



Verknüpfung von Subversion und Tradition

Eine Untersuchung von textilen Arbeitsweisen in der Kunst

Theoretische Bachelorthesis von Carol Ann Gurtner

Carol Ann Gurtner
Sägemattstrasse 30, 3097 Liebefeld
carol.gurtner@gmail.com, 079 848 30 67
BA Vermittlung von Kunst und Design
Hochschule der Künste Bern
Theorie-Mentorat: Prof. Dr. Nadia Radwan
Zeichenanzahl: 23'744
Bern, 11. Juni 2021

Einleitende Worte zu Textilien in der Kunst	4
1. Reflexion über meinen Bezug zu Textilien.	
1.1. Warum 164 eine grosse Zahl ist und ich nicht stricken kann	6
1.2. Die Lust am Faden und die Kunst daran	6
2. Subversive Textilien	
2.1. Wie in den 1970er Jahren feministische Künstlerinnen Textilien zurück in die Kunst brachten	7
2.2. Gestickte Vorurteile von Annette Messager	8
3. Textilien in der zeitgenössischen Kunst	
3.1. Zwischen Aktivismus, Kunst und Post-Materialität	9
3.2. Textile Readymades von Marion Baruch	10
3.3. Verknüpfen, verweben, flicken	11
4. Quellenverzeichnis und Selbstständigkeitserklärung	
4.1. Abbildungsverzeichnis	12
4.2. Literatur	20
4.3. Digitale Publikationen	21
4.4. Selbstständigkeitserklärung	23

Abb. auf der Titelseite: Spindel in meinem Atelier, während meinem Arbeitsprozess.

Einleitende Worte zu Textilien in der Kunst

Textilien schützen uns vor Kälte, Blicken, Lärm und Staub. Als Seile und Netze werden sie für verschiedenste Arbeiten genutzt. Wir werden täglich von ihnen umgeben, berühren sie, tragen sie als zweite Haut. Textilien befriedigen menschliche Grundbedürfnisse, aber nicht zuletzt verleihen sie uns auch Individualität und können als Kommunikationsmittel fungieren.¹ Die Herstellung und der Gebrauch von Textilien sind universal. Vielleicht deswegen fanden Textilien und textile Arbeitsweisen auch in verschiedensten Mythen um die Weltentstehung ihren Platz.²

Textilien sind heute auch wieder in der Kunst zu finden, sie umgeben uns also überall. Bieten Textilien dadurch, dass sie so präsent in unserer Welt sind, ein besonders grosses Potential Rezipient*innen zu berühren und unsere Welt zu hinterfragen? Mich interessiert, inwiefern diese Präsenz von Textilien in unserem Alltag genutzt wurden und werden, um Strukturen innerhalb der Kunst und der Gesellschaft aufzuzeigen oder zu verändern.

Dazu möchte ich hier in der Einleitung einige Erläuterungen zum historischen Kontext von textilen Arbeitsweisen in der Kunst machen. Um meine These einzugrenzen, werde ich mich in folgender Arbeit hauptsächlich mit Textilien aus der Kunst der westlich geprägten Welt nach den 1970 Jahren befassen. Nach den 1970er Jahren wurde nämlich Textilien eine neue Rolle in der Kunst zugeschrieben. Textilien wurden vermehrt dazu verwendet, um die Kunstwelt und die Gesellschaft subversiv zu verändern, während funktionale und technische Aspekte der Werke in den Hintergrund traten. Dies werde ich in den Kapiteln 2 und 3 erläutern.

Bis in die 1970er Jahre galten Textilien in der Kunst eher als konservativ. Mit Textilkunst wurden etwa Tapisserien verbunden, mit denen Gemälde kopiert wurden oder Stickerarbeiten, die wohlhabenden Hausfrauen zugeschrieben wurden.³ Eine erste Wiederentdeckung der textilen Techniken wurde von Vertreter*innen des Jugendstils gemacht. Tapisserien waren nun nicht mehr Kopien von Gemälden, sondern wurden als eigenständige, dekorative Kunstwerke angesehen, wobei Formen und Farben aus der Natur stark vereinfacht oder ornamentalisiert wurden. Mit dem Einzug der Moderne in der Kunst, die Kritik am Ornament übte, hatten solche Arbeiten in der Kunst keinen Platz mehr. Eine Neuinterpretierung der textilen Arbeitsweisen gab es mit der Gründung der Textilwerkstatt im Bauhaus.⁴ Sie entstand aus der im Jahr 1920 gegründeten Frauenklasse und wurde zur wirtschaftlich erfolgreichsten Werkstatt des Bauhauses.⁵ In der Werkstatt wurden traditionell handwerkliche und industrielle Webtechniken erprobt und auch Applizieren, Häkeln, Knüpfen, Makramee, Nähen und Sticken gehörten zum Lehrplan der Klasse. Das Tätigkeitsziel der Werkstatt war aber nicht unbedingt die Herstellung individueller und künstlerisch gestalteter Einzelstücke. Angestrebt wurden reproduzierbare Stoffe und Muster, also keine ornamentalen oder erzählerischen Darstellungen mehr, sondern flächige Gestaltungen (Abb.6). In der Textilwerkstatt des Bauhauses arbeiteten nebst dem Formmeister vor allem Frauen, schliesslich war sie ja auch

1 Von Gliszczynski/Suhrbier/Raabe 2016, 16.

2 Z.B. spinnt die Jungfrau Maria den Faden des Lebens, die nordischen Göttinnen spinnen den Schicksalsfaden und nach der Vorstellung der Kogi ist die ganze Welt ein riesiger Webstuhl (Vgl. Von Gliszczynski/Suhrbier/Raabe 2016, 11-15).

3 Tapisserien werden auch als Wandteppiche, Wirkerei oder Gobbelins bezeichnet. Es ist eine Art des Webens, in der die Kettfäden sehr stark, aber nicht sichtbar sind. Diese Technik ermöglicht es, die Teppiche aufzuhängen, ohne dass die Schussfäden gegen den Boden rutschen.

4 Stölzl 1968, 747.

5 Stölzl 1968, 745.

aus der Frauenklasse heraus entstanden.⁶ Es ist also klar, dass textile Arbeitsweisen immer noch mit Frauenarbeit in Verbindung gebracht wurde. Gleichzeitig wurde gerade das Sticken, dass eine sehr aufwändige Handarbeit ist, auch mit bürgerlich-konservativen Werten verbunden, denn diesen Zeitvertrieb konnten sich vor allem wohlhabende Hausfrauen leisten.⁷ Nadel, Weiblichkeit und Häuslichkeit wurden so miteinander assoziiert. An dieser Idee scheinen auch die Arts and Crafts Bewegung und die Bauhausbewegung nichts verändert zu haben. So sei in beiden Bewegungen die Nadelarbeit ausschliesslich den Frauen zugeordnet und anderen Techniken untergeordnet worden.⁸

Noch die Generation unserer Eltern besuchten getrennte Fächer in der Schule. Die Mädchen besuchten das Handarbeiten und die Jungen lernten Handfertigkeiten im technischen Gestalten.⁹ Es wurde also erwartet, dass Frauen stricken, flicken, nähen und häkeln konnten. Textile Techniken, die also als häuslich, feminin und konservativ galten, wurden dann in den 1970er Jahren benutzt, um genau diese Vorstellung vom Idealbild der Frauen und der Geschlechterrollen zu kritisieren. Dies werde ich im zweiten Kapitel erläutern. Wie viele Frauen meiner Generation kann ich nicht mehr wirklich gut stricken und flicken, dieses Können wird nicht mehr von mir erwartet. In dieser Arbeit möchte ich mich aber genau damit auseinandersetzen, ich mache mich auf die Suche nach meinen textilen Wurzeln und will herausfinden, warum es immer noch relevant ist, mit Textilien zu arbeiten.

6 Stölzl 1968, 746.

7 Felix 2010, 26.

8 Felix 2010, 29.

9 Das Gleichstellungsgesetz wurde erst 1981 in die Bundesverfassung aufgenommen, von da an mussten sich die Lehrpläne wohl anpassen. Meine Mutter besuchte im Kanton Bern bis ins Jahr 1982 noch getrennt von den Jungen das Handarbeiten.

1. Reflexion über meinen Bezug zu Textilien

1.1 Warum 164 eine grosse Zahl ist und ich nicht stricken kann

Am Anfang dieser Arbeit stand die Lust, mit Textilien zu arbeiten. Weiter nichts. Ich hatte keine konkreten Vorstellungen, was meine Arbeit thematisieren sollte und wie sie sein musste. Warum unbedingt Textilien? Mich fasziniert, wie Textilien uns in unserem Alltag umgeben, im Raum und auf dem Körper, manchmal sichtbar, manchmal unauffällig, nützlich oder dekorativ. Sie können fein, warm, kratzig, isolierend, formbar, bunt, verwoben, versponnen, geflickt und robust sein.

Ich ziehe sie jeden Tag an und aus. Sie machen mich individuell, schützen mich vor Kälte, Sonnen und Blicken. Ich besitze 164 Kleidungsstücke und weiss, dass das viel zu viele sind.¹⁰ Was machen die sieben anderen Hosen, wenn ich die eine trage? Der Wunsch, bewusster und nachhaltiger mit Kleidungsstücken und Textilien umzugehen trieb mich an, selber zu nähen, zu stricken, zu flicken und zu häkeln, um zu erleben, welche Arbeit dahintersteckt. Nur ein Bruchteil davon habe ich amateurhaft selber genäht. Auch wenn der grössere Rest meiner Kleidung secondhand ist, legitimiert das eigentlich nicht, dass ich viel mehr Kleidungsstücke besitze, als ich tragen kann. All diese Secondhandkleider verbildlichen doch eigentlich unseren Überkonsum und indem ich sie neu verwerte, negiere ich das Problem des Überschusses.¹¹ Indirekt bin ich also vom Überschuss der Textilindustrie abhängig. Nur so kann ich ohne schlechtes Gewissen und meinem Budget entsprechend mehr Kleider einkaufen, als ich wirklich benötige. Ebenso bin ich vom Know-how der Textilindustrie abhängig. Meine Urgrossmutter pflanzte Flachs, liess daraus Stoffe weben und meine Grossmutter konnte schon im Kindergarten Socken stricken. Ich kann hingegen kaum mehr einen einfachen Pullover mit linken und rechten Maschen stricken, weil mir die Geduld, die Zeit und die Übung fehlen.

Wenn ich mich nun vergleiche mit den Künstlerinnen, die in den 1970er Jahren mit textilen Techniken arbeiteten, hat sich mein Bezug zu Textilien sehr verändert. Haus- und Handarbeit werden nicht mehr von mir verlangt. Das Wissen, das diese Künstlerinnen nutzten, um subversive Arbeit zu machen, besitze ich gar nicht mehr. In gewisser Weise bin ich also privilegiert, kann ich solche Techniken nun freiwillig erlernen.

In der heutigen globalisierten Welt verknüpfe ich das Ausüben von textilen Handarbeitstechniken indirekt auch als Widerstand. Nicht unbedingt Widerstand gegen das Patriarchat, sondern Widerstand gegen eine globale Textilindustrie, die für die Erde und uns Menschen ungesund geworden ist.

1.2 Die Lust am Faden und die Kunst daran.

Dieses Material, welches mich in meinem Alltag schon längere Zeit beschäftigt wollte ich nun für meine künstlerische Praxis nutzen. Zunächst war da einfach die Lust, zu weben, zu nähen und neue Techniken zu erlernen. Es waren vor allem die Materialeigenschaften, die mich reizten, mit Textilien zu arbeiten. Fein, warm, angenehm, isolierend, bunt. Ich lasse mich treiben von den Eigenschaften und Eigenheiten der Materialien und Objekte und versuche, durch Kombinationen neue Geschichten und Objekte entstehen zu lassen. Ich eigne mir textile Techniken an, entziehe sie jeglichem Nutzen und gewohntem Gebrauch. Ich arbeite spielerisch und intuitiv mit dem Material, das mir in die Hände kommt. Teilweise sind dies Kleidungsstücke, teilweise einfaches Garn

¹⁰ Ohne Unterwäsche, aber mit Strumpfhosen.

¹¹ Zur Problematik der Altkleidercontainer und Kleiderspenden empfehle ich: *Fast Fashion, die Schattenseiten der Mode*, eine Publikation vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2015.

oder auch Fasern aus der Natur (Abb.1-5). Besonders interessiert mich die Verbindung einzelner Teile. Denn erst die Verbindung, macht aus einer Faser eine Schnur, aus einer Schnur einen Stoff und aus einem Stoff ein Kleidungsstück. Auch die Wiederholung ist Voraussetzung für jegliche textile Techniken.

So entstehen einzelne Objekte, die für sich stehen, aber im Zusammenspiel miteinander zu einem eigenen, raumfüllenden Werk werden. Die Textilien werden zu Hüllen, zu Körpern, zu Bildern und Gedichten an der Wand und Zeichnungen im Raum. Sie müssen nicht politisch, nicht schön, nicht hässlich oder nützlich sein, sie müssen nichts.

Wie ist es gekommen, dass ich mich heute so frei mit Textilien beschäftigen kann und am Ende auch noch behaupten kann, dass dabei ein Kunstwerk entsteht?

2. Subversive Textilien

2.1 Wie in den 1970er Jahren feministische Künstlerinnen Textilien zurück in die Kunst brachten

Wichtige Schritte zur Akzeptanz von Textilien in der Kunst wurden von feministischen Künstlerinnen der 1970er Jahre in den Weg geleitet. Angestrebt wurde unter anderem eine Veränderung in der Lesart textiler Arbeiten.¹² Zentral für feministische Auseinandersetzungen mit dem Kunstbetrieb waren aber auch die Untersuchungen der Ausbildungs- und Ausstellungsräume gewesen. So wurden nicht nur die Marginalisierung von Künstlerinnen, sondern auch die Zugänglichkeit der Kunststrukturen für Frauen thematisiert.¹³

Solch eine Auseinandersetzung geschah beispielsweise 1971 im Projekt *Womanhouse*, initiiert von Miriam Schapiro und Judy Chicago, beides Künstlerinnen und Dozentinnen am Fresno State College.¹⁴ Ziel war es, die Kunststudentinnen ihre Erlebnisse und Fähigkeiten als Frauen reflektieren zu lassen und daraus künstlerische Werke entstehen zu lassen.¹⁵ Ausstellungsort war eine leerstehende Villa, deren Renovation durch die Künstlerinnen und Studentinnen ebenfalls zur Kunst erklärt wurde.¹⁶ *Womanhouse* war eines der ersten Kunstprojekte, welches von einer explizit feministischen Idee getragen wurde.¹⁷ «Womanhouse became the repository of the daydreams women have as they wash, bake, cook, sew, clean and iron their lives away.» schrieben Miriam Schapiro und Judy Chicago in einer Erklärung zu ihrem Projekt.¹⁸ Es wurden also private Themen und private Räume in der Öffentlichkeit verhandelt. In diesem Kontext fanden auch textile Techniken ihren Platz im *Womanhouse*, etwa das *Chrochet Environment* von Faith Wilding (Abb. 7), die Arbeit *Aprons in the Kitchen* von Susan Frazier (Abb. 8) oder *The Dinner Party* von Judy Chicago.¹⁹ Textile Techniken scheinen sich besonders anzubieten, um Rollenbilder und Stereotypen zu dekonstruieren. Schliesslich wurden sie einerseits durch ihr Geschlecht biografisch mit ihrer zugewiesenen Rolle konfrontiert, in der das Handarbeiten in der Erziehung zum Erhalt der Machtverhältnisse auch eine Rolle spielte, aber andererseits auch auf der professionellen Ebene, weil auch hier die Rolle

¹² Felix 2010, 30.

¹³ Felix 2010, 65.

¹⁴ Chicago/Schapiro 1972.

¹⁵ Felix 2010, 65.

¹⁶ Felix 2010, 65.

¹⁷ Kuni 2008, 172.

¹⁸ Chicago/Schapiro 1972.

¹⁹ Chicago/Schapiro 1972.

der Handarbeit auf die sogenannten „weiblichen Künste“ projiziert wurde.²⁰ Allerdings sahen sich Künstlerinnen, die mit Textilien arbeiteten, auch feministischer Kritik ausgesetzt. Sie wurden teilweise als altmodisch und die weiblichen Stereotypen und die Vorstellung einer weiblichen Ästhetik unterstützend kritisiert, weil sie die textilen Techniken durch deren Verwendung durchaus positiv bewerteten.²¹ Von anderen feministischen Künstlerinnen wurden teilweise lieber weniger belastete Ausdrucksformen wie die Performance oder elektronische Medien benutzt.²² Die Rezeption textiler Arbeiten veränderte sich gemeinsam mit dem Fortschreiten der feministischen Theorie, wie Nadia Felix am Beispiel vom *Womanhouse* erläutert.²³ So stellte sich beispielsweise die Frage, ob im Projekt *Womanhouse* eine explizit «weibliche» Kunst und Ästhetik angestrebt wurde. Die Vorstellung und das Hervorheben einer «weiblichen» Ästhetik wurde in den 1980ern durch das Hinterfragen der tradierten Geschlechtsvorstellungen kritisiert.²⁴

Eine Arbeit, welche in den 70ern entstanden ist, aber genauso im Kontext der heutigen feministischen Theorie und Kunst gedacht werden könnte, ist die Arbeit *Ma collection des proverbes* von Annette Messenger.

2.2 Gestickte Vorurteile von Annette Messenger

Seit den 1970er Jahren wurden nun also private Themen öffentlich verhandelt und so wurden auch die Stickerei und andere Handarbeitstechniken als künstlerische Ausdrucksmittel verwendet.²⁵

Mit Stickerei, Textilien und feministischen Themen setzte sich auch die Künstlerin Annette Messenger auseinander. Annette Messenger wurde 1943 in Berck-sur-Mer, Frankreich geboren und zog später nach Paris.²⁶ Zu Textilien kam sie mehr oder weniger per Zufall und aus Kostengründen. Eine von einer Wollmarke gesponserte Ausstellung inspirierte sie dazu, mit Wolle zu arbeiten. Zusätzlich setzte sie sich ihrem Werk immer wieder mit Stereotypen auseinander, rekonstruierte und dekonstruierte diese. Sie gab sich zwischen 1971 und 1979 sogar selber stereotypische Titel.²⁷ Vorurteile waren dann auch Ausgangslage für zwei Sammlungen, *Terms used for women* (1972) und *Ma collection de proverbes* (1974) (Abb. 9). *Ma collection de proverbes* enthält 200 misogynen Sprichwörter.²⁸ Manche dieser Sprichwörter stickte Annette Messenger auf weissen Baumwollstoff. Einige der gestickten Sprichwörter sind Vorurteile, die das Wesen der Frau betreffen, wie beispielsweise das Sprichwort «Langue de femme, couteau à deux tranchants». Andere rufen aber sogar zu Gewalt an Frauen auf, wie etwa das Sprichwort «Aime ta femme comme ton âme et bats-la comme ta pelisse».

Die Tücher sind mit ihren 28 x 35 cm etwas grösser als Taschentücher und sind in Holzrahmen gerahmt. «*Annette messenger thus ironically subvertes a know-how traditionally reserved for women.*» provokativ fügt sie also diese beiden Klischeés zusammen.²⁹

20 Kuni 2008, 172.

21 Kuni 2008, 173.

22 Von Falkenhausen 1985, 150.

23 Felix 2010, 38. Zu erwähnen ist auch, dass textile Techniken in der Kunst nicht nur im Zusammenhang mit Feminismus benutzt wurden. Faith Ringgold beispielsweise widmete ihre Kunst nebst dem Feminismus vor allem auch der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Sie fertigte Quilts und Softsculptures an, die die amerikanische Gesellschaft reflektierten und kritisierten. (<https://www.faithringgold.com>).

24 Krieger 2007, 145, 146.

25 Felix 2010, 65.

26 Thomas/Messenger 2007, 168.

27 Thomas/Messenger 2007, 169.

28 Thomas/Messenger 2007, 172.

29 Thomas/Messenger 2007, 172.

Interessant ist dabei, dass sie sehr ungenau stickt. Sogar die ungekürzten Fäden auf der Rückseite schimmern durch den feinen, weissen Stoff. Die Sätze scheinen mehr wie eine Notiz, eine Beiläufigkeit. Offensichtlich gab es auf der Stickerei keine Vorzeichnung, an die sie sich hielt. In den ersten Ausstellungen jedoch wurden die gestickten Sprichwörter tragischerweise als lustig empfunden, wie Messenger erzählte.³⁰ Die Sprichwörter zeigen, wie gewaltvoll Sprache sein kann und wie unreflektiert manches übernommen und immer wieder wiederholt wird, genauso wie die Nadelstiche einer Stickerei.

Ma collection des proverbes scheint mir für diese Diskussion besonders interessant, weil das Werk sowohl an der Vergangenheit wie auch an der Gegenwart anknüpfen kann. So wurden bereits zu früheren Zeiten Sprichwörter gestickt.³¹ Gleichzeitig könnte die Arbeit von Annette Messenger heute problemlos als Werk einer zeitgenössischen *Craftivistin* interpretiert werden.

3. Textilien in der zeitgenössischen Kunst

3.1 Zwischen Kunst, Aktivismus und Post-Materialität

Stickerei kann einerseits als Handarbeit gelesen werden, die geeignet ist, ein traditionelles Weiblichkeitsideal der bürgerlichen Gesellschaft zu repräsentieren aber am Beispiel von Messenger kann gezeigt werden, dass die Stickerei auch eine provozierende, zeitgenössische Arbeitsweise sein kann.³² Durch diese Dualität können Stickereien in der Kunst der Gegenwart Normativitätsdispositive hinterfragen.³³ In den 1990er Jahren gab es dann im Allgemeinen immer mehr Ausstellungen mit Textilien und es schien, als gäbe es nun keine Grenzen und Vorschriften mehr für textile Techniken in der Kunst.³⁴

Nicht von ungefähr haben sich also die *Craftivists* textile Arbeitsweisen als Tool ausgesucht. *Craftivism*, eine Verbindung von Aktivismus und Handarbeit, wurde in den letzten Jahren durch politische Geschehnisse zu einer populären Bewegung. Auf Banner, Taschentücher, Masken und andere Textilien sticken und quilten die *Craftivists* ihre Forderungen. Eines der wohl bekanntesten Beispiele sind die *Pussyhats*. Als Reaktion auf die frauenverachtenden Aussagen von Donald Trump versammelten sich im Jahr 2017 geschätzt über 500'000 Menschen in Washington zum Woman's March mit selbstgemachten *Pussyhats*.³⁵ Die Strickmützen mit Katzenohren wurden so zum Symbol gegen das Machotum.³⁶ Dabei reihen sich die Mützen und Banner in eine alte Tradition ein. Die phrygische Mütze, von Frauen genäht, war Symbol der französischen Revolution. Und auch die englischen Suffragetten, die Anfang des 20. Jahrhunderts das Frauenwahlrecht forderten, stickten und nähten ihre Forderungen auf Protestbanner.³⁷ Die Haltung der *Craftivists* wird aber auch als naiv kritisiert, und mittlerweile werden subversiv geltende Techniken auch von der Industrie zu Marketingzwecken übernommen.³⁸

Textilien und Handarbeitstechniken haben sich aber mittlerweile nicht nur im Aktivismus etabliert, sondern werden auch ganz selbstverständlich in Kunstwerken benutzt,

30 Radot 2014.

31 Parker 1984, 164.

32 Felix 2010, 8.

33 Felix 2010, 8.

34 Porter 2019, 16.

35 Garfield/Robinson 2017.

36 Genre 2020.

37 Genre 2020.

38 Kuni 2008, 178.

ohne dass allein durch ihre Benutzung ein politisches Statement gemacht wird, wie es noch in den 1970ern der Fall war.

Ein Beispiel, dass Textilien in der zeitgenössischen Kunst durchaus ernst genommen werden, zeigt das Beispiel der Biennale Venezia von 2017, die den Titel *Viva Arte Viva* trug. Franz Erhard Walter wurde mit seinem Werk *Textil* als bester Künstler ausgezeichnet.³⁹ Im Nachhinein wurde von einer Biennale erzählt, an der so viel Textil gezeigt wurde, wie noch nie.⁴⁰ So war beispielsweise *The Mending Projekt* von Lee Mingwei ausgestellt, in welchem er Kleidung von Besuchenden flickte und verschönerte, von Achraf Touloub wurden mehrere Quilts gezeigt und Sheila Hicks stellte ihre riesige Installation *Escalade Beyond Chromatic Lands* aus. Eine weitere Arbeit, die viel Aufmerksamkeit erregte war die begehbare gehäkelte Installation von Ernesto Neto, in der eine Performance der Huni Kuin abgehalten wurde. Viele weitere textile Arbeiten wurden an jener Biennale gezeigt und eröffneten neben feministischen Diskursen, auch Diskurse über Globalisierung, Technik, Nachhaltigkeit und die Marginalisierung von bestimmten Medien und nicht-westlichen Kulturen.⁴¹ Zusammenfassend könnte also gesagt werden, dass die textile Kunst in der zeitgenössischen Kunst unabhängig vom Feminismus in der Kunst angekommen ist, aber immer noch auffällig häufig verschiedene bestehende Machtstrukturen hinterfragt.⁴²

3.2 Textile Readymades von Marion Baruch

Eine Künstlerin, die sich mit ebensolchen Fragen auseinandersetzte, ist Marion Baruch, die 1929 in Rumänien geboren wurde. Im Kunstmuseum Luzern wurde im Jahr 2020 die erste Retrospektive von Marion Baruch gezeigt, die den Titel *Innenausseninnen* trug. Die Ausstellung sei eine Versuchsanordnung zu den Mechanismen des Ein- und Ausschlusses.⁴³ Sichtbar wird diese Thematik auch in ihren textilen Werken. In ihren neusten Werken arbeitet Baruch mit Negativ-Formen aus Textilien, die sie aus Abfällen Mailänder Textil-industrie hat.⁴⁴ Die Löcher in den Stoffen werden dabei zur eigentlichen Zeichnung, sie bieten Raum für die Vorstellung der Betrachtenden, sie erinnern an die abwesenden Kleider und Körper. Baruch hängt die Stoffreste wie Zeichnungen an die Wand, beispielsweise das Werk *Etwas steht für etwas anderes*, 2018 (Abb. 10). In der Arbeit *Abbraccio lo spazio lo attraverso*, 2020 hängt sie sie installativ und miteinander vernetzt durch den Raum (Abb. 11). Es könnte der Versuch sein, die scheinbar unendliche Produktion von Kleidungsstücken darzustellen.⁴⁵ Die Stoffreste sind eigentlich Readymades und das absurde daran ist, dass die Kleidungsstücke, die aus denselben Stoffen geschnitten wurden, wohl kaum so lange wie die Kunstwerke überleben werden. So können die Objekte auch als Kritik an der Modeindustrie gelesen werden, meint Fanny Fetzer, die Kuratorin von *Innenausseninnen*.⁴⁶

Marion Baruch, die einen Mann aus einem Mailänder Textilunternehmen heiratete, beschäftigte sich schon länger mit der Textilindustrie.⁴⁷ In der Auseinandersetzung mit ihrer Signatur, Labels, dem Kunstmarkt und der Textilindustrie gründete sie im Jahr 1990 *NAME DIFFUSION*, eine Firma, die sie sogar ins Handelsregister eintragen liess.⁴⁸

³⁹ Biennale 2017.

⁴⁰ Sterk 2017.

⁴¹ Als Beispiel seien hier Huguette Caland und Sheila Hicks genannt.

⁴² Bspw. Arbeiten von Ibrahim Mamhama und Tanya Aguiniga.

⁴³ Kunstmuseum Luzern 2020, 1.

⁴⁴ Kunstmuseum Luzern 2020, 2.

⁴⁵ Kunstmuseum Luzern 2020, 3.

⁴⁶ SRF Kulturplatz 2020.

⁴⁷ Radio SRF 2 Kultur 2020.

⁴⁸ Bonetti 2020, Kunstbulletin.

Dieses Werk reproduzierte die Produktionskette der Textilindustrie, präsentierte die entstandenen Objekte auf ähnliche Weise und hinterfragt diese Mechanismen zugleich. *NAME DIFFUSION* wurde auch zu einem Synonym für Marion Baruch.⁴⁹ Die Werke von Marion Baruch sind stets sehr konzeptionell gedacht, minimalistisch ausgeführt und kritisch. Trotzdem fehlt es ihnen nicht an Poesie und Witz.

3.3 Verknüpfen, verweben, flicken

Textilien haben in der zeitgenössischen Kunst zurecht ihren Platz eingenommen. Vielen Künstler*innen und Designer*innen hätte ich gerne auch einen Platz in meiner Arbeit verschaffen. Die Thematiken der Crafts and Arts Bewegung, sowie der Pattern and Decoration Bewegung und unzählige zeitgenössische Positionen, die sich auf textile Techniken rückbesinnen, globale Märkte und Mechanismen kritisieren oder Alternativen dazu schaffen, konnte ich nicht berücksichtigen. Ich bin überzeugt, dass Textilien dadurch, dass sie so präsent in unserer Welt sind, immer ein grosses Potential haben werden, um Rezipient*innen zu berühren und unsere Welt zu hinterfragen. Textilien, deren Herstellung und Verarbeitung sind universell. Sie gehen uns alle etwas an. Mit meiner Arbeit möchte ich Lesende und Rezipierende anregen selber weiter zu recherchieren, zu hinterfragen, zu verknüpfen, zu verweben und zu flicken.

⁴⁹ Artlog.net.

4.1 Quellenverzeichnis und Selbstständigkeitserklärung

4.1 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Noch ohne Titel*, Kleiderbügel aus Draht, synthetisches Textil, Carol Gurtner, 2021



Abb. 2: *Noch ohne Titel*, Tapisserie mit Wolle, Baumwolle und Elastik, Carol Gurtner, 2021



Abb. 3: *Noch ohne Titel (Skiunfall)*, Kleiderbügel aus Draht, Strumpfhosen und T-Shirt, Carol Gurtner, 2021



Abb. 4: *Noch ohne Titel*, Seidenkravatten, Hemdärmel, Bast aus der Sense, Carol Gurtner, 2021



Abb. 5: *Noch ohne Titel (Ein Leben lang)*, Wolle, Carol Gurtner, 2021



Abb. 6: Schwarzweisser Wandbehang von Gunta Stadler-Stölzl, Weimar 1923/24, Museum of Modern Art, New York. (Stölzl 1968, 746, Abb. 3).

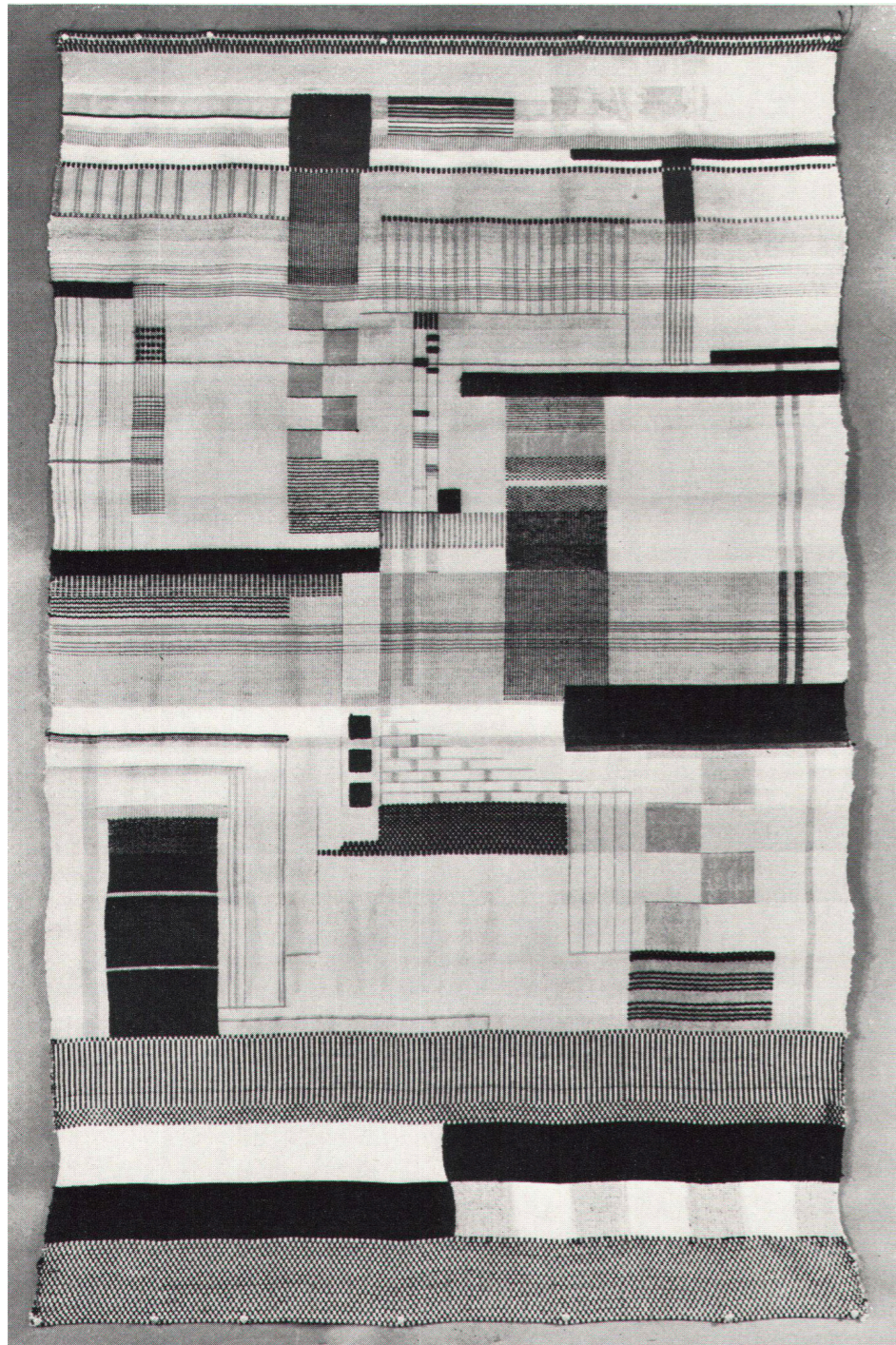


Abb. 7: Faith Wilding, *Chrochet Environment*, 1971/72, ausgestellt im *Womanhouse*, Los Angeles. (Chicago/Schapiro 1972).



Abb. 8: Susan Frazier, *Aprons in the Kitchen*, 1971/72, ausgestellt im *Womanhouse*, Los Angeles. (Chicago/Schapiro 1972).



Abb. 9: Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, Holzrahmen, 15 von Hand gestickte Vorurteile auf weisser Baumwolle, 28 x 35 cm, 1974/2012.

(Mfc Michèle Didier, Paris, (<https://www.micheledidier.com/fr/oeuvre/details/40/annette-messenger-ma-collection-de-proverbes-1974-2012>, 11.06.21)).

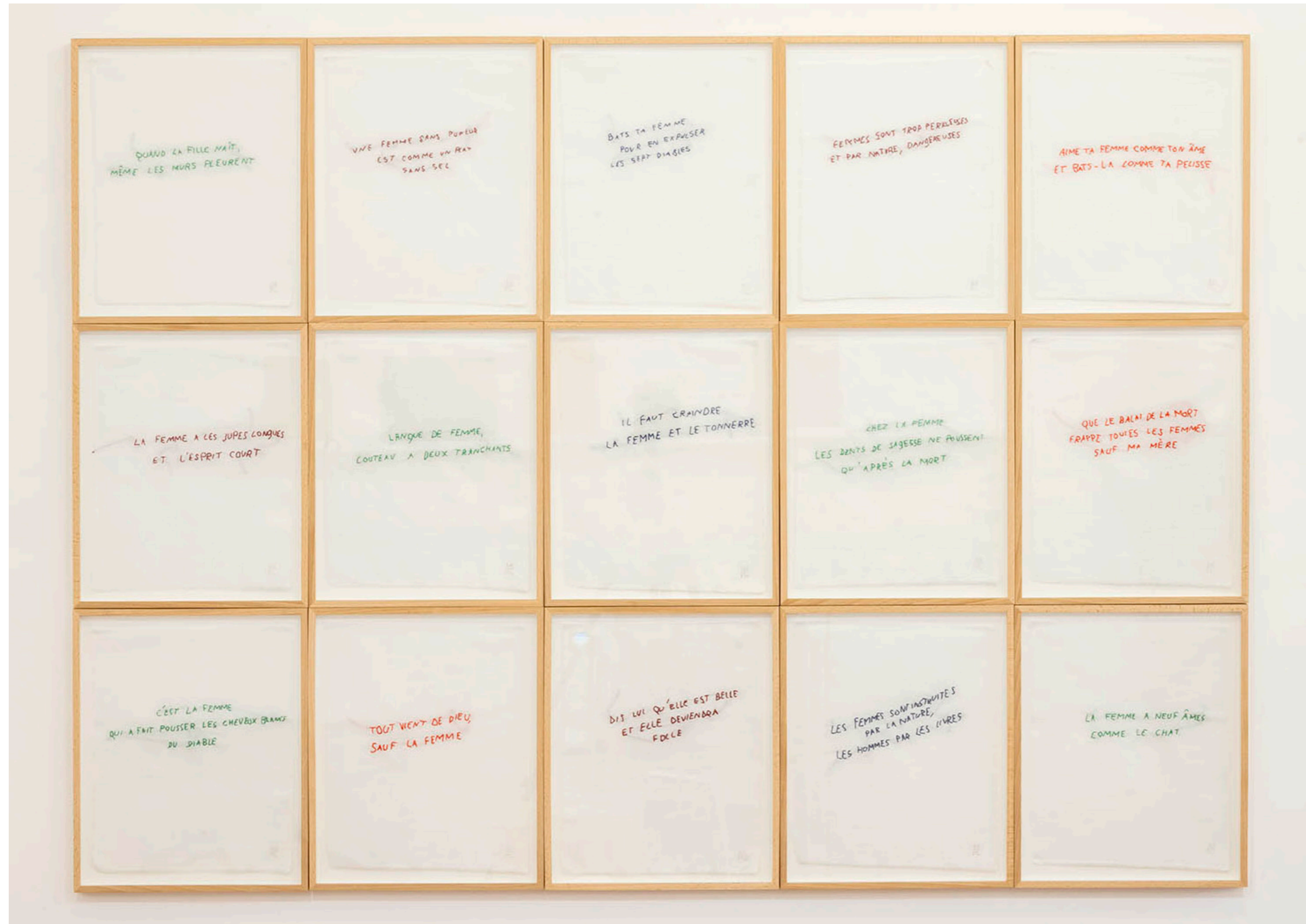


Abb. 10: Marion Baruch, *Etwas steht für etwas anderes*, 2018, Stoffresten.
(O.A., null41.ch, 2020 (<https://www.null41.ch/blog/im-namen-der-leere> 11.06.21)).



Abb. 11: Marion Baruch, *Abbraccio lo spazio lo attraverso*, 2020, Stoffresten.
(O.A., null41.ch, 2020 (<https://www.null41.ch/blog/im-namen-der-leere> 11.06.21)).



4.2 Literatur

Chicago/Schapiro 1972

Judy Chicago/Miriam Schapiro, *Womanhouse*, Ausst.-Kat. Los Angeles 1971/72, Valencia, C: The Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972.

Felix 2010

Felix Matilda, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Krieger 2007

Verena Krieger, *Was ist ein Künstler Genie – Heilsbringer – Antikünstler*, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2007.

Kuni 2008

Verena Kuni, „Not Your Granny’s Craft“? *Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, „New Craftivism“ und Kunst in Grenzgänge zwischen den Künsten, Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen* hrsg. von Jennifer John und Sigrid Schade, Band 9 von Studien zur visuellen Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Parker 1984

Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine*, London: The Women’s Press Limited, 1984.

Porter 2019

Jenelle Porter, „Symphatetic medium“, introduction in: *Vitamin T, Threads & Textiles in Contemporary Art*. New York: Phaidon Press Limited 2019.

Stölzl 1968

Gunta Stadler-Stölzl „In der Textilwerkstatt des Bauhauses 1919 bis 1931“ in: *Das Werk: Architektur und Kunst = L’oeuvre: architecture et art* Band 55, Heft 11, Universitätsbibliothek Basel, 1968.

Thomas/Messenger 2007

Cyril Thomas/Anette Messenger, „In my 1970s“, in *Annette Messenger, the Messengers*, Ausst.-Kat. Paris, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, 06.06.-17.09.2007. München, Berlin, London, New York: Prestel 2007. (franz. Originalausgabe Paris 2007), 168-175.

Von Falkenhausen 1985

Susanne von Falkenhausen, „Kunst von Frauen gleich Frauenkunst?: Die Ausstellung Kunst mit Eigen-Sinn,“ in: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 4, Nr. 2, 147-151, 1985.

Von Gliszczynski/Suhrbier/Raabe 2016

Vanessa von Gliszczynski, Mona Suhrbier, Eva Ch. Raabe, „Gedanken spinnen Muster Bilden“ in: *Der rote Faden. Gedanken Spinnen Muster Bilden*, hrsg. von Von Gliszczynski, Suhrbier, Raabe, Bielefeld: Kerber Verlag 2016.

4.3 Digitale Publikationen

Artlog.net

O.A., Artlog.net by Kunstbulletin, Zürich. (<https://www.artlog.net/de/users/marion-baruch>, 10.06.21).

Biennale 2017

Preise der 57. Internationalen Kunstausstellung, auf der Website Universes in Universe, Venedig 2017. (<https://universes.art/de/biennale-venedig/2017>, 10.06.21)

Bonetti 2020

Tiziana Bonetti, „Marion Baruch – Das, was zwischen den Zeilen steht“ in: *Kunstbulletin 5, artlog.net by Kunstbulletin*, Zürich 2020 (<https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-5-2020/marion-baruch-das-was-zwischen-den-zeilen-steht>, 10.06.21).

Bordes 2020

David Bordes, *Ma collection de proverbes* in: Fondation Louis Vuitton, 2020, (<https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/collection/oeuvres/ma-collection-de-proverbes>, 10.06.21)

Garfield/Robinson 2017

Leanna Garfield and Melia Robinson, *Thousands of women wore pink ‚pussy hats‘ the day after Trump’s inauguration*, in: Businessinsider.com 21.01.17. (<https://www.businessinsider.com/pussy-hats-womens-march-washington-trump-inauguration-2017-2?r=US&IR=T>, 11.06.21)

Genre 2020

Anne-Cecile Genre, *Craftivism: Aufstand der Weberinnen, Videokurzdokumentation*, veröffentlicht von Arte, Frankreich 2020, (<https://www.arte.tv/de/videos/102085-000-A/craftivism-aufstand-der-weberinnen-arte-tracks/>, 10.06.21)

Kunstmuseum Luzern 2020

O.A. *Marion Baruch, Retrospektive – innenausseninnen*, Handout zur Ausstellung, Kunstmuseum Luzern 2020 (<https://www.kunstmuseumluzern.ch/ausstellungen/marion-baruch/>, 11.06.21).

Radio SRF 2 Kultur 2020

O.A., *Die Modeindustrie hat keine saubere Weste*, in: Radio SRF 2 Kultur 02.06.20, (<https://www.srf.ch/kultur/kunst/kuenstlerin-marion-baruch-die-modeindustrie-hat-keine-saubere-weste>, 11.06.21)

Radot 2014

Flore Vallery-Radot, *ANNETTE MESSAGER, retrospective au Musée d’Art Contemporain (MCA) de Sydney* in: *Textile Gazette* 30.10.14 (<https://www.textilegazette.com/blog/annette-messenger-retrospective-au-musee-dart-contemporain-mca-de-sydney>, 11.06.21)

SRF Kulturplatz 2020

Nicole Salathé/Meili Dschen, Kulturplatz extra: *Allein im Museum – Mit Kurt Aeschbacher im Kunstmuseum Luzern*, Kulturplatz vom 10.05.2020, SRF Kultur. (<https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/kulturplatz-extra-allein-im-museum---mit-kurt-aeschbacher-im-kunstmuseum-luzern?urn=urn:srf:video:0a648002-593d-40a4-818b-92d2a6c7ced2>, 11.06.21)

Sterk 2017

Beatrijs Sterk, *Die Kunst Biennale von Venedig*, in: Textile Forum Blog 22.06.17. (<https://www.textile-forum-blog.org/de/2017/06/biennale-arte-2017-in-venice/>, 11.06.21)

4.4 Selbstständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Seminararbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe und keine anderen Hilfsmittel als angegeben verwendet habe.

Ich versichere, dass ich alle wörtlichen und sinngemässen Übernahmen aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht habe.

Bern, 11.Juni 2021



Carol Ann Gurtner