. Mit der Zuschreibung von Handarbeit zum weiblichen Betätigungsfeld, den historischen Wurzeln und einem Bruch mit ihrem naiv-häuslichen bzw. volkstümlichen Charakter beschäftigt sich Elsbeth Wallnöfer, „Juckende Strumpfhosen und andere außerhäusliche Gemütlichkeiten“, in: *Craftista!* (wie Anm. 23), S. 43-48.
- 32 Ebd. S. 43. Was Rosemarie Trockel von anderen, mit Textilien arbeitenden Künstlerinnen differenziert, ist vor allem ihr Status als eine der am teuersten gehandelten Künstlerinnen innerhalb eines von Männern dominierten Kunstmarktes.
- 33 Die Bedeutung der alt-iranischen Wurzeln des Wortes »Paradies« lautet: »von Mauern umringtes Gebiet«.
- 34 Michail Schischkin, „Der russisch-siamesische Zwilling“, in: *Du*, Nr. 838, Juli/August 2013, S. 16.
- 35 Der Titel bezieht sich auf ein 1969/70 publiziertes Gedicht und Lied des afro-amerikanischen Musikers und Dichters Gil Scott-Heron, welches – im Geist der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung – die afroamerikanische Bevölkerung der USA dazu aufrufen sollte, aus der Lethargie des Drogen- und Medienkonsums aufzuwachen und aktiv gegen den tief in der Gesellschaft verankerten Rassismus zu kämpfen.
- 36 Vgl. Helmut Draxler, „Der Fluch der guten Tat. Autonomieanspruch und Ideologieverdacht in der politischen Kunst“, in: *Texte zur Kunst*, Dezember 2010, 20. Jahrgang, Heft 80 (Sonderheft 20 Jahre Texte zur Kunst, Politische Kunst?), G 10572, S. 35-41.
- 37 Vgl. Maria Muehle, „Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?“, in: *Texte zur Kunst* (wie Anm. 36), S. 67-75.

- on the front side. So if you look at the work from the side, the light stitches are visible, the dark step back.“ (Tanja Boukal)
- 29 These two work groups thematize, for one, the homeless at Vienna’s Karlsplatz, and for another, the inhumane situation of refugees who are confronted in the supposed paradise of Europe with deportation, prostitution, and xenophobia among other things.
- 30 The confusion can be so intense that the artist is confronted with the question of whether she could possibly knit more “beautiful” motifs. A different material other than wool or yarn would hardly provoke such a question.
- 31 On the “origins of femininity,” see the first chapter in Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (see note 23), pp. 1–16. Elsbeth Wallnöfer deals with the categorization of arts-and-crafts as woman’s activity, its historical roots, and a break with its naïve-domestic, or folksy character in “Juckende Strumpfhosen und andere außerhäusliche Gemütlichkeiten,” in *Craftista!* (see note 23), pp. 43–48.
- 32 Ibid. p. 43. What differentiates Rosemarie Trockel from other artists working with textiles is mainly her status as one of the most highly-priced artists within an art market dominated by men.
- 33 The Old Iranian root of the word “paradise” means “an area surrounded by walls.”
- 34 Michail Schischkin, “Der russisch-siamesische Zwilling,” in *Du*, no. 838, July/August 2013, p. 16.
- 35 The title refers to the poem and song by the Afro-American musician and poet Gil Scott-Heron published in 1969/70, which—in the spirit of the U.S. civil rights movement—calls the Afro-American population to wake up from the lethargy of drug and media consumption and actively fight against the racism embedded deep in society.
- 36 Cf. Helmut Draxler, “Der Fluch der guten Tat. Autonomieanspruch und Ideologieverdacht in der politischen Kunst,” in *Texte zur Kunst*, December 2010, 20th edition, no. 80 (special edition, *20 Jahre Texte zur Kunst, Politische Kunst?*), G 10572, pp. 35–41.
- 37 Cf. Maria Muehle, “Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?” in *Texte zur Kunst* (see note 36), pp. 67–75.

Werkliste List of Works

Soweit nicht anders vermerkt, sind die Werke Leihgaben der Künstlerin
Unless otherwise noted, the works are loans from the artist.

Rewind: Pablo's Portrait, 2007

C-Print auf Email

C-print on enamel

ca. 45 x 30 cm

Leihgabe der Künstlerin & Privatsammlung

Loan from the artist & private collection

Schöner Wohnen, 2007/2008

Better Houses

Gestrickte Decken, Wolle und Kaschmir

Knit blankets, wool and cashmere

5 Teile parts, à 100 x 160 cm

Leihgabe der Künstlerin & Betty Clarquist

Loan from the artist & Betty Clarquist

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Schöner Wohnen, 2007/2008

Better Houses

Kreuzstich auf Kissen

Cross stitch on cushion

40 x 60 cm

Weit draußen, 2008

Off Shore

Papiermaché

Papier mâché

28 Teile parts, à 21 x 5 x 5 cm

Am seidenen Faden, 2008

Hanging by a Thread

Stickerei, Kastenrahmen

Embroidery, box frame

12 Teile parts, à 25 x 25 x 4,5 cm

Leihgabe der Künstlerin & Kunstsammlung der Stadt Wien, MA7

Loan from the artist & City of Vienna Art Collection, MA7

Rewind: Obersalzberg, 2009

Fototransfer auf Schiefer vom Obersalzberg

Photo transfer on shale from Obersalzberg

7 Teile parts, à ca. 30 x 40 cm

Leihgabe der Künstlerin & Privatsammlungen

Loan from the artist & private collections

Let's Make Money, 2009

Wolle, Stricknadeln, Sewacryl / Ed. 1/7

Wool, knitting needles, sewacryl

Höhe variabel variable height, 60 x 14 cm

Galila's Collection

Let's Make Money, 2013

Wolle, Stricknadeln, Silikon / Ed. 1/7

Wool, knitting needles, silicone

Höhe variabel variable height, 60 x 14 cm

Galila's Collection

All That Glitter and Gold: Wien Vienna, 2010

All That Glitter and Gold: Athen Athens, 2010

All That Glitter and Gold: Calais, 2010

All That Glitter and Gold: Rom Rome, 2010

All That Glitter and Gold: München Munich, 2010

All That Glitter and Gold: Fuerteventura, 2010

Strick auf Keilrahmen, Acrylgarn

Knitting on stretcher frame, acrylic yarn

ca. 100 x 120 cm

Glück & Glas, 2010

Luck & Glass

Luster, Plexiglas

Chandelier, Plexiglas

Ø 60 cm, Höhe variabel variable height, ca. 400 cm

That's What They Said, 2011

Stickerei auf Papier

Embroidery on paper

56 Teile parts, à 10 x 15 cm

Pandora's Box, 2011

Mixed Media

variabel variable, ca. 700 x 150 x 420 cm

Comandante Maria (Kolumbien Colombia), 2011

Comandanta Ramona (Chiapas), 2011

Dzhennet Abdurakhmanova (Tschetschenien Chechnya), 2011

Leila Khaled (Palestina Palestine), 2011

Phoolan Devi (Indien India), 2011

Anonyma (Liberia), 2011

Sarah Ginaite (Litauen Lithuania), 2013

Marina Ginestà Coloma (Spanien Spain), 2013

Anonyma (Myanmar), 2013

Simone Segouin (Frankreich France), 2013

Aus der Serie »Die im Dunkeln sieht man nicht«

From the series "Those in Darkness Drop from Sight"

Schattenstrick auf Aluminium, Baumwolle

Shadow-knitting on aluminium, cotton

10 Teile parts, à 65 x 65 cm

Revolution Will Not Be Televised (#1), 2013

Stickerei auf Fernseher

Embroidery on TV-set

33 x 36 x 38 cm

Cota Cohen Knobloch Collection/USA

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Revolution Will Not Be Televised (#2), 2012

Stickerei auf Fernseher

Embroidery on TV-set

52 x 57 x 48 cm

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Revolution Will Not Be Televised (#3), 2013

Stickerei auf Fernseher

Embroidery on TV-set

44,5 x 49 x 47 cm

Tariq Al Jaidah

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Revolution Will Not Be Televised (#4), 2013

Stickerei auf Fernseher

Embroidery on TV-set

76 x 55 x 50 cm

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Revolution Will Not Be Televised (#5), 2013

Stickerei auf Fernseher

Embroidery on TV-set

55 x 45,5 x 47,5 cm

Courtesy AB GALLERY Switzerland

Unfinished, seit since 2012

Stickerei auf Leinwand

Embroidery on canvas

75 Teile parts, à 21 x 31 cm

Rewind: Revolution, 2013

graviertes Plexiglas montiert auf C-Print auf Plexiglas

Engraved Plexiglas mounted on c-print on Plexiglas

8 Teile parts, à 25 x 37 x 1,5 cm

Memento, 2013

Plexiglas, bestickter Stoff, gesticktes Objekt

Plexiglas, embroidered fabric, embroidered object

115 x 136 x 20 cm

Biografie Biography

geboren 1976, lebt und arbeitet in Wien (A)

Studien

- 1995–1999 Wiener Kunstschule, Wien (A), Dekoration & Bühnenbild bei Jitka Plesz
 1999–2002 Internationale Sommerakademie der bildenden Kunst, Salzburg (A)
 Verschiedene Klassen mit Barbara Fuchs, Tone Fink, Jeanne Silverthorne, Nancy Davidson, Paloma Navares, Wolfram P. Kastner & Frieda Baranek

Stipendien

- 2002 Stipendium der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg (A)
 2003–2004 Artist in Residence im Centre d'Arte Contemporani Piramidon, Barcelona, Katalonien (E)

Lehrtätigkeit

- 2000, 2005 Workshops in der Papierwespe, Wien (A)
 2001–2009 Leiterin der Werkstatt für Objektgestaltung & Temporäre Rauminstallation, Wiener Kunstschule, Wien (A)
 2003, 2005 self&work, Assistenz bei Rona Pondick & Robert Feintuch an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg (A)
 2011, 2012 „Zeichnen als Wunschmaschine“, Assistenz bei Christoph Schäfer an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg (A)

Einzelausstellungen (Auszug)

- 2001 *Oberflächlich betrachtet*, Galerie Celeste, Wien (A)
 2003 *selbst[?]sicher*, Galerie Vernissage, Wien (A)
 2005 *Werkschau*, Galerie Ephram, Mikulov (CZ)
 2007 *Von der Notwendigkeit, Augen im Hinterkopf zu haben*, Deutschvilla, Strobl am Wolfgangsee (A)
 2008 *Wo deine Füße stehen, ist der Mittelpunkt der Welt*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien (A)
 2009 *Verlassen*, im Rahmen des Europäischen Forums Alpbach, Alpbach (A)
 2010 *Welcome to Paradise*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien (A)

born 1976, lives and works in Vienna (A)

Education

- 1995–1999 Wiener Kunstschule, Vienna (A), decoration & stage design with Jitka Plesz
 1999–2002 International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg (A)
 Various classes with Barbara Fuchs, Tone Fink, Jeanne Silverthorne, Nancy Davidson, Paloma Navares, Wolfram P. Kastner, and Frieda Baranek

Grants and residencies

- 2002 Grant from the International Summer Academy for Fine Arts, Salzburg (A)
 2003–2004 Artist in Residence at Centre d'Arte Contemporani Piramidon, Barcelona, Catalonia (E)

Teaching

- 2000, 2005 Workshops at the Papierwespe, Vienna (A)
 2001–2009 Head of the Workshop for Object Design and Temporary Installations, Wiener Kunstschule, Vienna (A)
 2003, 2005 self&work, assistant to Rona Pondick & Robert Feintuch at the International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg (A)
 2011, 2012 „Drawing as Desiring-Machine“, assistant to Christoph Schäfer at the International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg (A)

Solo exhibitions (selection)

- 2001 *Superficial View*, Galerie Celeste, Vienna (A)
 2003 *self[?]assured*, Galerie Vernissage, Vienna (A)
 2005 *Selected Works*, Galerie Ephram, Mikulov (CZ)
 2007 *The Necessity of Having Eyes at the Back of Your Head*, Deutschvilla, Strobl am Wolfgangsee (A)
 2008 *Where Your Feet are Standing is the Center of the World*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Vienna (A)
 2009 *Abandoned*, in the context of the European Forum Alpbach, Alpbach (A)
 2010 *Welcome to Paradise*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Vienna (A)

- 2011 *Pandoras Box*, Galerie Eboran, Salzburg (A)
 2011 *Pandoras Box*, Galerie Alessandro Marena Project, Turin (I)
 2013/14 *Political Correctness*, Museum der Moderne, Salzburg (A)

Gruppenausstellungen & Projekte (Auswahl)

- 2001, 2005 *Fotonoviembre*, 6. / 8. internationale Biennale der Fotografie, Teneriffa, Kanarische Inseln (E)
 2002 *Spazialità condivisa (Geteilter Raum)*, Centro d'Arte Puccini, Florenz (I)
 2003 *all about: female sex*, Galerie Academia, Salzburg (A)
 2004 *Collection Piramidon*, Piramidon, Barcelona (E)
 2004 *Verkörperung*, Rathaus, Mainz (D)
 2005 *Heima@t*, Deutschvilla, Strobl am Wolfgangsee (A)
 2006/07 *Industry, Paper, Art*, Papiermuseum Steyrermühl (A) und Stadtmuseum Deggendorf (D)
 2008 *Qui vive?*, Moskauer Internationale Biennale für junge Kunst, Moskau (RU)
 2011 *Fadenspiel*, Kunstraum Pro Arte, Hallein (A)
 2011 *Answers on the Front of a Postcard*, Galerie Opus Art, Newcastle upon Tyne (GB)
 2012 *Crossover*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien (A)
 2012 *Bei der Arbeit*, Teil 1, Galerie der KG Freiräume, Hallein (A)
 2012/13 *Aneignung III – Soziokulturelle Prägung*, Foto Galerie, Wien (A)
 2013 *Humans*, Galerie Prisma, Bozen (I) und Künstlerhaus, Klagenfurt (A)
 2013 *Great Balls of Austria*, CAMP! / Contemporary Art Meeting Point, Athen (GR)

Werke in Sammlungen

Kunstsammlungen der Stadt Wien (A); Tariq Al Jaidah (Katar); Betty Clarquist (USA); Cota Cohen Knobloch Collection (USA); Galila's Collection (B) sowie diverse Privatsammlungen

Weitere Informationen zur Künstlerin unter: www.boukal.at

- 2011 *Pandora's Box*, Galerie Eboran, Salzburg (A)
 2011 *Pandora's Box*, Galerie Alessandro Marena Project, Turin (I)
 2013/14 *Political Correctness*, Museum der Moderne, Salzburg (A)

Group exhibitions & projects (selection)

- 2001, 2005 *Fotonoviembre*, 6th / 8th International Biennial of Photography, Teneriffa, Canary Islands (E)
 2002 *Spazialità condivisa (Divided Space)*, Centro d'Arte Puccini, Florence (I)
 2003 *all about: female sex*, Galerie Academia, Salzburg (A)
 2004 *Collection Piramidon*, Piramidon, Barcelona (E)
 2004 *emBODYment*, Rathaus, Mainz (D)
 2005 *Heima@t (Homeland/Art)*, Deutschvilla, Strobl am Wolfgangsee (A)
 2006/07 *Industry, Paper, Art*, Papiermuseum Steyrermühl (A) and Stadtmuseum Deggendorf (D)
 2008 *Qui vive?*, Moscow International Biennale for Young Art, Moscow (RU)
 2011 *Fadenspiel*, Kunstraum Pro Arte, Hallein (A)
 2011 *Answers on the Front of a Postcard*, Galerie Opus Art, Newcastle upon Tyne (GB)
 2012 *Crossover*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Vienna (A)
 2012 *Bei der Arbeit, Teil 1 // At Work, Part I*, Galerie der KG Freiräume, Hallein (A)
 2012/13 *Appropriation Part III – Sociocultural Imprint*, Foto Galerie, Vienna (A)
 2013 *Humans*, Galerie Prisma, Bolzano (I) and Künstlerhaus, Klagenfurt (A)
 2013 *Great Balls of Austria*, CAMP! / Contemporary Art Meeting Point, Athens (GR)

Works in collections

City of Vienna Art Collection (A); Tariq Al Jaidah (Qatar); Betty Clarquist (USA); Cota Cohen Knobloch Collection (USA); Galila's Collection (B), and various private collections

Further information on the artist: www.boukal.at

Impressum Colophon

Ausstellung Exhibition

Tanja Boukal. Political Correctness

9. November 2013 bis 2. März 2014 November 9, 2013 to March 2, 2014
Museum der Moderne Salzburg, Austria

Direktorin Director: Sabine Breitwieser
Assistentin der Direktorin Assistant to the Director: Kerstin Klimmer-Kettner
Kuratorin Curator: Tina Teufel
Kaufmännischer Leiter Administration and Finance Officer: Gottfried Paulus
Registral Registrar: Susanne Greimel
Presse Press: Christine Forstner
Marketing Marketing: Barbara McFadden, Susanne Susanka
Ausstellungssekretariat Exhibition Office: Christina Penetsdorfer
Kunstvermittlung Art Education: Erik Hable, Lena Hofer, Martina Pohn
Restauratorische Betreuung Restoration: Patricia Fortmann
Technik Technical matters: Gerald Horn und Team MdM
Ausstellungsaufbau exhibition installation: hs art service austria

Katalog Catalogue

Tanja Boukal. Political Correctness

Herausgegeben von Edited by:
Museum der Moderne Salzburg, Tina Teufel
Text: Tina Teufel
Redaktion Editing: Tina Teufel
Lektorat Copy-Editing: Barbara Fink
Übersetzung aus dem Deutschen ins Englische
Translation from German to English: Lisa Rosenblatt
Gestaltung Design: Gottfried Eilmsteiner

Umschlag Cover: Unfinished, seit since 2012,
Stickerei auf Leinwand Embroidery on canvas, Detail

Verlag Bibliothek der Provinz
A-3970 WEITRA
www.bibliothekderprovinz.at
ISBN 978-3-99028-327-1

Gesamtherstellung Production: Verlag Bibliothek der Provinz
Papier Paper: 170 g Maxisatin
Auflage Edition: 500

Museum der Moderne Salzburg – Rupertinum
Betriebsgesellschaft mbH
Wiener Philharmoniker Gasse 9, 5020 Salzburg
T +43-662-842220-403
F +43-662-842220-700
info@mdmsalzburg.at
www.museumdermoderne.at

MdM SALZBURG
Museum der Moderne

Fotorechte Photo Credits

© Martha Rosler, S. pp. 13, 14
© 2014. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala,
Florence
© Madrid, Museo Nacional del Prado, S. p. 15
© Andrew Phelps, Ausstellungsansichten Exhibition views, S. pp. 34/35,
36/37, 38, 39, 40/41, 50/51, 54/55, 62/63, 66/67

© Salzburg, 2014 Museum der Moderne Salzburg
© Tanja Boukal
© Rechte der Texte bei den AutorInnen Rights for the texts with the authors

Alle Rechte vorbehalten.

Kein Teil dieser Publikation darf in irgendeiner Form oder in irgendeinem
Medium reproduziert oder verwendet werden, weder in technischen noch in
elektronischen Medien, eingeschlossen Fotokopien und digitale Bearbeitung,
Speicherung etc.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced or used in any form or in any
media, technical or electronic, including photocopies and digital processing,
storage, etc.

**Unser herzlichster Dank für die großzügige Unterstützung
unserer Ausstellung mit Leihgaben geht an
Our sincere thanks for the generous support of our
exhibition with loans go to**

Betty Clarquist
Galila's Collection
AB Gallery, Switzerland
Tariq al Jaidah
Cota Cohen Knobloch Collection/USA
Berthold Ecker, Kunstsammlung der Stadt Wien, MA 7
sowie an alle Privatleihgeber_innen, die ungenannt bleiben wollen
as well as to all private lenders who prefer to remain anonymous

Wir danken hs art service austria für die freundliche
Unterstützung bei der Realisierung des Katalogs.
We thank hs art service austria for their kind support
in the realization of the catalogue.

hs **art** service austria GESMBH