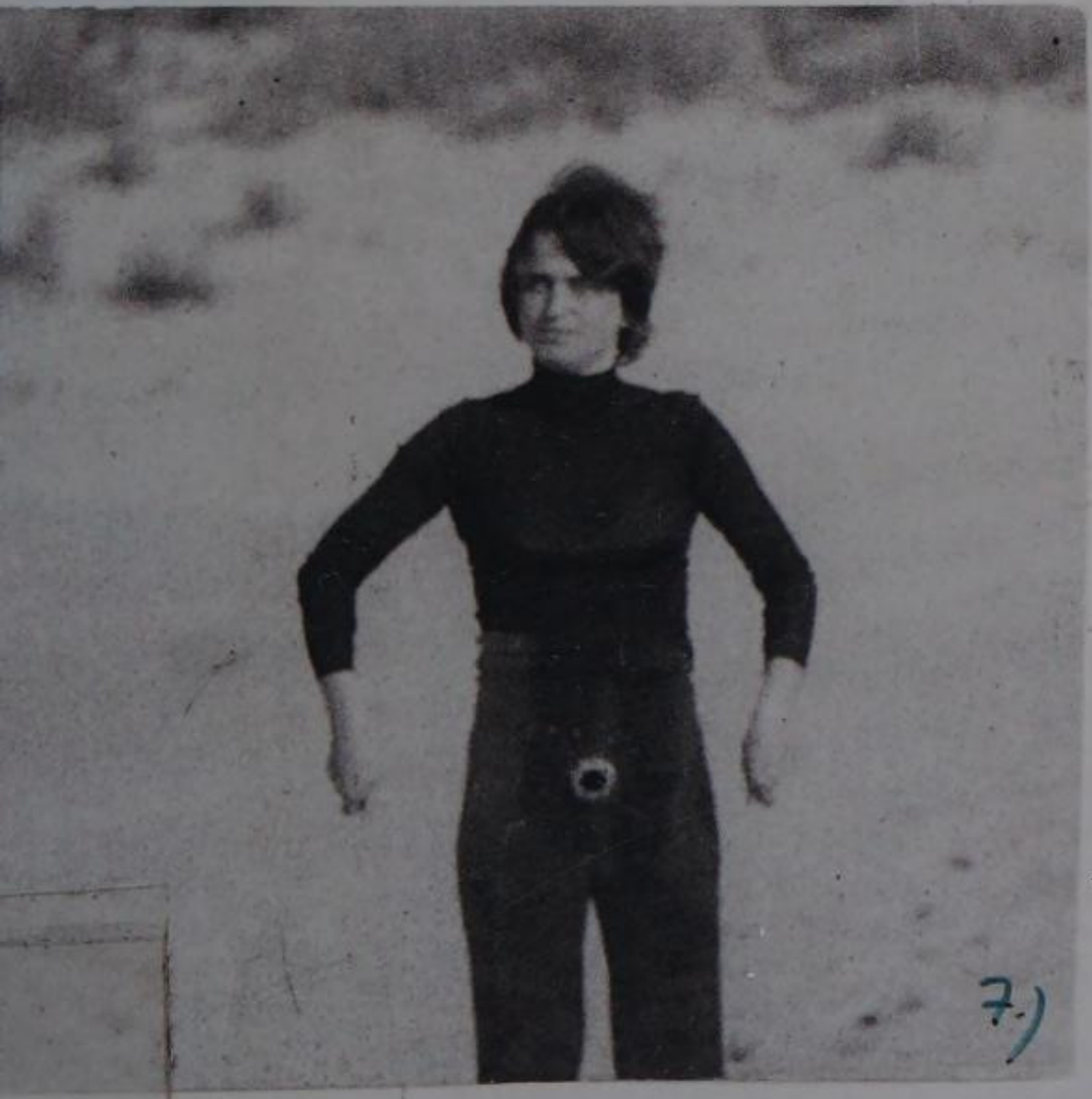
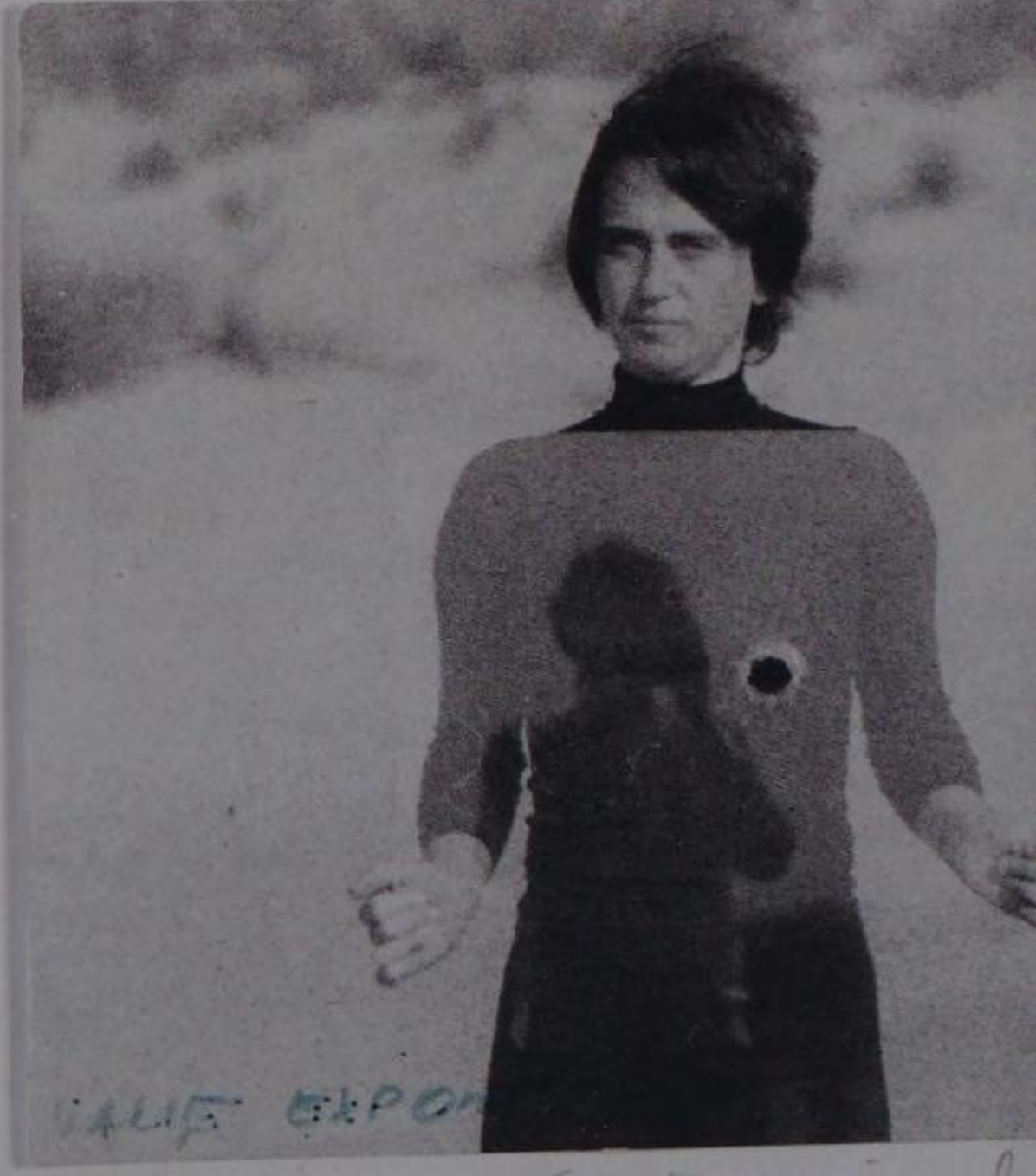




ВАЛИ ЭКСПОРТ · VALIE EXPORT

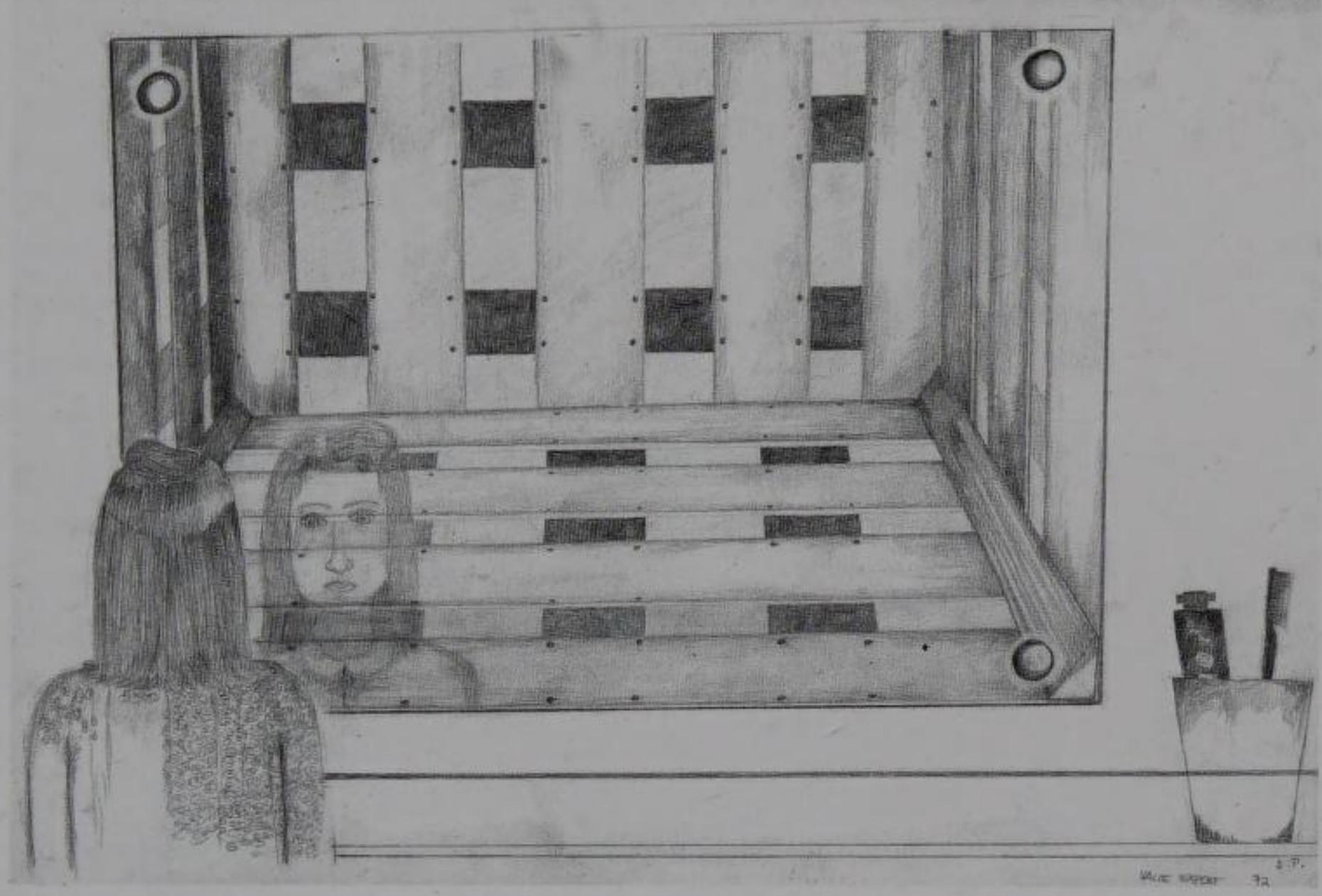




Hedwig Saxenhuber (Hg.)

folio

TETI LIBRARY
NH INSTITUTE OF ART



ВАЛИ ЭКСПОРТ
VALIE EXPORT

Специальная выставка на 2-ой Московской биеннале
современного искусства в Государственном
центре современного искусства (ГЦСИ)
и Фонде культуры «Екатерина»
с 4 марта до 3 апреля 2007 г.

Special exhibition
of the 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art
in the National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA)
and Ekaterina Foundation
from 4th March until 3rd April, 2007

Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale
im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA)
und in der Ekaterina Foundation
4. März bis 3. April 2007

NX
548
.29
E862
2007

DNB

Hg. Hedwig Saxenhuber

folio

Тексты · Texts · Texte

7 Предисловие
12 Preface
14 Vorwort

Бойана Пежич | Bojana Pejić

42 О Штанах, панике и началах
54 On Pants, Panics and Origins
64 Über Hosen, Panik und Ursprünge

Кети Чухров | Keti Coukhrov

164 Тело как политический эксцесс
174 Body as the Political Excess
184 Der Körper als politischer Exzess

Сильвия Айблмайер | Silvia Eiblmayr

232 «...Далекие...Далекие...»
Фильм ВАЛИ ЭКСПОРТ
240 "...Remote...Remote..."
A film by VALIE EXPORT
246 „...Remote...Remote..."
Ein Film von VALIE EXPORT

Йенс Кастнер | Jens Kastner

286 Оружие, нефть и телевидение
Новые войны и диагноз эпохи в работе ВАЛИ ЭКСПОРТ
298 Weapons, Oil and Television
The New Wars and the diagnosis of the times in the work of VALIE EXPORT
306 Waffen, Öl und Fernsehen
Die Neuen Kriege und das Zeitdiagnostische bei VALIE EXPORT

342 Приложение
Appendix
Anhang

406 Издание подготовили
Imprint
Impressum

Работы · Works · Werke

19 Акции
Actions
Aktionen

81 Расширенное кино
Expanded Cinema
Expanded Cinema

109 Феминистский акционизм
Feminist Actionism
Feministischer Aktionismus

141 Реконструкция/Этюды женских поз
Reconstruktion/Studies of Female Posture
Rekonstruktion/Studien weiblicher Posen

197 Конфигурации тела
Body Configurations
Körperkonfigurationen

219 Фильмы
Films
Filme

255 Концептуальная фотография
Conceptual Photography
Konzeptuelle Fotografie

317 Инсталляции
Installations
Installationen



Schriftzug Wien-Venedig, 1973
Писать (в поезде) Вена-Венеция
Writing (on train) Vienna-Venice
Photo/Literature, 4 parts

Хедвиг Саксенхюбер

Предисловие

В настоящее время Москва переживает период бурных и стремительных изменений. Именно это обстоятельство оказалось для нас определяющим в выборе концептуального решения московской выставки ВАЛИ ЭКСПОРТ. Акцент сделан на работах художницы 1960-х и 1970-х годов, которые должны наглядно показать русской публике новаторство феминистского акционизма ВАЛИ ЭКСПОРТ. Кроме этого мы представляем две инсталляции 1990-х годов и работу, созданную художницей специально для Москвы.

С середины 1960-х годов художница – и в своем творчестве, работая с различными выразительными средствами (перформанс, видео, фотография, кино, медиа) или организуя выставки, и в своих теоретических работах – поднимает вопросы конструирования различных систем репрезентаций, с помощью которых создается социальная реальность и которые она исследует с особой, женской позиции. Эта позиция, кроме прочего, придает произведениям художницы статус значительного и весомого критического высказывания в адрес масс-медиа.

Особенно важным нам представляется то обстоятельство, что феминистский концептуализм ВАЛИ ЭКСПОРТ 1960-ых годов и ее активный критический анализ масс-медиа в более поздний период вступают в виртуальный диалог со здешней художественной традицией: феномен московского концептуализма 1970-х и 1980-х годов и радикальные акции столичных художников после развала Советской империи могут образовать своего рода параллель к работам ВАЛИ ЭКСПОРТ.

В своей художественной продукции ЭКСПОРТ соединяет творческую и критическую практики – авангард и феминизм, кино и критику репрезентации, перформанс и критические исследования культуры. И по сей день характернейшей особенностью метода художницы является конкретный анализ политики образов, который красной нитью проходит через корпус ее работ.

Для того, чтобы представить себе весь взрывной потенциал работ ВАЛИ ЭКСПОРТ нужно вспомнить о тех социальных и юридических ограничениях, которые были наложены на австрийских женщин в 1960-х– начале 1970-х годов. Радикальные произведения ВАЛИ ЭКСПОРТ ставили под сомнение репрессивный характер австрийского послевоенного общества и засилие черствого католицизма. Женщине, утверждала художница, не принадлежит даже ее собственное тело: „Телу женщины разрешается функционировать лишь тогда, когда это нужно мужчине или обществу".

«Работы ВАЛИ ЭКСПОРТ были и остаются направляющими при решении проблем, которые образы, создаваемые техникой (technische Bilder), ставят перед стремящимися к самоопределению женщинами. Не только потому, что ЭКСПОРТ была одной из первых художниц, начавших использовать в качестве материала свое собственное тело, – то самое женское тело, на конструировании и деконструкции которого основывался ее собственный фантазматический образ, – но и потому, что она довольно рано сама захватила «господство» над теми визуальными техническими средствами, которые создают женские тела».[1]

В новых работах ВАЛИ ЭКСПОРТ можно углядеть стратегию «подрывного утверждения» и сверхидентификации в тех значениях, которые этим понятиям придавал Мишель де Серто. Художница, например, берет за основу шокирующие изображения, которые она находит в интернете, или (в инсталляции под названием «Башня Калашникова» (Kalaschnikowturm) в реальности воссоздает связанную с разоружением двусмысленную ситуацию, сведения о которой были подчерпнуты из небольшой газетной заметки. Визуализация смертных казней в Китае или ужасов войны в Ираке представляет собой «другую» (в смысле де Серто) продукцию. Художница высказывается «не посредством собственной продукции, но особым способом обращения с той продукцией, что навязывается нам (...) доминирующим порядком»[2] – в нашем случае с доступными каждому фотографиями из интернета. Использование «другой продукции», циркуляция которой происходит «в поле зрения врага» Де Серто называет тактиками. Художнице подобная тактика позволяет принимать участие в определенных политических дискурсах, приспосабливать их к своим нуждам и одновременно расшатывать изнутри, знакомиться с языком и грамматикой этих дискурсов, но при этом «не соединяться с системами», а «хитроумно прочерчивать внутри этих систем различные интересы и желания»[3].

При этом ВАЛИ ЭКСПОРТ доходит до крайних пределов терпимого – например, когда она затрагивает тему жестоких обрядов, уродующих женское тело или когда показывает нам фотографии людей, убитых электрическим током – противопоставляя, таким образом, радикальный момент рефлексии холодному расчету масс-медиа.

Тому обстоятельству, что выставка ВАЛИ ЭКСПОРТ в Москве стала возможной, я благодарна прежде всего Бернхарду Деншеру, сотруднику отдела культуры Городского совета Вены. Изначально выставка задумывалась как часть межкультурного обмена между австрийской и российской столицами, однако мы нашли для нее более подходящий повод – Вторую московскую биеннале современного искусства. Я хотела бы поблагодарить Яну Бубнову, Иосифа Бакштейна и Анну Зайцеву, которые с энтузиазмом помогали в реализации этого проекта. Слова признательности хотелось бы сказать в адрес Государственного центра современного искусства и фонда культуры „Екатерина“, любезно (и в короткий срок) согласившихся предоставить нам свои выставочные площади. Благодарю также Ину Мертенс, всеми силами помогавшую в организации этой выставки. Но самую большую благодарность хотелось бы выразить ВАЛИ ЭКСПОРТ, которая с готовностью предоставила нам возможность ознакомиться с ее обширным и захватывающим творчеством.

1 **Christina von Braun**, Warum etwas zeigen, was man sehen kann?, Wien, 1997, S. 14.

2 **Michel de Certeau**, Kunst des Handelns. Berlin 1988, S.13 Siehe **Inke Arns**, Überidentifizierung und subversive Affirmation als postmoderne Versionen „apopathischer“ Wiederholungsstrategien der sowjetischen Spätavantgarde (Oberiu), Disputationsvortrag, Berlin 2004, S. 5.

3 ebenda, S 85.



1970/73

Hauchtext: Liebesgedicht

Текст дыхания: Любовное стихотворение

Breath Text: Love Poem
Video Poem





Hedwig Saxenhuber

Preface

The city of Moscow is currently experiencing a period of rapid and erratic transformation. We have tried to take this circumstance into consideration in our conception for this retrospective of the work of VALIE EXPORT. The exhibition in Moscow focuses on the works of the 1960s and 70s – presenting the groundbreaking achievements of VALIE EXPORT's feminist actionism to the Russian public for the first time. In addition, we are presenting two installations from the 1990s and a work specially conceived for Moscow.

As a performance, video, photography and media artist, a filmmaker and a curator, as well as in her theoretical work, EXPORT has since the mid-1960s been asking questions about the constructs inherent in the representational systems through which our societal reality is produced, investigating them from a female, gender-specific viewpoint. This specific focus is one of the aspects that gives her work its special, compelling media-critical potency.

Because EXPORT's critical, feminist conceptualism of the 1960s and 70s and her in-depth media analyses of later years enter into an imaginary dialogue with local traditions, this exhibition gave us the opportunity to take up a special challenge: to highlight exciting parallels between the underground phenomenon of Moscow conceptualism in the 1970s and 80s, involving cross-border actions by the artists following the collapse of the Soviet Union, and the work of VALIE EXPORT.

EXPORT unites creative and critical practice in her productions – avant-gardism and feminism, film and a critique of representation, performance and critical cultural studies. A precise linguistic analysis of image policies has become her characteristic modus operandi, forming a common thread running through all of her works even today.

In order to imagine the scandal caused by the works of VALIE EXPORT at the time they were first presented, we must have an idea of the narrow social and legal order that prevailed in the 1960s and the first half of the 1970s in Austria. VALIE EXPORT's radicalism must be viewed as an interrogation of the restrictive Austrian post-war society and the rigid Catholicism that predominated. The body of a woman, the artist claimed, is in reality "self-less"; it is not her own: "She is permitted to function through her body only in relationship to the man, within the framework of society."

"In the way they attempt to come to terms with the questions that technical imagery poses for the self-definition of women, VALIE EXPORT's works were, and

still are, pioneering. And this is not only because she was one of the first female artists to bring her own body into play – that female body on whose construction and deconstruction the entire phantasmatic self-image is based. She is pioneering in a double sense, because at a very early stage she took over command of the visual apparatus that shape our view of the female body."[1]

In EXPORT's new works, a strategy of subversive affirmation and over-identification as posited by de Certeau can be discerned when she extracts drastic media images from the Internet or re-enacts the ambivalent situation of disarmament outlined briefly in a newspaper article in a real-life tower of Kalashnikovs. The visualization of Chinese executions as well as the daily carnage of the war in Iraq signify a "different" kind of production. The artist makes a statement "not on her own products, but on how people handle products" – in our case the images on the Internet that are accessible to all – "which are imposed on us by a dominant (...) order."[2] De Certeau refers to this "different production," which moves "within the visual field of the enemy," as tactics. These tactics enable EXPORT to participate in certain political discourses, to appropriate them for herself and at the same time to subvert them, to make herself understood through language and its grammar, "to remain heterogeneous in the face of these systems," and to "craftily" shape different interests and desires within them.[3]

In the process, VALIE EXPORT takes things so far that they become almost unbearable to witness – for example when she explores the structural violence involved in the horrific ritual of female mutilation, or when she shows us pictures of people who died of electric shock – countering the manipulative media images with a radical moment of reflection.

I would like to thank above all Bernhard Denscher from the Cultural Affairs Department of the City of Vienna for making this Moscow exhibition of the work of VALIE EXPORT possible. Originally planned as part of the ongoing cultural exchanges between the cities of Vienna and Moscow, the exhibition is now taking place within the scope of the second Moscow Biennial. This event has attracted a great deal of international attention and thus forms a fitting backdrop for the work of this artist. My thanks as well to Iara Boubnova, Joseph Backstein and Anna Zaitseva, whose enthusiasm contributed greatly to the realization of this project. And we are very grateful to the NCCA and the Ekaterina Foundation, who made their premises available to us for the show at short notice. Thank you also to Ina Mertens, who worked with a great deal of interest, joy and dedication to make this exhibition a reality. My greatest debt of gratitude belongs to VALIE EXPORT herself, who with her commitment, generosity and patience gave us many insights into her extensive and fascinating body of work.

1 **Christina von Braun**, Warum etwas zeigen, was man sehen kann?, Vienna, 1997, p. 14.
2 **Michel de Certeau**, Kunst des Handelns, Berlin 1988, p. 13. See **Inke Arns**, Überidentifizierung und subversive Affirmation als postmoderne Versionen „apopathischer" Wiederholungsstrategien der sowjetischen Spätavantgarde (Oberiu), Lecture, Berlin 2004, p. 5.
3 ibid., p. 85.

Hedwig Saxenhuber

Vorwort

Moskau ist eine Stadt, die gegenwärtig eine Periode rasanter und sprunghafter Transformationen durchlebt. Diesem Umstand haben wir bei der Konzeption dieser Personale von VALIE EXPORT auch versucht, Rechnung zu tragen. Die Moskauer Präsentation setzt ihren Schwerpunkt auf die Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre – sie zeigt die Pionierleistungen des feministischen Aktionismus von VALIE EXPORT zum ersten Mal dem russischen Publikum. Darüber hinaus präsentieren wir zwei Installationen der 1990er Jahre und eine speziell für Moskau konzipierte Arbeit.

Als Performance-, Video-, Foto-, Medienkünstlerin, Filmemacherin, Kuratorin, so wie in ihrer theoretischen Arbeit wirft EXPORT seit Mitte der sechziger Jahre Fragen nach den Konstruktionen der Repräsentationssysteme auf, durch die gesellschaftliche Wirklichkeit erst produziert wird, und untersucht diese speziell aus einer weiblichen, geschlechtsspezifischen Sicht. Es ist unter anderem dieser spezifische Fokus, der ihrem Werk die besondere, medienkritisch bedeutsame Aussage verleiht.

Dass EXPORTs kritischer, feministischer Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre und ihre forcierten Medienanalysen späterer Jahre dabei in einen imaginären Dialog mit lokalen Traditionen treten, erschien uns besonders herausfordernd: Das Underground-Phänomen des Moskauer Konzeptualismus der siebziger und achtziger Jahre sowie die grenzüberschreitenden Aktionen der KünstlerInnen nach dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums versprechen einen spannenden Vergleich zum Werk von VALIE EXPORT.

EXPORT vereint in ihren Produktionen kreative und kritische Praxis – Avantgarde und Feminismus, Film und Repräsentationskritik, Performance und kritische Kulturstudien. Eine präzise Sprachanalyse von Bildpolitiken wird zu ihrem Charakteristikum und durchzieht ihr Gesamtwerk bis heute.

Um die Brisanz des Werkes von VALIE EXPORT nachvollziehen zu können, ist es notwendig, sich die gesellschaftliche und juristische Enge der sechziger Jahre und der ersten Hälfte der siebziger Jahre in Österreich vor Augen zu führen. VALIE EXPORTs radikale Arbeiten müssen als Fragestellungen auf den restriktiven Zustand der österreichischen Nachkriegsgesellschaft und den vorherrschenden rigiden Katholizismus gesehen werden. Der Körper der Frau, behauptete die Künstlerin, ist tatsächlich „selbstlos", ist nicht ihr eigener: „Sie darf durch ihren Körper nur in Bezug auf den Mann, in Bezug auf die Gesellschaft funktionieren."

„Bei der Auseinandersetzung mit den Fragen, die die technischen Bilder für die Selbstdefinition von Frauen aufgeworfen haben, waren und sind die Arbeiten von

VALIE EXPORT richtungweisend. Nicht nur weil sie zu den ersten Künstlerinnen gehörte, die ihren eigenen Körper ins Spiel brachten, – diesen weiblichen Körper, auf dessen Konstruktion und Dekonstruktion das gesamte phantasmatische Selbstbild beruht, – richtungweisend auch in einem doppelten Sinne, da sie sich sehr früh die „Herrschaft" über die Sehgeräte angeeignet hat, die den weiblichen Körper gestalten".[1]

In EXPORTs neuen Arbeiten ist eine Strategie der subversiven Affirmation und Überidentifizierung im Sinne de Certeaus auszumachen, wenn sie drastische Medienbilder aus dem Internet übernimmt oder die ambivalente Situation der Abrüstung aus einem flüchtigen Zeitungsartikel real im Kalaschnikowturm nachstellt. Das Sichtbarmachen der chinesischen Hinrichtungen sowie des alltäglichen Gemetzels im Irakkrieg bedeutet eine „andere" Produktion. Die Künstlerin äußert sich „nicht über eigene Produkte, sondern in der Umgangsweise mit den Produkten" – in unserem Fall in für jeden zugänglichen Bildern aus dem Netz – „die von einer herrschenden (...) Ordnung aufgezwungen werden".[2] De Certeau bezeichnet diese „andere Produktion", deren Bewegungen sich „innerhalb des Sichtfeldes des Feindes" abspielen, als Taktiken. Diese Taktik erlaubt es EXPORT, an bestimmten politischen Diskursen teilzunehmen, diese sich anzueignen und dabei gleichzeitig zu unterwandern, sich über die Sprache und deren Grammatik zu verständigen, „heterogen gegenüber den Systemen zu bleiben" und in diesen „trickreich" differente Interessen und Wünsche zu entwerfen".[3]

Dabei geht VALIE EXPORT bis an die Grenzen der Unerträglichkeit – etwa wenn sie sich mit der strukturellen Gewalt des grausamen Rituals der Verstümmelung von Frauen beschäftigt oder uns Bilder von Stromtoten vor Augen führt – und setzt dem Kalkül der Medien einen radikalen Moment der Reflexion entgegen.

Dass diese Präsentation in Moskau zustande kommen konnte, dafür danke ich vor allem Bernhard Denscher von der Kulturabteilung der Stadt Wien, der sich für die Idee einer VALIE EXPORT Ausstellung in Moskau begeistern konnte. Ursprünglich war sie im Rahmen des Kulturaustausches zwischen den Städten Wien und Moskau gedacht, nun verfügen wir über einen für die Künstlerin adäquateren Rahmen – nämlich die zum zweiten Mal stattfindende, international beachtete Moskau Biennale. An dieser Stelle ist Iara Boubnova, Joseph Backstein und Anna Zaitseva gedankt, die mit Enthusiasmus zur Realisierung beigetragen haben. Dank auch an das NCCA und die Ekaterina Foundation, die uns kurzfristig ihre Räume für die Ausstellung überließen. Ebenso an Ina Mertens, die mit großem Interesse, Freude und Einsatz am Zustandekommen der Ausstellung beteiligt ist. Der größte Dank gilt VALIE EXPORT selbst, die mit Engagement, Großzügigkeit und Geduld uns Einblicke in ihr umfassendes faszinierendes Werk gewährt hat.

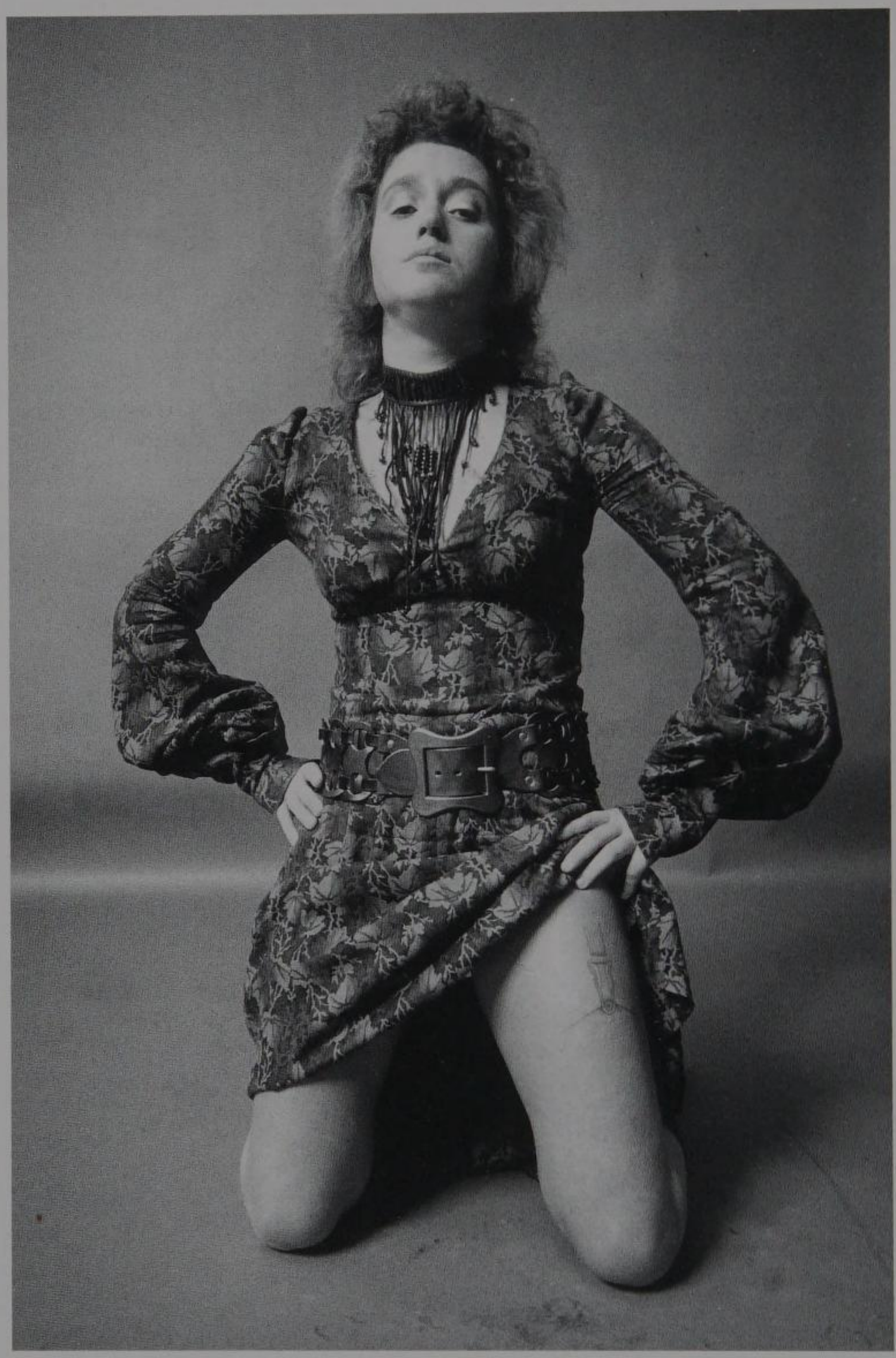
1 **Christina von Braun**, Warum etwas zeigen, was man sehen kann? Wien, 1997, S 14.
2 **Michel de Certeau**, Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 13. Siehe **Inke Arns**, Überidentifizierung und subversive Affirmation als postmoderne Versionen „apopathischer" Wiederholungsstrategien der sowjetischen Spätavantgarde (Oberiu), Disputationsvortrag, Berlin 2004, S. 5.
3 **de Certeau** 1983, S. 85.

Тело – это территория для себя,
для общества … для частной сферы,
равно как и для публичной сферы.

Интерьвю с Андреа Юно, в: Angry Women, San Francisco,
Re/Search Publications, 1991

The body is a territory of its own, a territory for society … for the private sphere as well as the public sphere.

Interview with Andrea Juno, in: Angry Women, San Francisco, Re/Search Publications 1991



Body Sign B, Телесный Знак В, 1973
Photograph *

АКЦИИ
ACTIONS
AKTIONEN

В 1967 году художница взяла себе новый псевдоним – она изменила название и фирменный знак сигаретной марки «Смарт Экспорт» («Smart Export»), и стала использовать имя ВАЛИ ЭКСПОРТ (VALIE EXPORT), написанное заглавными буквами. Искусство как тотальное искусство: «аспекты тотального искусства, упраздняющего границы между искусственной и природной реальностью, между реальностью действительной и возможной, между продуктом и производителем, между человеком и объектом».
Такие акции как «Кино касания» или «Генитальная паника», имеющие дело с идеологическим аспектом кинематографа, не только используют женское тело как единственный художественный материал, но и нарушают сексуальные табу. Уже в начале 1970-х годов ВАЛИ ЭКСПОРТ ставила под сомнение различные концепции «врожденной женственности» и анализировала «мир созданных визуальной техникой образов, превращавших женщину в воплощение набросков воображаемой женской сути»[1]

In 1967, the artist assumed a new identity, transforming the logo of the Export cigarette brand and using the name VALIE EXPORT in capital letters. Art as total art: "aspects of a total art, which transcends the boundaries between artificial and natural reality, between actual and possible reality, between the products and the producers, between people and things."
Actions like "TOUCH CINEMA" or "Action Pants: Genital Panic," which both handle the ideological aspect of cinema, use only the female body as material and investigate the transgression of sexual taboos. VALIE EXPORT has been calling into question the concepts behind "genuine femininity" even since the early 1970s, analyzing the "world of technical imagery that makes women into an incarnation of imaginary ideas of what being female is all about."[1]

1967 legte sich die Künstlerin eine neue Identität zu, sie wandelte das Logo der Zigarettenmarke Smart Export ab, und verwendet den Namen VALIE EXPORT in Versalien. Kunst als Totalkunst: „aspekte einer totalen kunst, die die grenzen zwischen künstlicher und natürlichen wirklichkeit, zwischen realer und möglicher wirklichkeit, zwischen den produkten und den produzenten, zwischen mensch und objekt aufheben".
Aktionen wie „TAPP und TASTKINO" oder „Aktionshose: Genitalpanik", die sich mit dem ideologischen Aspekt des Kinos befassen, benutzen den weiblichen Körper als Material und befassen sich mit der Überschreitung sexueller Tabus. Seit Anfang der 70er Jahre stellt VALIE EXPORT die Konzepte „genuiner Weiblichkeit" in Frage und setzt sich mit der „Welt der technischen Bilder auseinander, die Frauen zur Inkarnation imaginärer Entwürfe von Frau-Sein werden lassen".[1]

1 Статья Мимок, S.9 / Essay by Mumok, p. 9 / Aufsatz Mumok, S.9 (Christina von Braun).



1970

VALIE EXPORT – SMART EXPORT

ВАЛИ ЭКСПОРТ – ХИТРОУМНАЯ ЭКСПОРТ

Self Portrait: Transfer Identity
Photograph of the Object



1970

VALIE EXPORT – SMART EXPORT

ВАЛИ ЭКСПОРТ – ХИТРОУМНАЯ ЭКСПОРТ

Self Portrait: Transfer Identity,
Photograph

Действо телесного знака

Татуирование тела демонстрирует взаимосвязь ритуала и цивилизации. В акте татуирования подвязка возникает как знак былого порабощения и аттрибут навязанной нам женственности – одежда выступает в роли орудия подавления сексуальности. Так проясняется социальный ритуал, призванный скрыть телесные потребности и становится заметна враждебность нашей культуры телесным нуждам. Подвязка является напоминанием, знаком принадлежности к классу, внутри которого строго регламентированы нормы поведения. Женское тело срывает с себя этот знак, сбрасывает с себя бремя мира, который до никогда еще не был ее миром; теперь она вступает в мир мужчин, где сама сможет определять свое женское существование.

Body Sign Action

Tattooing the body demonstrates the connection between ritual and civilization. The garter tattoo is a sign of a past enslavement and represents an attribute of a femininity we ourselves do not determine – clothing as repression of sexuality. A social ritual that hides a bodily need and the opposition of our culture against the body are revealed. The garter, as sign of belonging to a class that demands a conditioned kind of behavior, becomes a memory. The female body divests itself of this sign, casts off the stamp of a world that until now was not the world of the woman, in order to arrive at a human world in which she herself can determine her existence as female.

1970

Body Sign Action

Действо телесного знака

Body - Action,
Concept Paper (color)

BODY SIGN ACTION

TÄTOWIERUNG

VALIE EXPORT
VALIE EXPORT

1970

BÜCHER SIND AUS PERGAMENT

PERGAMENT = BEARBEITETE TIERHAUT

CODEX (BÜCHER AUS PERGAMENT)

BUCH ⟷ MENSCH

DER MENSCH ALS CODEX

DER MENSCH ALS SIGNALTRÄGER
ALS INFORMATIONSTRÄGER



HAUTLEINWAND

EIN OBJEKT WIRD IDENTISCH ABGEBILDET
EIN OBJEKT DESSEN FUNKTION NICHT MEHR BEANSPRUCHT WIRD
SO WIRD EINE HISTORISCHE FUNKTION ABGEBILDET.
> ABBILDUNG ALS REKONSTRUIERTE FUNKTION <

DIE TÄTOWIERUNG, DEMONSTRIERT DEN ZUSAMMENHANG ZWISCHEN RITUAL UND ZIVILISATION. ALS TÄTOWIERUNG ERSCHEINT DAS STRUMPFBAND ALS ZEICHEN EINER VERGANGENEN VERSKLAVUNG, ALS SPUR EINER VERGANGENEN KULTUR, ALS ERINNERUNG.
EIN SOZIALES SIGNAL IST IN EIN PRIVATES VERWANDELT WORDEN.

BODY SIGN ACTION 1970

BÜCHER WAREN AUS PERGAMENT

↓

PERGAMENT = BEARBEITETE TIERHAUT

CODEX



EIN OBJEKT WIRD IDENTISCH ABGEBILDET

DAS STRUMPFBAND ERSCHEINT ALS ZEICHEN DER ZUGEHÖRIGKEIT ZU EINER KLASSE, DIE EIN BEDINGTES VERHALTEN ERFORDERT, DIE ZU EINER DARSTELLUNG ZWINGT, DIE NICHT DEN PERSÖNLICHEN BEDÜRFNISSEN ENTSPRICHT.

DER KÖRPER ALS ORT DER ZIVILISIERUNG.





1970

Body Sign Action

Действо телесного знака

Body - Action,
Concept Paper

Body Sign Action (5)

Действо телесного знака

Body - Action,
Action Photograph, b/w

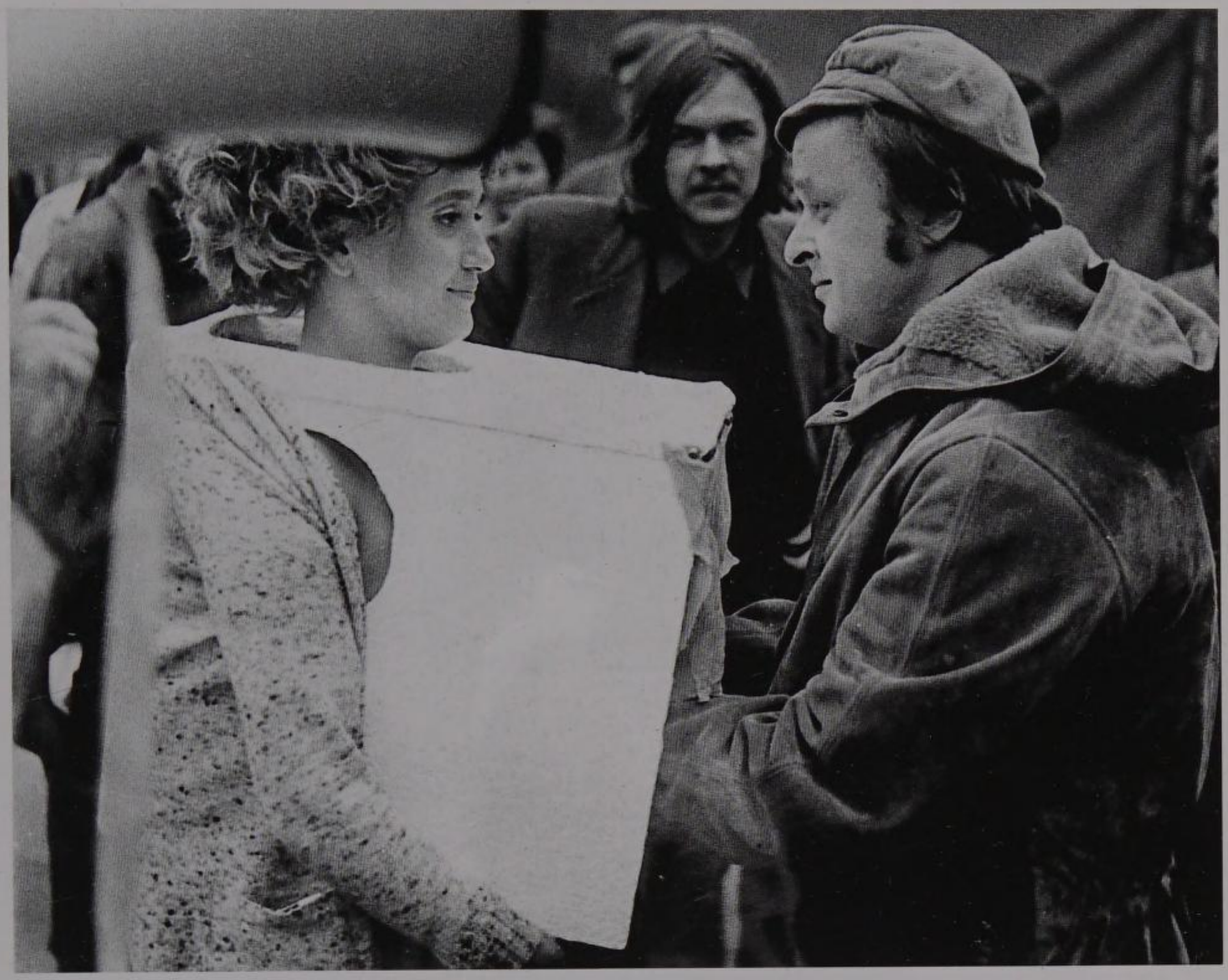


1968

TAPP und TASTKINO

КИНО КАСАНИЯ

TOUCH CINEMA
Expanded Cinema, Street Film,
Documentary photograph of the
2nd presentation at the 1st European
Meeting of Independent Filmmakers,
13th November 1968 in
Munich/Stachus



TAPP und TASTKINO

КИНО КАСАНИЯ

TOUCH CINEMA
Expanded Cinema, Street Film,
Documentary photograph of the
2nd presentation at the 1st European
Meeting of Independent Filmmakers,
13th November 1968 in
Munich/Stachus



1969

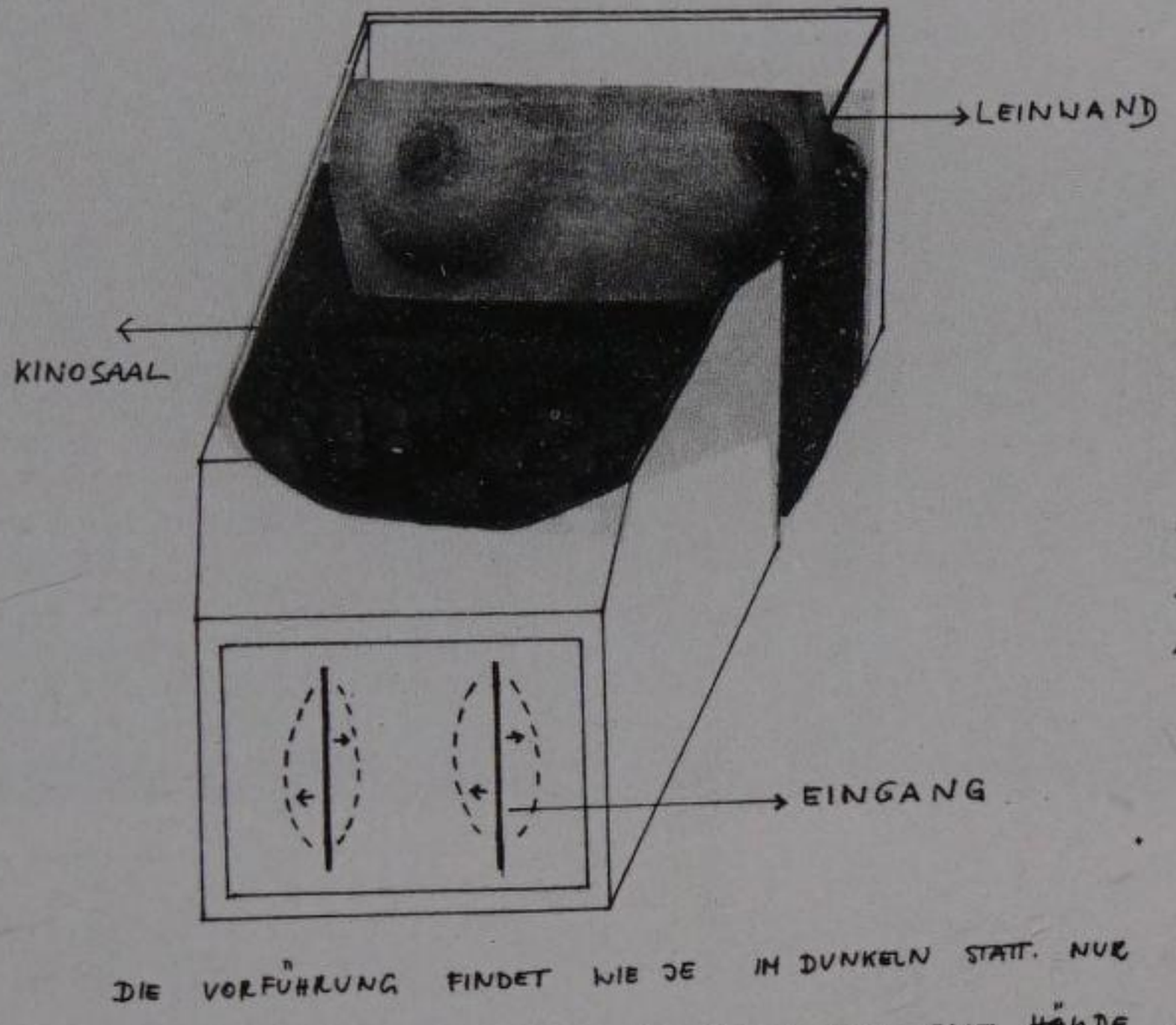
TAPP und TASTKINO

КИНО КАСАНИЯ

TOUCH CINEMA

Cover of „film“ February 1969

OBJEKT
"TAPP UND TASTKINO" (68)





1. TAPP UND TASTFILM
1. MOBILE FILM
1. STRASSENFILM
1. ECHTE FRAUENFILM

DIE VORFÜHRUNG FINDET WIE JE IM DUNKELN STATT. NUR IST DEN KINOSAAL ETWAS KLEINER GEWORDEN. ES HABEN NUR ZWEI HÄNDE IN IHM PLATZ. UM DEN FILM ZU SEHEN, DAS HEISST IN DIESEM FALL ZU SPÜREN UND ZU FÜHLEN, MUSS DER »ZUSCHAUER« (BENUTZER) SEINE BEIDEN HÄNDE DURCH DEN EINGANG IN DEN KINOSAAL FÜHREN. DAMIT HEBT SICH DER VORHANG, DER BISHER NUR FÜR DIE AUGEN SICH HOB, NUN ENDLICH AUCH FÜR DIE HÄNDE. DIE TAKTILE REZEPTION FEIT GEGEN DEN BETRUG DES VOYEURISMUS. DENN SOLANGE DER BÜRGER MIT DER REPRODUZIERTEN KOPIE SEXUELLER FREIHEIT SICH BEGNÜGT, ERSPART SICH DER STAAT DIE REALE SEXUELLE REVOLUTION.

1969

TAPP und TASTKINO

КИНО КАСАНИЯ

TOUCH CINEMA
Expanded Cinema,
Street Film, Concept Paper





1968

Aus der Mappe der Hundigkeit

Из досье собачьей жизни

From the Portfolio of Doggedness
Action together with
Peter Weibel
Action Photographs


HUMANIC
HUMANIC
HUMANICO



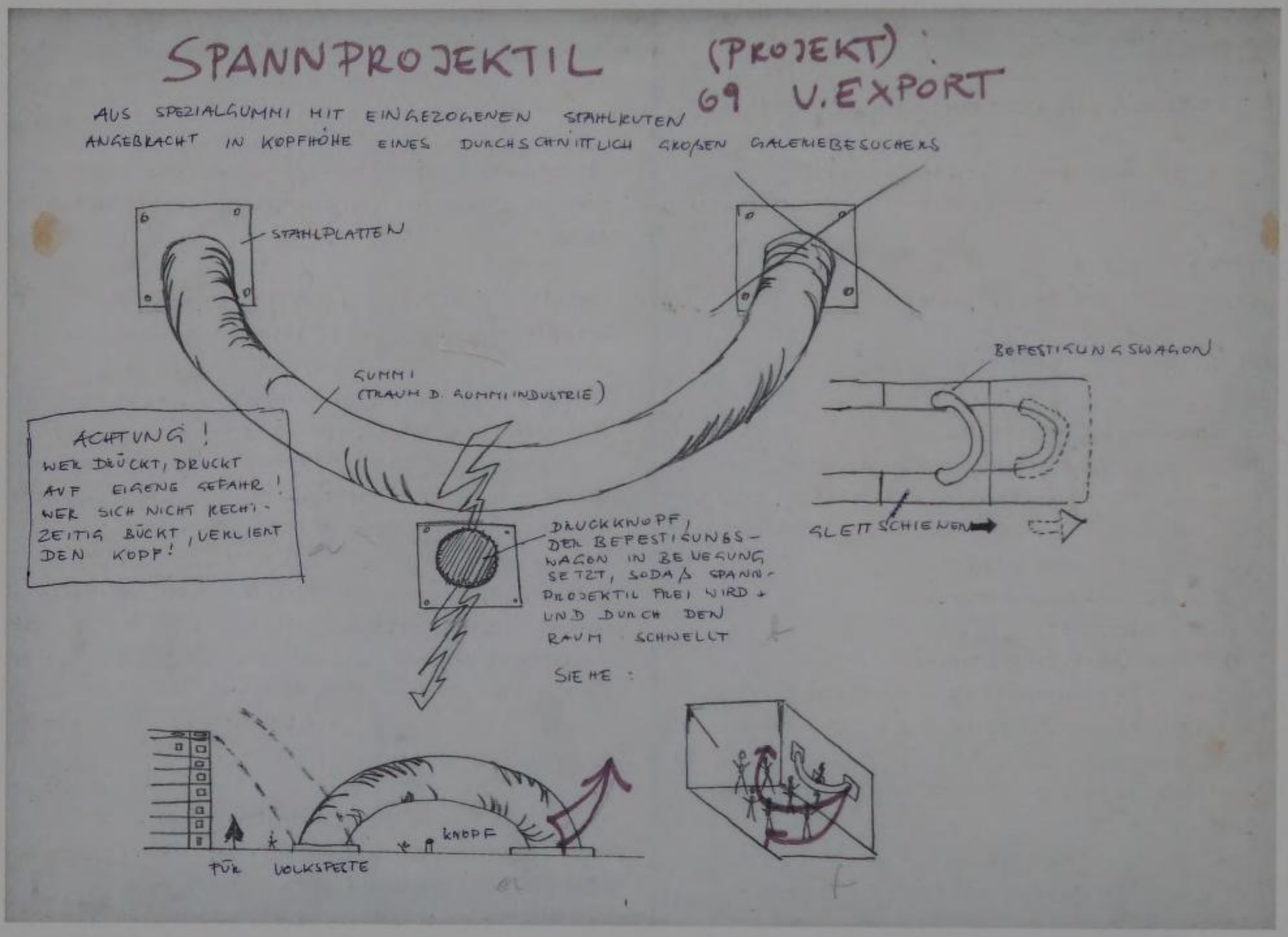
1969

Aktionshose: Genitalpanik

Генитальная паника

Action Pants: Genital Panic
Poster





1969

Spannprojektil

Взведенный снаряд

Tension-loaded Projectile
Concept Paper

Военная кампания искусств
attack lecture, часть военной кампании искусств, представленная в мюнхене, цюрихе, кёльне и эссене в мае/июне 1969 г. в в рамках акции „underground explosion“ объединения P.A.P. (progressive art production, рук. Карлхайнц Хайн и Дитер Мейер)

Эпиграф: публика как произвдение искусства,
как жертва искусства, как гость на аушвицкой свадьбе!

W.I.R. есть W.A.R.
ВАЛИ ЭКСПОРТ ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ

war art riot.
война искусство восстание.
военное искусство искусство войны.
искусство, которое хочет выжить как место утопии,
которое хочет приблизить утопию и вбивать для нее
сваи, котороые заботится о выживании становится
парамилитаристской акцией (...)
W.A.R. за революцию поведения.
W.A.R. за аномалии.
W.A.R. аннулирует общественный договор.
государство – это болото. мы осушим его.
мы выпадаем из государства как из растянувшихся
галош.
государство слишком узкий ботинок для поступи
завтрашнего дня.
отменить административные законы.
отменить безопасность движения.
отменить конституцию
Петер Вайбель

>attack lecture< состоит из трех элементов:
речи, хлестании плеткой и забрызгивания публики
водой

Пока Петр Вайбель выкрикивал в 300-ваттовый рупор непристойные и радикальный политические речи, ВАЛИ ЭКСПОРТ плетью хлестала зрителей, а Вольфганг Эрнст поливал их водой из шланга. Для защиты были сделаны шары из колючей проволоки, которые, правда, по большей части были растоптаны. В Эссене дело дошло до стачки в зрительном зале, когда перформансисты начали без предупреждения хлестать публику. Лишь ЭКСПОРТ и Вайбель, держа в руках плети из бычьих хвостов исчезли в толпе, как кто-то начал кидать в поспешивших к выходу зрителей клубки колючей проволоки, неожиданно надо толпой взлетели бутылочные осколки – кто-то разбил пивную бутыль об голову ЭКСПОРТ, нанеся ей рваную рану, рану военного похода воинствующего искусства.

По: Peter Weibel, VALIE EXPORT (Hrsg.), Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt am Main 1970, S. 266f и Anita Prammer, VALIE EXPORT: Eine multimediale Künstlerin, Wien 1988, S. 99f.

Martial Arts Campaign
attack lecture, part of the martial arts campaign
performed during the >underground explosion< put on
by P.A.P. (progressive art production, karl-heinz hein/
dieter meier) in munich, zurich, cologne and
essen in may/june 1969.

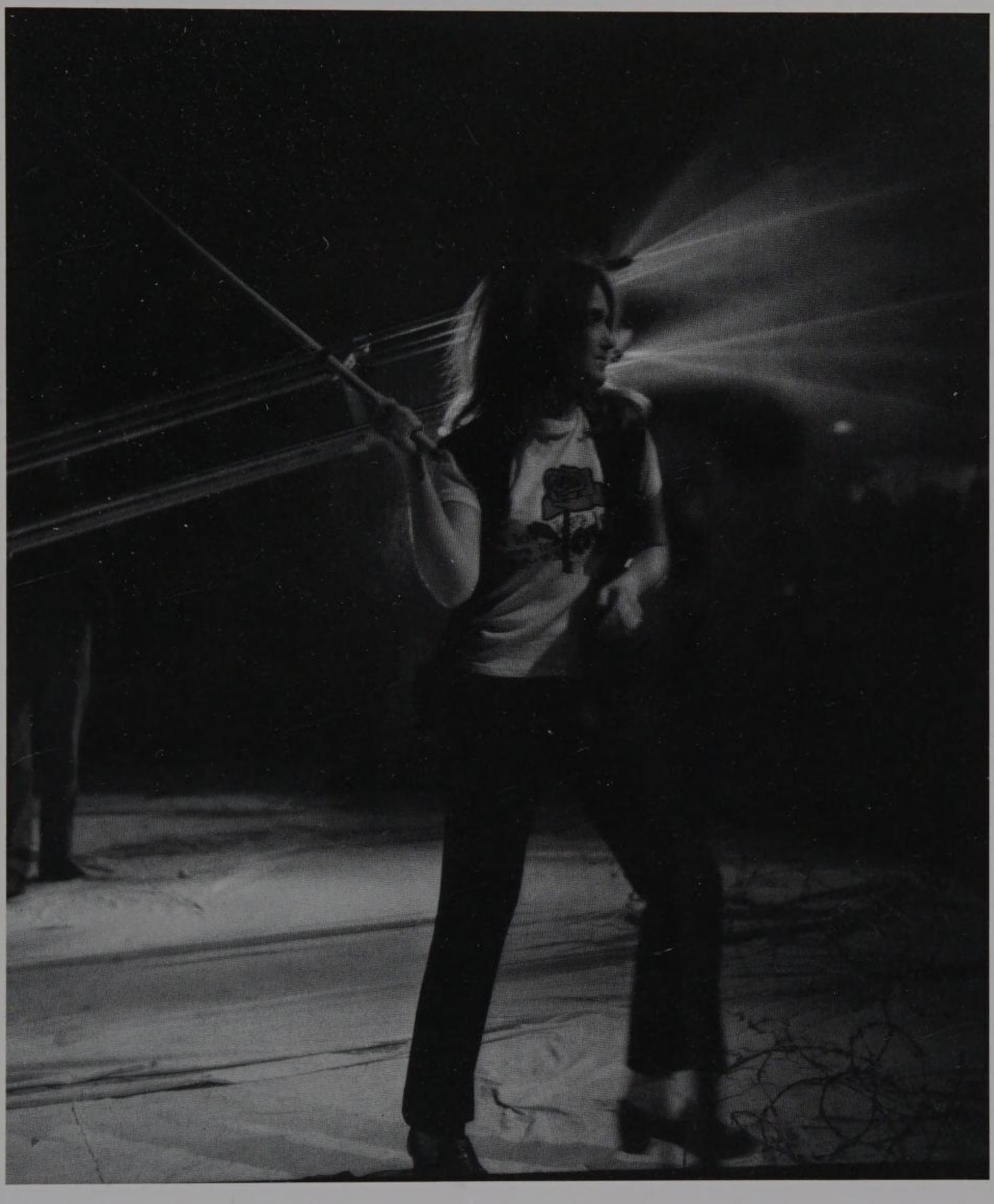
motto: the audience as artwork, as victim of art,
as guest at the wedding of auschwitz!

W.I.R. are W.A.R.
VALIE EXPORT PETER WEIBEL
war art riot.
krieg kunst aufruhr.
war art art war.
art that wants to survive as the site of utopia, to prompt the arrival of utopia and wear brass knuckles, art that ensures survival, is transformed into paramilitary actions. (...)
W.A.R. propagates the revolution of behavior.
W.A.R. propagates the behavior of anomaly.
W.A.R. annuls the social contract.
the state is a swamp. we will dry it out.
we fall out of the state like out of worn-out galoshes.
the state is too tight a shoe for the step of the future.
repeal the administrative enforcement laws.
repeal traffic safety.
repeal the constitution.
Peter Weibel

>attack lecture< consisting of 3 elements:
speech, whip action, audience sprinklers

while peter weibel shouted obscene and politically radical slogans through the 300-watt speakers, VALIE EXPORT whipped the audience and wolfgang ernst went at them with a water cannon. barbed-wire balls were set up as protection, but they were mostly trampled down.
in essen, a battle broke out in the theater when the actors without warning began to whip the audience. export and weibel went at the crowd with two oxtail whips as prepared bundles of barbed wire were thrown into the fleeing audience. suddenly, glass fragments flew through the air, a beer bottle hit EXPORT in the head, breaking and giving her a cut, the martial arts campaign wound. *

Cf. Anita Prammer, *VALIE EXPORT: Eine multimediale Künstlerin*, Vienna 1988, p. 94.
Quoted in: Peter Weibel, VALIE EXPORT (ed.), *Vienna. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/Main 1970, p. 266f and Anita Prammer, *VALIE EXPORT: Eine multimediale Künstlerin*, Vienna 1988, p. 99f.



1969

Attack Lecture
Teil des Kriegskunstfeldzugs

Лекция-атака
Часть Военной Кампании Искусств

Attack Lecture
Part of the Martial Arts Campaign
Attack lecture together with Peter Weibel
Documentary Photograph





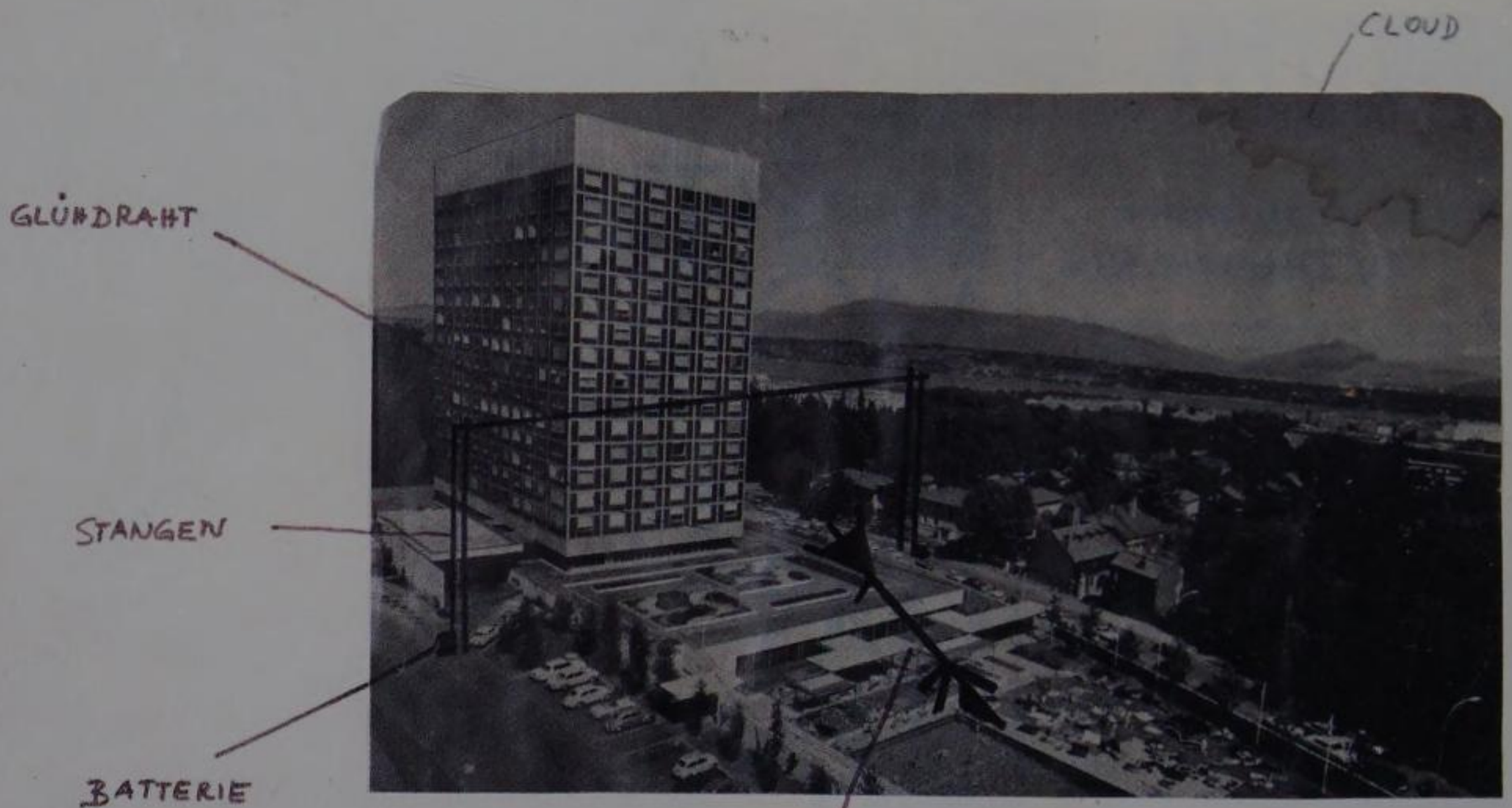
1969

Kriegskunstfeld - Zugs - Wunde, Verletzung

Военная Кампания Искусств – Рана, Повреждени

Martial Arts Campaign - Wound, Injury
Photographs

PROJEKT GASWOLKE 69

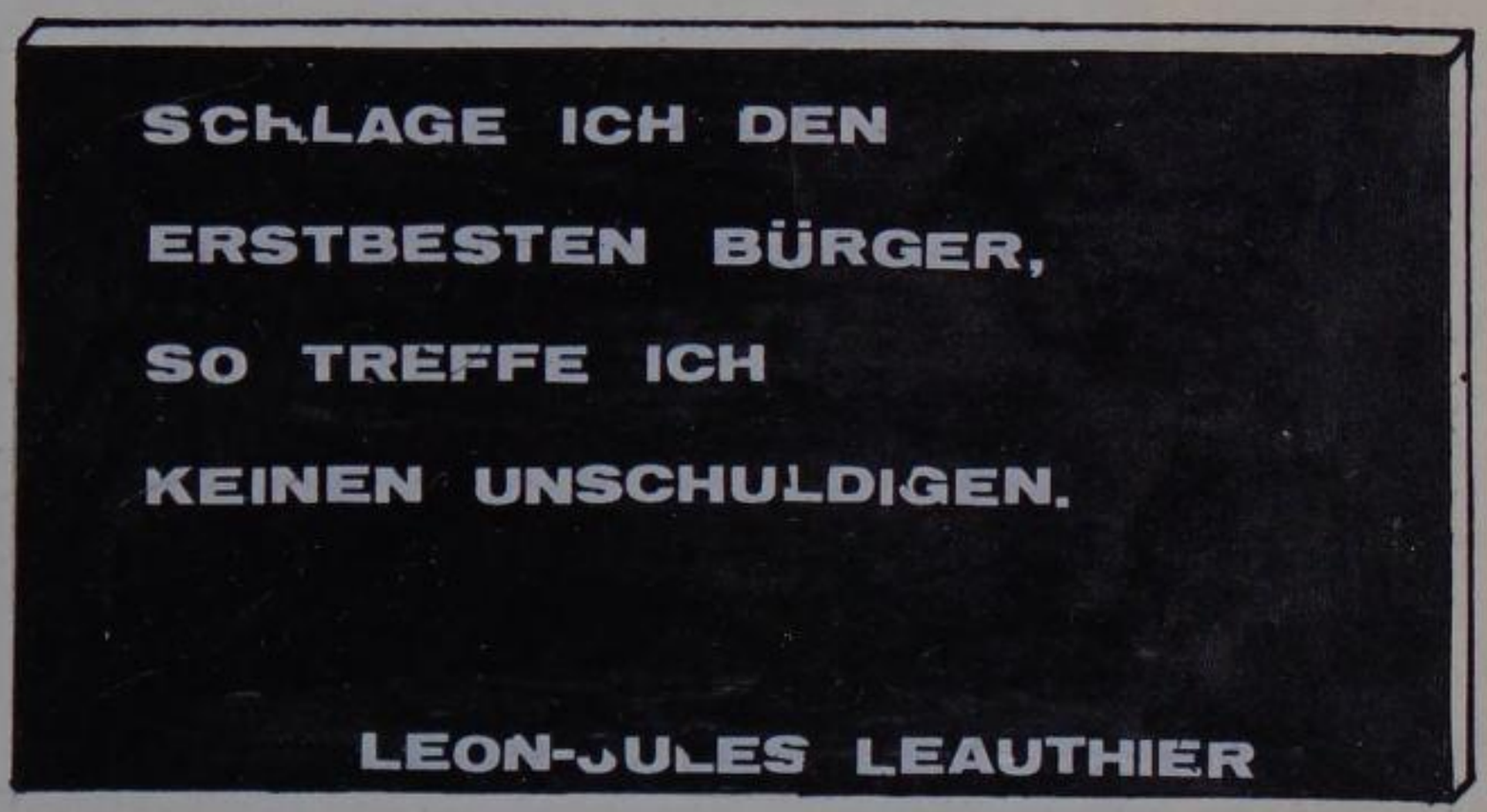


ARTILLERIEGESCHUTZ FEUERT GASWOLKEN, DIE EXPLODIEREN, WENN SIE ERREICHEN, DURCH DEN ELEKTRISCHER STROM FLIEßT.

DIE GASKANONE IST ZERLEGBAR, DIE STANGEN WERDEN AUSGESCHOBE ABGEBAUT, IM SCHUTZ DER STAUBWOLKEN (TRÜMMERFELD) VERLÄßT I

—EINE URBANISTISCHE AKTION —

VALIE EXPORT
EXPORT



1969

Projekt Gaswolke

ПРОЕКТ
«ГАЗОВОЕ ОБЛАКО»

Project Gas Cloud
Concept for an urban action, part of the Martial Arts Campaign

N GEWISSER HÖHE GESPANNTEN DRAHT

' IST DAS GERÜST AUF UND WIEDER
DEN SCHAUPLATZ.

US DEM KRIEGSKUNSTFELDZUG)

Бойана Пежич

О Штанах, панике и началах

До тех пор пока мы пойманы в ловушку дуализма реального и его изображения, наше мышление будет сводиться к бинарной оппозиции, вроде природа и артефакт, или тело и дух. Я бы приветствовала выход из этого тупикового положения.

ВАЛИ ЭКСПОРТ, интервью с Розвитой Мюллер, 1992[1]

За последние лет пять, или около того, едва ли найдется крупная международная выставка современного искусства, которая не включала бы в себя произведения 1970-х годов. В центре внимания этот период оказывался и во многих выставочных проектах и ретроспективах отдельных художников. Многие недавно основанные собрания искусства также специализируются на семидесятых годах. Возникает вопрос: почему мы ощущаем сегодня «голод» именно по этому десятилетию? В той мере, в какой это относится к музейным выставкам, является ли обращение к семидесятым частью обычной музейной деятельности, в известной мере состоящей в переписывании истории искусства? Существует ли сегодня потребность в историзации произведений современного искусства и в выстраивании новых генеалогий? Не имеем ли мы здесь дело с тем простым фактом, что новое поколение художников и критиков, равно как и более молодая аудитория, знает искусство после 68-го года скорее по публикациям, чем по оригиналам? Не свидетельствует ли недавнее *возвращение* к 1970-м о тоске по бунтарскому духу 68-го года, который глубоко дестабилизировал социальную матрицу в масштабах всей Европы и привел к учреждению художественного радикализма, позиции, которую ВАЛИ ЭКСПОРТ практиковала – как художник и гражданин – начиная с середины 1960-х годов? Не является ли нынешняя страсть-к-семидесятым с их социальной критикой, принимавшей подчас воинственные формы,[2] «ответом» нашей эпохе, которая планетарно признается (и планетарно изображается) как *пост-политическое состояние*? Могут последовать и дальнейшие вопросы: каким образом должны мы *переписать* сегодня *политическое искусство* шестидесятых – начала семидесятых годов, избежав в то же время последствия их пост-политического *перевода*? Далее, каким образом должны мы переписать истории *феминистского искусства* в эпоху, которой, как правило, навешивается ярлык *пост-феминистской*? В самом деле, *пост-феминизм* – понятие, прекрасно подходящее к нашему пост-политическому (осмелюсь ли сказать аполитичному) миру.

Это слово может означать, что политически феминизм уже не эффективен и не «полезен», поскольку полностью инкорпорирован в «реальную жизнь» и, следовательно, стал анахроничным и проблематичным термином.[3] Иными словами, пост-феминизм – понятие, хорошо закрепившееся в пост-социалистических государствах с их неопатриархальным контекстом – используется для того, чтобы дать понять, что феминизм – это *passé*. При этом, в отличие от понятия *постмодерн*, никто (даже Лиотар) не объяснил «детям», что на самом деле значит феминизм.[4]

Улица

Тот, кто по-настоящему хочет понять и переписать искусство конца шестидесятых, особенно тот, кто не испытывает враждебности к феминистским интервенциям, должен начать, я полагаю, с плаката ВАЛИ ЭКСПОРТ «Генитальная паника» (Aktionshose: Genitalpanik), созданного в 1969 году. ЭКСПОРТ выбирает здесь плакат в качестве средства, которое она задействовала параллельно с целым рядом других средств (ее собственное тело, кино, акция/перформанс, видео, фотография, текст), помогавшим ей исследовать концепцию «Расширенного кино», которую она выдвинула совместно с Петером Вайбелем в 1967 году. Позднее она развивала эту концепцию самостоятельно, как практически, так и теоретически. Плакат, озаглавленный «Генитальная паника», не «рекламирует» никакие ее акции, фильмы или выставки; не является он и документальной фотографией публичного перформанса. Это «плакат художницы», как он был назван в 1970-е, с помощью которого она, как и многие художники молодого поколения, начала подвергать сомнению модернистские мифы, вплетенные в теоретические дискуссии о художественной оригинальности, субъективности и уникальности. Тем самым эти художники намеревались преодолеть сформированный модернизмом разрыв между «высоким» (образцово представленным в живописи и мифе *ductus*'а) и «низким» (массово произведенным/массово распространяемым образом). Задумав «Генитальную панику» как «плакат художницы», ЭКСПОРТ преднамеренно обходит фетиш привилегированного образа (живописное полотно) и отдает предпочтение образу, который можно повторить и воспроизвести в любое время. С одной стороны, ее плакат внедрялся в круг

1 **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT - Fragments of the Imagination, Bloomingdale and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p. 216.

2 Ср. **Thomas Hecken**, Avantgarde und Terrorismus – Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF, Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

3 См. **Amelia Jones**, Feminism, incorporated – reading 'postfeminism' in an anti-feminist age, [1992] reprinted in A. Jones, Ed., The Feminism and Visual Culture Reader, London and New York: Routledge, 2003, pp. 315-329.

4 Обращаясь к проблеме постфеминизма, Синтия Энло упоминает послание, распространенное в виде почтовой открытки на феминистской книжной ярмарке: «Пост-феминистской можно быть только при пост-патриархате». См. C. Enloe, The Morning After - Sexual Politics at the End of the Cold War, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 252.

другого рода образов, циркулировавших в публичной сфере, и должен был читаться в качестве знака, соотнесенного с более широким полем изображений. В то время публичная сфера уже была заражена образами, выражавшими потребительскую тенденцию, возникшую вместе с «экономическим чудом», расцвет которого пришелся на 1960-е годы, и породившую капиталистический маркетинг «идеального женского тела». Этот идеализированный женский образ деловито перешел теперь с поля «высокого искусства» в рекламу продуктов, стимулирующих вуайеристские побуждения покупателей-мужчин (к приобретению быстрых автомобилей), равно как и женщин (жадных до стиральных машин и косметики).

ЭКСПОРТ задумала свой плакат для улицы, где, как верилось около 1968-го года, происходила «реальная жизнь» (будь то революция, студенческий бунт или забастовка рабочих). Это - произведение, не только «выражающее» утопическое стремление к социальным переменам; не является оно и простым «отражением» бурного 68-го; точнее будет сказать, что этот плакат, чье *пространство использования* – публичное место, является визуальной репрезентацией, в которой конституируется публичная сфера после 68-го. Прежде чем создать *публичный* образ, ВАЛИ ЭКСПОРТ провела несколько публичных акций, - как в одиночку, как в «Кино касания» (TAPP und TASTKINO), осуществленном в Вене и Мюнхене в 1968-ом, так и в сотрудничестве с Петером Вайбелем (как в их уличном перформансе «Из досье собачьей жизни» (Aus der Mappe der Hundigkeit, Вена, 1968)). Некоторые идеи художницы, задуманные для реализации в публичном пространстве, так и не были осуществлены, например, перформанс *Schaufensterbesetzung* 1969 года, для которого она собиралась «оккупировать» витрину магазина в Вене, представ в ней обнаженной. Создавая эти работы, художница бросала вызов запросу общества (или скорее государства) на то, что Мишель Фуко назвал «послушным телом», телом, «которое можно подчинять, использовать, трансформировать и улучшать».[5] Отказавшись от послушания, ЭКСПОРТ решила работать со своим *недисциплинированным* телом.

Несмотря на то, что эти публичные события являлись произведениями искусства, которые обладали ограниченной продолжительностью, вместе с плакатом «Генитальная паника» они проблематизировали концепцию (буржуазной) публичной сферы, чья «сущность» покоится на разделении публичное/частное. В своей новаторской книге на эту тему, опубликованной в 1962 году, Юрген Хабермас описывает публичную сферу как пространство *включения* и улаживания всех разногласий (включая частные и публичные), где должен быть достигнут рациональный, непринудительный консенсус.[6] Позднейшие критики Хабермаса доказывали, что эта якобы включающая буржуазная сфера есть не что иное, как «псевдо-публичная сфера» (вывод, сделанный Оскаром Негтом и Александром Клюге в 1972 году),[7] поскольку публичная сфера гораздо чаще изгоняет, чем включает в себя всех граждан. Кроме того, взгляды Хабермаса получили критическую оценку с феминист-

ской позиции, а его разделение публичного и частного было сочтено излишне апеллирующим к основаниям.[8] В своем капитальном труде «Изгнания» (1996) Розалин Дойче предлагает дискурс о публичном пространстве (и публичном искусстве), в котором она не отменяет, но перегруппировывает пару частное/публичное. При этом она обращается к сочинениям Анри Лефевра, позднейшим урбанистическим теориям, рассматривающим политику пространства, и новейшим переосмыслениям демократического проекта, в особенности к работам Шанталь Муфф. Будучи не столько местом включения «нас, народа», демократическое политическое сообщество возникает через *исключения*. Вслед за Муфф, Дойче доказывает, что операции, которые надлежит выполнять в этом всегда уже фрагментированном публичном пространстве, не должны ставить целью консолидацию мнений, сглаживание противоречий и выстраивание консенсуса. Не компромисс и гармония, гомогенизация и гармонизация, а *конфликт* формирует ядро публичного пространства, и именно так понимала публичное пространство ЭКСПОРТ еще в конце 1960-х годов. Не «открытость» и рациональная «доступность» порождает публичное пространство; публичное пространство «структурировано исключениями и, более того, попытками *стереть* следы этих исключений. Исключения оправданы, натурализованы и скрыты изображением общественного пространства как прочного единства, которое необходимо защищать от конфликта, инородности и партикулярности».[9]

«Генитальная паника» – это произведение искусства, существующее в трех различных видах медиа. В апреле 1969 года ЭКСПОРТ осуществила его как публичную акцию в мюнхенском Музее кино, когда в штанах с вырезанной промежностью прошла по рядам кинозала, попытавшись установить прямой контакт со зрителями, побуждая их к непосредственному контакту со своим телом. Тем самым она изменила рациональное восприятие фильма/искусства публикой, основанное на пассивном просмотре.[10] Эта акция была частью ее

5 **Michel Foucault**, in Discipline and Punish [1975], quoted after Paul Rabinow, Ed. (1984) *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, p. 180.

6 **Jürgen Habermas**, The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, Cambridge: MIT Press, 1989. (German original: Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962)

7 **Oskar Negt and Alexander Kluge**, The Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. (German original: Öffentlichkeit und Erfahrung, 1972.)

8 Cp. **Nancy Fraser**, Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in Craig Calhoun, Ed., Habermas and the Public Sphere, Cambridge: MIT Press, 1992.

9 **Rosalyn Deutsche**, Evictions, - Art and Spatial Politics [1996], Cambridge: MIT Press, 1998, p. XII.

10 Об этой акции см. On this action see **Anita Prammer**, VALIE EXPORT – Eine multimediale Künstlerin, Vienna: Wiener Frauenverlag, 1988, pp. 99-101; **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT – Fragments of the Imagination, op. cit., p. 18; **Kristine Stiles**, Uncorrupted Joy – International Art Action, in Out of Actions – Between Performance and Object 1949-1979, exh. catalogue edited by Russell Ferguson, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 266.



Aktionshose: Genitalpanik
Генитальная паника
Action Pants: Genital Panic
Poster, 1973

совместного с Петером Вайбелем тура по Германии (Мюнхен, Кельн, Эссен) и Швейцарии (Цюрих), который они провели под названием «Военная кампания искусств» (Kriegskunstfeldzung). Тур состоял из ряда акций, во время которых художники проявляли агрессивное, а иногда и враждебное отношение к (кино)зрителям. В форме манифеста они декларировали: «Мы – это война [W.I.R. are W.A.R]… война искусство бунт… искусство, которое выживет как единственное место утопии и позаботится о наступлении утопии… искусство, которое стремится к утопии, трансформируется в военизированные акции… W.A.R. несет революцию в поведении…».[11] В том же году плакат «Генитальная паника» появился во многих публичных местах Вены. Фотография на плакате является автопортретом ВАЛИ ЭКСПОРТ, сидящей на скамье на фоне обшарпанной стены дома. Ее облик является результатом тщательной постановки: волосы зачесаны наверх и всклокочены, она босая и одета в черную кожаную куртку и джинсы и сидит, широко расставив ноги; при этом джинсы разрезаны в паху и выставляют на всеобщее обозрение ее промежность; она держит автомат и смотрит в объектив, тем самым напрямую обращаясь к зрителю.[12] Фото-сессия для этого автопортрета явно состояла из множества снимков, которые ЭКСПОРТ могла показывать на выставках в качестве серии, демонстрирующей либо разное окружение (на некоторых фотографиях она сидит в помещении на стуле, в обуви), либо позы

(она стоит, а не сидит, отводя взгляд от объектива), либо несколько иное положение оружия.
Плакат, на котором мы видим художницу, от начала до конца представляет собой постановочную пространственную констелляцию: нуждающийся в ремонте архитектурный фон (свидетельствующий о том, что художница находится в рабочем районе) вступает во взаимодействие с фигурой женщины и ее *недисциплинированной* позой. И декорации, и фигура преподносят здесь «тело как знак», выражение, которым ЭКСПОРТ начала пользоваться уже где-то в середине 1960-х, когда стала считать, что тело – а не только его медиальные изображения – культурно кодировано. В самом деле, ЭКСПОРТ, насколько мне известно, единственная художница, кто уже в 1968-ом году осознанно подходила к человеческой коже (своей коже) как «телу-экрану»[13] и сформулировала понятие «кожи как холста» *(Hautleinwand)*,[14] понимая ее как поверхность для нанесения записи. Кроме того, ЭКСПОРТ довольно рано, в 1979-ом году, обратилась к оппозиции природа/культура и начала ставить вопросы о различии между «природным» и «культурным телом» и контролируемой государством «политикой тела».[15] На тот момент ни художники, использовавшие свое тело в акциях и перформансах, ни теоретики культуры (не говоря уже об арт-критиках) не затрагивали этих проблем. Эти темы стали актуальны в культурных исследованиях и феминистских теориях лишь гораздо позднее, а именно в начале 1990-х, когда «эссенциалистский» и «конструктивистский» подходы разбили ученых-феминисток (и не только их) на два противоположных лагеря. Рассматривая историю искусства, Майкл Фехер обращает внимание на культурное производство тела, утверждая, что «история человеческого тела – это не столько история его изображений, сколько способов его конструирования. Ибо история изображений всегда отсылает к реальному телу, у которого, как считается, “нет истории” – будь это организм, наблюдаемый в естествознании, собственно тело, как оно понимается феноменологией, или же инстинктивное, подавленное тело, на котором основывается психоанализ. Тогда как история способов его конструирования способна, - поскольку она избегает монументальных противопоставлений науки и идеологии или подлинности и отчуждения, - превратить тело в историзированный объект и в настоящую проблему».[16]

11 **Peter Weibel**, cited in Prammer, op. cit., 181, fn. 115.
12 Плакат был перепечатан для выставки Gewalt/Geschäfte, организованной NGBK и проведенной в Берлине в 1994-95 гг., где он появился в совершенно новом культурном окружении: он висел в одной компании с плакатами, рекламирующими политические и культурные мероприятия турецкого сообщества, проживающего в этом районе города, Кройцберге.
13 Ср. заметки ЭКСПОРТ о ее TAPP und TASTFILM (1967-68) in Split:Reality VALIE EXPORT, Vienna: Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig/ Springer, 1997, p. 54.
14 См. ее заметки к Body Sign Action (1970), in Split:Reality VALIE EXPORT, ibid, p.11.
15 Ср. ее видео, основанное на перформансе, Restringierter Code (1979), in Split:Reality VALIE EXPORT, ibid, p. 143.
16 **Michel Feher**, Introduction, in M. Feher et al., Eds, Fragments for a History of the Human Body, Part One, New York: Zone, 1989, p. 11.

L'origine du monde предается огласке

«Генитальная паника» – только один из примеров художественной практики, названной ВАЛИ ЭКСПОРТ позднее, в 1979-ом году, «феминистским акционизмом».[17] Этим словосочетанием она указывает на художественный контекст, который признает значимым (а возможно и конститутивным) для своего художественного формирования: работу ее коллег-мужчин, известных в качестве венских акционистов (Wiener Aktionisten). Вместе с тем, вводя прилагательное «феминистский», она указывает и на их различия. Многие авторы, обсуждавшие деятельность ВАЛИ ЭКСПОРТ, признавали, что она (и Петер Вайбель) принадлежат ко «второму поколению» венских акционистов, - поколению, которое, наряду с телом, обратилось еще и к технике. ЭКСПОРТ довольно рано предпочла использовать иные средства – тогда, в 1970-е, эта установка была известна как «медиа-номадизм». Первоначально такая позиция основывалась на феминистских взглядах художницы: «Если мы, женщины, хотим добиться наших целей – социального равенства, самоопределения, нового сознания для женщин, мы должны выражать их во всех сферах жизни… женщина должна, следовательно, пользоваться всеми медиа как орудиями социальной борьбы».[18] Эту стратегию она разделяла со многими другими художницами-феминистками своего поколения (такими как Марта Рослер, например, или позднее Саня Ивекович); все они отвергали идею художественного «стиля» и миф об «уникальной» художественной «подписи», дабы предотвратить легкую кооптацию их творчества рынком искусства.

Говоря о стратегическом использовании женщинами медиа, ЭКСПОРТ до известной степени продолжает сохранять воинственный тон, характерный для феминистских заявлений начала 1970-х, призывавших к «социальной борьбе». В своем позднейшем творчестве и преподавательской практике, а также в теоретических построениях и работе куратора, она будет неизменно поощрять женщин-художниц использовать медиа свободно и – что я нахожу крайне важным – не позволять себе попадаться в ловушку «дуализма», воздвигнутого между телом-в-перформансе (живым телом) и телом-в-изображении (как того требует высказывание, взятое эпиграфом к этому тексту). С самого начала и по сей день, несмотря на длительный опыт художницы, осуществившей множество акций и перформансов, ВАЛИ ЭКСПОРТ практиковала довольно терпимое отношение к изображению тела. Как художница-перформансистка, она, конечно же, задействовала свое тело в качестве «первого и наиболее естественного инструмента».[19] Как постановщик художественных фильмов «расширенного кино» и как автор видео-инсталляций, она неизбежно вынуждена работать с изображаемым посредством медиа телом. Ее работы как фотографа и создательницы фото-объектов, где воспроизводятся либо ее тело, либо тела других женщин, можно рассматривать как плоть от плоти времени, в котором пришлось работать художнице, а также как неотъемлемую часть западной традиции, у которой, по утверждению Нормана

Брисона, нет «единой теории ни знаковых практик, ни тела. От чего мы должны отказаться, так это, очевидно, от образа тела, характерного для изображения, которое наша западная традиция навязывает нам как что-то фиксированное, живописное, помещенное в рамку».[20]

Эта критика приложима и к плакату «Генитальная паника», коль скоро ЭКСПОРТ являет здесь нашему взору картину, в которой ее тело выглядит «фиксированным и помещенным в рамку». Вдобавок к этому, если подхватить довод, центральный для писавшейся на момент создания плаката феминистской теории, то можно допустить, что «откровенное тело» художницы[21] можно легко принять за образ, который «овеществляет» женщину, или ее как женщину. Другими словами: как только плакат оказывается на улице и делается доступным взглядам любого встречного, художница уже не в состоянии контролировать его эффекты; она не может надзирать за его прочтениями, как не может объяснять каждому прохожему, что посредством этого публичного образа она намеревалась деконструировать, а не стимулировать порнотопические импульсы[22] и, в конечном счете, «мужской взгляд».

Обнажив в «Генитальной панике» свой лобок, ЭКСПОРТ вполне могла столкнуться с подобной феминистской критикой, поскольку похожие доводы были типичными для ранних теорий, реагировавших на перформансы художниц, которые обходились со своим телом как с «чистым материалом» или же при создании живописи и фотографии обращались к «вагинальной тематике».[23] Поэтому будет, пожалуй, полезным обозначить, какого рода «визуальный поворот» фиксирует ВАЛИ ЭКСПОРТ в этом плакате (и в серии фотографий, коли на то пошло). Во-первых, если дать себе труд сравнить фотографию «Генитальная паника» с акциями венских акционистов, например, с акциями Германа Нитча или Отто Мюля, отличие бросается в глаза: ЭКСПОРТ не демонстрирует здесь свое тело с целью исследования «инстинктивного» тела, тела, которое пытается разрешить культурные конфликты через «природу», или тела, причиняющего себе боль. В отличие от венских акционистов, боровшихся тогда с мужской субъективностью-в-кризисе, ЭКСПОРТ как худож-

17 Ср. **VALIE EXPORT**, Feministischer Aktionismus, in Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes, exh. catalogue, Innsbruck: Galerie Krinzinger, 1979, p. 59.

18 **ЭКСПОРТ** в «Манифесте» для выствки *MAGNA*, Feminismus: Kunst und Kreativität, she curated in 1972. Published in Neues Forum, No 228, 1972, p. 47. English translation in Split: Reality VALIE EXPORT, op. cit., p. 205.

19 **Marcel Mauss**, Techniques of the Body (1934), reprinted in Jonathan Crary and Sanford Kwinter, Eds., Incorporations, New York: Zone, 1992, p. 461.

20 **Norman Bryson**, Vision and Painting – The Logic of the Gaze, London: Macmillan Press, 1983, p.167.

21 См. **Rebecca Schneider**, The Explicit Body in Performance, London and New York: Routledge, 1997.

22 См. **Linda Hentschel**, Pornotopische Techniken des Betrachtens, Marburg: Jonas Verlag, 2001.

23 Ср. **Helen McDonald**, Erotic Ambiguities, London and New York: Routledge, 2001.

нице – а на тот момент она была единственной художницей-активисткой на австрийской арт-сцене – предстояло исследовать свою собственную художественную и женскую субъективность. Упомянутый выше кризис послевоенных художников-мужчин переживался во всей послевоенной (Западной) Европе, где поиск «нового героизма» канализировался через художественные фигуры, как это было, например, с абстракционистами в Германии[24] и венскими акционистами в Австрии. В отличие от них, в «Генитальной панике» нет пафоса, нет виктимизации, нет принесения себя в жертву; другими словами, нет мученичества.

Более того, «Генитальная паника» – это образ, который можно иметь в виду в качестве хорошего (если не совершенного) примера для того, чтобы указать на различие, метод, который феминистская теория начала изучать лишь недавно (см. Джудит Батлер). В своей «второй фазе» феминизм, как правило, сосредоточивал внимание на критике образов женщин, представленных в качестве жертв или воспроизводивших жертвенные роли в семье и в обществе, настаивая одновременно, что женщины должны, наконец, предложить «положительные образы» Женского. И история искусства, и история кино снова и снова показывают или, скорее, фабрикуют «женственность», укорененную в самопожертвовании. Своим нарядом, своей провокативной позой и распоротыми штанами ЭКСПОРТ преподносит образ, игнорирующий модель женщины-как-жертвы (но при этом не предлагает и шаблонную *femme fatale*). Она предстает мятежной и «сильной» женщиной-субъектом (вооруженной вдобавок автоматом), однако обнажая свой лобок, она точно также подразумевает женскую (или скорее свою собственную) уязвимость, каковую следует отличать от понятия (само)пожертвования.

Более того, «Генитальная паника» – это тщательно сбалансированный, выверенный образ: через вырезанную в штанах промежность художница и впрямь показывает уязвимую часть своего тела (сюда же следует добавить и босые ступни), и даже если она бахвалится автоматом, его дуло *не* целит в объектив, то есть в зрителя. И действительно, ни на одной из доступных мне фотографий оружие не направлено на «невидимого» врага или потенциального агрессора. Этот образ может быть прочитан как последствие насилия; вместе с тем, ЭКСПОРТ сохраняет возможность агрессивного поведения как потенциал, не приглашая напрямую к применению оружия ради достижения социальных перемен. Это важно отметить, если принять во внимание, что принципы, провозглашенные ЭКСПОРТ и Вайбелем в их процитированном выше «манифесте», призывающие использовать искусство «для военизированных акций», соотносятся с дискурсом – и практикой – анархизма и терроризма, сотрясавших в тот момент Германию и Англию.[25] Поэтому, на мой взгляд, было бы слишком просто, а то и наивно связывать наличие автомата только с ее выставленным лобком и считать его чем-то вроде орудия защиты ее «женского целомудрия». ЭКСПОРТ преподносит себя, вооруженную

автоматом, обществу, в котором террористические акции происходят изо дня в день (достаточно вспомнить, сколько политических фигур было уничтожено в США и Германии в ходе событий 1968-го), обществу, в котором приходится лицом к лицу сталкиваться с насилием, осуществляемым государством. Автомат здесь не для того, чтобы им рисовать, как у Никки де Сен-Фаль в 1961-ом году, подпитывая тем самым поле «высокого искусства» (и его рынок); напротив, это символ (разумеется, фаллический), с которым ЭКСПОРТ обращается к улице, к публичной сфере и, соответственно, к обществу. А точнее, к обществу-в-панике.

Почему в панике? Названием, в котором фигурирует «генитальная паника» («Aktionshose: Genitalpanik»), ЭКСПОРТ, похоже, подталкивает к мысли об одном конкретном типе паники, терзавшем социальное пространство после 1968-го года, а именно страхе перед по-новому определенным понятием женственности, предложенным тогда феминистскими практиками и теориями. ЭКСПОРТ преступает здесь социально установленные «границы» «приличия» и бросает вызов освященным временем стереотипам, привязанным и встроенным в понятие *le femme*,[26] деконструируя их. Более того, она производит эту деконструкцию для *публичного* пространства, но это не значит того, что данный плакат, предназначенный «функционировать» на улице, в большей степени является политическим произведением, чем другие ее работы, выставленные в музеях, галереях и кинотеатрах (где экспонировались и экспонируются ее политические работы). Этот плакат в качестве публичного образа, которым художница проверяет на прочность – и расширяет – границы, предписанные дисциплинарным обществом, - есть *место*, где она как женщина и как художница обретает политическую *зримость*. По словам Розалин Дойче: «Искусство, которое является "публичным", участвует или создает политическое пространство, и само есть пространство, где мы обретаем политическую идентичность».[27]

Создавая «Генитальную панику» в 1969-ом году, ВАЛИ ЭКСПОРТ не намеревалась отсылать ни к какому конкретному изображению женского тела, известному нам из истории искусства или кино. Однако за этой работой, которая для меня занимает особое место в истории искусства и истории

24 См. **Barbara Schrödl**, Das Bild des Künstlers und seiner Frauen, Marburg: Jonas Verlag, 2004.

25 Ср. **Thomas Hecken**, Avantgarde und Terrorismus, op. cit., pp. 70-73.

26 Всякий раз, глядя на эту работу, я не могу не вспомнить, что ЭКСПОРТ создала ее всего через каких-то двенадцать лет после появления австрийской киносерии «Сисси» (1955, 1965, 1957). Эти фильмы покорили местную (равно как и международную) аудиторию не только благодаря своим имплицитным «монархическим грезам» и ностальгии по Австро-Венгерской империи, но и потому что Сисси (сыгранная Роми Шнайдер) была воспринята, и воспринимается до сих пор, как в некотором роде воплощение идеала «нормативной», даже «австрийской» женственности.

27 **Rosalyn Deutsche**, *Evictions*, op. cit., p. 289.



Aktionshose: Genitalpanik, Генитальная паника, Action Pants: Genital Panic
Documentary Photograph, Poster
Action during the exhibition GEWALT/Geschäfte, NGBK, Berlin Kreuzberg 1994/95

искусства перформанса,[28] стоит многовековый режим изображения женских тел. Женские обнаженные тела в этой традиции выглядят способом привилегированной постановки женских моделей, помещающим их в положение «предмета рассматривания».[29] Даже если ВАЛИ ЭКСПОРТ не предъявляет здесь свое тело обнаженным, она приоткрывает *то* особое *место* женского тела, которое «с незапамятных времен» возбуждало мужское воображение, часть, которую, конечно, по-разному рисовали в «высоком» искусстве и фотографии и в «низкой» порнографии. Как мы знаем, этому «месту» часто приписывали негативные значения на протяжении всей западной изобразительной истории (vagina dentata), но и нагружали положительными коннотациями, как в выражении «загадка женственности». И – последнее по списку, но не по значимости: выставленный ЭКПОРТ в «Генитальной панике» лобок символизировал однажды еще и «начало мира». В своей картине «L'origine du monde» (1866) Гюстав Курбе показал женский торс, предлагающий полный вид женской промежности (включая лобок и срамные губы), которая позднее стала известной как «самая знаменитая вагина в мире». Сам живописец, правда, не дал своей картине никакого названия, и она обрела его – в ходе таинственной истории – позднее.[30]

«L'origine du monde» Курбе публично показали в Европе в 1995-ом году на выставке *femininemasculine – le sex de l'art*, проведенной в Париже. Именно там эта картина «встретилась» с «Генитальной паникой» ВАЛИ ЭКСПОРТ.

Иной историк искусства безусловно может попробовать установить сходства между двумя этими изображениями женского тела, оба из которых показывают «начало», но это занятие выльется в итоге в бесплодный формальный анализ. Что, однако, отделяет плакат ВАЛИ ЭКСПОРТ от картины Курбе, так это то, что она является и создателем своей работы, и тем, кто решил свое изображение себя же самой «предать огласке». Тем самым, я полагаю, она осуществила двойной шаг: «Авангардистская игра в том, чтобы изменить поле возможного. Феминистская игра – заставить с этим измененным полем *считаться*».[31]

28 В 2005 году Марина Абрамович восстановила эту акцию в своей серии перформансов Seven Easy Pieces (Guggenheim Museum, 11 сентября), для которой она повторила ключевые работы из истории «боди-арта».

29 **Laura Mulvey**, Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, Autumn 1975, pp. 6-18. See also **Mulvey**, Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity, in Beatriz Colomina (Ed.), Sexuality and Space, Princeton University Papers on Architecture, 1992, pp. 53-71.

30 Следы этого полотна, проданного Курбе турецкому дипломату, не могли отыскать в течение более семидесяти лет. В конце концов оно всплыло в США в 1988 году. Его последним владельцем, как было установлено, оказался Жак Лакан, от вдовы которого полотно и получило в 1995 году французское правительство. Подробнее историю картины см. в каталоге к выставке *femininemasculine*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

31 **Lisa Ticker**, Question of Feminism: 25 Responses, October, 71, Winter 1995. Quoted after Helen McDonald, Erotic Ambiguities, op. cit, p. 228.

Bojana Pejić

On Pants, Panics and Origins

As long as we are caught in the dualism of the real and its representation, our thinking will be reduced to binary opposites, like nature and artefact, or body and mind. I would gladly welcome a resolution of this impasse.

VALIE EXPORT, in an interview with Roswitha Mueller, 1992[1]

Over the past five or so years, there has hardly been a large international exhibition of contemporary art that has not included artworks from the 1970s. There have also been many exhibition projects and artists' retrospectives focusing on this period, along with newly established art collections specializing in the seventies. The question is why today we seem to feel a "hunger" for this particular decade. As far as museum exhibitions are concerned, is this return to the seventies a part of normal museum activity, which partly consists of rewriting the history of art? Is there a need today for historicizing contemporary art productions and for a way of constructing new genealogies? Are we dealing here perhaps with the simple fact that the new generations of artists and critics, as well as the younger audience, know post-'68 art from publications rather than from original pieces? Does the recent *revisiting* of the 1970s signal nostalgia for the rebellious spirit of '68, which deeply destabilized the societal matrix on a European scale and brought about the constitution of artistic radicalism? This is a positioning VALIE EXPORT has practiced - as artist and as citizen - since the mid-1960s. Is the current desire-for-the-seventies and its social critique, which at times took militant forms,[2] a "response" to our age, which is globally recognized (and globally performed) as a *post-political condition*? Further questions may follow: how are we to *rewrite* today *political* art of the late sixties and early seventies, and at the same time escape its post-political translation? Furthermore, how are we to rewrite histories of *feminist art* in an age that is generally labeled *post-feminist*? Indeed, *post-feminism* is a notion that fits in splendidly with the post-political (or dare I say apolitical) universe.

This very term may suggest that feminism is no longer politically valid and "useful" since it was fully incorporated into "real life" and therefore became an anachronistic and problematic term.[3] In other words, post-feminism – a concept well-nested in the post-Socialist state with its neo-patriarchal context – is taken to mean that feminism is *passé*, despite the fact that, in contrast to the notion of the postmodern, nobody (let alone Lyotard) ever explained to children what feminism indeed means.[4]

The Street

Someone who really wants to understand and rewrite the art of the late sixties, particularly someone who is not hostile to feminist interventions, should start, I think, with VALIE EXPORT's poster "Action Pants: Genital Panic" ("Aktionshose: Genitalpanik"), made in 1969. EXPORT chooses here the medium of a poster, which she utilized at that time parallel to a range of other media (her own body, film, action/performance, video, photography or text). These helped her to explore the concept of "Expanded Cinema," which she launched together with Peter Weibel in 1967 and elaborated later in a rather individual manner, both practically and theoretically. The poster entitled "Action Pants: Genital Panic" does not "advertise" any of her actions, films or exhibitions; it is not a documentary photograph of a public performance either. It is an "artist's poster," as it was called back in the 1970s, which she, together with many artists of the younger generation, started to employ as a means of questioning modernist myths enmeshed in the theorization of artistic originality, subjectivity and uniqueness. In doing so, these artists intended to bridge the modernistically informed gap between the High (exemplified at best in the medium of painting and the myth of *ductus*) and the Low (mass-produced/mass-disseminated images). In conceiving "Action Pants: Genital Panic" as an "artist's poster," EXPORT intentionally bypasses the fetish of the privileged image (the tableau), and opts for an image that is repeatable and reproducible at any time. On the one hand, her poster inserted itself among other types of images circulating in the public sphere, and it was to be read as a sign in relation to a wider field of representations. For at that time, the public space was already contaminated with images indicating the consumerist trend that came about with the "economic wonder" of the 1960s, which brought about a capitalist marketing of the "ideal female body." This idealized female was now busily shifted from the meadows of High Art to product advertisements designed to activate the voyeuristic drive of male consumers (for buying fast cars) as well as female ones (greedy for washing machines or make-up).

EXPORT conceived her poster for the street, where, it was believed around 1968, "real life" (be it revolution, student rebellion or workers' strike) takes place. It is an artwork that does not merely "express" the utopian quest for social change; nor is it a work that simply "mirrors" the unruly disposition of the '68; rather, this poster

1 In **Roswitha Mueller**, *VALIE EXPORT - Fragments of the Imagination*, Bloomingdale and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p. 216.

2 Cf. **Thomas Hecken**, *Avantgarde und Terrorismus – Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

3 See **Amelia Jones**, "Feminism, incorporated – reading 'postfeminism' in an anti-feminist age," [1992] reprinted in A. Jones, Ed., *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 2003, pp. 315-329.

4 Addressing the issue of postfeminism, Cynthia Enloe mentions a message distributed as a postcard at a feminist book fair: "One could be post-feminist only in post-patriarchy." In C. Enloe, *The Morning After - Sexual Politics at the End of the Cold War*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 252.



Ганс Бальдунг Грин, Hans Baldung Grien
Аристотель и Филис, Aristotle and Phyllis
Woodcut, 1513



Aus der Mappe der Hundigkeit, Из досье собачьей жизни, From the Portfolio of Doggedness
Action Photographs, 1968

whose *space of use* is the public place is a visual representation in which the post-'68 public sphere becomes constituted. Before producing this *public* image, VALIE EXPORT had realized several public actions, either alone as in her "TOUCH CINEMA" ("TAPP und TASTKINO"), carried out in Vienna and Munich in 1968, or in collaboration with Peter Weibel, as with their street performance, *From the Portfolio of Doggedness*, (Aus der Mappe der Hundigkeit, Vienna, 1968). Some of her ideas planned for the public space were never realized, like her performance, *Schaufensterbesetzung* of 1969, for which she intended to "occupy" a Viennese shop window and present herself there in the nude. In making these works, she was challenging society's (or rather the state's) request for what Michel Foucault called a "docile body," a body "that may be subjected, used, transformed and improved."[5] Instead of docility, EXPORT decided to work with her *undisciplined* body.

Regardless of the fact that these public events were artworks having a limited duration, they, along with the poster *Genital Panic*, problematize the conception of the (bourgeois) public sphere, whose "essence" rests upon the public/private division. In his pioneering book on this subject, published in 1962, Jürgen Habermas envisions the public realm as a space of *inclusion* and conciliation of all conflicts (private and public included), where a rational, non-coercive consensus should be reached.[6] Later critiques of Habermas argued that this allegedly inclusive bourgeois sphere is nothing but a "pseudo-public sphere," as Oskar Negt and Alexander Kluge concluded in 1972,[7] since the public space as often as not evicts rather then includes all of its citizens. In addition, Habermas's views have been critically measured from a feminist position, and his separation of the public and private realm was found to be excessively foundationalist.[8] In her capital volume, *Evictions*

(1996), Rosalyn Deutsche proffers a discourse on public space (and public art) in which she does not abandon but instead reconfigures the private/public pair, considering Henri Lefebvre's writings, the latest urban theories debating the politics of space, and recent re-conceptualizations of the democratic project, Chantal Mouffe in particular. Rather than being a place for inclusion of "us, the people," democratic political community comes into being via *exclusions*. Following Mouffe, Deutsche argues that the operations to be carried out in this always already fragmented public space should not aim at consolidating opinions, soothing controversies and building consensus. Rather than compromise and harmony, homogenization and harmonization, it is *conflict* that forms the core of public space, and this is exactly how EXPORT understood the public space back in the late 1960s. It is not "openness" and rational "accessibility" that give birth to the public space; the public space is "structured by exclusions and, moreover, by attempts *to erase* the traces of these exclusions. Exclusions are justified, naturalized and hidden by representing social space as a substantial unity that must be protected from conflict, heterogeneity and particularity."[9]

"Action Pants: Genital Panic" is an artwork that exists in three different media. In April 1969, EXPORT realized it as a public action, which took place in a cinema in Munich, when she wore her "action pants" and tried to establish direct contact with the film audience, incite unmediated contact with her body and therefore shift the public's otherwise rational perception of film/art based on passive looking.[10] This action was a part of EXPORT's and Weibel's tour of Germany (Munich, Cologne, Essen) and Switzerland (Zurich), which they conducted under the title "Martial Arts Campaign" ("Kriegskunstfeldzug"). It comprised a number of actions in which the artists took aggressive and sometime hostile attitudes toward the (film) audience. In the form of a manifesto, they declared: "W.I.R. are W.A.R. ... a war art riot ... art that will survive as the only place for utopia, and will witness the

5 **Michel Foucault**, in *Discipline and Punish* [1975], quoted after Paul Rabinow, Ed. (1984) The Foucault Reader, New York: Pantheon Books, 1984, p. 180.

6 **Jürgen Habermas**, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: MIT Press, 1989. (German original: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962.)

7 **Oskar Negt and Alexander Kluge**, *The Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. (German original: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 1972.)

8 Cf. **Nancy Fraser**, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy," in Craig Calhoun, Ed., *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1992.

9 **Rosalyn Deutsche**, *Evictions: Art and Spatial Politics* [1996], Cambridge: MIT Press, 1998, p. XII.

10 On this action see **Anita Prammer**, *VALIE EXPORT – Eine multimediale Künstlerin*, Vienna: Wiener Frauenverlag, 1988, pp. 99-101; **Roswitha Mueller**, *VALIE EXPORT – Fragments of the Imagination*, op. cit., p. 18; **Kristine Stiles**, "Uncorrupted Joy – International Art Action," in *Out of Actions – Between Performance and Object 1949-1979*, exh. cat. edited by Russell Ferguson, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 266.

arrival of that utopia … art that ensures survival, is transformed into paramilitary actions … W.A.R. propagates a revolution in behavior …"[11] That same year, the poster showing "Action Pants: Genital Panic" appeared in many public venues in Vienna. The photograph on the poster shows VALIE EXPORT sitting on a bench outdoors, in front of a shabby house wall. Her appearance is carefully staged: her hair is teased high and unkempt, she is barefoot and wears a black leather jacket and jeans; her legs are spread wide and her pants are cut out so as to expose her pubes; she holds a rifle and looks at the camera, thus directly addressing the viewers.[12] The photo session for this self-portrait obviously involved shooting several photographs, which EXPORT may display in exhibitions as a photo series showing either various surroundings (some photographs show her sitting indoors on a chair and wearing sling-back heels), body postures (standing rather than sitting, shifting her gaze away from the camera), or slightly altered positions of the weapon.

The poster, showing the artist sitting outside presents a thoroughly staged spatial constellation in which poorly maintained architectural scenery (which might signal a blue-collar workers' milieu) interacts with the woman's figure and her *undisciplined* posture. Here, both the background and the figure produce the "body as sign," which is an expression EXPORT started to utilize already around the mid-1960s, when she began to consider that the body - and not only the medial representations of it - is culturally coded. Indeed, to my knowledge she is the only artist who, as early as 1968, consciously treated the human skin (her skin) as a "body-screen,"[13] and formulated the concept of "skin as canvas" *(Hautleinwand)*,[14] understanding it as an inscriptive surface. In addition, EXPORT addressed the nature/culture dichotomy and started to ask questions about the distinction between the "natural" and "cultural body" and the state-controlled "body politic" rather early, in 1979.[15] At that time, neither the artists who used their body in actions and performances, nor the cultural theoreticians (let alone art critics) touched upon these issues. These themes became topical in cultural studies and feminist theories only much later, namely in the early 1990s, when the "essentialist" and "constructivist" theories aligned feminist scholars (and not only them) in two opposite camps. In discussing the history of art, Michel Feher draws attention to the cultural production of the body, stating that, "the history of the human body is not so much the history of its representations as of its modes of construction. For the history of representations always refers to a real body considered to be 'without history' - whether this be the organism observed by the natural sciences, the body proper as perceived by phenomenology, or the instinctual, repressed body on which psychoanalysis is based - whereas the history of its modes of construction can, since it avoids the massive opposition of science and ideology or of authenticity and alienation, turn body into a thoroughly historicized and completely problematic issue."[16]

L'origine du monde Goes Public

"Action Pants: Genital Panic" is but one example of the artistic practice VALIE EXPORT named a decade later, in 1979, "Feminist Actionism."[17] With this expression she points to the artistic context she acknowledges to be relevant (perhaps even constitutive) for her artistic formation: the work of her male fellow artists known as Viennese Actionists (Wiener Aktionisten). In introducing the adjective "feminist," however, she points to their differences. Many authors who have discussed her activities recognized that she (and Peter Weibel) belong to the "second generation" of Viennese Actionists, a generation that, besides the body, turned also to technology. EXPORT opted rather early to employ different media – back in the 1970s this stance was known as "media nomadism." Initially, such an attitude was based on her feminist position: "if we women want to achieve our goals: social equality, self-determination, a new consciousness for women, we will have to express them in all areas of life. … woman must therefore avail herself of all media as a means of social struggle."[18] She shares this strategy with many other feminist artists of her generation (such as Martha Rosler, for instance, or later Sanja Iveković) who all refused the idea of artistic "style" and the myth of the "unique" artistic "signature" in order to prevent easy co-option of their art by the art market.

In talking about women's strategic usage of media, EXPORT maintains the some-how militant tones that otherwise characterized feminist assessments of the early 1970s, which called for "social struggle." In her later art and teaching practice, and in both her theoretical and curatorial work, she will always encourage women artists to use media freely, and – something I find extremely important – she does not let herself get caught in the "dualism" constructed between the body-in-performance (live body) and body-in-representation (as her statement at the beginning of this text indicates). From her beginnings until today, VALIE EXPORT, despite her long experience as action/performance artist, has manifested a rather tolerant attitude towards the representation of the body. As performance artist, she

11 **Peter Weibel**, cited in Prammer, op. cit., 181, fn. 115.

12 The poster was reprinted on the occasion of the exhibition *Gewalt/Geschäfte*, organized by the NGBK and held in Berlin in 1994-95, when it appeared in a completely new cultural setting: it was to be seen in company with posters advertising political and cultural events of the Turkish community living in this part of town, Kreuzberg.

13 Cf. EXPORT's notes on her *Tapp- und Tastfilm* (1967-68) in *Split:Reality VALIE EXPORT*, Vienna: Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig/Springer, 1997, p. 54.

14 See her notes for *Body Sign Action* (1970), in *Split:Reality VALIE EXPORT*, ibid, p.11.

15 Cf. her video based on a performance, *Restringierter Code* (1979), in *Split:Reality VALIE EXPORT*, ibid, p. 143.

16 **Michel Feher**, "Introduction," in M. Feher et al., Eds., *Fragments for a History of the Human Body, Part One*, New York: Zone, 1989, p. 11.

17 Cf. **VALIE EXPORT**, "Feministischer Aktionismus," in *Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes*, exh. cat., Innsbruck: Galerie Krinzinger, 1979, p. 59.

18 **EXPORT** in the Manifesto for the exhibition *MAGNA, Feminismus: Kunst und Kreativität*, she curated in 1972. Published in *Neues Forum*, No 228, 1972, p. 47. English translation in *Split:Reality VALIE EXPORT*, op. cit., p. 205.



Aktionshose: Genitalpanik, Генитальная паника, Action Pants: Genital Panic
Documentary Photograph, Poster
Action during the exhibition GEWALT/Geschäfte, NGBK, Berlin Kreuzberg 1994/95

indeed employed her body as her "first and most natural instrument."[19] As maker of "Expanded Cinema" feature films and as author of video installations, she must inevitably work with the medially represented body. As producer of photographs and photo objects in which either her own body or bodies of other women are reproduced, her work might be seen as belonging to a time-honored Western tradition, which, as Norman Bryson argues, has "no unified theory either of signifying practice or of the body. What we must suspend, clearly, is the conception of the body in representation, which our own tradition proffers to us, as something fixed, pictorial, framed."[20]

This critique may be applied to the poster "Action Pants: Genital Panic", since EXPORT presents us here with a picture in which her body appears "fixed and framed." In addition, if one wants to take up the argument that was central to feminist theory written at the time the poster was produced, one might presume that her "explicit body"[21] could as well be mistaken for an image that "objectifies" woman or her as woman. To put it another way: once the poster is in the street and available to everybody's staring eyes, the artist is not able to control its effects; she could not supervise its readings, neither could she explain to every passer-by that with this public image she intended to deconstruct rather then to tease pornotopic impulses[22] and ultimately the "male gaze."

In exposing her pubic zone in "Action Pants: Genital Panic", EXPORT may have faced such a feminist criticism, since similar arguments were typical of early theories that addressed female performance artists who handled their bodies as "pure matter" or those who, in making painting and photography, turned to "vaginal

imagery"[23]. It seems, therefore, useful to suggest what kind of "visual turn" VALIE EXPORT establishes in this poster (and in the photographic series, for that matter). First, when one tries to compare the photograph of "Action Pants: Genital Panic" with the actions of Viennese Actionists, those of Herman Nitsch or Otto Muehl, for example, the difference is clear: EXPORT does not stage her body here with the aim of exploring the "instinctual" body, a body trying to resolve cultural conflicts via "nature," or the body exposed to self-infliction of pain. In contrast to the Viennese Actionists, who then dealt with the male subjectivity-in-crisis, EXPORT as woman artist – and at that time she was the only woman artist-activist on the Austrian art scene – had yet to explore her own artistic and female subjectivity. The above-mentioned crisis of male post-war artists could be experienced all around post-war (Western) Europe, where the search for "new heroism" was channeled via artistic figures, as with the abstract painters in Germany[24] and Vienna Actionists in Austria, for example. In contrast, in "Action Pants: Genital Panic", there is no pathos, no victimization, no self-sacrifice; in other words, no martyrdom.

Moreover, "Action Pants: Genital Panic" is an image that can be taken as a good (if not perfect) example for pointing to a difference, a mode that feminist theory started to examine only recently (e.g. Judith Butler). Traditionally, feminism in its "second phase" was focused on the critique of images of women that constructed them as victims or which reproduce women's self-sacrificing roles in family and in society, all the while insisting that women must come up with "positive images" of the female gender. Both the history of art and the history of film indicate or rather invent time and again "femininity" rooted in self-sacrifice. With her attire, her provocative posture and her open pants, EXPORT offers an image that bypasses the woman-as-victim model (but does not offer the *femme fatale* pattern either). She appears as a rebellious and "strong" female subject (additionally equipped with a gun), but by exposing her pubes, she equally suggests woman's (or rather her own) vulnerability, which is to be differentiated from the notion of (self-) sacrifice.

Furthermore, "Action Pants: Genital Panic" is a thoroughly balanced image: with her crotchless pants, the artist does show here a vulnerable part of her body (and additionally her bare feet), and even if she brandishes a rifle, the weapon is *not* targeting the camera, i.e. the viewer. Indeed, none of the photographs available to

19 **Marcel Mauss**, "Techniques of the Body" [1934], reprinted in Jonathan Crary and Sanford Kwinter, Eds., *Incorporations*, New York: Zone, 1992, p. 461.

20 **Norman Bryson**, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, London: Macmillan Press, 1983, p.167.

21 See **Rebecca Schneider**, *The Explicit Body in Performance*, London and New York: Routledge, 1997.

22 See **Linda Hentschel**, *Pornotopische Techniken des Betrachtens*, Marburg: Jonas Verlag, 2001.

23 Cf. **Helen McDonald**, *Erotic Ambiguities*, London and New York: Routledge, 2001.

24 See **Barbara Schrödl**, *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen*, Marburg: Jonas Verlag, 2004.

me show the gun aiming at an "invisible" enemy or potential aggressor. This image may be read as entailing violence; however, EXPORT keeps violent behavior as a potential, without directly suggesting the use of arms for societal change. This is important to notice if one considers that the principles proclaimed by EXPORT's and Weibel's "W.A.R. statement" quoted earlier, which calls for using art "for paramilitary actions," corresponds with discourses on and also practices of anarchism and terrorism experienced at that time in Germany and England, for example.[25] Hence, I believe it would be too simple or naïve to relate the presence of the weapon to her exposed pubic zone only and read it as an instrument for defending, as the expression goes, her "female chastity." EXPORT presents herself with a rifle to a society in which armed terrorism took place day after day (just think of the many political figures who were assassinated in the U.S. and Germany in the course of 1968, for instance), a society in which one was confronted with state-run violence. The rifle here is not for executing a painting as Niki de Saint-Phalle used it in 1961, and thus nourishing the field of High Art (and its market); instead, it is a symbol (phallic, of course) with which EXPORT addresses the street, the public sphere and, in due course, the society. Or, more precisely, the society-in-panic.

Why in panic? In the title, in which the phrase "genital panic" figures, EXPORT seems to insinuate just one type of panic that distressed the social space after 1968, namely a fear of the redefined concept of femininity as it was then offered by feminist practices and/or theories. EXPORT transgresses socially established "limits" of "decency" and challenges time-honored stereotypes linked to and inbuilt in the notion of *la femme*,[26] deconstructing them here. Moreover, she produced this deconstruction for the *public* space, but this is not to imply that this poster, meant to "function" in the street, is more a political piece than others of her works shown in museums, galleries and cinemas (where she has shown and still shows her political works). This poster as public image with which the artist tests – and extends - the limits prescribed by a society-of-discipline – is a *place* where she as a woman and as artist gains political *visibility*. As Rosalyn Deutsche states: "Art that is 'public' participates in, or creates, a political space and is itself a space where we assume political identities."[27]

In making "Action Pants: Genital Panic" in 1969, VALIE EXPORT did not intend to refer to any particular representation of the female body that we know from the history of art or film. However, behind this work, which for me occupies a special place in the history of art and history of performance art,[28] there is a centuries-long routine of representing women's bodies. In this tradition, the female nude seems to be a privileged way of staging female models, positioning them in the state of "look-at-ness."[29] Even if VALIE EXPORT does not present her body in the nude here, she unveils *that* particular *site* of the female body that had "since time immemorial" incited male imagination, a part that was, of course, pictured differently in High Art and High Photography and in Low Pornography. As we know, this "site" has often been assigned negative meanings throughout Western

visual history (the *vagina dentata*), but it was also invested with positive connotations, such as in the expression, the "riddle of femininity." Last but not least, the pubes EXPORT exposed in her *Genital Panic* also once stood for "the origin of the world." In his painting *L'origine du monde* (1866), Gustave Courbet showed a female torso that offers a full view of the woman's pubes (including pubic hair and labia), which was later to become known as the "most famous vagina in the world." The painter, however, did not give his work this particular title; rather, the painting acquired it in its later – mysterious – history.[30]

Courbet's L'origine du monde was shown publicly in Europe in 1995, at the exhibition *femininemasculine – le sex de l'art*, held in Paris. It was on this occasion that this painting "met" with VALIE EXPORT's work "Action Pants: Genital Panic". As an art historian, one certainly may try to establish similarities between these representations of the female body, which both show the "origin," but this would end up in a fruitless formalist analysis. What separates VALIE EXPORT's poster from Courbet's painting, however, is the fact that she is the producer of her work and someone who decided to let her self-representation "go public." In this, she performed, I believe, a twofold move: "The avant-garde game is to change the field of the possible. The feminist game is to make that changed field *count*."[31]

25 Cf. **Thomas Hecken**, *Avantgarde und Terrorismus*, op. cit., pp. 70-73.

26 Each time I look at this work, I cannot but remember that EXPORT produced it only 12 years after the Austrian production of the film sequel *Sissi* (1955, 1956, 1957). These films captivated local (as well as international) audiences not only because of their implicit "monarchic reveries" and nostalgia for the Austrian Empire, but also because "Sissi" (played by Romy Schneider) was taken to somehow embody the ideal of "normative," even "Austrian," femaleness still today.

27 **Rosalyn Deutsche**, *Evictions*, op. cit., p. 289.

28 In 2005, Marina Abramovic re-enacted this action in her performance series *Seven Easy Pieces* (Guggenheim Museum, November 11), for which she repeated key works from "body art" history.

29 **Laura Mulvey**, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, Autumn 1975, pp. 6-18. See also Mulvey, "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity," in Beatriz Colomina (Ed.), *Sexuality and Space*, Princeton University Papers on Architecture, 1992, pp. 53-71.

30 This painting, which Courbet sold to a Turkish diplomat, could not be traced for more than 70 years, and finally resurfaced in the USA in 1988. The last owner was then identified as Jacques Lacan, from whose widow the French government acquired the painting in 1995. On the detailed history, see the catalogue of the exhibition *femininemasculine*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

31 **Lisa Ticker**, "Questions of Feminism: 25 Responses," *October*, 71, Winter 1995. Quoted after Helen McDonald, *Erotic Ambiguities*, op. cit, p. 228.

Bojana Pejić

Über Hosen, Panik und Ursprünge

Solange wir im Dualismus des Realen und seiner Repräsentation gefangen sind, bleibt unser Denken auf binäre Oppositionen beschränkt, wie Natur und Artefakt, oder Körper und Geist. Ich würde einen Ausgang aus dieser Sackgasse sehr begrüßen.

VALIE EXPORT im Interview mit Roswitha Mueller, 1992[1]

In den letzten fünf Jahren oder so gab es kaum eine große internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst, in der keine Werke aus den 1970er Jahren gezeigt wurden. Neben zahlreichen Ausstellungsprojekten und Retrospektiven, die sich mit dieser Periode befassten, gibt es auch neu gegründete Kunstsammlungen, die sich auf die Siebziger spezialisiert haben. Die Frage ist, warum wir derzeit so „hungrig" nach genau diesem Jahrzehnt zu sein scheinen. Gehört diese Hinwendung zu den Siebzigern in Form von Ausstellungen zu den normalen Aktivitäten eines Museums, die zum Teil darin zu bestehen scheinen, die Geschichte der Kunst neu zu schreiben? Besteht derzeit das Bedürfnis, zeitgenössische Kunstproduktionen zu historisieren und eine Methode zu suchen, neue Genealogien zu schaffen? Geht es hier vielleicht um die einfache Tatsache, dass neue Generationen von KünstlerInnen und KritikerInnen sowie das jüngere Publikum die Kunst der Post-68-Ära nur als Publikation, nicht als Original kennen? Weist das jüngste Interesse für die 1970er auf eine Sehnsucht nach dem rebellischen Geist der '68er, der die gesellschaftliche Matrix europaweit zutiefst destabilisierte und einen künstlerischen Radikalismus hervorbrachte? „Diesen praktizierte VALIE EXPORT bereits seit Mitte der 1960er – als Künstlerin und als Bürgerin." Ist die gegenwärtige Sehnsucht nach den Siebzigern und ihrer Gesellschaftskritik, die zeitweise militante Formen annahm,[2] eine „Reaktion" auf unsere Zeit, die global als *postpolitischer Zustand* gilt (und als solcher vorgeführt wird)? Daraus können sich weitere Fragen ergeben: Wie sollen wir die *politische Kunst* der späten Sechziger und frühen Siebziger heute *neu schreiben* und dabei gleichzeitig ihre postpolitische *Übersetzung* vermeiden? Und wie sollen wir die Geschichte(n) der *feministischen Kunst* in einem Zeitalter neu schreiben, das allgemein als *postfeministisch* bezeichnet wird? Das Konzept des *Postfeminismus* passt in der Tat vorzüglich in das postpolitische (ich möchte fast sagen apolitische) Universum.

Allein der Begriff legt nahe, dass der Feminismus politisch nicht länger gültig und „nützlich" ist, da er vollständig in das „wirkliche Leben" integriert und damit

zu einem anachronistischen und problematischen Begriff wurde.[3] Mit anderen Worten: Postfeminismus – ein im postsozialistischen Staat mit seinem neo-patriarchalischen Kontext bestens eingebetteter Begriff – wird verwendet, als sei der Feminismus *passé*, und das ungeachtet der Tatsache, dass im Gegensatz zur Idee der Postmoderne niemand (und erst recht nicht Lyotard) den Kindern je erklärt hat, was Feminismus überhaupt heißt.[4]

Die Straße

Wer die Kunst der späten Sechziger wirklich verstehen und neu schreiben möchte und vor allem auch feministischen Interventionen nicht feindlich gegenübersteht, sollte meines Erachtens mit VALIE EXPORTs Poster „Aktionshose: Genitalpanik" aus dem Jahr 1969 beginnen. EXPORT wählt hier das Poster, ein Medium, das sie damals neben vielen anderen nutzte (ihrem eigenen Körper, Film, Aktion/Performance, Video, Fotografie oder Text). Sie erkundete damit das Konzept des „Expanded Cinema", das sie 1967 zusammen mit Peter Weibel einführte, später jedoch – praktisch wie theoretisch – auf sehr individuelle Art und Weise weiter verfolgte. Das Poster mit dem Titel „Aktionshose: Genitalpanik" macht keine „Werbung" für eine ihrer Aktionen, Filme oder Ausstellungen und ist auch kein dokumentarisches Foto einer öffentlichen Performance. Es ist ein „Künstlerposter", wie es damals in den 1970ern genannt wurde, das sie, wie viele KünstlerInnen der jüngeren Generation, als Mittel einsetzte, um die modernistischen Mythen in der Theoretisierung künstlerischer Originalität, Subjektivität und Einzigartigkeit in Frage zu stellen. Damit wollten sie die vom Modernismus motivierte Kluft zwischen High (der hohen Kunst, was sich am besten durch das Medium der Malerei und den Mythos des *Ductus* veranschaulichen lässt) und Low (der niederen Kunst, den Bildern aus der Massenproduktion/Massendistribution) überbrücken. Indem sie es als „Künstlerposter" anlegt, vermeidet EXPORT mit „Aktionshose: Genitalpanik" bewusst den Fetisch des privilegierten Bildes (des Gemäldes) und entscheidet sich stattdessen für ein Bild, das jederzeit wiederholbar und reproduzierbar ist. Andererseits fügte sich das Poster auch in die Reihe anderer im öffentlichen Raum kursierender Bildertypen ein und musste als Zeichen im Kontext einer größeren Darstellungspraxis gedeutet werden. Denn schon damals war der öffentliche Raum mit Bildern kontaminiert, die auf den Konsumwandel hindeuteten, der mit dem

1 Vgl. **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT. Fragments of the Imagination, Bloomingdale/Indianapolis 1994, S. 216. Deutsche Übersetzung in: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, Wien 2002, S. 213.

2 Vgl. **Thomas Hecken**, Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF, Bielefeld 2006.

3 Siehe **Amelia Jones**, Feminism, incorporated – reading „postfeminism", in: an anti-feminist age (1992) neu gedruckt in: A. Jones (Hg.), The Feminism and Visual Culture Reader, London/New York 2003, S. 315–329.

4 Im Hinblick auf den Postfeminismus erwähnt Cynthia Enloe eine Botschaft, die auf einer feministischen Buchmesse als Postkarte verteilt wurde: „One could be post-feminist only in post-patriarchy." (Postfeministisch werden wir im Postpatriarchat. *Anm. d. Ü.*), in: C. Enloe, The Morning After – Sexual Politics at the End of the Cold War, Berkeley 1993, S. 252.

Wirtschaftswunder der 1960er Jahre eingeläutet worden war und im Zuge dessen es auch zur kapitalistischen Vermarktung des „weiblichen Körperideals" kam, das nun eiligst aus den Gefilden der hohen Kunst auf die Produktwerbung übertragen wurde, die den voyeuristischen Trieb männlicher Konsumenten (schnelle Autos zu kaufen) wie den der weiblichen Kundschaft (begierig nach Waschmaschinen oder Make-up) ansprach.

EXPORT entwarf ihr Poster für die Straße, denn dort fand, wie man 1968 glaubte, das „wahre Leben" (sei es Revolution, Studentenrevolte oder Arbeiterstreik) statt. Es handelt sich weder um ein Kunstwerk, das einfach nur das utopische Streben nach einem gesellschaftlichen Wandel „ausdrückt", noch um ein Werk, das lediglich die aufsässige Stimmung der '68er „widerspiegelt"; das Poster, dessen *Nutzungsraum* der öffentliche Raum ist, ist vielmehr eine visuelle Darstellung, in der sich die Öffentlichkeit der Post-68er konstituiert. Vor der Entstehung dieses *öffentlichen* Bildes hatte VALIE EXPORT bereits mehrere öffentliche Aktionen durchgeführt, entweder allein, wie beim „TAPP und TASTKINO" (Wien, München, 1968) oder in Zusammenarbeit mit Peter Weibel bei der Straßenperformance „Aus der Mappe der Hundigkeit" (Wien, 1968). Einige ihrer Ideen für den öffentlichen Raum wurden nie umgesetzt, darunter auch die Performance „Schaufensterbesetzung" von 1969, für die sie ein Schaufenster in Wien „besetzen" wollte, um sich darin nackt zu zeigen. Mit diesen Arbeiten stellte sie sich gegen die Forderung der Gesellschaft (oder vielmehr des Staates) nach einem, wie Michel Foucault es nannte, „gelehrigen Körper", einem Körper, der „unterworfen werden kann, der ausgenutzt werden kann, der umgeformt und vervollkommnet werden kann".[5] EXPORT entschied sich gegen die Gelehrigkeit und für die Arbeit mit ihrem *undisziplinierten* Körper.

Auch wenn es sich bei diesen öffentlichen Events um vergängliche Kunstwerke (von beschränkter Dauer) handelt, problematisieren sie in Verbindung mit dem Poster „Genitalpanik" doch das Konzept der (bürgerlichen) Öffentlichkeit, deren „Wesen" auf der Trennung von Öffentlichem und Privatem beruht. In seinem bahnbrechenden, 1962 erschienenen Buch zu diesem Thema sieht Jürgen Habermas die Öffentlichkeit als einen Raum der „Inklusion" und Versöhnung aller Konflikte (privater wie öffentlicher), in dem ein rationaler, nicht erzwungener Konsens erreicht werden sollte.[6] Spätere KritikerInnen von Habermas argumentierten, dass diese vermeintlich inklusive bürgerliche Öffentlichkeit nichts weiter sei als eine „Pseudo-Öffentlichkeit", wie Oskar Negt und Alexander Kluge 1972 folgerten,[7] da die Öffentlichkeit meist eher ausschließen, anstatt all ihre BürgerInnen einschließen würde. Auch von der feministischen Warte aus wurden Habermas' Ansichten kritisch bewertet, und seine Trennung des Öffentlichen und des Privaten wurde für zu begründungslogisch *(foundationalist)* befunden.[8] In ihrem umfassenden Werk „Evictions" (1996) bringt Rosalyn Deutsche einen Diskurs des öffentlichen Raumes (und öffentlicher Kunst) vor, in dem sie die Paarung privat/öffentlich nicht aufgibt, sondern neu konfiguriert, und zwar unter Einbeziehung der Schriften von



Aktionshose: Genitalpanik, Генитальная паника, Action Pants: Genital Panic
Exhibition view at Goldie Paley Gallery, Philadelphia 2000.

Henri Lefebvre und neuester urbaner Theorien, die sich mit der Politik des Raumes und aktueller Neukonzeptualisierungen des demokratischen Projektes befassen, darunter insbesondere Chantal Mouffe. Anstatt ein Ort der Einbeziehung für „uns, die BürgerInnen" zu sein, entsteht die demokratische politische Gemeinschaft über *Ausgrenzungen*. Wie Mouffe argumentiert auch Deutsche, dass in diesem immer schon fragmentierten öffentlichen Raum durchgeführte Handlungen nicht auf die Konsolidierung von Meinungen, das Ausbügeln von Kontroversen und die Schaffung von Konsens abzielen sollten. Nicht Kompromiss und Harmonie, Homogenisierung und Harmonisierung bilden den Kern des öffentlichen Raumes, sondern der *Konflikt*. Und genau so verstand auch EXPORT den öffentlichen Raum damals, in den späten 1960ern. Nicht „Offenheit" und rationale „Zugänglichkeit" bringen den öffentlichen Raum hervor; der öffentliche Raum wird ihrer Meinung nach durch Ausgrenzungen strukturiert, außerdem durch Versuche, die Spuren dieser Ausgrenzung *auszulöschen*. Ausgrenzungen wiederum werden durch die Darstellung des gesellschaftlichen Raumes als substanzielle Einheit, die es vor Konflikten, Heterogenität und Partikuiarität zu schützen gilt, gerechtfertigt, erklärt und verdeckt.[9]

5 **Michel Foucault**, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 2001, S. 175.
6 **Jürgen Habermas**, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 1990
7 Vgl. **Oskar Negt und Alexander Kluge**, Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt am Main 1976
8 Vgl. **Nancy Fraser**, Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in: Craig Calhoun (Hg.), Habermas and the Public Sphere, Cambridge 1992.

„Aktionshose: Genitalpanik" ist ein Kunstwerk, das in drei verschiedenen Medien vorliegt. Im April 1969 wurde es von EXPORT in einem Münchner Kinosaal als öffentliche Aktion umgesetzt: Dort trug sie die „Aktionshose" und versuchte, einen direkten Kontakt zum Filmpublikum herzustellen, dieses zum unmittelbaren Kontakt mit ihrem Körper anzuregen und damit seine sonst rationale Wahrnehmung von Film/Kunst durch passives Betrachten zu verändern.[10] Die Aktion fand im Rahmen des „Kriegskunstfeldzuges" von EXPORT und Weibel in Deutschland (München, Köln, Essen) und der Schweiz (Zürich) statt. Dieser bestand aus einer Reihe von Aktionen, in denen die KünstlerInnen eine aggressive und manchmal feindliche Haltung gegenüber dem (Film-)Publikum einnahmen. Sie gaben eine Erklärung in Form eines Manifests ab: „W.I.R. sind W.A.R. (...) war art riot. krieg kunst aufruhr. (...) kunst, die als ort der utopie überleben will, für die ankunft der utopie sorge (...) kunst, die fürs überleben sorgt, wird zu paramilitärischen aktionen (...) W.A.R. propagiert die revolution des verhaltens (...)"[11] Im selben Jahr tauchte das Poster mit „Aktionshose: Genitalpanik" an zahlreichen öffentlichen Orten in Wien auf. Das Foto auf dem Poster zeigt VALIE EXPORT auf einer Bank vor einer schäbigen Hauswand sitzend. Ihr Erscheinungsbild ist sorgfältig inszeniert: Das Haar ist wild, sie ist barfuß und trägt eine schwarze Lederjacke und Jeans; ihre Beine sind gespreizt und ihre Hose so ausgeschnitten, dass ihr Genitalbereich zu sehen ist. Sie trägt ein Gewehr und schaut direkt in die Kamera und wendet sich damit auch direkt an die ZuschauerInnen.[12] Bei der Fotosession für dieses Selbstporträt entstanden offenbar mehrere Fotos, die EXPORT auf Ausstellungen als Serie präsentieren konnte und in denen entweder ihre Umgebung (einige Fotos zeigen sie drinnen auf einem Stuhl sitzend, mit Sling-Pumps an den Füßen) oder ihre Körperhaltung (stehend statt sitzend, den Blick von der Kamera abgewendet) variiert oder die Position der Waffe leicht abweicht.

Das Poster, auf dem wir die Künstlerin draußen sitzend sehen, zeigt eine sorgfältig inszenierte räumliche Konstellation, in der eine heruntergekommene Architektur im Hintergrund (die auf ein Arbeitermilieu hindeuten könnte) mit der Figur der Frau und ihrer *undisziplinierten* Haltung interagiert. Hintergrund wie Figur schaffen hier einen „Körper als Symbol", einen Ausdruck, den EXPORT schon ab Mitte der 1960er verwendete, als sie den Körper – und nicht nur seine medialen Darstellungen – als kulturell kodiert zu betrachten begann. Meines Wissens ist sie tatsächlich die einzige Künstlerin, die bereits 1968 die menschliche Haut (ihre Haut) bewusst als „Körperleinwand" behandelte[13] und das Konzept der „Hautleinwand" formulierte,[14] die sie als beschreibbare Oberfläche verstand. Darüber hinaus befasste sich EXPORT mit dem Gegensatz Natur/Kultur und begann schon früh (1979) Fragen nach dem Unterschied von „natürlichem" und „kulturellem Körper" und der staatlich kontrollierten „Körperpolitik" zu stellen.[15] Solche Fragen wurden damals weder von KünstlerInnen, die ihren Körper in Aktionen und Performances einsetzten, noch von KulturtheoretikerInnen (geschweige denn KunstkritikerInnen) angegangen. Als Thema wurden sie erst viel später in kulturellen Studien und feministischen Theorien behandelt und in den frühen 1990ern aktuell, als die

„essentialistischen" und „konstruktivistischen" Theorien feministische GeisteswissenschaftlerInnen (und nicht nur sie) in zwei Lager spalteten. In der kunsthistorischen Diskussion verweist Michel Feher auf die kulturelle Produktion des Körpers. Ihm zufolge ist die Geschichte des menschlichen Körpers weniger die Geschichte seiner Darstellungen als die seiner Konstruktionsmethoden, da die Geschichte der Darstellungen sich stets auf einen echten Körper bezieht, der als „geschichtslos" betrachtet wird – egal, ob es sich dabei um den von den Naturwissenschaften beobachteten Körper, den eigentlichen Körper, wie er von der Phänomenologie wahrgenommen wird, oder um den unterdrückten Körper handelt, auf dem die Psychoanalyse beruht –, während die Geschichte seiner Konstruktionsmethoden den Körper in eine sorgfältig historisierte und absolut problematische Angelegenheit verwandeln kann, da sie die mächtige Opposition aus Wissenschaft und Ideologie oder aus Authentizität und Entfremdung vermeidet.[16]

L'origine du monde wird öffentlich

„Aktionshose: Genitalpanik" ist nur ein Beispiel aus der künstlerischen Praxis, die VALIE EXPORT 1979, ein Jahrzehnt später, „Feministischen Aktionismus"[17] nannte. Mit diesem Ausdruck verweist sie auf den künstlerischen Kontext, den sie für ihre künstlerische Entwicklung als relevant (vielleicht sogar wesentlich) erachtet: die Arbeit ihrer männlichen Künstlerkollegen, die als „Wiener Aktionisten" bekannt sind. Durch die Verwendung des Adjektivs „feministisch" verweist sie jedoch auf ihre Differenzen. Für zahlreiche AutorInnen, die sich mit ihren Aktivitäten auseinandergesetzt haben, gehört sie (und auch Peter Weibel) zur „zweiten Generation" der Wiener Aktionisten, einer Generation, die sich nicht nur dem Körper, sondern auch der Technologie zuwandte. EXPORT entschied sich bereits sehr früh für den Einsatz verschiedener Medien – eine Haltung, die in

9 Vgl. **Rosalyn Deutsche**, Evictions, Art and Spatial Politics (1996), Cambridge 1998, S. XII.

10 Zu dieser Aktion vgl. **Anita Prammer**, VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin, Wien 1988, SS. 99–101; **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT, Fragments of the Imagination, Bloomingdale/Indianapolis 1994, S. 18; **Kristine Stiles**, Uncorrupted Joy – International Art Action, in: Russell Ferguson (Hg.): Out of Actions – Between Performance and Object 1949–1979, Katalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, S. 266.

11 **Peter Weibel**, zitiert in: Prammer, Anm. 10, S. 181, Fußnote 115.

12 Das Poster wurde anlässlich der Ausstellung „Gewalt/Geschäfte", die von der NGBK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V.) organisiert wurde und 1994/95 in Berlin stattfand, neu gedruckt und in einem vollständig neuen kulturellen Setting präsentiert: Es wurde zusammen mit Postern mit Werbung für politische und kulturelle Events der im Stadtteil Kreuzberg lebenden türkischen Gemeinschaft gezeigt.

13 Vgl. **EXPORT**s Anmerkungen zu ihrem „Tapp und Tastkino" (1967–68) in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Split:Reality. VALIE EXPORT, Wien/New York 1997, S. 54.

14 Vgl. ihre Anmerkungen zu Body Sign Action (1970), in: Split:Reality, ebd., S. 11.

15 Vgl. ihr auf einer Performance basierendes Video „Restringierter Code" (1979), in: Split:Reality, ebd., S. 143.

16 Vgl. **Michel Feher**, Introduction, in: M. Feher et al. (Hg.), Fragments for a History of the Human Body, Part One, New York 1989, S. 11.

17 Vgl. **VALIE EXPORT**, Feministischer Aktionismus, in: Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes, Katalog Galerie Krinzinger, Innsbruck 1979, S. 59.

den 1970ern als „mediales Nomadentum“ bezeichnet wurde. Ursprünglich basierte diese Einstellung auf ihrer feministischen Haltung: „wollen wir frauen unsere ziele durchsetzen: gesellschaftliche gleichberechtigung, selbstbestimmung, ein neues bewußtsein der frauen, werden wir sie in allen bereichen des lebens ausdrücken müssen [...] die frau muss sich also aller medien als mittel des sozialen kampfes [...] bedienen“.[18] Diese Strategie teilt sie mit anderen feministischen KünstlerInnen ihrer Generation (darunter beispielsweise Martha Rosler oder später auch Sanja Iveković), die allesamt das Konzept des künstlerischen „Stils“ und den Mythos der „einzigartigen“ künstlerischen „Signatur“ ablehnten, um die einfache Kooptation ihrer Kunst durch den Kunstmarkt zu verhindern.

Was den strategischen Einsatz von Medien anbetrifft, so hat EXPORT den leicht militanten Tonfall bewahrt, wie er ansonsten für feministische Einschätzungen der frühen 1970er typisch war, in denen zum „gesellschaftlichen Kampf“ aufgerufen wurde. In ihrer späteren Kunst- und Lehrpraxis sowie in ihrer Arbeit als Theoretikerin und Kuratorin wird sie Künstlerinnen stets zum freien Einsatz von Medien ermutigen. Zudem – und das finde ich äußerst wichtig – fällt sie nicht dem „Dualismus“ anheim, der zwischen dem Körper-in-der-Performance (dem Live-Körper) und dem Körper-in-der-Darstellung konstruiert wird (wie ihre Erklärung zu Beginn dieses Textes zeigt). Trotz ihrer langen Erfahrung als Aktions-/Performancekünstlerin hat VALIE EXPORT bis heute eine sehr tolerante Haltung gegenüber der Darstellung des Körpers eingenommen. Als Performancekünstlerin hat sie ihren Körper tatsächlich als ihr erstes und natürlichstes Instrument eingesetzt.[19] Als Macherin von Spielfilmen im „Expanded Cinema“ und Schöpferin von Videoinstallationen muss sie notgedrungen mit medialen Darstellungen des Körpers arbeiten. Als Produzentin von Fotos und Fotoobjekten, in denen entweder ihr eigener Körper oder die anderer Frauen reproduziert werden, lässt sich ihre Arbeit vielleicht als Teil einer althergebrachten westlichen Tradition betrachten, die laut Norman Bryson keine einheitliche Theorie der bedeutungsgebenden Praxis oder des Körpers besitzt, so dass wir eindeutig das Konzept des Körpers in der Darstellung aufheben müssen, das uns unsere eigene Tradition als etwas Feststehendes, Bildhaftes, Gerahmtes vorgibt.[20]

Diese Kritik lässt sich auch für das Poster „Aktionshose: Genitalpanik“ anführen, da EXPORT uns hier ein Bild präsentiert, in dem ihr Körper als „feststehend und gerahmt“ erscheint. Wenn man außerdem ein Argument aufgreifen will, das zu der Zeit, in der das Poster entstand, zentraler Bestandteil feministischer Theorie war, könnte man unterstellen, das sich ihr „expliziter“ Körper[21] auch als Bild missverstehen ließe, das die Frau oder sie als Frau „zum Objekt macht“. Mit anderen Worten: Sobald das Poster auf der Straße für alle Gaffenden zu sehen ist, kann die Künstlerin seine Wirkung nicht länger kontrollieren; sie kann seine Lesart nicht überwachen und kann auch nicht allen PassantInnen erklären, dass sie mit diesem öffentlichen Bild pornotopische Impulse[22] und damit den „männlichen Blick“ nicht anregen, sondern vielmehr dekonstruieren wollte.

Angesichts der Zurschaustellung ihrer Genitalien in „Aktionshose: Genitalpanik" wäre diese feministische Kritik an EXPORT durchaus denkbar, denn vergleichbare Argumentationen waren ganz typisch für die frühen Theorien, die sich an Performancekünstlerinnen richteten, die ihre Körper als „reine Materie" behandelten, oder jene, die sich bei Malerei und Fotografie „Vaginalbildern" zuwandten.[23] Es sollte deshalb darauf eingegangen werden, welche „visuelle Wende" VALIE EXPORT mit diesem Poster eingeleitet hat (wie eigentlich auch mit der Fotoserie). Wenn man zunächst beispielsweise das Foto von „Aktionshose: Genitalpanik" mit den Aktionen der Wiener Aktionisten, denen von Hermann Nitsch oder Otto Muehl, zu vergleichen versucht, ist der Unterschied eindeutig: EXPORT inszeniert ihren Körper hier nicht, um den „triebhaften" Körper zu erkunden, einen Körper, der versucht, kulturelle Konflikte über die „Natur" aufzulösen, oder auch einen Körper, der selbst zugefügtem Schmerz ausgesetzt wird. Im Gegensatz zu den Wiener Aktionisten, die sich damals mit der Krise der männlichen Subjektivität auseinandersetzten, musste EXPORT als Künstlerin – und damals war sie die einzige Künstlerin-Aktivistin in der österreichischen Kunstszene – noch ihre eigene künstlerische und weibliche Subjektivität erforschen. Die besagte Krise der männlichen Künstler der Nachkriegszeit war im gesamten (westlichen) Europa der damaligen Zeit spürbar; die Suche nach einem „neuen Heldentum" wurde hier über Künstlerpersönlichkeiten kanalisiert, wie zum Beispiel bei den abstrakten Malern[24] in Deutschland und den Wiener Aktionisten in Österreich. Im Gegensatz dazu gibt es in „Aktionshose: Genitalpanik" kein Pathos, keine Opfer, keine Selbstaufopferung; mit anderen Worten: kein Märtyrertum.

Darüber hinaus ist „Aktionshose: Genitalpanik" ein Bild, das sich als gutes (wenn nicht gar perfektes) Beispiel eignet, um einen Unterschied hervorzuheben, eine Methode, die in der feministischen Theorie erst seit kurzem untersucht wird (z. B. von Judith Butler). Traditionell konzentrierte sich der Feminismus der „zweiten Phase" auf die Kritik an Bildern von Frauen, in denen diese als Opfer aufgebaut werden oder in denen die aufopfernde Rolle der Frauen in Familie und Gesellschaft reproduziert wird; dabei wurde insistiert, dass Frauen stattdessen „positive Bilder" des Weiblichen präsentieren sollten. Sowohl die Kunstgeschichte als auch die Filmgeschichte zeigen immer wieder auf die Selbstaufopferung als Wurzel aller „Weiblichkeit" oder erfinden sie gar neu. Mit ihrer Kleidung, ihrer provokativen Haltung und ihrer offenen Hose bietet EXPORT ein Bild, welches das Modell der

18 **EXPORT** im Manifest für die Ausstellung „MAGNA, Feminismus: Kunst und Kreativität", die sie 1972 kuratierte. Veröffentlicht in: Neues Forum, No 228, 1972, S. 47.
19 Vgl. **Marcel Mauss**, Techniques of the Body (1934), Neuabdruck in: Jonathan Crary and Sanford Kwinter (Hg.), Incorporations, New York 1992, S. 461.
20 Vgl. **Norman Bryson**, Vision and Painting – The Logic of the Gaze, London 1983, S.167.
21 Siehe **Rebecca Schneider**, The Explicit Body in Performance, London/New York 1997.
22 Siehe **Barbara Schrödl**, Das Bild des Künstlers und seiner Frauen, Marburg 2004.
23 Vgl. **Helen McDonald**, Erotic Ambiguities, London/New York 2001.
24 Siehe **Barbara Schrödl**, Das Bild des Künstlers und seiner Frauen, Marburg 2004.

Frau als Opfer vermeidet (ohne aber das Muster der *femme fatale* anzubieten). Sie erscheint als rebellisches und „starkes" weibliches Subjekt (noch dazu mit einem Gewehr bewaffnet), spielt jedoch mit der Zurschaustellung ihrer Genitalien auch auf die Verletzbarkeit der Frau (bzw. ihre eigene) an, was jedoch nicht mit der Idee der Aufopferung gleichgesetzt werden darf.

„Aktionshose: Genitalpanik" ist zudem ein durch und durch ausgewogenes Bild: Mit der im Schritt freien Hose präsentiert die Künstlerin einen verletzlichen Teil ihres Körpers (dazu kommen die nackten Füße), und auch wenn sie ein Gewehr hält, ist dieses doch *nicht* auf die Kamera bzw. die ZuschauerInnen gerichtet. In der Tat zeigt keines der mir zugänglichen Fotos, wie die Waffe auf einen „unsichtbaren" Feind oder möglichen Aggressor gerichtet ist. Auch wenn man das Bild als Gewalt beinhaltend interpretieren könnte, behält EXPORT sich gewaltsames Verhalten lediglich als Möglichkeit vor, ohne dabei den direkten Einsatz von Waffen für gesellschaftliche Veränderungen nahezulegen. Dies ist wichtig, wenn man bedenkt, dass die Prinzipien, mit denen EXPORT und Weibel in ihrem oben angeführten „W.A.R. Statement" zum Einsatz von Kunst „für paramilitärische Aktionen" aufrufen, mit den Diskursen über und den Praktiken von Anarchie und Terrorismus übereinstimmen, wie sie zu der Zeit zum Beispiel in Deutschland und England erlebt wurden.[25] Es wäre meiner Ansicht nach deshalb zu einfach oder zu naiv, das Vorhandensein einer Waffe mit ihrer entblößten Scham in Verbindung zu bringen und diese als Instrument für die Verteidigung, wie es heißt, ihrer „weiblichen Unschuld" zu interpretieren. EXPORT präsentiert sich mit einer Waffe, und sie präsentiert sich so einer Gesellschaft, in der bewaffneter Terrorismus alltäglich war (man denke nur an die vielen Politiker, die 1968 in Deutschland und den USA Attentaten zum Opfer fielen), einer Gesellschaft, in der man mit staatlicher Gewalt konfrontiert war. Das Gewehr dient hier nicht der Exekution eines Bildes, wie 1961 bei Niki de Saint-Phalle, was letztendlich der hohen Kunst (und ihrem Markt) zu Gute kam; stattdessen ist es ein (eindeutig phallisches) Symbol, mit dem sich EXPORT an die Straße, die Öffentlichkeit und damit an die Gesellschaft richtet. Um genau zu sein, an eine Gesellschaft in Panik.

Warum in Panik? Mit dem Begriff „Genitalpanik" im Titel scheint EXPORT auf nur eine Art der Panik anzuspielen, welche die Gesellschaft nach 1968 befiel, nämlich die Angst vor dem neu definierten Konzept der Weiblichkeit, wie es damals von feministischen Praktiken und/oder Theorien vorgelegt wurde. EXPORT überschreitet hier die gesellschaftlich etablierten „Grenzen" des „Anstands" und fordert althergebrachte Stereotypen heraus, die mit dem Konzept von *la femme*[26] verknüpft und darin enthalten sind, mit dem Ziel, diese zu dekonstruieren. Überdies schuf sie diese Dekonstruktion für den *öffentlichen* Raum, was nicht heißen soll, dass das Poster, das auf der Straße „funktionieren" soll, politischer ist als ihre anderen, in Museen, Galerien und Kinos (wo sie damals wie heute ihre politischen Arbeiten ausstellt) gezeigten Arbeiten. Als öffentliches Bild ist dieses Poster, mit dem die Künstlerin die von einer Gesellschaft der Disziplin auferlegten Gren-

zen austestet – und erweitert –, ein Ort, an dem sie als Frau und als Künstlerin politisch *sichtbar* wird. Rosalyn Deutsche sagt dazu, dass Kunst, die „öffentlich" ist, an einem politischen Raum mitwirkt bzw. diesen erzeugt und selbst einen Raum darstellt, an dem wir politische Identitäten annehmen.[27]

Als VALIE EXPORT 1969 „Aktionshose: Genitalpanik" schuf, wollte sie damit nicht auf eine bestimmte Darstellung des weiblichen Körpers verweisen, die wir aus der Kunst- oder der Filmgeschichte kennen. Dennoch steht hinter dieser Arbeit, die für mich einen ganz besonderen Platz in der Geschichte der Kunst und der Geschichte der Performancekunst einnimmt,[28] eine jahrhundertealte Tradition der Darstellung von Frauenkörpern. Dieser Tradition zufolge scheint der weibliche Akt eine privilegierte Art der Darstellung weiblicher Modelle zu sein, bei der sie im Zustand der „Anschaubarkeit" *(look-at-ness)* präsentiert werden.[29] Auch wenn VALIE EXPORT ihren Körper hier nicht ganz nackt zeigt, enthüllt sie doch *diese* ganz bestimmte *Stelle* des weiblichen Körpers, die „seit undenklichen Zeiten" die männliche Fantasie beschäftigt, einen Teil des Körpers, der natürlich in der hohen Kunst, der hohen Fotografie und der niederen Pornografie immer unterschiedlich dargestellt wurde. Wie wir wissen, wurde diese „Stelle" in der gesamten visuellen Geschichte des Westens häufig mit Negativem in Verbindung gebracht (man denke an die *vagina dentata*), jedoch auch mit positiven Konnotationen belegt, wie zum Beispiel in dem Begriff des „Rätsels der Weiblichkeit". Nicht zuletzt stand die von EXPORT in der „Genitalpanik" entblößte Scham einstmals auch für den „Ursprung der Welt". In seinem Gemälde „L'origine du monde" (1866) präsentiert Gustave Courbet einen weiblichen Torso, der die vollständigen Genitalien der Frau (inklusive Schamhaar und Schamlippen) zeigt, die später als die „berühmteste Vagina der Welt" bekannt werden sollten. Dieser Titel wurde dem Werk jedoch nicht vom Maler selbst gegeben, sondern ihm im Verlauf seiner späteren, rätselhaften Geschichte verliehen.[30]

1995 wurde Courbets „L'origine du monde" in der Pariser Ausstellung „feminine-masculine – le sex de l'art" der europäischen Öffentlichkeit präsentiert. Bei dieser Gelegenheit kam das Gemälde mit dem Werk „Aktionshose: Genitalpanik" von

25 Vgl. **Thomas Hecken**, Avantgarde und Terrorismus, Anm. 2, SS. 70–73.

26 Jedes Mal, wenn ich dieses Werk betrachte, muss ich daran denken, dass EXPORT diese Arbeit nur zwölf Jahre nach der österreichischen Filmproduktion der Sissi-Reihe (1955, 1956, 1957) geschaffen hat. Diese Filme faszinierten das lokale (wie das internationale) Publikum nicht nur wegen ihrer impliziten „monarchistischen Träumereien" und der Nostalgie für das österreichische Kaiserreich, sondern auch deshalb, weil „Sissi" (gespielt von Romy Schneider) damals – wie heute – das Ideal einer „normativen", ja sogar „österreichischen" Weiblichkeit zu verkörpern schien.

27 Vgl. **Rosalyn Deutsche**, Evictions, Anm. 9, S. 289.

28 2005 wurde diese Aktion von Marina Abramovic im Rahmen ihrer Performancereihe „Seven Easy Pieces" (Guggenheim Museum, 11. November), in der sie Schlüsselwerke aus der Geschichte der „Körperkunst" wiederholte, neu aufgeführt.

29 **Laura Mulvey**, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen, Herbst 1975, SS. 6–18. Siehe auch **Mulvey, Pandora**: Topographies of the Mask and Curiosity, in: Beatriz Colomina (Hg.), Sexuality and Space, Princeton University Papers on Architecture 1992, SS. 53–71.

VALIE EXPORT „zusammen". Als KunsthistorikerIn mag man nach Ähnlichkeiten zwischen diesen Darstellungen des weiblichen Körpers suchen, die beide den „Ursprung" zeigen; eine solche formalistische Analyse wäre jedoch ergebnislos. Was VALIE EXPORTs Poster allerdings von Courbets Gemälde unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie selbst als Schöpferin dieser Arbeit entschieden hat, ihre Selbstdarstellung „öffentlich" zu machen. Damit hat sie meiner Ansicht nach zwei Dinge gleichzeitig verfolgt: „Das Spiel der Avantgarde besteht darin, den Bereich des Möglichen zu verändern. Das Spiel des Feminismus besteht darin, dafür zu sorgen, dass dieser veränderte Bereich *eine Rolle* spielt."[31]

30 Das Gemälde, das Courbet an einen türkischen Diplomaten verkaufte, war über 70 Jahre lang unauffindbar, bis es schließlich 1988 in den USA wiederauftauchte. Als letzter Besitzer wurde Jacques Lacan identifiziert, von dessen Witwe der französische Staat das Gemälde 1995 erwarb. Die ausführliche Geschichte des Gemäldes findet sich im Katalog zur Ausstellung „feminine-masculine", Centre Georges Pompidou Paris, 1995.

31 Vgl. **Lisa Ticker**, Question of Feminism: 25 Responses, October, 71, Winter 1995. Zitiert nach: Helen McDonald, Erotic Ambiguities, Anm. 23, S. 228



1968/73

Sehtext: Fingergedicht

Визуальный текст: Пальцевая поэзия

Visual Text: Finger Poem
Photo/Literature, Body Action,
Sketch, 40 parts



VALIE EXPORT
VALIE EXPORT

SEQUENZ: FINGERZEICHEN' 1968

ICH SAHE DIE ZEIGE MIT DEN ZEICHEN IM: ZEICHEN DER SAHE

Negativband:
SHOOT
#A-5A
DRUP-OUT
HALFTONE

374 mm

(3)

... Его эстетика была нацелена на то, чтобы заставить людей осознать утончения и смещения чувствительности, структуры и условия визуальной и эмоциональной коммуникации, с тем, чтобы сделать наше ампутированное чувство восприятия вновь способным воспринимать.

ВАЛИ ЭКСПОРТ, Расширенное Кино как Расширенная Реальность

... Its aesthetic was aimed at making people aware of refinements and shifts of sensibility, the structures and conditions of visual and emotional communication, so as to render our amputated sense of perception capable of perception again.

VALIE EXPORT, Expanded Cinema as Expanded Reality



Adjungierte Dislokationen, Сопряженные смещения, Adjunct Dislocations, 1973
Expanded Cinema, Film Action
Action Photograph, color

РАСШИРЕННОЕ КИНО
EXPANDED CINEMA
EXPANDED CINEMA

Экспериментальные работы ВАЛИ ЭКСПОРТ 1960-х годов рассматриваются в основном в связи с концепцией „расширенного кино“. Сюда относится группа художественных акций и короткометражных фильмов, исследующих кино как материал и процесс. Художница изучает медийные возможности кинематографа, который, разумеется, представляется ей намного большим, нежели простой проекцией кинопленки на белый экран.
Используя различные аспекты культурного аппарата, вовлекая по примеру Брехта и Беньямина в свои акции публику, заимствуя находки группы Флюксус, ЭКСПОРТ напрямую соединяла их с насущными политическими задачами. В дальнейших сериях „расширенных фильмов“ эти задачи решались с помощью тела перформансистки.

VALIE EXPORT's experimental work in the 1960s can primarily be subsumed under the concept of "Expanded Cinema." This group of actions and short films investigates film as material and process. The artist explored the possibilities of the medium of film beyond the mere projection of a strip of celluloid onto a screen.
By examining many aspects of the cultural apparatus and incorporating the audience based on the examples of Brecht and Benjamin as well as the influence of Fluxus, EXPORT developed these tendencies further and combined them with direct political concerns. In a later series of Expanded Movies, cinematic encounters are replaced by the body of the female performer.

VALIE EXPORTs experimentelle Arbeit in den 60er Jahren ist vorwiegend unter dem Begriff „Expanded Cinema“ zu fassen. Diese Gruppe von Aktionen und Kurzfilmen untersucht Film als Material und Prozess. Die Künstlerin erforschte die Möglichkeiten des Mediums Film jenseits der bloßen Projektion eines Filmstreifens auf eine Leinwand.
Durch die Überprüfung vieler Aspekte des Kulturapparats und die Einbeziehung des Publikums nach dem Vorbild von Brecht und Benjamin, sowie durch den Einfluss von Fluxus entwickelte EXPORT diese Tendenzen und verband sie mit direkten politischen Anliegen. In einer weiteren Serie von Expanded Movies werden filmische Auseinandersetzungen durch den Körper der Performerin ersetzt.



1973

Adjungierte Dislokationen

Сопряженные смещения

Adjunct Dislocations
Expanded Cinema, Film Action
Action Photograph, b/w

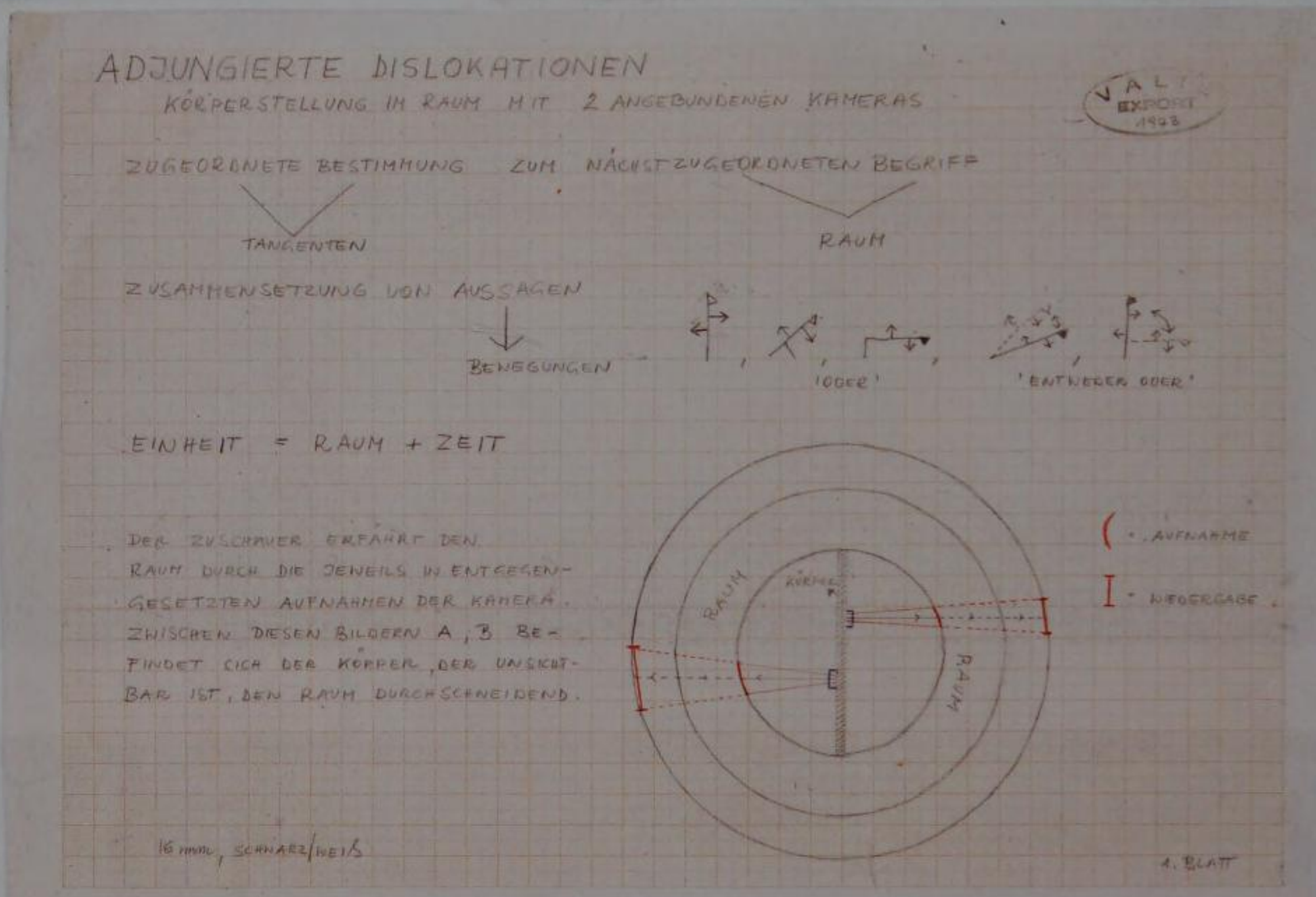
Adjungierte Dislokationen

Сопряженные смещения

Adjunct Dislocations
Expanded Cinema, Film Action
Film Stills







1973

Adjungierte Dislokationen

Сопряженные смещения

Adjunct Dislocations
Expanded Cinema, Film Action
Concept Paper

Adjungierte Dislokationen

Сопряженные смещения

Adjunct Dislocations
Expanded Cinema, Film Action
Film Stills





1967/68

Auflistung der Filme und Ordnungsbegriffe

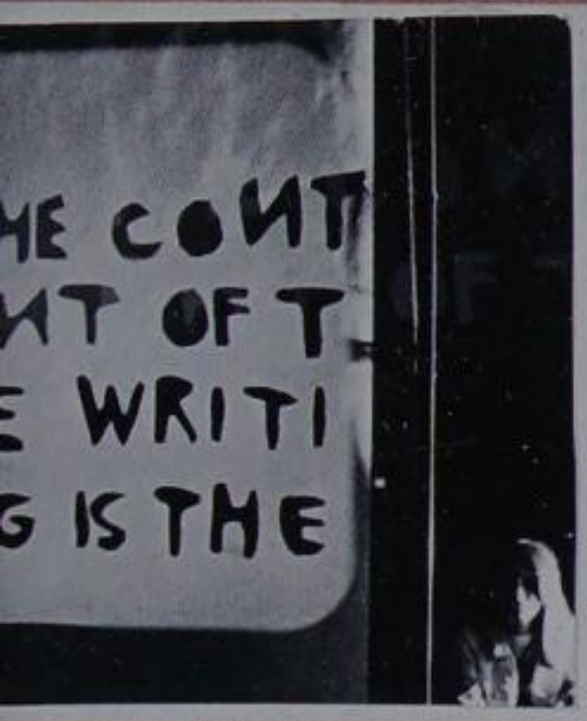
Перечень фильмов и категорий

Listing of films and categories

Concept Paper *

(1)	titel	art	material
	CUTTING 67-68	SCREEN ACTION SKIN ACTION BODY ACTION --- PAPER CUTTING MATTER CUTTING BODY HAIR CUTTING --- LIGHT ↔ SPEECH DARK ↔ SILENCE	2 PAPIERLEINWÄNDE, 1 DIAPROJEKTOR, BAZOOKA-EIBCHEN, NACKTEN MÄNNL. KÖRPER, RASIER-MESSER, SCHERE, HAUT, WASSER, MENSCHL. STIMME
	ABSTRACT FILM NO. 1 67-68	METAFILM NATURALKINO ENVIRONMENT FILM REALPROJEKTION LICHT- LAND - WATER - MIRROR-ACTION	GLAS + QUECKSILBER (SPIEGEL), WASSER (FLÜSSIGKEITEN), LICHTQUELLE, KINOLEINWAND O. NATURLEINWAND (WALD), DUNKELHEIT.
	PING PONG 68	EXPANDED MOVIE MITSPIEL - FILM LEHRFILM SCREEN ACTION FILM OBJEKT	TISCHTENNISSCHLÄGER - U. BÄLLE, N 8-FILM, N 8-PRO-JEKTOR, AKTEUR, SOLIDE LEINWAND, EV. FERNSEH-APPARAT.
	TAPP und **TAST FILM** 68	BODY ACTION SOZIAL ACTION SEXUAL ACTION REAL FILM --- 1. STRAßENFILM 1. MOBILE FILM 1. ECHTE FRAUEN-FILM 1. TAPP u. TAST - FILM	MINI - KINO, BODY SCREEN (WEIBLICHER NACKTER BUSEN), MITSPIEL - MITMENSCHEN
		REAL GEDICHT	MENSCHL. HAUT, TÄTO - WIERUNGSWERKZEUGE

oto

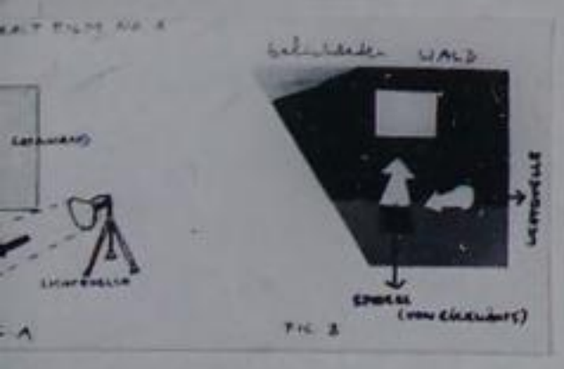


text

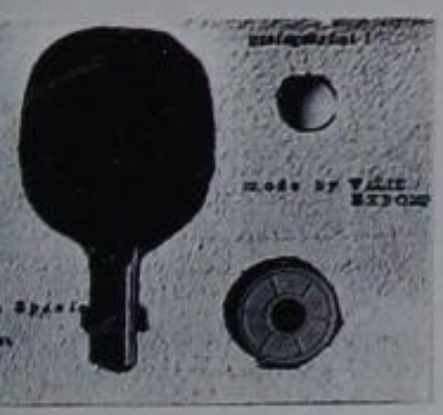
VALIE EXPORT

part one: opening, a documentary
part two: a talkie, hommage a marshall meluhan
part three: a comedy, hommage a bazooka joe
part four: a silent movie, hommage a greta garbo
part five: fellatio. public action. BODY LANGUAGE.
das filmtechnische verfahren des schneidens (CUTTING) ist der operator der herstellung von film und wirklichkeit. nicht zelluloid wird geschnitten, sondern die materialien des schneidens werden individuell verwandelt und auf andere elemente des verbandes film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt. so werden die auf der leinwand projizierten fenster mittels schere realitär geöffnet, wird in part two die bedeutung des satzes 'the content of the writing ist the speech' repräsentativ realisiert, wird in 3 die konventionelle leinwand zum bazooka-leibchen, auf dem der kaugummiballon ausgeschnitten wird, wird in 4 ein nackter Körper zur leinwand, wird der fachausdruck 'body cutter' von der klebepresse merkmalübereinstimmend realisiert. 5 demonstriert einen 'sprechfilm' ohne zeichen, körpersprache, als typus einer nicht-verbalen artikulation, das meint heute noch nicht-soziale aktion.

LEINWAND ⟶ PAPIERLEINWAND
STOFFLEINWAND
HAUTLEINWAND



hier werden abstrakte zeichen erzeugt durch konkrete materialien, wird zwischen natur und zeichen nicht unterschieden. im kampf gegen das zelluloid als beschrankung des kalkuls film wird das zelluloid durch neue verfahren ersetzt. durch einfache mittel werden die effekte der technologie erzielt. ein scheinwerfer strahlt auf einen spiegel, uber den verschiedene flüssigkeiten gegossen werden, welches ereignis durch reflexion auf die leinwand projiziert wird. der rekurs auf naturliche mittel wie wasser und einfache spiegelung, die reduktion auf elemente, die abkehr von der technologie schaffen vorerst unerwartete doch im grunde einleuchtende und notwendige beziehungen zu land-art, minimal art, arte povera, op art, etc.
DIE FIGUREN DER UMWELT ALS ZEICHEN DES KINOS.
DIE WELT ALS SPIEGELFORTSATZ, DIE ZEICHEN DER WELT ALS SPIEGEL-ERKRANKUNGEN.
COLLAGE VON STRUKTUREN: ÜBERBLENDUNG. KONTEXTVARIERUNG.



EIN FILM ZUM SPIELEN:
EIN SPIELFILM
"PING PONG" EXPLIZIERT DAS HERRSCHAFTSVERHÄLTNIS ZWISCHEN PRODUZENT (REGISSEUR) UND KONSUMENT (ZUSCHAUER). WAS HIER DAS AUGE DEM HIRN ERZÄHLT, IST ANLAß ZU MOTORISCHEN REFLEXEN UND REAKTIONEN. ZUSCHAUER UND LEINWAND SIND LEINWAND EINES SPIELS, DESSEN REGELN DER REGISSEUR DIKTIERT.
VERSUCH EINER EMANZIPATION DES PUBLIKUMS.



DIE VORFÜHRUNG FINDET WIE JE IM DUNKELN STATT. NUR IST DER KINOSAAL ETWAS KLEINER GEWORDEN. ES HABEN NUR ZWEI HÄNDE IN IHM PLATZ. UM DEN FILM ZU SEHEN, DAS HEISST IN DIESEM FALL ZU SPÜREN UND ZU FÜHLEN, MUSS DER "ZUSCHAUER" (BENUTZER) SEINE BEIDEN HÄNDE DURCH DEN EINGANG IN DEN KINOSAAL FÜHREN. DAMIT HEBT SICH DER VORHANG, DER BISHER NUR FÜR DIE AUGEN SICH HOB, NUN ENDLICH AUCH FÜR DIE HÄNDE. DIE TAKTILE REZEPTION FEIT GEGEN DEN BETRUG DES VOYEURISMUS. DENN SOLANGE DER BÜRGER MIT DER REPRODUZIERTEN KOPIE SEXUELLER FREIHEIT SICH BEGNÜGT, ERSPART SICH DER STAAT DIE REALE SEXUELLE REVOLUTION.

BODY SIGN ACTION ZEIGT DAS BUCH ALS EXTENSION DES MENSCHEN BZW. DEN MENSCHEN ALS SYMBOL- UND INFORMATIONSTRÄGER FÜR ANDERE MENSCHEN. AUCH DER MENSCH IST EIN MEDIUM D. KOMMUNIKATION, WIE DAS KINO.
DAS KUNSTWERK, DAS SOLANGE LEBT WIE DER KÜNSTLER: TÄTOWIERUNG!

1967/68

Auflistung der Filme und Ordnungsbegriffe

Перечень фильмов и категорий

Listing of films and categories

Concept Paper *

(3)			
	AUF + AB + AN + ZU 68	EXPANDED MOVIE META KINO FILM AKTION	ZEICHENUTENSILIEN, AKTEUR, N8-PROJEKTOR, SOLIDE LEINWAND, MUSTERFILM
	SPLIT REALITY 70	VIDEO POEM	SCHALLPLATTEN SPIELER, SCHALLPLATTE, TV-MONITOR VIDEO-RECORDER SET, KOPFHÖRER, MENSCHL. STIMME
	SPLIT SCREEN SOLIPSISMUS 68	EXPANDED MOVIE,	ALU-FOLIE (REFLEKTIEREND) N8-PROJEKTOR, MUSTER-FILM
	FACING A FAMILY 71	TV-AKTION	
	EROSION 71	KÖRPER-MATERIAL-INTERAKTION	GLASPLATTE, GLASSTAUB-U. SPLITTER, SCHNEE OD. PAPIER, MENSCHL. NACKTEN KÖRPER

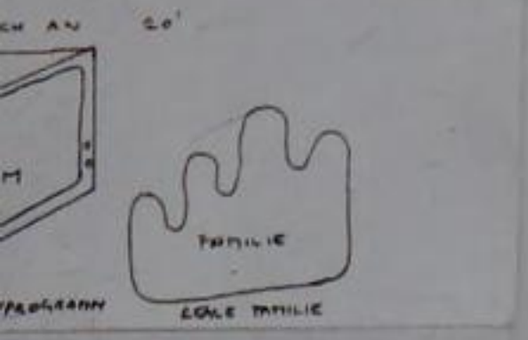
VALIE EXPORT

DIESER FILM IST EIN LEHRFILM, EINE EINÜBUNG IN DIE MALEREI, EINE ABSAGE AN DIE MALEREI. "AUF+ZU+AB+AN" IST EIN ECHO DER KUBISTISCHEN DESERTION DER MALEREI. RAUM WIRD ALS MOMENT DER ZEIT BEGRIFFEN. DER EMANZIPIERTE ZUSCHAUER, DER AN DER REPRODUKTION DES FILMS TEILHABEN MUß, DAMIT DER FILM ÜBERHAUPT REALISIERT WERDEN KANN, ERGÄNZT MIT DEM ZEICHENSTIFT DAS, WAS AUF DEM ZELLULOID ÜBERMALT IST. DIE SIMULTANEITÄT DER PROJEKTION UND DERMONTAGE, DIE NICHT AUF DEM ZELLULOID SONDERN AUF DER LEINWAND ERFOLGT, ZEIGT: MONTAGE IST ZEICHNEN. SCHNITT IM FILM IST MALEREI. METRISCHEN FILMSCHNITT, DER VERSUCHT, DIE ZEIT ALS MUSIK ZU FANGEN, IST ECHO DER MALEREI.

TON ⟷ BILD
UNMITTELBAR ⟷ REPRODUKTION
SCHALLPLATTENSPIELER ⟷ MONITOR
REALITY : REALITY

rechtwinkelig zur leinwand steht eine alu-folie, auf der sich das projektionsbild spiegelt, dadurch werden illusionistische effekte erzielt (aus einem boxer werden zwei). die verdoppelung, in der manieristischen malerei ein bekanntes motiv (da vinci, dali, clerici, micciotta, gallionsfiguren auf antiken schiffen), hat wertow in „der mann mit der kamera" als merkmal der kinematographie aufgebracht: er hat sich an den kanten von auslagenscheiben filmen lassen. SPLITSCREEN ist reduktion in der verdoppelung: 2 bilder mit nur einem projektor.

INTERAKTION DURCH SPIEGELUNG/VERDOPPELUNG, ALS MERKMAL DES GESCHLOSSENEN SYSTEMS.
NARKOSE DER WAHRNEHMUNG, KOLLAPS DER KOMMUNIKATION (SCHIZOPHRENIE).



ZWEI FAMILIEN SITZEN SICH GEGENÜBER, EINE IM TV-APPARAT, DIE ANDEREN IN DER WOHNUNG. ZU SEHEN IST NICHT DAS PROGRAMM, WEIL DER SCHIRM, AUF DEN DIE EINE FAMILIE SCHAUT AUCH DER SCHIRM DER ANDEREN IST (SPEZIFIKATION LEINWAND AUFS TV ÜBERTRAGEN), SONDERN DIE REAKTION AUF DAS PROGRAMM. DIESE REAKTION IST ABER WIEDERUM DIESELBE IM PUBLIKUM, WEIL DIE REAKTION DIESER FAMILIE AUCH/DENNOCH EIN PROGRAMM FÜR DIE ANDERE FAMILIE IST. DAS GANZE KANN ETWA VON 5-20' DAUERN.
FERNSEHEN IN DER FAMILIE, FAMILIE IM FERNSEHEN.

GLAS ALS TRANSPARENTE LEINWAND, BEWEGUNG AUF DER LEINWAND, DIE LEINWAND VERLETZT DEN KÖRPER.
BODY CUTTING DURCH LEINWAND: NEUE ÄRA D. WIRKLICHKEIT, WENN DIE ABBILDUNGSBEZIEHUNGEN VERLOREN GEHEN. (DIE WELT VERLOREN GEHT). 2 FLÄCHEN VERSCHIEDENER BEDEUTUNG ERHALTEN DURCH EINE ÄSTHETISCHE KONDITION EINE GLEICHWERTIGE BEDEUTUNG. DIE ZEICHEN SIND AUS DEMSELBEN STOFF WIE DIE LEINWAND. DIE GLASSPLITTER WERDEN NUR ZU ZEICHEN INDEM SIE SPUREN EINES ÄSTHETISCHEN PROZESSES AM KÖRPER SIND.
IDENTITÄT VON ZEICHEN U. TRÄGERMATERIAL, VON FIGUR U. GRUND.
DER KONTEXT DER KUNST WIRD ZUR BEDINGUNG/ERFAHRUNG D. WIRKLICHKEIT.

CUTTING 1967/68

expanded movie, intermedium

material: 2 papierleinwände, 1 diaprojektor, 1 dia ~~mit~~ von einer hausfasade, bazooka-leibchen, nackter ~~männlicher~~ darsteller, rasier= messer, schere.

leinwand - aktion
haut - aktion papier leinwand
körper - aktion haut leinwand

part 1 : opening. a documentary
part 2 : a talkie, hommage a marshall mcluhan
part 3 : a commedy, hommage a bazooka joe
part 4 : a silent movie, hommage a greta garbo
part 5 : fellatio

part 1 : die auf die leinwand projizierten fenster werden mit einer schere ausgeschnitten, d.h. realiter geöffnet.
part 2 : der satz "the content of the writing is the speech" (der inahlt des schreibens ist das sprechen, zitiert nach mcluhan) wird bis zu speech aus der beleüchteten leinwand ausgeschnitten, das wort "speech" selbst wird dann gesprochen. die bedeutung des satzes wird also repräsentativ realisiert. speech wird in der höhe der zeile gesprochen.
part 3 : der kaugummiballon (aus dem munde joe's) wird ausgeschnitten. die konventionelle leinwand wurde als dicent (ch.s. peirce) zum bazookaleibchen, mit der syntaktischen dimension zu blow up, terminus technicus: aufblasen.
part 4 : brust - achsel - bauch- und schamhaare werden abrasiert. ein nackter körper wird zur leinwand

1967/8

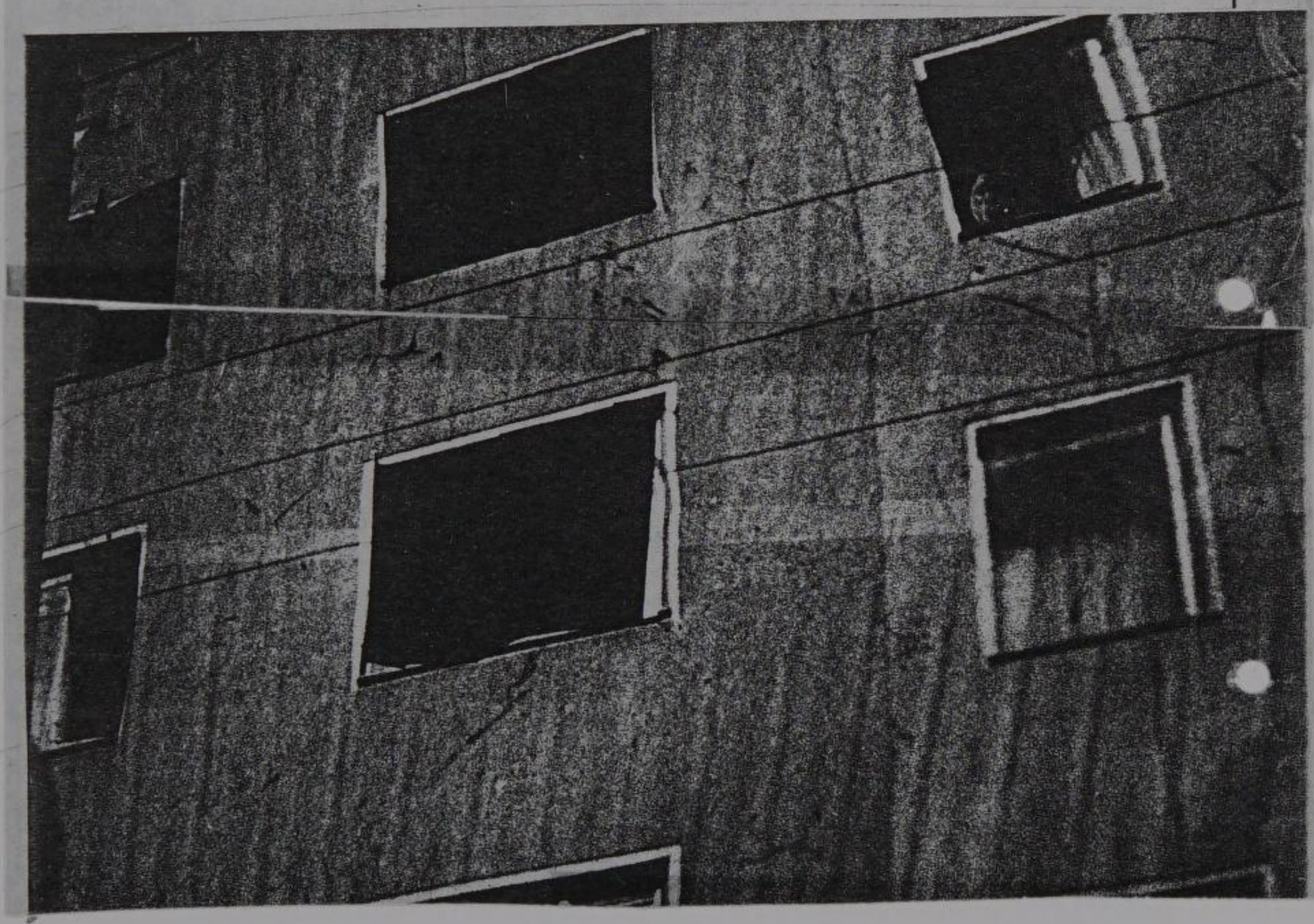
Cutting

Резка

Cutting
Expanded Cinema, Screen Action,
Skin Action, Body Action
Description with photograph on paper *

part 5 ist ein sprechfilm (vgl. part 2) ohne zeichen, demonstriert körpersprache als typus einer nicht-verbalen artikulation, als befreite menschliche kommunikation, das meint heute noch : nicht soziale aktion." (p. weibel)

vorgeführt: göteborg 1968
'underground explosion', münchen, zürich, köln, essen, 1969
'the first international undergound festival', london, 1970
experimenta 4, frankfurt, 1971
amsterdam, 1971
cinemathéque brüssel, 1972





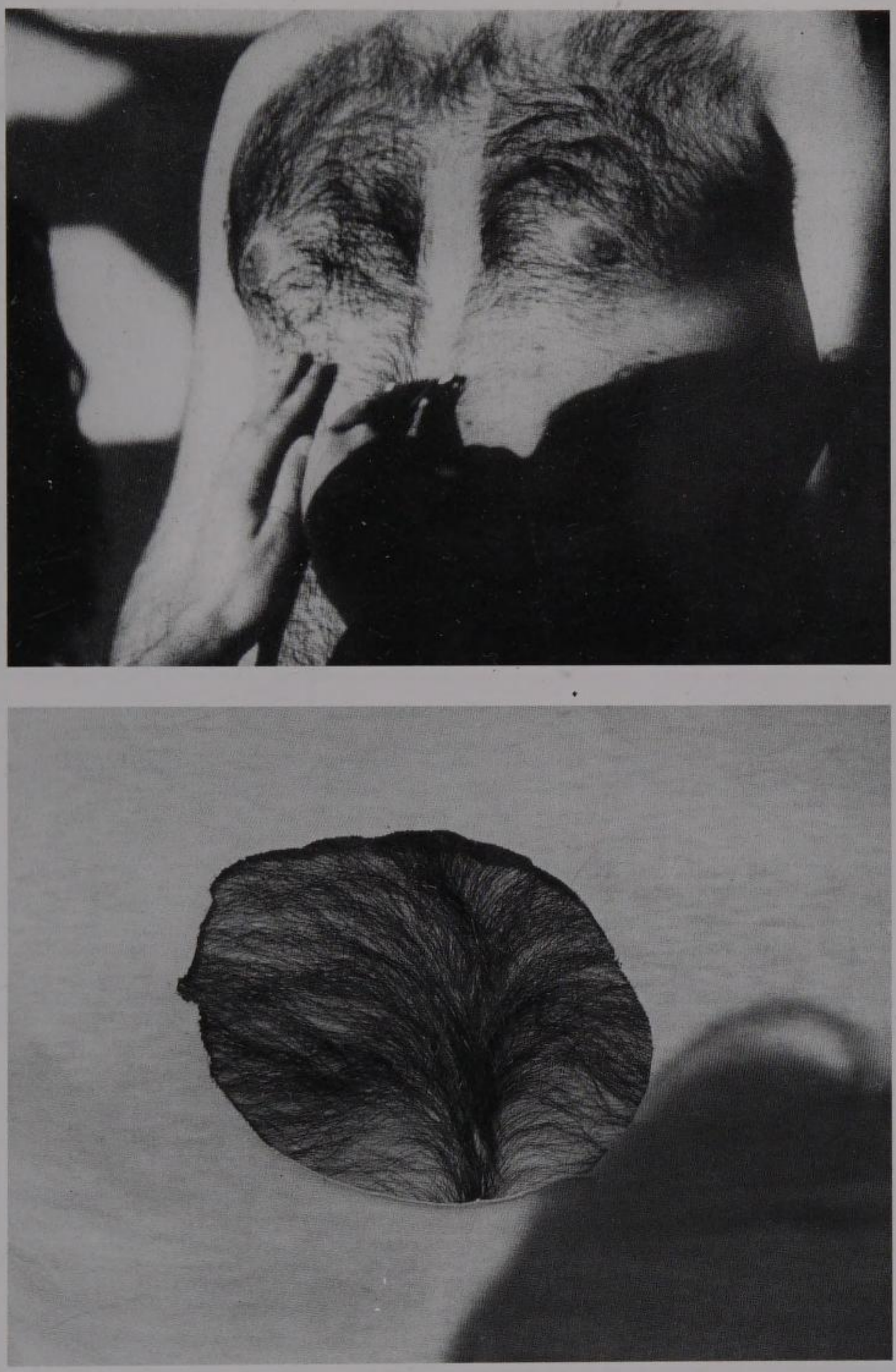


1967/8

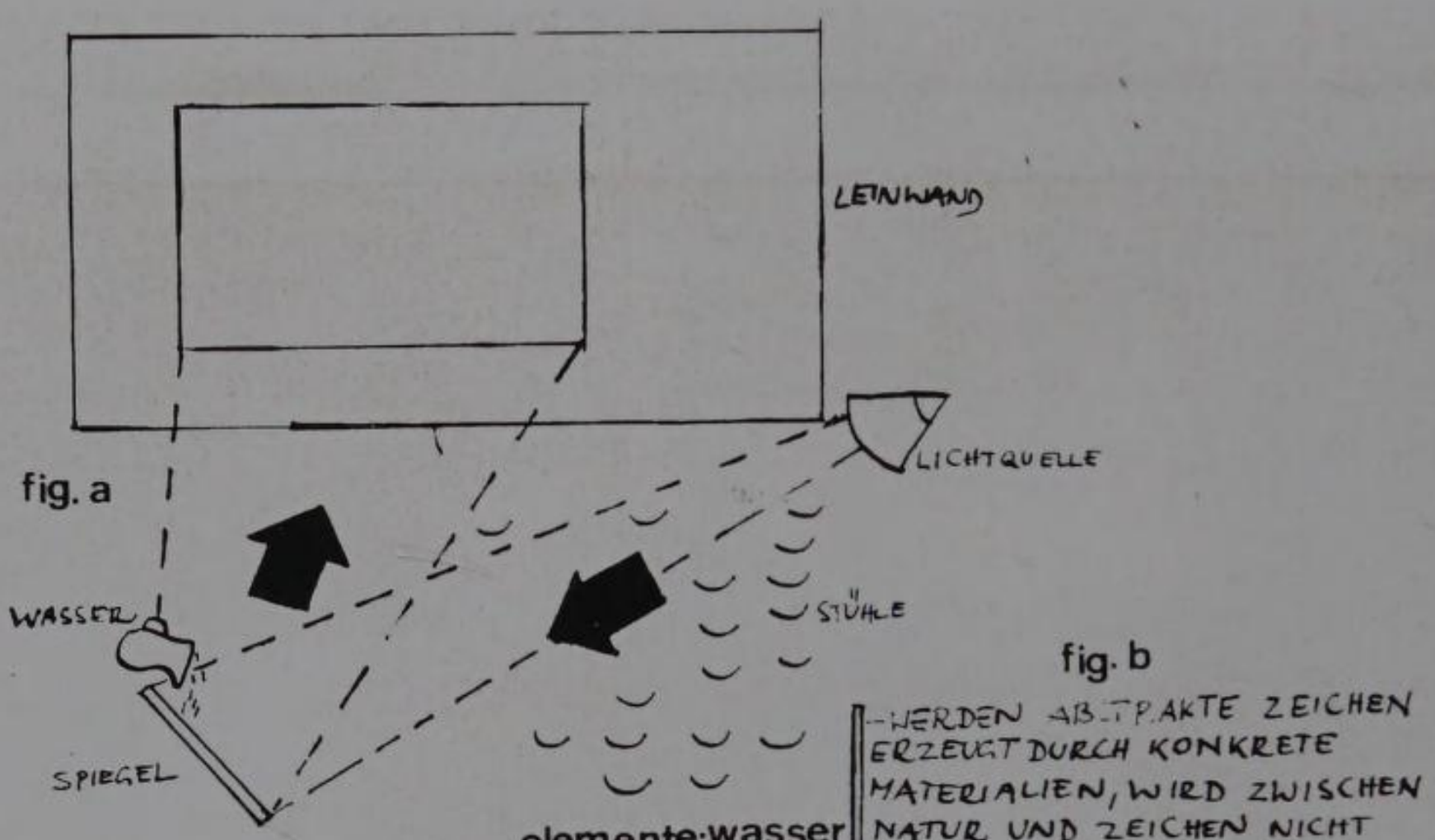
Cutting

Резка

Cutting
Expanded Cinema, Screen Action,
Skin Action, Body Action
Action Photographs, b/w *



abstract film no.1 1967/68



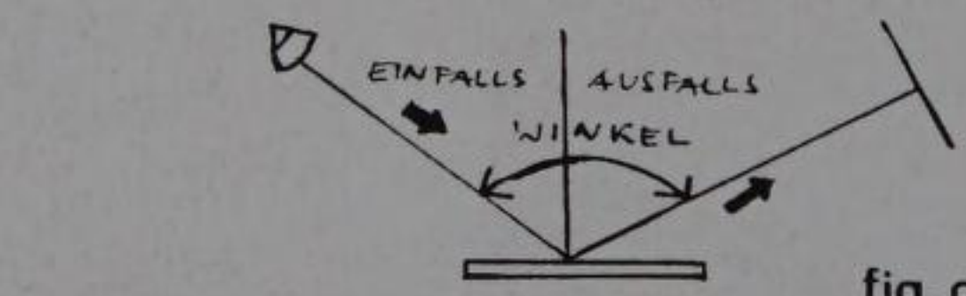


fig. ç

1967/68

abstract film no. 1

абстрактный фильм № 1

Expanded Movie,
Concept Paper *



1967/68

abstract film no. 1

абстрактный фильм № 1

Expanded Movie,
Exhibition view at
Museum Moderner Kunst
Stiftung Ludwig, Vienna.

Пинг-понг

С помощью мяча и ракетки зритель пробует ударять по точкам, появляющимся на экране. Фильм для игры – игровой фильм.
Освобожденная от привычной семантической нагрузки становится очевидной связь между зрителями и киноэкраном: стимуляция и реакция. Эстетика традиционного кинематографа относится к области восприятия. „Пинг-понг" вскрывает властные отношения между производителями кинопродукции (режиссером, киноэкраном) и ее потребителями (зрителями). То, что глаз сообщает мозгу – это лишь повод для моторных рефлексов и физиологических реакций. „Пинг-понг" визуализирует идеологические отношения. Зритель и киноэкран являются партнерами в одной и той же игре, правила которой – экран и зритель вынуждены взаимо-действовать друг с другом – диктуются режиссером. Поэтому потребитель реагирует активно. Ничто не показывает властный характер киноэкрана (как средства манипуляции кинорежиссера) так наглядно, как этот пример: нет никакой разницы, активно ли зритель вовлечен в игру с киноэкраном или нет – ничто не в состоянии изменить его потребительский статус. Телевизионная версия этого фильма отлично подходит для утреннего вещания в качестве телегимнастики.

Ping Pong

The object is to use the ball and paddle to hit points that appear on the screen. A film to play – a feature.
Based only on its semantics, the relationship between viewer and screen becomes clear: stimulus and reaction. The aesthetic of the conventional film is a physiology of behavior, its method of communication a perceptual event. "Ping Pong" elucidates the authoritative relationship between the producer (director, screen) and consumer (viewer). What the eye tells the brain here forms an occasion for motor reflexes and reactions. "Ping Pong" makes the ideological relationships visible. Viewer and screen are partners in a game whose rules – that screen and viewer act as one – are dictated by the director. In this sense, the consumer reacts actively. Nothing shows more clearly the authoritative character of the screen (as manipulative medium of the director) than this: however much the viewer participates in the game and plays with the screen, this changes nothing, or hardly anything, about his status as consumer. The television version is ideal for the morning hours, for some early morning exercise. Points appear on the TV screen with which the TV actor, the morning exerciser, plays "Ping Pong."

1969

Ping Pong.
Ein Film zum Spielen – Ein Spielfilm

Пинг-понг.
Фильм для игры – игровой фильм

Ping Pong.
A Film To Play – A Feature
Expanded Movie, Film Action,
Action Film
Documentary Photograph and Exhibition view
Oberösterreichisches Landesmuseum Linz 1992





Вверх+Вниз+На+От

После съемок – монтаж, после монтажа – проецирование на экран, таковы правила. Любое отступление от этих правил, пропуски или перестановки производственных этапов фактически сводят на нет надежды студии на финансовый успех. Кинофильм – „театр иллюзии", демонстрируется в полной темноте, в кинозале, удобной коробке-для-переживаний. Отмена привычной производственной схемы посредством нарушения ее временной структуры приводит к тому, что „мир" на экране обнаруживает свою иллюзорность, а нам показывается его „искуственность". В фильме „Auf + Ab + An + Zu" монтаж и проецирование пленки на экран осуществляются одновременно. Материалом монтажа является не целлулоид, а киноэкран. Одновременность проецирования и монтажа обнажает знаковую природу кино.

Это и учебный фильм, и упражение в живописи, и отказ от живописи; это своего рода отголосок кубистского изничтожения живописи. Пространство понимается здесь как момент времени. Зрителю видна только часть проецированных образов, другая скрыта под нарисованными на целлулоиде геометрическими фигурами, которые по кругу движутся на экране, то освобождая, то снова закрывая различные области экрана. Зритель сам должен завершить работу над фильмом, дорисовывая на экране то, что закрыто на целлулоиде. В конце на четырехугольном полотне экрана остаются линии и рисунки репродуцированной репродукции.

Up + Down + On + Off

After the recording, the montage, after the montage, the projection – that's the rule. Every violation of this rule, every shift, omission, swap, costs the production company its conventional success. Film as perfect theater of illusion in air-conditioned and darkened experience boxes. Desertion of the production scheme by sabotaging its chronological structure means: the "world" is no longer simulated, but the feasibility of making a "world" is demonstrated. In "Up + Down + On + Off," montage and projection take place simultaneously. The montage takes place on screen, not on celluloid. The simultaneity of projection and montage shows that film is a sign. This film is an instructional film, an introduction to painting, a rejection of painting, an echo of the cubist desertion of painting. Space is understood as a moment in time. Only a portion of the projected image is visible; the rest is completed by geometric patterns drawn onto the celluloid. The drawn-on section of celluloid wanders in a circular movement across the screen. Every time a piece becomes free, it is replaced. The viewer, who must thus take part in the production of the film in order for it to be realized, completes with a drawing pen what is hidden on the celluloid. In the end, what remains in the white rectangle projected onto the screen are the lines and signs of the reproduced reproduction.

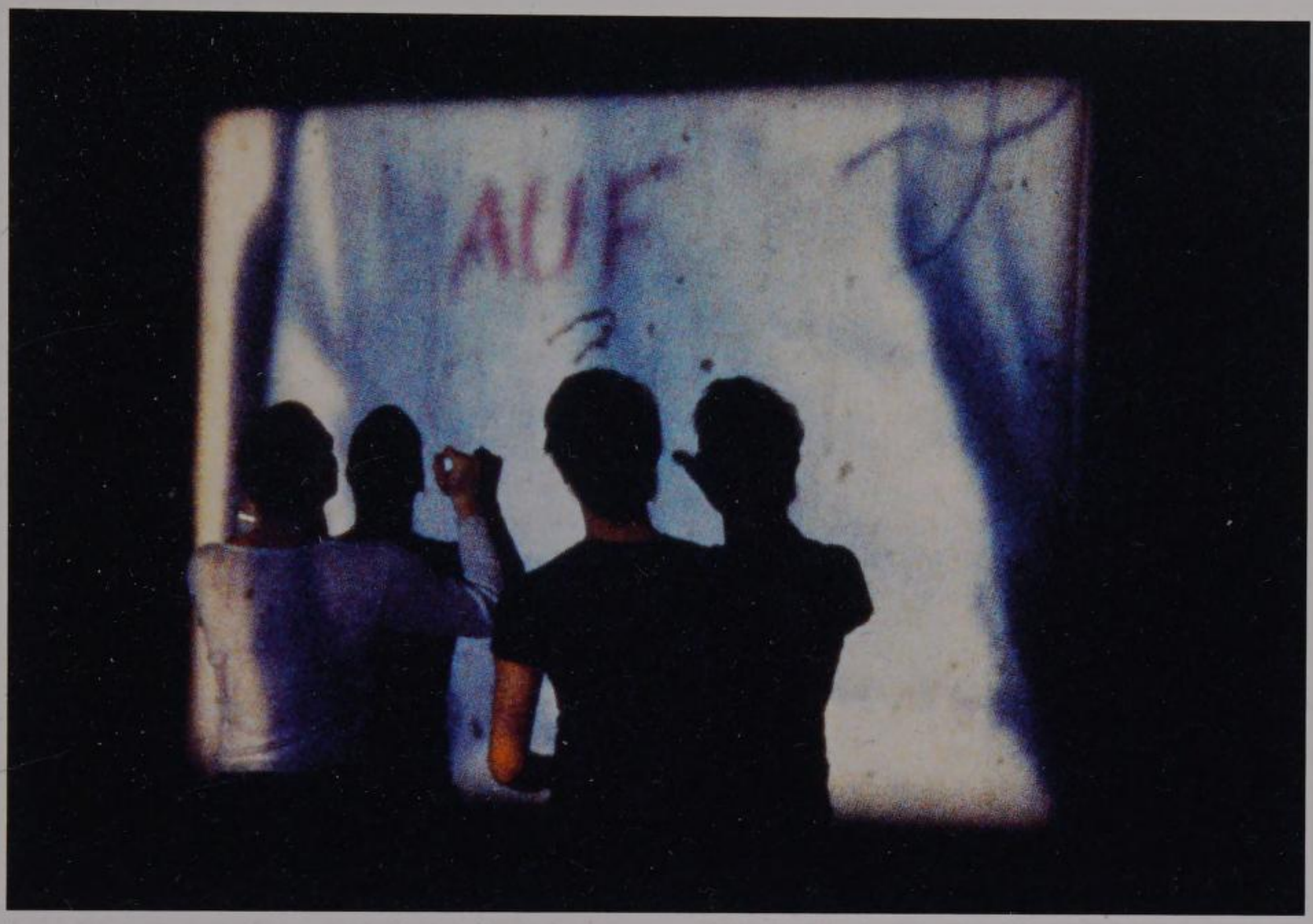
1968

Auf+An+Ab+Zu

Вверх+Вниз+На+От

Up+Down+On+Off

Expanded Movie, Film Action.
Active Screen, Performance
Photographs in Generali
Foundation, Vienna 1996


AUF



Солипсизм расколотого экрана

В правом углу от киноэкрана находится лист алюминевой фольги, в котором отражается проецируемое на экран изображение. Таким образом достигается особая иллюзия: вместо одного боксера мы видим двоих, боксер боксирует, бьется сам с собой. Он боксирует с изображением, но в то же время и с рамками, в которое это изображение заключено. Такой прием напоминает нам об удовенных образах маньеристской живописи … В то же время „Расколотый экран“ представляет собой редукцию подобного удвоения: у нас есть два изображения – но лишь один кинопроектор.

Split Screen Solipsism

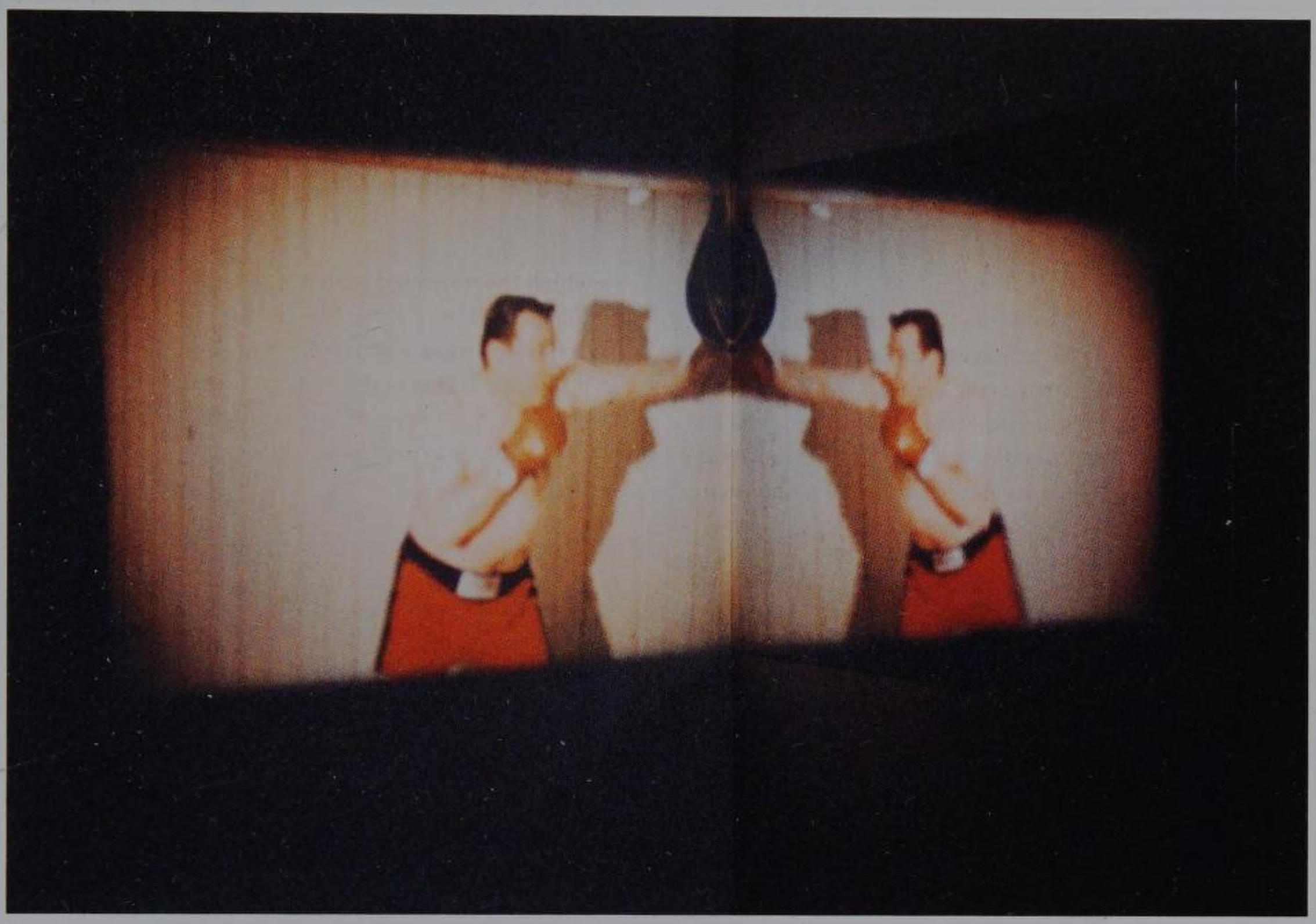
Perpendicular to the screen is a sheet of aluminum foil in which the projected image is reflected. This creates illusionistic effects: one boxer becomes two, a boxer boxes with himself, against himself. He boxes with the picture, but also with the frame of the picture. Duplication in Mannerist painting … “Split Screen” is a reduction in duplication: two pictures with only one projector.

1968

Split Screen Solipsismus

Солипсизм разделенного экрана

Splitscreen Solipsism
Expanded Movie





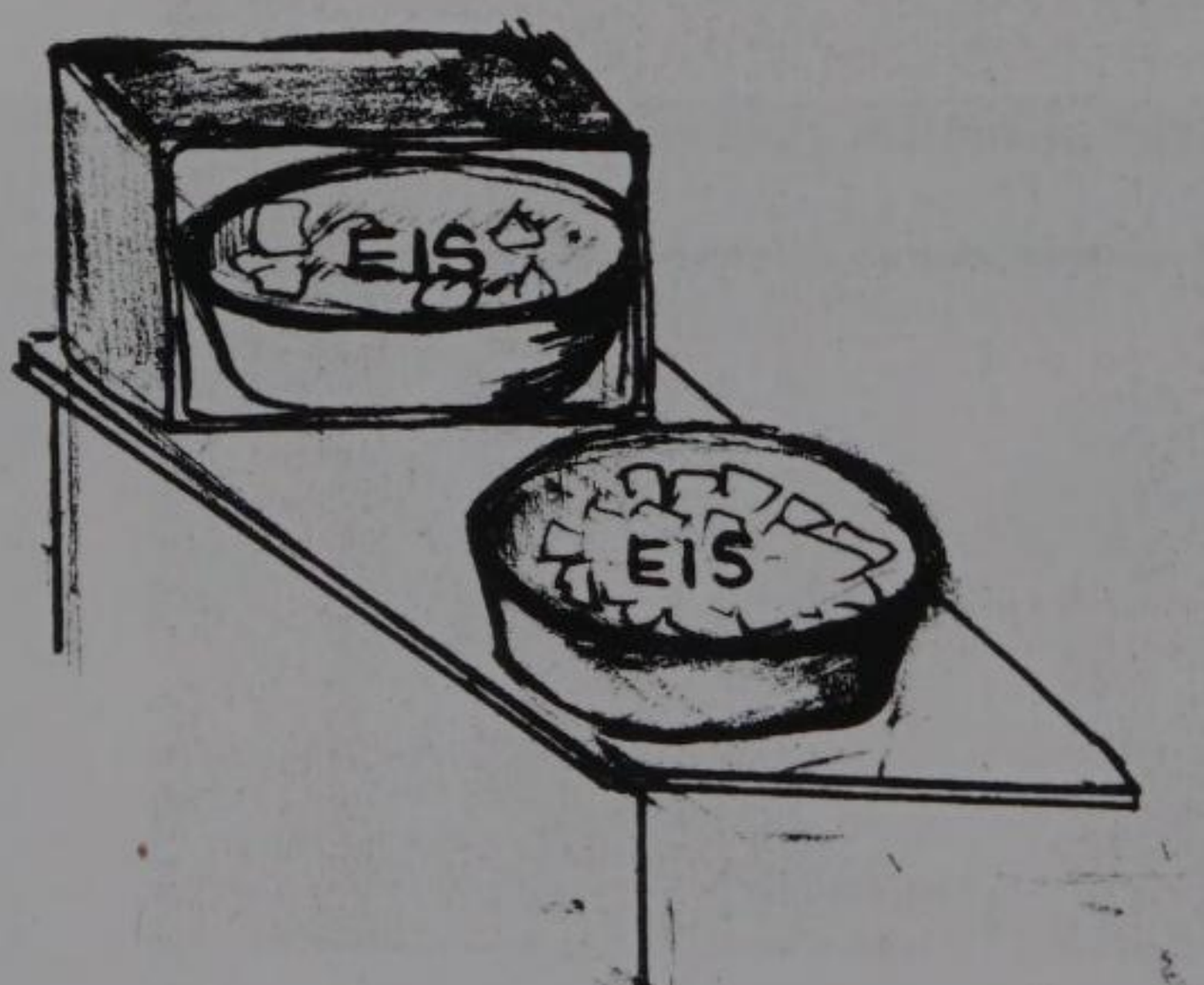
ZEIT UND GEGENZEIT 1973

VIDEO PLASTIK

GELOGENE WAHRHEIT

FEEDBACK FEED

SCHMELZENDES EIS WIRD AUFGEZEICHNET, UND DANN AM MONITOR RÜCKLAUFEND ABGESPIELT, ENDE DER AUFZEICHNUNG = ANFANG.
VOR DEM MONITOR STEHT EIN BEHÄLTER MIT EIS, DAS EIS SCHMILZT REAL.



MONITOR PROZESS WASSER → EIS
REALITÄT PROZESS EIS → WASSER





1973

Zeit und Gegenzeit

Время и Противовремя

Time and Countertime
Concept Paper for
Video Sculpture *

1973

Zeit und Gegenzeit

Время и Противовремя

Time and Countertime
Installation View

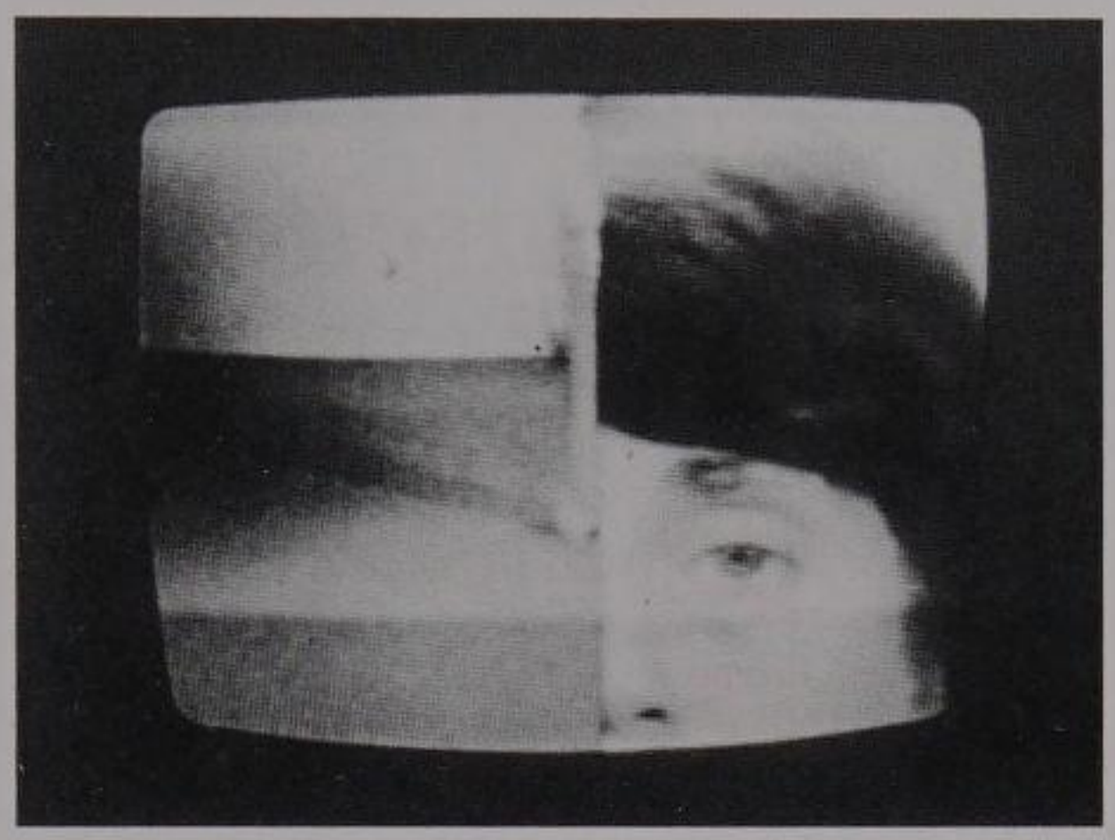
1973/74

Raumsehen und Raumhören

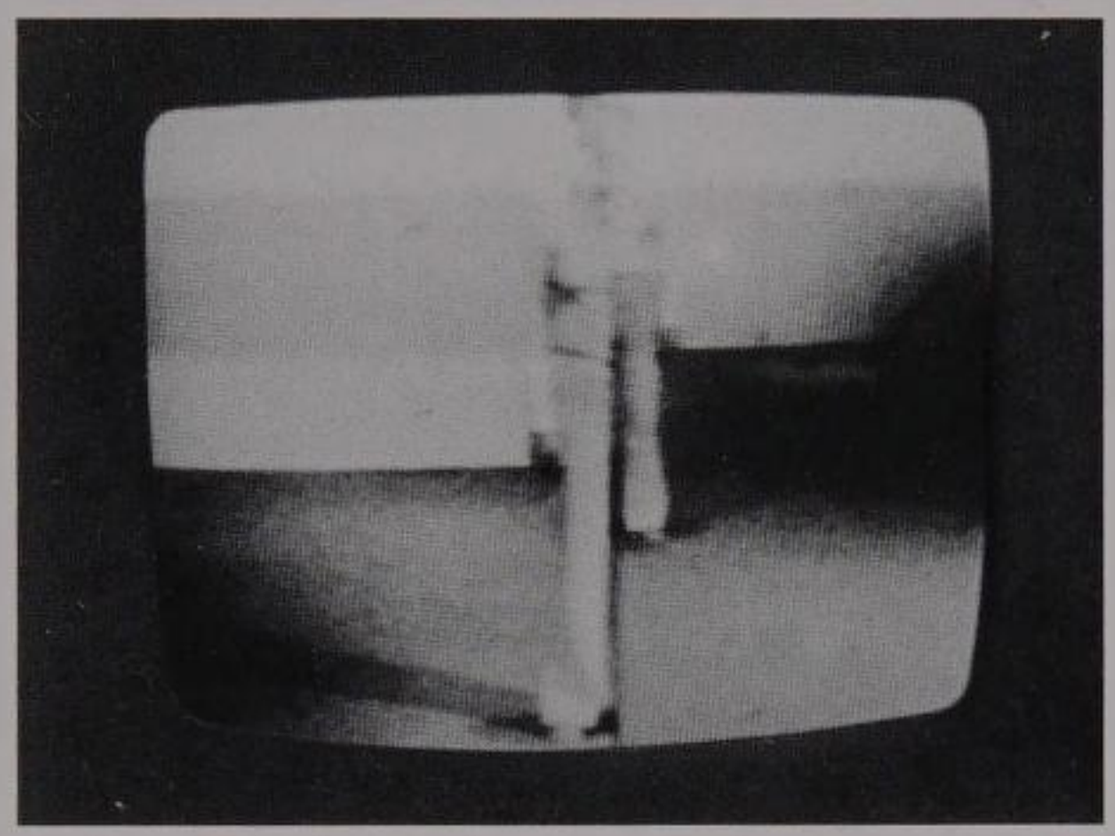
Видеть пространство
и слышать пространство

Seeing Space and Hearing Space
Time Sculpture, Video Stills











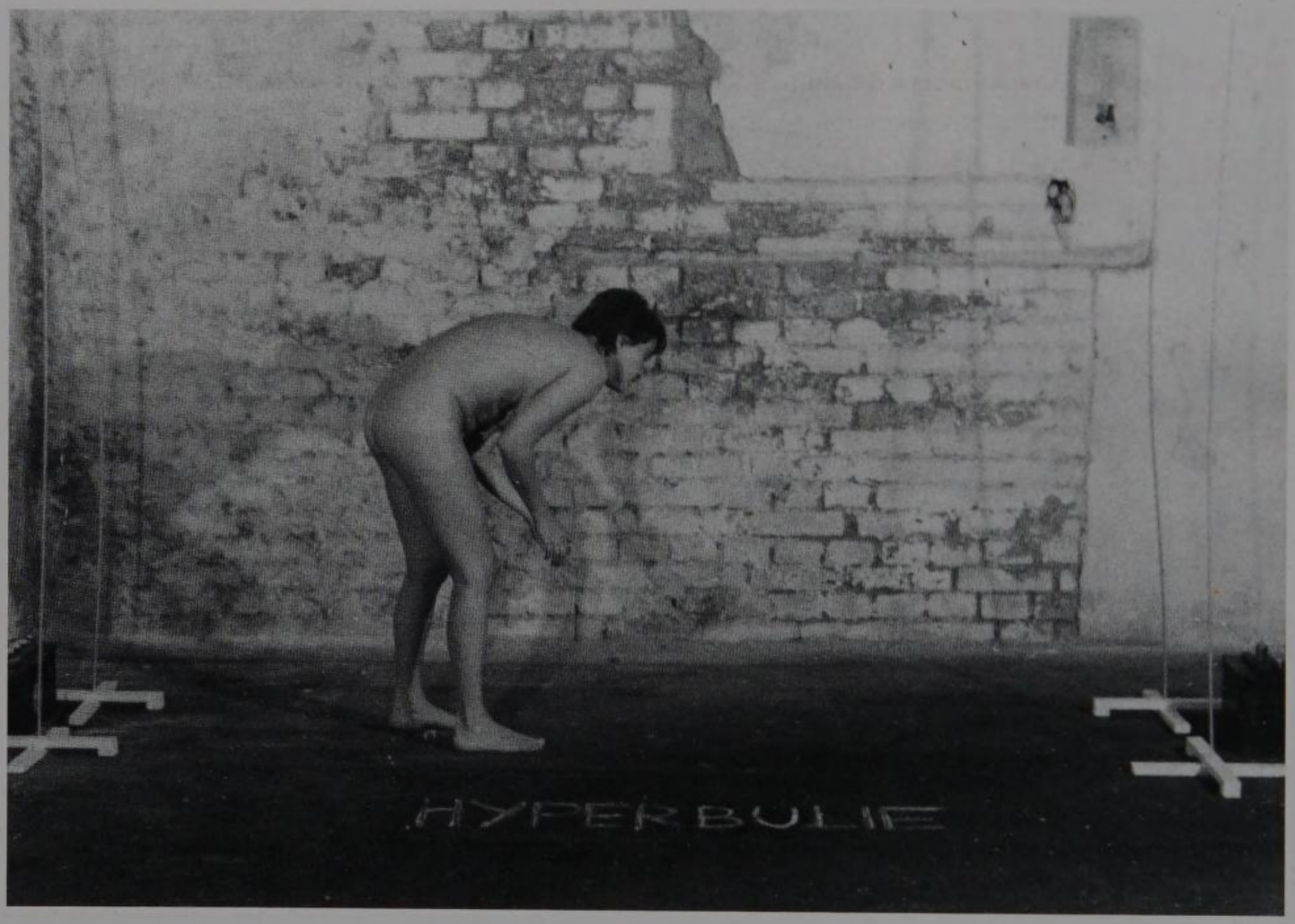


В феминистской теории отношение между сексуальными различиями характеризует желание, тело, язык и бессознательные эффекты власти, устройство общества и индивидуальности. Различия и дифференциации в политической дискуссии сглаживаются по аналогии с многообразными анализами изобразительных систем наших культур и степенью их одобрения.

ВАЛИ ЭКСПОРТ, «Политическая манипуляция и манипулятивное строение лжи и правды. Театр. Встреча. Интеграция». Предисловие

In feminist theory, the relationship between sexual difference characterizes desire, body, language and the unconscious effects of power characterize the constitution of society and individuality. The differences and differentiations within political argumentation arise analogous to the various analyses of the representational systems of our cultures and the degree of their affirmation.

VALIE EXPORT, Political Manipulation and Manipulative Construction of Lies and Truth. Theater. Encounter. Integration. Foreword



Hyperbulie, Гипербулия, Hyperbulia, 1973
Body Action Studio EXPORT Vienna
Action Photograph

ФЕМИНИСТСКИЙ АКЦИОНИЗМ
FEMINIST ACTIONISM
FEMINISTISCHER AKTIONISMUS

Уже в середине 1970-х годов ВАЛИ ЭКСПОРТ стала одной из наиболее значительных фигур феминистского перформанса и инсталляции на международной художественной арене. В эту раннюю фазу тело художницы становится полем борьбы за женское самоопределение. В телесно-матириальных интеракицях ЭРОЗ/ИЯ (EROS/ION), «Каузалгия» (Kausalgie), «Гипербулия» (Hyperbulie), «Асемия» (Asemie), «I am beaten», а так же «Дельта» (Delta) и «I [(beat) it]» представляют собой перформансы, в центре которых было значение женщины в патриархальном обществе. Проблема взаимоотношения двух полов, в патриархальном дискурсе, рассматривавшем мужчину в качестве духа, языка и силы, а женщину – в роли тела, безъязычности и бессилия, была одной из самых популярных. ЭКСПОРТ нередко сочетает процесс эстетизации тела с технологическими аспектами его репрезентации, которые позволяют преодолеть сложившийся контекст и создать собственный, и, таким образом, открыть новую перспективу для изменения субъектно-объектных отношений.

By the mid-1970s, VALIE EXPORT had already made a name for herself as one of the most important feminist performance and installation artists on the international scene. In this early phase, the body becomes a battlefield on which the war for self-determination is waged. The body-material interactions "EROS/ION," "Kausalgia," "Hyperbulia," "Asemia," "I am beaten" and "Delta," as well as "I [(beat) it]" are performances that explore the problems women face living in a patriarchal system. These works radically call into question the discourse between the sexes, where the man holds sway over intellect, language and power and the woman takes on the role of body, muteness and powerlessness. EXPORT frequently combines technological aspects with the process of aestheticization, helping to overcome women's external determination through a given context by redefining that context and thus opening up new prospects for transforming the object into a subject.

Bereits Mitte der 70er Jahre hatte sich VALIE EXPORT als eine der wichtigsten feministischen Performance- und Installationskünstlerinnen international etabliert. In dieser Frühphase wird der Körper zum Schlachtfeld, auf dem der Kampf um Selbstbestimmung stattfindet. Die Körper-Material-Interaktionen „EROS/ION", „Kausalgie", „Hyperbulie", „Asemie", „I am beaten" und „Delta" sowie „I [(beat) it]" sind Performances, die die Frauenproblematik im Patriarchat zum Thema haben. Der Diskurs zwischen den Geschlechtern, wo der „Mann die Rolle des Geistes, der Sprache und der Gewalt und die Frau die Rolle des Körpers, der Sprachlosigkeit und Ohnmacht" innehat, wird massiv hinterfragt. Mit dem Prozess der Ästhetisierung verbindet EXPORT häufig technologische Aspekte, der die Fremdbestimmung durch einen gegebenen Kontext überwindet und den Kontext neu bestimmt und damit neue Perspektiven für die Transformation des Objekts zum Subjekt eröffnet.

ЭРОС-ЭРОЗИЯ

Взаимодействие тела и материала

Материал: большая панель листового стекла,
груда разбитого стекла, бумажный экран, человек

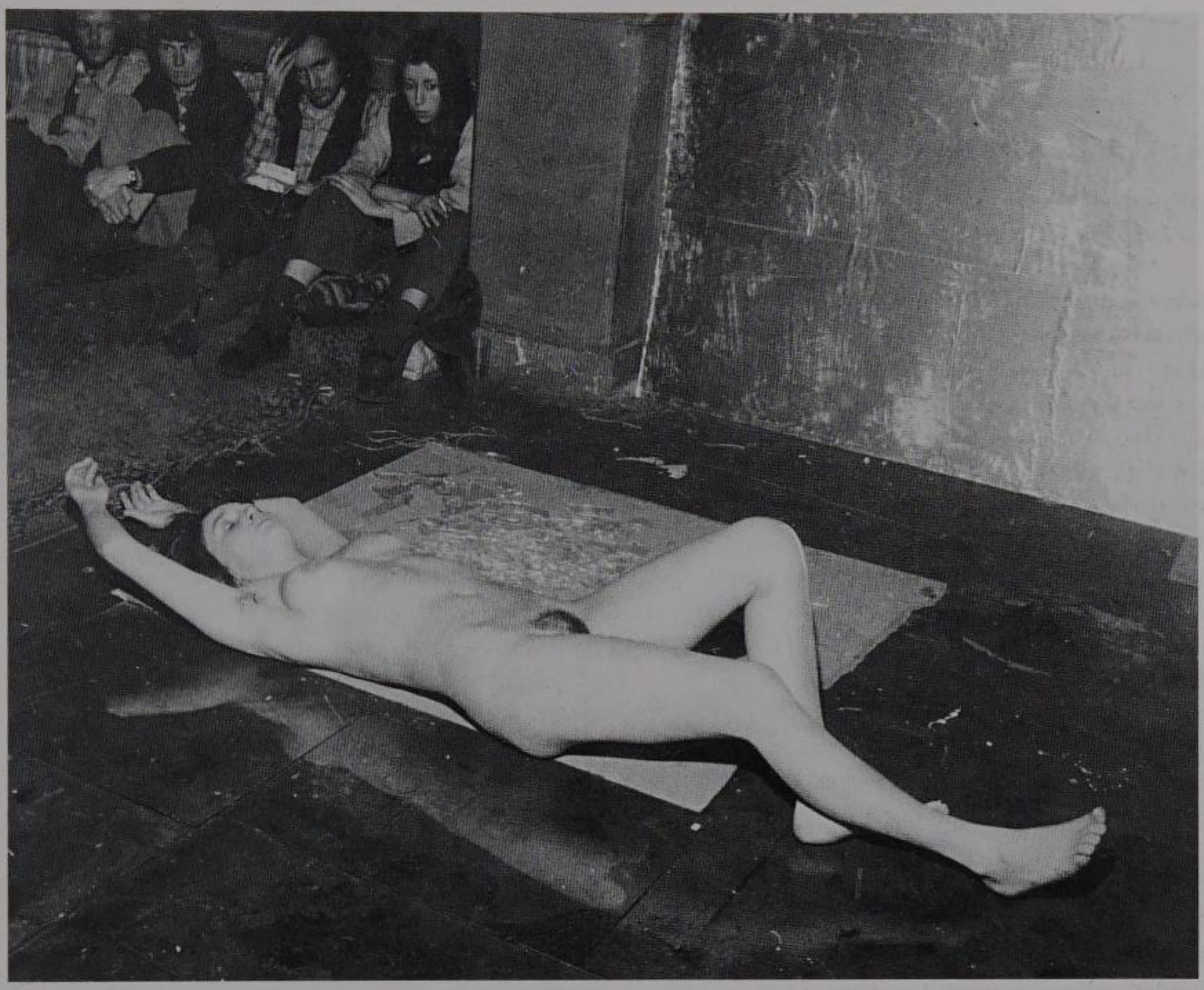
Тело в этой акции используется для семантического анализа посредством демонстрации тела как носителя и передатчика знаков/следов. Акция ЭРОС-ЭРОЗИЯ исследует связь между социальными знаками и телом, связь между культурой и телом, материалом и телом.
Сначала я перекатываюсь через битое стекло, тело прорывает экран, а затем врезается в панель.
Одинаковый материал вызывает одинаковый смысл.
Изменения в состоянии материала изменяют и смысл материала. Стекло как лист означает: прозрачность.
Стекло как осколки означает: повреждение. Два разных смысла, варьирование контекста, опыт реальности, когда наглядный смысл потерян, потерян и мир.
Две поверхности одного и того же смысла. Это минимальное расхождение проистекает из свойства искусства, каковое является свойством понимания.
В конце я вкатываюсь в бумажный экран. Вызванные осколками стекла следы на моей коже-экране оставляют естественные живописные следы на экране бумажном. Стеклянные осколки становятся знаками, будучи сведены к простым следам в процессе эстетической обработки тела.
Идентичность знаков и материального носителя.
Контекст искусства как условие реальности.

Подобно тому, как общество демонстрирует господство над телом посредством социальных знаков, ЭРОС-ЭРОЗИЯ показывает способы и средства ускользания человека от этой власти. Биологический порядок, все еще доминирующий в нашем обществе благодаря власти обусловливать формы жизни через свойства тела, может быть отброшен только тогда, когда будет преодолена власть тела над духом, когда тело будет преодолено. Человек перекатывается через битое стекло, не истекая при этом кровью до смерти. Он доказывает, что он сильнее окружающей его системы, преодолевая место, на котором эта система практикуется – тело.

Эта акция показывает сознание, освободившееся от смысла «материала». Возрождение происходит с позиции преодоления ритуала. Смысл материала – смысл и образ как материал – предписываемый нам обществом, преодолевается здесь через тело духом. Классификация тела – будь то биологическая, социальная или институциональная – отрицается и отбрасывается. То, что должно ранить, не ранит. Порезы на коже не смертоносны; они – отверстия в интимную область, в сокровенную оболочку сосудов, в себя. Обусловленная государством частная сфера раскромсана, следы тела суть знаки социальных процессов, знаки ритуала, становящегося действием, подавления, становящегося свободным решением, порядка, превращающегося в хаос.

Я расширила этот анализ в 1973 году, перекатившись сначала в воду, а затем через лед, как один из примеров многих возможностей.

1971 Эксперимента-4, T.A.E. Франкфурт
Лаборатория искусств, Лондон
Электрическое кино, Амстердам



1971

EROS/ION

ЭРОС-ЭРОЗИЯ

Body-Material-Interaction
Action Photograph

EROS/ION

Body-material interaction

Material: a large panel of plate glass,
a pile of broken glass, paper screen, human

In this action, the body is used for a semantic analysis by means of a body demonstration, as carrier and transmitter of signs/traces. The action EROS/ION investigates the relationship between social signs and the body, the relationship between culture and body, material and the body. I first roll myself through the broken glass, body cutting through screen and then onto the plate glass.
Identical material evokes identical meaning.
Changes in material states also change the meaning of the material. Glass as plate means: transparency. Glass as fragments means: lesion. Two different meanings, context variation, experience of reality, when the illustrative meaning is lost, the world is lost.
Two surfaces with the same meaning. This minimal variance comes from the character of art, which is the character of understanding.

Finally, I roll myself onto a paper screen. The traces caused by the glass splinters on my skin screen leave informal painterly traces on the paper screen. The glass splinters become signs by being reduced to mere traces in an aesthetic process on the body.
Identity of signs and carrier material. The context of art as condition of reality.

Just as society demonstrates dominance over the body by means of social signs, EROS/ION shows ways and means for the human to elude this power. The biological order that still prevails in our society through the power to determine life forms through properties of the body can only be abrogated when the power the body has over the spirit is overcome, when the body is overcome. The human rolls through broken glass without bleeding to death. He proves that he is stronger than the system that surrounds him by overcoming the place this system is practiced, the body.

The action shows the consciousness that has freed itself from the meaning of the „material." The reconstruction takes place from the standpoint of the overcoming of ritual. The meaning of the material – meaning and image as material – that society prescribes for us is overcome here through the body by the spirit. The classification of the body – whether biological, social or institutional – is denied and rejected. What should wound, doesn't. The cuts in the skin are no longer fatal; they are openings into an intimate realm, into the innermost skin of the vessels, into oneself. The state-conditioned private sphere is cut to pieces, the body traces are signs of social processes, are signs of ritual becoming action, of oppression becoming free determination, of order becoming chaos.

I extended this analysis in 1973 and rolled myself first in water and then onto ice, as one example of many possibilities.

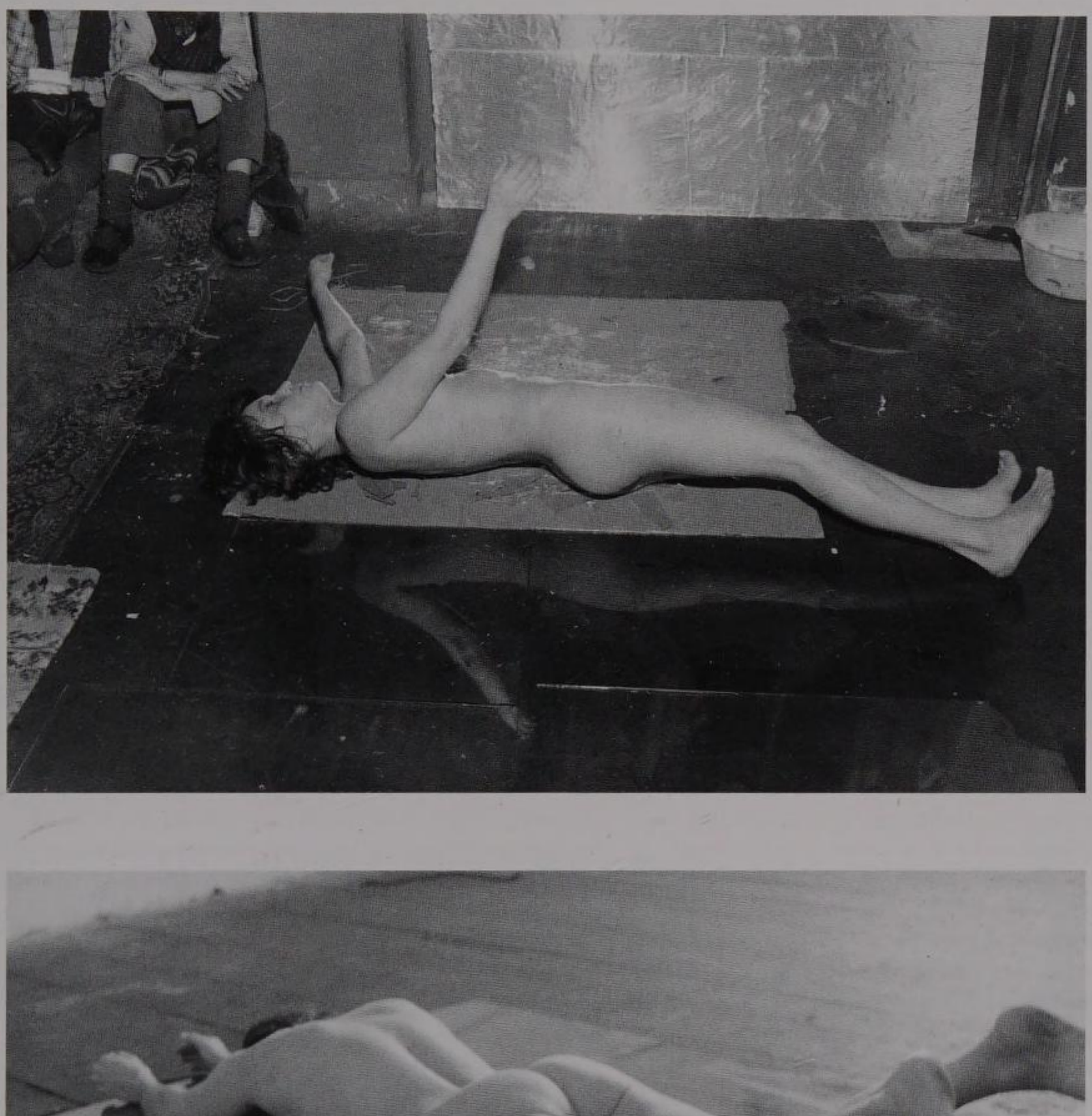
1971 Experimenta 4, T.A.T. Frankfurt
Arts Lab London
Electric Cinema, Amsterdam

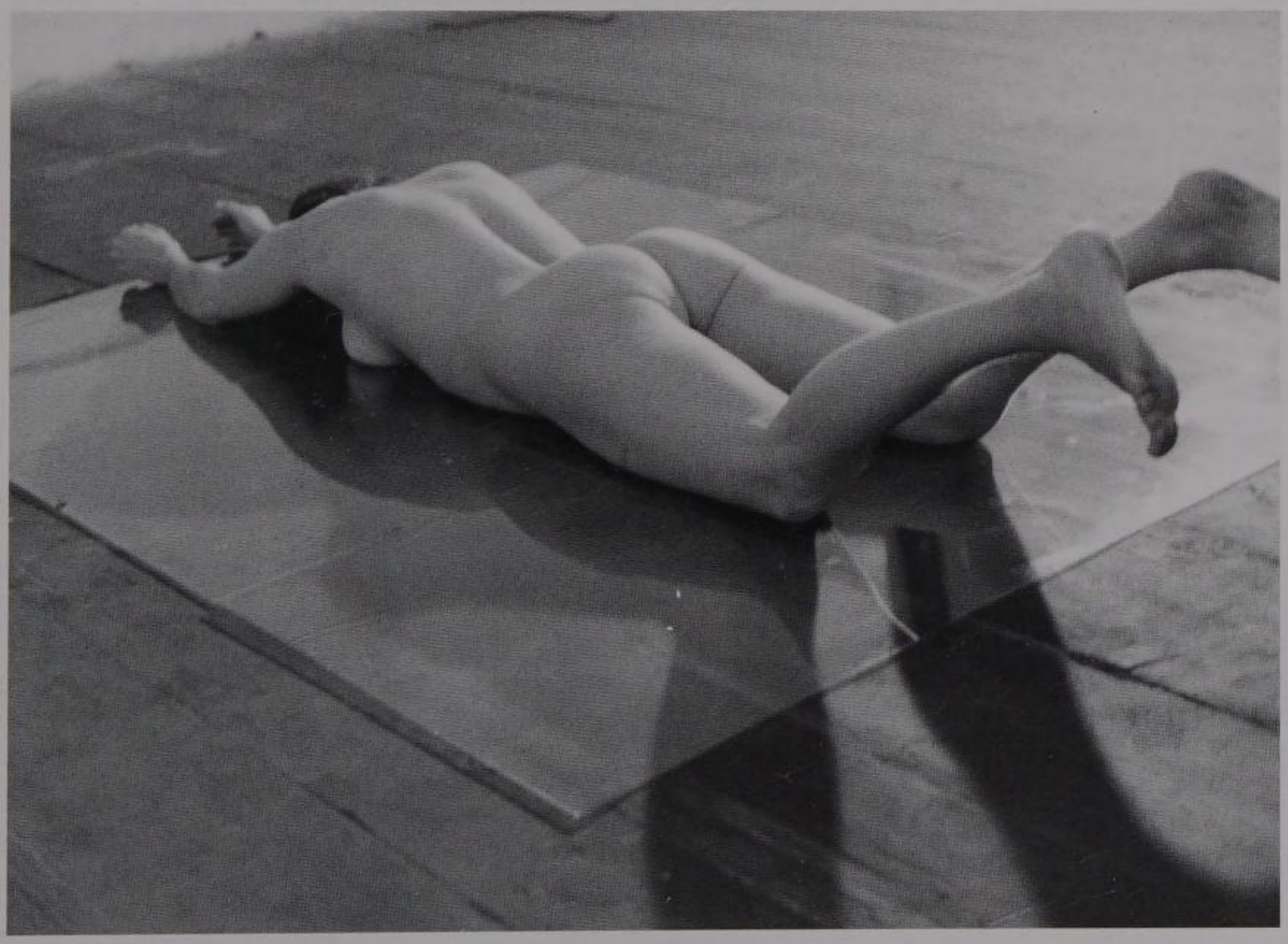
1971

EROS/ION

ЭРОС-ЭРОЗИЯ

Body-Material-Interaction
Action Photographs





НЕСПОСОБНОСТЬ ВЫРАЗИТЬ СЕБЯ ПОСРЕДСТВОМ ЛИЦА

Материал:
живая птица, горячий жидкий воск, нож, человек

Живая птица привязана к помосту тонкой веревкой. Я становлюсь перед птицей на колени и поливаю ее теплым жидким воском, потом я поливаю воском свои ступни и левую руку. Опрокинув контейнер с воском при помощи головы, я покрываю воском и свою правую руку. Затем я освобождаюсь – соскабливая с рук воск с помощью ножа, который я ртом взяла с помоста и продолжаю держать во рту, чтобы соскоблить с себя воск. Вокруг помоста образуется круг из гвоздей.

Основывается на специфической болезни общения – Апраксии – как отсутствии способности действовать – церебральном расстройстве ассоциативных связей в сенсорно-моторной области. Это неспособность подавать знаки понимания других (экспрессивная асемия) или понимать такие знаки (рецептивная асемия).

На высокой равнине цивилизации помоста разыгрывается драма человека как творца. Находясь на том же уровне, что и птица, человек разделяет с ней ее опыт. Человек хочет быть свободным, как парящая птица. Он ищет эту свободу в общении, хочет выразить и сообщить это послание свободы, но его стремление выливается в шаблонную форму, он пытается встроить его в регламентированный код понятного сообщения, – и сообщение умирает. Подобно тому, как птица слабеет под воском, олицетворяя драму человеческой перспективы, под слоем воска застывает и моторная функция человека. Человек застывает в безжизненную восковую фигуру, которая больше ничего уже не в состоянии сообщить, хотя она и хочет сказать так много. Человек и птица суть партнеры/части антропоморфной скульптуры, скульптура (изобразительные искусства) как застывание визуальной выразительности (человеческое общение) демонстрирует в противоречиях между материалом – птица (символ воображения и свободы), воск (символ безжизненности), человек – и в противоречиях между формами (движение и неподвижность) трагедию самопредставления человека.

ASEMIA - or the Inability to express Oneself using facial expression

Material: live bird, hot liquid wax, knife, human

A live bird is tied to a pedestal with a thin string. I kneel before the bird on the platform and pour warm liquid wax over it, then I pour it over my feet and my left hand. By tipping over the wax container with my head, I also cover my right hand with wax. I then free myself – by cutting out my hands using a knife that I have picked up from the platform with my mouth, holding it in my mouth to cut myself free of the wax. All around the platform is a circle of nails.

Based on a specific communicative illness – APRAXIE – as lack of ability to act – a cerebral disturbance of associative connections in the sensory and motor areas. It is the inability to give signs of understanding to others (expressive asemie) or to understand such signs (receptive asemie).

On the high plane of civilization of the platform, the drama of the human as creator is played out. On the same level as the bird, the human shares the experience of the bird. The human wants to be free like a bird flying. He seeks this freedom in communication, wants to express and communicate this message of freedom, but by pouring his longing into a mold, by trying to embed it in the regulated code of understandable messages, the message is extinguished. Just as the bird slackens under the wax, representing the drama of human perspective, human motor function also becomes frozen under the wax coating. The human freezes into a lifeless wax figure who can no longer communicate anything, although it wanted to say so much. The human and bird as partners/parts of an anthropomorphic sculpture, the sculpture (the fine arts) as a freezing of visual expressiveness (human communication), demonstrate in the tensions between the material – bird (symbol of imagination and freedom), wax (symbol of lifelessness), human – and in the tensions between the forms (movement and torpor) the tragedy of human self-representation.

1973

ASEMIE - oder Die Unfähigkeit sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können

Body Performance
Studio EXPORT Vienna
Description

ASEMIE -

DIE UNFÄHIGKEIT
SICH DURCH MIENENSPIEL AUSDRÜCKEN ZU KÖNNEN. 1973.

material: lebender vogel, heißes flüssiges wachs, messer, mensch.

auf einem podest wird ein lebender vogel mit dünnen schnüren befestigt. ich kniee vor dem vogel auf dem podest und übergieße ihn mit flüssigem, heißem wachs, dann übergieße ich meine füße und meine linke hand mit wachs, die rechte hand wird durch das umstoßen des wachsbehälters mit dem kopf übergossen. ich befreie mich dann - durch ausschneiden der hände mit einem messer, welches ich mit dem mund vom podest aufgehoben habe und zum ausschneiden - vom mund gehalten - benütze. rund um das podest ist ein kreis von nägel gezogen.

ausgehend von einer spezifischen krankheit der kommunikation, der APRAXIE - als mangel an handlungsvermögen -, einer cerebralen störung der assoziativen verknüpfung im bereich des sensorischen oder motorischen. es ist die unfähigkeit, zeichen zur verständigung mit anderen personen zu geben (expressive asemie) bzw. solche zeichen zu verstehen (rezeptive asemie).
auf der zivilisatorischen hochebene des podestes spielt sich das drama des menschen als bildner ab. auf ein und derselben ebene wie der vogel erfährt er die erfahrung des vogels. der mensch will frei sein, wie der vogel fliegt. diese freiheit sucht er in der kommunikation, diese botschaft der freiheit will er ausdrücken und mitteilen. doch indem er seine sehnsucht in form gießt, in den geregelten kode der verstehbaren mitteilungen einzubetten versucht, erlischt die botschaft. wie der vogel unter dem wachs erlahmt, der stellvertretend das drama der menschlichen perspektive erleidet, so verhärtet sich auch die menschliche motorik unter dem wachs, erstarrt auch der mensch zu einer leblosen wachsfigur, die nichts mehr mitteilen kann, obgleich sie so viel mitteilen wollte. der mensch und der vogel als partner/teile einer antropomorphen plastik, die skulptur (die bildende kunst) als erstarrung der visuellen ausdruckskraft (der menschlichen kommunikation), demonstrieren in den spannungen zwischen den materialien: vogel (symbol der phantasie und freiheit), wachs (symbol der leblosigkeit), mensch, und in den spannungen zwischen den formen (bewegung und erstarrung) die tragik der menschlichen selbstdarstellung.








DIE UNFÄHIGKEIT
SICH DURCH MIENENSPIEL
AUS DRÜCKEN
ZU KÖNNEN



1973

ASEMIE - oder Die Unfähigkeit sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können

АСЕМИЯ – или Неспособность выразить себя посредством лица

ASEMIA - or the Inability to express One-self using facial expression

Body Performance
Studio EXPORT Vienna
Action Photographs

ГИПЕРБУЛИЯ 1973
Патологическое возрастание силы воли

Телесное действо,
запечатленное на видеопленку,
8 минут

Материал:
коридор с проводами под током,
аккумуляторы, человек

Коридор с проводами, по которым пропущен электрический ток (питаемый от аккумулятора). Человек входит и движется по коридору, постоянно прикасаясь к проводу и получая удары током, в результате чего медленно оседает на пол. Но он принимает вызов и в приступе патологического возрастания силы воли снова и снова вдавливает свою голову в провод. В замкнутой структуре пространства в обществе, которое дробит и регулирует всю человеческую энергию путем установления болезненных барьеров, так что человек – чье тело покрыто стигматами социальной матрицы – превращается в послушное животное, подчиняющееся требованиям плана, который его раздавливает и который оно не знает, одна лишь сила воли, бессмысленно (потому что ее смысл должен лежать за пределами нашего общества) преодолевающая боль в центральной точке нашего общества, способна стремиться к достижению состояния свободного выражения жизни (свободно текущих энергий).

«Узкий» или «опасный» проход – распространенный мотив в мифологиях смерти и инициации... Если человек «легкий», ему удается пройти, но если он «тяжелый», он падает на землю и становится добычей демонов. «Легкость» и «быстрота» – как в мифах, где он «стремительно» пробегает сквозь челюсти чудовища, выскакивая из его пасти, – всегда означают символическую формулу «знания» и «мудрости». «Трансцендентность», в конечном счете, в целях инициации. «Острый, как лезвие бритвы, путь», говорят поэты, выражая трудность следования по пути (который ведет к высочайшему постижению), согласно Упанишад (III, 14). Эта формула проливает свет на инициационный характер метафизического знания. «Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь...» (Мат. 7:14).

Мирча Элиаде: «Шаманизм и архаическая техника экстаза».

HYPERBULIA 1973
Pathological increase in willpower

Body action,
documented by videotape,
8 minutes

Material:
corridor of electrically charged wire,
batteries, human

A corridor of wires through which electricity flows (supplied by a battery). The human enters and moves through the corridor, constantly coming into painful contact with the electrical wire and as a result slowly sinking to the ground. But he accepts the challenge and in a somewhat pathological increase in willpower presses his head into the wire again and again. In the close structure of space in society, which parcels off and regulates all human energy by setting up painful barriers, so that the human – whose body is covered with the stigmata of the social matrix – becomes a tamed animal that obeys the requisites of a plan, under which it collapses and which it does not know, only a willpower that meaninglessly (because it has to have a meaning beyond our society) overcomes the pain at the center of our society is capable of wanting to achieve the state of free expression of life (free-flowing energies).

The 'narrow' or 'dangerous' passage is a common motif in death and initiation mythologies ... If he is 'light,' he makes it through, but if he is 'heavy' he falls to the ground and becomes the prey of demons. 'Lightness' and 'speed' – as in the myths where he 'rapidly' rushes out from between the jaws of a monster – always represent a symbolic formula for 'knowledge' and 'wisdom.' 'Transcendence,' ultimately for the purposes of initiation. 'Sharp like a razor's edge is the path,' say the poets, expressing the difficulty of following the path (that leads to the highest understanding), according to the Katha Upanishad (III, 14 ...) This formula sheds light on the initiation character of metaphysical knowledge. 'Because strait is the gate and narrow is the way that leadeth unto life ...' (Matthew)

Mirces Aliade: Shamanism and Archaic Ecstasy Technique, p. 448.

1973

Hyperbulie

Гипербулия

Hyperbulia
Body Action
Studio EXPORT Vienna
Description

HYPERBULTIE 1973
krankhafte Willenssteigerung

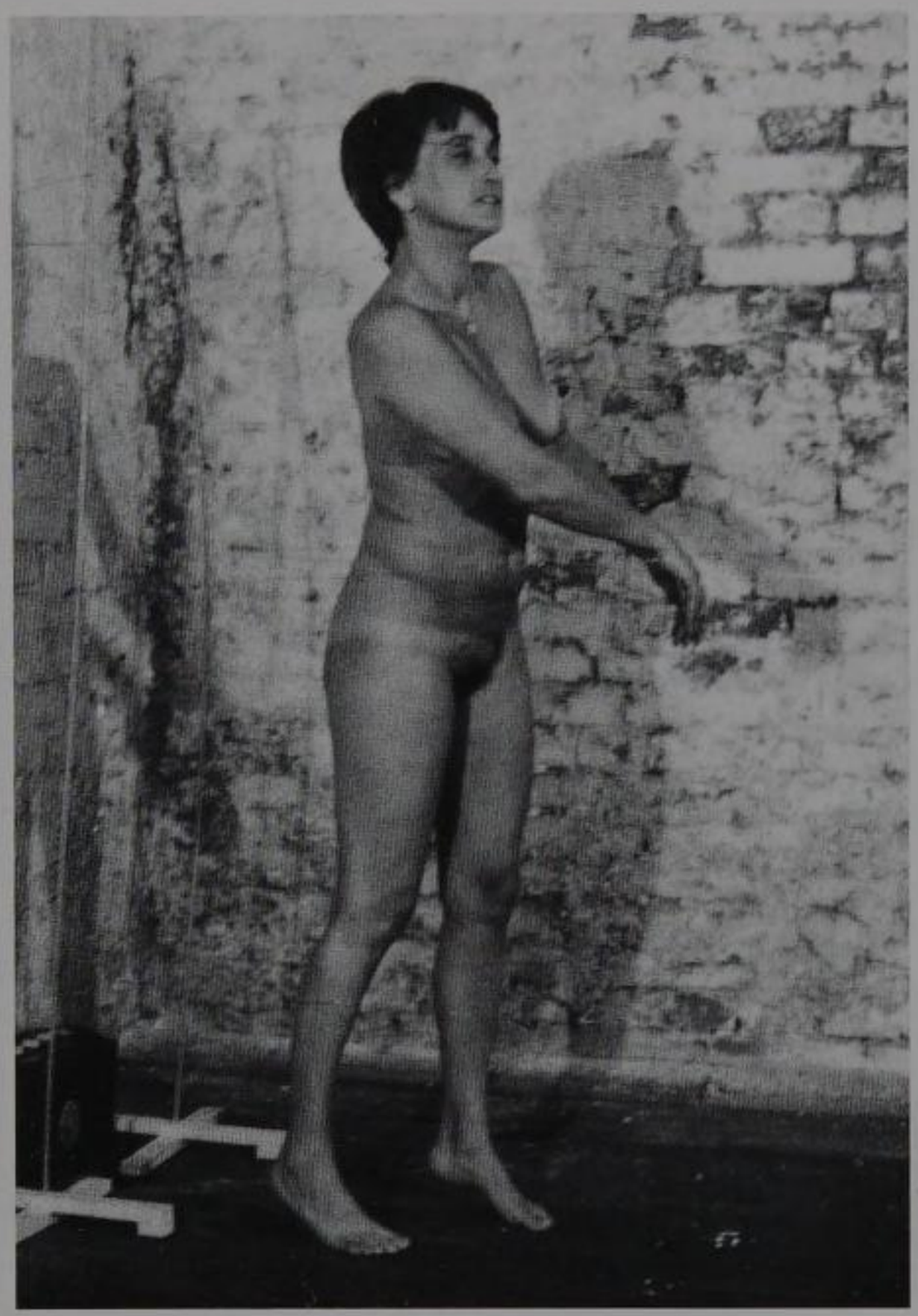
Körperaktion, dokumentiert durch ein Videotape, 8 Minuten

Material: Korridor aus elektrisch geladenem Draht, Batterien, Mensch.

Ein Korridor aus Drähten, durch die (von einer Batterie gespeist) elektrischer Strom fließt. Der Mensch tritt hinein und bewegt sich durch den Korridor hindurch, wobei er ständig in schmerzhafte Berührung mit dem elektrischen Draht kommt und so langsam zu Boden sinkt. Er nimmt die Herausforderung jedoch an und in einer etwas krankhaften Willenssteigerung drückt er seinen Kopf immer wieder an die Drähte. Im geschlossenen strukturierten Raum der Gesellschaft, die alle Energie des Menschen durch schmerzhafte Barriere parzelliert und reglementiert, sodaß der Mensch - dessen Körper mit dem Stigmata der sozialen Matrix bedeckt ist - ein gezähmtes Tier wird, das den Erfordernissen eines Planes gehorcht, unter dem es zusammenbricht und den es nicht kennt, vermag nur mehr eine den Schmerz, das Zentrum unserer Gesellschaft, sinnlos (weil es ein Sinn jenseits unserer Gesellschaft sein muß) überwindende Willensleistung den Zustand freier Lebensäußerung (frei strömender Energien) zu intendieren.

"Der 'enge' oder 'gefährliche' Durchgang ist ein gängiges Motiv in Toten- wie Initiationsmythologien ....
Wenn er 'leicht' ist, kommt er hindurch, doch wenn er 'schwer' ist, fällt er zu Boden und ist die Beute der Dämonen.
'Leichtigkeit' und 'Geschwindigkeit' ist - wie in den Mythen, wo es 'sehr schnell' zwischen den Kiefern eines Ungetiers hindurchzukommen gilt - immer eine symbolische Formel für 'Erkenntnis', 'Weisheit', 'Transzendenz', letzten Endes für Initiation.
'Schlecht kommt man über die dünne Klinge des Rasiermessers, sagen die Dichter, um die Schwierigkeit des Weges auszudrücken (der zur höchsten Erkenntnis führt)' sagt die Karta Upanisad (III, 14...) Diese Formel drückt den Initiationscharakter der metaphysischen Erkenntnis ins Licht. 'Eng ist die Pforte und schmal der Weg, der zum Leben hinführt .. (Mathäus)."

Mircea Aliade: Schamanismus und archaische Ekstasentechnik. S.448.









1973

Hyperbulie

Гипербулия

Hyperbulia
Body Action
Studio EXPORT Vienna
Action Photographs

ДИАГРАММА ПРОЦЕССА – ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕЛО

слайд 1
«вырезка» из книги «naven» грегори бейтсона

текст с магнитофонной ленты 1
этот слайд показывает тело как локус цивилизации. подобно тому, как на животном теле выжигалось клеймо собственника в ходе социализации природы, так и человек встраивается в социальную общность посредством тела; тело снабжено социальными сигналами, метками, указывающими на принадлежность определенным племенам и территориям, защитными формулами. ритуалы и их конкретная форма воплощения демонстрируют, как человек посредством тела инкорпорирован в социальную мифологию и структуру.

текст с магнитофонной ленты 2
в цивилизации происходит то же самое, но в завуалированном виде. цивилизация прикрывает тело одеждой, а потом – домами. одежда как вторая, архитектура – как третья кожа. это встраивание происходит абстрактно, на уровне социальных институтов и социальной коммуникации, но всегда на основе человеческого тела. чем больше эти конкретные и абстрактные институты выводятся из строя, чем больше мы превращаем архитектуру в обломки, срываем с себя одежду, тем ближе мы подходим к человеческому телу как вместилищу духа, носителю межличностной коммуникации. это начало освобождения «я», выход из социальных ритуалов, отказ от знаков, их значения и изображения. социальные институты как татуировка духа, искажение сознания и заключение нас в каменный мешок.

PROCESS DIAGRAM – HUMAN BODY

slide 1
'cutting' from the book 'naven' by g. bateson

tape text 1
this slide shows the body as locus of civilization. just as the animal body has been branded as property in the course of the socialization of nature, the human is embedded in the social community through the body; the body is furnished with social signals, with marks that show membership in certain tribes and territories, with protective formulas. the ritual shows in concrete form how the human is incorporated through the body in the social mythology and structure.

tape text 2
in civilization, the same thing happens, only veiled. it covers the body in clothing and then in houses. dress as second and architecture as third skin. this embedding takes place abstractly, on the level of social institutions and social communication. but always on the basis of the human body. the more these concrete and abstract institutions are breached, the more we reduce the architecture to rubble, cut open our clothing, the closer we come to the human body as place of the spirit, the carrier of interpersonal communication. it is an entry into the liberation of the self, an exit from social rituals, a renunciation of signs, their meaning and their image. social institutions as tattooing of the spirit, deforming consciousness and constraining us in a stone framework.

1973

Kausalgie

Каузалгия

Kausalgia
Body-Material-Interaction,
Gallery Maerz, Linz
Chronology, part 1

PROZESSDARSTELLUNG ⟷ MENSCHLICHER KÖRPER

dia 1
'cutting' aus dem buch 'naven' von g. bateson

tonbandtext 1
dieses dia zeigt den körper als ort der zivilisierung. wie der tierkörper im zuge der vergesellschaftung der natur als eigentum gebrandmarkt wird, wird der mensch durch den körper in die soziale gemeinschaft eingebettet, der körper wird mit sozialen signalen, mit zugehörigkeitszeichen zu stämmen und territorien, mit schutzformeln versehen. das ritual zeigt konkret wie der mensch durch den körper in die soziale mythologie und struktur eingepaßt wird

tonbandtext 2
in der zivilisation geschieht dasselbe, nur verhüllt. sie deckt den körper mit kleidung und dann mit häusern zu. die kleidung als zweite und architektur als dritte haut des menschen. die einbettung geschieht abstrakt, auf der ebene der sozialen institutionen und der sozialen kommunikation. doch jeweils auf der grundlage des menschlichen körpers. je mehr diese konkreten und abstrakten institutionen durchbrochen werden, je mehr wir die architektur zertrümmern, unsere kleidung aufschneiden, desto näher kommen wir dem menschlichen körper als ort des geistes, dem träger interpersoneller kommunikation. es ist ein eintritt in die befreiung der person, ein austritt aus den sozialen ritualen, eine absage an zeichen, ihre bedeutung und ihr abbild. soziale institutionen als tätowierung des geistes, die das bewußtsein deformieren, und einzwängen in ein steinernes gerüst.

Инициация в Малингаи (Папуа-Новая Гвинея). Посвящаемый лежит ничком на перевернутом каноэ, обхватив брата своей матери, который исполняет роль утешителя и «матери». Инициирующий, который является членом части племени, противоположной той группе племени, которой принадлежит посвящаемый, наносит порезы на спину последнего небольшим бамбуковым лезвием. На переднем плане – миска со щетками из древесных волокон для вытирания крови. Черно-белая раскраска на лицах мужчин является привилегией тех, кто убил человека, а также носится при проведении всех ритуалов. Повязка из меха опоссума на инициирующем также является отличительным признаком убийцы.

Initiation in Malingai. Der Novize liegt in Bauchlage auf einem umgedrehten Kanu und klammert sich an den Bruder seiner Mutter, der als Tröster und „Mutter" fungiert. Ein Initiator auf der abgewandten Seite des Kanus schneidet mit einer kleinen Bambusklinge in den Rücken des Novizen. Im Vordergrund befindet sich eine Wasserschale mit kleinen Stofffetzen zum Abwischen des Blutes. Die schwarz-weiße Farbe auf den Gesichtern der Männer ist ein Privileg, das nur denen zusteht, die bereits einen Menschen getötet haben, und wird bei allen zeremoniellen Anlässen getragen. Auch der Streifen Opossumfell, den der Initiator trägt, ist ein Zeichen für die Tötung eines Menschen.

1973

„Cutting"
from the book „Naven"
by Gregory Bateson,
Stanford University Press 1936,
Stanford USA.

Initiation in Malingai. The novice is lying prone on an inverted canoe clasping his mother's brother who acts as a comforter and "mother". An initiator of the opposite moiety to the novice is cutting the latter's back with a small bamboo blade. In the foreground is a bowl of water with swabs of fibre to wipe away the blood. The white and black paint on the faces of two men is a privilege of those who have killed a man, and is worn on all ceremonial occasions. The band of opossum fur worn by the initiator is also a badge of homicide.



Initiation in Malingai. The novice is lying prone on an inverted canoe clasping his mother's brother who acts as a comforter and "mother". An initiator of the opposite moiety to the novice is cutting the latter's back with a small bamboo blade. In the foreground is a bowl of water with swabs of fibre to wipe away the blood. The white and black paint on the faces of the two men is a privilege of those who have killed a man, and is worn on all ceremonial occasions. The band of opossum fur worn by the initiator is also a badge of homicide.

слайд 2
«действие телесного знака»

текст с магнитофонной ленты 3
этот слайд показывает вытатуированную на моем бедре подвязку. подвязка выступает как знак былого порабощения, как символ подавленной сексуальности, как атрибут женственности, который не нами установлен. подвязка, как знак принадлежности к классу, требующему обусловленного поведения, становится памятью. женское тело отторгает, отбрасывает печать мира, им еще не прочувствованного и не созданного, дабы достичь человеческого мира, в котором оно само сможет определять свое женское существование, дабы обрести реальность, основанную на равном праве на личностное представительство в социальном процессе. женщин принуждают, посредством драгоценностей, макияжа и в качестве носительниц закрепленных сексуальных символов как знаков общества, представлять себя таким образом, который не соотносится с их личными нуждами. социологическая система подавления была наложена на систему биологических различий.

текст с магнитофонной ленты 4
путь к освобождению духа, путь от объекта к субъекту – это болезненный процесс. ритуальное действо «каузалгия» показывает, как сознание освобождается от знаков цивилизации и их значений, показывает, как сознание хочет преодолеть предписанные границы; область тени мужчины – это область понятий общества, и благодаря преодолению тела, которое общество подвергает насилию, преодолеваются и рамки общества. моя кожа больше уже не носитель институциональной коммуникации, она больше не отмечена клеймом социальных ритуалов; то, что вы видите на моем теле, суть телесные знаки и следы освобождения.

slide 2
'body sign action'

tape text 3
this slide shows a tattooed garter on my thigh. the garter appears as sign of a past enslavement, as symbol of repressed sexuality, as attribute of a femininity we ourselves do not determine. the garter, as sign of belonging to a class that demands a conditional kind of behavior, becomes a memory. the female body divests itself of, casts away the stamp of the world that it has not yet experienced and shaped, in order to arrive at a human world in which it can itself determine its female existence. in order to attain a reality based on an equal right to personal representation in the social process. women are forced, through jewelry, make-up and as the bearer of fixed sexual symbols as signs of society, to represent themselves in a way that does not correspond with their personal needs. a sociological system of repression has been superimposed on the system of biological differences.

tape text 4
the route to liberation of the spirit, the route from object to subject is a painful process. the ritualistic action 'kausalgia' shows how consciousness frees itself from the signs of civilization and their meanings, shows how consciousness wants to overcome the assigned boundaries. the realm of the man's shadow is the realm of the concepts of society, and by overcoming the body on which society practices its violence, its bounds are broken through. my skin is no longer the bearer of institutional communication, is no longer branded by social rituals. what you see on my body are body signs and traces of liberation.

1973

Kausalgie

Каузалгия

Kausalgia
Body-Material-Interaction,
Gallery Maerz, Linz
Chronology, part 2

dia 2
'body sign action'

tonbandtext 3
dieses dia zeigt ein tätowiertes strumpfband auf meinem oberschenkel. das strumpfband erscheint als zeichen einer vergangenen versklavung, als symbol verdrängter sexualität, als attribut einer von uns nicht selbst bestimmten weiblichkeit. das strumpfband als zeichen der zugehörigkeit zu einer klasse, die ein bedingtes verhalten fordert, wird zur erinnerung. der weibliche körper streift ab, wirft weg den stempel der welt, die bis jetzt von ihm nicht erlebt und gestaltet war, um zu einer menschlichen welt zu kommen, in der er seine weibliche existenz selbst bestimmen kann. eine wirklichkeit zu erreichen die auf gleichberechtigter personeller darstellung im sozialen prozess beruht. die frau wird durch schmuck, gesichtsbemalung und als trägerin fixierter sexualsymbole als zeichen der gesellschaft zu einer darstellung gezwungen die nicht ihren persönlichen bedürfnissen entspricht. auf das system biologischer unterschiede wurde ein soziologisches system der repression gesetzt.

tonbandtext 4
der weg zur befreiung des geistes, der weg vom objekt zum subjekt ist ein schmerzhafter prozess. die ritualähnliche aktion 'kausalgie' zeigt das bewußtsein das sich von den zeichen der zivilisation und ihren bedeutungen befreit. zeigt das bewußtsein, welches die zugeordneten grenzen überwinden will. das reich des schatten des mannes ist das reich der begriffe der gesellschaft und durch die überwindung des körpers, auf dem die gesellschaft ihre gewalt ja errichtet, werden deren grenzen durchbrochen. meine haut ist nicht mehr träger institutioneller kommunikation, ist nicht mehr gebrandmarkt durch soziale rituale. was ihr an meinem körper seht, sind körperzeichen und spuren der befreiung.

КАУЗАЛГИЯ

тень стоящего на свастике мужчины падает на покрытую воском доску. воск с его податливостью, его мягкостью репрезентирует желание мужчины вылепить женщину по своему образу и подобию. в герметично запечатанных корпусах продуцируется воскообразный жир, так называемый «жировоск». силуэт тени выжигается на воске с помощью огня, женщина лежит в этом выжженном силуэте, затем мужчина обводит облик созданной по своему образу и подобию женщины электрическим проводом, подвешенным на гвоздях и снабжаемым током от батареи. это одновременно ограждение. провод начинает дымиться и накаливаться, сигнализируя о каузалгии: мой телесный жар, мой собственный жар постепенно расплавляет воск, мой образ постепенно втекает в холодный воск.

женщина медленно преодолевает свою ригидность и движется к границам тени, по направлению к жизни за пределами понятийного мира мужчины. раскаленный провод, по которому пропущен ток, сдерживает ее и отбрасывает назад, но она узнает, что значит осознавать свое «я», и перекатывается через горячий провод. она принимает боль, причиненную ей в ходе этого процесса освобождения, потому что лучше быть свободным существом, чем слепком, или талисманом.
каузалгия - болезненный процесс
темная боль подавления и светлая боль освобождения.
следы, оставленные женщиной на воске заполняются расплавленным свинцом, а получившаяся в результате отливка вытряхивается из литейной формы и погребается.

KAUSALGIA

the shadow of a man standing on a swastika falls onto a wax plate. the wax with its malleability, its softness represents the man's wish to shape woman in his image. in corpses that are sealed airtight, a wax-like fat is generated, so-called "adipoceri." the silhouette of the shadow is burnt into the wax with fire, the woman lies down in this burnt-in silhouette, then the man fences in the woman formed in his image with electric wire hung up on nails and supplied with power through a battery – enclosure. the wire begins to smoke and glow, signalizing the kausalgie: my body heat, my own heat slowly changes the wax, my image slowly flows into the cold wax.

she slowly frees herself from her rigidity and moves toward the boundaries of the shadow, in the direction of life outside the conceptuality of the man. the glowing, electrically charged wire repels her and pushes her back, but she learns to be aware of her self and rolls over the hot wire. she accepts the pain caused her in the course of this process of liberation, because it is better to be a free being than a mask, a mascot.
kausalgia, the painful process
the dark pain of oppression and the bright pain of liberation
then the traces she has left in the wax are filled with molten lead and the resulting cast is shaken out of its mold and buried.

1973

Kausalgie

Каузалгия

Kausalgia
Body-Material-Interaction,
Gallery Maerz, Linz
Description

KAUSALGIE

der schatten eines mannes der auf einem hakenkreuz steht fällt auf eine wachsplatte. das wachs mit seiner ausstrahlung der formbarkeit, weichheitstellt den wunsch des mannes dar, die frau nach seinem bilde formen zu können. adipoceri: leichen die luftabgeschlossen liegen entsteht wachsähnliches fett sog. leichenwachs. die umrisse des schattens werden mit feure in das wachs gebrannt, die frau legt sich in diese umrisse des einegebrannten schattens. dann umzäumt der mann die nach seinem bild geformte frau mit elektrischen draht, der auf nägeln aufgehängt ist, und einer batterier gespeichert wird - einfriedung. der draht beginnt zu rauchen und zu glühen und signalisiert die kausalgie : meine körperwärme, meine eigene wärme verändert das wachs langsam, in das kalte wachs fließt langsam mein abbild.
sie löst sich langsam aus ihrer starre und bewgt sichauf die grenzen des schattens zum leben außerhalb der begrifflichkeit des mannes hin. der elektrisch geladene glühdraht stößt sie ab und zurück, sie lernt sich ihrer selbst bewußt zuwerden und wälzt sich über den glühdrat. dei schmerzen die ihr dieser befreiungsprozess verursacht mimmt sie auf sich, denn besser ein freies wesen zu sein als eine maske, ein maskotchen
die kausalgie, der schmerzhafte prozess
der dunkle schmerz der unterdrückung und der helle schmerz der befreiung
dann werden die hinterlassenen spuren mit blei ausgesgossen, der abdruck wird zugrschüttet, begraben.

*











1973

Kausalgie

Каузалгия

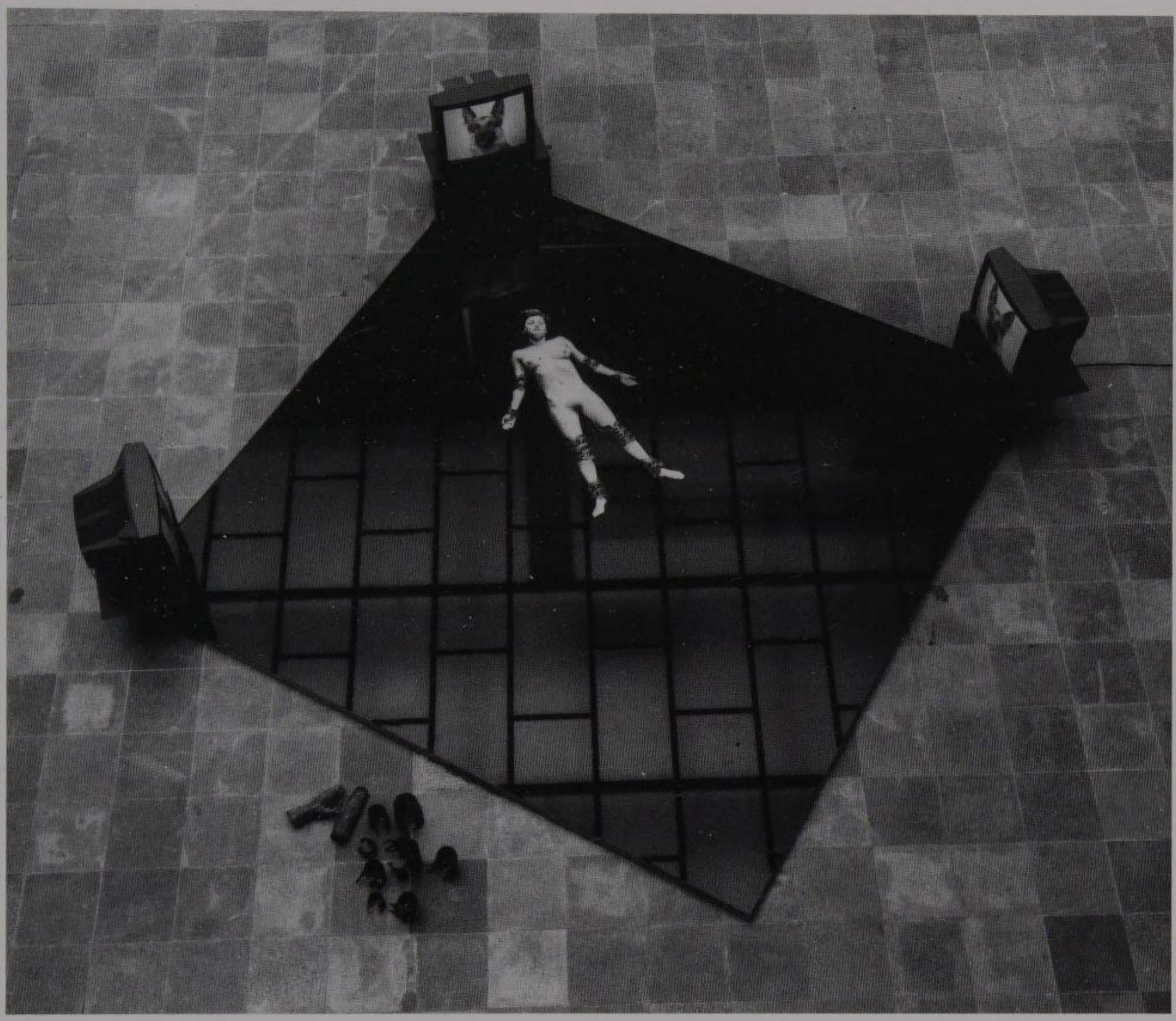
Kausalgia
Body-Material-Interaction,
Gallery Maerz, Linz
Action Photographs

(мен)Я [бью(т)] II

Эпиграф: Мы держим жизнь в своих руках, даже когда нам тяжело, и если мы не боремся за себя – мы исчезаем.
Три монитора расположены такми образом, что они образуют треугольник, на мониторах – изображения лайющих собак. Треугольник и собачий лай являются метафорами непрерывных атак государства, природы и (мужских) идеологий на женское начало. По сути три монитора репрезентируют собой все возможные триединства, начиная со святой Троицы (Отца, Сына и Святого Духа) и заканчивая профанной триадой «мужчина–пол–мораль». В середине этого треугольника лежит фотография распростертой женщины, к которой я медленно приближаюсь, неспеша обходя мониторы и разбрызгивая перед собой из канистры смазочное масло. Однако мне трудно двигаться, так как к моим конечностям (ногам и рукам) кожаными ремнями прикреплены свинцовые цепи, а на руках – свинцовые перчатки, от того они не могу полноценно работать, мои суставы ограничены в свободе движений. Мои конечности висят на моем туловище, словно афункциональные рудименты телесного бытия.

I [beat (it)] II

Motto: Life is in our hands, even if we glide through it or have difficulty moving within it, but if we don't beat against it, we will vanish.
Three monitors are arranged in a triangle. On the screens are three dogs barking out at me. This triangle and the barking stand for the constant appeals addressed to us by Father State, Mother Nature and (male) ideologies. The triangle of monitors stands for a whole chain of trinities, beginning with the holy one of Father, Son and Spirit and ending with the profane one of man, gender, morality. At the center of this triangle lies a photo of a reclining woman, toward which I move by passing the monitors, pouring grease out of a canister before my feet.
My movements are exaggerated because my extremities (legs and arms) are loaded down. Lead bands closed with leather straps encircle the eight arm and leg joints, so that I no longer have the full range of motion, and my hands wear lead gloves. My hands can thus only act with difficulty as means of production; my arm and leg joints are strongly handicapped in their freedom and range of movement. They hang down from my trunk like functionless extensions of my bodily existence.



1980

I [beat (it)] II

(мен)Я [бью(т)] II

Video Installation
Installation View: Museum
Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Vienna, 1997



1981

Schlacht der Ge„schlächter“

Бойня полов(инок)

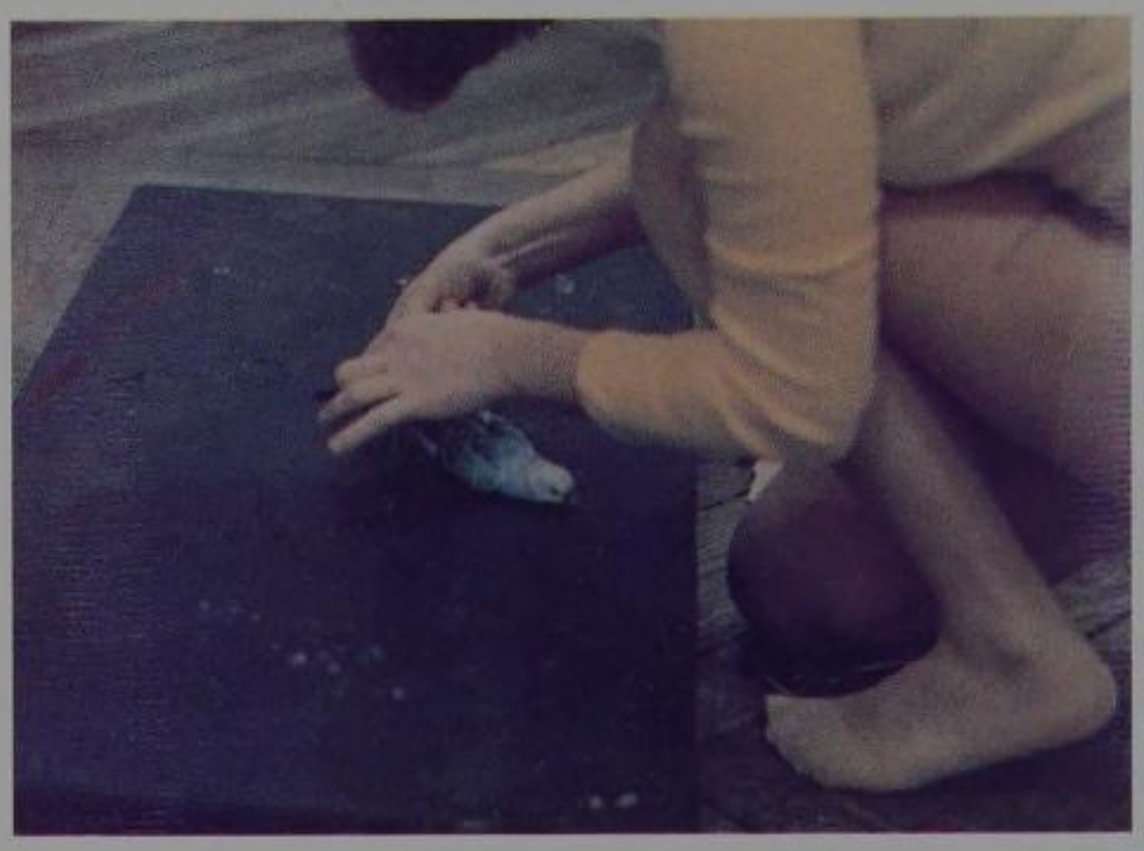
Battle of the Sexes (battling parties)
Performance, Cologne
Documentary Photographs















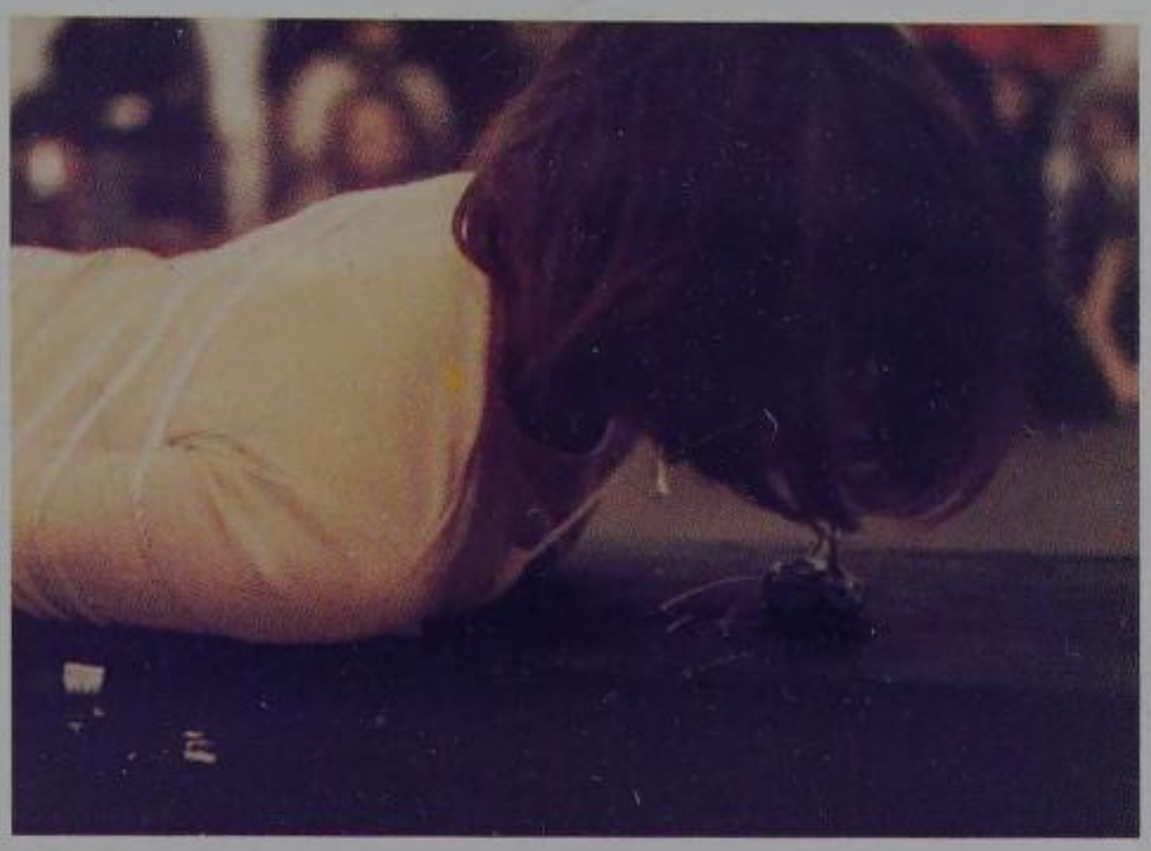


1975

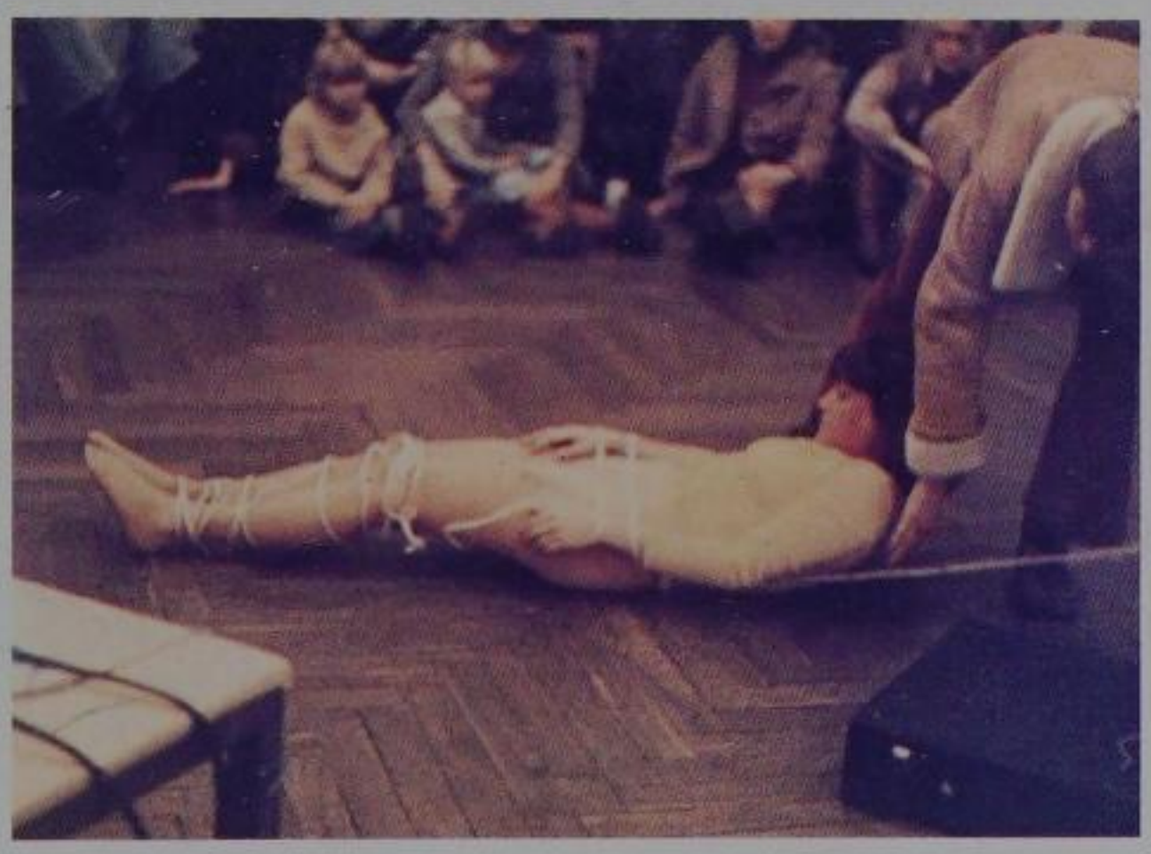
Brechbare Regeln einer Kraft.
Poetischer Flugversuch

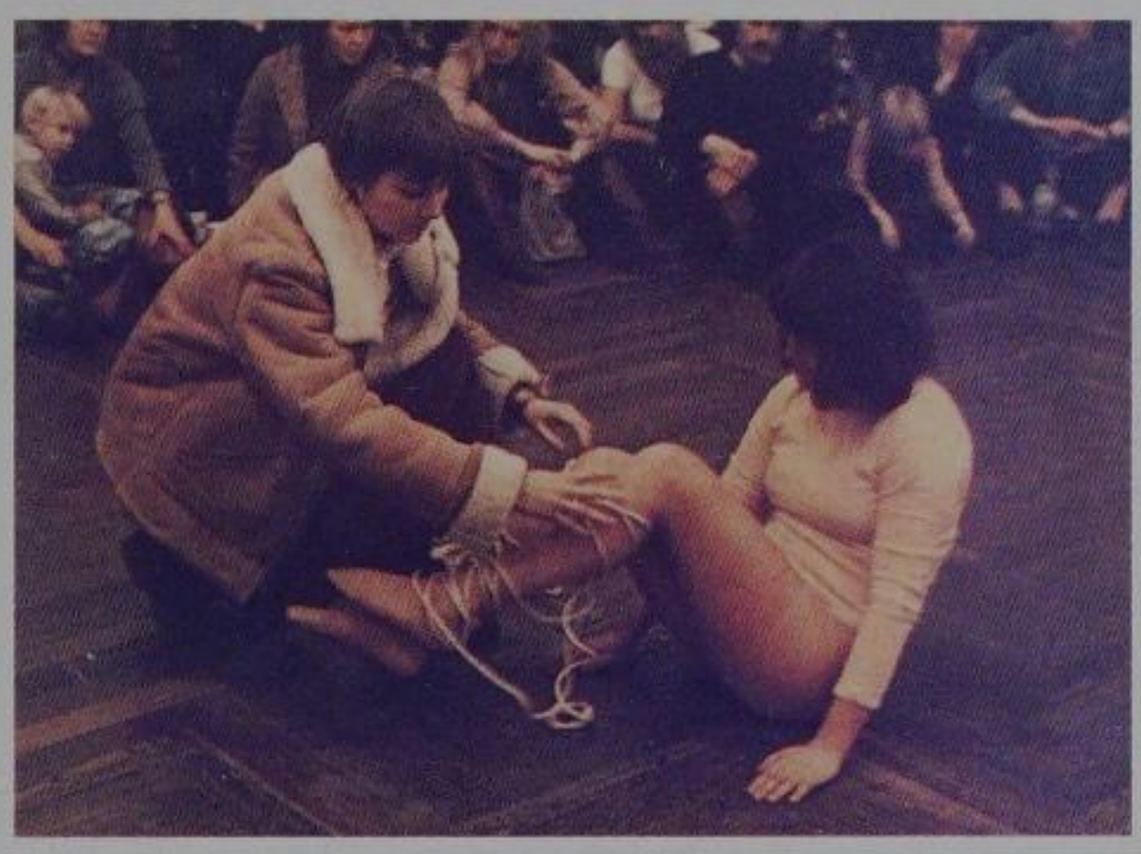
Нарушаемые правила силы.
Поэтические летные испытания

Breakable Rules of a Vigor.
Poetic flight experiment
Body Performance, Copenhagen
Documentary Photo Collage











Концепцией и намерением моей ранней работы в Расширенном Кино было декодировать реальность, как ею манипулировали в фильме, перенести кинематографическую аппаратуру в инсталляцию времени и пространства – с целью вырваться из двухмерности плоской поверхности.

в: Розвита Мюллер, ВАЛИ ЭКСПОРТ. Фрагменты воображения, с. 219

The concept and the intention of my early work in Expanded Cinema was to decode reality as it was manipulated in film, to transport the cinematographic apparatus into the installation of time and space in order to break out of the two-dimensionality of the flat surface.

In: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments of the imagination, p. 219



Petri/fikation, Петри/фикация, Petri/fication, 1973
Body Position: Re-Enactment of William Blake's „Naomi Entreating Ruth and Orpha to Return to the Land of Moab" (1795), Photographs

РЕКОНСТРУКЦИЯ/ЭТЮДЫ ЖЕНСКИХ ПОЗ
RECONSTRUCTION/STUDIES OF FEMALE POSTURE
REKONSTRUKTION/STUDIEN WEIBLICHER POSEN

Фотографические описания телесных поз в этой серии «конфигураций», использующих геометрические узоры как часть телесной выразительности, основываются на постижении двойной структуры тела (материя/дух, инструмент/знак) (...) Сходные размышления направляли и «Петри/фикацию» (1976), прослеживающую позы двух женщин в «Ноеминь умоляет Руфь и Орфу вернуться в моавийскую землю» Уильяма Блэйка. Эти этюды женской позы в исторических полотнах появляются снова, перенесенные в другие медиа – видеоленту «Немой язык» (...). Они также вызвали к жизни целую серию фотографий (равно как и рисунков) мадонн, чьи позы берут за образец «Пьету» Микеланджело, но при этом эти мадонны снабжены разнообразными эмблемами домашней рутины, такими как вязальная машина в «Мадонне с вязаньем» (1976) или стиральная машина в «Мадонне по рождению» (1976).

The photographic depictions of body postures in these "configuration" sequences, which employ geometric designs as an aspect of the body's expressivity, are based on the insights of the double structure of the body (material/mind, instrument/sign) (...) Similar considerations presided over "Petri/fication" (1976), a retracing of poses of two women in William Blake's "Naomi Entreating Ruth and Orpha to Return to the Land of Moab." These female postures in historical paintings reappear in another medial transposition, the videotape "Silent Language" (...). They also gave rise to a whole series of photographs (as well as drawings) of madonnas modeled after Michelangelo's "Pietà" in body posture but fitted with various insignia of housewifely chores, such as a knitting machine in "Knitting Madonna" (1976) or a washing machine in "Birth Madonna" (1976).

Die fotografischen Darstellungen von Körperposituren in diesen „Konfigurations" –Sequenzen, die geometrische Designs als Teil der Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers betrachten, basieren auf Einsichten der Doppelstruktur des Körpers (Material/Geist, Instrument/Zeichen) (...) Ganz ähnliche Überlegungen waren auch bei (...) „Petri/fikation" (1976) bestimmend, wo die Posen zweier Frauen aus William Blakes „Naomi Entreating Ruth and Orpha to Return to the Land of Moab" nachvollzogen werden, bestimmend. Diese weiblichen Posen in historischen Gemälden erscheinen noch einmal, jetzt übertragen in ein anderes Medium, in dem Video „Stille Sprache" (...). Sie liegen auch einer ganzen Reihe von Madonnenfotos (und auch Madonnenzeichnungen) zugrunde, in der Pose, die Michelangelos „Pietà" nachgeahmt sind, aber die Insignien hausfraulicher Pflichten tragen, wie zum Beispiel eine Strickmaschine in „Die Strickmadonna" (1976) oder eine Waschmaschine in „Die Geburtenmadonna" (1976)

Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, S. 122 – 126

1976

Die Geburtenmadonna

Мадонна по рождению

Birth Madonna

Body Position: Re-Enactment of
Michelangelo Buonarroti's „Pietà"
(1498/99), Photo - Object

bio

1976

Stasis I

Стазис I

Body Position:
Re-Enactment of Sandro
Botticelli's «Primavera», 1478,
Photographic



STASIS I

VALIE EXPORT

VALIE EXPORT 1976





1976

Stasis II und III

Стазис II и III

Stasis II and III
Body Position: Re-Enactment
of Sandro Botticelli's
«Primavera», 1478,
Photographic





1976

Stasis IV und V

Стазис IV и V

Stasis IV and V
Body Position: Re-Enactment
of Sandro Botticelli's
«Primavera», 1478,
Photographic

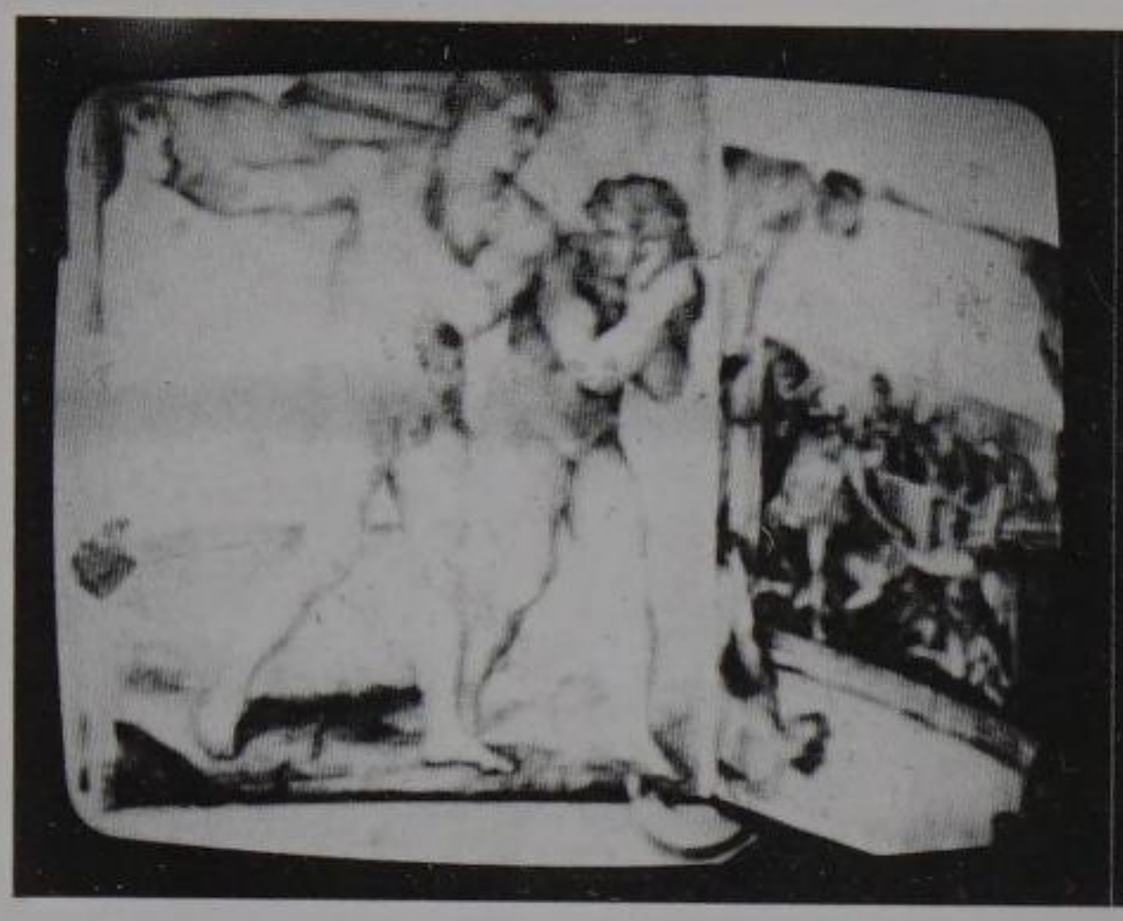
1974

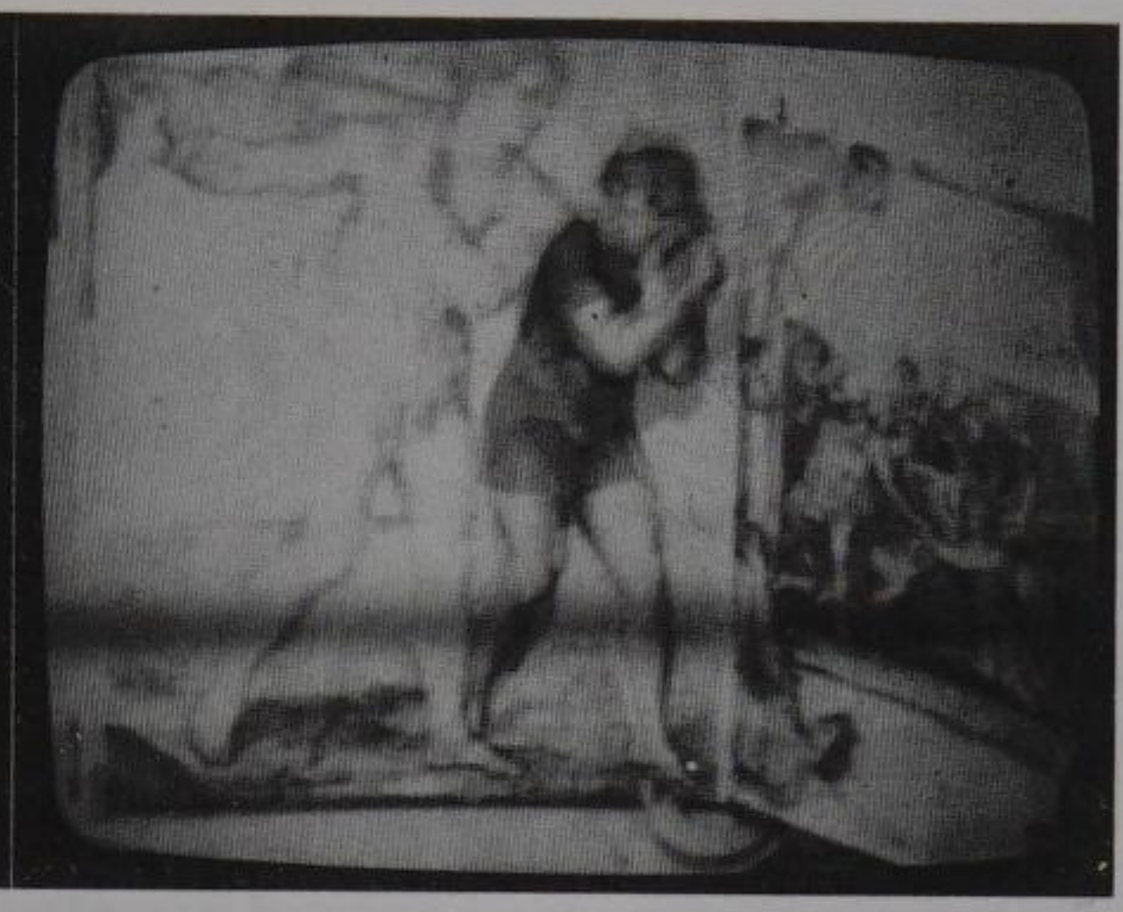
Körperüberblendungen

Телесные монтажные переходы

Body Cross-Fadings

Circle with historical images, Video













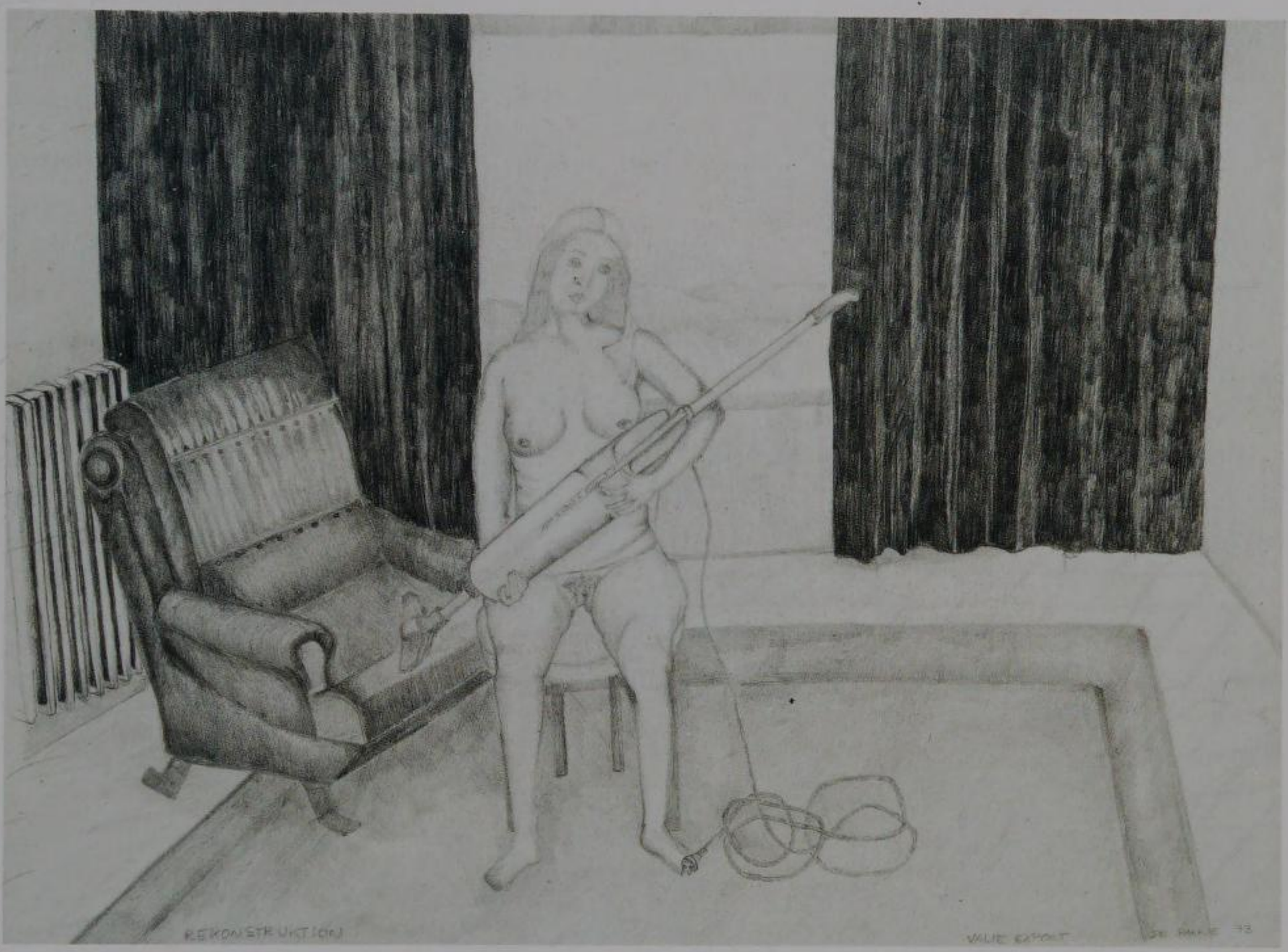


1976

Erwartung

Ожидание

Expectation
Body Position: Re-Enactment of
Sandro Botticelli's „Madonna of
the Pomegranate" (1487)



1973

Rekonstruktion

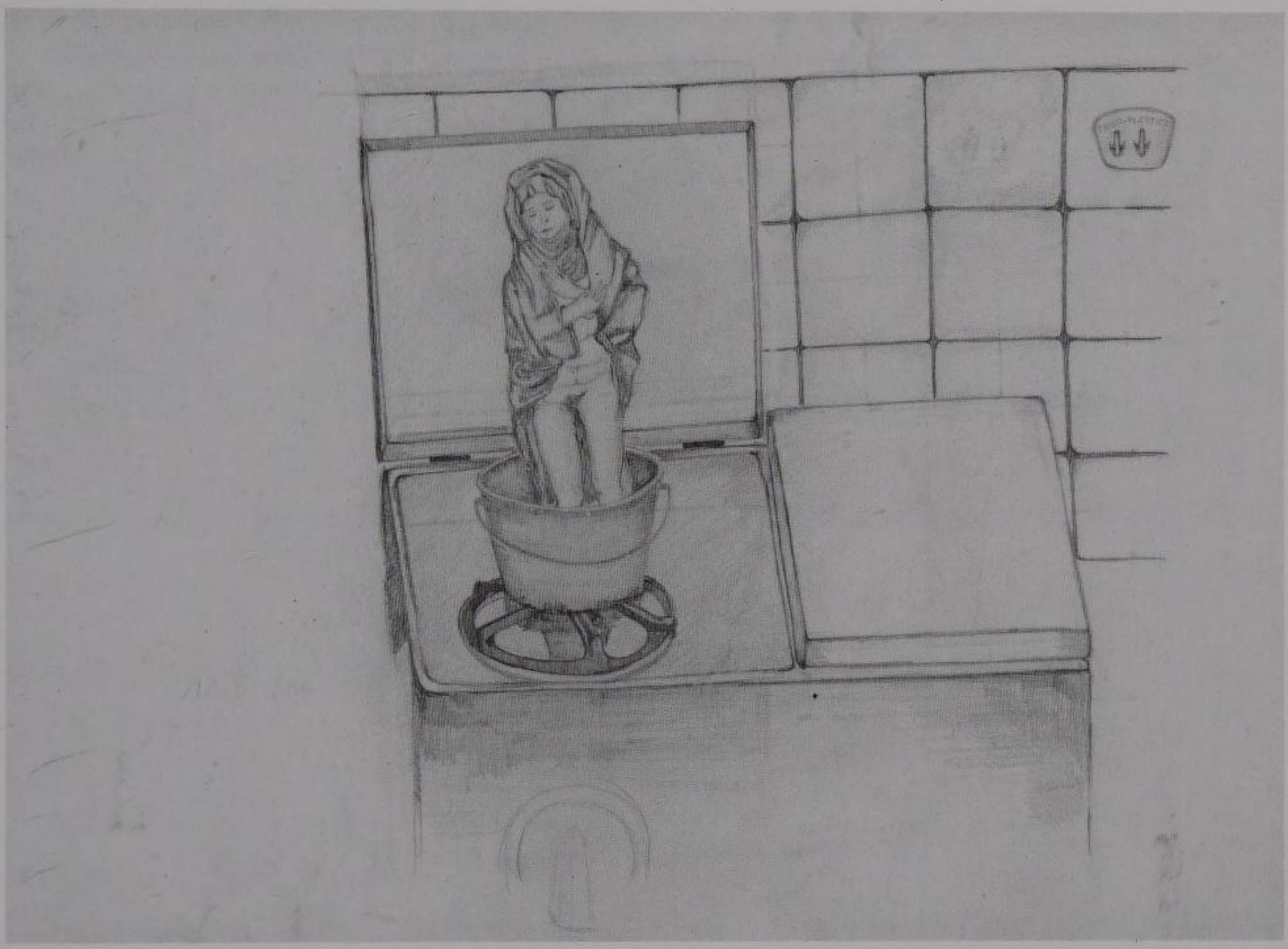
Реконструкция

Reconstruction
Body Position: Re-Enactment
of Sandro Botticelli's „Madonna
of the Pomegranate" (1487),
drawing



«Мария» из группы Распятия в церкви св. Николая, Калкар. Неизвестный мастер, около 1469 года.

"Mary" from the Crucifixion Group in St. Nikolai Church, Kalkar. Unknown Master, about 1469, Wood Sculpture



1973

Madonna auf dem Gasherd

Мадонна на газовой плите

Madonna on the gas stove
Body Position: Re-Enactment after „Mary“ from
the Crucifixion Group in St. Nikolai Church, Kalkar.
Unknown Master, about 1469, drawing

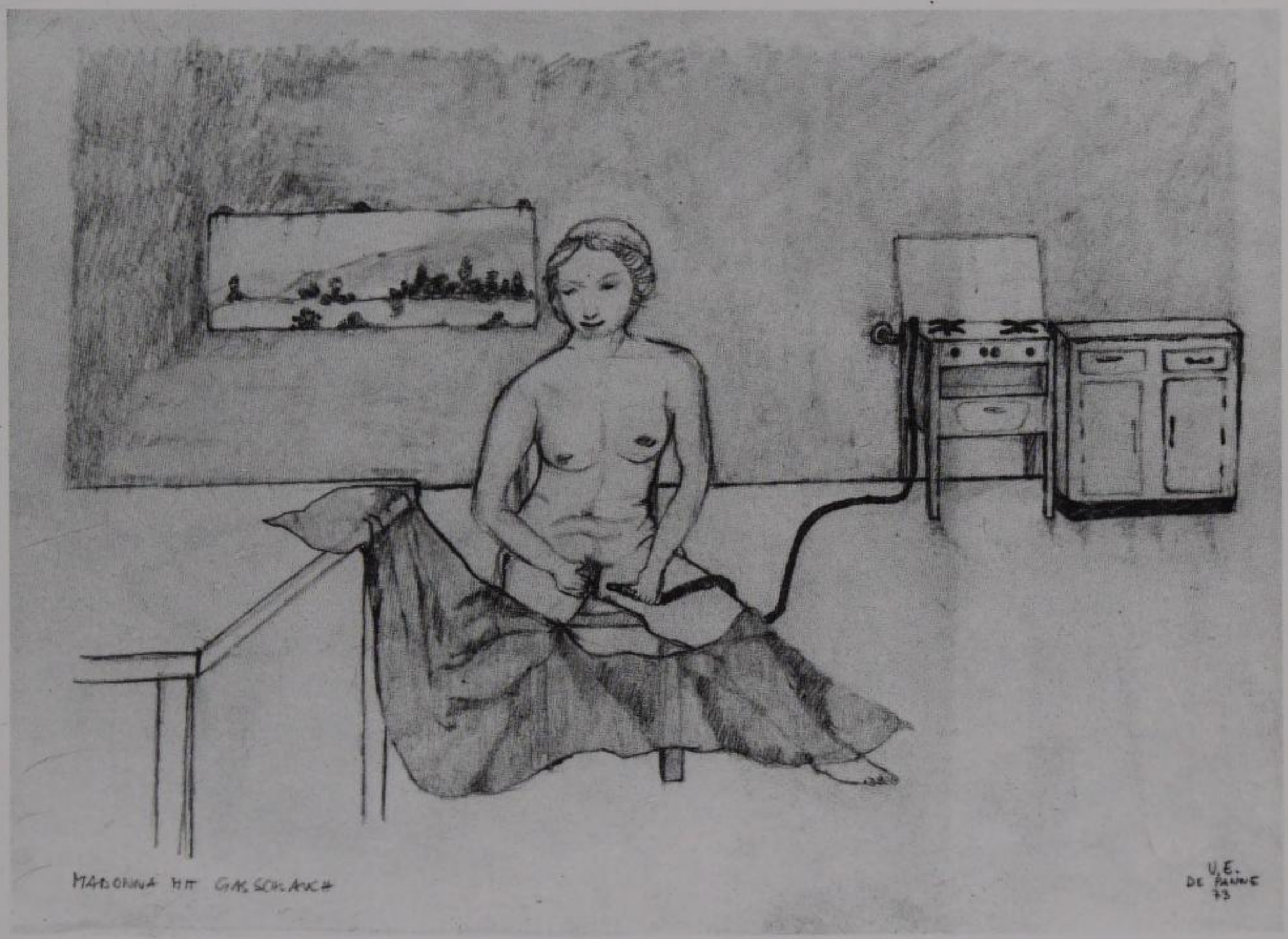


1973

Raphael
Madonna im Grünen

Мадонна на лугу

Madonna in the Meadow
1505/06
Wood



1973

Madonna mit Gasschlauch

Мадонна с газовой трубой

Madonna with Gas Pipe
Body Position: Re-Enactment of Raphael's "Madonna in the Meadows" (1505/06), drawing



1971

Die Vorstellung eines Kindes
„Gott ist ein Mann"

Представление ребенка
«Бог есть мужчина»

The imagination of a child
"God is a man"
Drawing

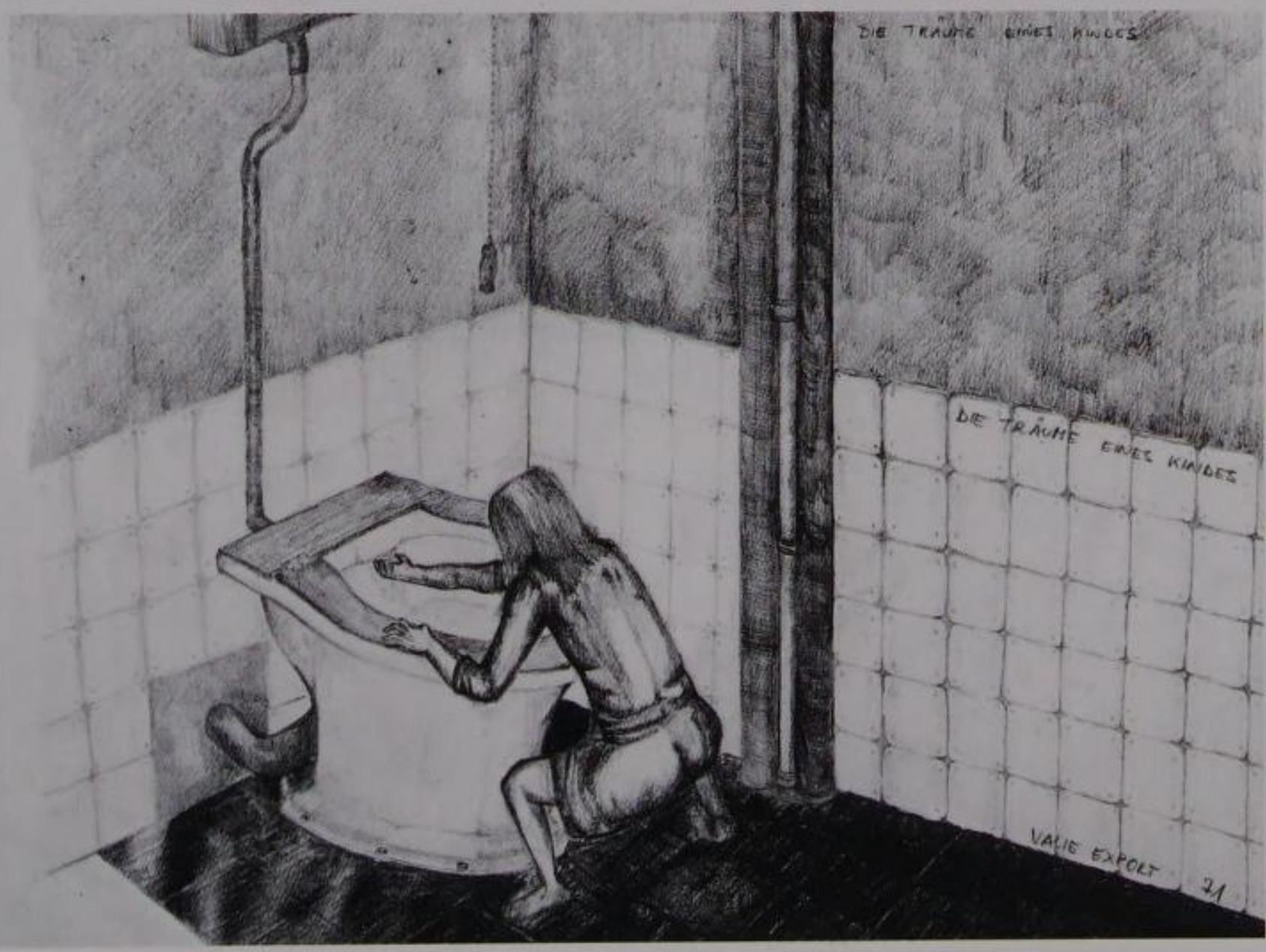


1971

Die Träume eines Kindes. Die Tür, die nur von außen zu öffnen war

Сны ребенка. Дверь, которая открывалась только снаружи

The dreams of a child. The door that was only to be opened from the outside
Drawing



1972

Die Träume eines Kindes. Toilette

Сны ребенка. Туалет

The dreams of a child. Toilet



1972

Die Träume eines Kindes.
Klavierzimmer

Сны ребенка.
Комната с фортепьяно

The dreams of a child.
Piano room
Drawing



1972

Die Wünsche eines Kindes

Желания ребенка

The desires of a child
Drawing

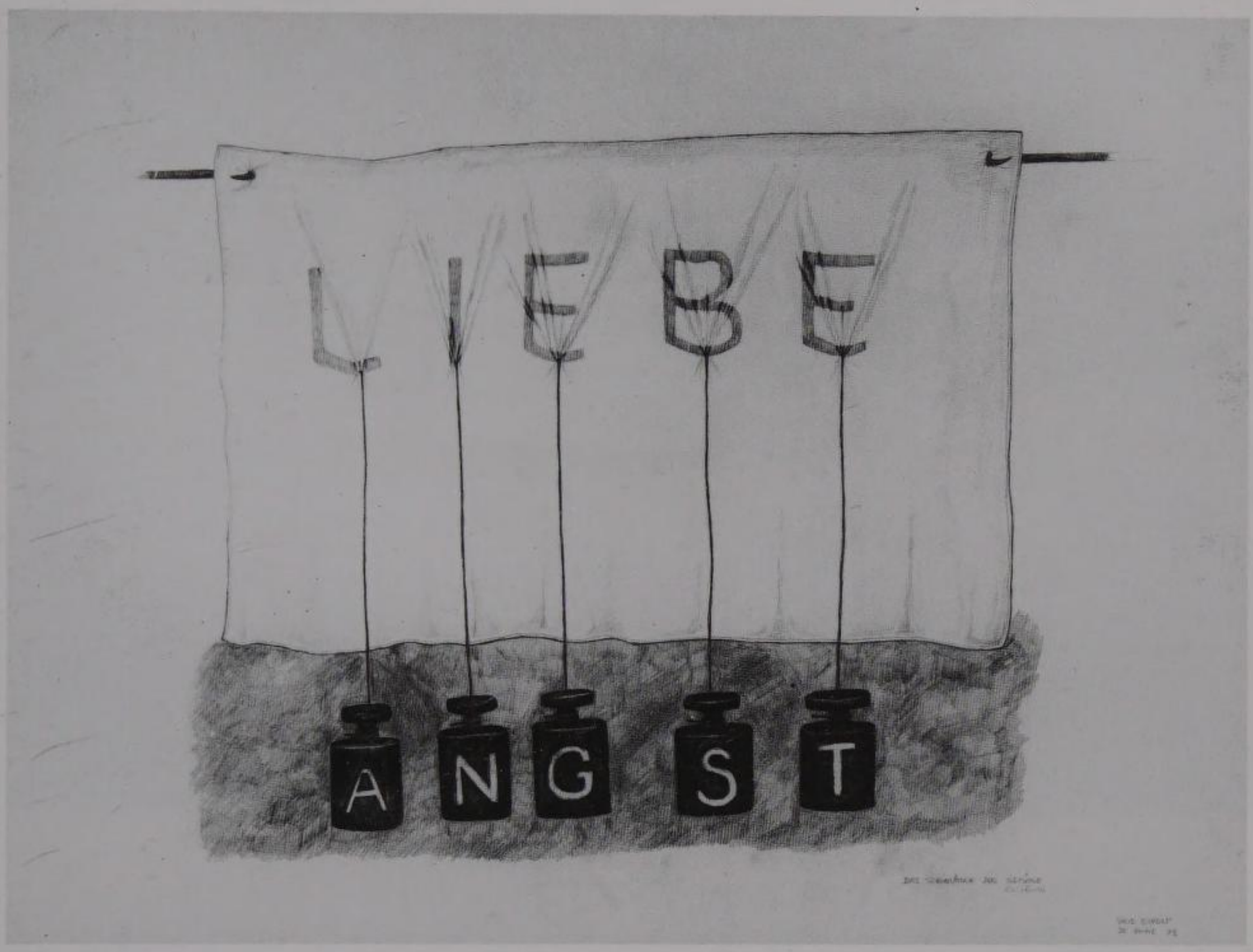
1973

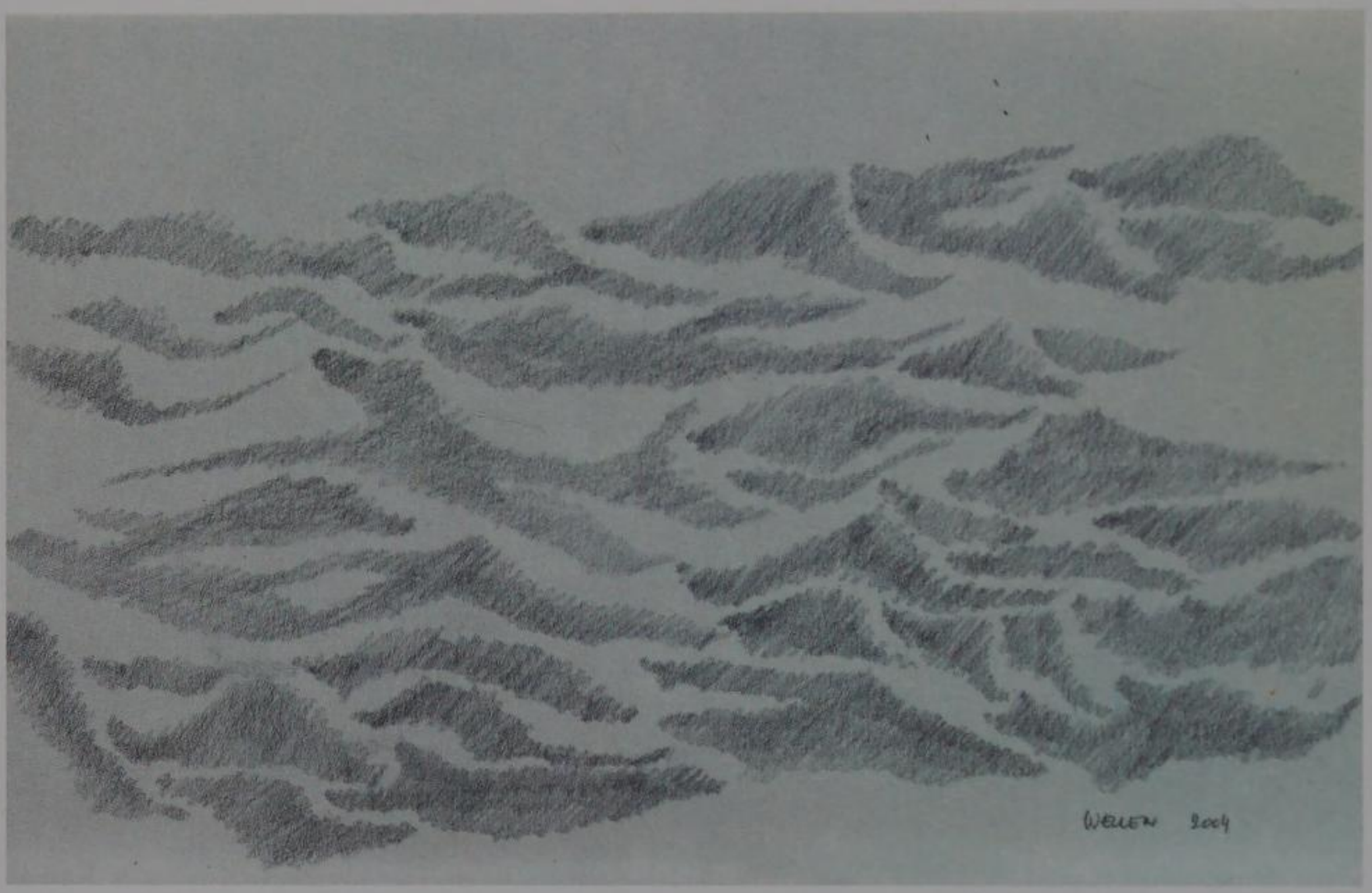
Liebe-Angst

Любовь-Страх

Love-Anxiety

Drawing


LIEBE
ANGST

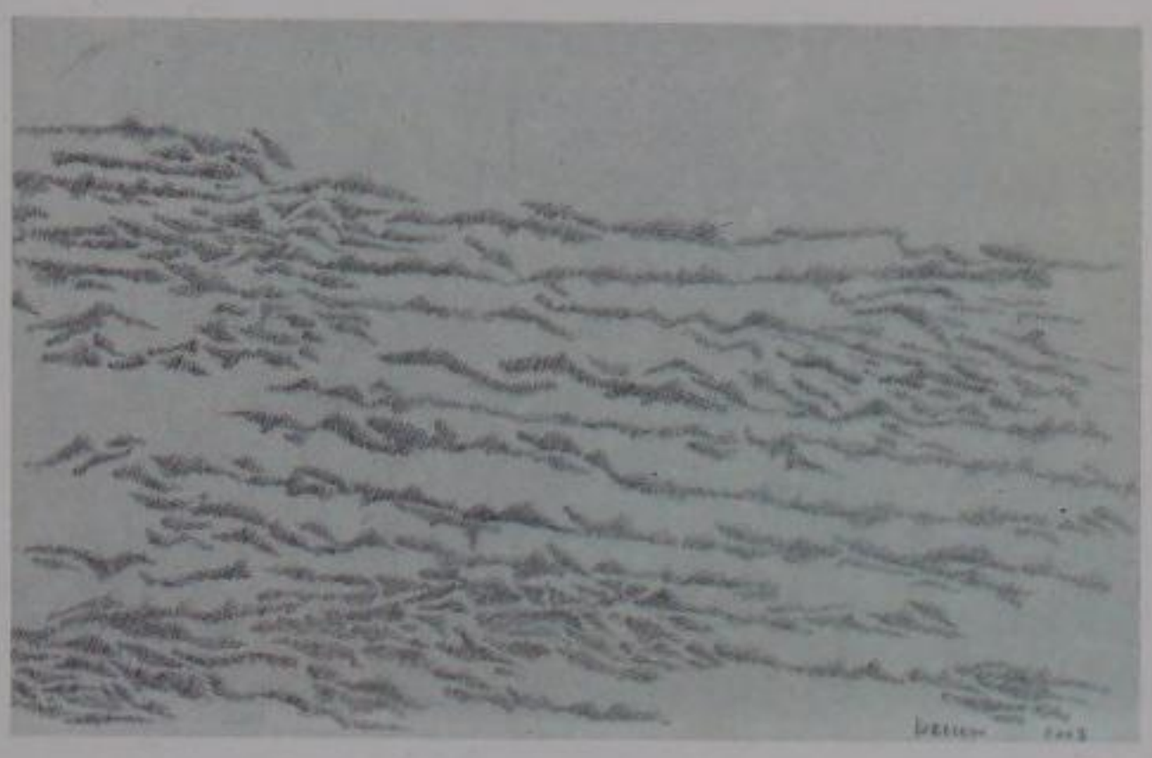


2004

Wellen 983

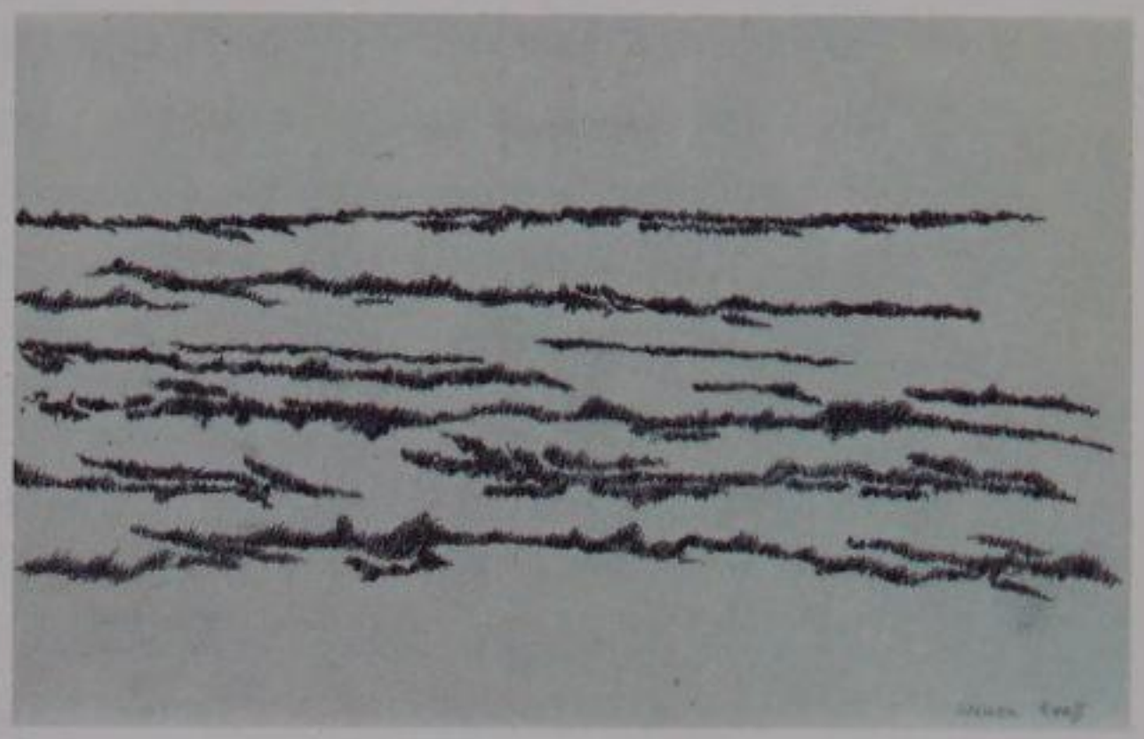
Волны 983

Waves 983
Drawing









Wellen 996

Волны 996

Waves 996
Drawing

Wellen 989

Волны 989

Waves 989
Drawing

Wellen 992

Волны 992

Waves 992
Drawing

Wellen 997

Волны 997

Waves 997
Drawing

Кети Чухров

Тело как политический эксцесс

Нулевая степень тела

Писать о ВАЛИ ЭКСПОРТ и сложно и легко.
Сложно, потому что она до невероятности расширила арт-территорию, включив в свои исследовательские работы и радикальный акционизм, и исследования Женского (явившись одной из первых в формировании теории феминизма) и создание медийных ноу-хау (например, проекты «Расширенное кино» или «Абстрактная картина», о которых речь пойдет ниже), и перцептивные фото-эксперименты, и даже кино.

Легкость же состоит в том, что работы ВАЛИ ЭКСПОРТ, – при том, что многие из них находятся уже в музеях, – до сих пор сохраняют эффект необычайной дерзости, которая отнюдь не поблекла с годами. Работы ЭКСПОРТ могут служить примером того, что не оглядываясь на арт-систему, можно обгонять ее, оказываясь на десятилетия впереди.

Несмотря на то, что радикальные эксперименты художницы содержат в себе элементы шока, боли, ужасного, их неправильно было бы называть трансгрессивными. Эти акции скорее описываются через практики эксцессов и расширений, – расширений самих границ, а не их преодолений. В то время как трансгрессивные опыты, которые часто сопровождают многие художественные работы, вполне вписываются в буржуазное сознание и не подвергают художественную сцену никакому серьезному парадигмальному изменению. Наверное, потому что трансгрессивный элемент все-таки восходит к свободомыслящему фантазму, к превышению наслаждения через его отмену. Хотя при этом структурное место наслаждения в трансгрессивных практиках часто оказывается неизменным. Именно поэтому трансгрессивный опыт весьма безболезненно вписывается в освобожденное время буржуазии.

Если многие женские перформансы конца 1960-х – начала 1970-х носили декларативный характер, знаменуя собой экспрессионистскую энергетику в исследованиях женской сексуальности, то у ВАЛИ ЭКСПОРТ исследования женской сексуальности не сводились ни к феминистскому призыву придать женскому сексуальному опыту полную автономность. Нет здесь и взывания к некой матриархальной протомифологеме, – которая понимается как доплатоновская пещера, еще не заселенная платоновским народом во главе с философом. Эти референции мы часто встречаем в феминистском дискурсе.

Напротив, ВАЛИ ЭКСПОРТ, исследуя весь эмпирический набор, данный ее женскому телу, пропускает телесный опыт через трансцендентальные категории. Иначе говоря, женское тело и его означающие становятся орудием для решения сложнейших теоретических, политических и художественных задач.

Концепт, тело, пространство, время, пол, сексуальность, взгляд на мир и парадоксы перцепции неразделимы. Тело в этом случае является скорее экраном, на котором может произойти пересечение тем. Оно само работает как производитель не только эмпирического, но и трансцендентального, – ведь тело не только осязает и чувствует, оно еще и орудие записи пространства и времени – орудие их моделирования.

Такое тело существует во времени конструирования смысла, а не просто визуально-экспрессивного выражения. Именно трансцендентализм эмпиризма в перформансах ЭКСПОРТ обусловливает такую легкость при вписывании тела как в эко, так и в урбанистические пространства.

Функции чтения мира через тело слишком широки, чтобы ограничивать его исключительно женским аутентичным наслаждением. Трансцендентальный эмпиризм – это оксюморон Ж. Делеза,[1] который означает, что нет никакого аутентичного телесного опыта (тем более наслаждения). Он дан в режиме становления. Поэтому ощущения и чувствования – уже эффекты и узлы, включающие переплетения события, политики, симулякра, концепта.

И тем не менее автономное женское «наслаждение» является центральной темой феминистского дискурса. О нем пишут и Люси Иригарэй и Джудит Батлер. Такое наслаждение не достижимо потому, что женская сексуальность после эдиповой стадии выравнивается по типу кастрационной модели. А эта модель является символической и означивает женщину только через означивание фаллоса, которым она не обладает, но должна постоянно им становится. Именно поэтому для женщины становление женщиной работает только через тот «маскарад»,[2] в который она ввергается после эдиповой стадии, работая таким образом означающим мужского jouissance.

Ревность к мужскому jouissance-у, который не позволил дополучить его женщине, определяет позиции как Батлер, так и Иригарэй. Например, делезовское становление-женщиной согласно Иригарэй[3] – это «фантазматическая позиция, выгодная для мужского субъекта, который лишь пытается дополнить свое собственное удовольствие». С этим можно было бы согласиться, если отождествить делезовские исследования желания с jouissance. Но делезовские размышления о становлении десексуализируют «мужское» так же, как и женское. Мужское так же оккупировано фаллосом, как и женское.

1 См. Различие и Повторение. М. 1999.

2 **Джудит Батлер** – "Лакан, Ривьер и стратегии маскарада" //Гендерная теория и искусство, Москва, Росспен, Сс. 422-438.

3 **Доротея Ольковски** – «Тело, знание и становелние-женщиной: морфо-логика Делеза и Иригарэй»//Гендерная теория и искусство, Москва, Росспэн, С. 462.

Поэтому выходом из этого лакановского тупика был бы не поиск утопий пола, а его нейтрализация. В становлении-женщиной тогда следует подчеркивать саму возможность становления. А серию становлений видеть как становление не только женщиной, но и любым другим – животным, ребенком, шизофреником, – как необратимый побег от решеток культуры, социума, суверенной власти.

Расширительная стратегия Экспорт исключает jouissance и направлена на десексуализацию как объекта наслаждения, так и его субъекта.

В известной акции «Генитальная паника» (1969) художница врывается в кинозал мюнхенского Музея Кино, и в джинсах с вырезанной промежностью проходит мимо каждого ряда. Обнажая свой пол в условиях, где jouissance фиксируется на спектакулярных изображениях пола и эротической образности, ВАЛИ ЭКСПОРТ нейтрализует пол как таковой. Во-первых, она демонстрирует собственное бесстрашие перед кастрацией, во-вторых, предлагает зрителю совершить собственную. Как пишет Режис Мишель[4], здесь зритель, «вуайерист», оказывается в ситуации, когда не он наблюдает половое, а пол (художницы) сам начинает наблюдать за ним и отменяет его способность наблюдения.

Этот эффект как нельзя лучше соответствует концепту расширенного кино (Expanded cinema),[5] который возникает в работах ЭКСПОРТ уже в 1968 году. На первый взгляд речь идет о деконструкции желания зрелища и порно-зрелища как его вуайеристского предела. С другой стороны, ВАЛИ ЭКСПОРТ не довольствуется просто возможностью кастрировать желания. Демонстрируя собственный пол в кинозале она перемещает зрелище с виртуального пространства в реальное и таким образом «расширяя» «кино» закрывает своим десексуализованным «порно» воронку зрелища для «вуайериста». Расширенное кино есть нулевой уровень кино как такового. И «порно»-вид художницы здесь выступает как последняя стадия зависимости от зрелища.

Важно отметить, что эта акция была не просто диагнозом общества спектакля, зондированием социальной проблемы, как это часто делается в современных акциях. «Генитальная паника» является семантической революцией на месте, так как она мгновенно меняет среду, – причем вне выставочного пространства, вне какого бы то ни было личного или дискурсивного нарратива.

Происходит просто касание той точки коллективного бессознательного, в которой человек обычно не контролирует те пути и средства, пройдя через которые он получает свое реализованное желание. «Кино» в каком-то смысле является метафорой такого временно реализованного желания, его субстратом.

Этот и другие перформансы можно было бы скорее сравнить с сократической майевтикой, целью которой является не шокирование аудитории или завоевание художественного сообщества, а прямое пересечение с некой парадигмой общественного поведения или политического клише, в результате которого этот тип поведения мгновенно перекодируется – простые желания

(пойти в кино), элементарные привычки, незатейливые развлечения предстают этическими катастрофами и в первую очередь для самой аудитории. Ее даже уже нельзя назвать аудиторией, ибо она претерпела заражение своим по-новому определяемым политическим статусом.

В известной работе «Кино касания» (TAPP und TASTKINO, 1968) элемент майевтики, разрушающей парадигмы сексуальности, еще более усиливается. «Кино» в названии работы носит уже совсем иронический характер, так как это – грудь художницы, а кинотеатр – картонный ящик, который художница надевает на обнаженный торс. Передняя часть ящика прикрыта занавесом. За занавесом – женская грудь. Занавес является субститутом киноэкрана, на котором ничего увидеть нельзя, можно только протянуть сквозь него руки и дотронуться до груди. Этот ящик профанирует не только зрелище и фантазм женского тела, но и само прикосновение к либидинальному объекту. Просовываемые руки – это метафора виртуального фаллоса. Кино в этом смысле и есть фантазматическая машина, которую следует приручить. Реальность кино, согласно акции ЭКСПОРТ, находится за занавесом. Это та реальность, которую аудитория бессознательно ожидает увидеть, смотря кино – а именно «женская грудь». Однако в данном случае ее нельзя увидеть, невозможно настроиться на фантазм, все вуайеристское удовольствие пропадает. Осязаемое отрывается от визуального. В этом «кино» мужчина ничего не видит, но ему отказано и в фантазме обратной реакции – в женском удовольствии от его прикосновения. Руки («фаллос») трогают ничто, попадают в ничто, т.е. сами изничтожаются. Режис Мишель очень точно называет эту акцию генитальной гильотиной.[6] Однако в этой аннигиляции эроса ВАЛИ ЭКСПОРТ не щадит и себя.

В таком «кино» в первую очередь исчезает она сама – как нечто, что могло бы быть изображено, как нечто, что могло бы соблазнять и притягивать. Критический пафос подобных акций в том, что они никогда не спекулируют возвращением к матриархальной власти. Но, напротив, предлагают самоликвидацию себя как женского образа. Как пишет сама художница, «отход от тела как дублированной реальности требует отказа от образа, так как образ всегда являлся всего лишь дублем реальности»[7]. Индустрией такого дублирования является в первую очередь кино, и работа «Touch cinema» свертывает этот дублированный мир, помещая его в темный ящик, в черный куб. Руки, попадая в эту темноту, касаются уже не груди как фетиша, но аморфной материи. Перекодировка состоялась на многих уровнях – гендерном, политическом, социально-культурном и даже биологическом.

4 **Régis Michel** – "I am a woman. Three Essays on the Parody of Sexuality//VALIE EXPORT Summary, Édition de l'Oeil, 2003, C. 24.

5 О концепте «расширенного кино» см. главу «Expanded Cinema» в книге **Розвиты Мюллер** "VALIE EXPORT. Fragments of the Imagination". Сс. 1-26.

6 **Régis Michel** – "I am a woman. Three Essays on the Parody of Sexuality//VALIE EXPORT Summary, Édition de l'Oeil, 2003, C. 25.

7 **VALIE EXPORT**, Woman's Art.// Split:Reality. VALIE EXPORT. C. 15.

Художница получает математически выверенный и эвристически и политически наполненный результат. Ценность подобных работ в том, что их содержание не сводимо только лишь к дискурсу (как это было свойственно для многих ситуационистских работ) или к документации. Здесь гораздо важнее эффективность и необратимость поступка.

Когда-то Антон Веберн (имея в виду метод додекафонии) сказал, что произведение искусства должно быть подобно плоскогубцам. Можно бесконечно производить разные плоскогубцы, хранить их или выбрасывать, но их функция и предназначение необратимы, незабываемы, неархивируемы. Смысл - это нечто, подобное математическому остатку. И это матема является одновременно политическим результатом, достигнутым здесь и сейчас, именно в данной конкретной акции и ни в какой другой. Плоскогубцы выдергивают гвоздь и будут это делать и впредь. Черный ящик с занавесом на груди женщины всегда будет вырывать визуальный фантазм сексуальности из сознания.

Нагая мадонна Рафаэля, которая засовывает в вагину шланг с газом, всегда будет подрывать образ женского, сконструированный мужской фантазией.

Нулевая степень пола

Существует три основных архетипических образа женщин, вписанных в западно-европейскую культуру. Это Антигона (сестра), Мадонна (мать) и Мария Магдалина (жена-любовница или профанное тело, сакрализация которого зависит от мужчины). Славой Жижек в книге «Хрупкий абсолют» называет образ Антигоны мужской фантазией. Ее жертва полностью посвящена исполнению родового долга. Борясь с новым юридически организованным обществом, она выступает против государя, но при этом полностью растворяется в служении мужчине-герою (и сохранности его тела). Это классический пример растворения в сублимированном фаллосе. Здесь прекрасно работает лакановская схема означивания фаллоса посредством его отсутствия.

Другой образ – Мадонна, изображение которой всегда считалось прерогативой мужской креативности. Ее образ сублимирован, но тоже интерпретируется через фаллическое означающее и реализуется уже через деторождение – рождение Бога. В троице – Отец, Сын и Дух Святой – Мадонне места нет. Она – всего лишь вместилище этой тройственной мистерии. Ее визуальный образ, который деэротизируется через материнство, почти никогда не изображается без ребенка (или без мертвого сына).

И третий гетероэротический архетип – Мария Магдалина, которая, отказываясь от телесного эроса, перемещает его в виртуальный эрос по отношению к Богу – сохраняя при этом все знаки аттрактивности, все означающие фаллоса. Отказ от телесного эроса делает ее еще более привлекательной. Это уже предвестник средневекового поэтического образа belle dame, который всегда раздвоен на дивинное и порнографичное.

Все эти три типа обслуживают маскулинную эротику, даже тогда, когда она сублимирована в философскую рефлексию, в художественное произведение



Die Putzfrau, Уборщица, Cleaning Lady, Photo - Object, 1976

или религиозный ритуал. Интересно еще и то, что все эти архетипы вытеснены из пространства политики. Это касается даже Антигоны, так как она юридически печется не о своем статусе, но лишь о признании юридического статуса братьев.

Как можно было бы представить возможность политизации вышеупомянутых трех образов? Наверное, как решение прекратить репрезентировать их на поверхности культуры, политизировать их, наделив эти фантазматические образы телом. Такое тело политизирует пространство не иллюстративным нарративом о политике, а схватыванием и переозначиванием сразу нескольких поверхностей реальности.

На одной из работ («Ожидание», 1976) модель сидит в позе «Мадонны» Ботичелли и держит в руках пылесос вместо ребенка, находясь при этом на фоне фрески Ботичелли «Мадонна с ребенком». Замена мягкого – жестким, живого (ребенка) – машинным уничтожают, деморализуют незыблемость этой материнской позы.

Видимо, художница видит в ней некий изначальный обман. Этот обман в том, что данная поза скрывает маленькую ложь, заключенную в картезианском cogito: само cogito выскальзывает из пут чувственного, из бинарности сакрального-профанного, в котором оно, тем не менее, оставляет «Мадонну» (женщину). Оставляя ее на этой вытесненной (не-политической) территории,

cogito, тем не менее, оставляет для себя постоянную возможность тайно эту территорию оккупировать. Но вытесняет мотивации такой оккупации.

Таким образом сама женщина вынуждена выполнять роль машины, производящей бинарность профанного-сакрального, работая в качестве вытесненного из cogito эротического содержания. Мадонна – это всего лишь заставка, ширма, за которой воображается Мария-Магдалина. Но этот фантазм Плотского объявляется cogito как бы случайной ошибкой, – ошибкой, подобной размышлениям о нереальности пишущей руки у Декарта, которая принадлежит пишущему (субъекту cogito), но cogito объявляет ее не своей (вдруг Бог обманывает и эта рука всего лишь галлюцинация).

Однако же, рука пишет «cogito ergo sum», и она на самом деле «своя», просто когито автоматически переносит все чувственно-телесные резонации (в том числе и сексуальность) на территорию «Мадонны»-«Марии-Магдалены» – при этом само решает, когда они приобретают юридический статус (становятся браком), а когда объявляются ошибочной галлюцинацией.

У ВАЛИ ЭКСПОРТ Мадонна совершает прыжок, срывает с себя символическое облачение и становится Медеей. Медея уже является не архетипом образа, но вершителем поступка, политического жеста. Когда Мадонна засовывает газовый шланг во влагалище, она показывает (повторяет) реальное действие картезианской «руки», которое было скрыто. Шланг во влагалище – это не женский мазохизм, а повтор тех действий когито, которые выброшены им из мыслимой и высказываемой территории. Таковы всамделишные движения «руки» картезианского cogito, которая не признает своих деяний. Она и есть тот шланг, который не виден под облачением Мадонны и движения которой теперь можно обнародовать (открыть полису).

Убийство детей Медеей традиционно истолковывается как погружение в полуживотный протомиф, как анимализация. Но если представить этот поступок, выйдя из юридической этики и рассмотреть его политически, то он является скорее выходом из феминной истерии, которая воспроизводит себя в попытке восполнить нехватку (фаллоса). Политичность безусловно не в убийстве, а в решимости изъять из пространства фаллос в качестве медиатора – соответственно детей как его производное. Убийство, которое совершает Медея юридически, на самом деле совершает мужчина (Ясон). Медея всего лишь повторяет этот скрытый результат.[8] Она вынуждена забыть о родовом материнском статусе, чтобы самой политизировать себя – довести потерю до конца. Приобрести нулевую степень пола и приостановить машину, производящую роли матери, жены, сестры.

В фильме «...Remote... Remote...» («...Далекие... Далекие...», 1973) художница сидит на фоне фотографии двоих детей в кроватке, перед ней миска молока. Ее изображение дано в цвете. Черно-белая фотография детей в полосатых робах, которые подверглись насилию со стороны родителей, взята из полицейских архивов. Художница пытается привести ногти в порядок, скребет их

кухонным ножом и опускает руку в молоко. Когда она ее вынимает, мы видим, что пальцы в крови. Она продолжает скрести кровоточащие пальцы, опуская руку в молоко, пока оно не становится красным. Все эти образы можно истолковать символически, но на самом деле они являются скорее документами определенной политической и этической реальности. А именно, того, что ни пол, ни социальные роли не обеспечивают сокрытия того ужаса, который порой стоит за социальной игрой. Более того, попытка трансгрессии этих ролей приводит лишь к умножению новых застывших ролей в этом театре (образов гомоэротики, трансэротики, и т.д.), которые продолжают скрывать «задворки» этического предательства. Художница показывает, что насилие не спектакулярно как в кино или нарративе. Оно всего лишь невыносимо для самой жертвы. Причиняя себе постепенную, никак визуально не декорируемую боль, художница добровольно переносит ее на свое тело, но не делает из нее шоу, а совершает политический акт; присваивая то, что общество отказывается разделить – боль. Задача данного видео найти позицию, в которой оно стало бы политически невыносимым и для аудитории. Эти дети на фотографии, подвергшиеся насилию, уже «убиты», и поэтому материнская поза на них уже не распространяется. С социальной точки зрения поза матери – лишь предмет приватного пространства; а рамки приватной территории лишь запрещают выполнить политический долг в случае несправедливости. Жест Медеи демонстрирует, что она не имеет политического права лживо сохранять это приватное пространство. Она его приоткрывает, выходя на всеобщее обозрение и блокируя юридическую машину немыслимым преступлением.

Нулевая степень медиа

Если тело для ВАЛИ ЭКСПОРТ становится универсальным исследовательским медиа, то сами медиа – видео, фотография и кино – предстают в качестве оптической *реальности* тела. Медиа в этом случае не виртуальное средство обработки и представления реальности, которая транслируется через аппарат, но *часть реальности*, недоступная зрению и проявляющаяся через оптическое расширение. Если у Лакана бессознательное организовано как язык, то у ВАЛИ ЭКСПОРТ (и здесь она подтверждает исследования Розалинды Краус) бессознательное организовано как оптическое.

Оптика медийности позволяет отменить априорное генерализованное пространство тем, что парадоксализует конфликт между пребыванием в нем и его восприятием. Таким образом, ЭКСПОРТ находит в медиа не репродуктивный элемент, а возможность *остановки* репродукции в пользу событийной майевтической материализации того, что раньше казалось уже

8 В моно-спектакле «Медея-материал» Хайнера Мюллера, который был поставлен в 2000 году в Москве в Школе Драматического Искусства Анатолией Васильевым Медея постепенно снимает с себя всю одежду и мы видим, что к ее бедрам привязан наполненный водой резиновый пенис. В конце спектакля она разрывает его, означивая символическую смерть и детей и фаллоса.

установленным, самим собой разумеющимся. Она доказывает, например, что порнографии в реальности не существует – это фиктивно-нарративная иллюзия, подкрепленная вуайеризмом, а медиа как таковые не регистрируют пафос порнографии (Man & Woman & Animal, 1973). Она доказывает также, что визуальная явленность реальности является конструктом клишированных бекграундов – индивидуального, социального культурного. И только благодаря нейтрализующей оптике медиа возможно обнулить эти показатели. Медиа не отражают реальность, но лишь подтверждают, что наши визуальные представления и впечатления не имеют никакого отношения к реальности. Но они и не виртуализуют реальность, лишая ее, как считается, перцептивной достоверности. Виртуальным в медийности нам кажется *то, как* мы никогда не видели окружение. И медиа действительно дают нам этот не-виданный опыт восприятия – другой образ реальности. Но в данном случае медиа надо рассматривать не как технологическое усовершенствование, а как материальный *межпредметный парадокс*, как результат парадоксального реконфигурирования окружающей среды.

Один из таких опытов дан в фильме "Невидимые противники" ("Unsichtbare Gegner", 1976). На улице стоят люди-сэндвичи. При наезде камеры мы видим, что на них навешены не рекламные плакаты, а зеркала, в которых в совершенно фантастических конфигурациях отражаются встречные люди. Здесь мы видим не просто критическое, а мгновенное и реальное нарушение связности клишированного городского пространства; и инструментом этой дизъюнкции, – обнажающей социальные клише улицы, толпы, рекламы, приватного зеркального отражения – становится не объектив и не машина передачи, а особое медийное соотношение предметов между собой и предметов с человеком. Именно поэтому тело можно рассматривать как медиум, а медиа в качестве события реструктурирования, явленного в самом материальном мире.

ВАЛИ ЭКСПОРТ принадлежит медийное ноу-хау, которое она впервые представила в работе «Абстрактное кино 1» (1967-68). Здесь, как и в предыдущих работах, нет никакой предварительной съемки. Используется угол с двумя перпендикулярными друг другу стенами. На одной стене расположена зеркальная поверхность, на которую проливаются жидкости разных цветов и разной консистенции. На другой стене расположен киноэкран. Кино-проектор направляет свет на зеркальную поверхность, и проецирует всю движущуюся абстрактную картинку стекающей по зеркалу жидкости на стену с киноэкраном. Здесь нет ни камеры, ни пленки. Это всего лишь действие, которое моделирует кино-проектор в диалоге с пространством. Каждый такой абстрактный фильм показывался в реальном времени и в реальном пространстве. Так, что каждый раз появлялся новый абстрактный «фильм», который, ко всему прочему, мог бы быть создан любым другим художником. (Этот момент отказа от авторства подчеркивает сама ВАЛИ ЭКСПОРТ). Опять же никакого кино, ни в качестве специального медиа, ни в качестве зрелища, здесь

нет. Есть дислокация материи, в результате которой возникает виртуальная аналогия без электронно-передаточных технологий. Политическое значение этой работы, которое, на первый взгляд, вытеснено формальным экспериментом, открывается, как только мы осознаем стоическую редукцию по отношению к операциям репродуцирования – recording и transmiting, – и напротив, дистрибутивную потенцию минимального чистого действия - повторения стекания жидкости по зеркалу – на противоположной стене. Тавтологическое удвоение, которое осуществляет проекция, абстрагирует сам образ, сводя его смысл к *переносу*, как бы осуществляя функцию медиа без участия медиа, тем самым найдя визуальный образ медийности, который содержит нулевую степень самой медийности.

Но зачем нужны так понятые медиа, чему служит этот пафос имманентности и нейтрализации понятия медиальности как вспомогательного средства?

Ответ вероятно связан с пониманием художницей концепта политики. Новое вновь открытое медиальное соотношение в предметном мире разрушает status quo пространства, позволяет открыть в нем лазейки вмешательства. Если медиумом может стать любой объект для другого, т.е. почти все окружающее, это значит, что изменение возможно не только на метафорическом, семантическом уровне, но предполагает, что изменение дано как политическая открытость реальности, – политическая потому, что для перекодировки окружения не нужны тотальное зрение объектива, тотальная поверхность экрана; не эти поверхности являются средством передачи и представления реальности. Реальность сама образовывает новые медиумные эффекты, обнаруживать которые предстоит художнику.

Тогда можно сказать, что такой медиум – не средство, не носитель. Такие медиа – это *гипербола* реальности, ибо они доказывают, что реальность постигается не в момент ее визуальной представленности, а в парадоксальных эксцессах, в нерепрезентативной драматизации между человеком, пространством и временем.

В одном из своих перформансов ВАЛИ ЭКСПОРТ медленно движется на четвереньках вдоль двух веревок, при каждом прикосновении к которым она вздрагивает всем телом. Вскоре мы понимаем, что это – провода с электричеством. Налицо медийный перенос – электричество проходит и по проводам, и частично по телу художницы. Перформанс называется “Гипербулия”, подтверждая, что не существует универсального носителя, но всегда открыта возможность *становления* носителем, то есть возможность для события политического переноса.

Keti Chukhrov

Body as the Political Excess

The zero degree of body

It is both hard and easy to write about VALIE EXPORT.
Hard, because she has broadened the art territory incredibly, having incorporated in her studies radical actionism, investigations of femininity, new media knowledge, photo experiments on perception and even cinema.

Easy, because her works – many of which are already museum exhibits – still preserve the effect of an extraordinary audacity which has not faded with the years. They can serve as an example of the fact that one cannot only look back at the art system, but can still overtake it and even find oneself decades ahead.

Though EXPORT's radical experiments contain the elements of shock, pain and horror, it wouldn't be right to call them transgressive. These actions can instead be described as the practice of expansion – expanding boundaries, rather than overcoming them.

The transgressive experiments that very often accompany the artistic works are well inscribed into the bourgeois consciousness and don't subject the artistic scene to any serious paradigmatic change. This might be because the transgressive element can still be traced back to the libertine phantasm of escalating pleasure by discarding it. However, the structural place of pleasure in such practices remains the same. That is why transgression quite painlessly seeps into the liberated time of the bourgeoisie.

While many performances of the 1960s and 70s had a declarative character, marking the expressionistic energetics in the investigations of feminism and sexuality, VALIE EXPORT's explorations of female sexuality could not be reduced to the feminist appeal to endow the female experience with complete autonomy. Nor do we find here the call for a matriarchal protomythology – a pre-Platonic cave not yet inhabited by a philosopher guiding Plato's people. These are the common references in the feminist discourse.

On the contrary, investigating the empirical data available for her body, VALIE EXPORT relies on transcendental categories. In other words, her female body and its signifiers become the tool for resolving complex theoretical, political and aesthetic tasks. The concept, body, space, time, the female, the gender, the gaze at the world and the paradoxes of perception are indivisible. The body in this case is the screen on which the intersection of these themes takes place. The body itself works

as the producer not only of the Empirical but of the Transcendental, since it is seen not only as the instrument of sensitivity and touch but as the tool for assimilating time and space – the tool used for their modeling.

Such a body exists in the temporality of sense construction rather than in the conditions of self-expression. It is the transcendentalism of empiricism in EXPORT's performances that enables such ease in inserting the body into the ecological as well as urban spaces. The functions of reading and interpreting through the body are too broad to limit them to the search for an authentic feminine *jouissance.*

Transcendental empiricism is the oxymoron proposed by Deleuze[1], which claims that there is no genuine body experience (the more so when it comes to enjoyment). This experience is delivered only as becoming. Therefore, feelings and sensations are already the effects and nodes where the event, politics, simulacra and concepts are intertwined.

However, feminine *"jouissance"* – completely autonomous from that of a male – is one of the central themes of the feminist discourse. It is debated in the works of Lucy Irigaray and Judith Butler. Such pleasure from their point of view is impossible to attain, because female sexuality after the Oedipal stage is flattened out according to the castrational model. This model is symbolic, signifying woman only through the pre-eminence of the phallos, which the woman doesn't have, but which she should continually "become." Therefore, becoming a woman works only via the "masquerade" in which she gets involved after the Oedipal stage, remaining merely the signifier of male jouissance.[2]

Jealousy of male jouissance, which doesn't enable the woman to obtain her own pleasure, marks the positions of Butler and of Irigaray. For example, the Deleuzean *becoming-woman* according to Lucy Irigaray is the "phantasmatic position, profitable for the male subject, who tries to supplement his own enjoyment."[3] One could only agree with this if we identify Deleuzean investigations of desire with jouissance. But his speculations on *becoming* desexualize the "male" as well as the "female." The male is as occupied by the phallos as the female. Therefore, the outcome of this Lacanian impasse would not be the search for gender utopias but the very neutralization of gender. In *becoming-woman* one has to emphasize the very possibility of becoming. Then, the series of becoming any Other – the child, the animal, the schizophrenic – could be seen as the irreversible elusion of social, cultural or power grids.

EXPORT's strategy of expansion excludes jouissance and is aimed at the desexualization of both its object as well as its subject.

1 See **Gilles Deleuze**, Répétition et Différence.
2 **Judith Butler**, Lacan, Riviere and the Strategies of Masquerade, Gender Theory and Art, Moscow, Rosspen, pp. 422-438.
3 **Dorothea Olkowski**, Body, Knowledge and Becoming-Woman: Morpho-logic in Deleuze and Irigaray, Gender Theory and Art, Moscow, Rosspen, p.462.

In her famous performance "Genital Panic" (1969), the artist, dressed in jeans with a large hole revealing the pubic area, rushes into the theater of the Munich Film Museum and faces each spectator in the audience watching the film. Disclosing her sex under precisely the conditions where jouissance is being displayed as spectacle on the screen (and often sexuality itself), she abolishes gender and sexuality. On the one hand, she shows her own readiness to undergo castration, and on the other, she offers the audience the opportunity to experience their own. According to Régis Michel, in this performance the spectator, the "voyeur" finds himself in a situation in which it is not he who observes the spectacle (often focused on the sexual theme), but the Sex (of the artist) itself that starts observing the viewer, canceling his very capacity to observe.[4]

This effect contributes further to EXPORT's concept of the "Expanded Cinema,"[5] which appears in her works as early as 1968. At first glance, what she aims at is the deconstruction of spectacularity itself and of the film at its voyeuristic margin. However, the artist doesn't limit herself only to the strategy of castration. Disclosing her own sex in the open space, she shifts the spectacle from the virtual space into the real one. Thus "extending" the cinema, she blocks the funnel of spectacle for the voyeur with her own desexualized "porno" look.

The expanded cinema is the zero degree of cinema. The artist's "porno" look functions here as the last stage of attachment to the spectacle.

It is important to note that this action was not just an effort to diagnose the society of spectacle by probing the social problem (as has often been done in recent performances). "Genital Panic" is the semantic revolution on the spot, as it immediately changes the semiotics of the environment – and manages to do so without any exhibitory context or any personal or discursive narrative.

What takes place here is a touching of the collective unconscious in which the person doesn't control the ways and means through which he receives his realized desire. "Cinema" is in some sense the metaphor for such temporarily realized desire.

This and the other performances could be compared to Socratic maieutics, the goal of which is not to shock the audience or conquer the artistic community, but rather the direct intersection with the paradigm of social behavior or with political clichés, as the result of which this type of behavior is immediately recoded. The simple desire (to watch the movie), the common habits, the unpretentious entertainments all of a sudden appear as ethical catastrophes for the audience itself. After this it can no longer be the audience it was before, since it has been contaminated by a newly defined political status.

In another performance, "TOUCH CINEMA" (TAPP und TASTKINO, 1968), the component of maieutics crashing into the paradigms of sexuality is even stronger. The word "cinema" in the work is purely ironic, as the cinema is the artist's bosom and the movie theater is the box which the artist puts on her naked torso. The front part of the box is covered with the curtain. Behind it is the female bosom. One cannot see anything, but can only extend a hand and touch the breasts. This box

profanes not only the spectacle as such or the phantasm of the female body, but the very act of touching the libidinal object. The hands shoving through darkness in search of the breast are a metaphor for the virtual phallos. The cinema in this sense is the phantasmatic machine that should be tamed. The very reality of the cinema, according to this performance, is what resides *behind* the curtain, and what the audience subconsciously expects to see watching movies – it is the "female breast." But since this "cinema" cannot be seen, cannot be tuned according to the phantasm, all the voyeuristic enjoyment disappears. What is touched by the hand splits itself from what could be visually perceived. The man doesn't see anything in this "cinema," but he fails as well to get any reaction back – the woman's enjoyment in response to his touch. The hands (phallos) touch nothing, they lead to nothing, i.e. they get annihilated themselves. Régis Michel calls this action the "genital guillotine."[6] However, in this kind of annihilation VALIE EXPORT doesn't spare herself, either. It is she who disappears in the first place here – as somebody that could have been imagined, depicted, somebody that could tempt or attract.

The critical pathos of such actions lies in the fact that they never speculate on the return to matriarchal power. On the contrary, they suggest the extermination of the female image itself. As the artist herself writes, "the desertion of the body as a double of reality requires the rejection of the image, for the image has always been considered to be the double of the real."[7]

Cinema is the industry of such doubling and the "TOUCH CINEMA" rolls up this doubled world into the dark box, the black cube. The hands, plunging into this darkness, touch amorphous matter rather than the breast as fetish. The recoding has taken place on many layers – on that of gender, of politics, society, culture and even biology.

The artist has obtained the mathematically exact and heuristically and politically amplified result.

The purport of such works cannot be reduced to discourse (as was characteristic for many situationist actions) or to documentation proper. What is most important is the efficiency and irreversibility of the performed deed itself.

Anton Webern (having in mind the principles of dodecaphony) once said that the work of art should remind us of pliers. One can endlessly produce various pliers, one can keep them or throw them away, but their function and predestination are irreversible, "unforgettable," impossible to archive. The sense is somewhat similar to mathematical remainders. This matheme is at the same time the politi-

4 **Régis Michel**, I am a woman. Three Essays on the Parody of Sexuality, VALIE EXPORT Summary, Édition de l'Oeil, 2003, p. 24.

5 On the concept of "expanded cinema" see Chapter I in Roswitha Mueller's VALIE EXPORT. Fragments of the Imagination, Bloomington and Indianapolis, pp. 1-26.

6 **Régis Michel** – I am a woman. Three Essays on the Parody of Sexuality/VALIE EXPORT Summary, Édition de l'Oeil, 2003, p. 25.

7 Cf. **VALIE EXPORT**, Woman's Art, Split:Reality VALIE EXPORT. exh. cat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, 1997, p. 15.

cal remainder achieved hic and nunc in the given action and not in any other. The pliers pull out nails and will always do so. The black box with the curtain on a female breast will always tear out the visual phantasm of sexuality from the consciousness.

Raphael's Madonna stripped of clothes (after Raphael's "Madonna in Nature") and thrusting a gas hose into her vagina will always undermine the image of the female constructed by male fantasy.

The zero degree of gender

There are three principal archetypal images of women in Western European culture. These are Antigone (the sister), Madonna (the mother) and Maria Magdalena (the lover or the profane body whose sacralization depends on the man). Slavoj Zizek, in his book "The Fragile Absolute," calls Antigone the male fantasy. Her sacrifice is completely dedicated to the fulfillment of patrimonial duty. Fighting against the juridically organized society, she stands up to the sovereign, but at the same time gets dissolved in service to the male hero (and in keeping his body immaculate). This is a classical example of disappearing into the sublimated phallos. Here, the Lacanian scheme of signifying phallos through its absence works to its utmost.

Another image is the Madonna, the depiction of which has always been the prerogative of male artistic creativity. Her image is sublimated but is also interpreted through the phallic signifier, and is realized through childbirth – the birth of God. In the Holy Trinity – the Father, the Son and the Holy Spirit – the Madonna has no place. She is merely the repository for all these mysterious Three. Her visual image, de-eroticized through motherhood, is rarely depicted without the child (or the image of her deceased son).

And the third heteroerotic archetype is Maria Magdalena, an image which, rejecting corporeal eroticism, shifts into virtual divinity – preserving nevertheless all the signs of attractiveness, all the signifiers of the phallos. Discarding corporeal eros makes her even more attractive. She is already the precursor of medieval poetic images of the *Belle Dame*, which is always split into the divine and the pornographic.

All these three types serve the masculine erotic, even when it is sublimated into philosophical reflection, the work of art or the religious ritual. It is also interesting that all these archetypes are ousted from the political space. This is true even in regard to Antigone, since she is not interested in her own status but fights instead for the acknowledgement of the legal status of her brothers.

How could one politicize these three images?

Perhaps by deciding to cease representing them on the surface of culture as some sort of dreamy symbol, and to instead politicize these phantasmatic images by endowing them with corporeality.

Such a new body wouldn't appeal to the illustrative narrative on politics, but would politicize the social surroundings by grasping and re-signifying several planes of reality at the same time.



Marienaltarbild mit Telefon, Алтарь Св. Марии с телефоном, St. Mary's Altar with Telephone, 1976
Photo Collage

In one of EXPORT's works ("Expectation", 1976), we see a model who sits in the pose of Botticelli's "Madonna" against the background of Botticelli's fresco "Madonna of the Pomegranate," holding a vacuum cleaner instead of a child. The substitution of the soft with the firm, of the alive (the child) with the machine immediately annihilates and demoralizes the intactness of this maternal posture.

It seems that there is some initial deceit in this posture for the artist. This sacred pose conceals a little lie, inserted into the Cartesian *cogito*: *cogito* guards itself from the space of sensuality, slips away from the binary opposition of the sacred vs. the profane, in which it nevertheless leaves the "Madonna" (the woman) behind. Deserting her in this ousted (non-political) territory, *cogito* still keeps for itself the possibility of occupying this territory secretly. But it ousts the motivation for such occupation.

Thus, the woman is obliged to produce the binarity of sacredness vs. profanity, representing the erotic content ousted from *cogito*. Madonna is just the curtain, the folding screen, behind which Maria Magdalena is imagined. But this phantasm of flesh is declared by *cogito* as a casual mistake – something similar to the unreality of the writing hand of Descartes, which belongs to the "writer" (the subject of *cogito*), but which *cogito* declares as not being its own hand, as something not even existing (what if God shows the visual world as illusory and this hand is just a hallucination?).



„Medeaspiel" von Heiner Müller,
inszeniert von Anatoly Vassiliew,
Moskau 2001
«Медея. Материал» по пьесе Хайнера Мюллера в постановке Анатолия Васильева, Москва 2001
"Medea Play" by Heiner Müller,
produced by Anatoly Vassiliev,
Moscow 2001

However, the hand writes *"cogito ergo sum"* and it belongs to one who produces the statement. *Cogito* just automatically shifts all the sensitive, corporeal resonances (sexuality included) to the territory of "Madonna" cum "Maria Magdalena." Moreover, it is *cogito* that decides when these resonances acquire juridical status (become nuptial) and when they are declared a hallucination.

VALIE EXPORT's Madonna makes a leap, tears off her symbolic vestments and becomes Medea. Medea is not any longer the archetypal image, but is the agent of the deed, of the political gesture.

When Madonna thrusts the hose into her vagina, she shows (repeats) the real act of the Cartesian "hand," which had been hidden. The hose in the vagina doesn't presuppose masochism at all, but is the repetition of the deeds of *cogito*, which it had discarded from its territory of thought and enunciation. Such are the real acts of the Cartesian "hand," which doesn't admit to its own deeds. It is this hand that is the hose, which is not visible under Madonna's vestments, and whose real gestures become visible for the polis.

The murder of her children by Medea is traditionally interpreted as the plunge into the protomyth, into animalization. But if one imagines this deed beyond the judicial ethics and considers it politically, it will seem instead to represent an exit from feminine hysteria, which is usually fixed on reproducing itself in an attempt to supplement the lack of phallos. The politics of this act is of course not in the murder but in decision to delete phallos as chief mediator from political communication. The murder committed juridically by Medea is in fact committed by Jason (her husband). Medea is just *repeating* this result, which was already latent.[8] She is obliged to forget about her generic maternal status in order to politicize herself and bring her loss to its logical conclusion – to acquire thus the zero degree of gender and block the machine producing the roles of the mother, the wife and the sister.

In the film "...Remote...Remote..." (1973), VALIE EXPORT sits in front of a photo of two children in bed, a bowl of milk in front of her. Her image is in color. The black-and-white photo of the children was taken from the police archives. The woman tries to polish her nails, but instead she violently scratches them and then plunges her hand into milk. When she takes it out, we see that her fingers are bleeding. The artist goes on scratching her bleeding fingers, putting them into the milk until it turns red. All these images can be interpreted symbolically, but in fact they are instead the documents of a certain political and ethical reality and also of the fact that neither gender nor social roles guarantee concealment of the horror that stands behind the social game. Moreover, these roles' effort at transgression only leads to the propagation of new, even more stable roles in this "theater" (e.g. the images of homosexuals, transsexuals, etc) which only go on concealing the "backyard" of the ethical betrayal. The artist shows us that violence is not spectacular as it is in movies or in narratives. It is just unbearable for the victim. Injuring herself and experiencing gradual pain unadorned visually, the artist voluntarily extends it to her own body, not making a spectacle of it, but just committing a political act – appropriating something that society traditionally refuses to appropriate or to share – pain. The goal of this video is to find the position from which it could become politically unbearable for the audience. The children in the photo, subjected to violent abuse, are already "murdered" and therefore the maternal pose could only be a decorative gesture of charity towards them. The social meaning of the maternal pose exists only within the private familial space, forbidding one to fulfill one's political duty in case of injustice. Medea's gesture demonstrates that she has no political right to preserve this private territory. She opens up this private space, declaring it as no longer existent, stands out from it, subjecting herself to nationwide survey and blocking the legal machine with an unthinkable crime.

The zero degree of media

If the body for VALIE EXPORT becomes the universal investigatory medium, the media themselves – video, photography and film – appear as the optical *reality* for the body. Media in this case are not the virtual means of representing reality, which is transmitted through an apparatus; they are rather the part of reality not accessible visually and developing only through optical extension. If Lacan claims that the unconscious is organized as language, VALIE EXPORT (and here she confirms the studies by Rosalind Krauss) claims that the unconscious is organized as the optical.

The optics of mediality make it possible to cancel the *a priori* generalized space by paradoxalizing the conflict between *being* in space and *perceiving* it. What EXPORT finds in media is not the reproductive component but the

8 In the mono-spectacle "Medea the Material" by Heiner Müller, which was staged in Moscow by Anatoly Vassiliev, Medea gradually undresses until we see her naked with a rubber penis tied to her hips. At the end of the action she tears this off, marking thus the symbolic death of both the phallos and children.

possibility to block reproduction in favor of eventual maieutical materialization of what had only seemed to be already established. She proves for example that there is no pornography in reality, that pornography is just a fictitious and narrative illusion, supported by voyeuristic fantasy. Media in their purified variant do not register the "pathos" of pornography (see the film "Man & Woman & Animal," 1973). The artist proves that the visual apparition of reality is the construction of clichéd backgrounds – the individual, the social, the cultural. And it is only due to the neutralizing optics of media that it is possible to cancel it. The media don't reflect reality but only confirm that our visual conceptions and impressions have nothing to do with reality. However, they do not just virtualize reality either, depriving it of any perceptive credibility. What we see as virtual in mediality is the way we have never seen the environment. The media give us this unprecedented experience of perception – another image of reality. But in this case, the media should not be considered just as technological advances, but rather as a *material, inter-objective paradox*, as the result of the paradoxical material reconfiguration of the surroundings.

One such experience is reproduced in the film "Invisible Adversaries" (1976). We see people walking around on the street wearing the sandwich boards- commonly used for advertising. When the camera zooms in on them, we notice that they are not carrying ads but instead mirrors in which the passers-by are reflected in phantasmagoric configurations. What we witness here is not just critical but immediate and tangible violation of the coherence of urban patterns. The instrument of such a disjunction (which unravels the social clichés of streets, of crowds, of advertising and of mirror reflection) is not the machine of broadcasting or the lens as technical device, but the special mediation between one thing and the other, the mediated correlation between things and the human being. This is why the body itself can also be considered as the medium, and the media in their turn as the event of re-structuring, accomplished in the material world.

This knowledge of how to materialize mediality was first presented by VALIE EXPORT in her "abstract film No. 1" (1967-68). As in many other works, there was no previously recorded material here. She shows a corner where two walls meet. A mirror screen with liquids of different colors and consistencies being poured down it is placed on one of the two walls. On the other wall is a movie screen. A film projector casts its light onto the mirror screen, from which the resulting abstract picture is projected onto the movie screen. There is neither camera here nor celluloid. There is only the action modulated by the film projector in dialogue with space. Each such abstract film was shown in real time and real space, so that, each time, a new "abstract film" created by any other artist could appear (VALIE EXPORT herself emphasizes this opportunity for rejecting her authorship). And again we have here neither cinema, nor any special medium as spectacle, only dislocation of matter, as the result of which there emerges the virtual analogy, but without any transmitting technologies.

The political purport of this work, which at first sight seems latent and shaded by formal experiment, becomes evident as soon as we realize the stoic reduction involved in the reproductive operations on the one hand, and on the other the distributive potentiality of the minimal act, that of liquid dripping down the mirror repeated on the movie screen by means of a film projector. The tautological doubling, accomplished by projection, abstracts the image itself and reduces its meaning to the act of transposition – thus repeating the functions of media without involving any media proper. This is the visual image of mediality, which contains zero degree of mediality.

But why are the media interpreted in this way so important? This pathos of immanency, the pathos of neutralization of mediality as *subsidiary* mechanic means – what is it all about?

The answer probably lies in the concept of politics as it is understood by VALIE EXPORT herself. The newly found medial correlation in the material world ruins the status quo of the space, enables us to find the loopholes for intrusion. If any object can be the medium for the other, i.e. the whole surroundings can be involved in this semantic re-reading, it means that the change is possible not only on the metaphoric, semantic level, but that this change also presupposes the political openness of the reality – political because the re-coding of the environment is not reduced to vision through a lens or the totality of the screen surface. It is not these surfaces that are the means of transmitting and representing reality. The reality itself generates new medial effects – which the artist has to discover.

Such a medium is not the means, is not the carrier. Such media are the *hyperboles* of reality, since they prove that reality is conceived not at the moment of visual representation but in the paradoxical excesses, in non-representational dramatization between the human being, space and time.

In one of her performances, VALIE EXPORT slowly moves along two ropes. When she touches them, she winces with her whole body. Soon we understand that these cords are conduct electricity and that touching them produces an electric shock. We see here the medial transfer – the electricity flows through the cords and partly through the artist's body. The performance is called "Hyperbulia," proving that there is no universal medium as such but there is always the open possibility of *becoming* the medium, i.e. the possibility of the act of political transposition.

Keti Chukhrov

Der Körper als politischer Exzess

Der Körper-Nullpunkt

Über VALIE EXPORT zu schreiben, ist schwierig und einfach zugleich. Schwierig, weil sie das Gebiet der Kunst unglaublich erweitert hat – durch die Einbeziehung eines radikalen Aktionismus, der Erkundung des Weiblichen, neuen medialen Know-hows, fotografischer Experimente zur Wahrnehmung und auch durch die Einbindung des Kinos in ihre Studien.

Einfach, weil ihre Arbeiten – von denen zahlreiche bereits im Museum zu sehen sind – stets eine außerordentliche Kühnheit ausstrahlen, die auch über die Jahre nichts an Wirkung verloren hat. Sie können als Beispiel dafür dienen, dass man auf das Kunstsystem zurückgreifen, dieses aber auch hinter sich lassen, ihm gar Jahrzehnte voraus sein kann.

EXPORTs radikale Experimente mögen Elemente von Schock, Schmerz, Entsetzen enthalten, und doch ist es nicht angebracht, sie transgressiv zu nennen. Diese Aktionen lassen sich eher durch Erweiterungspraktiken erklären – Grenzen erweitern, anstatt sie zu überwinden.

Die transgressiven Experimente, von denen künstlerische Arbeiten häufig begleitet werden, sind fest in das bürgerliche Bewusstsein eingeschrieben und erfordern von der Kunstszene keinen ernsthaften Paradigmenwandel. Dies mag daran liegen, dass das transgressive Element immer noch auf das freidenkerische Phantasma der Ausweitung des Vergnügens durch Versagen desselben zurückgeht. Der strukturelle Ort des Vergnügens bleibt bei diesen Praktiken jedoch identisch, und so sickert die Transgression ziemlich schmerzlos in die befreite Zeit der Bourgeoisie.

Während viele Performances der 1960er und 1970er Jahre einen deklarativen Charakter besaßen und die expressionistische Energie in der Erforschung von Feminismus und Sexualität zum Ausdruck brachten, ließen sich VALIE EXPORTs Erkundungen der weiblichen Sexualität nicht auf den feministischen Anspruch reduzieren, das weibliche Erleben mit umfassender Autonomie auszustatten. Ebenso wenig lässt sich hier die Einforderung einer matriarchalen Urmythologie finden – eine präplatonische Höhle, noch nicht bewohnt von einem Philosophen, der die Höhlenmenschen Platons anführt. Dies sind gängige Verweise im feministischen Diskurs.

Im Gegensatz dazu stützt sich VALIE EXPORT bei der Untersuchung der für ihren Körper zur Verfügung stehenden empirischen Daten auf transzendentale Kategorien. Mit anderen Worten: Ihr weiblicher Körper und seine Signifikanten werden zum Lösungswerkzeug für komplexe theoretische, politische und ästhetische Aufgaben. Das Konzept, Körper, Raum, Zeit, das Weibliche, Gender, der Blick auf die Welt und die Paradoxe der Wahrnehmung sind untrennbar. Der Körper ist in diesem Fall eher die Leinwand, auf der sich diese Themen überschneiden. Der Körper selbst fungiert als Produzent des Empirischen wie auch des Transzendentalen – da er nicht nur als Empfindungs- und Berührungsinstrument, sondern auch als Assimilierungswerkzeug für Raum und Zeit, als ihr Modellierungswerkzeug betrachtet wird.

Ein solcher Körper existiert eher in der Temporalität des Sinnschaffens als unter den Bedingungen des Selbstausdrucks. Es ist das Transzendentale des Empirismus in den Performances EXPORTs, das das Einfügen des Körpers in ökologische wie urbane Räume so einfach macht. Die Funktionen des Lesens und Interpretierens über den Körper sind zu vielseitig, um sie auf eine Suche nach authentischer weiblicher *Jouissance* zu beschränken.

Der transzendentale Empirismus entspricht dem Oxymoron von Deleuze[1], welches besagt, dass es kein authentisches Körpergefühl gibt (vor allem, wenn es um Genuss geht). Das Gefühl, das vermittelt wird, ist ein entstehendes Gefühl. Damit handelt es sich bei Empfindungen und Gefühlen bereits um Effekte, um die Knotenpunkte der Vernetzung von Ereignis, Politik, Scheinbild und Konzept.

Nichtsdestotrotz ist die weibliche *Jouissance* – vollständig autonom von der männlichen – eines der zentralen Themen des feministischen Diskurses und wird in den Werken von Lucy Irigaray und Judith Butler diskutiert. In ihren Augen ist ein solches Vergnügen unmöglich zu erreichen, da die weibliche Sexualität nach der ödipalen Phase gemäß dem Kastrationsmodell abflacht. Dieses Modell ist symbolischer Natur und charakterisiert die Frau lediglich über die Vorherrschaft des Phallos, den die Frau nicht besitzt, der sie aber ständig „werden" soll. Das Frau-Werden funktioniert für die Frau also nur über die „Maskerade", auf die sie sich nach der ödipalen Phase einlässt, und sie bleibt lediglich der Signifikant männlicher Jouissance.[2]

Eifersucht auf die männliche Jouissance, welche die Frau nicht befähigt hat, sich ihre eigene zu verschaffen, kennzeichnet sowohl die Position Butlers als auch die Irigarays. So ist beispielsweise Deleuzes *Frau-Werden* laut Lucy Irigaray[3] die phantasmatische Position, die für das männliche Subjekt, das seinen eigenen Genuss verbessern möchte, von Vorteil ist. Dem könnte man nur zustimmen, wenn man

1 Vgl. **Gilles Deleuze**, Differenz und Wiederholung, München 1997.
2 **Judith Butler**, Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade, in: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies, Frankfurt am Main 1991.
3 **Dorothea Olkowski**, Body, Knowledge and Becoming-Woman. Morpho-logics of Deleuze and Irigaray, in: Gender Theory and Art, Moskau, S. 462.

die Deleuze'sche Erforschung des Begehrens mit Jouissance gleichsetzt. Aber seine Spekulationen über das *Werden* entsexualisieren das „Männliche" wie das „Weibliche". Das Männliche ist durch den Phallos genauso belegt wie das Weibliche.
Der Ausweg aus dieser Lacan'schen Sackgasse wäre demnach nicht die Suche nach Gender-Utopien, sondern eben die Neutralisierung von Gender. Im *Frau-Werden* muss eben die Möglichkeit des Werdens betont werden. Dann ließe sich die Serie des Werdens jedes bzw. jeder Anderen – des Kindes, des Tieres, des oder der Schizophrenen – als irreversibles Entkommen aus sozialen und kulturellen Rastern und Machtstrukturen betrachten.
VALIE EXPORTs Strategie der Expansion schließt die Jouissance aus und zielt auf die Entsexualisierung ihres Objekts wie ihres Subjekts gleichermaßen ab.

In ihrer berühmten Performance „Genitalpanik" (1969) trug die Künstlerin Jeans mit einem großen Loch im Genitalbereich, stürmte in den Filmsaal des Münchner Filmmuseums und stellte sich vor das anwesende Publikum. Durch die Enthüllung ihres Geschlechts unter eben den Bedingungen, unter denen die Jouissance (und häufig die Sexualität selbst) als Spektakel auf der Leinwand gezeigt wird, überwindet sie Gender und Sexualität. Auf der einen Seite demonstriert sie ihre eigene Bereitschaft, sich kastrieren zu lassen, auf der anderen ermöglicht sie es dem Publikum, die seine zu erleben. Laut Régis Michel finden sich die ZuschauerInnen, die „VoyeurInnen" in dieser Performance in einer Situation wieder, in der nicht sie das (häufig auf das Geschlechtsthema fixierte) Spektakel beobachten, sondern das Geschlecht (der Künstlerin) selbst die ZuschauerInnen zu beobachten beginnt und ihnen damit die Möglichkeit nimmt, selbst zu beobachten.[4]

Dieser Effekt trägt weiter zu EXPORTs Konzept des „Expanded Cinema"[5] bei, das bereits 1968 in ihren Arbeiten zu sehen ist. Auf den ersten Blick scheint es ihr um die Dekonstruktion des Spektakulären selbst zu gehen und um die des Films als seinem voyeuristischen Spielraum. Die Künstlerin beschränkt sich jedoch nicht auf die Strategie der Kastration allein. Durch die Enthüllung ihres eigenen Geschlechts im öffentlichen Raum verlagert sie das Spektakel vom virtuellen in den realen Raum. Mit dieser „Erweiterung" des Kinos blockiert sie den Spektakel-Trichter für die VoyeurInnen durch ihren eigenen entsexualisierten „Porno-Look".

Das Expanded Cinema ist der Nullpunkt des Kinos. Der „Porno-Look" der Künstlerin dient hier als letztes Stadium der Zugehörigkeit zum Spektakel.

Es sollte darauf hingewiesen werden, dass diese Aktion nicht nur das Bemühen um eine Diagnose der Gesellschaft des Spektakels durch die Untersuchung des sozialen Problems darstellte (wie es bei neueren Performances häufig getan wird); „Genitalpanik" ist die semantische Revolution vor Ort, da die Semiotik der Umgebung sofort geändert wird – und das ohne jeden Ausstellungskontext und ohne jegliches persönliches oder diskursives Narrativ.

Was hier stattfindet, ist eine Berührung des kollektiven Unterbewusstseins, bei der die Person die Art und die Mittel, über die ihr Begehren realisiert wird, nicht kontrolliert. Das „Kino" ist gewissermaßen die Metapher für ein solches zeitweilig realisiertes Begehren.

Diese und auch die anderen Performances lassen sich eher mit der sokratischen Mäeutik vergleichen, deren Ziel nicht das Schockieren des Publikums oder die Eroberung der künstlerischen Gemeinschaft ist, sondern vielmehr die direkte Überschneidung mit den Paradigmen sozialen Verhaltens oder mit den politischen Klischees, die eine Neukodierung dieses Verhaltens zur Folge haben: Der simple Wunsch (den Film zu sehen), die einfachen Gewohnheiten, die harmlosen Zerstreuungen erscheinen ganz plötzlich als ethische Katastrophen für das Publikum selbst. Danach kann das Publikum nicht mehr das sein, was es einmal war, denn es wurde durch einen neu definierten politischen Status kontaminiert.

In ihrer anderen Performance, „TAPP und TASTKINO" (1968), ist die Komponente der Mäeutik, welche die Paradigmen der Sexualität zerstört, noch deutlicher. Das Wort „Kino" hat in dieser Arbeit rein ironische Bedeutung, da das Kino aus der Brust der Künstlerin besteht und der Kinosaal aus dem Kasten, den sich die Künstlerin über ihren nackten Torso gestülpt hat. Der vordere Teil des Kastens ist durch einen Vorhang bedeckt. Dahinter befindet sich eine weibliche Brust. Man kann nichts sehen, sondern lediglich die Hand ausstrecken und die Brust berühren. Mit diesem Kasten wird nicht nur das Spektakel als solches oder das Phantasma des weiblichen Körpers entweiht, sondern auch der eigentliche Akt des Berührens des libidinösen Objekts. Die Hände, die sich auf der Suche nach der Brust durch das Dunkel schieben – sie sind die Metapher des virtuellen Phallos. Das Kino ist in dieser Hinsicht die phantasmatische Maschine, die gezähmt werden soll. Gemäß dieser Performance besteht die eigentliche Realität des Kinos in dem, was sich *hinter* dem Vorhang befindet und was das Publikum unbewusst beim Betrachten eines Films zu sehen erwartet – die „weibliche Brust". Da dieses „Kino" jedoch nicht sichtbar ist, nicht dem Phantasma entsprechend angepasst werden kann, verschwindet jegliches voyeuristische Vergnügen. Was die Hand berührt, wird getrennt von dem, was visuell wahrgenommen werden könnte. Der Mann kann in diesem „Kino" nichts sehen, und ihm bleibt auch die Gegenreaktion versagt – das Vergnügen, das er der Frau mit dieser Berührung bereitet. Die Hände (Phallos) berühren nichts, führen zu nichts, d. h. werden selbst zunichte gemacht. Régis Michel nennt diese Aktion die „Genitalguillotine".[6] Allerdings nimmt sich VALIE EXPORT von dieser Art der Vernichtung nicht aus, denn in erster Linie ist sie es, die hier verschwindet – als jemand, der hätte erdacht, beschrieben werden können, jemand, der in Versuchung führen oder anziehen könnte.

Das kritische Pathos dieser Aktionen liegt in der Tatsache begründet, dass in ihnen nie über die Rückkehr zur Macht des Matriarchats spekuliert wird. Im Gegenteil, sie legen die Auslöschung des weiblichen Bildes selbst nahe. Die Künstlerin

4 **Régis Michel**, I am a Woman. Three Essays on the Parody of Sexuality, in: VALIE EXPORT Summary, Rennes 2003, S. 24.

5 Zum Konzept des „Expanded Cinema" vgl. Kapitel I in Roswitha Muellers „VALIE EXPORT. Fragments of the imagination.", Bloomington/Indianapolis 1994, S. 1–26.

6 **Régis Michel** 2003, S. 25.



TAPP und TASTKINO, КИНО КАСАНИЯ, TOUCH CINEMA, 1968

selbst schreibt dazu, dass das Verlassen des Körpers als Double der Realität die Ablehnung des Bildes erfordert, da das Bild stets als Double des Realen betrachtet worden ist.[7]

Das Kino ist die Industrie, die diese Doubles hervorbringt, und das „TAPP und TASTKINO" zieht diese Double-Welt im schwarzen Kasten auf, in der Black Box. Die Hände, die in diese Dunkelheit vordringen, berühren eher eine amorphe Masse denn die Brust als Fetisch. Die Umkodierung ist auf zahlreichen Ebenen erfolgt – auf der Genderebene, auf politischer, gesellschaftlicher, kultureller und sogar auf biologischer Ebene.

Die Künstlerin hat das mathematisch exakte und heuristisch und politisch verstärkte Ergebnis erzielt.

Der Inhalt dieser Arbeiten lässt sich nicht auf den Diskurs reduzieren (wie es für viele situationistische Aktionen typisch war) oder auf die Dokumentation selbst. Das Wichtigste sind die Effizienz und Irreversibilität der durchgeführten Handlung.

Anton Webern sagte einmal (in Gedanken an die Prinzipien der Zwölftonmusik), dass wir bei Kunstwerken an Beißzangen denken sollten. Man kann endlose Versionen von Kneifzangen produzieren, sie behalten oder wegwerfen, doch ihre Funktion und Bestimmung bleiben unumkehrbar, „unvergesslich", unmöglich

ad acta zu legen. Ihre Bedeutung ist mit dem mathematischen Rest vergleichbar. Dieses Mathema ist gleichzeitig der politische Rest, der hier und jetzt in der jeweiligen Aktion und nicht in einer anderen erreicht wird. Die Kneifzange zieht Nägel heraus und wird dies immer tun. Die Black Box mit dem Vorhang vor einer weiblichen Brust wird stets das visuelle Phantasma der Sexualität aus dem Bewusstsein herausreißen.

Die „Madonna im Grünen" von Raphael, ihrer Kleider beraubt und mit einem Gasschlauch in ihrer Vagina, wird das von männlicher Phantasie konstruierte Bild des Weiblichen stets unterminieren.

Der Gender-Nullpunkt

In der westeuropäischen Kultur gibt es drei archetypische Frauenbilder. Dies sind Antigone (die Schwester), die Madonna (die Mutter) und Maria Magdalena (die Geliebte bzw. der weltliche Körper, dessen Sakralisierung vom Mann abhängt). Slavoj Žižek nennt Antigone in seinem Buch „Das fragile Absolute" die männliche Fantasie. Ihr Opfer gilt allein der Erfüllung patrimonialer Pflicht. Im Kampf mit der juridisch organisierten Gesellschaft stellt sie sich gegen den Herrscher, geht aber gleichzeitig im Dienst für den männlichen Helden (und im Bemühen um die Unversehrtheit seines Körpers) auf. Dies ist ein klassisches Beispiel für das Verschwinden im sublimierten Phallos. Hier zeigt sich das Lacan'sche System bezüglich der Bedeutung des Phallos durch seine Abwesenheit in seinem ganzen Ausmaß.

Ein weiteres Bild ist die Madonna, Maria, deren Darstellung von jeher das Vorrecht männlichen künstlerischen Schaffens war. Ihr Bild wird sublimiert, aber auch durch den phallischen Signifikanten interpretiert und durch die Kindsgeburt realisiert – die Geburt Gottes. In der Heiligen Dreifaltigkeit – der Vater, der Sohn, der Heilige Geist – hat die Madonna keinen Platz. Sie ist lediglich das Behältnis für dieses mysteriöse Trio. Durch die Mutterschaft ihrer Erotik beraubt, wird sie selten ohne das Kind (oder das Bild ihres toten Sohnes) dargestellt.

Der dritte heteroerotische Archetyp – Maria Magdalena, die durch die Ablehnung der leiblichen Erotik zur virtuellen Göttlichkeit gelangt – bewahrt trotzdem alle Zeichen der Attraktivität, alle Signifikanten des Phallos. Die Ablehnung des körperlichen Eros lässt sie sogar noch attraktiver werden. Sie ist bereits die Vorläuferin des poetischen Bildes der *Belle Dame* des Mittelalters, das sich stets zwischen dem Göttlichen und dem Pornographischen bewegt.

Alle drei genannten Frauenbilder bedienen die maskuline Erotik, auch wenn diese in philosophischen Überlegungen, Kunstwerken oder religiösen Ritualen sublimiert wird. Interessant ist auch, dass diese Archetypen aus dem politischen Raum verdrängt werden. Dies gilt sogar für Antigone, geht es ihr doch nicht um den eigenen Status, sondern um den Kampf für die Anerkennung des rechtlichen Status ihrer Brüder.

7 Vgl. **VALIE EXPORT**, Woman's Art, in: Split:Reality. VALIE EXPORT, Katalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien/New York 1997, S. 15.

Wie könnte man diese drei Bilder politisieren?

Vielleicht durch die Entscheidung, diese phantasmatischen Bilder nicht länger als träumerische Symbole auf der Oberfläche der Kultur darzustellen, oder aber sie zu politisieren, indem man ihnen eine körperliche Realität verleiht.

Ein solcher neuer Körper würde nicht das illustrative politische Narrativ ansprechen, sondern die gesellschaftliche Umgebung politisieren, da mehrere Realitätsebenen gleichzeitig erfasst und mit einer neuen Bedeutung versehen werden.

In einer der Arbeiten von EXPORT („Erwartung", 1976) sehen wir ein Model, das in der Pose der Madonna von Botticelli im Hintergrund seines Freskos „Madonna mit dem Granatapfel" sitzt und anstelle des Kindes einen Staubsauger hält. Das Ersetzen des Weichen durch das Harte, des Lebendigen (des Kindes) durch das Maschinelle bewirkt eine sofortige Zerstörung und Demontage der Unversehrtheit dieser mütterlichen Haltung.

In dieser Haltung scheint für die Künstlerin ein erster Betrug zu liegen. Die sakrale Pose verrät eine kleine Lüge, eingebunden in das kartesische Cogito: Cogito hütet sich vor dem Raum der Sinnlichkeit und stiehlt sich fort von der binären Gegenüberstellung des Sakralen und des Profanen, in der es „Madonna" (die Frau) jedoch zurücklässt. Indem es sie in diesem abgestoßenen (nicht politischen) Territorium zurücklässt, behält sich Cogito weiterhin die Möglichkeit vor, das Territorium heimlich in Beschlag zu nehmen, weist aber die Motivation für eine solche Okkupation von sich. Die Frau ist somit gezwungen, die Binarität von Sakralem und Profanem als den von Cogito verdrängten erotischen Inhalten herzustellen. Die Madonna ist lediglich der Vorhang, die spanische Wand, hinter der Maria Magdalena imaginiert wird. Dieses Phantasma des Fleisches wird jedoch von Cogito zum Zufallsfehler erklärt, vergleichbar mit der Unwirklichkeit der schreibenden Hand bei Descartes; sie gehört zum „Autor" (dem Subjekt von Cogito), wird von Cogito jedoch nicht als eigene Hand, ja als nicht einmal existent bezeichnet (was, wenn Gott die visuelle Welt als Illusion zeigen würde und es sich bei dieser Hand um eine Halluzination handelte?).

Die Hand schreibt jedoch „Cogito, ergo sum" und gehört zu jemandem, der diese Aussage hervorbringt. Cogito verlagert lediglich alles, was an Sensitiv-Körperlichem mitschwingt (einschließlich der Sexualität), in das Territorium der „Madonna" samt „Maria Magdalena". Darüber hinaus entscheidet Cogito, wann diese Resonanzen rechtliche Gültigkeit erlangen (ehelich werden) und wann sie zur Halluzination erklärt werden.

VALIE EXPORTs Madonna macht einen Sprung, reißt sich ihre symbolischen Gewänder vom Leib und wird zu Medea. Medea ist kein archetypisches Bild mehr, sondern die Urheberin der Tat, der politischen Geste.

Wenn die Madonna sich den Schlauch in die Vagina schiebt, zeigt sie (wiederholt sie) den realen Akt der kartesischen „Hand", der verborgen war. Der Schlauch in der Vagina setzt keinen Masochismus voraus, sondern ist die Wiederholung der Taten von Cogito, die aus dessen Territorium des Denkens und der Erklärung be-



Die Strickmadonna, Мадонна с вязаньем, Knitting Madonna
Body Position: Re-Enactment of Michelangelo Buonarroti's
„Pietà" (1498/99), Photo - Object, 1976

seitigt wurden. Dies sind die realen Akte der kartesischen „Hand", die ihre eigenen Taten nicht eingesteht. Diese Hand ist der Schlauch, der unter dem Gewand der Madonna nicht zu sehen ist, und ihre wahren Gesten werden für die Polis sichtbar.

Medeas Kindermord wird traditionell als Sprung in den Urmythos, in die Animalisierung gedeutet. Betrachtet man diese Tat jedoch jenseits von juridischer Ethik und unter politischen Gesichtspunkten, erscheint sie viel eher als Ausweg aus der weiblichen Hysterie, die im Allgemeinen darauf fixiert ist, sich zu reproduzieren, in dem Versuch, das Fehlen des Phallos auszugleichen. Das Politische dieses Akts besteht natürlich nicht im Mord, sondern in der Entscheidung, den Phallos als Hauptvermittler aus der politischen Kommunikation zu löschen. Der in juridischer Hinsicht von Medea begangene Mord wird tatsächlich von Jason (ihrem Ehemann) begangen. Medea *wiederholt* lediglich das Ergebnis, das unterschwellig bereits vorhanden war.[8] Sie ist gezwungen, ihren generischen Status als Mutter zu

8 In dem Rollenspiel „Medeaspiel" von Heiner Müller, das in Moskau von Anatoly Vassiliew aufgeführt wurde, sehen wir, wie sich Medea langsam auszieht, bis sie nur noch einen um ihre Hüften befestigten Gummipenis trägt. Am Ende des Prozesses reißt sie sich diesen herunter und markiert so den symbolischen Tod des Phallos und der Kinder.



„Medeaspiel" von Heiner Müller,
inszeniert von Anatoly Vassiliew,
Moskau 2001
«Медея. Материал» по пьесе
Хайнера Мюллера в постановке
Анатолия Васильева,
Москва 2001
"Medea Play" by Heiner Müller,
produced by Anatoly Vassiliev,
Moscow 2001

vergessen, um sich zu politisieren und ihren Verlust zu seinem logischen Abschluss zu bringen – um so den Gender-Nullpunkt zu erreichen und die Maschine zum Stillstand zu bringen, welche die Mutter-, Ehefrau- und Schwesterrolle produziert.

In dem Film „...Remote...Remote..." (1973) sitzt eine Frau (VALIE EXPORT) mit einer Schüssel Milch im Schoß vor einem Foto mit zwei Kindern im Bett. Sie wird in Farbe gezeigt. Das Schwarzweißfoto der Kinder stammt aus dem Polizeiarchiv. Die Frau versucht, ihre Nägel zu pflegen, kratzt stattdessen jedoch heftig mit einem Messer an ihnen herum und taucht ihre Hand dann in die Milch. Als sie sie wieder herausnimmt, sehen wir, dass die Finger bluten. Die Künstlerin fährt fort, die blutigen Finger zu bearbeiten und taucht sie in die Milch, bis diese rot wird. All diese Bilder lassen sich symbolisch interpretieren, doch eigentlich handelt es sich um Dokumente einer bestimmten politischen und ethischen Realität und auch der Tatsache, dass weder Gender noch soziale Rollen gewährleisten, dass das Entsetzen, das sich hinter dem gesellschaftlichen Spiel befindet, verborgen bleibt. Überdies führt das Bemühen um eine Transgression dieser Rollen nur zu der Verbreitung neuer, noch festgefahrenerer Rollen in diesem „Theater" (wie zum Beispiel die Bilder von Homosexuellen, Transsexuellen etc.), die den „Hinterhof" des ethischen Betruges nur noch weiter verbergen. Die Künstlerin zeigt uns, dass die Gewalt nicht so spektakulär ist wie in Filmen oder Erzählungen. Sie ist für das Opfer einfach nur unerträglich. Durch die Selbstverletzung und das Erleben des langsam stärker werdenden Schmerzes ganz ohne visuelle Verschönerung weitet die Künstlerin die Gewalt freiwillig auf ihren eigenen Körper aus, ohne daraus ein Spektakel zu machen, sondern indem sie einen politischen Akt begeht und sich dabei einer Sache bemächtigt, die die Gesellschaft üblicherweise nicht in Besitz nehmen oder teilen will – den Schmerz. Ziel des Videos ist es, die Position zu finden, aus der es für das Publikum politisch unerträglich wird. Die Kinder auf

dem Foto, Opfer gewaltsamen Missbrauchs, sind bereits „ermordet", und eine mütterliche Pose wäre so lediglich eine dekorative Geste der Mildtätigkeit ihnen gegenüber. Die gesellschaftliche Bedeutung der mütterlichen Pose existiert nur innerhalb des familiären Raumes und untersagt die Erfüllung der eigenen politischen Pflicht im Falle einer Ungerechtigkeit. Medeas Geste zeigt, dass sie nicht das politische Recht besitzt, diesen privaten Bereich zu bewahren. Sie öffnet den privaten Raum und erklärt ihn als nicht länger existent, tritt daraus hervor, um sich so einer landesweiten Begutachtung zu unterwerfen, und blockiert die juristische Maschinerie durch ein undenkbares Verbrechen.

Der Medien-Nullpunkt

Während der Körper für VALIE EXPORT zum universellen Untersuchungsmedium wird, erscheinen die eigentlichen Medien – Video, Fotografie und Film – als die optische *Realität* des Körpers. Medien sind in diesem Fall nicht das virtuelle Mittel zur Abbildung von Realität, die über einen Apparat übertragen wird; sie sind vielmehr der Teil der Realität, der visuell nicht zugänglich ist und sich nur durch die optische Erweiterung entwickelt. Während Lacan behauptet, dass das Unterbewusste als Sprache organisiert ist, behauptet VALIE EXPORT (und hier bestätigt sie die Studien von Rosalind Krauss), dass das Unterbewusste als das Optische organisiert ist.

Die Optik der Medialität ermöglicht die Aufhebung des a priori verallgemeinerten Raumes durch die Paradoxalisierung des Konflikts zwischen dem *Sein* im Raum und dem *Wahrnehmen* des Raumes. EXPORT erkennt in den Medien nicht die reproduktive Komponente, sondern die Möglichkeit, die Reproduktion letztendlich zu Gunsten einer mäeutischen Materialisierung dessen, was nur bereits etabliert zu sein schien, zu blockieren. Sie weist beispielsweise nach, dass es in der Realität keine Pornografie gibt, dass Pornografie nur eine fiktive und narrative Illusion ist, gestützt von voyeuristischer Fantasie. In ihrer bereinigten Variante registrieren die Medien das „Pathos" der Pornografie nicht (vgl. den Film „Mann & Frau & Animal", 1973). Die Künstlerin zeigt, dass die visuelle Erscheinung der Realität die Konstruktion von Klischeehintergründen ist – individueller, gesellschaftlicher, kultureller. Und nur dank der neutralisierenden Optik der Medien ist es möglich, diese aufzuheben. Medien reflektieren die Realität nicht, sondern bestätigen nur, dass unsere visuellen Wahrnehmungen und Eindrücke nichts mit der Realität zu tun haben. Allerdings wird die Realität von ihnen auch nicht einfach virtualisiert, um ihnen so jede wahrnehmbare Glaubwürdigkeit zu nehmen. Was wir in der Medialität als virtuell wahrnehmen, ist eine Umgebung, die wir so noch nie gesehen haben. Medien ermöglichen uns dieses einmalige Wahrnehmungserlebnis – ein anderes Bild der Realität. In diesem Fall jedoch sollten Medien nicht nur als technische Verbesserung betrachtet werden, sondern als *materielles, interobjektives* Paradox, als Ergebnis der paradoxen materiellen Neukonfiguration der Umgebung.

Ein solches Erlebnis ermöglicht auch der Film „Unsichtbare Gegner" (1976). Wir sehen Personen mit Werbetafeln auf der Straße. Als die Kamera näher kommt,

sehen wir, dass sie auf Brust und Rücken keine Plakate tragen, sondern Spiegel, in denen die Passanten in phantasmatischen Konfigurationen reflektiert werden. Hier werden wir Zeugen eines nicht nur kritischen, sondern unmittelbaren und klaren Verstoßes gegen die Kohärenz urbaner Muster. Das Instrument einer solchen Disjunktion (das die gesellschaftlichen Klischees von Straßen, Menschenmengen, Werbung und Spiegelbild aufdeckt) ist nicht der Übertragungsapparat oder die Linse als technisches Gerät, sondern die spezielle Vermittlung zwischen der einen Sache und der anderen, die vermittelte Wechselbeziehung zwischen den Dingen und dem Menschen. Deshalb lässt sich auch der Körper selbst als Medium betrachten, und die Medien wiederum als Ereignis der Restrukturierung, das in der materiellen Welt vollendet wird.

Dieses Wissen über die Materialisierung von Medialität zeigte VALIE EXPORT erstmalig in ihrer Arbeit „abstract film No. 1" (1967–68). Wie in vielen anderen Arbeiten gab es auch hier kein vorher aufgezeichnetes Material. Sie zeigt eine Ecke, in der zwei Wände aufeinandertreffen. An der einen Wand ist eine Spiegelfläche angebracht, an der Flüssigkeiten in verschiedenen Farben und unterschiedlicher Konsistenz herunterlaufen. An der anderen Wand befindet sich die Filmleinwand. Ein Filmprojektor projiziert Licht auf die Spiegelwand, von der das gesamte abstrakte Bild schließlich auf die Filmleinwand gespiegelt wird. Es gibt weder eine Kamera noch Zelluloid. Es gibt nur die durch den Filmprojektor im Dialog mit dem Raum modulierte Aktion. Jeder dieser abstrakten Filme wurde in Echtzeit und im realen Raum gezeigt, so dass jedes Mal ein neuer „abstrakter Film" entstehen konnte, der auch von anderen KünstlerInnen stammen könnte (VALIE EXPORT legt selbst besonderen Wert auf diese Möglichkeit der Zurückweisung ihrer Autorenschaft). Und wieder wird hier weder durch das Kino noch durch ein spezielles Medium ein Spektakel geboten. Nur die Dislokation von Materie, als deren Ergebnis die virtuelle Analogie in Erscheinung tritt, allerdings ohne jede Übertragungstechnik.

Die politische Absicht dieser Arbeit, die auf den ersten Blick verborgen und durch das formale Experiment verdeckt zu sein scheint, wird sichtbar, sobald wir die stoische Reduzierung der Reproduktionsvorgänge einerseits und das distributive Potential des minimalen Aktes andererseits erkennen – Flüssigkeit, die am Spiegel heruntertropft, mit einem Filmprojektor auf der Filmleinwand wiederholt. Mittels der durch die Projektion erreichten tautologischen Verdopplung wird das Bild selbst abstrahiert und seine Bedeutung auf den Akt der Transposition reduziert – wodurch die Funktionen von Medien wiederholt werden, ohne dass überhaupt Medien involviert sind. Dies ist das visuelle Abbild der Medialität, das null Medialität enthält.

Doch warum ist es so wichtig, die Medien auf diese Weise zu interpretieren? Das Pathos der Immanenz, das Pathos der Neutralisierung von Medialität als *unterstützendes* mechanisches Mittel – worum geht es dabei?

Die Antwort liegt wahrscheinlich im politischen Konzept von VALIE EXPORT

selbst begründet. Die neu entdeckte mediale Korrelation in der materiellen Welt zerstört den Status quo des Raumes, ermöglicht es, Schlupflöcher für ein Eindringen zu finden. Wenn jedes Objekt Medium für ein anderes sein kann, d. h. wenn die gesamte Umgebung in eine semantische Neuinterpretation einbezogen werden kann, dann bedeutet dies, dass der Wandel nicht nur auf der metaphorischen, semantischen Ebene möglich ist, sondern dass diesem Wandel eine politische Offenheit der Realität zugrunde liegt – politisch, weil die Neukodierung der Umgebung nicht auf den Blick durch die Linse oder die Gesamtheit der Leinwandoberfläche reduziert ist. Nicht diese Oberflächen sind das Mittel der Übertragung und Darstellung von Realität, sondern die Realität selbst erzeugt neue mediale Effekte – die es für KünstlerInnen zu entdecken gilt.

Ein solches Medium ist nicht das Mittel, nicht der Träger. Solche Medien sind die *Hyperbeln* der Realität, denn sie zeigen, dass die Realität nicht im Moment der visuellen Darstellung entworfen wird, sondern in den paradoxen Exzessen, in nicht gegenständlichen Dramatisierungen zwischen Mensch, Raum und Zeit.

In einer ihrer Performances bewegt sich VALIE EXPORT langsam an zwei Seilen entlang. Bei jeder Berührung zuckt sie mit dem ganzen Körper zusammen. Wir erkennen bald, dass es sich um Kabel handelt, die unter Strom stehen und deren Berührung einen elektrischen Schock verursacht. Hier sehen wir die mediale Übertragung – die Elektrizität fließt durch die Kabel und teilweise durch den Körper der Künstlerin. Diese Performance mit dem Namen „Hyperbulie" beweist, dass es kein universelles Medium als solches gibt, aber immer die Möglichkeit, das Medium zu *werden*, d. h. die Möglichkeit für einen Akt der politischen Transposition besteht.



Id/entität, Ид/ентичность, Id/entity, 1972
Body Configuration, Photographic

КОНФИГУРАЦИИ ТЕЛА
BODY CONFIGURATIONS
KÖRPERKONFIGURATIONEN

Эти образы сочетают женское тело и структурные геометрические идеи, вдохновленные архитектурными формами. Соответственно, они исследуют тело как орнамент и его приспособление к окружающей его среде, равно как и видимое овнешнение внутренних состояний в самих расположениях тела. «Встраивание», «подлаживание», «подсоединение» и «преодоление» – вот некоторые принципы, формирующие способы приспособления тела к его архитектурному окружению. Здесь можно в деталях рассмотреть анаграмматическую структуру творчества ЭКСПОРТ. Она переносит эти простые структурные и архитектурные принципы на тело, позволяя телу действовать как их дополнение. Однако при более внимательном изучении, эти культурные и геометрические формы обнаруживают и свои истоки в теле, устанавливая таким образом взаимное влияние формальных транспозиций.

Из: Розвита Мюллер, ВАЛИ ЭКСПОРТ. Фрагменты воображения, с. 97.

These images combine the female body and structural geometric concepts inspired by architectural forms. Accordingly, they explore the body as ornament and its accommodation with its environment, as well as visible externalizations of internal states in the body's arrangements themselves. "Insertion," "adaption," "addition" and "elevation" are some principles which shape the body's adjustments to its architectural environs. Here the anagrammatical structure of EXPORT's work is evident in some detail. She transposes these simple structural and architectonic principles onto the body, letting the body act as their complement. Yet upon closer scrutiny these cultural and geometric forms also prove to have their origin in the body, establishing in this way a reciprocity of formal transpositions.

from: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments of the imagination, p. 97

Diese Bilder verbinden den weiblichen Körper mit strukturellen, geometrischen Konzepten, inspiriert durch architektonische Formen. Daher explorieren sie den Körper als Ornament, seine Anpassung an die Umgebung und ebenso sichtbare Externalisierungen innerer Zustände durch die Arrangierung des Körpers. „Einfügung", „Anfügung", „Zupassung" und „Aufbeugung" sind einige der Prinzipien, die die Akkommodation des Körpers an seine architektonische Umgebung bestimmen. Die anagrammatische Struktur von EXPORTs Werken wird hier im Detail sehr offensichtlich. Sie überträgt diese einfachen strukturellen und architektonischen Elemente auf den Körper und lässt den Körper als deren Ergänzung fungieren. Bei genauerem Hinsehen jedoch haben diese kulturellen und geometrischen Formen ihren Ursprung im Körper, so dass eine Umkehrbarkeit der Formübertragungen möglich ist.

aus: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, S. 109

1972

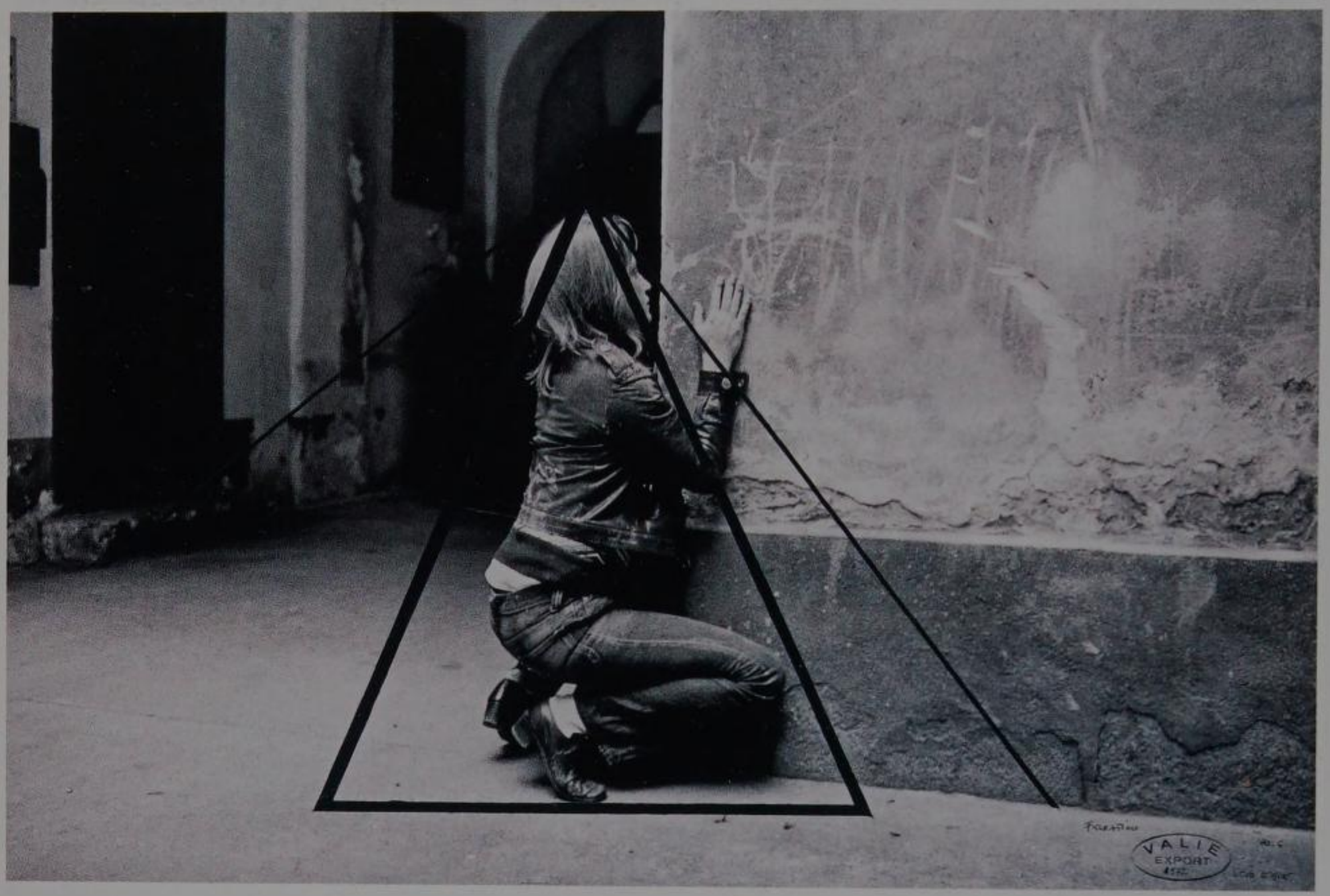
Körper mit Holzhaufen

Тело с поленницей

Body with wood pile

Body Configuration,
Photograph





1972

Figuration Var. C

Фигурация Вар. С

Body Configuration,
Photographic

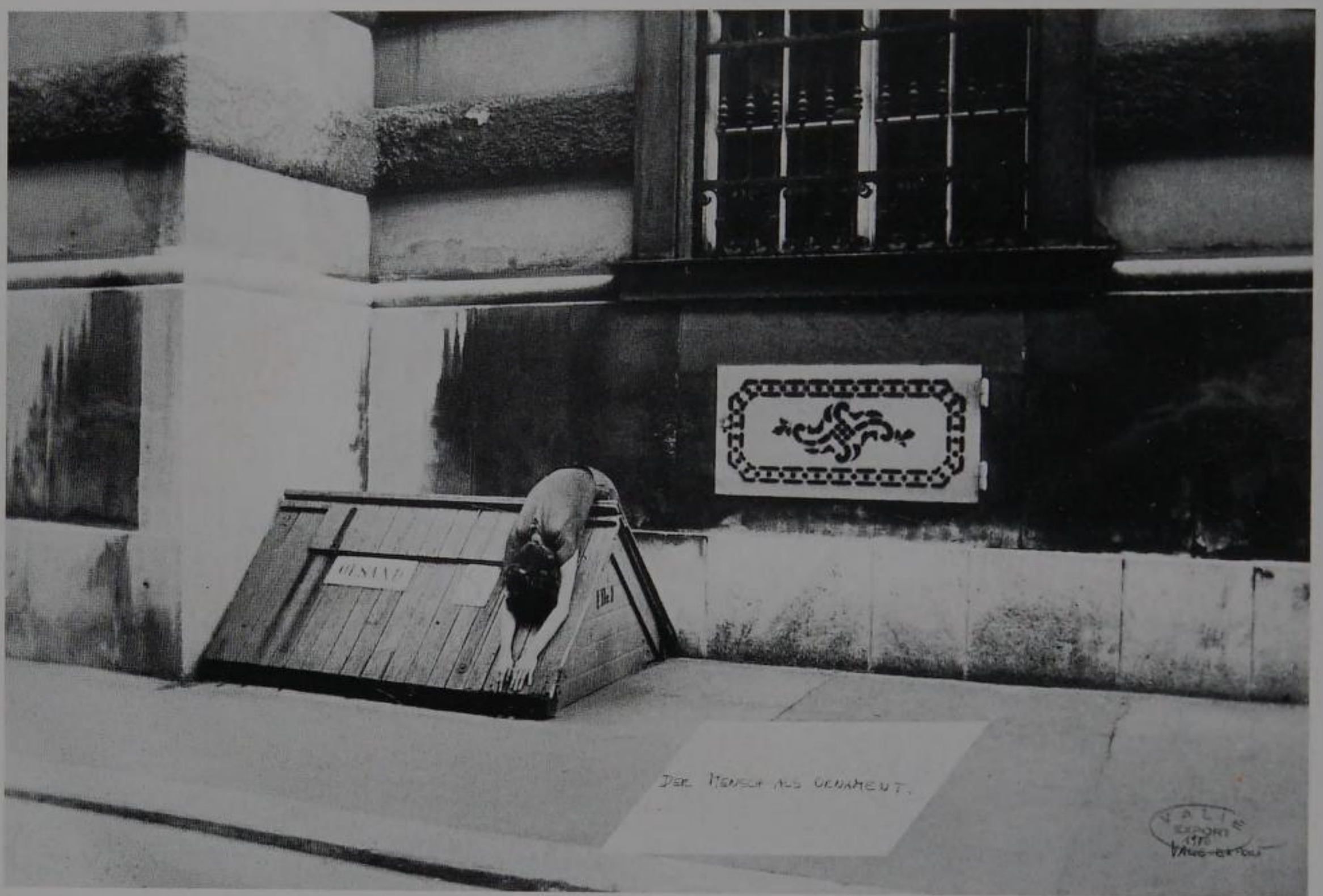


1972

Verletzungen I

Повреждения I

Injuries I
Body Configuration,
Photographic



1976

Der Mensch als Ornament

Человек как орнамент

The Human as Ornament
Body Configurations in
Architecture



1976

Einkreisung

Окружение

Encirclement
Body Configuration,
Photographic

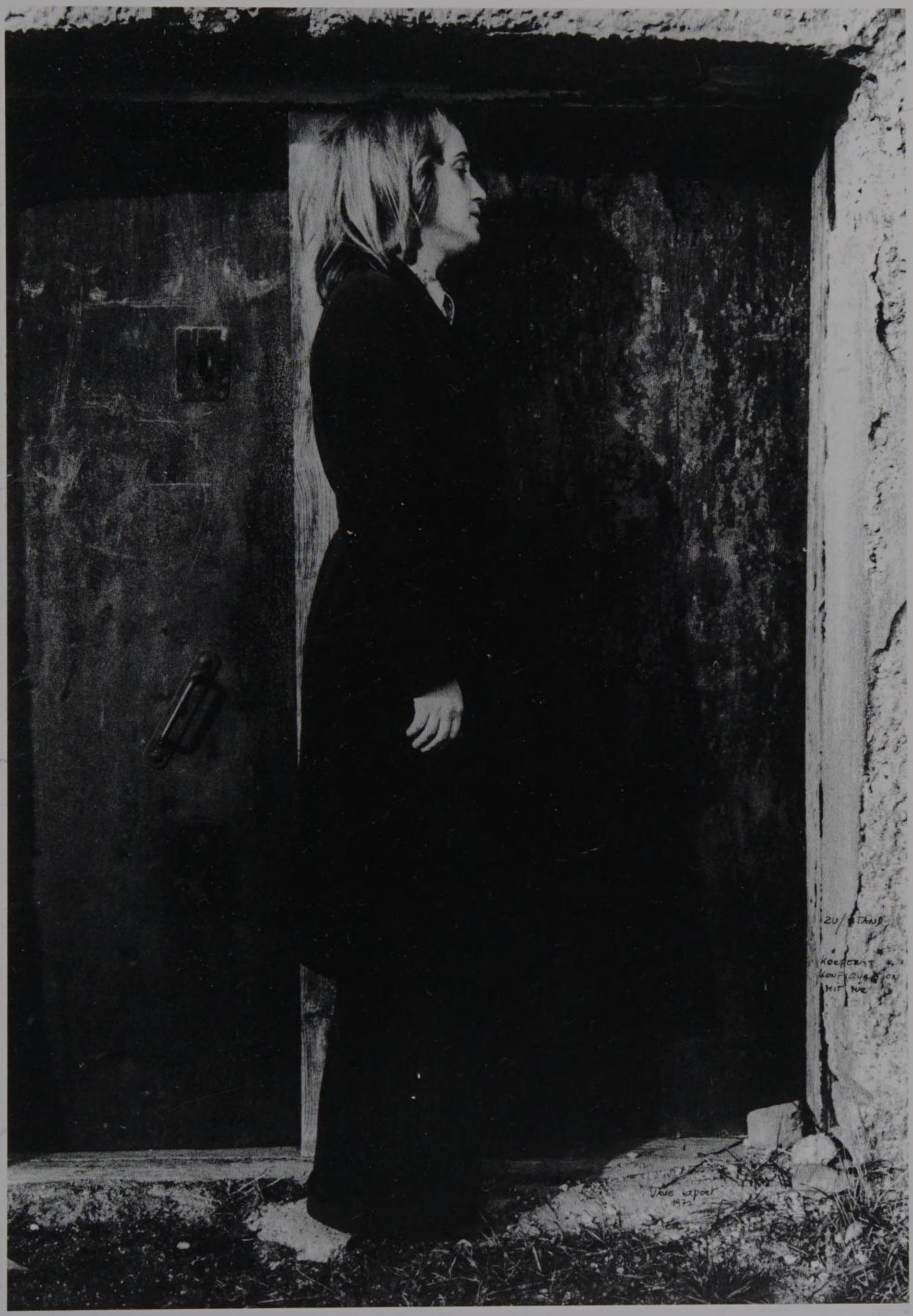
1972

Zu/Stand

На/Стоять

On/Stand

Body Configuration,
Photograph


20/ STAND
KOLLECTIF
KONFIGURATION
Vue expo
1972



1976

Einrundung

Округлые внутренности

Round Inwards
Body Configuration,
Photograph



1972

Zuhockung

На корточках внутри

Squat Within
Body Configuration,
Photograph

1972

Wir sind Gefangene unserer Selbst

Мы – пленники самих себя

We are prisoners of our own selves

Body Configuration,
Photographic


WIR SIND GEFANGENE
UNSERER SELBST
VALIE EXPORT
VALIE
EXPORT
1972



1972

Aufstellung

Стойка

Bent Up
Body Configuration,
Photograph



1982

Justizpalast (2)

Дворец Правосудия (2)

Law Courts (2)
Body Configuration,
Photograph

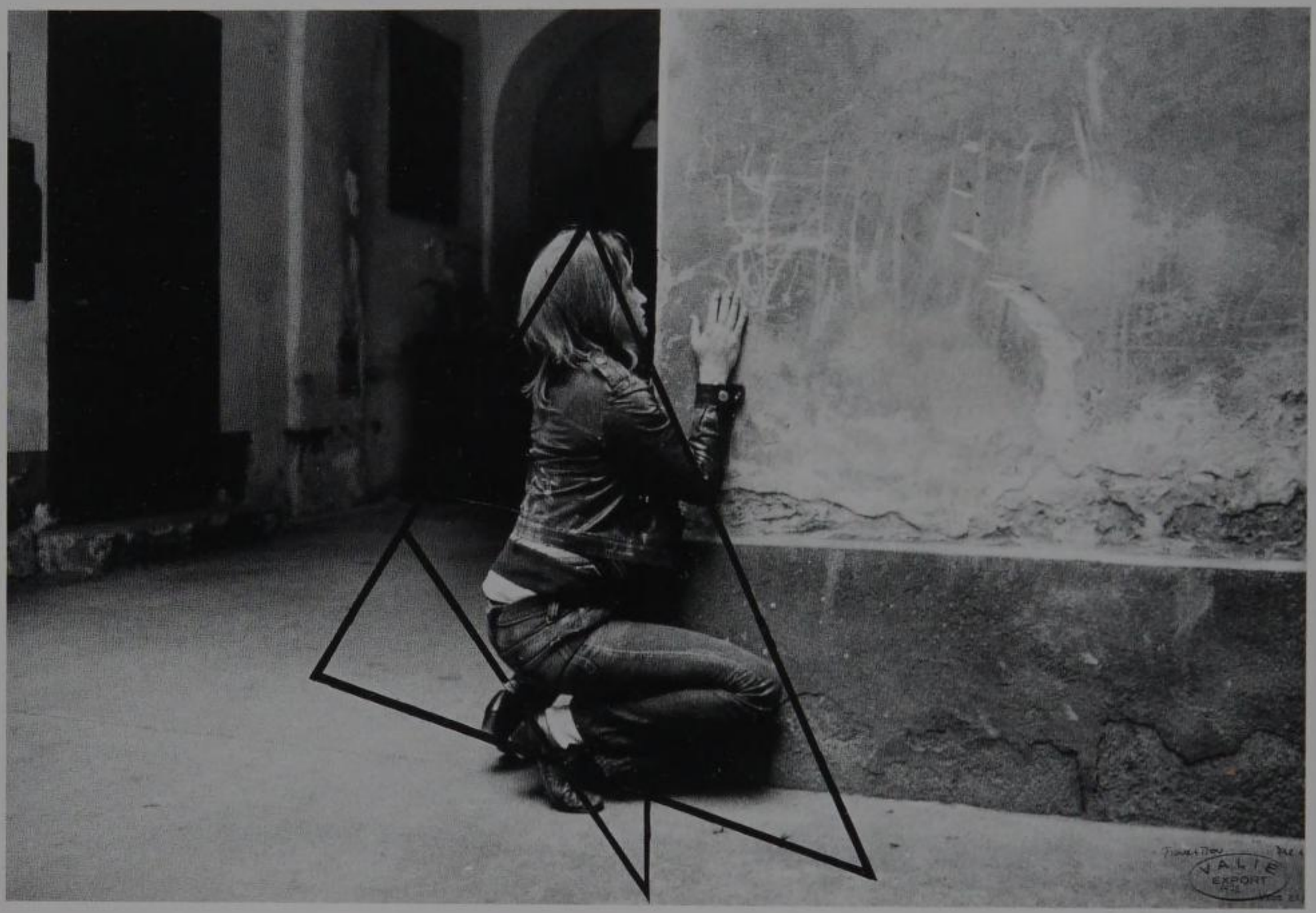


1982

Justizpalast

Дворец Правосудия

Law Courts
Body Configuration,
Photograph



1972

Figuration Var. A

Фигурация Вар. А

Body Configuration,
Photographic



1972

Konfiguration mit roter Hand

Конфигурация с красной рукой

Configuration with Red Hand
Body Configuration,
Photographic



1972

Zuhockung II

На корточках внутри II

Squat Within II
Body Configuration,
Photographic



1972

Starre Identität

Закостеневшая идентичность

Rigid Identity
Body Configuration,
Photographic

Подрыв заключается в том, чтобы сделать условия представления видимыми и высветить условия ограничений в репрессивной системе представления, как например ограничение, которое мы испытываем, подвергаясь политической манипуляции.

ВАЛИ ЭКСПОРТ, «Политическая манипуляция и манипулятивное строение лжи и правды. Театр. Встреча. Интеграция».
Предисловие

The subversion consists of making the conditions of representation visible and elucidating the conditions of the constraints of a repressive representation system, such as the one we experience through political manipulation.

VALIE EXPORT, Political Manipulation and Manipulative Construction of Lies and Truth. Theater. Encounter. Integration. Foreword



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

ФИЛЬМЫ

FILMS

FILME

Если «расширенное кино» ВАЛИ ЭКСПОРТ исследует медиальные возможности кинематографа, то в последующие годы ее фильмы становятся более повествовательными, они неоднократно перекликаются с ее концептуальным и фотографическими работами. Художница расшатывает кажущиеся раздельными формальные и дискурсивные категории и устанавливает связи между личным и политическим. В активном взгляде камеры, в поворотах угла взгляда художница видит важнейшие инструменты, с помощью которых можно ослаблять абсолютную дихотомию субъекта и объекта феминистического дискурса, главенствовавшего в то время. В фильмах «Мужчина & женщина & животное» («Mann & Frau & Animal») и «...Remote... Remote... » тело представлено как «поле психосоциальных исследований», в этих фильмах речь идет о наслаждении или боли. Фильм «Синтагма» («Syntagma», 1983) ВАЛИ ЭКСПОРТ склонна рассматривать как синтез своих работ того времени, где посредством отчуждения осуществляется новое присвоение женского тела.

While in her Expanded Movies VALIE EXPORT was interested in exploring and examining the medium of film itself, her works on film in the following years were more narrative and often interconnected with her conceptual and photographic work. She seems to transcend separate formal and discursive categories, creating relationships between the personal and the political. In both the camera's active gaze and the reversal of the visual axis, the artist discerned central tools for weakening the absolute dichotomy between subject and object in the feminist discourse that prevailed at the time. In "Man & Woman & Animal" and "...Remote... Remote...," the body is represented as a "field for psycho-social research"; the films are about desire and pain, respectively. EXPORT views "Syntagma"(1983) as a synthesis of her work during this period, reading it as the reappropriation of the female body following its perceived alienation.

Ging es VALIE EXPORT bei den Expanded Movies um die Erforschung und Untersuchung des Mediums Film selbst, so werden die filmischen Arbeiten in den folgenden Jahren narrativer und vielfach mit ihrem konzeptuellen und fotografischen Werk verschränkt. Sie überschreitet scheinbar getrennte formale oder diskursive Kategorien und stellt Beziehungen zwischen Persönlichem und Politischem her und sieht im aktiven Blick der Kamera sowie in der Umkehrung der Blickachse zentrale Instrumente, um die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt im damals vorherrschenden feministischen Diskurs aufzuweichen. In „Mann & Frau & Animal" und „...Remote... Remote..." wird der Körper als „Feld psychosozialer Forschungen" dargestellt, sie handeln von Lust bzw. vom Schmerz. „Syntagma" (1983) sieht EXPORT als Synthese ihrer damaligen Arbeit, in dem sie die Wiederaneignung des weiblichen Körpers aus seiner empfundenen Entfremdung gegenliest.

...Далекие... Далекие...

Человек отличается от машин (животных) тем, что на его поведение влияют события прошлого, как бы далеко во временной перспективе они от него не отстояли. Можно было бы сказать, что существует некое околовремя (Para-Zeit), протекающее в нашей душе параллельно с реальным временем; в потоке этого времени, непрерывно воздействуя на нас, бурлят страхи и вина, неспособность действовать и побеждать. Я показываю прошлое и настоящее. Инструменты самовизуализации указывают нам на то, чем является прошлое в настоящем и настоящее в прошлом.

...Remote...Remote...

Human behavior, unlike that of machines (animals), is influenced by events that happened in the past, no matter how long ago these took place. Hence, there exists a mental para-time running parallel to objective time, where the dictates of fear and guilt, the inability to overcome, deformations that tear open the skin, and revelations exercise an ongoing effect. I demonstrate something that represents the past and the present. Self-revelations show what the past is in the present and the present in the past. *

1973

...Remote... Remote...

...Далекие... Далекие...

16mm, colour, sound
12'
Film Stills





1973

...Remote... Remote...

...Далекие... Далекие...

16 mm, colour, sound
12'
Film Stills



1973

Mann & Frau & Animal

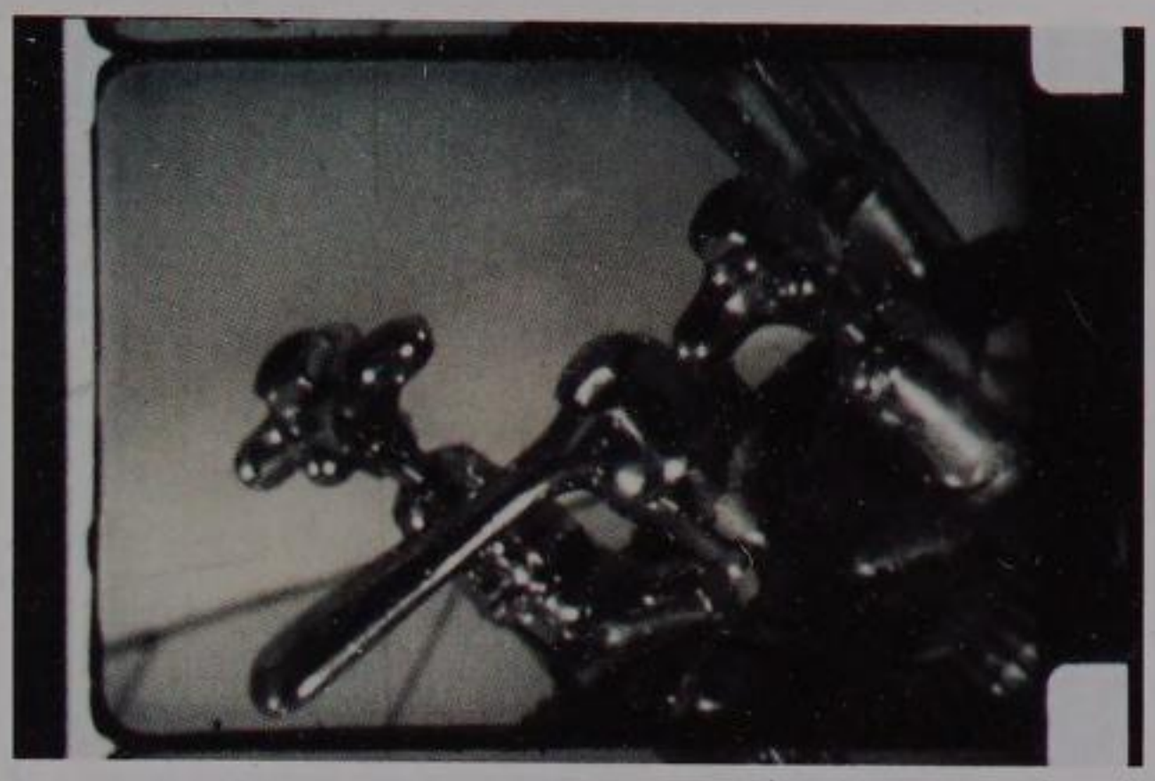
Мужчина & Женщина & Животное

Man & Woman & Animal

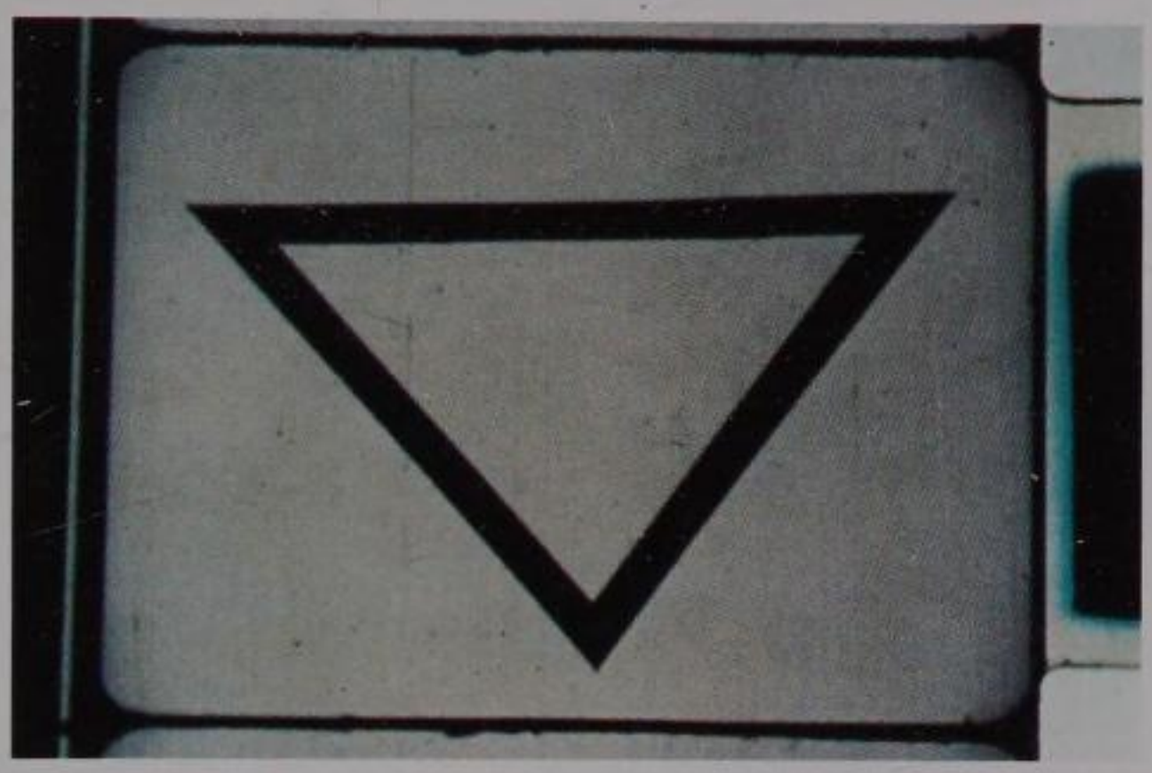
16mm, b/w and colour

12'

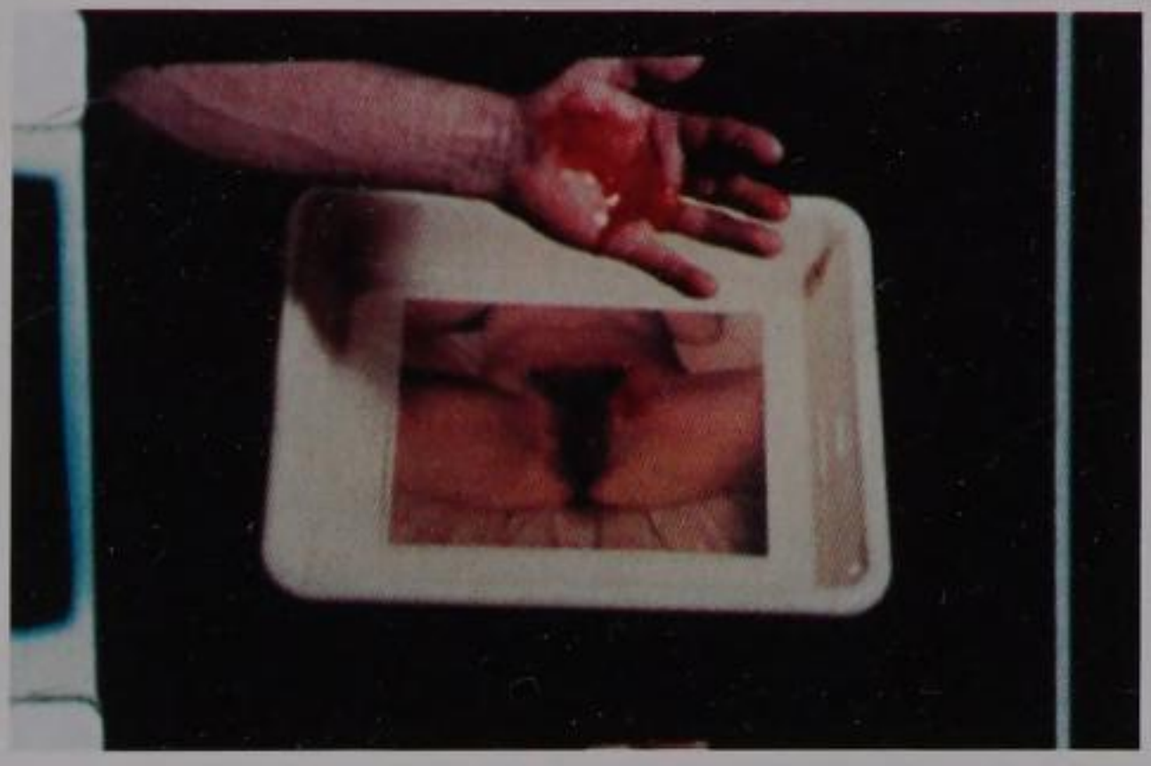
Film Stills













Синтагма

«Синтагма» – это фильм неподвижном взгляде, человек на которого он направлен, изменяется вместе с переменой угла зрения, так как если бы он/она был/была встречей глаз двух субъектов – встречей неподвижного взгляда изучающих себя глаз с неподвижным взглядом камеры. Только так, во процессе взаимодействия глаз, становится очевидным пристальный взгляд камеры. Рефлексии по поводу собственной идентичности, зеркало, как непроницаемый объект, как покров. Чем больше на экране отражается поверхность зеркала, тем больше это зеркало осознается как непроницаемый объект прошлого, даже тогда, когда оно само начинает порождать образы.

Syntagma

"Syntagma" is like a fixed gaze that someone exchanges with himself/herself as if he/she were two people – eyes staring at oneself and the unyielding gaze of the camera. All that can be seen through these two sets of eyes is the staring act itself. Identity reflections, the mirror as something impenetrable, like an investigating veil. The more the mirror reflects, the more it moves through the past as an impenetrable object, even if it imprints itself with images. *

1983

Syntagma

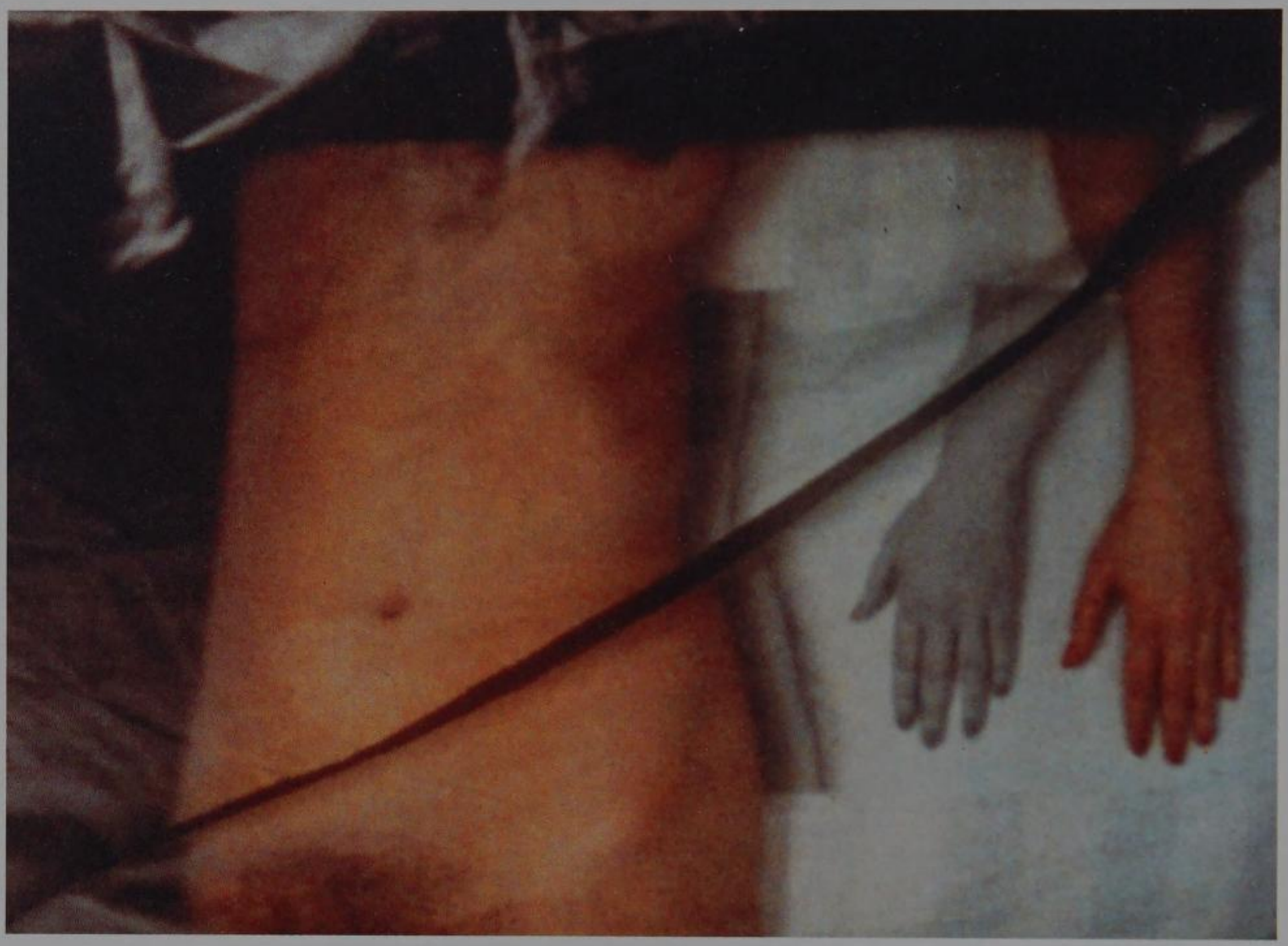
Синтагма

16mm, colour, sound
18'
Film Stills









1983

Syntagma

Синтагма

16mm, colour, sound
18’
Film Stills



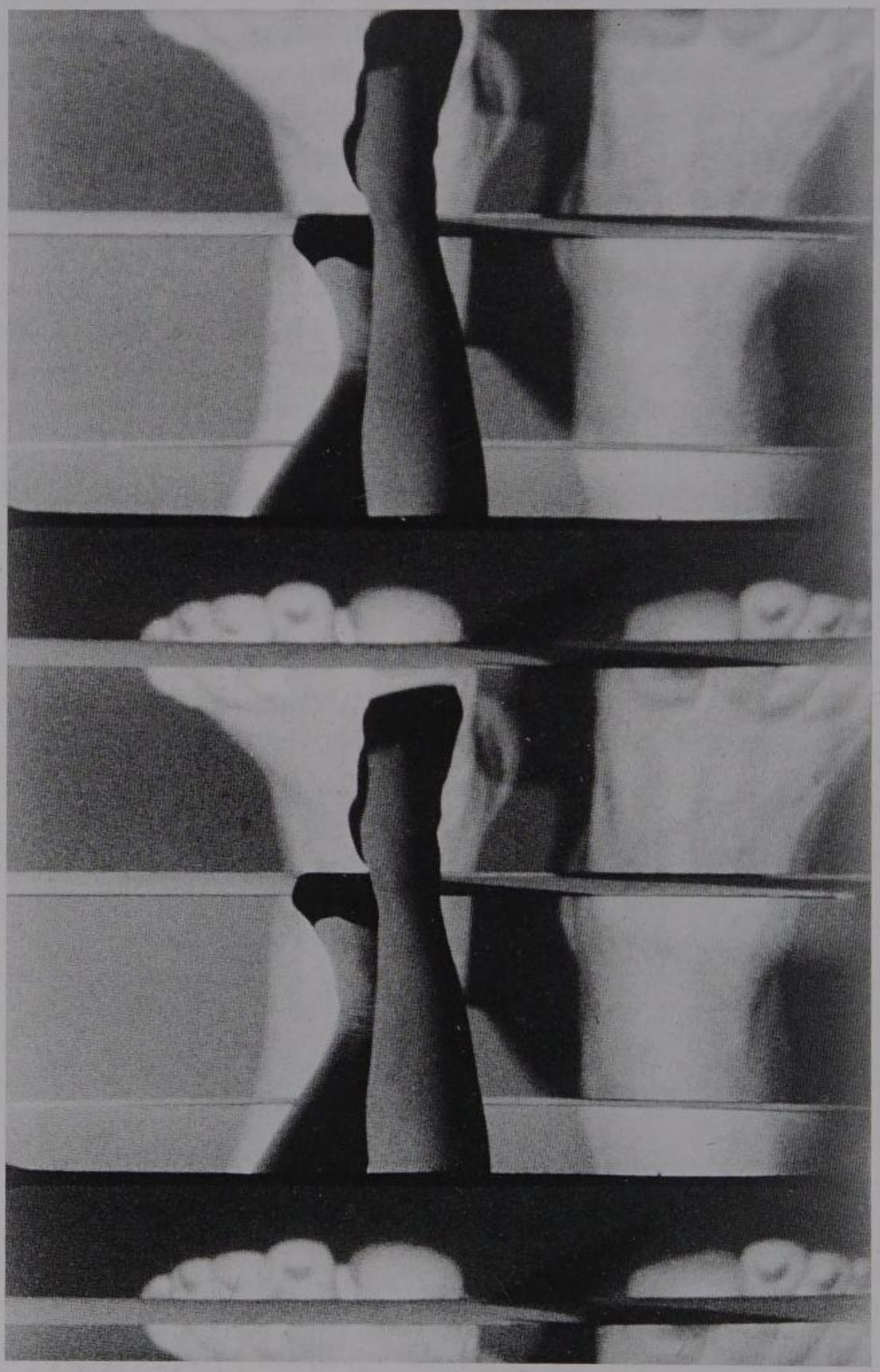


1983

Syntagma

Синтагма

16mm, colour, sound
18'
Film Stills



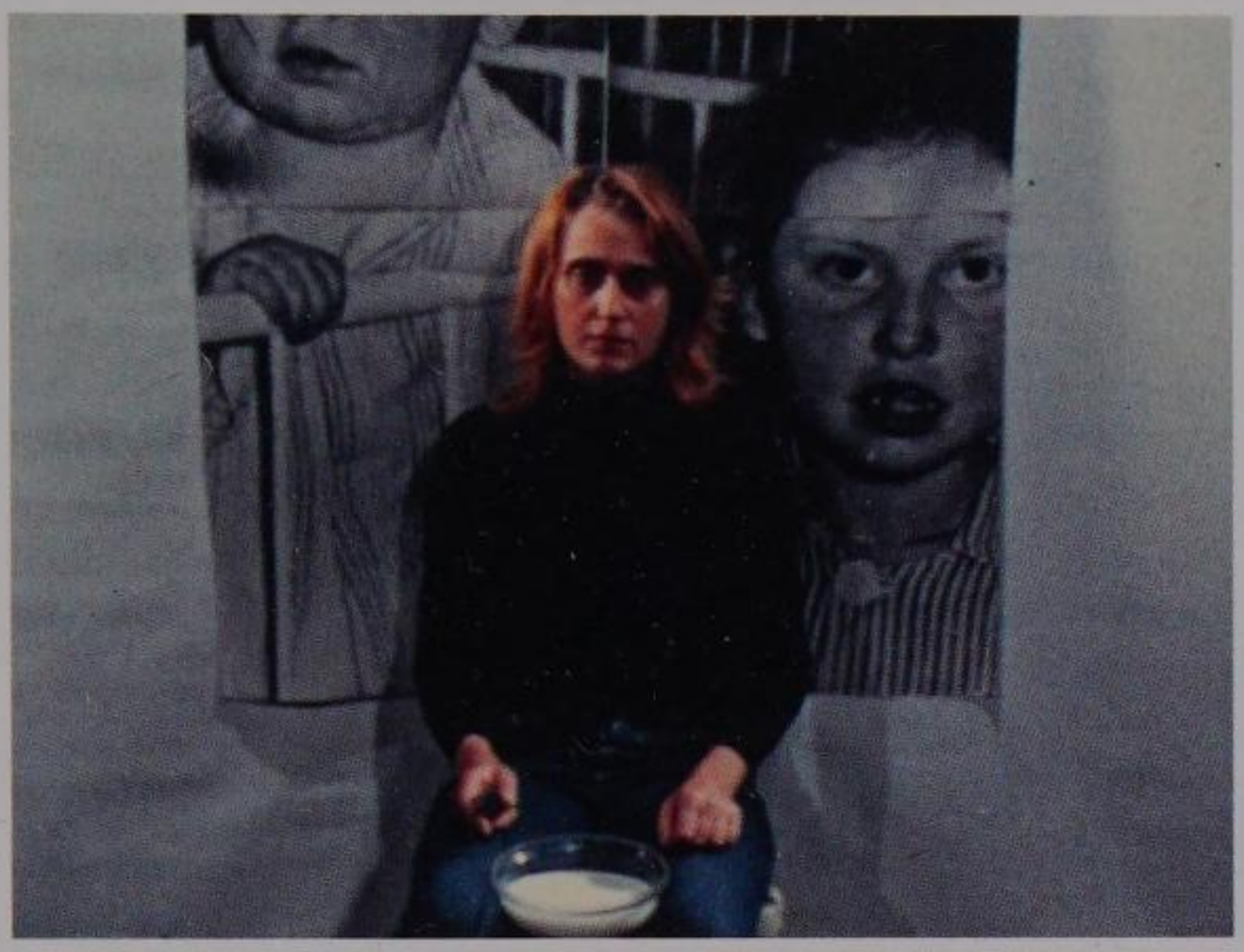
Сильвия Айблмайер

«…Далекие…Далекие…» Фильм ВАЛИ ЭКСПОРТ

Я показываю картину прошлого и настоящего.
Я выгрызаю свое «я». Моя внешность раскрывает свое нутро по мере того, как я продвигаюсь вглубь.[1]

«…Далекие…Далекие…» (1973) – один из ранних короткометражных фильмов ВАЛИ ЭКСПОРТ, в котором она показательным образом соединяет свой анализ «Расширенного кино» с концепциями, стоящими за ее «телесной работой». Этот фильм и сегодня нисколько не утратил своей радикальности; он по-прежнему способен провоцировать у зрителей или крайнюю агрессию, или шок и панику – это реакции (принимая во внимание образы, ежедневно транслируемые масс-медиа), несоразмерные тому, что на самом деле показывается в фильме - героиня наносит раны своим кутикулам при помощи ножа фирмы «Стэнли». И, тем не менее, фильм внушает сильнейшее, болезненное сострадание, вызвать которое, что знаменательно, неспособны никакие кровавые ужасы, которыми телевидение заполоняет дома людей.

«…Далекие…Далекие…» – это социально-критический и одновременно политический – в широком смысле этого слова – фильм, помещающий в центр внимания тему (женского) тела, в котором «пересекаются частная и публичная территории» (ЭКСПОРТ).[2] Своему взрывному художественному и социальному воздействию фильм отчасти обязан тому, что критически рассматривает также и средства самого кино. ЭКСПОРТ, однажды программно окрестившая себя «медиа-художницей», была одной из основательниц и участниц «кооператива австрийских кинорежиссеров», основанного в 1968-ом году, для которого «Расширенное кино» – часть «Расширенного движения искусств» 1960-х годов – представляло центральный интерес. «Мы хотим не просто показывать фильмы, но демонстрировать зрителям новые возможности, предоставляемые средствами кино, создавая новое осознание материала, по крайней мере, у аудитории», – комментирует свой проект художница.[3] Это «осознание материала» отсылало к «механизму» кино как целому, то есть ко всему, что запускает фильм в работу, - включая пленку, свет, кинокамеру, проектор и экран, равно как и монтаж и актеров. В соответствии с этой логикой, «…Далекие…Далекие…» не только наделяет кино саморефлексивностью; в то же самое время фильм создает уровни смысла из структурной



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

интеграции фотографии как средства и, в конечном счете, изображения как такового в его очевидной функции порождать карти́ну «реальности». Целью ЭКСПОРТ было выйти за рамки изображения, взорвать границы кино.

«...Далекие...Далекие...» возник в контексте радикальной, политически критической художественной атмосферы послевоенной Австрии, настроении, направленном против государства с его вытеснением нацистского прошлого, равно как и против консервативного образа мыслей, включая и католицизм с его глубоко укоренившимися табу. В отличие от официальной университетской политики, предавшей Фрейда и психоанализ анафеме, для молодого поколения художников эти имена по-прежнему обладали огромной привлекательностью. Уже само название фильма отсылает к концепции Фрейда. «Далекие» означает здесь не только «удаленные» в географическом смысле, но и «забытые», «вытесненные»; с визуальной же точки зрения он эксплицитно относится к тому, что произошло в историческом прошлом. Художница, взрослая женщина, предстает перед камерой сидящей с прозрачной стеклянной миской молока, зажатой между колен, и с ножом в руке. Она сидит перед фотографией двух маленьких девочек; фотография висит на стене позади нее и занимает почти весь экран. Фотография взята из полицейского архива

1 Комментарий **ВАЛИ ЭКСПОРТ** к фильму «...Далекие... Далекие...» в: Catalogue *VALIE EXPORT*, Austria, Biennale di Venezia 1980, p. 105. *...Remote...Remote...*, 1973, film, 16 mm, 10 min, color, magnetic sound, camera: Didi, background photo: police archives.

2 Интервью **ВАЛИ ЭКСПОРТ** с Андреа Юно; в: Andrea Juno & V. Vale, eds., *Angry Women, Re/Search Publications* # 13, San Francisco, 1991, p. 187.

3 См. Catalogue Split:Reality VALIE EXPORT, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), Vienna 1997, p.52.

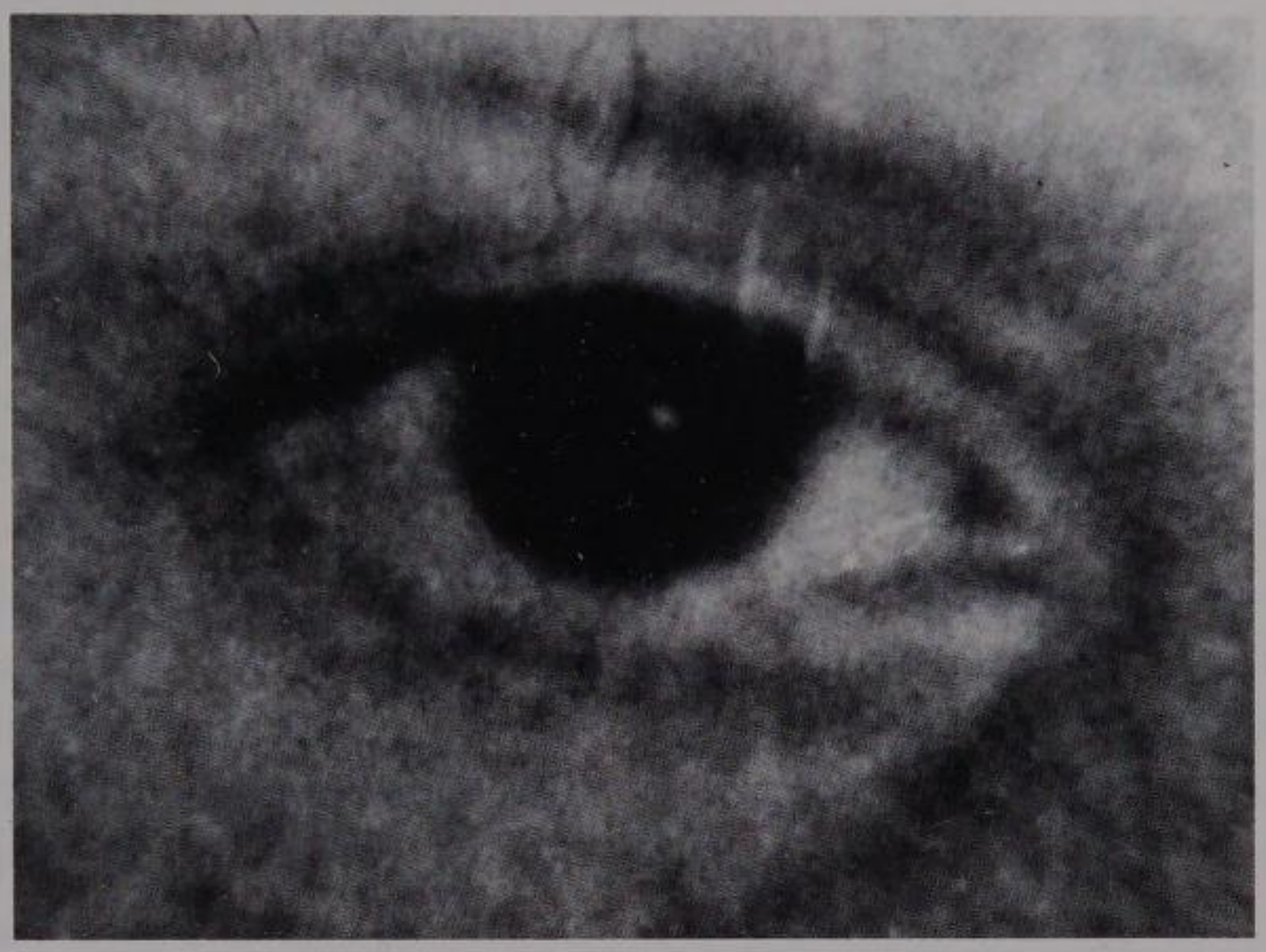


...Remote... Remote..., …Далекие… Далекие…, 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

и была сделана в детском доме, куда детей отправили ради их безопасности после того, как они подверглись жестокому обращению со стороны родителей. Большая черно-белая фотография контрастирует с фильмом, снятом в цвете: продуманное и разительное противопоставление, к которому добавляется еще одно, едва уловимое, а именно красного цвета – белому, когда кровь из пораненных пальцев смешивается с молоком в миске. Черно-белое здесь – это код фотографии и обозначает прошлое, тогда как цвет – код фильма и отсылает к настоящему; красный цвет крови и белый – молока несут в себе вдобавок еще и мифическую коннотацию, восходящую к ассоциациям с волшебной сказкой.

ВАЛИ ЭКСПОРТ сама указывает на аспект времени в уже цитировавшемся выше тексте, посвященном фильму: «На поведение человека влияют события, случившиеся в прошлом, неважно, насколько давно эти события произошли. В результате к объективному времени параллельно примешивается психическое пара-время, в котором мольбы, ощущения страха и вины, неспособность убедить, обезображивающие кожу порезы оказывают неизгладимое воздействие».[4] Травма прошлого разыгрывается в фильме заново в жестко структурированной и скупо реализованной форме. Тем самым эта травма переживается вновь, причем не только актрисой, но и – и в этом цель фильма – зрителем, который испытывает внезапное потрясение, вызванное доподлинно осуществленным, а не просто изображенным перед камерой членовредительством.

«…Далекие…Далекие…» мгновенно гипнотизирует зрителя, как своим изобразительным рядом, так и акустически. На протяжении всего фильма сценарий сопровождается ритмичным, монотонным звуком падающих капель



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

вместе с архаичным закадровым «голосом», заставляющим вспомнить формы поведения, свойственные детям, страдающим госпитализмом*; его регрессивное, минималистское однообразие являет собой раздражающий контраст к ритму съемки и последовательности кадров. Изображение чередуется между крупными планами и дальними планами всего места действия, каждый раз создавая короткий момент отдаления, только для того, чтобы быстро вновь приблизить зрителя к мучительной сцене членовредительства. Вместе с тем, ЭКСПОРТ направляет внимание не только на руки, но и на другие участки тела, активно участвующие в действии: лицо, глаза и рот. В самом начале фильма камера дает крупный план лица меньшей из двух девочек на фотографии, после чего показывает всю сцену, а потом сосредотачивается на крупных планах художницы: сначала на ее коленях, руках с миской и ножом, затем медленно движется вверх к ее лицу, возвращается к ножу и снова движется дальше вверх – к лицу второй девочки на фотографии; затем кинокамера снова возвращается к лицу ЭКСПОРТ, приближается вплотную к ее глазам, пока те не закрывают весь экран – сначала один, потом другой, показывая, как они непрерывно подергиваются. Далее следует резкий монтажный стык, и в фокус попадают глаза детей, тоже один за другим. До крайности увеличенная зернистость фотографии придает этим глазам слабоумный взгляд; они кажутся мертвыми.

4 Op. cit., Cat. Venezia, 1980.

* Диагноз, распространенный в 1930-е годы и применявшийся к младенцам, у которых во время пребывания в родильном доме (госпитале) развивался синдром атрофии. Позднее выяснилось, что задержка развития и другие симптомы вызваны неправильным больничным уходом, в частности, нехваткой непосредственного человеческого контакта у младенцев, помещенных в инкубатор. – *Прим. переводчика.*

Механизм взгляда, который ЭКСПОРТ доводит здесь до его логического предела, указывает на то, что находится по ту сторону тяжелого момента доподлинного членовредительства, показанного с тем, чтобы заострить внимание на системах кино и фотографии per se, – порез на коже аналогичен «резке», монтажу фильма, что означает, что «материал тела» приравнен к «материалу фильма». Сам взгляд, таким образом, может быть пережит как структурно нагруженный насилием.[5] В тексте, излагающем концепцию акции «Резка» (1966-68), ЭКСПОРТ пишет, что она «демонстрирует техническую кинематографическую процедуру резки. РЕЗКА – это оператор производства как фильма, так и реальности. Режется не целлулоид; напротив, материал резки индивидуально трансформируется и накладывается на другие элементы «сшивания» фильма, которые точно так же абстрагируются и преобразуются» (V. EXPORT).[6] После первоначальной последовательности кадров начинается собственное «действие». В течение нескольких мучительных минут ЭКСПОРТ невозмутимо работает над своими ногтями, кутикулами и все больше кровоточащей под ножом фирмы «Стэнли» плотью. С ракурса, задаваемого первоначальным дальним планом, эти движения напоминают типичные женские занятия, вроде штопки, вышивания или маникюра; только крупный план позволяет разглядеть жуткую болезненную процедуру, которой она себя подвергает. Облегчая боль, она несколько раз окунает пальцы в молоко, лишь для того, чтобы затем снова за них приняться. Еще она кладет пальцы в рот, который камера в свою очередь «рифмует» со ртами детей, концентрируясь на них до тех пор, пока они не заполняют весь экран. В последнем кадре героиня исчезает, и камера фиксируется на самой фотографии. Камера «наезжает» на двух маленьких девочек. Заключительный кадр показывает крупные планы их рук, до этого невидимых; они крепко сжаты – девочки держатся за руки.

В «...Далекие...Далекие...» ВАЛИ ЭКСПОРТ соединяет социальную драму, которую обычно не очень-то замечают в повседневной жизни, и психическую драму, в которой она становится главным действующим лицом. Она выстраивают основополагающую аналитическую структуру, используя инструментарий кино, придавая своей драме универсальную достоверность и силу, выходящую за пределы личной истории. Нанося настоящие порезы своему телу, художница вскрывает воображаемый шов, который в иных случаях гарантирует иллюзионизм кино, но который также приложим и к режиму (публичного) восприятия в целом.[7] «Рваный шов» – пишет ЭКСПОРТ, – «резкий монтажный стык внутри формального и эстетического процесса является одним из структурных вопросов, стоящих на кону в “Расширенном кино”. Его эстетика показывает сдвиг, устранение знаковой конструкции. Сгущения, пробелы, зоны трения в системе технических средств – вот что делает видимые черты выражения, относящиеся к средствам, особенно явственными. События происходят в промежутках; техническое средство, образы исследуют сами себя в промежутках, в резких монтажных стыках».[8]

Порезы, нанесенные здесь на самое тело, своим болевым шоком – как для актрисы, так и для зрителя – отсылают к реальности, лежащей за пределами изображения и языка. Объекты, которые ЭКСПОРТ выдвигает своей режиссурой на передний план – глаз, рот, рука – обозначают зрение, язык и активное (фаллическое) поведение, но одновременно, в своеобразном двойственном расщеплении, приводят в действие досимволическое, воображаемое и долингвистическое планы. «Этот яркий висцеральный изобразительный ряд отчетливо выявляет один аспект телесной работы ЭКСПОРТ, а именно овнешнение внутренних состояний, так сказать, перенос глубинных психологических аспектов на телесные ткани».[9] Эта визуализация соединяется с навязчивым ритмичным звуком (возникающим от звука воды капающей на жесть), который также взывает к долингвистическому плану, чему-то наподобие *хоры* Юлии Кристевой.[10] В своей минималистской простоте этот звук регрессивен, но в то же время – вызывающе волнующ; он замещает произносимое слово и нагружает бессловесный сценарий «текстом», каковой, именно в силу того, что художница остается молчаливой, обретает многомерное воздействие. «...Далекие...Далекие...» – это экспериментальный фильм, громадное значение которого заключается в том, что ВАЛИ ЭКСПОРТ формулирует в нем, в предельно концентрированном виде, основные темы своего художественного устремления.

5 Имплицитную перекрестную отсылку от жестокого разрезания плоти ножом к «резке» фильма можно также обнаружить в знаменитой сцене с бритвой, разрезающей женский глаз – имитируемо при помощи трюка с кинокамерой – в фильме «Андалузский пес» (1929) Бунюэля и Дали; см. Silvia Eiblmayr, *Woman as Picture – The Female Body in 20th Century Art*, (1989), Berlin 1993, 3rd ed. 2002, p. 89.

6 *Cutting*, Expanded Cinema, 1966-1968; ср. Catalog *Split:Reality VALIE EXPORT*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna (ed.), Vienna 1997, pp. 54-56.

7 **Kaja Silverman**, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, pp. 10-13.

8 **VALIE EXPORT**, "The Rent in the Picture or Ruptures in Space and Time"; in: Salzburger Kunstverein (ed.), publication on the conference *Suture – Fantasies of Totality*, Salzburg, 1995, pp. 17-18. (Translation by Elly Frank-Grossebner).

9 **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT. *Fragments of the Imagination, Women Artists in Film Series*, editors: Roswitha Mueller and Kaja Silverman, 1994, Indiana University Press, p. 47.

10 См. **Kaja Silverman**, op. cit.; Chapter 4, "The Fantasy of the Maternal Voice: Female Subjectivity and the Negative Oedipus Complex," pp. 101–140. Сильвермэн рассматривает концепцию *хоры* Юлии Кристевой, «материнский голос», представляющий для Кристевой долингвистическое отношение, «семиотическую диспозицию» между матерью и ребенком. В интерпретации Сильвермэн, эта «хорическая фантазия» связана с глубинной негативностью: «Хора, стало быть, это "место", где субъект и порождается, и уничтожается, место, где он и приобретает пульсионную или ритмическую устойчивость, и исчезает как психическая или социальная когерентность» (p. 103).

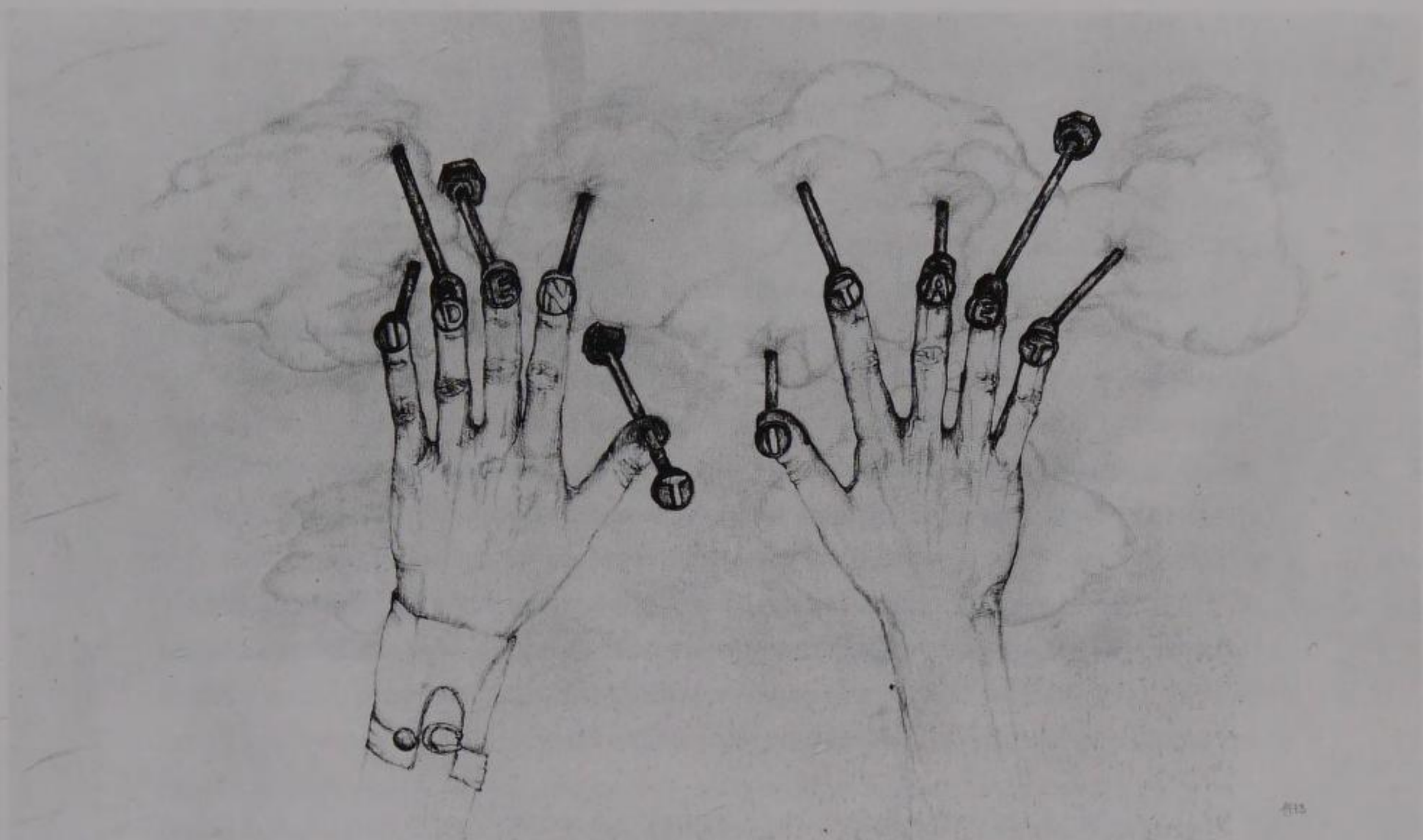


1974

Ort des Menschen

Место человека

Place of human
Object



1973

IDENTITAET

Идентичность

IDENTITY
Drawing

Silvia Eiblmayr

"…Remote…Remote…" A film by VALIE EXPORT

I reveal the picture of past and present.
I gnaw off my ego. My exterior shows its interior
as I am moving inward.[1]

"…Remote…Remote…" (1973) is one of VALIE EXPORT's early short films, one in which she interconnects in an exemplary fashion her analysis of "Expanded Cinema" with the concepts behind her "body work." "…Remote…Remote…" has today lost nothing of its radicalness; it still has the power to provoke either extremely aggressive or panicked and shocked reactions in the audience, which, in view of the images that can be seen every day in the media, seem out of all proportion to what the film shows, namely the protagonist's self-mutilation of her cuticles with a Stanley knife. The film inspires an emphatic, pain-filled compassion which significantly, in view of the bloody horrors that television delivers into people's living rooms, there is no way to mobilize.

"…Remote…Remote…" is a socially critical film that is political in the broadest sense, focusing on the theme of the (female) body in which "private and public territory overlap" (EXPORT)[2]. The film derives part of its explosive artistic and social impact from the fact that it also reflects on and critically handles the medium of film itself. EXPORT, who once programmatically dubbed herself a "media artist," was a founding member of the "austrian filmmakers cooperative" in 1968, for which "Expanded Cinema" – part of the "Expanded Arts Movement" of the 1960s – was an artistic focus. "We don't want merely to show films, but to demonstrate to the audience new possibilities offered by the medium of film, creating a new awareness of material, at least in the auditorium," she annotates[3]. This "awareness of material" referred to the whole "apparatus" of cinema, i.e. everything that makes film work, e.g. the celluloid, the light, the camera, the projector and the screen, as well as the editing or the actors. According to this logic, "…Remote…Remote…" not only relates self-reflexively to film; at the same time it produces its levels of meaning from a structural integration of the medium of photography and ultimately of the image as such in its ostensible function of generating a representation of "reality"; EXPORT's goal was to overstep the limits of the image, to burst the bounds of the medium.

"…Remote…Remote…" came about in the context of the radical, politically critical artistic climate in postwar Austria, a mood that was directed against the state in general with its repression of the Nazi era as well as against a conservative mindset that also included Catholicism with its entrenched taboos. In contrast to official

academic policy, in which Freud and psychoanalysis were anathema, these still held great fascination for the young artists. "...Remote...Remote..." already refers in its title to a Freudian concept. "Remote" is meant here not only in the geographical sense, but also meaning "forgotten," "repressed," and, in visual terms, explicitly relates to something that happened in the historical past. The artist, the adult woman, presents herself to the camera, sitting with a clear glass bowl of milk clenched between her thighs and a knife in her hand. She sits before a photograph, which almost fills the screen and depicts two little girls. The photo came from the police archives and was taken in a children's home where the girls were brought for safety after being abused by their parents. The large photo is black-and-white in contrast to the film, which was shot in color: a deliberate and striking color juxtaposition that is augmented by another – highly subtle – one, namely red versus white when the blood from the injured fingers mixes together with the milk in the bowl. Black-and-white is a code for photography here and signifies the past, while color is the code for film and refers to the present; moreover, the red of the blood and the white of the milk have a mythical connotation derived from their fairytale associations.

VALIE EXPORT herself indicates the time aspect in a text she wrote about the film, also quoted above: "Human behavior is influenced by events that happened in the past, no matter how far back they may date. As a result, objective time is paralleled by a mental para-time in which prayers of fear and guilt, the incapacity to win, deformations that lacerate the skin exert their everlasting impact."[4] The trauma of the past is re-dramatized in "...Remote...Remote..." in a rigidly structured and sparingly realized form. It can thus be experienced again, not only by the artist herself, but also – and this is the goal of the film – by the audience, which is taken aback by the shock elicited by the actually performed and not merely cinematically acted out self-mutilation depicted.

The film immediately mesmerizes the viewer, both visually and acoustically. During the entire course of the film, the scenario is accompanied by a rhythmic, monotone dripping sound, an archaic "voice" from off-stage that brings to mind forms of behavior common to hospitalized children, presenting with its regressive, minimalistic uniformity an irritating counterpoint to the rhythm of the camera and its image sequences. The images alternate between close-ups and a long shot of the whole scene, each time creating a brief moment of distance, only to quickly zoom the viewer back in to the agonizing mutilation scene. EXPORT

1 Commentary by **VALIE EXPORT** on "...Remote...Remote..." in: Catalogue *VALIE EXPORT*, Austria, Biennale di Venezia 1980, p. 105. "...Remote...Remote...", 1973, film, 16 mm, 10 min, color, magnetic sound, camera: Didi, background photo: police archives.

2 **VALIE EXPORT**, Interview with Andrea Juno; in: Andrea Juno & V. Vale, eds., *Angry Women, Re/Search Publications* # 13, San Francisco, 1991, p. 187.

3 cf. Catalogue *Split:Reality VALIE EXPORT*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), Vienna 1997, p.52

4 op. cit., Cat. Venezia 1980.

not only steers attention to the hands, however, but also to the other body zones most highly engaged in the activity: the face, the eyes and the mouth. At the very beginning of the film, the camera shows a close-up of the face of the smaller of the two children in the photograph, followed by a full view of the scene, in order then to focus on close-ups of the artist, first her knees and hands with the bowl and knife, then slowly panning upward to her face, flashing back to the knife, and then moving further upward to the face of the second girl in the photo; it then returns to EXPORT's face and zooms in on her eyes until they fill the screen, first one, then the other, showing how they are constantly twitching. A cut follows, and the eyes of the children come into focus, also one by one. The extremely magnified grain of the photograph lends these eyes a dull look; they seem dead.

The mechanism of the gaze that EXPORT takes to its logical extreme here points beyond the actual violent moment of the injury shown to focus on the systems of film and photography per se – the cut in the skin is analogous to cutting a film, which means that the "material of the body" is equated with the "material of film." The gaze itself can thus be experienced as structurally violent.[5] In the concept for her action *Cutting* (1966-68), EXPORT writes that she is "demonstrating the technical cinematic procedure of cutting. "CUTTING" is the operator for producing both film and reality. It's not celluloid that is being cut; instead, the materials of cutting are individually transformed and applied to other elements of the bandage of film, which are likewise abstracted and transformed." (V. EXPORT).[6]

After the initial sequences begins the actual "act." For several excruciating minutes, EXPORT impassively works at her fingernails, cuticles and the increasingly bloody flesh with the Stanley knife. From the perspective of the initial long shot, these motions recall the performance of typical female activities, such as sewing, embroidery or manicure; only close up does the horrible and painful procedure she is subjecting herself to become evident. To relieve the pain, she dips her fingers in the milk a few times, only to go at it again afterward. She also sticks her fingers in her mouth, which the camera in turn brings into association with the mouths of the children, focusing in on them until they fill the screen. In the final shot, the protagonist disappears from one moment to the next, opening up a full view of the photograph. The camera zooms in on the two little girls. The last take shows a close-up of the girls' hands, previously not visible, which are clasped tightly together as the two of them hold hands.

In "...Remote...Remote..." VALIE EXPORT brings a social drama that normally receives little notice in our everyday lives together with a psychic drama in which she makes herself the protagonist. She constructs the basic analytical structure using the tools of film, lending her drama a universal validity that goes beyond the individual. With the cutting actually performed on her body, she opens up the suture, the imaginary seam that otherwise guarantees the illusionism of cinema, but which also applies in general to the regime of (public) perception.[7]

"The broken suture," writes EXPORT, "the cut within formal and aesthetic processes is one of the structural issues at stake in Expanded Cinema. Its aesthetic shows the shift, the abolition of sign construction. The concentrations, the blanks, the areas of friction within the system of the medium are what make the visible features of expression pertaining to the medium especially clear. The events take place in the interstices; the media, the images explore themselves at the inter-sections, in the cuts."[8]

The cuts, made here in the flesh itself, refer with their shock of pain for both actress and viewer to the reality that lies beyond imagery and language. The objects that EXPORT highlights in her directing – the eye, the mouth and the hand – signify sight, language and active (phallic) behavior, while at the same time bringing into play in an ambivalent kind of split the presymbolic, the imaginary and the prelingual. "This vivid visceral imagery makes one aspect of EXPORT's body work very clear, namely the externalization of inner states, so to speak as a transfer of deep-lying psychological aspects onto the bodily tissues."[9] This visualization is coupled with a haunting rhythmic sound (generated by water dripping on a tin plate), which likewise evokes the prelingual, similar to Julia Kristeva's *chora*.[10] In its minimalistic simplicity, this sound is regressive, but at the same time provocatively stirring; it replaces the spoken word and loads the wordless scenario with a "text," which, precisely because the artist remains silent, takes on a multi-dimensional effect. "...Remote...Remote..." is an experimental film whose great significance lies in the fact that VALIE EXPORT formulates here in an extremely condensed manner the basic themes of her artistic endeavor.

5 The implicit cross-reference from violently cutting the flesh with a knife to cutting a film can also be found in the famous scene of a razor cutting into the eye of a woman – simulated using camera trickery – in the film "An Andalusian Dog" (1929) by Buñuel and Dalí; cf. Silvia Eiblmayr, *Woman as Picture – The Female Body in 20th Century Art*, (1989), Berlin 1993, 3rd ed. 2002, p. 89.

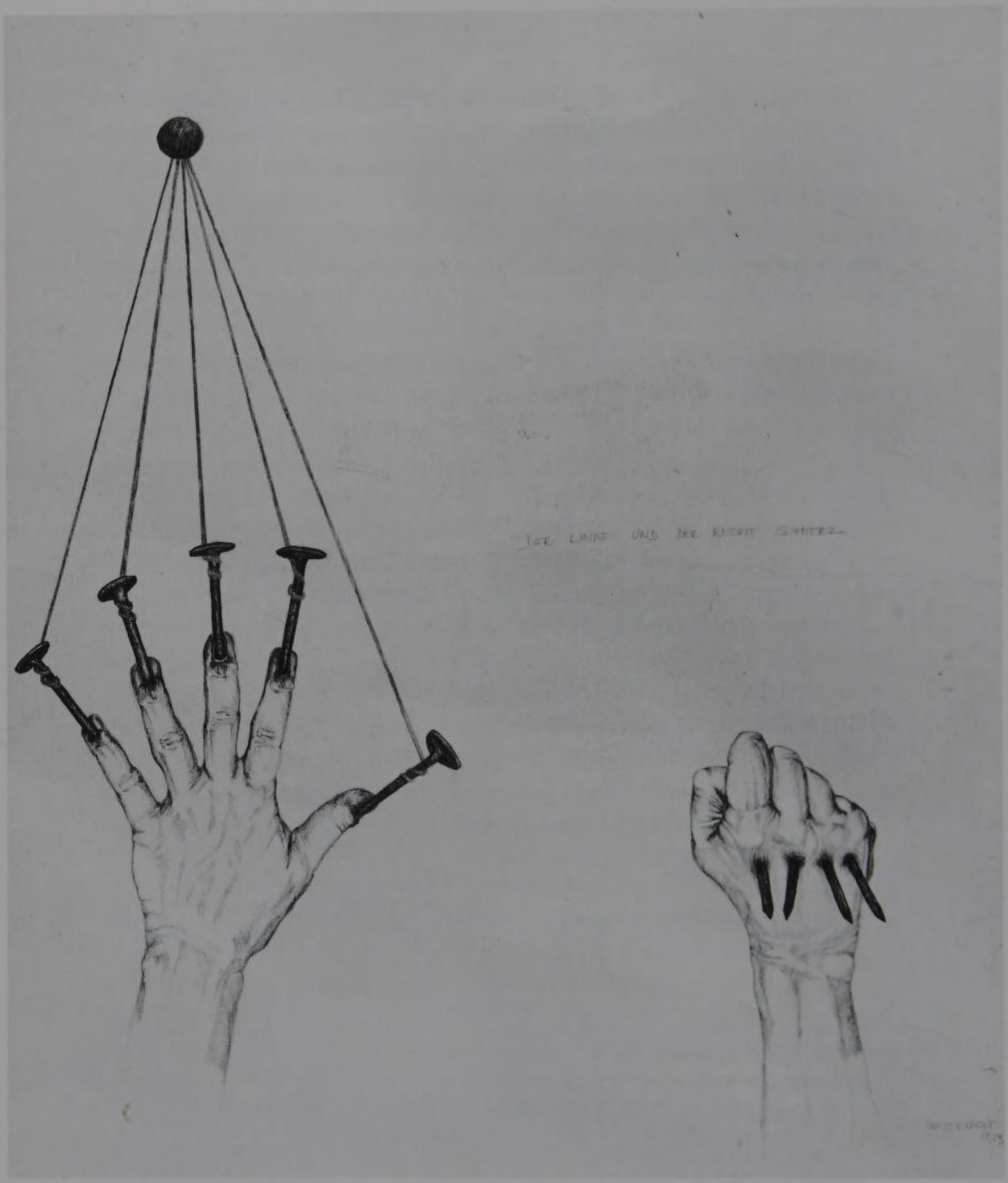
6 *Cutting*, Expanded Cinema, 1966-1968; cf. Catalogue *Split:Reality VALIE EXPORT*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna (ed.), Vienna 1997, pp. 54-56.

7 **Kaja Silverman**, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, pp. 10-13.

8 **VALIE EXPORT**, "The Rent in the Picture or Ruptures in Space and Time"; in: Salzburger Kunstverein (ed.), publication on the conference *Suture – Fantasies of Totality*, Salzburg, 1995, pp. 17-18. (Translation by Elly Frank-Grossebner).

9 **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT. *Fragments of the Imagination, Women Artists in Film Series*, eds: Roswitha Mueller and Kaja Silverman, 1994, Indiana University Press, p. 47.

10 **Kaja Silverman**, op. cit.; Chapter 4, "The Fantasy of the Maternal Voice: Female Subjectivity and the Negative Oedipus Complex," pp. 101–140. Silverman explores Julia Kristeva's concept of the *chora*, the "maternal voice", which for Kristeva represents a prelingual relationship, a "semiotic disposition" between mother and child. In Silverman's interpretation, this "choric fantasy" is connected with a profound negativity. "The *chora* is consequently the 'place' where the subject is both generated and annihilated, the site where it both assumes a pulsional or rhythmic consistency and is dissolved as a psychic or social coherence.", p. 103.

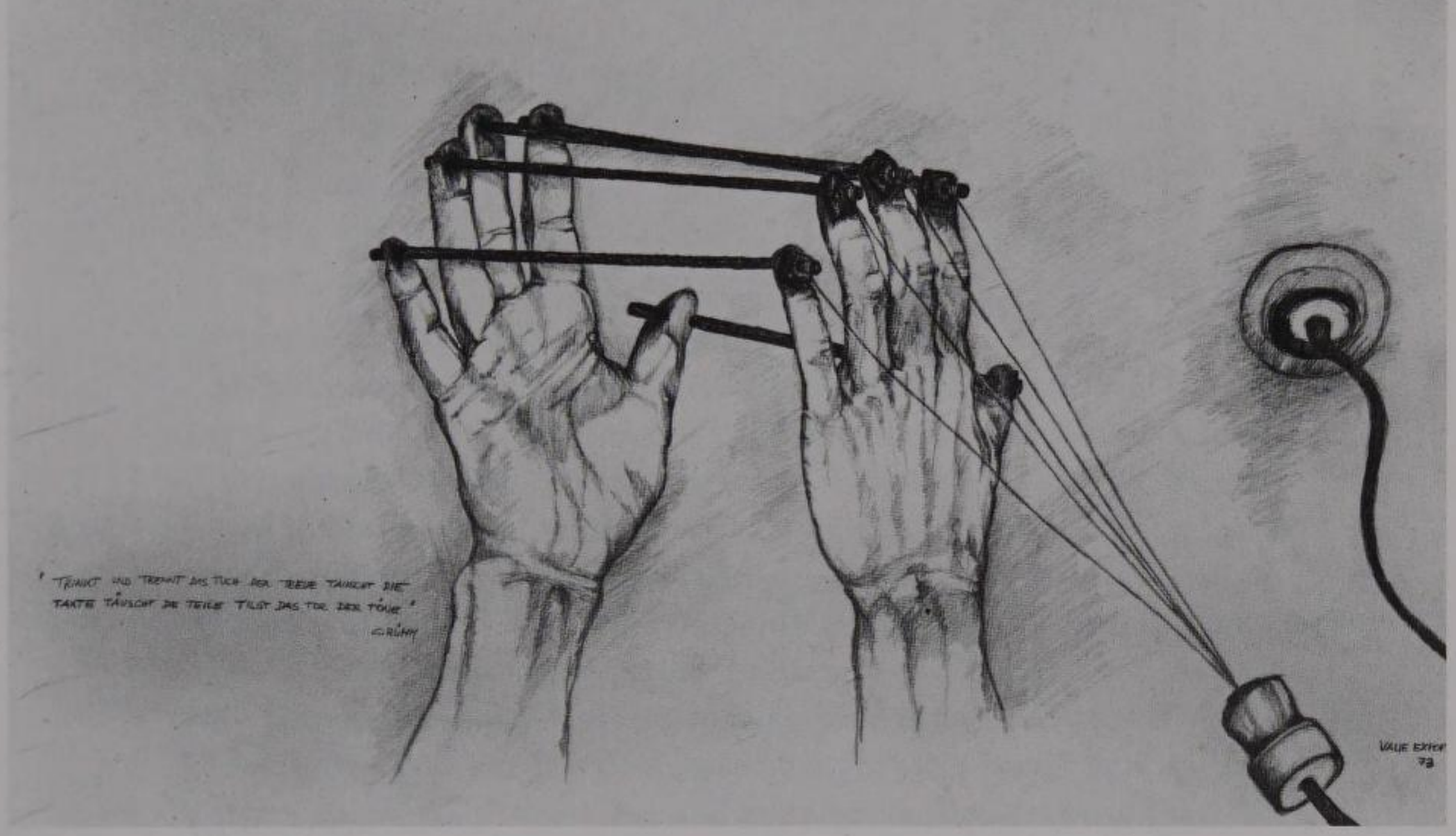


1973

Der linke und der rechte Schmerz

Левая и правая боль

The left and the right pain
Drawing



1973

STROMHÄNDE / VERBINDUNG

РУКИ ПОД ТОКОМ / СОЕДИНЕНИЕ

VOLTAGE HANDS / CONNECTION

Drawing

Silvia Eiblmayr

„...Remote...Remote..."
Ein Film von VALIE EXPORT

ich zeige auf, was vergangenheit und gegenwart darstellt.
ich nage mein selbst von mir. meine außenseite zeigt die
innenseite, indem ich mich nach innen bewege.[1]

„...Remote...Remote..." (1973) ist einer der frühen Kurzfilme von VALIE EXPORT, in dem sich auf exemplarische Weise ihre Auseinandersetzung mit dem „Expanded Cinema" mit den Konzepten ihrer Körperaktionen verschränkt. „...Remote...Remote..." hat bis heute nichts von seiner Radikalität eingebüßt; Er führt beim Publikum nach wie vor zu entweder äußerst aggressiven oder panisch-entsetzten Reaktionen, die gemessen an den alltäglichen Medienbildern scheinbar in keinem Verhältnis zu dem stehen, was im Film zu sehen ist, nämlich Selbstverletzungen, die sich die Künstlerin mit einem Stanleymesser an den Fingerspitzen zufügt. Der Film setzt eine schmerzhaft empfundene, auch emphatische Anteilnahme in Gang, die signifikanterweise angesichts der blutigen Gräuel, die das Fernsehen in die Wohnzimmer der Menschen liefert, keineswegs mobilisiert werden kann.

„...Remote...Remote..." ist ein gesellschaftskritischer, im weitesten Sinn politischer Film, der vom (weiblichen) Körper handelt, in dem sich „privates wie auch öffentliches Territorium überschneiden"[2], und der seine künstlerische und auch gesellschaftliche Brisanz daraus bezieht, dass er auch das Medium Film selbst reflexiv und kritisch bearbeitet. EXPORT, die sich programmatisch „Medienkünstlerin" nannte, war 1968 Gründungsmitglied der „austrian filmmakers cooperative", für die das Expanded Cinema, in den 1960er Jahren ein Teilbereich der „Expanded Arts Bewegung", einen Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung bildete. „wir wollen nicht bloß filme herzeigen, sondern neue möglichkeiten des mediums film dem publikum demonstrieren, zumindest im auditorium ein neues materialbewußtsein schaffen", merkt sie dazu an.[3] Das „Materialbewusstsein" betraf den gesamten „Apparat" des Kinos, das heißt die Gesamtheit der Funktionsweisen des Films, wie z.B. das Zelluloid, das Licht, die Kamera, den Projektor und die Leinwand ebenso wie den Schnitt oder die DarstellerInnen. „...Remote...Remote..." ist in dieser Logik jedoch nicht allein selbstreflexiv auf den Film bezogen, er produziert seine Bedeutungsebenen zugleich aus einer strukturellen Einbindung des Mediums Fotografie und letztlich des Bildes als solches in dessen vorgeblicher Funktion, ein Abbild der „Wirklichkeit" zu geben; EXPORTs Ziel war es, die Grenzen des Bildes zu überschreiten, zu sprengen.



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

„...Remote...Remote..." entstand im Kontext des radikalen, politisch-kritischen künstlerischen Klimas, das sich im Nachkriegsösterreich gegen den Staat generell sowie dessen Verdrängung der Nazizeit ebenso richtete wie gegen eine konservative, auch vom Katholizismus vertretene Geisteshaltung und festgeschriebene Tabus. Im Gegensatz zur offiziellen akademischen Politik, in der Freud und die Psychoanalyse verpönt waren, hatten diese für die jungen KünstlerInnen große Bedeutung. „...Remote...Remote..." enthält bereits im Titel ein Freudianisches Konzept. „Weit, weit weg", auch im Sinne von „vergessen", „verdrängt", und visuell explizit auf etwas historisch Zurückliegendes bezogen: Die Künstlerin, die erwachsene Frau, präsentiert sich sitzend der Kamera, zwischen ihren Oberschenkeln eine durchsichtige Glasschüssel voll Milch, das Messer in der Hand. Sie sitzt vor einer fast leinwandgroßen Fotografie von zwei kleinen Mädchen, die an der Wand hinter ihr angebracht ist. Die Fotovorlage stammt aus dem Polizeiarchiv und wurde in einem Heim aufgenommen, in das die beiden Kinder gebracht wurden, weil sie von ihren Eltern missbraucht worden waren. Das Großfoto ist schwarzweiß im Gegensatz zum Film, der in Farbe gedreht wurde, ein bewusster und markanter Farbgegensatz, zu dem im Film ein weiterer – höchst subtiler – dazu kommt, nämlich rot und weiß, wenn sich das Blut der verletzten Finger mit der Milch in der Schüssel

1 Kommentar von **VALIE EXPORT** zu „...Remote...Remote...", in: VALIE EXPORT, Austria, Katalog Biennale di Venezia 1980, S. 105. „...Remote...Remote..." 1973, Film, 16 mm, 10 min, Farbe, Magnetton, Kamera: Didi, Hintergrundfoto: Polizeiarchiv.

2 **VALIE EXPORT**, Interview with Andrea Juno; in: Andrea Juno & V. Vale (Hg.), Angry Women, Re/Search Publications # 13, San Francisco, 1991, S. 187.

3 Vgl. dazu: Split:Reality VALIE EXPORT, Katalog Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien/New York 1997, S.52

vermischt. Schwarzweiß ist hier der Code für Fotografie und bedeutet die Vergangenheit, die Farbe ist der Code für den Film und bedeutet die Gegenwart. Das Rot des Blutes and das Weiß der Milch haben überdies eine durch Märchenerzählungen vermittelte mythische Konnotation.

VALIE EXPORT gibt selbst, wie oben bereits zitiert, in einem zu diesem Film verfassten Text den Hinweis auf das Zeitmoment: „Menschliches Verhalten wird durch Ereignisse in der Vergangenheit beeinflusst, so weit diese Erfahrungen auch zurückliegen mögen. Dadurch gibt es eine zur objektiven Zeit parallel laufende seelische Para-Zeit, wo die Gebete der Angst und der Schuld, der Unfähigkeit zu siegen, Deformierungen, die die Haut aufreißen, ihre konstante Wirkung haben."[4] Das Trauma der Vergangenheit wird in „...Remote...Remote..." in streng strukturierter und knapp inszenierter Form re-inszeniert und wieder erlebt, nicht nur von der Künstlerin selbst, sondern auch, und das ist das Ziel des Films, vom Publikum, das von dem Schock, den die real vorgeführte und nicht vielleicht filmisch vorgetäuschte Selbstverletzung auslöst, überrumpelt wird.

Der Film zieht die BetrachterInnen unmittelbar in seinen Bann, sowohl visuell als auch akustisch. Während der gesamten Länge wird das Szenario von einem rhythmischen, monoton-schlagenden Geräusch begleitet, gleichsam eine archaische „Stimme" aus dem Off, die Verhaltensformen hospitalisierter Kinder heraufbeschwört und in ihrer regressiven, minimalistischen Gleichförmigkeit einen irritierenden Bruch zu Rhythmik der Kamera und ihren Bildfolgen herstellt. Die Bildsequenzen wechseln zwischen Nahaufnahmen und der Gesamtansicht der Szene, wodurch jeweils kurzzeitig ein Moment von Distanz erzeugt wird, um die BetrachterInnen sogleich wieder durch Zoomaufnahmen schmerzhaft auf die Verletzungsszene zurückzuführen. EXPORT lenkt das Augenmerk jedoch nicht allein auf die Hände, sondern auf gleichermaßen symbolisch hoch besetzte Körperzonen, das Gesicht, das Auge und den Mund. Ganz am Anfang zeigt die Kamera in Großaufnahme das Gesicht des kleineren Kindes, dann die Gesamtansicht der Szene, um in der Folge ebenfalls in Close Ups die Künstlerin ins Visier zu nehmen, zuerst die Knie und ihre Hände mit der Schüssel und dem Messer, dann langsam nach oben fahrend zu ihrem Gesicht, blendet kurz wieder das Messer ein, und fährt schließlich zum Gesicht des zweiten Mädchens; dann kehrt sie zurück zu EXPORTs Gesicht und nimmt dann bildfüllend ihre Augen auf, zuerst das eine, dann das andere, das sich ständig zuckend bewegt. Dann folgt ein Schnitt und die Augen der Kinder kommen ins Bild, ebenfalls einzeln. Das extrem vergrößerte Korn der Fotografie verleiht diesen Augen ein stumpfes Aussehen, sie wirken wie tot.

Das Blickdispositiv, das EXPORT hier extrem herausgearbeitet hat, verweist über das reale Gewaltmoment der Verletzung hinaus auf die Systeme Film und Fotografie selbst – der Schnitt in die Haut findet sein Analogon im Schnitt des Films, was bedeutet, dass das „Material Körper" mit dem „Material Film" gleichgesetzt und dadurch der Blick selbst strukturell als gewaltsam erfahrbar gemacht wird.[5]



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

Im Konzept für ihre Aktion „Cutting" (1966–68) schreibt EXPORT: „das filmtechnische verfahren des schneidens" wird vorgeführt. „*CUTTING* ist der operator der herstellung von film und wirklichkeit. nicht zelluloid wird geschnitten, sondern die materialien des schneidens werden individuell verwandelt und auf andere elemente des verbandes film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt."[6]

Nach den Anfangssequenzen beginnt der eigentliche „Akt". EXPORT bearbeitet über qualvolle Minuten ungerührt ihre Fingernägel, die Nagelhaut und das immer stärker blutende Fleisch mit dem Stanleymesser. Aus der Sicht der anfänglichen Distanzaufnahme erinnern diese Bewegungen auch an typische weibliche Tätigkeiten wie Nähen, Sticken oder auch Maniküren; erst in der Nahsicht wird die grausame, schmerzhafte Prozedur sichtbar, der sie sich unterzieht. Zur Linderung der Schmerzen taucht sie die Finger einige Male in die Milch, um jedoch gleich wieder fortzusetzen und auch den Mund zu Hilfe zu nehmen, den die Kamera wiederum direkt in Bezug zu den Mündern der Kinder bringt, die in Großaufnahme fokussiert werden. Im Schlussbild verschwindet die Akteurin von einem Augenblick auf den anderen und gibt den Blick völlig frei auf die Fotografie. Im Zoom

4 Siehe Anm. 1.

5 Der implizite Querverweis vom gewaltsamen Schnitt mit dem Messer zum Schnitt im Film findet sich in der berühmten Szene mit dem – allerdings durch einen Trick vorgetäuschten – Rasiermesserschnitt ins Auge der Frau in dem Film „Der Andalusische Hund" (1929) von Buñuel und Dalí; vgl. **Silvia Eiblmayr**, Die Frau als Bild – der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 89.

6 *Cutting*, Expanded Cinema, 1966–1968, in: Split:Reality VALIE EXPORT, Katalog Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien/New York 1997, S. 54–56.



...Remote... Remote..., ...Далекие... Далекие..., 1973
Avant-garde Film, Film Action, Film Still

nähert sich die Kamera den beiden kleinen Mädchen. Die letzte Einstellung zeigt im Close Up die vorher nicht sichtbaren Hände der beiden kleinen Mädchen, die sich fest an der Hand halten.

VALIE EXPORT verbindet in „...Remote...Remote..." das im Alltag unbeachtete gesellschaftliche Drama mit dem psychischen Drama, indem sie sich selbst zur Protagonistin macht, dessen analytische Grundstruktur sie mit Mitteln des Films konstruiert und ihm dadurch eine überindividuelle Allgemeingültigkeit verleiht. Mit dem an ihrem Körper real vollzogenen Schnitt legt sie die *suture*, die imaginäre Nahtstelle offen, die den Illusionismus des Kinos garantiert, die aber auch generell für das Regime der (öffentlichen) Wahrnehmung Gültigkeit hat.[7]

„Das Aufbrechen der Naht", schreibt EXPORT, „die Schnittstelle innerhalb formaler, ästhetischer Prozesse zählt zu den strukturellen Auseinandersetzungen des Erweiterten Kinos. Die Ästhetik des Erweiterten Kinos zeigt die Verschiebung, die Aufhebung der Zeichenkonstruktion. Besonders die Verdichtungen, die Leerstellen, die Reibungsflächen innerhalb eines Medien-Systems verdeutlichen das Sichtbare eines Medien-Ausdruckes. In den Zwischenräumen findet das Ereignis statt, in den Schnittstellen – in den Schnitten erkunden sich die Medien, erkunden sich die Bilder."[8]

Die Schnitte, die dann in das Fleisch selbst gesetzt werden, verweisen im schockhaften Schmerz, für die Akteurin wie auch für das Publikum, auf das Reale jenseits der Bilder und der Sprache. Die Objekte, die EXPORT in ihrer Regie hervorhebt, das Auge, der Mund und die Hand, zielen auf den Blick, auf die Sprache und auf die aktive (phallische) Handlung, um zugleich in ambivalenter Gespaltenheit das Vorsymbolische, das Imaginäre und das Vorsprachliche ins Spiel zu bringen.

„Durch diese viszerale Anschaulichkeit wird ein Aspekt von EXPORTs *body work* sehr deutlich, nämlich die Externalisierung innerer Zustände, sozusagen als Übertragung tief liegender psychologischer Aspekte auf Körpergewebe."[9] Dazu kommt der rhythmische, eindringliche Ton (erzeugt durch Wassertropfen, die auf ein Blechgeschirr fallen), der ebenfalls Vorsprachliches, im Sinne von Julia Kristevas *chora*[10], evoziert. In seiner minimalistischen Einfachheit ist dieser Ton regressiv, aber zugleich provokant aufrüttelnd; er ersetzt das gesprochene Wort und lädt das sprachlose Szenario mit einem „Text" auf, der gerade weil die Künstlerin stumm bleibt, einen vieldimensionalen Effekt erhält. „...Remote...Remote..." ist ein experimenteller Film, dessen große Bedeutung auch darin liegt, dass VALIE EXPORT hier in extremer Verdichtung die Grundthemen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung formuliert.

7 **Kaja Silverman**, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington/Indianapolis 1988, SS. 10–13.

8 **VALIE EXPORT**, Der Riß im Bild – oder Raum-Zeit-Brüche, in: Salzburger Kunstverein (Hg.), Publikation zum Symposion „Suture Phantasmen der Vollkommenheit", Salzburg 1995, S. 18.

9 **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT. Bild-Risse (1994), aus dem Englischen übersetzt von Reinhilde Wiegmann, Wien 2002, S. 62.

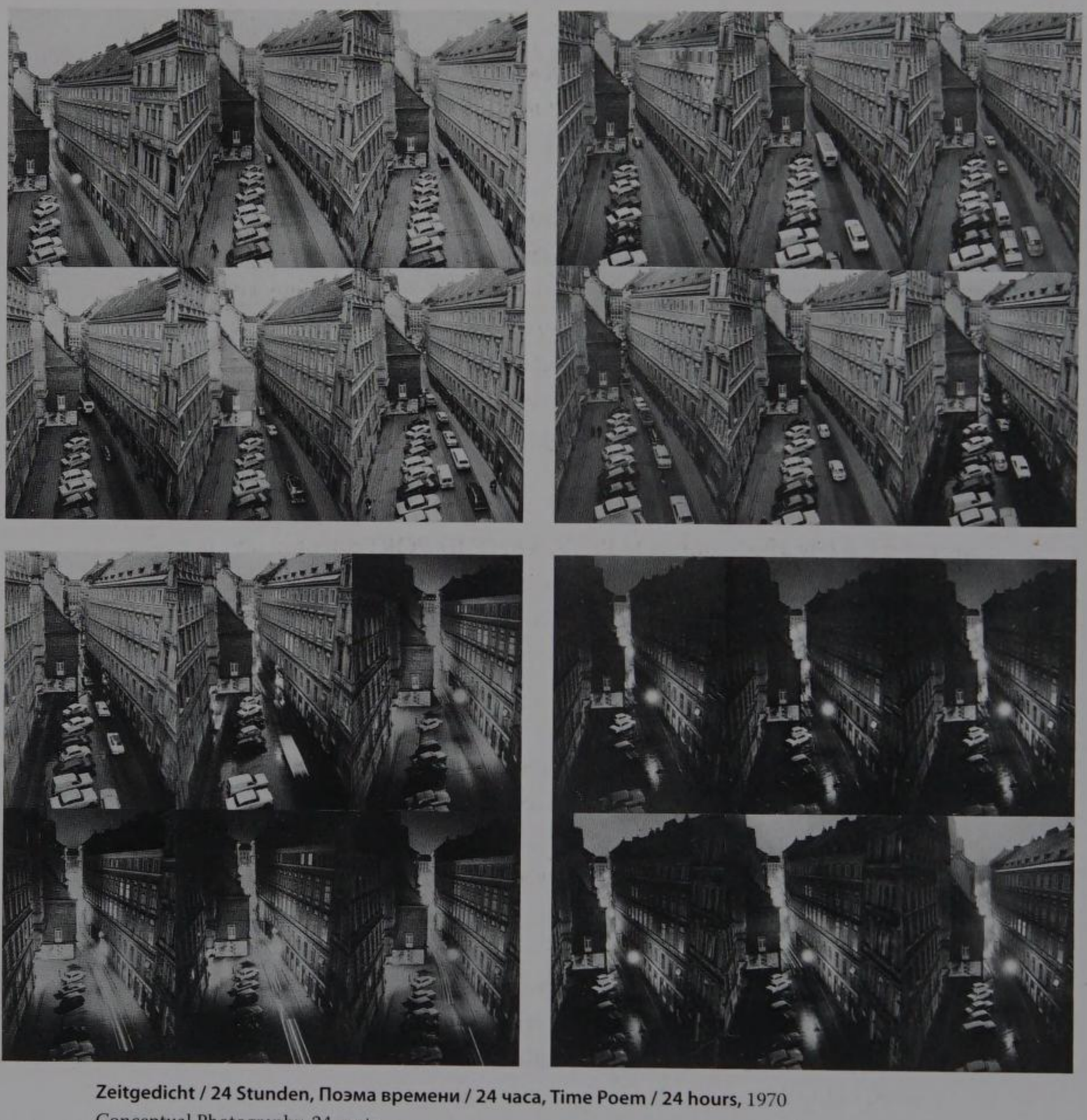
10 Vgl. **Silverman** 1988, Chapter 4: The Fantasy of the Maternal Voice: Female Subjectivity and the Negative Oedipus Complex, SS. 101–140. Silverman setzt sich mit Julia Kristevas Konzept der *chora*, der „mütterlichen Stimme" auseinander, die für Kristeva eine vorsprachliche Beziehung, eine „semiotische Disposition", zwischen Mutter und Kind repräsentiert." In Silvermans Interpretation ist diese „chorische Fantasie" mit einer profunden Negativität verbunden. „Die *Chora* ist daher der ‚Ort', wo das Objekt gleichzeitig erzeugt und zerstört wird, wo es eine pulsierende, rhythmische Beschaffenheit annimmt und gleich wieder als psychischer oder gesellschaftlicher Zusammenhang aufgelöst wird.", S. 103.

У нас нет другого доступа к реальности, кроме как через образы и слова, к реальности, которая открывается в своей невозможности быть схваченной в образах и словах.

ВАЛИ ЭКСПОРТ, «Политическая манипуляция и манипулятивное строение лжи и правды. Театр. Встреча. Интеграция». Предисловие

We have no access to reality other than through images and words, to a reality that only reveals itself in its inability to be captured in images and words.

VALIE EXPORT, Political Manipulation and Manipulative Construction of Lies and Truth. Theater. Encounter. Integration. Foreword



Zeitgedicht / 24 Stunden, Поэма времени / 24 часа, Time Poem / 24 hours, 1970
Conceptual Photography, 24 parts

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ
CONCEPTUAL PHOTOGRAPHY
KONZEPTUELLE FOTOGRAFIE

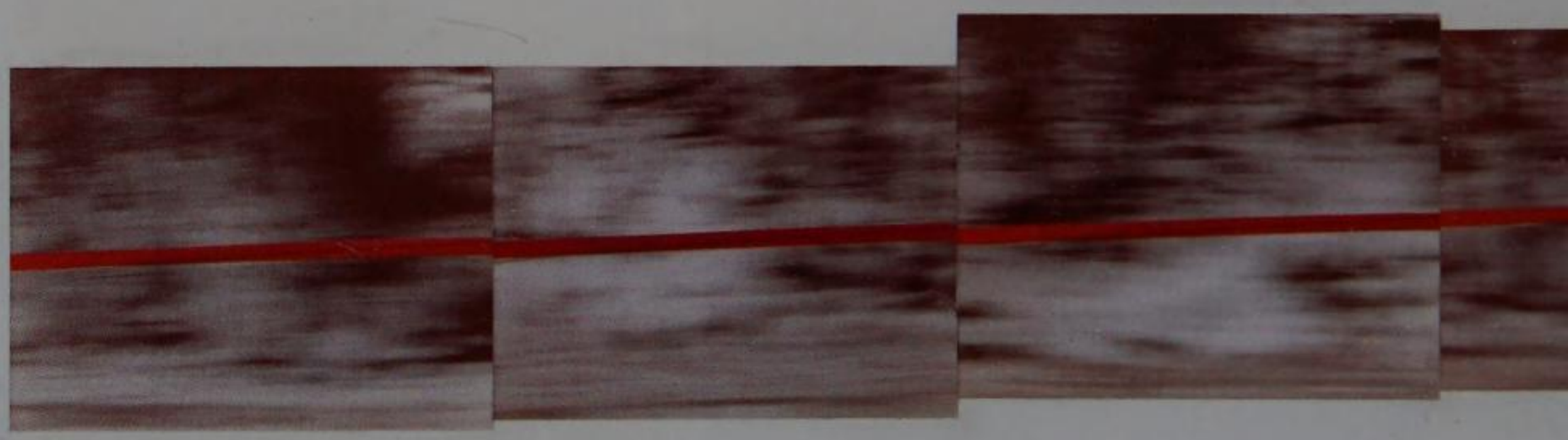
С конца 1960-х годов ВАЛИ ЭКСПОРТ выбирает фотографию в качестве одной из областей своих эстетических исследований (...). С экспериментальным интересом она открывает для своего творчества формальные и содержательные возможности фотографии.
С наибольшей отчетливостью это заметно в концептуальных фотосериях художницы. Так же, как и „структурное кино“ 1960-х–1970-х годов, эти фотоэксперименты посвящены исследованиям временно-пространственных отношений и материальных основ, вовлеченных в фотографический процесс. Таким образом, как и большинство художественных актов, считавшихся в то время „концептуальными“, „фотография становится средством реализации задуманных концепций. Ее целью, которая смогла бы открыть зрителю широкое ассоциативное поле, было выражение на максимально возможных смысловых уровнях“.

Starting in the late 1960s and early 1970s, VALIE EXPORT adopted photography as one of her fields of aesthetic exploration (...) With experimental interest, she began to discover the formal and material possibilities of photography for her work. This is most purely expressed in her conceptual serial photography. Like the structural films of the sixties and seventies, these photo experiments investigate the material base as well as the dimensions of space and time that contribute to the photographic progress. Here, as in most of the procedures that were considered "conceptual" at the time, "photography becomes a means for representing concepts thought out in advance. The goal is a representation on as many levels as possible, which opens up a field of associations for the subjectivity of the viewer."

Roswitha Mueller, Fragments of the Imagination, p. 86

Seit den späten 60er und frühen 70er Jahren wählte VALIE EXPORT Fotografie als einen der Bereiche ihrer ästhetischen Untersuchungen... . Mit experimentierendem Interesse beginnt sie die formalen und stofflichen Möglichkeiten der Fotografie für ihr Werk zu entdecken.
Am deutlichsten ist das in ihrer konzeptuellen Serien-Fotografie sichtbar. Wie schon die strukturellen Filme der sechziger und siebziger Jahre, befragen diese fotografischen Experimente die materiale Grundlage und die Dimensionen von Raum und Zeit, die im fotografischen Prozess mitwirken. Hier, wie in den meisten Vorgängen, die damals als „konzeptuell“ gesehen wurden, gilt: „Für die als Konzeptfotografie beschriebenen Arbeitsweisen ist die Fotografie ein Mittel zur Darstellung vorgedachter Konzepte. Das Ziel ist eine Darstellung auf so vielen Ebenen wie möglich, die ein Feld von Assoziationen für die Subjektivität des Betrachters eröffnet.

Roswitha Mueller, Bild-Risse, S. 100

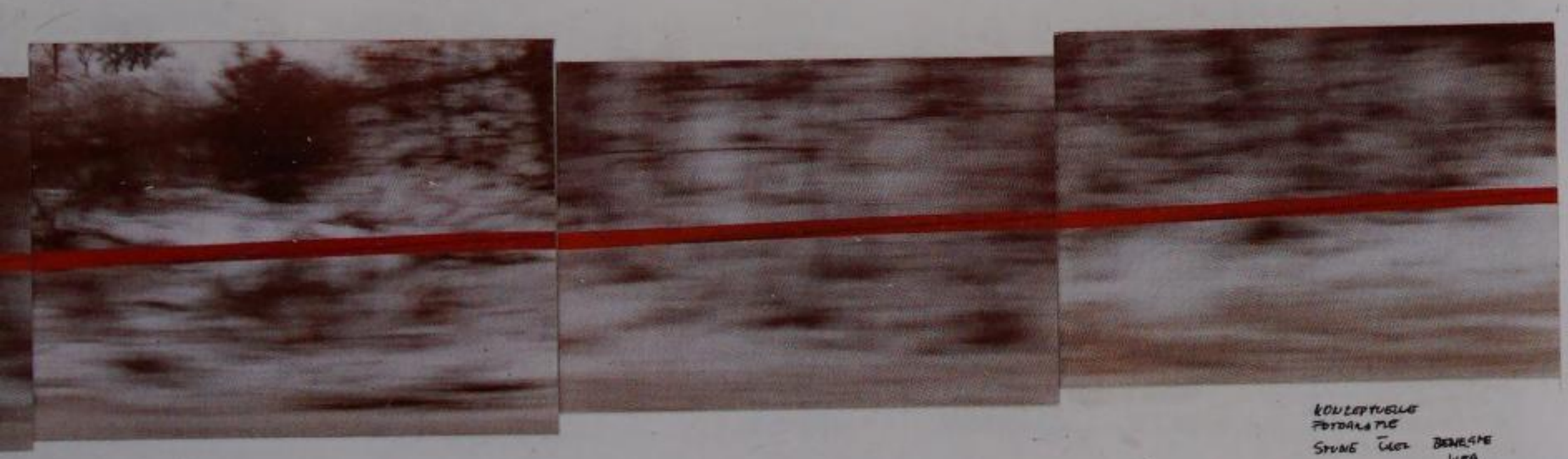


1970/72

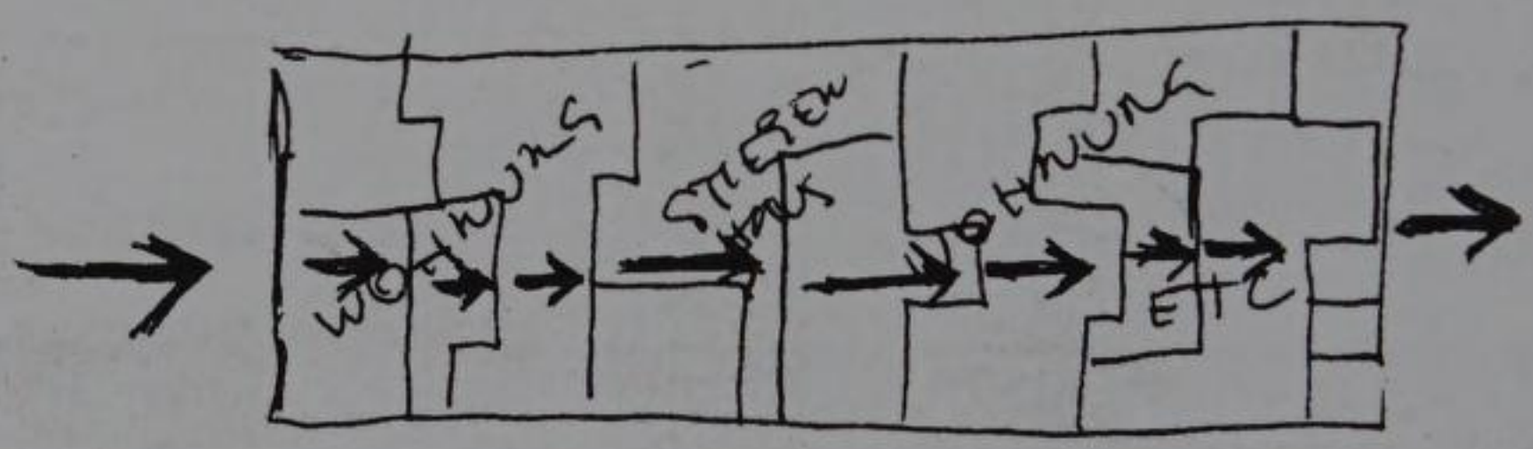
Studie über Bewegte Weg Bilder

Этюд об образах движущейся дороги

Study on Moving Path Images
Conceptual Photography,
7 parts in a row



KOLLEKTIVELLE
FOTOARBEJDE
SPUNG OVER BERNESME
WEA
BILDER
1971/72
UTTLE EXPOSE



1972

Linie durch den Gemeindebau

Линия через коммунальную застройку

Line through Social Housing
City: Visual Structures.
Conceptual Photography, Sketch



1972

Linie durch den Gemeindebau

Линия через коммунальную застройку

Line through Social Housing
City: Visual Structures.
Conceptual Photography, 21 parts



9.

8.

7. "

6. "

5. "

4. "

3. "

2. "

1. Foto

konzeptionelle fotographie 1972

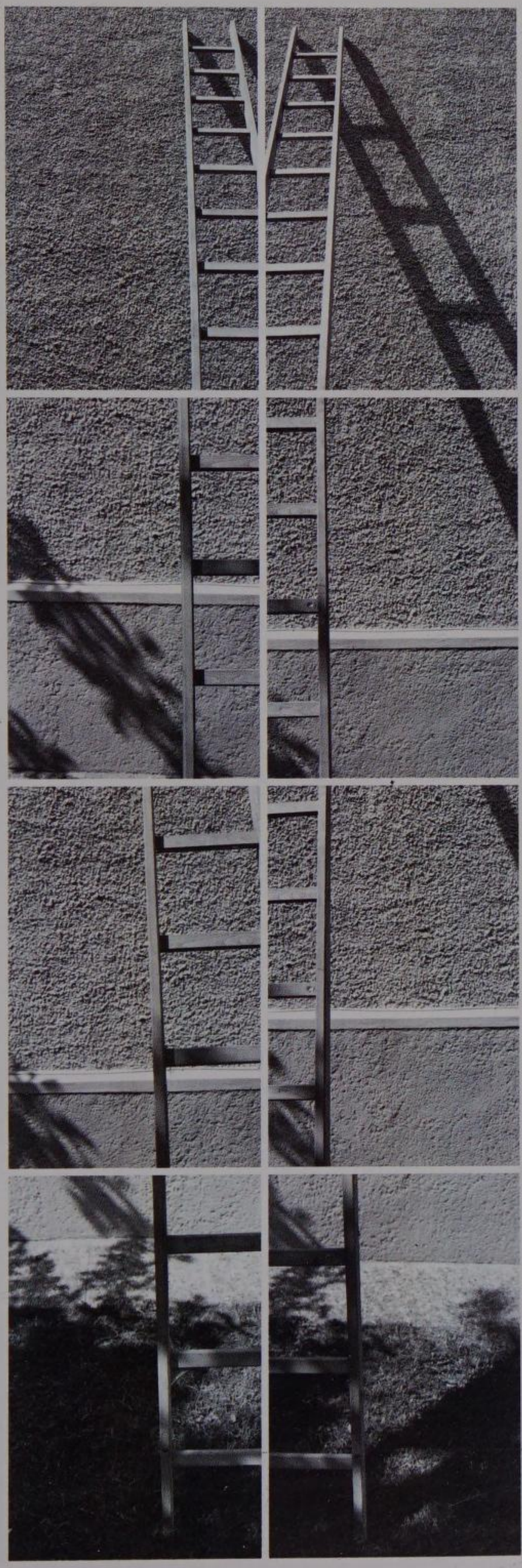
87

1972

Frankreich,
Konzeptuelle Fotografie

Франция,
Концептуальная фотография

France,
Conceptual Photography
Concept Paper

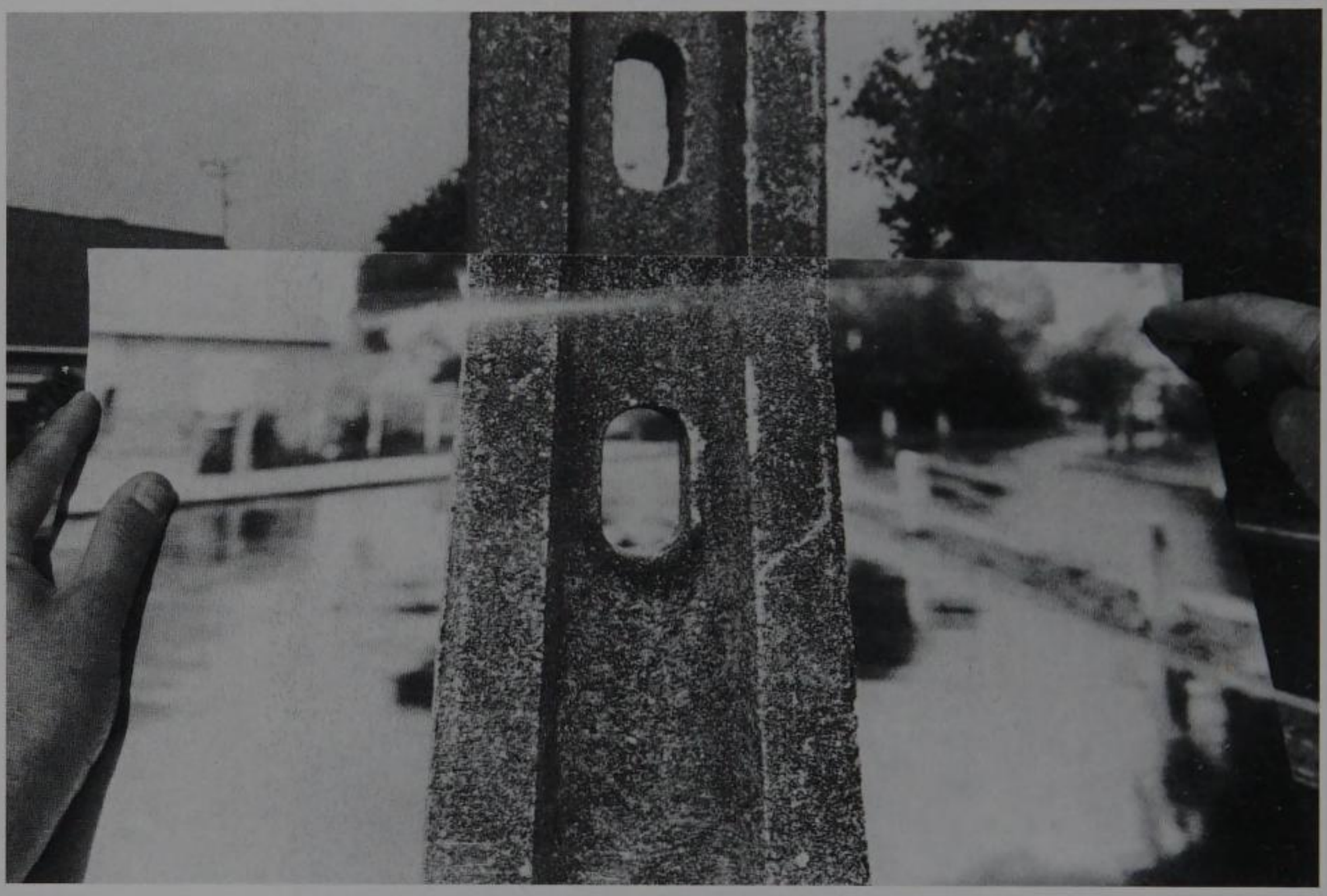


1972

Leiter II

Лестница II

Ladder II
Conceptual
Photography, 8 parts



1973

MAST

МАЧТА

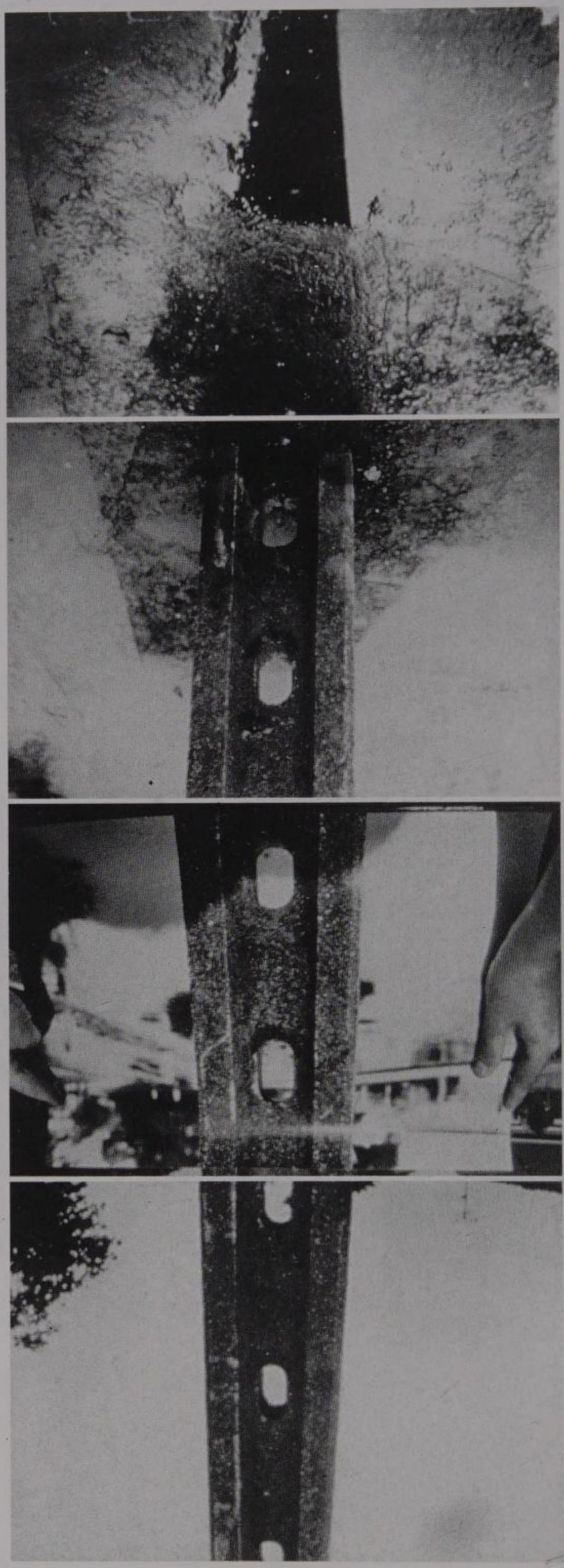
Conceptual Photography
Detail

1973

MAST

МАЧТА

Conceptual Photography,
4 parts





1971

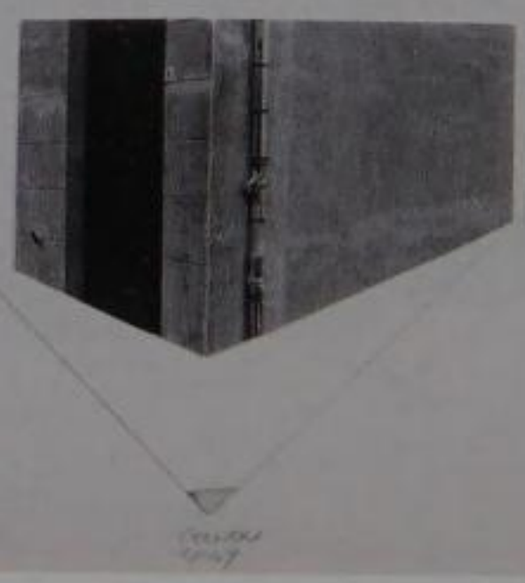
Zug

Поезд

Train
Photo Object, Conceptual
Photography, 9 parts





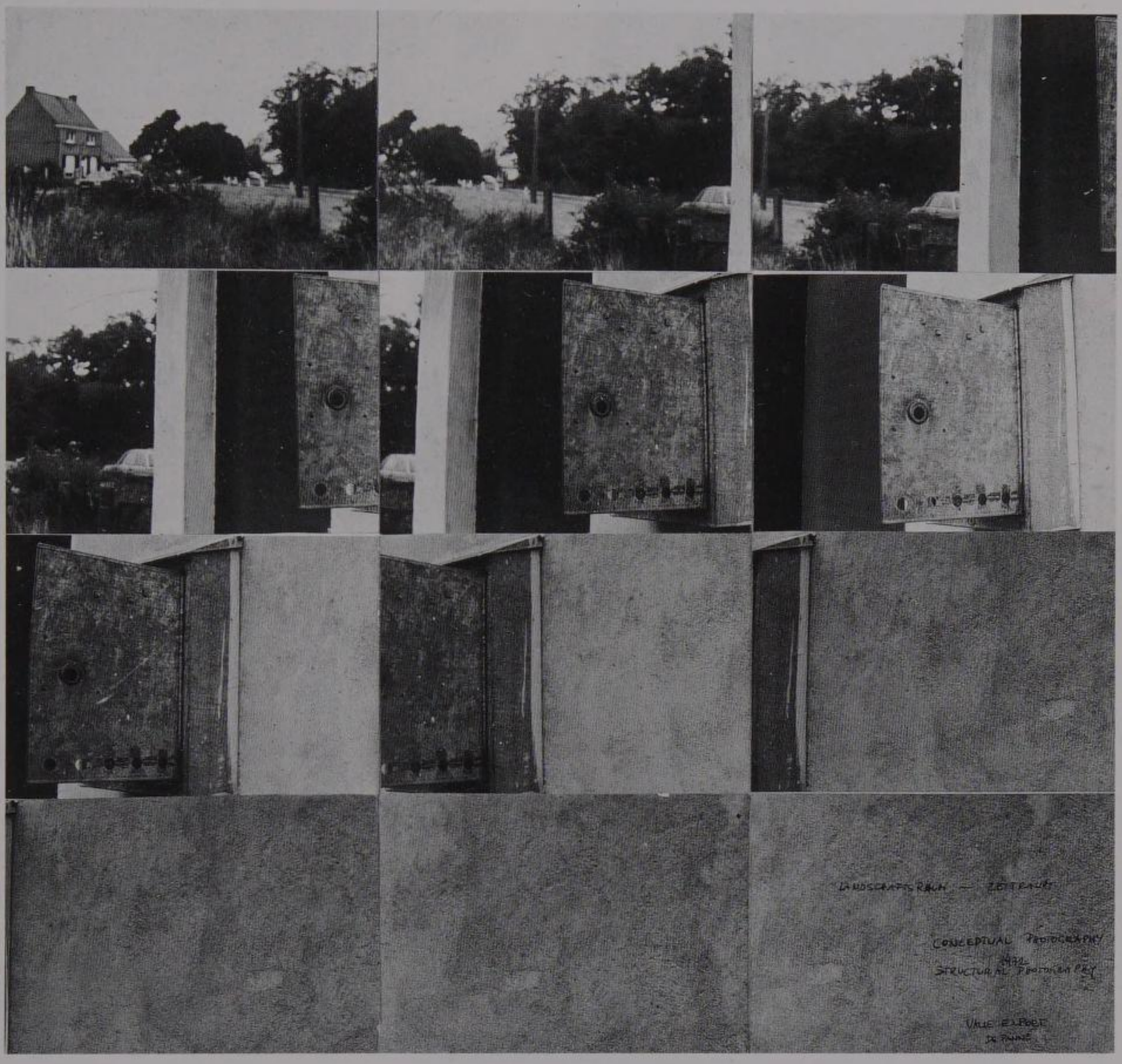


1972

Corner Study

Исследование угла

Conceptual Photography

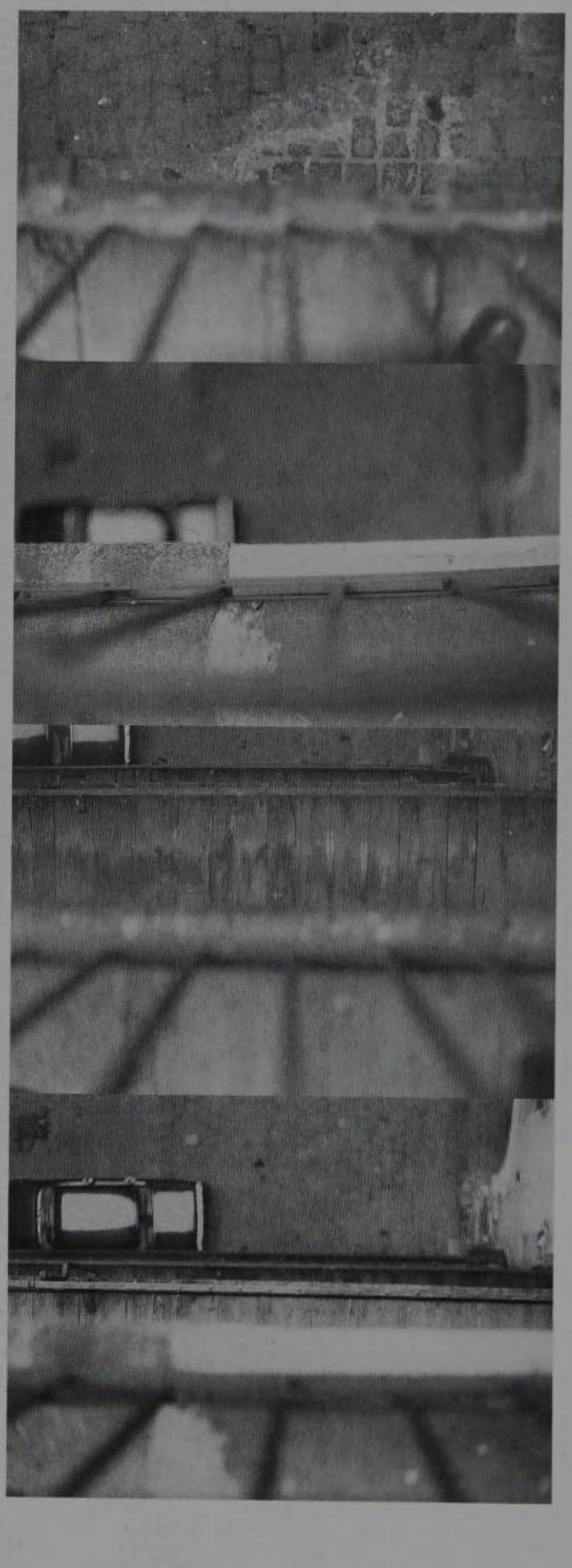


1972

Landschaftsraum-Zeitraum

Пространство ландшафта-пространство времени

Landscape Space-Time Space
Conceptual Photography,
Structual Photography

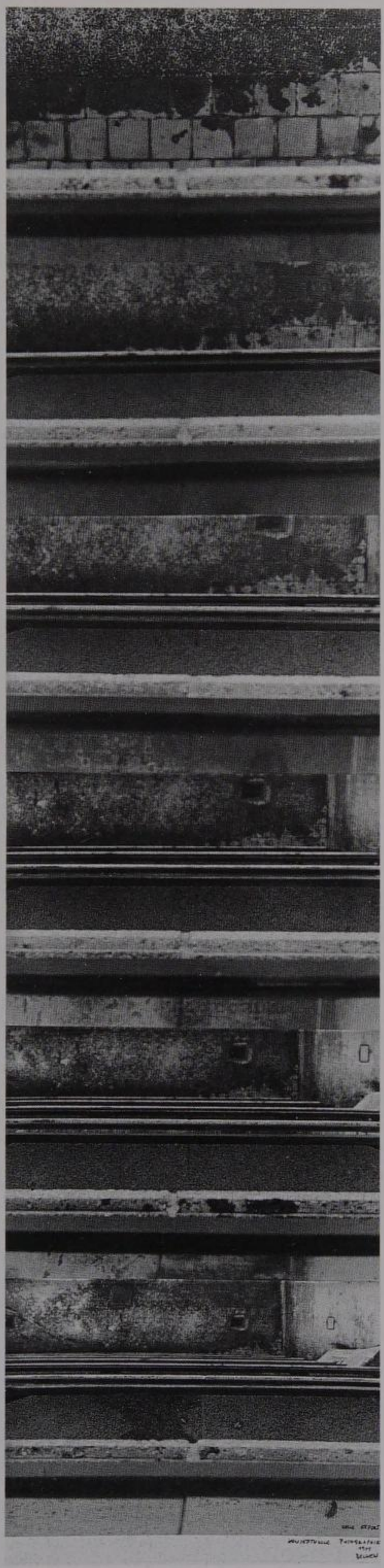


1971

Raumsprung

Сдвиг пространства

Leap Of Space
Conceptual Photography,
Phasing Photography, 4 parts



1972

Raumsprung II

Сдвиг пространства II

Leap Of Space II
Conceptual Photography,
Phasing Photography, 6 parts

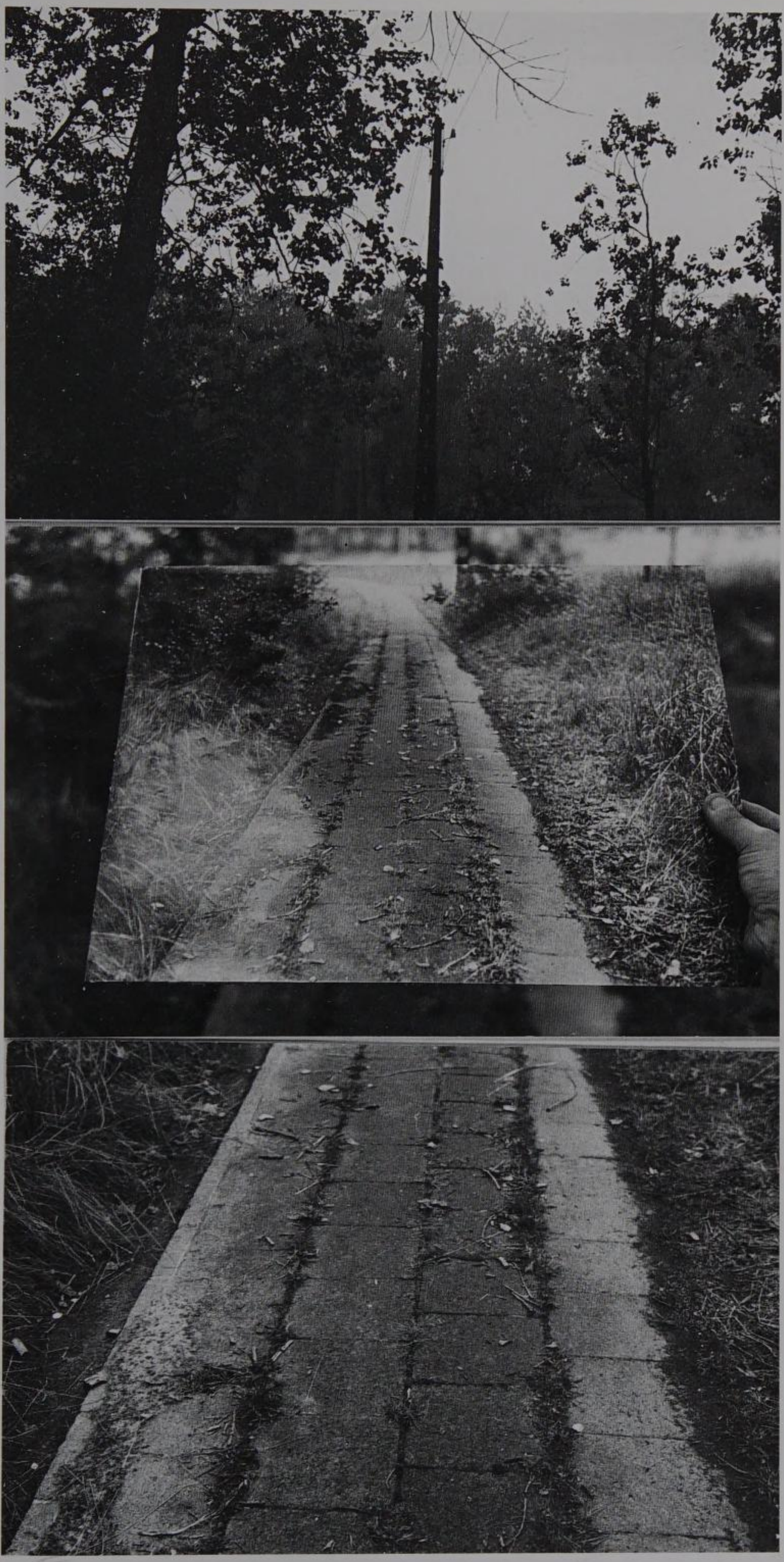
1973

Be „weg“ ungs „spur“

Движение-след

Movement-Trace

Isomorphic Photography,
3 parts



1974

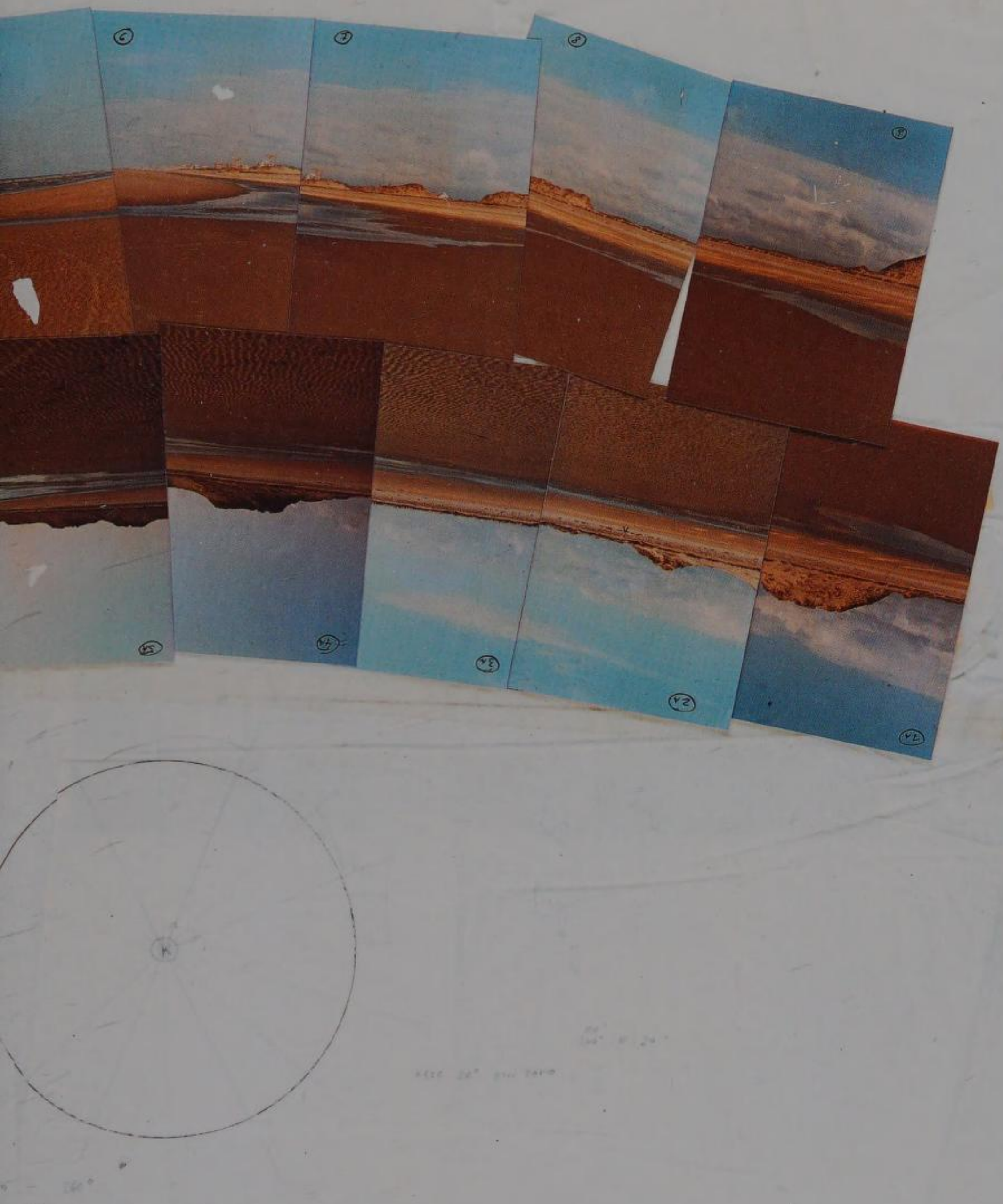
FOTONOTIZEN FÜR „FILM“

Фото-заметки к «ФИЛЬМУ»

PHOTO NOTES FOR “FILM”

Photograph Series, Serial Photography, 18 parts







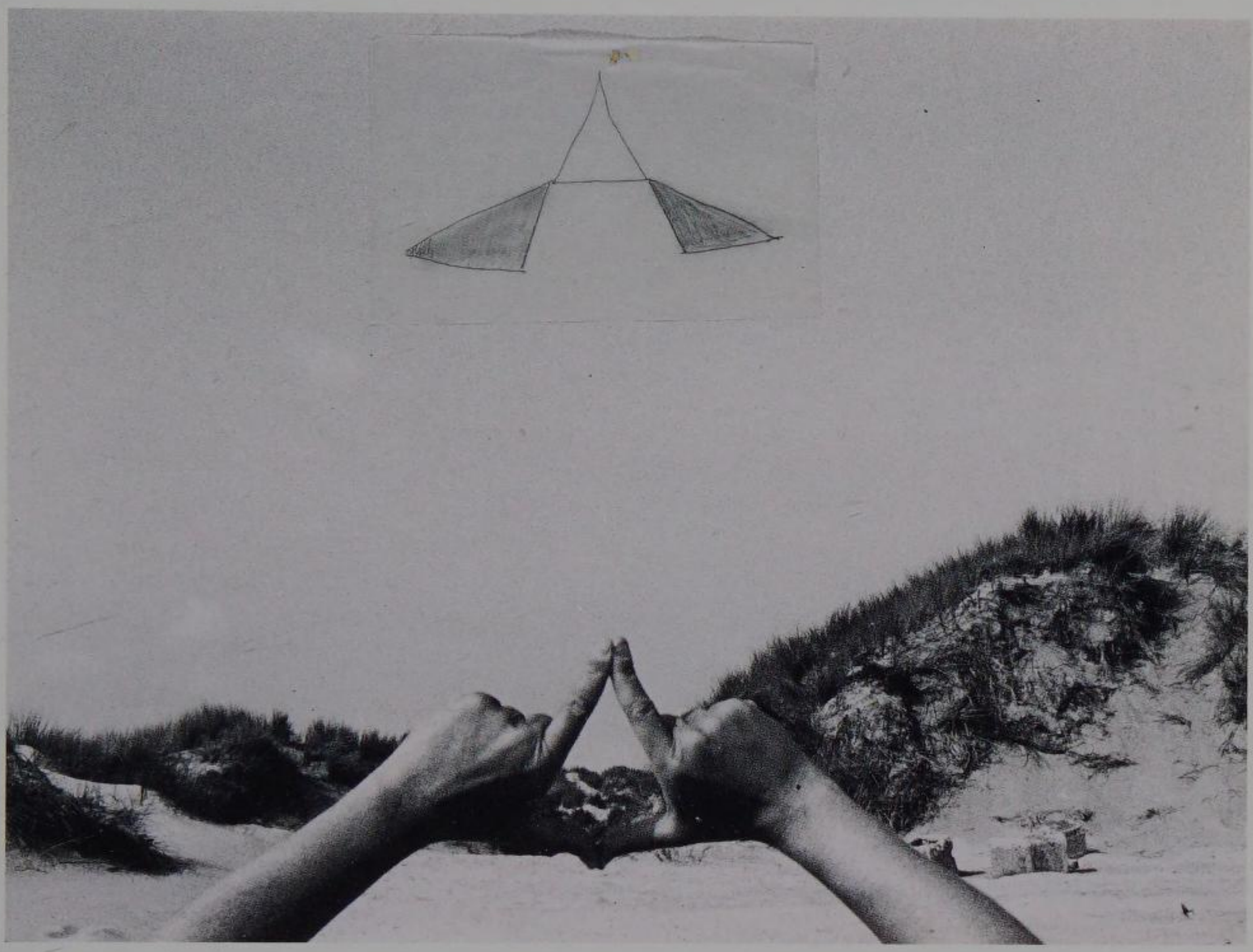
1973

Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur I

Из геометрического альбома для зарисовок природы I

From the Geometric Sketch-book of Nature I

Photograph



1973

Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur II, Handfiguration

Из геометрического альбома для зарисовок природы II, Фигурация вручную

From the Geometric Sketchbook of Nature II, Hand Figuration
Photograph with drawing attached on transparent paper



1974

Aus dem Geometrischen Humanoiden Skizzenbuch der Natur

Из геометрического гуманоидного альбома для зарисовок природы

From the Geometric Humanoid Sketchbook of Nature

Photograph, Sketch for Red Wave



1974

Aus dem Geometrischen Humanoiden Skizzenbuch der Natur, Rote Welle

Геометрический гуманоидный альбом для зарисовок природы, Красная волна

From the Geometric Humanoid Sketchbook of Nature, Red Wave
Photographic



1973

Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Baumdreieck

Из геометрического альбома для зарисовок природы, Треугольник дерева

From the Geometric Sketch-book of Nature, Tree Triangle
Photographic





Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Finger Square

Из геометрического альбома для зарисовок природы, Квадрат пальца

From the Geometric Sketchbook of Nature, Finger Square
Photograph

Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Dünendreieck

Из геометрического альбома для зарисовок природы, Треугольник дюны

From the Geometric Sketchbook of Nature, Dune Triangle
Photograph

Исследование восприятия, концепции и репрезентации реальности – главная тема всех моих работ.

в: Розвита Мюллер, ВАЛИ ЭКСПОРТ. Фрагменты воображения

Interrogating the perception, the concept, and the representation of reality is the crux of all my work.

In: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments of the imagination

1972

GLASPLATTE MIT SCHUSS

СТЕКЛЯННАЯ ПАНЕЛЬ С УДАРОМ

GLASS PANEL WITH SHOT

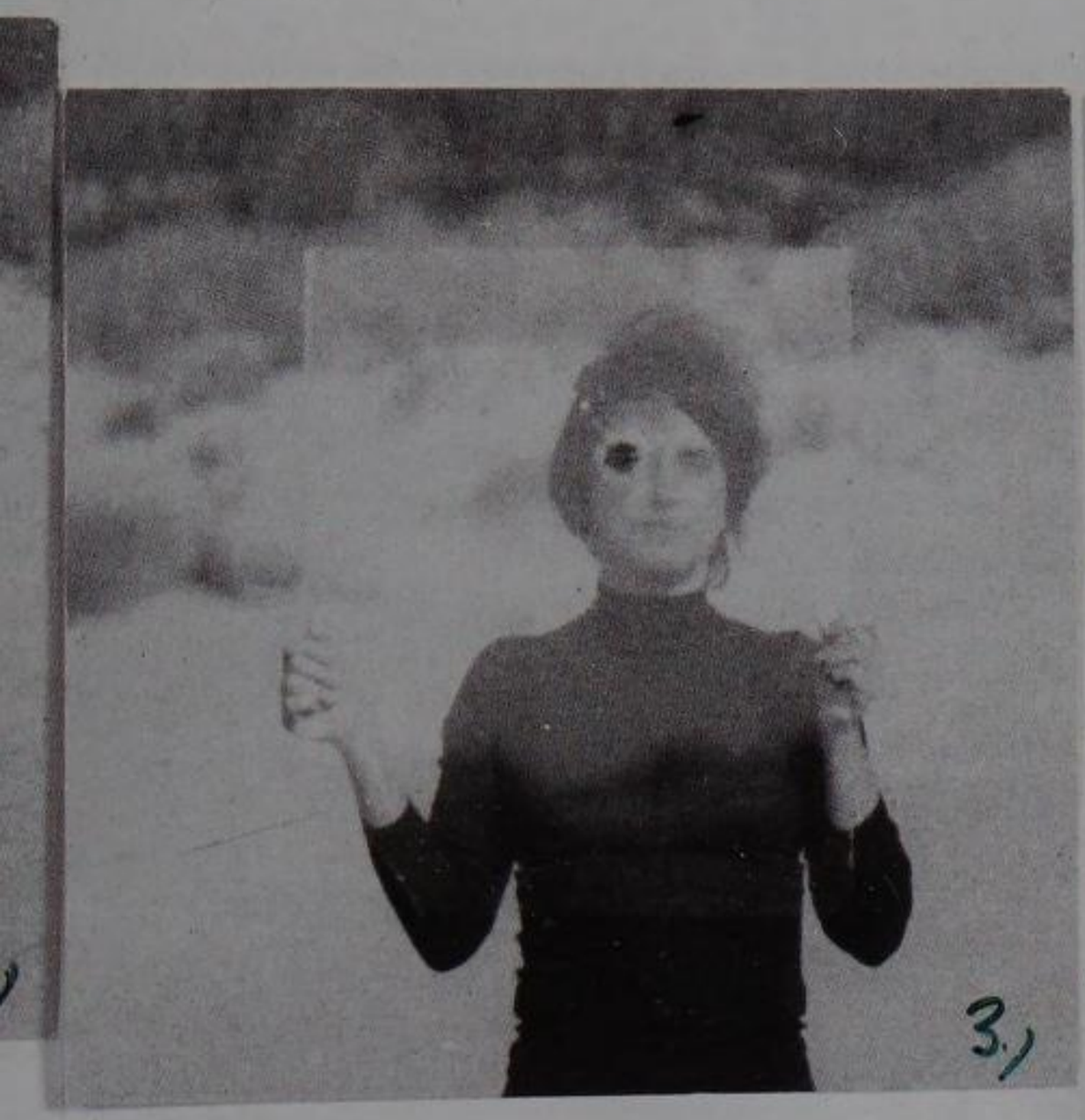
Photo Action, Conceptual Photography

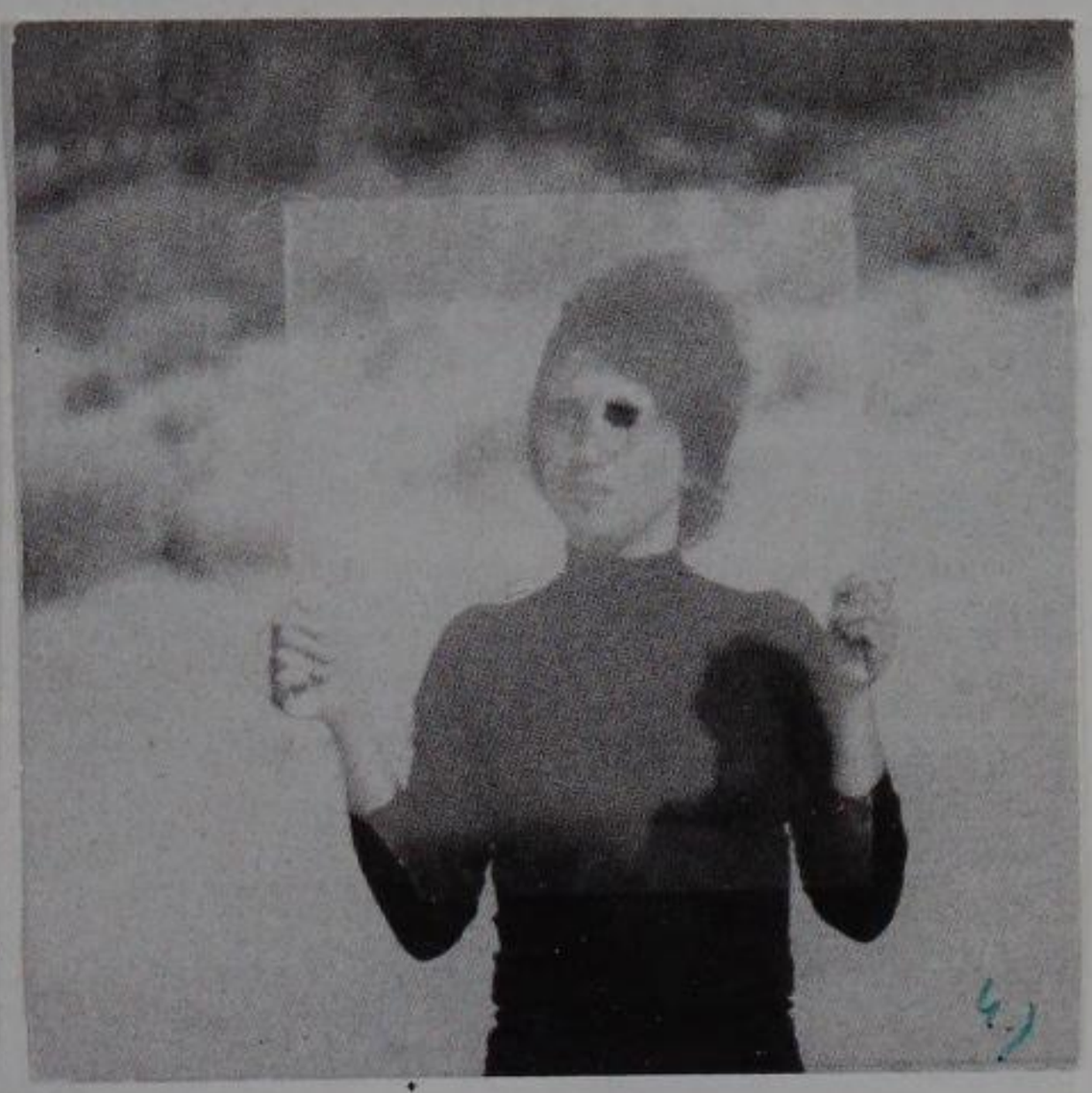


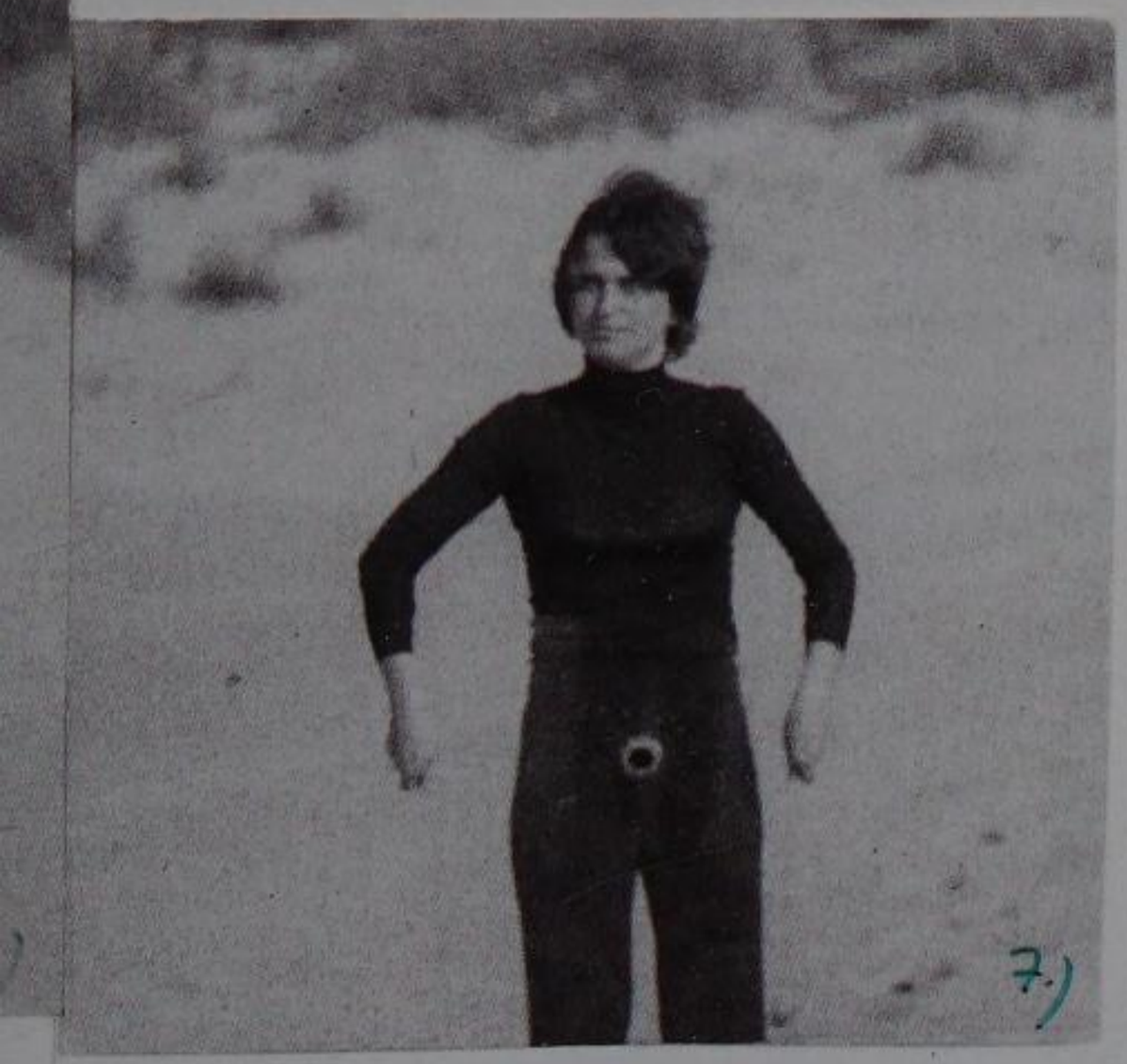


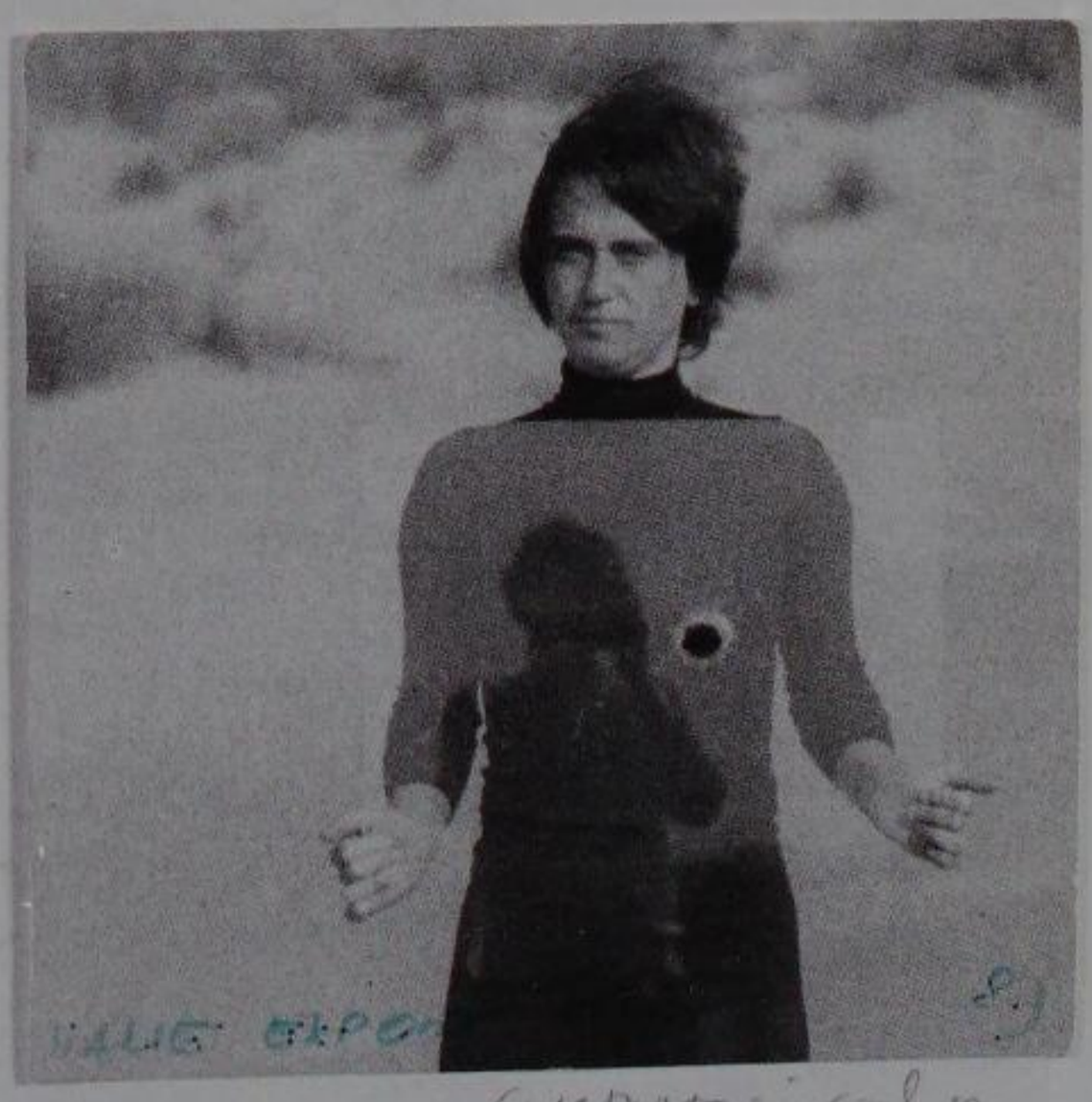





3.)


4.)


7.)


8.)

Cuspuine 9it Sarl 1972

Металлические жесты

Акция созерцания состояния неволи и изоляции. Перформанционистка лежит на льду в снегу в безащитной „позе зародыша", окруженная колючей проволокой. Вокруг нее, в снегу, прорыта борозда, которая заполнена горящим бензином.

металлические жесты

в летнюю жару я выпиваю стакан воды
по моим ногам струится пот и
я не могу прочитать твое лицо
холодно рядом со мной чье-то тело и
я передаю твой стакан дальше и твой жар
не может быть моим жаром
я так и не отпила из твоего стакана
зачем пытаться выпить море если непонятно
что такое жизнь

Metal Gestures

An action about observing imprisonment and isolation. The female performer lies down defenseless in the fetal position on a field of ice and snow, surrounded by barbed wire. A trench filled with burning gas has been dug in the snow, surrounding the scene.

metal gestures

I drink the glass of water in the summer heat
I trickle the sweat between my feet and
understand not a word of your face
it is cold and a body is by my side and
I hand on your glass and your heat cannot
be my heat
I never drank that glass of water
why should I drink a sea if I don't
understand life

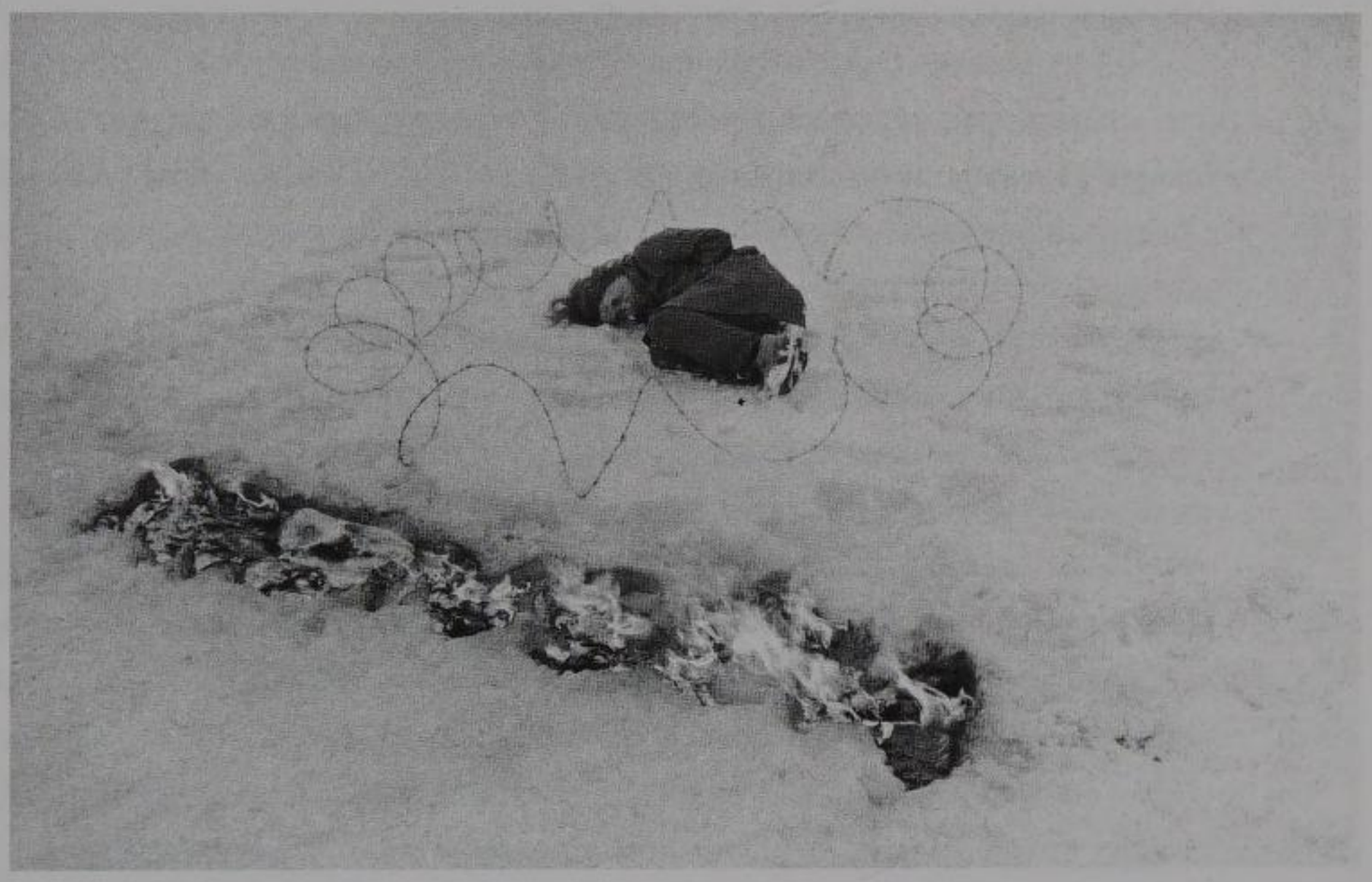
1973

Metallene Gesten

Металлические жесты

Metal gestures
Action, Documentary
Photographs


MENSCH
SCHEE
SPACHELDAMPF
BENZIN
FEUER





Йенс Кастнер

Оружие, нефть и телевидение
Новые войны и диагноз эпохи в работе ВАЛИ ЭКСПОРТ

Дерево или башня, сконструированная из автоматов Калашникова, емкость с нефтью, в которой она стоит. Рядом на писменном столе два телевизора. Нефть - материал, чрезвычайно нагруженный коннотациями в последние несколько лет; он контрастирует с формой и порой списывается на счет пола автора. Однако понимать его можно и без этих способов идентификации. Переоценка и выдвижение на первый план материалов, с которыми работают художники (процесс, с начала 1960-х годов, шедший рука об руку с демистификацией и деконструкцией художественной индивидуальности) могут послужить отправной точкой для рассмотрения нынешней инсталляции ВАЛИ ЭКСПОРТ. Ведь история собственного творчества ЭКСПОРТ тесно связана с этим процессом переоценки и обесценивания. Если акцент на материальности использовался для критики культа мужской гениальности, то возможностью, предоставленной этой возросшей значимостью материала, воспользовались те, кому было отказано в статусе субъектов в художественном поле: например, женщины. «Отход от индивидуального сознания художника» – пишет Розвита Мюллер – «и обращение к материальности дали тем, кого ранее исключали из истории и лишали статуса субъекта, шанс участвовать в художественном творчестве».[1] Феминистские стратегии, следовательно, стали сильнее опираться на анализ материала, даже когда это влекло за собой риск быть идентифицированными с материальностью.[2]

Однако существенные сами по себе заявления о культурной исключенности – не единственный аспект, входящий в искусство посредством осознанного выбора и сочетания определенных материалов. Эта грань творчества ВАЛИ ЭКСПОРТ неоднократно освещалась на протяжении сорока лет ее художественной карьеры и обсуждалась с различных точек зрения. Важно только помнить, что каждая из этих позиций укоренена еще и в диагностическом подходе к эпохе, каковую нельзя ограничивать лишь проблемами культурного исключения. Чтобы обосновать подрывной потенциал перформативных повторений, чтобы раскрыть роль средств массовой коммуникации в конструировании нашей реальности, или чтобы просто занять позицию за, или против по отношению к общественным условиям, мы должны сначала ответить – пусть и в рудиментарной форме – на основной социологический вопрос: «А в каком обществе мы вообще-то живем?». Работы ВАЛИ ЭКСПОРТ посвящены этому вопросу, хотя всегда непрямым и двойственным образом.

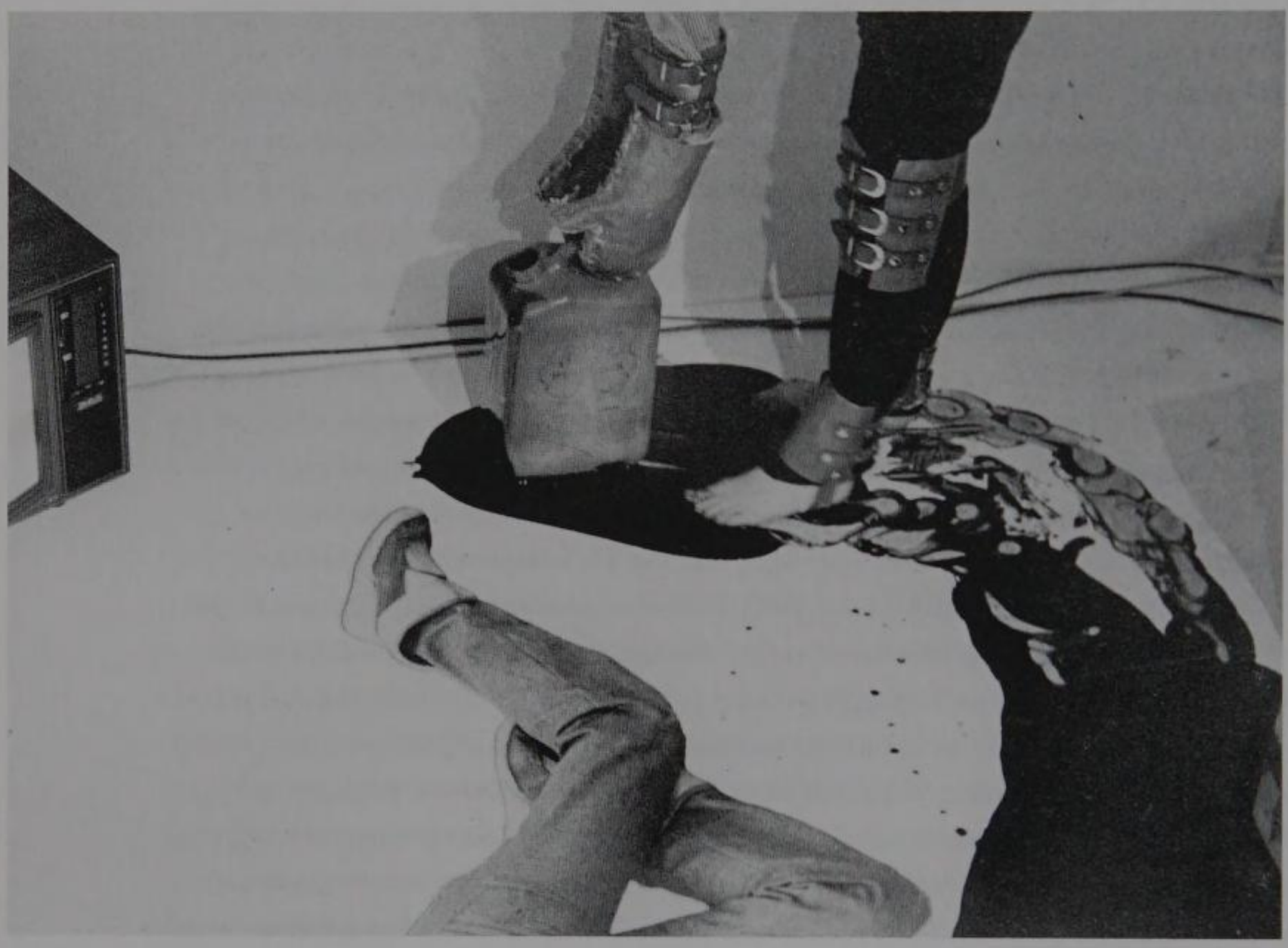
Контекст ее работ может, следовательно, способствовать выявлению смысла ее нынешней инсталляции, с целью поставить диагноз нашей эпохе. Автомат Калашникова, разработанный в 1940-х годах и названный по имени своего создателя, является одним из самых востребованных в мире видов стрелкового оружия. По разным оценкам сейчас в обращении находится от пятидесяти до девяноста миллионов его различных модификаций. Уже по одной этой причине «калашников», как никакой другой вид оружия, символизирует подвижные границы современной войны, ситуацию, которую социологи и политологи обозначают как «Новые войны»[3] или «Новый порядок войны».[4] Поскольку этот новый тип конфликта – в противоположность предполагаемой управляемости войн, ведущихся между государствами – отмечен отсутствием четких границ боевых действий, децентрализованной координацией и организацией воюющих сторон, он больше уже не ассоциируется с танками и авианосцами. Полевые командиры, военизированные отряды и негосударственные, личные армии нуждаются в более индивидуальном, гибком оснащении. То, что ВАЛИ ЭКСПОРТ решает составить бесконечную на вид груду из этого оружия, нисколько не противоречит данному положению. Вместе с тем, ее выбор актуализирует еще один дополнительный аспект - коллективное, освободительное, самоуполномоченное движение - заставляя вспомнить о тех, кто воспользовался этим удобным оружием, чтобы избавиться от гнета колониализма, благодаря чему автомат Калашникова даже стал частью символики государственного флага Мозамбика после освобождения страны. Правда, для своей работы 1968 года «Генитальная паника» («Action Pants: Genital Panic») ВАЛИ ЭКСПОРТ выбрала не «калашников», а другой автомат. В штанах с вырезанной промежностью, с оружием в руках,

1 **Mueller, Roswitha**: VALIE EXPORT. Bild-Risse, Vienna 2002 (Passagen), here p. 46.

2 Зигрид Шаде соглашается с точкой зрения Мюллер, когда подчеркивает, что разнообразие средств массовой коммуникации, которые используют художницы, можно рассматривать как «характерную черту поколения женщин, вынужденных взять на себя всю ответственность за производство, распространение, интерпретацию, публикацию и установление сети контактов, коротко говоря, за интеграцию в историю искусств, коль скоро никакая сеть контактов не была им доступна, по сравнению с их коллегами-мужчинами». **Schade, Sigrid**: Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003 (NGBK), pp. 17-26, here p. 23. О феминизме в работах ВАЛИ ЭКСПОРТ см. также **Silverman, Kaja**: Sprich! Körper, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed): Split: Reality. VALIE EXPORT, Vienna/New York 1997 (Springer Verlag), pp. 36-48, **Wagner-Kantuser, Ingrid**: Interventionen. Feminismus als Methode, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003 (NGBK), pp. 163-174, а также **Gržinić, Marina**: VALIE EXPORT. Eine Erzählung mit Vergeltungsgedanken, in: **Thomas Trummer** (ed.): VALIE EXPORT: Serien, Katalog Atelier Augarten Wien, Frankfurt a. M. 2004 (Revolver. Archiv für aktuelle Kunst), pp. 8-12.

3 **Kaldor, Mary**: Neue Kriege und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung, Frankfurt a. M. 2000 (Suhrkamp) and **Münkler, Herfried**: Die neuen Kriege, Hamburg 2002 (Rowohlt).

4 **Azzellini, Dario and Kanzleiter, Boris**: Das Unternehmen Krieg. Introduction, op. cit. (ed): Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin/Hamburg/Göttingen 2003 (Assoziation A).



1978

I [beat (it)]

(мен)Я [бью(т)]

Performance,
Gallery Steiner, Berlin
Documentary Photograph

она прошла по рядам кинозала мюнхенского Музея кино с целью продемонстрировать зрителям разницу между овеществленными, обезличенными женскими телами на экране и телом реальным. Позой, запечатленной на плакате и вторящей стилю современных партизанских движений, таких как «Черные Пантеры за Самооборону» или ФРЕЛИМО в бывшей португальской колонии Мозамбик (о котором упоминалось выше), художница свидетельствует об уникальном объединении феминистского, антиколониального, антиавторитарного, антикапиталистического движений, резонирующими с событиями 1968 года.

Чего, однако, не показывает инсталляция ЭКСПОРТ, так это того, что именно транснациональное пробуждение в 1968-м году, вызвавшее в итоге слом и ослабление машины государственности, и можно сегодня считать причиной «Новых войн». Напротив, ее способ сочетания материалов заставляет вспомнить скорее контр-тезис, выдвинутый Дарио Аццеллини и Борисом Канцлейтером: к новым формам военного конфликта ведет не мнимый упадок государственной власти, а распространяемая Западом неолиберальная глобализация. В «Новом порядке войны», сформированном под влиянием неолиберальной глобализации, границы войны, какими мы их знали, разрушены, в силу чего повседневную жизнь и военные вмешательства, - которые когда-то представляли собой исключение, - уже не отличить друг от друга. Все большее значение приобретают новые действующие лица, такие как военизированные отряды, полевые командиры и личные армии. Такому развитию событий, однако, не предшествует размывание структурной и/или национальной власти; напротив, «государства и элиты сознательно используют личные военные формирования для защиты своей гегемонии».[5]

Сохранение и защита власти – одна из центральных тем во многих произведениях ВАЛИ ЭКСПОРТ. В серии «Мадонна по рождению» («The Birth Madonna», 1976) современные фотографии женщин с бытовыми приборами, занятых работой по дому, накладываются, на манер коллажа, на фигуры женщин в похожих позах, взятых из исторически значимых произведений искусства. Представленная здесь тесная связь жестов, тел и форм, вытесненная из истории культуры, уже становилась предметом исследования в ее перформансе «Гипербулия» («Hyperbulia», 1973): Обнаженная женщина, на сей раз сама художница, движется по узкому проходу с проводами под током. Это неизбежно приводит к постоянным электрошокам, пока измученная художница, наконец, не выползает, скрюченная, из клетки, подобно животному.[6] Электричество, - невидимая энергия и современная движущая сила *par excellence*, - оказывается двойственной субстанцией. Если здесь художница смогла найти выход, преодолев рамки структуры – по крайней мере, частич-

5 **Azzellini/Kanzleiter** 2003, p. 8.

6 Более подробно, в контексте других перформансов, описано в Mueller 2002: p. 58 et sqq.

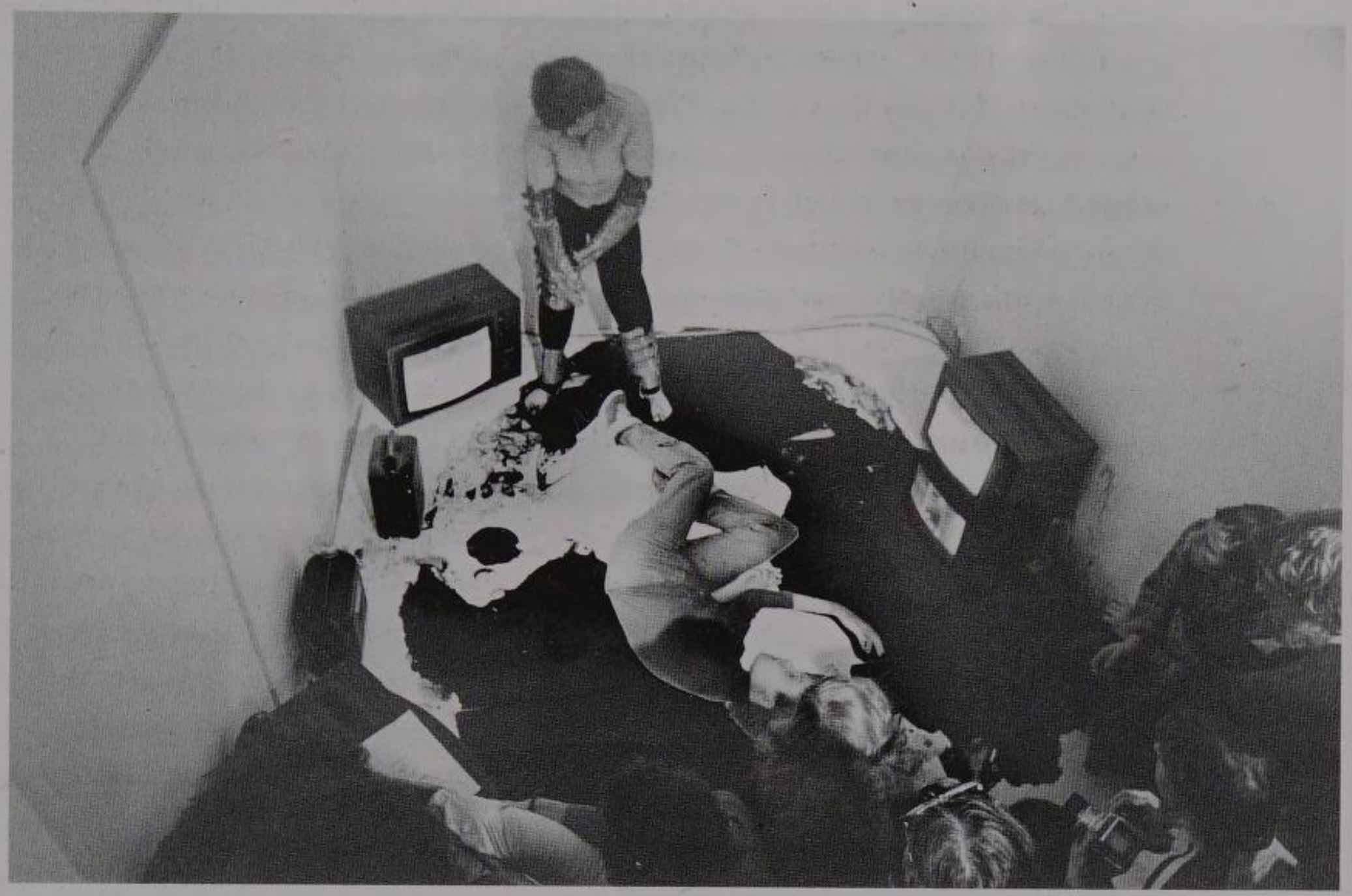
но или временно – благодаря своей неимоверной силе воли (гипербола), то в «Практике жизни» («The Practice of Life, or "Tatood Tears"», 1983-2001) она показывает снимки людей, для которых встреча с электричеством стала фатальной. Получившие смертельный электрошок лежат на этих широкоформатных фотографиях, показывающих части их тела, в емкостях с отработанной нефтью. По бокам от емкости с нефтью располагаются два монитора. Один из них демонстрирует эпизод из фильма ВАЛИ ЭКСПОРТ «Человеческие женщины» («Human Women», 1979), в котором женщина, стоящая на проводе под высоким напряжением, должна дотянуться до линии электропередачи, чтобы убить себя. Другой монитор показывает профиль носорога, которому совершенно нет никакого дела до происходящей вокруг него трагедии. Франк Вагнер говорит об электричестве в творчестве ЭКСПОРТ как о «нематериальной части материального, виде энергии, который, с одной стороны, предстает метафорой технического прогресса и может рассматриваться в качестве структурирующей силы в нашей жизни, а, с другой стороны, являет собой образ структурного насилия».[7] То, что дерево «калашниковых» установлено не на земле где-нибудь на открытом воздухе, а в заполненном нефтью бассейне и при этом окружено мониторами, стоящими на писменном столе - этом символе государственной бюрократии - проливает свет на открытую смысловую структуру всего произведения, - по крайней мере с точки зрения диагноза, вынесенного нашей эпохе: насилие непредставимо без структур, в том числе государственных.

Когда ЭКСПОРТ показывает на мониторах то, каким образом государство предъявляет права на монополию в деле муштры и казни граждан (здесь показана военная подготовка в российской армии и приведение в действие смертного приговора в Китае) она также поддерживает теорию «Нового порядка войны».[8] Эта работа, стало быть, отклоняется от широко распространенных разговоров о «неуправляемом» насилии, которое может быть спровоцировано ослаблением власти национального государства. В подобном направлении мыслит социолог Зигмунт Бауман, когда в заключение своего вызвавшего много споров тезиса о порядке в эпоху современности утверждает, что пост-современность – это «эпоха сообщества».[9] Важные функции в общественной жизни, которую прежде организовывало государство, предположительно берут на себя так называемые «новые племена». Однако эти «новые племена» особенно подвержены насилию, поскольку они представля-

7 **Wagner, Frank**: Strukturelle Macht oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003 (NGBK), pp. 139-146, here p. 141.

8 После того как этот текст был написан, художница изменила первоначальный замысел, заменив видео со сценами военной подготовки в Российской армии на изображение повстанцев в Ираке.

9 **Bauman, Zygmunt**: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt a. M. 1995 (Fischer), p. 301.



1978

I [beat (it)]

(мен)Я [бью(т)]

Performance,
Gallery Steiner, Berlin
Documentary Photograph

ют собой не столько социальные *тела*, наподобие тех, что были воплощены в государствах-нациях, но основываются на *понятиях*, с которыми они себя идентифицируют. К превращению насилия в нечто совершенно неуправляемое привело сокращение государственной монополии на насилие в условиях неолиберальной глобализации. Согласно этому взгляду, насилие просочилось «с высот государства вниз, на уровень (новоплеменного) сообщества».[10] «Неуправляемость войн», которую Бауман считает «одним из опаснейших последствий глобализации»,[11] тем самым отрывается от государственной власти, или приписывается ее убыванию.

Работа ЭКСПОРТ противоречит этому диагнозу нашего времени. Не то чтобы ее не интересовала угроза военных конфликтов. Однако ее анализ нацелен в большей степени на социальные структуры, чем на специфические процессы формирования групп и сообществ. Это предположение находит подтверждение в другом материале, который часто задействует художница. ВАЛИ ЭКСПОРТ использовала отработанную нефть в качестве субстанции во многих своих инсталляциях, например, в упомянутой выше «Практике жизни», а также, за несколько лет до этого, в перформансе-инсталляции «(мен)Я [бью(т)]» («I [beat (it)]», 1978). В окружении трех мониторов, образующих треугольник, каждый из которых показывает лающую немецкую овчарку, лежит фотография женщины в натуральную величину, к которой художница приближается кругами, одновременно разливая отработанную нефть перед собой из канистры. Если троица лающих собак символизирует беспрестанные призывы, с которыми обращаются к личности «Отечество-Государство», «Мать-Природа» и патриархальная идеология, смысл нефти остается двойственным: с одной стороны, это смазывающая и смягчающая материя, с другой - вещество для уничтожения. В этом перформансе, как и в работе с бассейном, в котором выстроена башня из «калашниковых», нефть остается фоном, играющим роль зеркальной поверхности. Тем самым ЭКСПОРТ открывает дальнейшее пространство ассоциаций, каковое в свою очередь обнаруживает долгую художественно-историческую традицию. Если от Диего Веласкеса до Микеланджело Пистолетто зеркало рассматривалось как средство поставить под вопрос отношения между произведением, художником и зрителем, то ЭКСПОРТ интересует само средство. Позволяя свойствам материала развернуть их собственное воздействие, она увязывает между собой два уровня рефлексии: один касается использования художественных средств, а другой – самого материала. Используя структурную амбивалентность нефти как отражающей основы, она вновь связывает ее в качестве материала с рефлексивным представлением о себе (пост)современности.

Поскольку нефть играла главную роль в творчестве ЭКСПОРТ на протяжении почти тридцати лет как материал и символ Западной цивилизации, а также, принимая во внимание то, каким образом художница ее использовала, поспешная интерпретация, которая усмотрела бы в увязывании «нефти» и «оружия» критику упадка централизованной власти в духе Баумана, не выдер-

живает критики. Если здесь и имеется намек на «войну за нефть», собирающую более 27 тысяч посещений сайта Google за четыре десятых доли секунды на одном только немецком языке, то ведется она не между воюющими между собой «новыми племенами», каковые, в силу своего агрессивного склада, всегда выступают против достижений современной цивилизации. Будущие конфликты за ресурсы, такие как нефть и газ, будут вестись не на окраинах, где обитают новые племена, но в самих центрах международной политики.[12] То, что шестеренки коммерции хорошо смазаны (нефтью), это не просто оборот речи. ЭКСПОРТ берет центральное значение нефти в качестве отправной точки неустанного исследования двойственности этого материала: как природного продукта и сырья с одной стороны, и в виде отработанной нефти (масел) как производственных отходов и токсичного побочного продукта цивилизации. Тем самым художница отсылает к структурам самого же современного западного общества, к его условиям производства и воспроизводства.

Другой уровень, неотъемлемый от этих структур, раскрывается при взгляде на телевизионные мониторы. Показанные на экранах военные сюжеты подкрепляют размышления о контексте государства и войны в нашу эпоху, размышления, к которым подталкивают уже автоматы Калашникова. Эти сюжеты также расширяют поле ассоциаций, ставя под вопрос телевидение как средство массовой коммуникации. В качестве материала телевизор достаточно рано появился в творчестве ВАЛИ ЭКСПОРТ. «Расщепленная реальность» («Split:Reality», 1970-1973) показывает голову художницы в мониторе. Она в наушниках и поет зрителям песню, которую может слышать только она. Тем самым она воспроизводит само воспроизведение «в качестве непосредственного процесса» (ЭКСПОРТ). В телевизионной акции «Лицом к семье» («Facing a Family», 1971) две семьи сидят друг напротив друга. Одна семья – в телевизоре, другая – дома. Камера накладывает реакции сидящей в домашней гостиной семьи на ту, что в телевизоре; в результате получается, что обе семьи смотрят не телевизионное шоу, а реакции друг друга. В этой работе ЭКСПОРТ исследует не только (вос)производство реальности посредством телевидения и в нем самом, но на очень ранней стадии инкорпорирует еще и реакции аудитории в этот процесс конституирования.[13]
ЭКСПОРТ использовала телевизоры, начиная с 1970-х годов, например в инсталляциях «Практика жизни» и «(мен)Я [бью(т)]»; и там и там – в сочетании

10 **Bauman, Zygmunt**: Flüchtige Moderne, Frankfurt a. M. 2003 (Suhrkamp), p. 226.
11 **Bauman, Zygmunt**: Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne, Hamburg 2005 (Hamburger Edition), p. 107.
12 См. **Zumach, Andreas**: Die kommenden Kriege. Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn – Präventivkrieg als Dauerzustand?, Cologne 2005 (Kiepenheuer & Witsch).
13 По крайней мере в немецкоязычном мире, получатели массовой информации долгое время рассматривались в свете авторитетного тезиса о культуриндустрии, выдвинутого Максом Хоркхаймером и Теодором Адорно, как всего лишь манипулируемые «культурные идиоты», которых эффективным образом сделали послушными. Этот подход изменился лишь с развитием культурных исследований как самостоятельного поля.

с другими материалами и средствами коммуникации и также с целью добиться «концептуального синтеза».[14] На уровне художественных средств этот медиа-синтез посвящен вопрошанию повествовательных стратегий. Однако на более обобщающем уровне предметом исследования является здесь также и то, как функционирует само техническое средство. Телевидение всегда было частью контекста изучения «власти медиа».[15] Несмотря на то что традиция, в основании которой ЭКСПОРТ непосредственно участвовала – традиция медиа-рефлексивного искусства, соединяющая социально-критический подход с подрывной художественной практикой,[16] – давно утратила статус господствующей в поле искусства, художница, тем не менее, обращается к ней снова и снова. Она может здесь опереться на тезис, который сама же давно и помогла сформулировать, - тезис, ставший сегодня общим достоянием культурных исследований: а именно, что власть средств массовой коммуникации, как подчеркивает Шаде,[17] состоит прежде всего в их вкладе в конструирование нашей реальности, рассматриваемой с социальной точки зрения.

В отношении темы современной войны телевидение указывает на дополнительное измерение при диагностировании нашей эпохи. Темы работ художницы включают в себя не только структурную, поддерживаемую государством необходимость обучать людей ведению войн или использовать монополию на насилие, обслуживающую радикальную десубъективацию, идущую рука об руку с борьбой за все более истощающиеся ресурсы. К этому у ВАЛИ ЭКСПОРТ добавляется критика – подчеркиваемая посредством использования ею телевизоров, и сосредоточенная на том, что Том Холерт и Марк Теркессидис назвали «культурно производимой легитимностью войны».[18] Эта легитимность возникает через повсеместное присутствие в средствах коммуникации и культуре воинственных символов. Холерт и Теркессидис пытаются определить, как и до какой степени развившаяся на Западе *воинственная массовая культура* смыкается с *реальной войной как культурой масс* во множестве других частях света. Они утверждают, что это породило символическую вездесущесть войны на фоне гегемонии неолиберализма.[19] И эта ситуация – не просто бессмысленный довесок к истории, разыгрывающийся на экономических и политических подмостках; напротив, это – символическая легитимность, сфабрикованная средствами массовой коммуникации. Именно здесь ЭКСПОРТ и подхватывает призыв Холерта и Теркессидиса к тому, что это положение «следует понимать как форму господства и поставить под вопрос политически».[20]

Из вышесказанного можно сделать вывод, что мы живем в обществе, в котором развязанные военные конфликты проникают в экономические (неолиберально-капиталистические) основания, они связаны с ними, и в то же время – поддерживаются и сохраняются символической властью. Аспекты сегодняшнего творчества ВАЛИ ЭКСПОРТ, представляющие собой диагноз нашей эпохи, можно таким образом обнаружить в присущих сочетанию материалов неявных отсылках к актуальным социологическим, историческим и культуро-

логическим дебатам. Это с одной стороны. Но чтобы не поддаться соблазну скоропалительных выводов и не выдвигать неадекватные интерпретации, эти сочетания материалов следует рассмотреть, как было показано выше, в соответствии с их меняющимся смыслом в истории работ художницы. Как и любая интерпретация, сосредоточенность на диагнозе эпохи должна заострить поливалентность смыслов. Художница раскрывает нечто, связанное с особым потенциалом художественных произведений.

«Мировая революция» 1968 года, как назвала постфактум события конца 1960-х левая итальянская газета «il manifesto», вынуждена была признать свое поражение, включая поражение и своих военизированных ответвлений. Даже если автоматы городских партизан и антиколониальных повстанцев нельзя толковать как предвосхищение форм борьбы, которые мы обнаруживаем сейчас в «Новых войнах», истина состоит в том, что они не смогли победить контрреволюцию. Но самое главное, им не удалось остановить восхождение неолиберализма. Автоматы Калашникова символизируют одновременно крах освободительных движений и современную реальность неолиберального «Нового порядка войны». Следовательно, тем более логично, что они громоздятся друг на друга, образуя «Вавилонскую башню», как названо дерево из «калашниковых» в эскизе к инсталляции. Начавшиеся в духе сопротивления, восстания (против Бога) и интернационального объединения (народов), эти усилия разбились о стену неодолимого противника. Последствиями были изгнание и невозможность взаимопонимания. Именно потому, что давшее свое название инсталляции вавилонское смешение языков побуждает к истолкованиям, вызывающим в воображении хаос рассеянных по земле людей (преследующих свои собственные интересы и охваченных своими собственными настроениями), мы и сосредоточились здесь на структурном уровне «Нового порядка войны». Кроме того, ассоциации с Вавилонской башней можно бесконечно прокручивать в художественно-исторической плоскости. Но что мы можем утверждать наверняка, так это то, что работа ВАЛИ ЭКСПОРТ явно не столько о крахе Вавилона как «архитектурного проекта» сколько о «человеческих заблуждениях». Но здесь эти «заблуждения» не антропологизируются, как это происходит в исторических произведениях, а выстраиваются и формулируются как диагноз современной эпохи.

14 **Mueller** 2002, p. 74.
15 **Schade** 2003, p. 21.
16 См. **Schade** 2003, p. 18.
17 См **Schade** 2003, p. 21.
18 **Holert, Tom and Terkessidis, Mark**: Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Cologne 2002 (Kiepenheuer & Witsch), p. 257.
19 То, что и *воинственная массовая культура*, и *война как культура масс* затрагивают главным образом мужской мир, Холерт и Теркессидис не считают нужным упомянуть. Даже ВАЛИ ЭКСПОРТ не заполняет эту специфическую гендерную лакуну своим сегодняшним творчеством.
20 **Holert/Terkessidis** 2002, p. 257.

1973

Blutwärme

Теплота крови

The warmth of blood

Action, Belgium,
6 Documentary Photographs

BLUT WÄRME

'BLUT WÄRME' ——— VEREINIGUNG = LEBEN

BLUT, BENZIN, SAND, MEER ...

LEBEN TOD MANN UND FRAU

LA PANNE,
BELGIEN

VALIE
EXPORT
1973













Jens Kastner

Weapons, Oil and Television
The New Wars and the diagnosis of the times in the work of VALIE EXPORT

A tree or tower made of Kalashnikovs, a tub of oil in which it stands, next to it two television sets atop a desk. The material. In the past few years highly charged, contrasted with form, and even assigned to the gender of the artist – but it can also be understood without these alleged identifying features. Revaluing and emphasizing the materials with which artists work, a process that has been coupled since the early 1960s with the demystification and deconstruction of the artistic personality, can also serve as the point of departure for an examination of current work by VALIE EXPORT. After all, the history of EXPORT's own work is closely tied with this ongoing revaluation and devaluation. While on the one hand the emphasis on materiality was used to attack the cult of the male genius, the opportunity presented by this increased significance was seized upon by those artists whose status as subjects had also been denied in the artistic field: women, for example. "The movement away from the consciousness of the individual artist," writes Roswitha Mueller, "and toward materiality gave those who were previously excluded from history and subject status a chance to participate in artistic endeavors."[1] Feminist strategies therefore came to rely more strongly on an analysis of material, even when this entailed the risk of being identified with materiality.[2]

Substantive statements on cultural exclusion are however not the only aspect that is entering into art by means of the conscious selection and combination of certain materials. This facet of her work has been highlighted repeatedly during the forty years of VALIE EXPORT's career as an artist, and has been discussed from many different perspectives. It is important to remember that each of these positions is also rooted in a diagnostic approach to the times, which cannot be restricted only to problems of exclusion. In order to validate the subversive potential in performative repetitions, in order to reveal the role of the media in constructing our reality, or simply in order to take a stand for, against or in relation to social conditions, we first need an answer, even a rudimentary one, to the basic sociological question: "What kind of society do we live in anyway?" The works of VALIE EXPORT have likewise been devoted to this question – albeit always in an indirect and ambivalent way. The context of her own works can therefore contribute to working out the potential of the current installation to provide a diagnosis of our times.

The Kalashnikov, an assault rifle developed by an inventor of that name in the 1940s, is among the world's most widely used weapons. Estimates put the number of various versions of this gun in circulation today at 50 to 90 million. For this reason alone, the weapon stands like no other for the fluid boundaries of war today, a situation that sociologists and political scientists refer to as the "New Wars"[3] or the "New Order of War"[4]. Since this new type of conflict – as opposed to the supposed orderliness of wars fought between states – is marked by a lack of clear lines of battle, with decentralized coordination and organization of fighters, it is no longer associated with tanks or aircraft carriers. Warlords, paramilitaries and private armies need more individual, flexible equipment. The fact that VALIE EXPORT chooses to assemble a seemingly endless pile of this weaponry by no means contradicts this condition. Instead, it summons up another connotation, recalling others who made use of the handy weapon to shake off the yoke of colonialism and through whom the weapon even found its way into the symbolism of the state flag of Mozambique once the country had been freed from the yoke of colonialism: namely, the collective, emancipatory self-empowerment movement. It was, however, not a Kalashnikov, but another machine gun with which VALIE EXPORT chose to pose in her 1968 work "Action Pants: Genital Panic." With the crotch of her pants cut out and holding the gun, she first strode down the rows of a Munich arthouse cinema to demonstrate the difference between the objectified, depersonalized female bodies on the screen and the real thing. With the pose captured in the poster, which echoes the style of contemporary guerilla movements such as the Black Panther Party for Self Defense or the FRELIMO in the former Portuguese colony of Mozambique mentioned above, the artist documents the unique coming together of feminist,

1 **Mueller, Roswitha**: VALIE EXPORT. Bild-Risse, Vienna 2002 (Passagen), here p. 46.

2 Sigrid Schade agrees with Mueller's view when she underlines that the variety of media used by female artists should be seen as "a distinguishing feature of a generation of women who were forced to take responsibility for their own production, distribution, interpretation, publication and networking, in short: their integration into art history, because no network was available to them comparable to that enjoyed by their male colleagues." **Schade, Sigrid**: Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORT's Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003 (NGBK), pp. 17-26, here p. 23. On feminism in VALIE EXPORT's work, see also **Silverman, Kaja**: Sprich! Körper, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.): Split: Reality. VALIE EXPORT, Vienna/New York 1997 (Springer Verlag), pp. 36-48, **Wagner-Kantuser, Ingrid**: Interventionen. Feminismus als Methode, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003 (NGBK), pp. 163-174 and **Gržinić, Marina**: VALIE EXPORT. Eine Erzählung mit Vergeltungsgedanken, in: Thomas Trummer (ed.): VALIE EXPORT: Serien, Katalog Atelier Augarten Wien, Frankfurt a. M. 2004 (Revolver. Archiv für aktuelle Kunst), pp. 8-12.

3 **Kaldor, Mary**: Neue Kriege und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung, Frankfurt a. M. 2000 (Suhrkamp) and Münkler, Herfried: Die neuen Kriege, Hamburg 2002 (Rowohlt).

4 **Azzellini, Dario and Kanzleiter, Boris**: Das Unternehmen Krieg. Introduction, op. cit. (ed.): Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin/Hamburg/Göttingen 2003 (Assoziation A).



1978

I [beat (it)]

(мен)Я [бью(т)]

Performance,
Gallery Steiner, Berlin
Documentary Photograph

anticolonialist, antiauthoritarian, anticapitalist movements that resonates when we hear "1968."

What EXPORT's work does not reveal, however, is that it was precisely this transnational awakening in 1968 that would ultimately lead to the shake-up of statehood that is now being held responsible for the "New Wars." Her combination of materials instead tends to call to mind the counter-thesis that Dario Azzellini and Boris Kanzleiter propose: it is not the alleged decline of state authority that is leading to new forms of military conflict, but rather the neoliberal globalization propagated by the West. In the "New Order of War" thus formed, the boundaries of war as we known them are broken down, so that everyday life and military interventions, which used to be an exception, can no longer be clearly distinguished. New actors, such as paramilitaries, warlords and private armies, are gaining in significance. This development is not preceded by the erosion of structural and/or national power, however; on the contrary, "private military actors are deliberately deployed by states and elites to safeguard their hegemony."[5]

The perpetuation and securing of power is one of the central themes found in many of VALIE EXPORT's works. In the picture series "The Birth Madonna" (1976), contemporary photos of women doing housework or with household appliances overlap, collage-like, similarly posed female figures from important historical works of art. The close association of gestures, bodies and forms of repression throughout cultural history visualized here was already explored in the performance "Hyperbulia" (1973). Here, a naked woman, in this case the artist herself, moves along a narrow corridor of electrically charged wires. This inevitably leads to constant electric shocks, until the performer, exhausted, is finally reduced to crawling out of the cage like an animal.[6] Electricity, the invisible energy and modern driving force par excellence, proves to be an ambivalent kind of power. While the artist is able to find a way out here, overcoming the confines of the structure at least partially or temporarily through her enormous willpower (hyperbole), in her work "The Practice of Life, or 'Tatood Tears'" (1983/2001) she shows pictures of people who did not survive their encounter with electricity. In these large format photos, the "fatally shocked" lie in tubs filled with used oil, only certain parts of their bodies appearing within the frame. This image is flanked by two monitors. One of them shows a scene from VALIE EXPORT's film "Human Women" (1979) in which a woman standing on a high-voltage mast reaches for the power line in order to kill herself. The other monitor shows the profile of a rhinoceros, utterly unperturbed by the tragedy going on around it. Frank Wagner speaks of electricity in EXPORT's work as an "immaterial part of the material, a form of energy that is on the one hand a metaphor for technical progress and can be viewed as a structuring force in our lives, and on the other hand presents an image of structural

5 **Azzellini/Kanzleiter** 2003, p. 8.

6 This is depicted in more detail in the context of other performances, in Mueller 2002: 58ff.

violence."[7] The fact that the Kalashnikov tree is not set up on the ground out in the open, but is instead standing in an oil-filled basin surrounded by monitors atop that icon of state bureaucracy, the desk, elucidates the open signification structure of all art here, at least in terms of a diagnosis of its times: violence cannot be conceived without structures, including those of the state.

When EXPORT displays on the monitors the way in which the state lays claim to a monopoly on both outfitting and executing its citizens – providing military training in the Russian army on the one hand and enforcing the death penalty in China on the other – she also supports the theory of the "New Order of War."[8] The work thus turns away from the widespread talk of "deregulated" violence, which would be triggered by the weakening of national state authority. Along the same lines, in the conclusion of his much-discussed thesis on order in the modern age, sociologist Zygmunt Bauman claims that the post-modern is the "age of community."[9] "Neotribes" are allegedly taking over important functions in social life that were formerly organized by the state. These "neotribes" are however particularly susceptible to violence since they are not so much social *bodies* like those of the nation-state but are instead based on *concepts* with which they identify. The dwindling of the state monopoly on violence under the conditions of neoliberal globalization has purportedly led to violence becoming deregulated. According to this view, it trickles down "from the height of the state down to the level of the (neotribal) community."[10] The "deregulation of wars," which Bauman considers "one of the most menacing effects of globalization,"[11] is thus uncoupled from state power, or attributed to its ebb.

EXPORT's work contradicts this diagnosis of the times. Not that she is uninterested in the escalating menace of military conflicts. But her analysis is aimed more at social structures than at specific processes of group and community formation. This assumption is fortified by another material the artist frequently draws on. VALIE EXPORT has used oil as a substance in many of her installations, for example, in the "Practice of Life", mentioned above, and also a few years previously in the performance/installation "I [beat (it)]" (1978). Surrounded by three monitors that form a triangle, each showing a barking German shepherd, lies the life-sized photo of a woman, which the artist spirals toward while pouring waste oil from a canister in front of her feet. While the trinity of barking dogs stands for the incessant appeals "Father State," "Mother Nature," and patriarchal ideology make on the individual, the meaning of the oil remains ambivalent: greasing and smoothing over on the one hand, covering and destroying on the other. In "I [beat (it)]", as in the tub in which the Kalashnikov tower stands, it remains behind as a mirror-like surface. Thus, EXPORT opens up a further space for associations, which in turn boasts a long art historical tradition. While the use of the mirror has been regarded from Diego Velazquez to Michelangelo Pistoletto as a means of calling into question the relationship between the work, the artist and the viewer, EXPORT is interested instead in the means itself. By letting the properties of the

material unfold their own impact, she ties together two levels of reflection: one on the use of artistic means and one about the material itself. Using the structural ambivalence of the oil as a reflecting ground, it is tied back in as material to the reflexive self-image of the (post-)modern.

Since oil has played a major role in EXPORT's work for almost thirty years as a material and as a code for Western civilization, and in view of how the artist has used it, a facile interpretation that would see a Baumanesque view of decline in the linking of "oil" and "weapon" is out of the question. If an allusion is being made here to the "war for oil," which yields 27,100 Google hits in 0.4 seconds in German alone, then it's not in the form of interfighting neotribes that, thanks to their violent constitution, are always opposed to the accomplishments of modern civilization anyway. The conflicts fought in the future over resources like oil and gas will not be carried out on the neotribal fringes but rather in the very centers of international politics.[12] The fact that the gears of commerce are well-oiled is not merely a figure of speech. EXPORT takes this central significance of oil as a point of departure for repeatedly examining its ambivalence – as a natural product and raw material on the one hand, and in the form of used oil as industrial waste and a toxic by-product of civilization. She thus refers to the structures of contemporary Western society itself, to its conditions of production and reproduction.

Another level inherent in these conditions is revealed by a look at the television monitors. The military subjects shown on the screens support the reflection on the context of state and war in our times that was set in motion by the Kalashnikovs. They expand on this association as well, by calling into question the medium of television. The TV set as material likewise made an early appearance in the artistic work of VALIE EXPORT. "Split Reality" (1970/1973) shows the head of the artist on a monitor. She is wearing headphones and singing the audience a song that only she can hear. She thus reproduces the reproduction "qua immediacy" (EXPORT). In the TV action "Facing a Family" (1971), two families sit opposite each other. One is on TV, the other at home. A camera superimposes the reactions of the living room family onto the one on the screen, so that both families are not watching a show but rather the reactions of the other. In this work, EXPORT is not only

7 **Wagner, Frank**: Strukturelle Macht oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed.): Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003 (NGBK), pp. 139-146, here p. 141.

8 After this text was written, the artist changed her original plan, replacing the videos showing scenes from a Russian military training camp with images of the insurgency in Iraq.

9 **Bauman, Zygmunt**: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt a. M. 1995 (Fischer), p. 301.

10 **Bauman, Zygmunt**: Flüchtige Moderne, Frankfurt a. M. 2003 (Suhrkamp), p. 226.

11 **Bauman, Zygmunt**: Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne, Hamburg 2005 (Hamburger Edition), p. 107.

12 Cf. **Zumach, Andreas**: Die kommenden Kriege. Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn – Präventivkrieg als Dauerzustand?, Cologne 2005 (Kiepenheuer & Witsch).

exploring the (re-)production of reality through and in the medium of television, but at a very early stage also incorporates the reactions of the audience into this process of constitution.[13]

Since the 1970s, EXPORT has been using television sets, for example in the installations "The Practice of Life..." and "I [beat (it)]," both in combination with other materials and media and also to yield "a conceptual fusion."[14] On the level of artistic means, this media fusion is devoted to questioning narrative strategies. On a more generalizing level, however, the way the medium itself functions is also subject to scrutiny. Television has always been part of the context of studies dedicated to the "power of the media."[15] Even though, or perhaps precisely because, the tradition EXPORT helped establish – that of media-reflexive art fusing socially critical viewpoints with subversive artistic practices[16] – has long since lost its hegemonial status in the art field, she nonetheless picks up on it again and again. She can draw here on a thesis that she helped formulate early on, one that has by now become common property in cultural studies: namely, that the power of the media, as Schade stresses[17], consists above all in its contribution to constructing our reality in social terms.

With regard to the theme of war in the present day, the television sets indicate an additional dimension in the diagnosis of our times. The themes of EXPORT's work include not only the structural, state-backed power to train subjects to lead wars, or to use the monopoly on violence in the service of radical desubjectification, along with the fight for increasingly scarce resources; these are joined by a critique that she conveys through her use of TV sets, focusing on what Tom Holert and Mark Terkessidis have called the "culturally produced legitimacy of war."[18] This legitimacy comes about through the omnipresence of warlike symbols in the media and culture. Holert/Terkessidis try to determine how and to what extent a *warlike mass culture* has developed in the West that is coupled with the real war as *culture of the masses* in many other parts of the world. They assert that this generated a symbolic ubiquity of war against the backdrop of the hegemony of neoliberalism.[19] And this situation is not merely a meaningless accessory to the history playing out on the economic and political stages; it is instead a symbolic legitimacy manufactured by the media. This is where EXPORT's work takes up the appeal of Holert and Terkessidis that this "must be understood as a form of dominance and called into question politically"[20].

We live in a society, we can conclude from the above, in which unfettered military conflicts are infiltrating the economic (neoliberal-capitalist) foundations or are connected with these, while at the same time being supported and perpetuated by a symbolic authority. The aspects of VALIE EXPORT's current work that present a diagnosis of our times can thus be found on the one hand in the implicit references inherent in the combination of materials to sociological, historical and cultural studies debates. But in order not to be tempted here to jump to conclusions or to

posit inadequate interpretations, these material combinations must be examined, as shown above, in accordance with their varying meanings in the history of the artist's works. The focus on the diagnosis of the times must point up polyvalencies, as must every interpretation. It reveals something about one of the specific potentials of artistic works.

The "World Revolution" of 1968, as the left-wing Italian daily *il manifesto* posthumously referred to the events of the late 1960s, was forced to admit defeat, including in the case of its armed offshoots. Even if the machine guns of urban guerillas and anticolonial militias cannot be read as an anticipation of the forms of fighting found in the "New Wars", the truth is that they did not conquer the counter-revolution. But above all, they were unable to stop the rise of neoliberalism. The Kalashnikovs symbolize at one and the same time the failure of the liberation movements and the present reality of the neoliberal "New Order of War." It is only logical therefore that they are piled up to form a "Tower of Babel," as the Kalashnikov tree is named on the sketch. Begun in the spirit of resistance (against God) and international unification (of people), these efforts were foiled by an overpowering foe. Expulsion and the impossibility of mutual understanding were the consequences. Particularly because the Babylonian linguistic confusion that lent the work its title invites interpretations that conjure up the chaos of scattered actors all pursuing their own interests and wrapped up in their own moods, we have focused here on the *structural* level of the "New Order of War." Besides, the associations with the Tower of Babel could be spun endlessly on the art historical plane. What we can establish for certain, though, is that the work of VALIE EXPORT is apparently not so much about the representation of architectonic accomplishments (an opinion that is widespread), but rather about more "human errors." Here, however, these are not anthropologized, as they are in the historical works, but are instead embedded in and formulated as a diagnosis of the current era.

13 At least in the German-speaking world, those on the receiving side of the media were long regarded in the light of the authoritative culture-industry thesis proposed by Max Horkheimer and Theodor W. Adorno merely as manipulated "cultural idiots" who had effectively been rendered submissive. Only when cultural studies came into its own as a field did this approach change.

14 **Mueller** 2002, p. 74.

15 **Schade** 2003, p. 21.

16 Cf. **Schade** 2003, p. 18.

17 Cf. **Schade** 2003, p. 21.

18 **Holert, Tom and Terkessidis, Mark**: Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Cologne 2002 (Kiepenheuer & Witsch), p. 257.

19 The fact that both the warlike *mass culture and war as culture of the masses* chiefly affects the *male* world is something Holert/Terkessidis neglect to mention. Even VALIE EXPORT does not fill this gender-specific gap with her current work.

20 **Holert/Terkessidis** 2002, p. 257.

Jens Kastner

Waffen, Öl und Fernsehen
Die Neuen Kriege und das Zeitdiagnostische bei VALIE EXPORT

Ein Baum oder Turm aus Kalaschnikows, eine Wanne mit Öl, in dem er steht, daneben ein Schreibtisch, auf dem sich zwei Fernsehgeräte befinden. Das Material. In den letzten Jahren schwer aufgeladen, der Form entgegengesetzt und sogar dem Geschlecht der KünstlerInnen zugeordnet, kann es auch ohne diese behaupteten Wesensmerkmale verstanden werden. Die Aufwertung und Betonung künstlerischer Arbeitsmaterialien, die seit den frühen 1960er Jahren mit der Entmystifizierung und Dekonstruktion der Künstlerpersönlichkeit einherging, kann auch zum Ausgangspunkt für eine Betrachtung der aktuellen Arbeit VALIE EXPORTs gemacht werden. Denn nicht zuletzt EXPORTs eigene Werkgeschichte ist eng mit jener Auf- bzw. Abwertung verknüpft. Während zum einen der männliche Geniekult über die Betonung der Materialität angegriffen wurde, galt genau dieser Bedeutungsgewinn zum anderen jenen als Möglichkeit, denen auch im künstlerischen Feld der Subjektstatus abgesprochen wurde: Frauen zum Beispiel. „Die Bewegung weg vom Bewusstsein des einzelnen Künstlers", schreibt Roswitha Mueller, „hin zur Materialität gab denen, die bisher von Geschichte und Subjektstatus ausgeschlossen waren, eine Chance, sich an künstlerischen Bemühungen zu beteiligen"[1]. Feministische Strategien setzten daher verstärkt auf die Auseinandersetzung mit Material, auch wenn damit die Gefahr verbunden war, mit der Materialität identifiziert zu werden.[2]

Es sind aber nicht nur inhaltliche Stellungnahmen zu Fragen kultureller Exklusion, die über die Verwendung und Kombination von Materialien in die Kunst eingespeist wurden. Dieser Aspekt wurde in der vierzigjährigen Geschichte von VALIE EXPORTs künstlerischen Praktiken mehrfach betont und auf vielfältige Weise besprochen. Jeder dieser Positionierungen geht aber auch ein zeitdiagnostisches Moment voraus, das sich nicht allein auf Probleme des Ausschlusses beschränken lässt: Um das subversive Potenzial in performativen Wiederholungen geltend zu machen, um die realitätskonstitutive Rolle der Medien offen zu legen oder ganz einfach um für, gegen oder im Hinblick auf soziale Verhältnisse Stellung zu beziehen, bedarf es zumindest einer, wenn auch rudimentären, Antwort auf die vulgärsoziologische Frage „In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich?" Auch die Arbeiten VALIE EXPORTs haben sich – immer vermittelt und auf ambivalente Arten und Weisen – dieser Frage gewidmet. Der Kontext ihrer eigenen Arbeiten kann daher dazu beitragen, die zeitdiagnostischen Potenziale der aktuellen Installation herauszuarbeiten.

Die Kalaschnikow, ein von ihrem gleichnamigen Erfinder in den 1940er Jahren entwickeltes Sturmgewehr, gehört zu den am meisten verwendeten Waffen der Welt. Schätzungen zufolge sind in ihren verschiedenen Ausführungen gegenwärtig zwischen 50 und 90 Millionen Exemplare im Umlauf. Allein deshalb schon steht sie wie kaum eine andere für die Entgrenzung des Krieges, die gegenwärtig in den Sozial- und Politikwissenschaften unter den Vokabeln „Neue Kriege“[3] oder „Neue Kriegsordnung“[4] diskutiert wird. Weil diese sich – im Gegensatz zur vermeintlichen Ordnung zwischenstaatlicher Konflikte – durch Unübersichtlichkeit, Unordnung und dezentrale Koordination und Organisation auszeichnen, werden sie auch nicht mit Panzern oder Flugzeugträgern assoziiert. Warlords, Paramilitärs und Privatarmeen brauchen individuelles und flexibles Gerät. Dass es bei VALIE EXPORT in unüberschaubarer Zahl förmlich aufgetürmt wird, steht dazu nicht im Widerspruch. Es ruft vielmehr eine andere Konnotation ins Gedächtnis, die das handliche Gewehr früher besaß und mit der es sich bis in die Symbolik der Staatsflagge des vom Kolonialismus befreiten Mosambik einschrieb: Die der kollektiven, emanzipatorischen Selbstermächtigung. Es war zwar keine Kalaschnikow, aber auch eine Maschinenpistole, mit der VALIE EXPORT in „Aktionshose: Genitalpanik“ 1968 posierte. Mit frei geschnittenem Schritt war sie, auf diese Weise bewaffnet, zuvor durch ein Münchener Kunstkino geschritten, um den Unterschied zwischen verobjektivierten, entlebendigten weiblichen Körpern auf der Leinwand und realer Subjektivierung zu markieren. Die Pose im Stile zeitgenössischer Guerilla-Bewegungen wie der Black Panther Party for Self Defense oder eben der FRELIMO in der portugiesischen Kolonie Mosambik, markiert das einmalige Zusammentreffen feministischer, antikolonialer, antiautoritärer, antikapitalistischer Bewegungen, das in der Chiffre 1968 zum Ausdruck kommt.

1 **Roswitha Mueller**, VALIE EXPORT. Bild-Risse, Wien 2002, S. 46.

2 Auch Sigrid Schade stimmt der Einschätzung Muellers zu, wenn sie betont, dass die von Künstlerinnen benutzte Vielfalt von Medien „als Kennzeichen einer Generation von Frauen“ anzusehen sei, „die dazu gezwungen war, die eigene Produktion, ihre Distribution, Interpretation, Veröffentlichung und Vernetzung, kurz: die Einschreibung in die Kunstgeschichte selbst vorzunehmen, weil keinerlei dem der männlichen Kollegen vergleichbares Netz zur Verfügung stand.“ **Sigrid Schade**, Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003, SS. 17–26, hier S. 23. Zum Feminismus bei VALIE EXPORT vgl. auch **Kaja Silverman**, Sprich! Körper, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg): Split:Reality. VALIE EXPORT, Wien/New York 1997, SS. 36–48, **Ingrid Wagner-Kantuser**, Interventionen. Feminismus als Methode, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003, SS. 163–174 und **Marina Gržinić**, VALIE EXPORT. Eine Erzählung mit Vergeltungsgedanken, in: Thomas Trummer (Hg.), VALIE EXPORT: Serien, Katalog Atelier Augarten Wien, Frankfurt a. M. 2004, SS. 8–12.

3 **Mary Kaldor**, Neue Kriege und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung, Frankfurt a. M. 2000 und Herfried Münkler, Die neuen Kriege, Hamburg 2002.

4 **Dario Azzellini und Boris Kanzleiter**, Das Unternehmen Krieg. Einleitung, in: dies. (Hg), Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin/Hamburg/Göttingen 2003.



1978

I [beat (it)]

(мен)Я [бью(т)]

Performance,
Gallery Steiner, Berlin
Documentary Photograph

Dass es erst der transnationale Aufbruch von 1968 war, der schließlich zur Erschütterung der Staatlichkeit geführt hat, die nun für die „Neuen Kriege" verantwortlich gemacht werden, legt EXPORTs Arbeit jedoch nicht nahe. Eher manifestiert sich in ihrer Kombination von Materialien die Gegenthese, die Dario Azzellini und Boris Kanzleiter aufstellen: Nicht der angebliche Staatszerfall führt zu neuen Formen militärischer Auseinandersetzung, sondern die vom Westen betriebene neoliberale Globalisierung. In der so gestalteten „Neuen Kriegsordnung" kommt es zu einer Entgrenzung des Krieges in dem Sinne, dass Alltag und Ausnahme militärischer Interventionen kaum mehr auseinander zu halten sind. Auch neue Akteure wie Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen gewinnen an Bedeutung. Die Erosion struktureller und/oder staatlicher Macht geht dem aber nicht voraus, im Gegenteil, es „werden private militärische Akteure von Staaten und Eliten gezielt eingesetzt, um Herrschaft zu sichern."[5]

Die Perpetuierung und Sicherung von Herrschaft kommt in zahlreichen Arbeiten VALIE EXPORTs als eines unter vielen zentralen Themen vor. In der Bilderreihe „Die Geburtenmadonna" (1976) überlagern collagenartig zeitgenössische Fotos von Frauen bei der Hausarbeit oder mit dafür gebräuchlichen Geräten die in ähnlicher Pose dargestellten Frauengestalten in kunsthistorisch bedeutsamen Werken. Die damit thematisierte, kulturhistorisch enge Verbindung von Gesten, Körpern und Unterdrückungen fand sich bereits in der Performance „Hyperbulie" (1973). Bei dieser geht eine nackte Frau, hier die Künstlerin selber, durch einen mit unter Strom stehenden Drähten markierten, engen Korridor. Der dabei unweigerlich auftretende, häufige Kontakt mit der elektrischen Spannung erschöpft die Akteurin dermaßen, dass sie schließlich nur noch tiergleich aus dem Gehege kriechen kann.[6] Der Strom, die unsichtbare Energie und moderne Antriebskraft schlechthin, erweist sich als ambivalente Kraft. Während die Künstlerin hier noch einen Ausweg findet bzw. der Struktur partiell oder temporär ihre enorme Willenskraft (Hyperbulie) entgegensetzt, zeigt sie in „Praxis des Lebens oder ‚tattood tears'" (1983/2001) Bilder von durch elektrischen Strom ums Leben gekommenen Menschen. Auf großformatigen Fotos liegen die ausschnitthaft gezeigten „Stromtoten" in einer mit Altöl gefüllten Wanne. Diese ist von zwei Bildschirmen flankiert. Auf dem einen Monitor ist eine Szene aus VALIE EXPORTs Film „Menschenfrauen" (1979) zu sehen, in der eine Frau auf einem Hochspannungsmast an die Leitungen greift, um sich umzubringen. Der andere Monitor zeigt ein von diesem ganzen Treiben unberührtes Nashorn im Kopfprofil. Frank Wagner spricht vom Strom bei EXPORT als „immaterieller Teil der Materie, eine Energieform, die einerseits als Metapher für technischen Fortschritt und als strukturierende Kraft unseres Lebens gelten kann, andererseits ein Bild für strukturelle Gewalt ist."[7] Dass zudem der

5 **Azzellini/Kanzleiter** 2003, S. 8.

6 Ausführlicher und im Kontext mit weiteren Performances wird diese geschildert in: Mueller 2002, S. 58ff.

7 **Frank Wagner**, Strukturelle Macht oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003, S. 139–146, hier S. 141.

Kalaschnikowbaum nicht im Freien steht, sondern in einer mit Öl gefüllten Wanne, und umgeben ist von Bildschirmen auf dem Sinnbild staatlicher Bürokratie, einem Schreibtisch, vereindeutigt die offene Bedeutungsstruktur aller Kunst hier zumindest hinsichtlich einer zeitdiagnostischen Festlegung: Ohne Strukturen, auch staatliche, ist Gewalt nicht zu denken.

Dass EXPORT auf den Bildschirmen dann Her- und Hinrichtungen von Menschen zeigt, für die der Staat nach wie vor das Monopol beansprucht – eine militärische Ausbildung in der russischen Armee auf dem einen sowie die Vollstreckung von Todesurteilen in China auf dem anderen Monitor – spricht ebenfalls für die These von der „Neuen Kriegsordnung".[8] Damit wendet sich die Arbeit auch gegen die weit verbreitete Rede von einer „deregulierten" Gewalt, die gerade durch die Schwächung nationalstaatlicher Befugnisse ausgelöst würde. So behauptet beispielsweise der Soziologe Zygmunt Bauman schon zum Abschluss seiner viel diskutierten Thesen zur Ordnung in der Moderne, dass die Postmoderne das „Zeitalter der Gemeinschaft"[9] sei. „Neotribes" übernähmen wichtige, zuvor staatlich organisierte Funktionen gesellschaftlichen Lebens. Allerdings neigten diese Neotribes zu einer besonderen Anfälligkeit der Gewalt gegenüber, da sie weniger als der Nationalstaat soziale *Körperschaften* als vielmehr auf Identifikationen beruhende *Konzepte* seien. Im Angesicht des unter Bedingungen der neoliberalen Globalisierung schwindenden staatlichen Gewaltmonopols werde die Gewalt daher dereguliert. Sie sickere „von der Höhe des Staates hinab auf die Ebene der (neotribalen) Gemeinschaft"[10]. Die „Deregulierung von Kriegen", die Bauman für „eine der bedrohlichsten Auswirkungen der Globalisierung"[11] hält, wird somit abgekoppelt von staatlicher Macht bzw. auf deren Schwinden zurückgeführt.

EXPORTs Arbeit widerspricht dieser Zeitdiagnose. Nicht, dass es ihr nicht um die sich ausweitende Bedrohung durch militärische Konflikte ginge. Aber sie zielt bei deren Analyse eher auf gesellschaftliche Strukturen als auf bestimmte Gruppen- und Gemeinschaftsbildungsprozesse. Dies lässt sich auch anhand eines anderen Materials bekräftigen, das die Künstlerin häufig verwendet. VALIE EXPORT hat Öl als Substanz in verschiedenen Installationen benutzt. So in der bereits erwähnten „Praxis des Lebens", aber auch schon einige Jahre zuvor in der Performance/Installation „I [beat (it)]" (1978). Umgeben von drei Monitoren, die ein Dreieck bilden und je einen bellenden Schäferhund zeigen, liegt das lebensgroße Foto einer Frau, auf das sich die Künstlerin spiralförmig zubewegt, während sie sich aus einem Kanister Altöl vor die Füße gießt. Steht die Dreieinigkeit des Gebells für die permanenten Appelle von „Vater Staat", „Mutter Natur" und patriarchaler Ideologie an das Individuum, bleibt das Öl ambivalent: Schmierend und glättend einerseits, zudeckend und vernichtend andererseits. Auf der Fläche in „I [beat (it)]" bleibt es aber auch, wie in der Wanne, in der der Kalaschnikowturm steht, als spiegelnde Oberfläche zurück. Damit eröffnet EXPORT einen weiteren Assoziationsraum, der wiederum eine lange kunsthistorische Tradition aufweist. Die Verwendung des Spiegels galt von Diego Velázquez bis Michelangelo Pistoletto als Mittel zur Infragestellung des Verhältnisses von Werk, KünstlerIn und BetrachterIn, EXPORT

hingegen geht es um das Mittel selbst. Indem sie die Eigenschaften des Materials wirken lässt, verknüpft sie zwei Reflexionsebenen: Die über den Gebrauch künstlerischer Mittel mit jener über das Material. Indem die strukturelle Vieldeutigkeit des Öls als Reflexionsgrund eingesetzt wird, wird es als Material wieder an das reflexive Selbstverständnis der (Post-)Moderne zurückgebunden.

Dadurch, dass und wie Öl als Material und Chiffre für die westliche Zivilisation bei EXPORT schon seit bald dreißig Jahren eine große Rolle spielt, verbietet sich eine kurzschlüssige Deutung, die in der Verknüpfung von „Öl" und „Waffen" eine Bauman'sche Verfallsperspektive ausmachen wollte. Wenn hier also der „Krieg um Öl" angesprochen ist, dessen Suche bei Google allein auf Deutsch 27.100 Ergebnisse in 0,04 Sekunden hervorbringt, dann gerade nicht in Form von übereinander her fallenden Neotribes, die dank ihrer gewaltimmanenten Konstitutionsbedingungen ohnehin schon immer gegen die zivilisatorischen Errungenschaften der Moderne gerichtet sind. Die in Zukunft um Ressourcen wie Öl und Gas geführten Konflikte werden gerade nicht an den neotribalen Rändern, sondern in den Zentren internationaler Politik ausgetragen werden.[12] Dass Bombengeschäfte wie geschmiert laufen, ist nicht nur eine Redensart. Auf diese zentrale Bedeutung des Öls hebt EXPORT ab, indem sie es immer in seiner Ambivalenz zwischen Naturprodukt und Rohstoff einerseits und seiner Altöl-Form als Industriemüll und giftiges Zivilisationsprodukt andererseits verwendet. Sie verweist damit auf die Strukturen der westlichen Gegenwartsgesellschaften selbst, auf ihre Produktions- und Reproduktionsbedingungen.

Eine weitere Ebene dieser Bedingungen erschließt sich durch den Blick auf die Fernsehgeräte. Die auf den Monitoren gezeigten, militärischen Sujets stützen die durch die Kalaschnikows in Gang gesetzte Reflexionsarbeit zum Zusammenhang von Staat und Krieg in der Gegenwart. Sie erweitern diesen Konnex aber zudem durch eine Infragestellung des Mediums Fernsehen selbst. Als Material betrachtet, taucht das TV-Gerät ebenfalls schon früh in den künstlerischen Arbeiten VALIE EXPORTs auf. „Split:Reality" (1970/1973) zeigt den Kopf der Künstlerin auf einem Bildschirm. Sie hat Kopfhörer auf und singt dem Publikum ein Lied vor, welches nur sie hört. Sie reproduziert damit die Reproduktion „qua Unmittelbarkeit" (EXPORT). In der TV-Aktion „Facing a Family" (1971) sitzen sich zwei Familien gegenüber. Die eine sitzt im TV-Apparat, die andere in einer Wohnung, über eine Kamera wird die Reaktion der Wohnzimmerfamilie jener auf dem Bildschirm

8 Nach Fertigstellung dieses Textes hat die Künstlerin ihren ursprünglichen Plan hinsichtlich der gezeigten Videos verändert und die Bilder vom Ausbildungslager des russischen Militärs durch solche vom Aufruhr im Irak ersetzt.

9 **Zygmunt Bauman**, Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt a. M. 1995, S. 301.

10 **Zygmunt Bauman**, Flüchtige Moderne, Frankfurt a. M. 2003, S. 226.

11 **Zygmunt Bauman**, Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne, Hamburg 2005, S. 107.

12 Vgl. **Andreas Zumach**, Die kommenden Kriege. Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn – Präventivkrieg als Dauerzustand? Köln 2005.

übertragen, so dass beide Familien kein Programm anschauen, sondern jeweils die Reaktionen der anderen Familie. EXPORT thematisiert hier nicht nur die (Re-)Produktion der Wirklichkeit durch das und im Medium Fernsehen, sondern bezieht zu einem sehr frühen Zeitpunkt bereits die Reaktionen des Publikums in diese Konstitutionsprozesse mit ein.[13]

Seit den 1970er Jahren nutzt EXPORT Fernsehgeräte so, dass sie sich, wie in den Installationen „Die Praxis des Lebens …" und „I [beat (it)]" nicht nur mit anderen Materialien und Medien in einem Nebeneinander verknüpfen, sondern „eine konzeptuelle Fusion"[14] ergeben. Auf der Ebene künstlerischer Mittel geht es in dieser Medienfusion einerseits um die Hinterfragung narrativer Strategien. Andererseits aber wird dabei auf einer verallgemeinerbaren Ebene die Funktionsweise des Mediums selbst hinterfragt. Immer wieder stand der Fernseher dabei im Kontext jener Untersuchungen, die sich der „Machteffekte der Medien"[15] widmeten. Auch wenn oder gerade weil die dabei von EXPORT mitbegründete Tradition, die medienreflexive Kunst, gesellschaftskritische Perspektiven und subversive künstlerischen Praktiken miteinander verbindet,[16] im Kunstfeld längst nicht mehr hegemonial ist, knüpft sie dennoch immer wieder daran an. Sie kann sich dabei auf eine mittlerweile durch die Cultural Studies zum kulturtheoretischen Allgemeingut gewordene, von ihr schon früh mitformulierte These beziehen: Dass nämlich die Machteffekte der Medien, wie Schade hervorhebt,[17] vor allem darin bestehen, dass sie an der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit mitwirken.

Hinsichtlich des Themas „Krieg in der Gegenwart" deuten die Fernsehgeräte dementsprechend eine weitere zeitdiagnostische Dimension an: Nicht nur die strukturelle, staatlich gestützte Macht, Subjekte zu Kriegführenden auszubilden oder das Gewaltmonopol zur radikalen Entsubjektivierung zu nutzen, und der Kampf um die knapper werdenden Ressourcen sind Themen ihrer Arbeit. Hinzu kommt eine, durch das Einbeziehen der TV-Geräte vermittelte Kritik an dem, was Tom Holert und Mark Terkessidis die „kulturell produzierte Legitimität des Krieges"[18] genannt haben. Diese entstehe durch eine mediale und kulturelle Allgegenwart kriegerischer Symbole. Holert/Terkessidis arbeiten heraus, wie und inwiefern sich im Westen eine *kriegerische Massenkultur* entwickelt hat, die an den wirklichen *Krieg als Kultur der Massen* in allen möglichen anderen Teilen der Welt gekoppelt ist. Dadurch entstehe vor dem Hintergrund einer Hegemonie des Neoliberalismus eine symbolische Ubiquität des Krieges.[19] Und die sei nicht nur das bedeutungslose Beiwerk einer auf ökonomischen und politischen Bühnen spielenden Geschichte. Sondern die medial hergestellte, symbolische Legitimität, und da schließt sich die Arbeit EXPORTs dem Appell Holerts und Terkessidis' an, „muss als Form der Herrschaft begriffen und politisch in Frage gestellt werden"[20].

Wir leben in einer Gesellschaft, lässt sich inhaltlich resümieren, in der die sich entgrenzenden militärischen Konflikte in die ökonomische (neoliberal-kapitalistische) Grundstruktur eingelassen bzw. mit dieser verknüpft sind und zugleich von einer symbolischen Herrschaft gestützt und perpetuiert werden. Die zeitdiagnostischen Aspekte in der aktuellen Arbeit von VALIE EXPORT sind also einerseits heraus-

zulesen aus den impliziten Bezugnahmen der Kombination von Materialien auf soziologische, zeithistorische und kulturwissenschaftliche Debatten. Um dabei allerdings nicht zu Fehlschlüssen bzw. zu kurz greifenden Interpretationen zu gelangen, müssen diese Materialkombinationen, wie gezeigt, mit ihren unterschiedlichen Bedeutungen in der Werkgeschichte kurzgeschlossen werden. Der Fokus auf das Zeitdiagnostische muss dabei, wie jede Interpretation, Polyvalenzen vereindeutigen. Er gibt Aufschluss über eines der spezifischen Potenziale künstlerischer Arbeiten.

Die „Weltrevolution" von 1968, wie die linke italienische Tageszeitung *„Il manifesto"* die Ereignisse der 1960er Jahre posthum nannte, hat u. a. in ihren bewaffneten Ausläufern ihr Scheitern eingestehen müssen. Auch wenn die Maschinenpistolen der Stadtguerillas und antikolonialen Milizen nicht als Antizipation der Kampfformen der Neuen Kriege gelesen werden, sie haben die Konterrevolution nicht besiegt. Vor allem aber haben sie den Aufstieg des Neoliberalismus nicht verhindern können. Die Kalaschnikows sind Symbole des Scheiterns der Befreiungsbewegungen und der Gegenwart der neoliberalen „Neuen Kriegsordnung" zugleich. Dass sie sich zu einem „Turm zu Babel" stapeln, wie der Kalaschnikowbaum auf der Skizze genannt wird, ist nur konsequent. Im Geiste des Widerstands (gegen Gott) und der internationalen Vereinigung (der Menschen) begonnen, wurde sein Anliegen vom übermächtigen Gegner vereitelt. Vertreibung und die Verunmöglichung von Verständigung waren die Folgen. Gerade weil die Titel gebende babylonische Sprachverwirrung zu Interpretationen einlädt, die ein Durcheinander von zerstreuten, bloß ihren partikularen Interessen und Gemütslagen verpflichteten Akteuren heraufbeschwört, ist hier auf die *strukturelle* Ebene der „Neuen Kriegsordnung" abgehoben worden. Überdies sind die Assoziationen zum Turm von Babel kunsthistorisch sicherlich schier endlos. Es kann jedoch festgehalten werden, dass es in der Arbeit VALIE EXPORTs offensichtlich weniger um die (in dieser Hinsicht weit verbreitete) Darstellung architektonischer Leistungen geht, als um jene „menschlicher Irrungen". Diese werden jedoch nicht, wie in den historischen Werken, anthropologisiert, sondern eingebettet in eine Zeitdiagnose bzw. als solche formuliert.

13 Zumindest im deutschsprachigen Raum galten die MedienrezipientInnen unter der Deutungshoheit der Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno lange Zeit bloß als manipulierte, passiv gemachte „kulturelle Deppen". Erst das Erstarken der Cultural Studies änderte diese Herangehensweise.

14 **Mueller** 2002, S. 74.

15 **Schade** 2003, S. 21.

16 Vgl. **Schade** 2003, S. 18.

17 Vgl. **Schade** 2003, S. 21.

18 **Tom Holert und Mark Terkessidis**, Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002, S. 257.

19 Dass sowohl die *kriegerische Massenkultur* wie auch der *Krieg als Kultur der Masse* im Wesentlichen männliche Lebenswelten betrifft, reflektieren Holert/Terkessidis allerdings nicht. Selbst VALIE EXPORT füllt diese geschlechtsspezifische Leerstelle mit ihrer aktuellen Arbeit nicht.

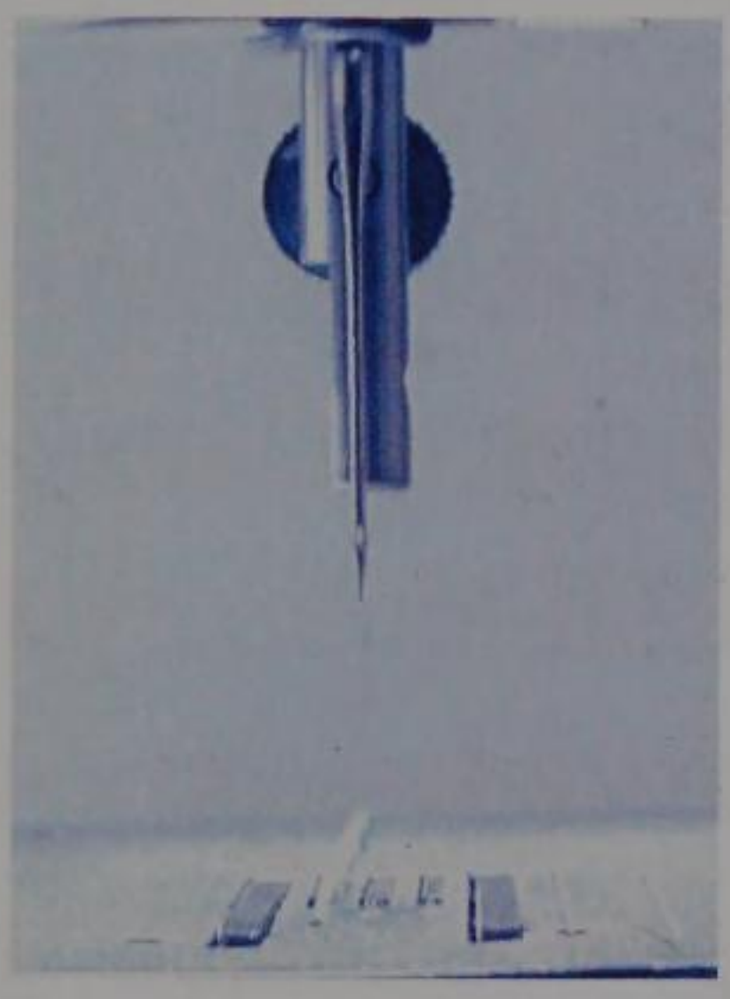
20 **Holert/Terkessidis** 2002, S. 2

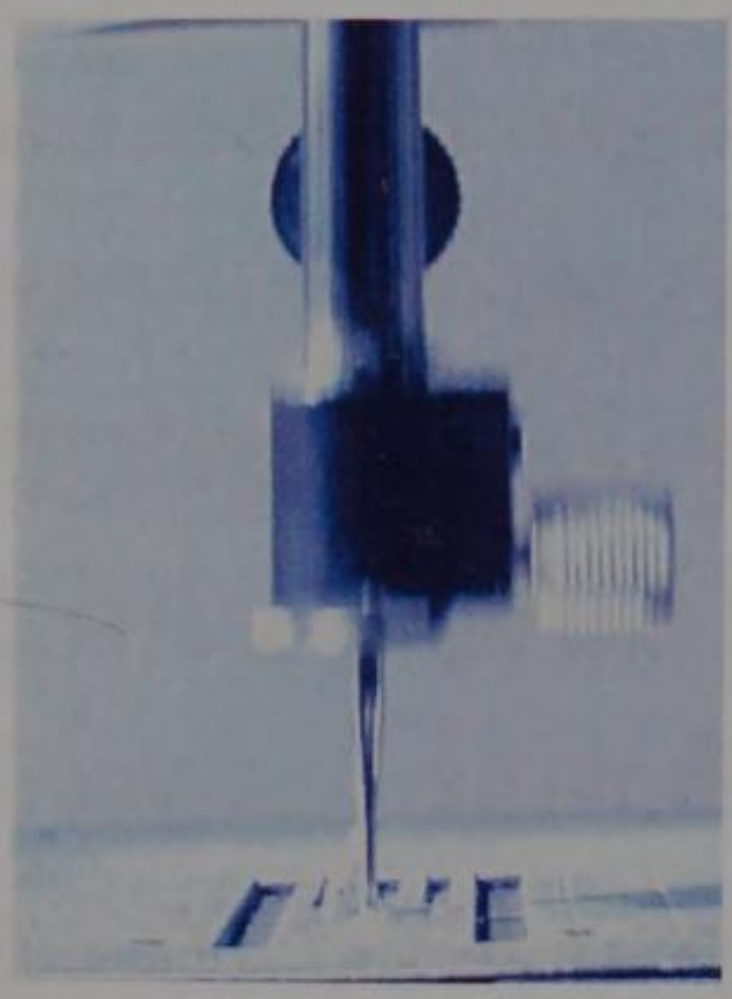
Политическая манипуляция и манипулятивное строение лжи и правды содержит полемику с индивидуальной и социальной идентичностью и способствует образованию социокультурной идентичности. Они манипулируют, отрицают и вторгаются в отношения, где наше собственное отделено от другого, наше собственное вынуждено предавать другого.

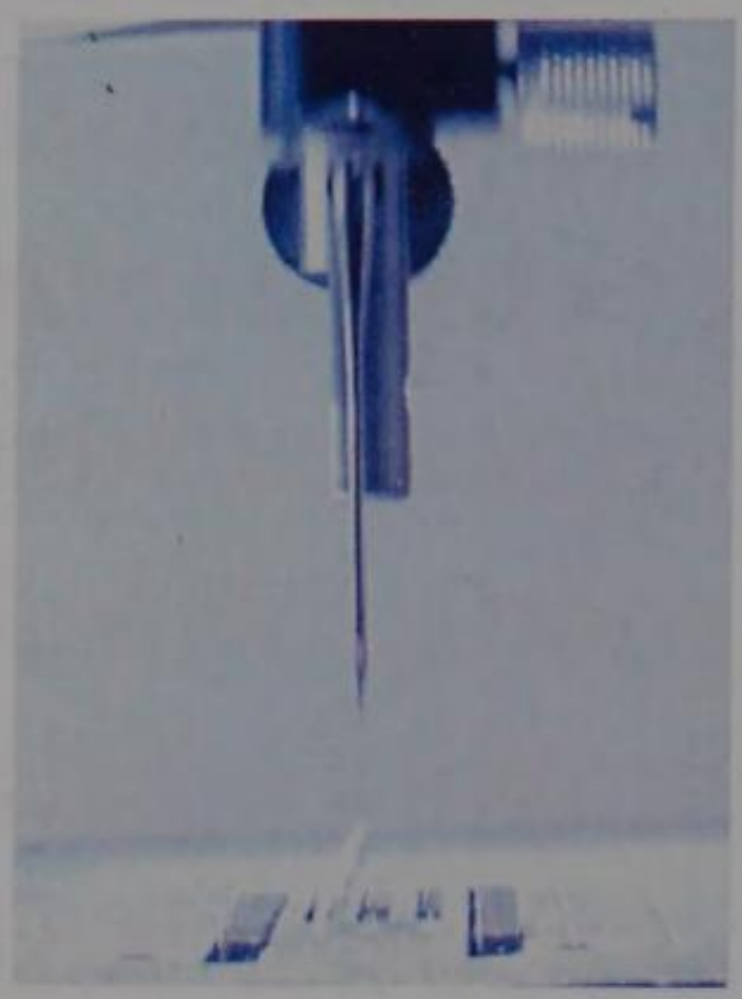
ВАЛИ ЭКСПОРТ, «Политическая манипуляция и манипулятивное строение лжи и правды. Театр. Встреча. Интеграция». Предисловие

Political manipulation and the manipulative construction of lies and truth imply wrestling with individual and social identity, and they contribute to socio-cultural identity formation. They manipulate, disavow and push their way into relationships where what is our own is separated from the other, our own should betray the other.

VALIE EXPORT, Political Manipulation and Manipulative Construction of Lies and Truth. Theater. Encounter. Integration. Foreword







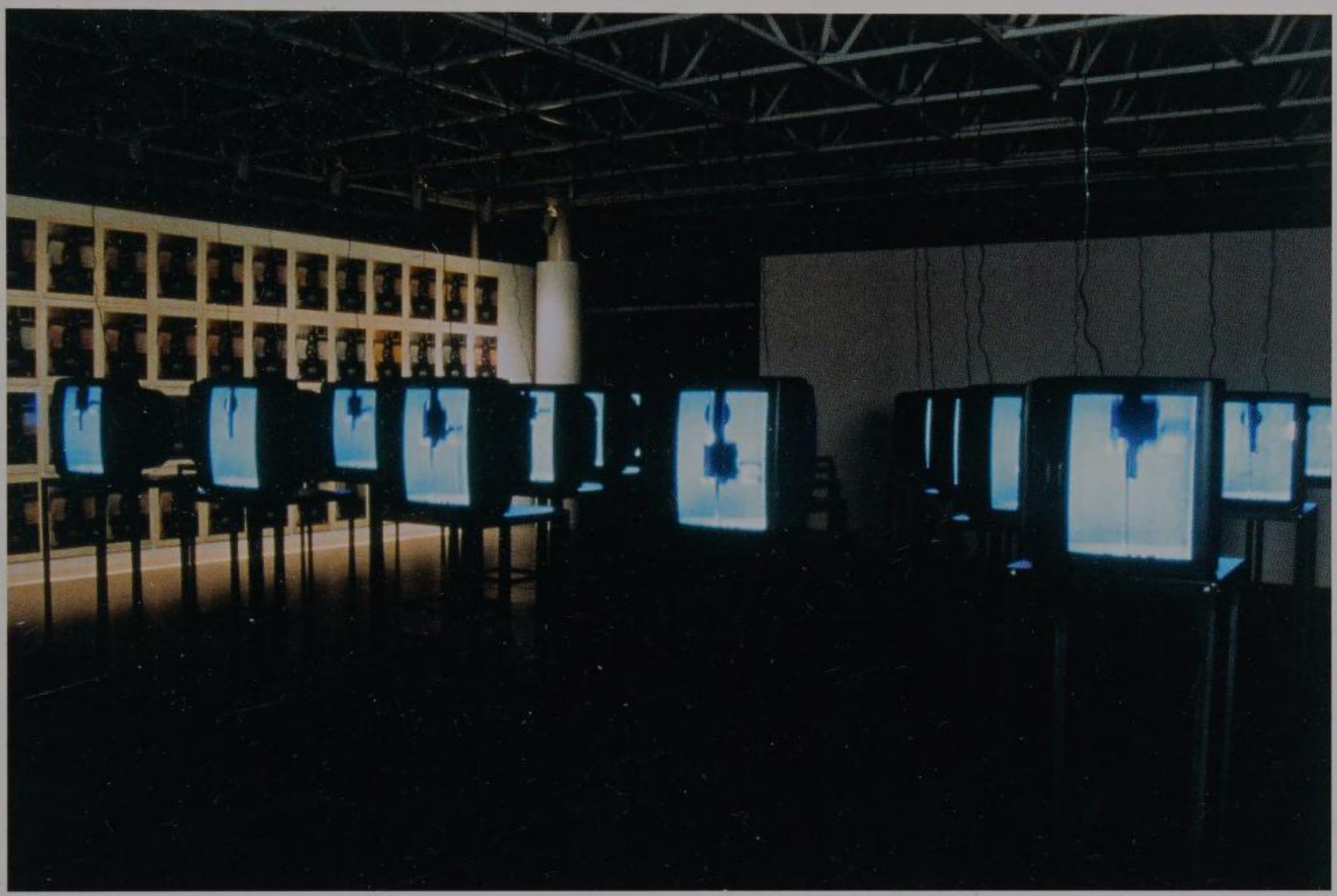
Die un-endlich/ –ähnliche Melodie der Stränge, 1998
Бес-конечная/-подобная мелодия струн
The un-ending / nique Melody of Chords
Video still "Sewing Needle"

ИНСТАЛЛЯЦИИ
INSTALLATIONS
INSTALLATIONEN

С 1980-х годов ВАЛИ ЭКСПОРТ неоднократно инсценировала ситуации, в которых наглядно демонстрировала последствия подавления субъекта властью. Заимствуя из акустики, медицины и физики различные методы видео– и звукозаписи, которые она сочетает с возможностями компьютерной техники, художница анализирует и описывает психологические процессы и связи. Так, инсталляция. В „Крик“ („Schrei“) исследует лингвистическое поведение душевнобольных, вынужденных расширять границы своего языка с помощью неологизмов. В инсталляции „Tatood Tears“ эмоциональный материал растворяется в документальных образах, указывая на то, как властные социальные структуры видятся с позиции индивидуума.
В своем художественном методе ЭКСПОРТ переходит от „разрезов“ к „швам“. Элементы инсталляции соединяются воедино в процессе, который отчасти напоминает монтаж фильма. „Лишь фрагментация реальности обнажает конструкцию, кинематографический взгляд создает воображаемые швы“.

Since the 1980s, VALIE EXPORT has increasingly been dramatizing situations depicting power and violence and their impact on the subjects. Joining various audio and video recording methods borrowed from acoustics, medicine and physics with the use of computer technology, she analyzes and describes psychological processes and relationships. In “Scream”, the artist explores the speech behavior of mentally disabled people who expand their language by making up new words. In “Tatood Tears,” emotionalized material is shown from a distanced stance in documentary images, as a reference to both societal structures and personal issues. EXPORT’s working method has shifted from “cut” to “seam.” Content is put together in a way similar to the cinematic procedure of splicing. “It is only the fragmenting of reality that makes the construction visible; the cinematic way of seeing creates the imaginary seam”.

Seit den 80er Jahren inszeniert VALIE EXPORT vermehrt Situationen, in denen die Darstellung von Macht und Gewalt und deren Auswirkungen auf die Subjekte gezeigt werden. In der Verknüpfung verschiedener Bild- und Tonaufzeichnungsmethoden (entlehnt aus der Akustik, der Medizin, der Physik) mit Computertechnik, analysiert und beschreibt sie psychologische Vorgänge und Beziehungen. Im „Schrei“ erforscht die Künstlerin das Sprechverhalten psychisch Behinderter, deren Sprache durch Wortneubildungen erweitert wird. Emotionalisiertes Material wird in „Tatood Tears“ distanziert in dokumentarischen Bildern als Verweis auf gesellschaftliche Strukturen als auf persönliche Positionen gezeigt. EXPORTs Arbeitsweise hat sich vom „Schnitt“ zur „Naht“ verlagert. Sachverhalte werden ähnlich einem filmischen Schnittverfahren montiert. „Erst die Fragmentierung der Realität macht die Konstruktion sichtbar, das filmische Sehen schafft die imaginäre Naht“.



1998

Die un-endlich/ –ähnliche
Melodie der Stränge

Бес-конечная/-подобная мелодия струн

The un-ending / nique Melody of Chords
Exhibition view at Goldie Paley Gallery,
Philadelphia, Pennsylvania 2000.

Крик

Прямоугольная ванна, заполненная маслом, стоит в центре между двумя видеопроекциями; над ванной расположен лазер. На одном из видеоэкранов показывется горловая щель и трахея ВАЛИ ЭКСПОРТ, художница говорит (...) Вторая проекция показывает осцилографические и электроакустические регистрации речи. Здесь происходит механическое разложение голоса на частоты. Живой голос, таким образом лишается тембра, скорости, громкости. Другим предметом исследования художницы является лингвистическое поведение душевнобльных, язык которых обогощается посредством неологизмов. (...) Потом лазер начинает вычерчивать на маслянной поверхности тибетские письмена. Это фрагменты учения тибетских монахов, запрещенного с начала китайской окупации Тибета в 1950 году. Во всех трех случаях речь идет о производстве и значении языка и ограничении его возможностей посредством механических, психических и политических процессов. (...) На примере женщин, душевнобольных и буддистских монахов ВАЛИ ЭКСПОРТ тематизирует и выявляет механизмы подавления.[1]

Scream

A rectangular, oil-filled vat is placed between two video projections, with a laser set up over the center of the oil's surface. VALIE EXPORT's glottis and throat can be seen on one of the video walls as she tries to speak. ... The second projection shows a picture of an oscillographic, electroacoustic speech recording. This is a procedure that divides the voice into frequencies, measuring vocal range, speed of vocalization and volume. In this case, the machine is recording the speech behavior of mentally disabled persons who expand their language by making up new words. ... Finally, a laser draws Tibetan characters on the surface of the oil that were taken from fragments of a doctrine espoused by Buddhist monks, who have been banned since the occupation of Tibet by the People's Republic of China in 1950. In all three cases, the production and significance of speech are explored and how it is impeded through mechanical, mental and political processes. ...VALIE EXPORT draws parallels between human articulation and the themes of control, imposed adjustments and attribution. ... Repression mechanisms are examined based on the examples of the woman, the mentally disabled person and the Buddhist monk.[1]

[1] Frank Wagner, Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen, Berlin



1994

Der Schrei

Крик

Scream
Laser-Video-Text- and
Language-Installation
Exhibition view at Galerie
der Gegenwart, Hamburger
Kunsthalle, Hamburg 2001



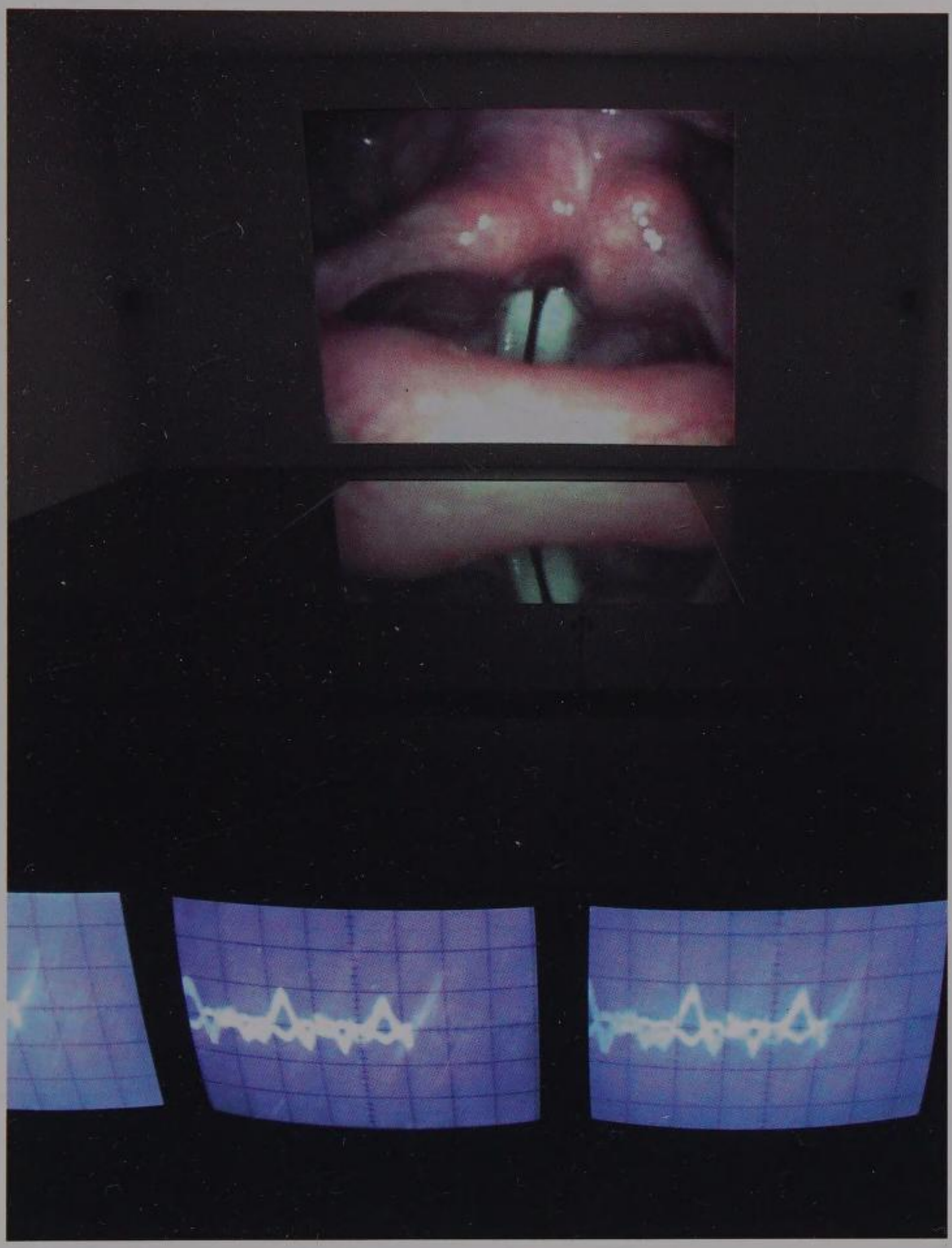


1994

Der Schrei

Крик

Scream
Laser-Video-Text- and
Language-Installation
Laserprojection of
Tibetan characters



1994

Der Schrei

Крик

Scream
Laser-Video-Text- and
Language-Installation
Installation view

Практика жизни

мне нечего сказать
потому что нет ничего
ни вне меня ни внутри меня что невозможно было
бы растянуть
или включить в четырехугольник (моего) контекста
взрывные потоки энергии – швы человеко-созидания
которые соприкасаются с обломками тела на краях
потерь
жар обжигает поверхность жизни
я покидает
тело убежище лабиринт печали запертый в черном
эхе слез
номаду на границе холода/жизни–жары/смерти

The Practice of Life

i have nothing to say
because nothing
that might be outside or inside of me could not be extended
could not be put in the square of my (a) context
exploded energy currents as interfaces between human
beings
who touch the body splinters on the edges while losing
the warmth the surface of life injures itself to a burned out
the body as asylum labyrinth of grief enclosed in the black
echo of tears
the self departs
a nomad between the poles of cold/life warmth/death



1983

Die Praxis des Lebens
oder „tatood tears“

Практика жизни

The practice of life
or “tatood tears”
Photo-Video-Installation
Documentary photo of Arsenal,
Latvian Center for Contemporary
Art, Riga 2001



1983

Die Praxis des Lebens
oder „tatood tears"

Практика жизни

The practice of life
or "tatood tears"
Photo-Video-Installation
Documentary Photographs



НАСИЛИЕ – SCHNITTE
Вторжения в женскую сексуальность и душу
Видео/фотография – текст – речь –
звуковая инсталляция

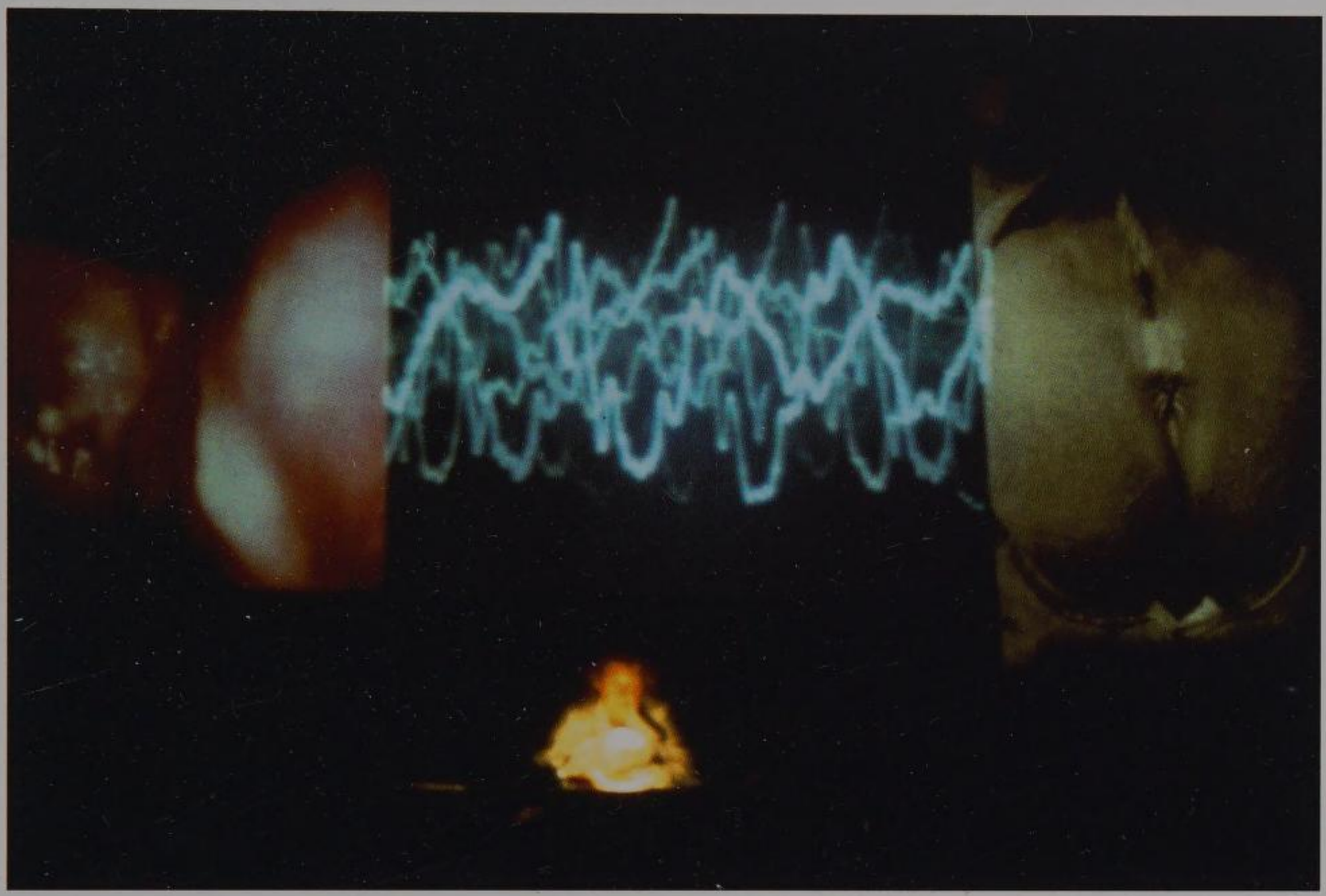
Работа в процессе доделывания

«Одна из самых брутальных форм покушения на женскую душу и женское тело – это сексуальное и генитальное увечье женщин и девочек, которое все еще практикуется и в наши дни. Женское обрезание по-прежнему широко распространено примерно в двадцати пяти странах Африки и Азии. Несмотря на законодательные запрещения, эти вторжения по-прежнему практикуются и в Европе. Женское обрезание описывается как увечье гениталий; оно образует режущую телесную рану, являющуюся составной частью непрерывного насилия, которому подвергаются женщины во многих культурах и обществах, уходящих своими корнями в биологизм. Это использование силы имеет отношение к хирургическому вмешательству и обузданию женской сексуальности, сексуального органа, и уродованию души, «я». Идентичность, точно так же как и культурное различие, всегда пересматривается, изменяется и изобретается во взаимодействии между историей, языком, памятью и властью. Различие не нейтрально, а идентичность – важная предпосылка политического поведения. Тело является верховным означающим, позволяющим переживать историю как конструкцию и делать ее видимой».
ВАЛИ ЭКСПОРТ (архив ВАЛИ ЭКСПОРТ)

Violation – Cuts
Cuts into female sexuality and psyches
Video/photography - text - speech -
sound installation

Work in progress

"One of the most brutal forms of encroachment on the female psyche and into the female body is sexual and genital mutilation of women and girls, which is still practiced nowadays. Female circumcision is still widespread in over 25 countries in Africa and Asia. Despite legislative bans these interventions are also still practiced in Europe. Female circumcision is described as genital mutilation; it constitutes an incisive bodily injury, which is one part of the continuous violence against women in many cultures and societies stemming from biologism. This use of force pertains to cutting into and curbing female sexuality, the sexual organ and deformation of the psyche, of the self. Identity, just like cultural difference, is always renegotiated, altered and invented in the interplay of history, language, memory and power. Difference is not neutral and identity is an important prerequisite for political behaviour. The body is the principal signifier which makes it possible to experience history as a construction and render it visible."
© VALIE EXPORT (VALIE EXPORT archive)

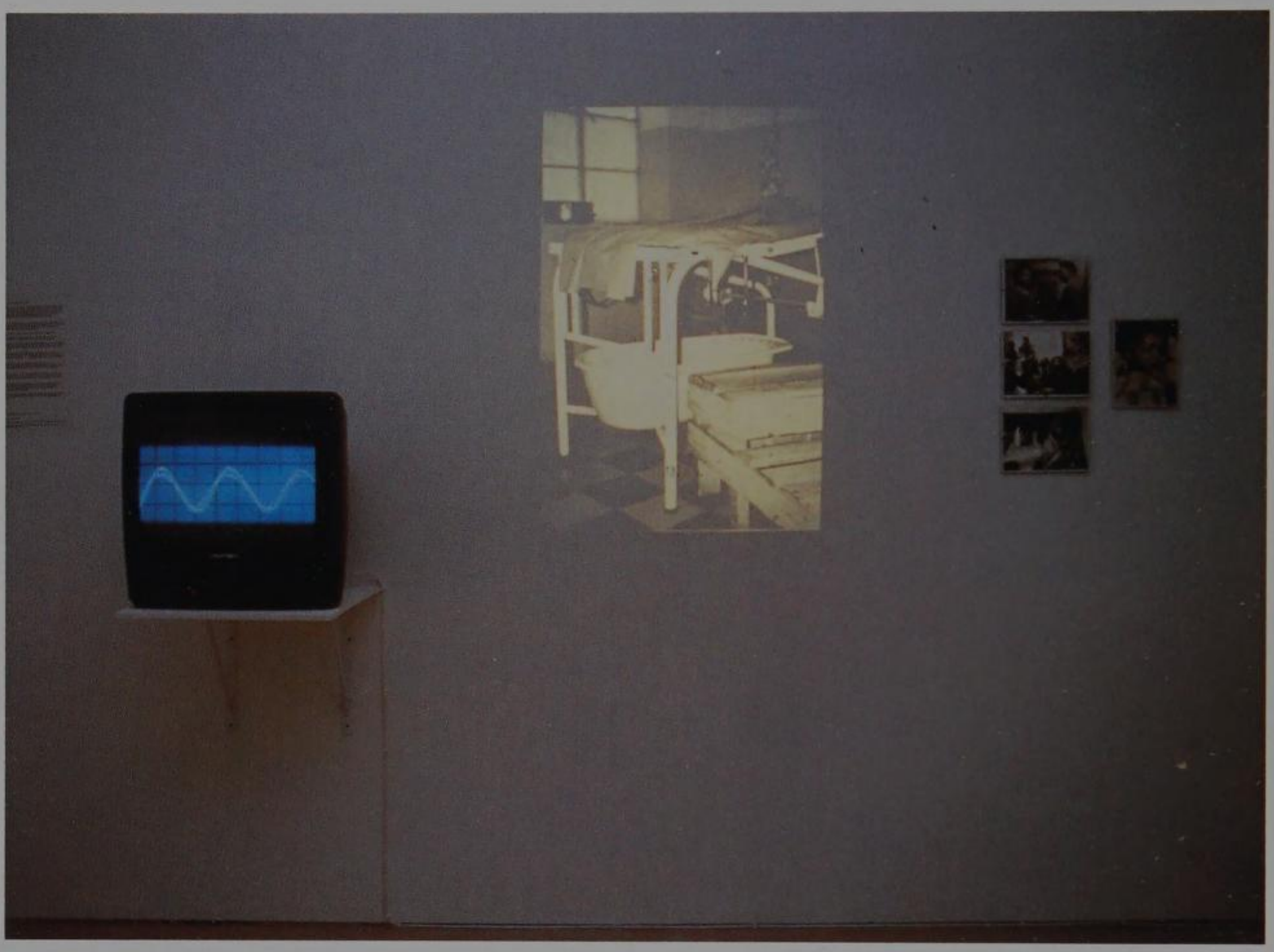


1995-2000

Violation-Schnitte. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche

Насилие-Вырезка. Хирургическое вторжение в женскую сексуальность и психику

Violation-Cuts. Cuts into the Female Sexuality and Psyche.
work in progress
Image - Text - Language - Sound - Installation
Expanded Lecture at steirischer herbst,
Graz 1997



1995-2000

Violation-Schnitte. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche

Насилие-Вырезка. Хирургическое вторжение в женскую сексуальность и психику

Violation-Cuts. Cuts into the Female Sexuality and Psyche.
work in progress
Image - Text - Language - Sound - Installation
Exhibition view at the Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2000





Violation-Schnitte. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche

Насилие-Вырезка. Хирургическое вторжение в женскую сексуальность и психику

Violation-Cuts. Cuts into the Female Sexuality and Psyche.

work in progress
Image - Text - Language - Sound - Installation
Documentary Photographs
by Hanny Lightfood-Klein

2007

Installation „Kalaschnikow“

Инсталляция «Калашников»

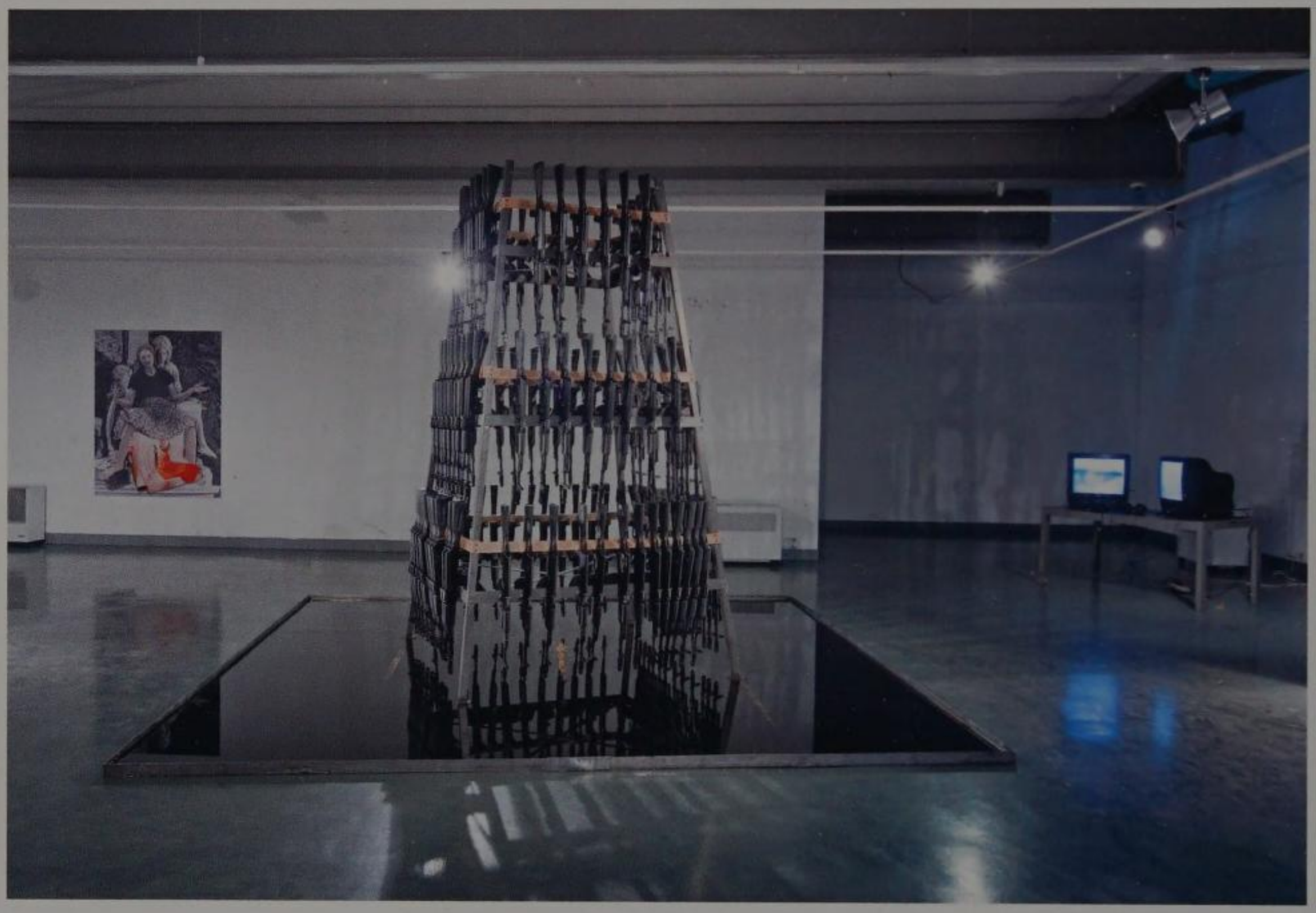
Installation “Kalashnikov”

Video Installation, Video Stills









2007

Installation „Kalaschnikow“

Инсталляция «Калашников»

Installation “Kalashnikov”
Exhibition view at the National Centre for Contemporary Arts (NCCA), Moscow 2007
Фото: Павел Кизелев / Photos: Pavel Kiselev



2007

Installation „Kalaschnikow“

Инсталляция «Калашников»

Installation "Kalashnikov"

Video Installation, Video Stills







Единственный способ выскользнуть из социальной или культурной кодификации – отринуть, изменить или разрушить ее.

в: Розвита Мюллер, ВАЛИ ЭКСПОРТ. Фрагменты воображения

The only way to escape from social or cultural codification is to negate, change, or destroy it.

In: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments of the imagination

1973

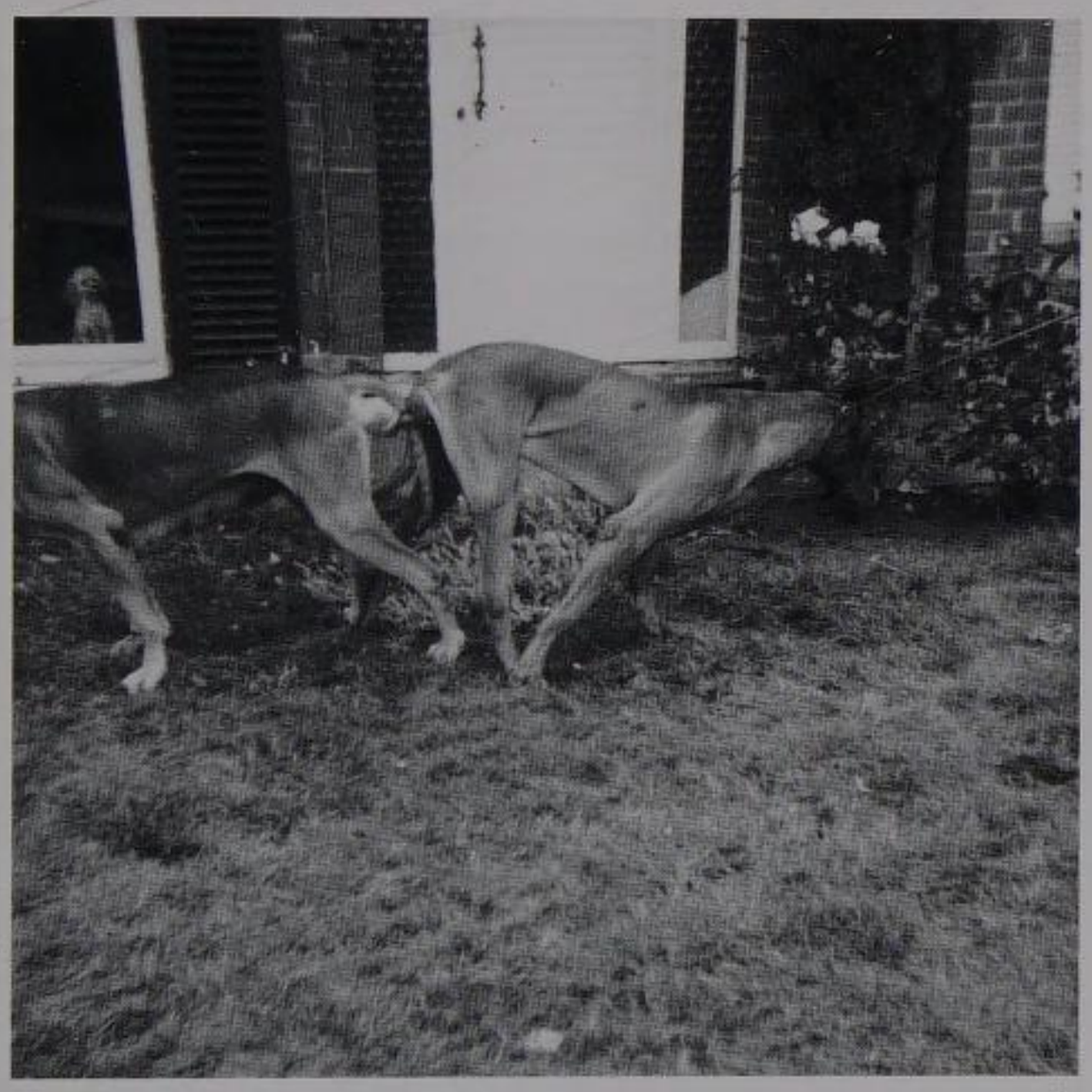
De Panne

Де-Панне

Photographs, 4 parts









Приложение · Appendix · Anhang

343 Переводы
347 Translations
353 Übersetzungen

367 Биография
371 Biography
374 Biografie

382 Библиография
Bibliography
Bibliografie

386 Список иллюстраций
392 List of illustrated works
398 Verzeichnis der abgebildeten Werke

404 Об авторах
Biographies of the authors
Biografien der AutorInnen

406 Издание подготовили
Imprint
Impressum

Переводы

23 **Действо телесного знака,** 1970
Татуировка

Книги сделаны из пергамента
Рукописные книги (книги, сделанные из пергамента)
Пергамент = обработанная шкура животных
Книга ⟷ Человек
Человек как рукописная книга
Человек как носитель сигналов
как носитель информации
Экран кожи

Предмет проиллюстрирован один к одному
Предмет, чья функция больше не востребована
Таким образом, проиллюстрирована историческая функция
> иллюстрация как реконструированная функция <

Татуировка демонстрирует связь между ритуалом и цивилизацией. В качестве татуировки, подвязка возникает как знак прошлого рабства, как след прошедшей культуры, как память. Социальный сигнал был трансформирован в сигнал личный.

34 **Взведенный снаряд (проект)** 1969
Сделан из специальной резины со вставленными

внутрь стальными стержнями
Прикреплен к стене на уровне головы среднего посетителя галереи

Стальные листы
Резина (мечта о резиновой промышленности)
Монтажная вагонетка
Направляющие рельсы

Осторожно! Тот, кто нажимает кнопку, делает это на свой страх и риск! Тот, кто не успеет быстро нагнуться, потеряет голову!

Кнопка, приводящая в действие монтажную вагонетку, выпускает взведенный снаряд, который проносится по помещению.

Смотри кнопку Эх, прокачу

40 **Проект Газовое облако,** 1969
Электропровод
Шесты
Батарея
Газовая пушка
Облако

«Если я попаду в первого встречного, по крайней мере я не застрелю никого невинного»
Леон-Жюль Лотьер

Артиллерия стреляет газовыми облаками в воздух, которые взрываются, когда достигают заряженный электричеством провод, висящий на определенной высоте.

Газовая пушка может быть разобрана на части, а шесты выдернуты; через 10 минут конструкция устанавливается и снова разбирается. Под защитой облаков пыли (поднятых обломками), команда покидает сцену.

– Городская Акция –

(Из «Военной Кампании Искусств»)

82-85 **Согласованные перемещения**
Субъект стоит в комнате, к его телу прикреплены две восьмимиллиметровые кинокамеры, одна дорсальная (на спине) и одна фронтальтная (спереди). Если тело наклоняется вперед, то одна камера показывает пол, а другая – небо, тело наклоняется вбок – камеры показывают противоположные перспективы. (...) Демонстрируются изображения во всех возможных вариантах, сначала в комнате, потом в доме (...) затем на улицах (...) Съемки, описанные здесь не полностью, сделаны исключительно восьмимиллиметровой камерой. На протяжении фильма происходит расширение пространства: комната–город–природа. В конце на пути камер возникают помехи (...) С помощью упора лежа удается создать инвертированные пульсирующие изображения земли и неба.
Одновременно то же самое снимается шестнадцатимиллиметровой камерой. Изображение, отснятое шеснадцатимиллиметровой камерой, накладывается на изображение, сделанное восьмимиллиметровой камерой, и проецируется на экран одновременно с ним. (...) Таким образом на экране демонстрируется не просто изображение, но показывается показывание. Происходит не

просто показ изображения, но изображается изображение. С помощью такой техники возникает особенное, характерное лишь для кион, ощущение пространства: мы видим себя одновременно снаружи, спереди и сзади, сверху и снизу. Так происходит не просто кинематографическое исследование пространства, но исследование пространства, осущественное телом и показанное с помощью кино . (...) Фильм концентрирует и соединяет воедино разрозненные элементы пространства, важные для почти неощутимого пространственного восприятия тела.

90/91 **РЕЗКА** 1967/68
Расширенное Кино, Интермедиум
Материал: 2 бумажных экрана, 1 слайд-проектор, 1 слайд фасада дома, футболка «Базука», обнаженный актер, бритва, ножницы.

экран – действо
кожа – действо
тело – действо

бумажный экран
экран кожи

1-я часть: открытие. документальный фильм
2-я часть: звуковое кино, дань уважения Маршаллу Маклюэну
3-я часть : комедия, дань уважения Базуке Джо
4-я часть: немое кино, дань уважения Грете Гарбо
5-я часть: фелляция

1-я часть : Спроецированные на экран окна вырезаются с помощью ножниц, то есть на самом деле открываются.
2-я часть : Фраза «Содержание письма есть речь» (цитата из Маклюэна) вырезается из освещенного экрана вплоть до слова «речь»; слово «речь» затем произносится. Смысл фразы тем самым изобразительно реализуется. «Речь» произносится на высоте строки.
3-я часть : Вырезается пузырь жевательной резинки на футболке (появляющийся изо рта Джо). Конвенциональный экран как «дисентный» (Ч. С. Пирс) становится футболкой «Базука», с синтаксическим измерением «надувания-взрыва».
4-я часть : Грудь – подмышки – живот – и лобок бреются. Голое тело становится экраном.
5-я часть – звуковое кино (см. 2-ю часть) без знаков, демонстрирующая язык тела как тип невербальной артикуляции, как освобожденное человеческое общение; сегодня это по-прежнему означает: «асоциальное поведение» (Петер Вайбель).

Исполнено:
Гетенбург, 1968
«Подпольный Взрыв», Мюнхен, Цюрих,
Кельн, Эссен, 1969
«Первый международный подпольный фестиваль»,
Лондон, 1970
Эксперимента-4, Франкфурт, 1971
Амстердам, 1971
Синематека, Брюссель, 1972

90–93 **РЕЗКА** 1967/68
Технический процесс монтажа фильма, каттинг является операцией производства как самого фильма, так и реальности. Разрезается не целлулоид, скорее материалы монтажа преобразуются и используются в других, также абстрагированных и трансформированных, составных элементах кинофильма.

94 **абстрактный фильм № 1** 1967/68
фиг. a
вода
зеркало
экран
источник света
стулья

фиг. b
элементы: вода
зеркало
свет

Если абстрактные знаки порождаются благодаря использованию конкретных материалов, не делается никакого различия между природой и знаками – пленкой как умело просчитанным элементом – фильм замещается новым процессом.

фиг. c
угол падения | угол отражения

94–95 **абстрактный фильм № 1**

В этом фильме абстрактные знаки производятся конкретными материалами, между природными и искуственными знаками нет различия. Технологические эффекты достигаются простыми средствами. Свет от прожектора направлен на зеркало, по которому текут различные жидкости. Происходящее проецируется на экран и таким образом возникают движущиеся абстрактные узоры. Обращение к простым средствам – воде, отражениям вкупе с отказом от сложных технологий обнаруживают поначалу неожиданную, но в своей основе совершенно очевидную связь с лэнд-артом, искусством минимализма, арте повера. Тоже самое может вполне происходить и в природе, где экраном служит скала, долины, море.

102 **Время и Противовремя** 1973
Видео-скульптура

Нечестная правда
Питание с обратной связью

Записывается процесс таянья кубиков льда, затем все проигрывается в обратном порядке на мониторе. Конец записи = началу. Контейнер с кубиками льда помещается перед монитором, лед тает по-настоящему.

Монитор	процесс	вода → лед
Реальность	процесс	лед → вода

350 **КИНО КАСАНИЯ**

Представление, как всегда, происходит в темноте. Только театр стал немного меньше. В нем есть место только для двух рук, чтобы смотреть фильм, то есть, в данном случае, касаться и чувствовать его. «Зритель» (пользователь) должен просунуть обе руки через вход в театр. В процессе чего занавес, который до этого поднимался только для глаз, теперь, наконец, раздается для обеих рук.

Тактильное восприятие наделяет иммунитетом к обману вуайеризма, потому что до тех пор, пока гражданин удовлетворяется воспроизведенной копией сексуальной свободы, государство обходится без подлинной сексуальной революции. Кино Касания – это пример активизации аудитории как новой интерпретации. Тактильное общение вместо визуального. Реорганизация кинематографических элементов взывает также к новой модели коммуникации, а с этой последней – и к новой разновидности опыта. Таким образом, социологические модели, подобные той, что поддерживаются кинематографом, взламываются, и на их место приходят новые, наряду с новыми формами человеческого поведения, например, социализацией сексуальности. Довольно эротики как частной собственности, хватит одомашнивать сексуальность!

Кино Касания как первое подлинное кино женщин. С атрибутами женщины, которые в нашей культуре превращены в объект мужской сексуальности, здесь откровенно покончено; они вынесены на улицу в форме, выламывающейся из общественных правил. Осязательный и визуальный опыт в сексуальности допускается государством лишь в семье, в частной сфере. Визуальный опыт, как он представлен в газетах, книгах и фильмах, стимулирует вуайеризм, лишь внешне позволяя сексуальности выплеснуться за пределы семьи. Осязательный опыт вне частной сферы государством запрещен. Чувства освобождаются, и этот процесс ни при каких обстоятельствах не может быть интегрирован в установленные государством нормы. Потому что он ведет к прямому освобождению сексуальности. Это первый шаг женщины к ее превращению из объекта в субъект. Она сама распоряжается своей грудью и больше не следует общественным нормам; поскольку все происходит на улице и «потребителем» может быть любой, то есть мужчина или женщина, это вопиющее нарушение табу на гомосексуальность. Коль скоро женская грудь больше не является собственностью мужчины, и женщина сама распоряжается своим телом, мораль государственных норм (государство, семья, собственность) летит к черту.

Исполнено:
1968 Вена, 2-я Марисиада «Молодое Кино 68»
Мюнхен, на Первой европейской встрече независимых кинорежиссеров мира
1969 Подпольный Взрыв, Мюнхен, Цюрих, Кельн, Эссен
1970 Амстердам

АРХИВ ВАЛИ ЭКСПОРТ
ВАЛИ ЭКСПОРТ

КИНО КАСАНИЯ (TAPP und TAST KINO), 1968

Названия варьируются: самая ранняя версия: «1/5 минуты»; позже возникли названия: фильм-касание, фильм касания, мини-экран (без проекции).

Кино касания, Уличный фильм, Мобильный фильм, Фильм настоящих женщин [или: Настоящий фильм женщин], телесная акция, социальная акция

Хронология перформансов
Премьера:
кинофестиваль 2-ая Мараисиада – Молодое Кино '68 / Вена, организованный Эрихом Маутнером, в зале Института Экономического Развития Австрийской Федеральной Экономической Палаты в Вене (11 ноября 1968 года). Вместо получившего награду фильма «Пинг-понг», ВАЛИ ЭКСПОРТ представляет свое «КИНО КАСАНИЯ», сопровождая его резкими заявлениями. Среди зрителей вспыхивают беспорядки, и на сцене происходит драка.

Второй показ TAPP and TASTKINO происходит на 1-ой Европейской Встрече Независимых Кинорежиссеров Мира, проведенной на площади Штахус центром независимого кино (13 ноября 1968 года) в Мюнхене. Перформанс сопровождался провокативной речью Петера Вайбеля.

Кроме того, ВАЛИ ЭКСПОРТ представляет свое кино-произведение в 1968 году в кафе «Савой» в Вене.
На всех этих перформансах используется кино-объект, сконструированный ВАЛИ ЭКСПОРТ из пенопласта и тканевого занавеса. Впоследствии этот театр был сломан, и больше не использовался.

Для дальнейших перформансов, например, для тура «Подпольный Взрыв» используется объект КИНО КАСАНИЯ, сделанный из алюминия Вольфгангом Эрнстом (Вена).

12 сентября 1969 года акция КИНО КАСАНИЯ (с Петером Вайбелем, вещающим в мегафон), возобновленная на основе перформанса от 13 ноября 1968 года, вновь исполняется в Мюнхене для телевизионного шоу «Апропо фильм». В ней участвуют представители телевизионной станции ORF Петер Хайек и Хельмут Димко. Смотрите также видеозапись: отрывки из «Международного акционистского искусства» (Aktionskunst International), документальный фильм ВАЛИ ЭКСПОРТ; Австрийское Телевидение, 1989.

«Мобильное кино» было также представлено в 1969 году в рамках «Военной кампании искусств» (Kriegskunsfeldzug), развернутой ВАЛИ ЭКСПОРТ и Петером Вайбелем как часть «Подпольного Взрыва» с участием ВАЛИ ЭКСПОРТ, Пауля & Лимпе Фукс, Петера Вайбеля, Амона Дююлом II, Гуру Гуру Грува, The Kinetic Lights, The Wath-Toll-Theater, Filme: Курта Крена, W&B Гейнов, Клауса Шонгерра и других. Это происходило в следующих местах:
В Королевском Цирке, в Мюнхене (15 апреля), где ЭКСПОРТ покинула арену со своим КИНО КАСАНИЯ и прошла по рядам, призывая зрителей посетить ее кино;
в Эссене (3 мая);
в Кельне, Sporthalle Deutz (6 мая);
и в Цюрихе, Volkshaus (18 и 25 мая).
В Штутгарте, Halle 2, Killesberg (8 мая); полиция запретила перформанс из-за потасовки, вспыхнувшей в Эссене.

Другие перформансы КИНО КАСАНИЯ:
лето 1969 года, Every Day Club, Гетебург (10 августа),
а также в рамках «Тура Расширенного Кино»
ВАЛИ ЭКСПОРТ, зимой

1971 года: electric cinema, Амстердам;
vestzaktheater, Бреда;
Музей кино, Эйндховен;
лаборатория искусств, Лондон.
Кроме того, состоялся одноразовый перформанс с Эрикой Миес в Кельне (1971, Брайтэ штрассе), сопровождавшийся речью ВАЛИ ЭКСПОРТ.

В 1999 году кино-объект был приобретен Generali Foundation Collection, Вена.

Translations

23 **BODY SIGN ACTION**
Tattoo

Books are made of parchment
Codex (books made of parchment)
Parchment = processed animal skin
Book ⟷ Human
The human as codex
The human as signal carrier as information carrier
Skin screen

An object is illustrated identically
An object whose function is no longer called for
In this way, a historical function is illustrated
> Illustration as reconstructed function <

The tattoo demonstrates the relationship between ritual and civilization. As a tattoo, the garter appears as sign of a bygone enslavement, as trace of a past culture, as memory. A social signal has been transformed into a private one.

34 **TENSION-LOADED PROJECTILE (PROJECT)** 1969
Made of special rubber with steel rods inserted

Attached to the wall at the head level of the average gallery visitor

Steel plates
Rubber (dream of the rubber industry)
Mounting wagon
Sliding rails

Caution! Whoever presses the button does so at his own risk! Whoever doesn't duck quickly enough loses his head!

Button that sets the mounting wagon in motion, releasing the tension-loaded projectile, which then flies through the room.

See For fairs button

40/41 **Gas Cloud Project** 1969
Electric wire
Poles
Battery
Gas cannon
Cloud

„If I hit the first person who comes along,
at least I haven't shot anyone innocent."
Leon-Jules Leauthier

Artillery fire shoots gas clouds into the air, which explode when they reach electrically charged wire suspended at a certain height.

The gas cannon can be taken apart, the poles pulled up; in 10 minutes the scaffolding set up and dismantled again. Under the protection of the dust clouds (field of rubble), the team leaves the scene.

– An Urban Action –
(From the Martial Arts Campaign)

82–85 **Adjunct Dislocations**
Person standing in a room with two 8mm cameras mounted on the upper body, one in back and one in front. If the body bends forward, one camera records the ground and the other the sky; if the body leans to the side, both cameras record views of the opposing sides (...). All possible positions are performed, first in the room, then in the house (...), then on the street (...). These depictions, which are not all described here, are always recordings by the 8mm camera or its projections. It is an expansion of the room through the architecture of the city and into nature outdoors. Then obstacles and disruptions appear. (...) Push-ups generate inverted, pulsating images of earth and sky. This action is filmed simultaneously by a 16mm camera. The projection then shows the 16mm film at the side of the 8mm projections [lined up vertically, *ed.*] (...) Not only is something shown, but the showing itself is shown. Not only is something represented, but the representation itself is represented. A feeling of space is generated that is only possible by means of film: simultaneously seeing oneself from the front and back, above and below and from the outside of a room into its center. The surroundings are thus explored not only through film; the exploration of the environment by the body is demonstrated as well, using film (...). The film unites opposite sides of the room, which imperceptibly form the SPACE CONTINUUM for the body.

90/91 **CUTTING** 1967/68
Expanded Movie, Intermedium
Material: 2 paper screens, 1 slide projector, 1 slide of a house facade, Bazooka T-shirt, naked actor, razor, scissors.

screen – action
skin – action
body – action

paper screen
skin screen

part 1 : opening. a documentary
part 2 : a talkie, homage to Marshall McLuhan
part 3 : a comedy, homage to Bazooka Joe
part 4 : a silent movie, homage to Greta Garbo
part 5 : fellatio

part 1 : The windows projected on the screen are cut out with scissors, i.e. really opened up.
part 2: The sentence "The content of the writing is the speech" (quote from McLuhan) is cut out of the illuminated screen up to the word speech; the word "speech" is then spoken. The meaning of the sentence is thus representatively realized. Speech is spoken at the height of the line.
part 3 : The bubblegum bubble on the T-shirt (coming out of Joe's mouth) is cut out. The conventional screen as "dicent" (Chs. S. Peirce) became a Bazooka T-shirt, with the syntactic dimension of "blowing up."
part 4: Breast – underarm – abdomen – and pubic hair are shaved. A naked body becomes a screen.

Part 5 is a talkie (cf. part 2) without signs, demonstrating body language as a type of non-verbal articulation, as liberated human communication; this still means today: "not social action" (P. Weibel).

Performed:
Gothenburg, 1968
'Underground Explosion,' Munich, Zurich,
Cologne, Essen, 1969
'The First International Underground Festival,' London, 1970
Experimenta 4, Frankfurt, 1971
Amsterdam, 1971
Cinemathèque Brussels, 1972

90–93 **Cutting**
The cinematic technology of cutting is the operation used to create film and reality. It's not celluloid that is being cut, but the materials of cutting that are individually transformed and applied to other elements of the bandage of film, which are likewise abstracted and transformed.

94 **abstract film no. 1** 1967/68
fig. a
water mirror
screen
light source
chairs

fig. b
elements: water
mirror
light

If abstract signs are generated using concrete materials, no distinction is made between nature and signs – celluloid as a cleverly calculated element – film is replaced by a new procedure.

fig. c
angle of incidence | angle of reflection

94/95 **Abstract film no.1**
Abstract signs are generated using concrete materials here; no distinction is made between nature and sign. Technological effects are achieved through simple means. A spotlight shines onto a mirror over which various liquids are poured. This event is projected by means of reflection onto a screen, creating moving abstract patterns. The recourse to natural materials such as water and simple mirror reflection, the reduction to basic elements, and the renunciation of technology at first create unexpected, but quite convincing connections to Land Art, Minimal Art, Arte Povera. The same event can also take place in nature, with the projection surface a cliff, a wide expanse of land or the sea as natural screen.

102 **Time and Countertime,** 1973
Video sculpture

Dishonest truth
Feedback feed

Ice cubes are recorded as they melt and then the process is played back in reverse on the monitor. The end of the recording = the beginning. A container of ice cubes is placed in front of the monitor, really melting.

Monitor process water → ice
Reality process ice → water

350 **TOUCH CINEMA**
The performance takes place, as always, in the dark. Only the theater has become a bit smaller. It only has room for two hands to watch the film, i.e. in this case to touch and feel it. The "viewer" (user) has to stick both hands through the entrance into the theatre. In the process, the curtain, which before only rose for the eyes, now finally also goes up for both hands.

Tactile reception makes immune against the deceit of voyeurism, because as long as the citizen is satisfied with the reproduced copy of sexual freedom, the state spares itself the true sexual revolution. Touch Cinema is an example of the activation of the audience qua new interpretation. Tactile instead of visual communication. Reorganization of the cinematic elements also calls for a new communication model, and with it a new kind of experience. Sociological models like the ones reinforced by cinema are thus broken open, and new ones take their place, along with new forms of human behavior, for example the socialization of sexuality. We've had enough of the erotic as private property, of the domestication of sexuality!

Touch Cinema as the first true women's film. The attributes of the woman, which in our culture are made into an object for male sexuality, were directly done away with here and brought out onto the street in a form that breaks through the social rules. Tactile and visual experience in sexuality is allowed by the state only in the family, in the private realm. Visual experience through newspapers, books and films promotes voyeurism and only superficially allows sexuality outside the family. Tactile experience outside the private sphere is prohibited by the state. The senses are liberated and this process cannot under any circumstances be integrated in the rules of the state. Because it leads to a direct freeing of sexuality. It is woman's first step from object to subject. She has the power over her own breasts, does not follow the rules of society any longer; since everything happens on the street and the 'consumer' might be anyone, i.e. man or woman, this is a blatant breakdown of the taboo of homosexuality. Because the breasts are no longer the property of the man, but the woman has instead taken command of her own body, the morality of the state rules (state, family, property) is breached.

Performed
1968 Vienna, 2nd Marisiade "Junger Film 68"
Munich, at the first European meeting of the Independent Filmmakers of the World
1969 Underground Explosion, Munich, Zurich, Cologne, Essen
1970 Amsterdam

TAPP UND TASTFILM

Die vorführung sindet wie stets im dunkeln statt. nur ist der kinosaal etwas kleiber geworden. es haben nur zwei hände in ihm platz. um den film zu sehen, d.h. in diesem fall zu spüren und zu fühlen, muß der "zuschauer" (benutzer) seine beiden hände durch den eingang in den kino = saal führen. damit hebt sich der vorhang, der bisher nur für die augen sich hob, nun endlich auch für beide hände.
die taktile rezeption feit gegen den betrug des voyeurismus. denn solange der bürger mit der reproduzierten kopie sexueller freiheit sich be = gnügt, erspart sich der staat die reale sexuelle revoluteion. tapp und tastfilm ist ein beispiel für die aktivierung des publikums qua neue interpretation. taktile statt visuelle kommunikation. neue organisation der filmischen elemente bedingt auch eine neue kommunikation, mit ihr eine neue erfahrung. soziologische modelle, wie sie im kino vertsärkt werden, werden somit aufgebrochen, es entstehen neue soziologische modelle neue menschlicher verhaltensweisen, bspw. die sozialisierung der sex = ualität. schluß mit der erotik als privatbesitz, vergesellschaftung der sexualität.
tapp und tastfilm als erster echte frauenfilm. die attribute der frau die in unserer kultur zu einem objekt für die sexualität des mannes gemacht werden, wurden hier direkt abgeschafft und auf die straße ge = bracht, in einer form, die die gesellschaftlichen reglen durchbricht. taktiles und visuelles erlebnis in der sexualität erlaubt der staat nur in der familie, in der privatshäre, visuelles erlebnis durch zeitungen, bücher und filme fördert den voyeurismus und erlaubt nur scheinbar dei sexualität außerhalb der familie.taktiles erlebnis außerhalb der privat = shpäre verbietet der staat. die sinne werden befreit und dieser prozess läßt sich in keiner weise in die staatlichen reglen integrieren. denn er führt zur direkten befreiung der sexualität.er isr der erste schritt der frau vom objekt zum subjekt. sie verfügt frei über ihren busen befolgt nicht mehr die sozialen vorschriften; dadurch daß alles auf der straße passiert und der 'konsument' jeder sein kann, also mann oder frau ist das ein unverschleierter einbruch in das tabu der homosexualität. indem ein busen nicht mehr das eigentum des mannes ist, sondern die frau selbstständig über ihn verfügt, wird die moralität der staatlichen vor = schriften (staat, familie, eigenum) durchbrochen. valie export

1968

TAPP und TASTKINO

КИНО КАСАНИЯ

TOUCH CINEMA
Expanded Cinema,
Street Film, Desription
with photograph on paper

vorgeführt 1968 wien, 2. marisiade "junger film 68"
münchen, beim ersten europäischen treffen der unab =
hängigen filmemeacher der welt
1969 underground explosion, münchen, zürich, köln, essen
197^{0} amsterdam



objekt TAPP UND TAST KINO

TAPP und TAST KINO (TOUCH CINEMA), 1968
Title varies: earliest version: "1/5 minute," later also called: touch film, a touch film, mini screen (without projection)

Touch Cinema, Street Film, Mobile Film, Genuine Women's Film, body action, social action

Chronology of performances
Premiere:
2nd Maraisiade - Young Film '68 / Vienna, organized by Erich Mauthner, in the public hall of the Institute for Economic Promotion of the Austrian Federal Economic Chamber in Vienna (November 11, 1968), VALIE EXPORT presents, instead of her award-winning film "Ping Pong," her "TOUCH CINEMA," accompanied by a statement. Tumult breaks out in the audience and a battle takes place on stage.

The second performance of TOUCH CINEMA takes place at the 1st European Meeting of Independent Filmmakers of the World, put on by the undependent film center (November 13, 1968) in Munich, on Stachus Square.
The performance is accompanied by a provocative speech by Peter Weibel.

VALIE EXPORT also presents her cinema piece in 1968 at Café Savoy in Vienna.
For all of these performances, a cinema object constructed by VALIE EXPORT out of styrofoam with a fabric curtain is used. This theater was afterward ruined and it subsequently became unusable.

For subsequent performances, a TOUCH CINEMA made of aluminum built by Wolfgang Ernst (Vienna) for the Underground Explosion tour is used.

On September 12, 1969, TOUCH CINEMA is performed again in Munich for a TV show: „A Propos Film", featuring Peter Hajek and Helmut Dimko, for the ORF television station, based on the November 13, 1968 performance, with Peter Weibel on the megaphone.
See also video documentation: excerpts from "International Action Art" (Aktionskunst International), a documentary by VALIE EXPORT; Austrian Television, 1989.

The "mobile cinema" was also presented in 1969 at the "Martial Arts Campaign" (Kriegskunstfeldzug) launched by VALIE EXPORT and Peter Weibel as part of the "Under ground Explosion" with VALIE EXPORT, Paul & Limpe Fuchs, Peter Weibel, Amon Düül II, Guru Guru Groove, The Kinetic Lights, The Wath-Tholl-Theater, besides with films by Kurt Kren, W&B Hein, Klaus Schönherr and others at the following venues:
Circus Krone, Munich (April 15), where EXPORT left the arena with her TOUCH CINEMA, walked through the audience and challenged people to visit the cinema;
in Essen (May 3);
in Cologne, Sporthalle Deutz (May 6);
and at Volkshaus Zürich (April 18 and 25).
In Stuttgart, Halle 2, Killesberg (May 8), police ban the performance because of the fight that broke out in Essen.

Other performances of TOUCH CINEMA:
summer 1969 Every Day Club, Gothenburg (August 10, 1969) and as part of VALIE EXPORT's "Expanded Cinema Tour" in winter 1971 electric cinema, Amsterdam; vestzaktheater Breda; Film Museum Eindhoven; arts lab London.
Moreover, there was a one-time performance with Erika Mies in Cologne (1971, Breite Strasse), accompanied by a speech by VALIE EXPORT.

In 1999, the cinema object was purchased by the Generali Foundation Collection, Vienna.

Übersetzungen

16 **Zitat:**
Der Körper ist ein Eigenbereich, ein Bereich für die Gesellschaft... sowohl für die Privatsphäre als auch für die Öffentlichkeit.
Interview mit Andrea Juno, in: Angry Women, San Francisco, Re/Search Publications1991, 187

22 **Body Sign Action**
Die Tätowierung des Körpers demonstriert den Zusammenhang zwischen Ritual und Zivilisation. In der Tätowierung erscheint das Strumpfband als Zeichen einer vergangenen Versklavung und als Attribut einer von uns nicht selbstbestimmten Weiblichkeit, Kleidung als Verdrängung der Sexualität. Ein soziales Ritual, das ein Bedürfnis des Körpers verdeckt, die Opposition unserer Kultur gegen den Körper werden aufgedeckt. Das Strumpfband als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Klasse, die ein bedingtes Verhalten fordert, wird zur Erinnerung. Der weibliche Körper streift ab, wirft den Stempel einer Welt weg, die bis jetzt nicht die Welt der Frau war, um zu einer menschlichen Welt zu kommen, in der sie ihre weibliche Existenz selbst bestimmen kann.

35/36 **KRIEGSKUNSTFELDZUG**
attack lecture, teil des kriegskunstfeldzugs
im rahmen der >underground explosion< von P.A.P.
(progressive art production, karl-heinz hein/dieter meier)
in münchen, zürich, köln, und essen im mai/juni 1969
veranstaltet.

motto: das publikum als kunstwerk, als opfer der kunst, als gäste der hochzeit von auschwitz!

W.I.R. sind W.A.R.
VALIE EXPORT PETER WEIBEL
war art riot.
krieg kunst aufruhr.
kriegskunst kunstkrieg.
kunst, die als der ort der utopie überleben will, für die ankunft der utopie sorge und schlagring tragen will, kunst, die fürs überleben sorgt, wird zu paramilitärischen aktionen.
(...)
W.A.R. propagiert die revolution des verhaltens.
W.A.R. propagiert das verhalten der anomalie.
W.A.R. annuliert den gesellschaftsvertrag.
der staat ist ein sumpf. wir werden ihn trockenlegen.
wir fallen aus dem staat wie aus ausgetretenen galoschen.
der staat ist für den schritt der zukunft ein zu enger schuh.
abschaffung der verwaltungsvollstreckungsgesetze.
abschaffung der verkehrssicherheit.
abschaffung der verfassung
Peter Weibel

>attack lecture< bestehend aus 3 elementen:
rede, peitschaktion, publikum(s)sprenger

während peter weibel obszöne und politradikale parolen durch den 300-watt-verstärker jagte, peitschte valie export das publikum aus und wolfgang ernst fuhr mit dem wasserwerfer auf das publikum los. zum schutz waren stacheldrahtballen aufgebaut, die jedoch zumeist niedergetrampelt wurden.
in essen kam es zu einer saalschlacht, als die akteure ohne ankündigung das publikum auszupeitschen begannen. export und weibel fuhren mit zwei ochsenschwanzpeitschen in die menge, als begonnen wurde, vorbereitete bündel stacheldraht ins fliehende publikum zu schleudern, plötzlich splitterten scherben durch die luft, eine bierflasche war auf EXPORTs kopf zerschlagen worden, die ihr eine schnittwunde, die kriegskunstfeld-zugs-wunde, zufügte.

78/79 **Zitat:**
... In seiner Ästhetik sollten Verfeinerungen und Verschiebungen der Sensibilität die Strukturen und Bedingungen der visuellen und kommunikativen Kommunikation im Kino bewusst machen, die amputierte Wahrnehmung wieder wahrnehmungsfähiger zu machen.
VALIE EXPORT, Expanded Cinema as Expanded Reality

82–85 **Adjungierte Dislokationen**
Stellung im Raum mit zwei am Oberkörper montierten 8mm-Kameras, eine dorsal (hinten), eine frontal (vorne). Beugt sich der Körper nach vorn, so nimmt die eine Kamera den Boden, die andere den Himmel auf, beugt sich der Körper seitlich, nehmen die beiden Kameras die gegenteiligen Seitenansichten auf (...). Alle möglichen Stellungen werden ausgeführt, zuerst im Zimmer, dann im Haus (...), dann auf Straßen (...). Bei diesen Darstellungen, die hier nicht alle beschrieben sind, handelt es sich immer um Aufnahmen der 8mm-Kameras bzw. um deren Projektion. Es ist eine Ausdehnung vom Zimmer über die Architektur der Stadt in die freie Natur. Schließlich treten Hindernisse und Störungen auf. (...) Durch Liegestütze entstehen invertierte pulsierende Bilder von Erde und Himmel.
Diese Aktionen werden simultan mit einer 16mm-Kamera gefilmt. Die Projektion geht also dann so vor sich, dass der 16mm-Film seitlich der [übereinander liegenden, Anm. der Red.] 8mm-Projektion projiziert wird. (...) Es wird nicht nur

etwas gezeigt, sondern auch das Zeigen aufgezeigt. Es wird nicht nur etwas dargestellt, sondern auch die Darstellung dargestellt. Es wird ein Raumgefühl erzeugt, wie es nur der Film erzeugen kann: gleichzeitig von hinten und vorne, oben und unten und sich von außen im Mittelpunkt eines Raumes sehen. Es wird daher nicht nur auf filmische Weise die Umgebung erkundet, sondern filmisch die Erkundigung der Umgebung durch den Körper demonstriert (...). Der Film verbindet entgegengesetzte Raumteile miteinander, die das für die Wahrnehmung unmerkliche RAUM-KONTINUUM des Körpers bilden.

90–93 **Cutting**

Das filmtechnische Verfahren des Schneidens, Cutting, ist die Operation der Herstellung von Film und Wirklichkeit. Nicht Zelluloid wird geschnitten, sondern die Materialien des Schneidens werden individuell verwandelt und auf andere Elemente des Verbandes Film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt.

94/95 **Abstract film no.1**

Hier werden abstrakte Zeichen durch konkrete Materialien erzeugt, wird zwischen Natur und Zeichen nicht unterschieden. Durch einfache Mittel werden die Effekte der Technologie erzielt. Ein Scheinwerfer strahlt auf einen Spiegel, über den verschiedene Flüssigkeiten gegossen werden. Dieses Ereignis wird durch Reflexion auf die Leinwand projiziert, es entstehen bewegte abstrakte Muster. Der Rekurs auf natürliche Mittel wie Wasser und einfache Spiegelung, die Reduktion auf Elemente, die Abkehr von der Technologie schaffen vorerst unerwartete, doch im Grunde einleuchtende Beziehungen zu Land Art, Minimal Art, Arte Povera. Dasselbe Ereignis kann auch in der Natur stattfinden, die Projektionsfläche ist hier eine Felswand, eine weite Landfläche, das Meer, Naturleinwand.

96 **Ping Pong**

Mit Ball und Schläger muss versucht werden, die Punkte, die auf der Leinwand erscheinen, zu treffen. Ein Film zum Spielen – ein Spielfilm.
Ledig ihrer Semantik wird die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand klar: Reiz und Reaktion. Die Ästhetik des konventionellen Films ist eine Physiologie des Verhaltens, seine Kommunikationsweise ein Ereignis der Perzeption. „Ping Pong" expliziert das Herrschaftsverhältnis zwischen Produzent (Regisseur, Leinwand) und Konsument (Zuschauer). Was hier das Auge dem Hirn erzählt, ist Anlass zu motorischen Reflexen und Reaktionen. „Ping Pong" macht die ideologischen Verhältnisse sichtbar. Zuschauer und Leinwand sind Partner eines Spiels, dessen Regel – dass Leinwand und Zuschauer handelseins werden – der Regisseur diktiert. Insofern reagiert der Konsument aktiv. Nichts zeigt deutlicher den Herrschaftscharakter der Leinwand (als manipulatives Medium des Regisseurs) als dies: Wie sehr auch der Zuschauer ins Spiel kommt und mit der Leinwand spielt, an seinem Konsumentenstatus ändert dies nichts oder nur wenig. Die Fernsehversion eignet sich vorzüglich für Morgenstunden, Frühsport. Punkte erscheinen auf dem TV-Schirm, mit dem der TV-Akteur, der Morgengymnastiker „Ping Pong" spielt.

98 **Auf + Ab + An + Zu**

Nach der Aufnahme die Montage, nach der Montage die Projektion, lautet die Regel. Jeder Verstoß gegen diese Regel, jede Verschiebung, Auslassung, Vertauschung bringt die Produktionsgesellschaft um ihren konventionellen Erfolg. Film als perfektes Illusionstheater in klimatisierten und abgedunkelten Erlebnis-Boxen. Desertion der Produktionsschemata durch Sabotage ihrer Zeitstruktur bedeutet: nicht mehr „Welt" wird vorgetäuscht, sondern Machbarkeit von „Welt" wird demonstriert. Bei „Auf + Ab + An + Zu" geschehen Montage und Projektion gleichzeitig. Die Montage erfolgt auf der Leinwand, nicht auf dem Zelluloid. Die Simultaneität der Projektion und Montage zeigt: Film ist Zeichnen. Dieser Film ist ein Lehrfilm, eine Einübung in die Malerei, eine Absage an die Malerei, ist ein Echo der kubistischen Desertion der Malerei. Raum wird als Moment der Zeit begriffen. Nur ein Teil des projizierten Bildes ist sichtbar, der Rest, übertuscht am Zelluloid mit geometrischen Mustern, wird ergänzt. In einer kreisförmigen Bewegung wandert die übertuschte Zelluloidpartie über die Leinwand. Das jeweils wieder frei werdende Stück wird ersetzt. Der Zuschauer, der an der Produktion des Filmes teilhaben muss, damit der Film erst realisiert werden kann, ergänzt mit dem Zeichenstift das, was auf dem Zelluloid überdeckt ist. Am Schluss bleiben im weißen Projektionsviereck die Striche und Zeichen der reproduzierten Reproduktion.

100 **Splitscreen-Solipsismus**

Rechtwinkelig zur Leinwand steht eine Alufolie, auf der sich das Projektionsbild spiegelt, dadurch werden illusionistische Effekte erzielt, aus einem Boxer werden zwei, ein Boxer boxt mit sich selbst, gegen sich selbst. Er boxt mit dem Bild, aber auch mit dem Rahmen des Bildes. Die Verdoppelung in der manieristischen Malerei ... „Splitscreen" ist Reduktion in der Verdoppelung: zwei Bilder mit nur einem Projektor.

106/107 **Zitat**:
In der feministischen Theorie bezeichnet das Verhältnis zwischen sexueller Differenz, Begehren, Körper, Sprache und den unbewussten Effekten der Macht, die Konstituierung der Gesellschaft und Individualität. Die Differenzen, Differenzierungen, innerhalb der politischen Argumentation ergeben sich analog zu den verschiedenen Analysen der Repräsentationssysteme unserer Kulturen und dem Grad ihrer Affirmation.
VALIE EXPORT, Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit, Theater. Begegnung. Integration. Vorwort

110/112 **EROS/ION** 1971
Körper-Material-Interaktion
Material: eine große Glasplatte, ein Haufen Glasscherben, Papierleinwand, Mensch

In dieser Aktion wird der Körper für eine semantische Analyse durch eine Körperdemonstration eingesetzt, als Träger und Überträger von Zeichen/Spuren benützt. Die Aktion EROS/ION untersucht die Beziehung zwischen sozialen Zeichen und Körper, die Beziehung zwischen Kultur und Körper, Material und Körper. Ich wälze mich zuerst in zerbrochenem Glas, body cutting durch Leinwand, und dann auf einer Glasplatte.
Gleiches Material evoziert gleiche Bedeutung.
Zustandsänderungen des Materials ändern auch die Bedeutung des Materials. Glas als Scheibe bedeutet: Transparenz. Glas als Scherben bedeutet: Läsion. Zwei verschiedene Bedeutungen, Kontextvariation, Wirklichkeitserfahrung, wenn die Abbildungsbeziehung verloren geht, geht die Welt verloren.
Zwei Flächen gleicher Bedeutung. Dieser minimalen Varianz entspringt der Kunstcharakter, der Erkenntniscarakter ist.
Zum Schluß wälze ich mich auf einer Papierleinwand. Die Spuren, die die Glasscherben auf meiner Hautleinwand hervorrufen, hinterlassen informelle malerische Spuren auf der Papierleinwand. Die Glassplitter werden Zeichen, indem sie zu bloßen Spuren eines ästhetischen Prozesses am Körper reduziert werden.
Identität von Zeichen und Trägermaterial. Der Kontext der Kunst als Bedingung/Kondition der Wirklichkeit.

Hat die Gesellschaft durch soziale Zeichen die Herrschaft über den Körper demonstriert, so zeigt EROS/ION Mittel und Wege, wie der Mensch sich dieser Gewalt entziehen kann. Die biologische Ordnung, die in unserer Gesellschaft mit Gewalt noch herrscht, in Körpereigenschaften Lebensformen bestimmen, kann nur aufgehoben werden, wenn die Gewalt, die der Körper über den Geist hat, überwunden wird, wenn der Körper überwunden wird. Der Mensch wälzt sich in zerbrochenem Glas, ohne daran zu verbluten. Er erweist sich stärker als das ihn umgebende System, indem er dessen Austragungsort, den Körper überwindet.

Die Aktion zeigt das Bewusstsein, das sich von der Bedeutung des „Material" befreit hat. Die Rekonstruktion geschieht vom Standpunkt der Überwindung des Rituals. Die Bedeutung des Materials, – Bedeutung und Bild als Material- das uns die Gesellschaft vorgeschrieben hat, wird hier überwunden am Körper durch den Geist. Die Zuordnung des Körpers ob biologischer, sozialer, oder institutioneller Art wird verweigert und abgelehnt. Es verletzt nicht, was verletzen sollte. Die Schnitte in der Haut sind nicht mehr tödlich, sie sind Öffnungen zur Intima, zur innersten Haut der Gefäße, zu sich selbst. Die staatliche Intimsphäre wird zerschnitten, die Körperspuren sind Zeichen von sozialen Prozessen, sind Zeichen vom Ritual zur Aktion, von der Unterdrückung zur freien Bestimmung, von der Ordnung zum Chaos.

Ich habe diese Analyse 1973 erweitert und mich als Beispiel von mehreren zuerst in Wasser und dann auf Eis gewälzt.
1971 experimenta 4, T.A.T. Frankfurt
arts lab, London
electric cinema, Amsterdam

132 **I [BEAT (IT)]**
Motto: Das Leben ist in unseren Händen, auch wenn wir gleiten und uns schwer darin bewegen, aber schlagen wir nicht dagegen, so werden wir verschwinden.

Drei Monitore bilden ein Dreieck, auf den Bildschirmen dieser Monitore sieht man drei mich ankläffende Hunde. Dieses Dreieck und das Gebell stehen stellvertretend für den ständigen Appell, den Vater Staat, Mutter Natur und (männliche) Ideologien an uns richten. Das Dreieck der Monitore steht für eine ganze Kette von Trinitäten, die bei der heiligen von Vater, Sohn und Geist beginnt und bei der profanen von Mann, Geschlecht, Moral endet. Im Mittelpunkt dieses Dreiecks liegt das Foto einer liegenden Frau, auf das ich mich spiralenförmig durch Abschreiten der Monitore zubewege, wobei ich aus dem Kanister Schmieröl vor meine Schritte schütte.
Meine Bewegungen sind aber extremer Natur, da meine Extremitäten (Beine und Arme) belastet sind. Die acht

Abwinkelungsgelenke meiner Extremitäten sind mit Bleibändern umspannt, die mit Lederriemen geschlossen werden, so dass ich sie nicht mehr vollständig bewegen kann, meine Hände sind überzogen mit Bleihandschuhen: Meine Hände taugen als Produktionsmittel nur mehr schwerlich, meine Gelenke an Armen und Füßen sind in ihrer Bewegungsfreiheit und -totalität stark gehandicapt. Sie hängen von meinem Rumpf als funktionslose Extensionen meines körperlichen Seins.

138/139 **Zitat**:
Das Konzept und die Intention meiner frühen Arbeit in Expanded Cinema bestand darin, zu entziffern, wie die Realität im Film manipuliert wird, den cinematographischen Apparat in die Installation von Raum und Zeit zu transportieren, um aus der Zwei-Dimensionalität der flachen Oberfläche auszubrechen.
In Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, S. 215

216 **Zitat:**
Die Subversion besteht darin, die Bedingungen der Repräsentation sichtbar zu machen und die Bedingungen der Zwänge in einem repressiven Repräsentationssystem, wie wir es durch politische Manipulation erfahren, zu verdeutlichen.

220 **...Remote...Remote...**
Menschliches Verhalten wird im Gegensatz zu Maschinen (Tieren) durch Ereignisse in der Vergangenheit beeinflusst, wie weit diese Erfahrungen auch zurückliegen mögen. Dadurch gibt es eine zur objektiven Zeit parallel laufende seelische Para-Zeit, wo die Gebete der Angst und der Schuld, die Unfähigkeit zu siegen, Deformierungen, die die Haut aufreißen, Sichtbarmachungen ihre konstante Wirkung haben. Ich zeige etwas auf, was Vergangenheit und Gegenwart darstellt. Selbstsichtbarmachungen zeigen auf, was Vergangenheit in der Gegenwart und Gegenwart in der Vergangenheit sind.

226 **Syntagma**
„Syntagma" ist wie ein starrer Blick, den jemand mit sich selbst wechselt, als ob er/sie zwei Menschen wären – das Starren der Augen auf sich selber und das Anstarren der Kamera. Durch diese beiden Augen ist nur das Anstarren wahrnehmbar. Identitätsreflexionen, der Spiegel als etwas Undurchdringbares, wie ein untersuchender Schleier. Je mehr der Spiegel reflektiert, desto mehr bewegt er sich in die Vergangenheit als undurchdringbares Objekt, auch wenn er sich selbst Bilder aufdrückt.

252/253 **Zitat**:
Wir haben keinen anderen Zugang zur Wirklichkeit als über Bilder und Worte, zu einer Wirklichkeit, die sich in der Uneinholbarkeit durch Bilder und Worte erst zu erkennen gibt.
VALIE EXPORT, Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit, Theater. Begegnung. Integration. Vorwort

280/281 **Zitat**:
Die Wahrnehmung, das Konzept und die Darstellung der Realität in Frage zu stellen, ist der Kern meines gesamten Schaffens.

284 **Metallene Gesten**
Eine Aktion über die Betrachtung von Gefangenschaft und Isolation. Die Performerin legt sich schutzlos in fötaler Position auf ein Feld von Eis und Schnee, umgeben von Stacheldraht. Eine Furche, die mit brennendem Benzin gefüllt ist, wird in den Schnee gegraben und umgibt die gesamte Szene.

metallene gesten

ich trinke das glas wasser in der sommerhitze
rinne den schweiß zwischen meinen füßen und
verstehe kein wort von deinem gesicht
es ist kalt und ein körper steht mir zur seite und
ich gebe dein glas weiter und deine hitze kann nicht
meine hitze sein
das glas wasser hab ich nie getrunken
warum sollte ich ein meer trinken wenn ich das leben
nicht verstehe.

314/315 **Zitat**:
Politische Manipulation und die manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit beinhalten die Auseinandersetzung mit individueller und gesellschaftlicher Identität und tragen zu einer sozio-kulturellen Identitätsbildung bei. Sie manipulieren, desavouieren und drängen in Zusammenhänge, wo das Eigene vom Anderen getrennt wird, das Eigene das Andere verraten soll.
VALIE EXPORT, Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit, Theater. Begegnung. Intergation. Vorwort

320 **Der Schrei**
Eine ölgefüllte rechteckige Wanne bildet das Zentrum zwischen zwei Videoprojektionen und einem mittig über der Ölfläche angebrachten Laser. Auf der einen Videowand

ist die Glottis und Kehle von VALIE EXPORT zu sehen, während die Künstlerin versucht zu sprechen. ... Die zweite Projektion zeigt eine Abbildung einer oszillographischen, elektroakustischen Sprachaufzeichnung. Ein Verfahren, das die Stimme in Frequenzen zerlegt und somit Stimmvolumen, Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke misst. Untersuchungsgegenstand ist das Sprechverhalten psychisch Behinderter, deren Sprache durch Wortneubildungen erweitert wird. ... Ein Laser schließlich zeichnet tibetanische Schriftzeichen auf die Oberfläche. Es handelt sich um Fragmente einer Lehre von buddhistischen Mönchen, die seit der Besetzung Tibets durch VR China 1950 verboten sind. In allen drei Fällen geht es um die Produktion und Bedeutung von Sprache und ihre Behinderung durch mechanische, psychische und politische Prozesse. ...VALIE EXPORT setzt Kontrolle , Zurichtung und Zuschreibung ins Verhältnis zur menschlichen Artikulation. ... Am Beispiel der Frau, der psychisch Behinderten und der buddhistischen Mönche werden Unterdrückungsmechanismen thematisiert.
Frank Wagner, Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen, Berlin

324 **Die Praxis des Lebens**

ich habe nichts zu sagen
denn nichts
das außerhalb oder innerhalb von mir wäre ließe sich
nicht ausdehnen
nicht in das geviert (m)eines kontextes stellen
explodierte energie-ströme als schnittstellen der
mensch-schaften
die die körpersplitter an den rändern berühren im verlust
der wärme verletzt sich die oberfläche des lebens zu einem
ausgebrannten
der körper als asyl labyrinth der trauer eingeschlossen
in das schwarze echo der tränen
verlässt das ich
einen nomaden zwischen den endgrenzen kälte/
leben-wärme/tod

328 **VIOLATION – SCHNITTE** 1995
Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche
Bild - Text - Sprache - Ton – Installation
Work in progress

„Einer der grausamsten Eingriffe in die weibliche Psyche und in den weiblichen Körper ist die noch immer praktizierte sexuelle und genitale verstümmelung von Mädchen und Frauen. In mehr als 25 Ländern Afrikas und Asiens ist die weibliche Beschneidung immer noch weit verbreitet. Auch in Europa werden diese Eingriffe trotz gesetzlicher Verbote noch praktiziert. Die weibliche Beschneidung wird als Geschlechtsverstümmelung bezeichnet, es handelt sich dabei um eine einschneidende Körperverletzung, die Teil der kontinuierlichen Gewalt gegen Frauen in vielen Kulturen und Gesellschaften auf der Grundlage des Biologismus ist. In dieser Gewaltanwendung geht es um die Beschneidung der weiblichen Sexualität, des Sexes und um die Deformation der Psyche, des Ichs. Identität, wie auch kulturelle Differenz wird im Zusammenspiel von Geschichte, Sprache, Erinnerung und Macht immer wieder neu verhandelt, verändert und erfunden. Differenz ist nicht neutral, und Identität ist eine wichtige Voraussetzung politischen Verhaltens. Der Körper ist das Hauptzeichen, das möglich macht, die Geschichte als Konstruktion zu erfahren und sichtbar zu machen." © VALIE EXPORT (V.E.Archiv)

338/339 **Zitat**:
Der einzige Weg, der gesellschaftlichen und kulturellen Kodifizierung zu entgehen ist, sie zu negieren, zu verändern und zu zerstören.
Aus: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments of the imagination

TAPP und TAST KINO, 1968
Titel variiert: früheste Version: 1/5 minute, später auch: tapp und tastfilm, ein tastfilm, minileinwand (ohne projektion)

Tapp und Tastfilm, Straßenfilm, Mobiler Film, Echter Frauenfilm, körperaktion, sozial aktion

Chronologie der Vorführungen
Uraufführung:
2. Maraisiade – Junger Film '68/Wien, veranstaltet von Erich Mauthner, im Saal des WIFI der Bundeskammer Wien (11.11.1968). VALIE EXPORT stellt statt des preisgekrönten Films „Ping Pong" ihr „TAPP und TASTKINO" mit einem Statement vor. Es kommt zu Tumulten im Publikum und zu einer Schlacht auf der Vorführbühne.

Die zweite Vorstellung des „TAPP und TASTKINO" findet im Rahmen des 1. Europäischen Treffen Unabhängiger Filmemacher der Welt, veranstaltet vom „undependent film center" (13.11.1968), in München am Stachus statt. Die Vorführung wird von einer provokanten Rede von Peter Weibel begleitet.

Desweiteren präsentiert VALIE EXPORT 1968 ihr Kino im Café Savoy in Wien.
Bei all diesen Aufführungen wird das von VALIE EXPORT konstruierte und ausgeführte Kino-Objekt aus Styropor mit einem Textilvorhang eingesetzt. Dieses Kino ist anschließend kaputt gegangen.

Bei den weiteren Vorführungen wird ein von Wolfgang Ernst (Wien) anläßlich der „Underground Explosion"-Tournee gebautes „TAPP und TASTKINO" aus Aluminium verwendet.

1969 wird das „TAPP und TASTKINO" nochmals in München – für die TV Sendung „A Propos Film" im Auftrag des ORF von Peter Hajek und Helmut Dimko/ Sendetermin 12.09.1969 – in Anlehnung an die Aufführung vom 13. November 1968 präsentiert, am Megaphon Peter Weibel.

Außerdem wird das „mobile Kino" 1969 beim „Kriegskunstfeldzug" von VALIE EXPORT und Peter Weibel im Rahmen der „Underground Explosion" mit VALIE EXPORT, Paul & Limpe Fuchs, Peter Weibel, Amon Düül II, Guru Guru Groove, The Kinetic Lights, The Wath-Tholl-Theater, neben Filmen von Kurt Kren, W&B Hein, Klaus Schönherr u.a.

an folgenden Orten vorgeführt: Circus Krone, München (15.04.), wo EXPORT mit dem „TAPP und TASTKINO" die Arena der laufenden Aktionen verlässt, durch das Publikum geht und es auffordert, das Kino zu besuchen; in Essen (03.05.), in Köln in der Sporthalle Deutz (06.05.) und im Volkshaus Zürich (18.04. und 25.04.). Die geplante Stuttgarter Auffrührung in der Halle 2/Killesberg (08.05.) wird aufgrund der Saalschlacht in Essen polizeilich verboten.

Weitere Aufführungen des „TAPP und TASTKINO":
Im Sommer 1969 im Every Day Club in Göteborg (10.08.1969) und im Rahmen von VALIE EXPORTs „Expanded Cinema Tournee" im Winter 1971: im electric cinema (Amsterdam), im vestzaktheater Breda und im Filmmuseum Eindhoven sowie im arts lab London. Außerdem kam es zu einer einmaligen Aufführung mit Erika Mies in Köln (1971, Breite Straße), begleitet von eine Rede von VALIE EXPORT.

1999 wurde das Kino-Objekt von der Sammlung Generali Foundation, Wien, erworben.

86–89 Перечень фильмов и категорий
Listing of films and categories

название title	тип type	материал material
РЕЗКА 67-68	действо на экране действо на коже телесное действо резка бумаги резка материи стрижка волосяного покрова свет ↔ речь темнота ↔ молчание	2 бумажных экрана 4 слайд-проектора, футболка «Базука», обнаженное мужское тело, бритва, ножницы, кожа, вода, человеческий голос
CUTTING 67-68	screen action skin action body action paper cutting matter cutting body hair cutting light ↔ speech dark ↔ silence	2 paper screens 4 slide projectors, Bazooka T-shirt, naked male body, razor, scissors, skin, water, human voice
АБСТРАКТ-НЫЙ ФИЛЬМ № 1 67-68	метафильм природное кино фильм окружающей среды реальное произведение свет – земля – вода – зеркало действо	стекло + ртуть (зеркало) вода (жидкости) источник света, киноэкран природный экран (лес) темнота
ABSTRACT FILM NO. 1 67-68	metafilm natural cinema environmental film real production light – land – water- mirror action	glass + mercury (mirror) water (liquids) light source, cinema screen natural screen (forest) darkness
ПИНГ-ПОНГ 68	расширенное кино фильм соучастия учебный фильм действо на экране кино-объект	ракетки и шарики для настольного тенниса, 8-мм пленка, проектор для 8-мм пленки, актер, твердый экран, возможно телевизор
PING PONG 68	expanded movie participatory film instructional film screen action film object	table tennis paddles and balls, N8 film, N8 projector, actor, solid screen, perhaps TV set

рисунок/фото	текст
drawing/photo	text
	экран → бумажный экран тканевый экран экран кожи
	screen → paper screen fabric screen skin screen
	стекло + ртуть (зеркало) вода (жидкости) источник света, киноэкран природный экран (лес) темнота
	glass + mercury (mirror) water (liquids) light source, cinema screen natural screen (forest) darkness
	Игровой фильм Художественный фильм (по-немецки “Spielfilm” = художественный фильм, “spielen” = играть) «Пинг-понг» толкует о властных отношениях между производителем (режиссером) и потребителем (зрителем). То, что глаз сообщает здесь мозгу, формирует причину для двигательного рефлекса. Зритель и экран суть доска игры, правила которой диктует режиссер. Попытка освобождения аудитории.
	A film for playing A fiction film (in German “Spielfilm” = fiction film, “spielen” = playing) “Ping Pong” expatiates on the authoritative relationship between the producer (director) and the consumer (viewer). What the eye tells the brain here forms an occasion for motor reflection. Viewer and screen are the screen of a game whose rules the director dictates. Attempt at emancipation of the audience.

86–89 Перечень фильмов и категорий
Listing of films and categories

название title	тип type	материал material
КИНО КАСАНИЯ 68	телесное действо социальное действо сексуальное действо реальный фильм первый уличный фильм первый мобильный фильм первый подлинный фильм женщин (или: первый фильм подлинных женщин)	мини-кино телесный экран (обнаженные женские груди) участие – коллеги, напарники
TOUCH CINEMA 68	body action social action sexual action real film 1st street film 1st mobile film 1st true women's film 1st touch cinema	mini cinema body screen (naked female breasts) participation – fellow people
	реальное стихотворение	human, skin, tattooing tools
	real poem	человек, кожа, инструменты для татуировки
Вверх+Вниз+На+От 68	расширенное кино метакино фильм-действо	
AUF + AB + AN + ZU 68	expanded movie metacinema film action	

рисунок/фото drawing/photo	текст text
	Представление, как всегда, происходит в темноте. Только театр стал немного меньше. В нем есть место только для двух рук, чтобы смотреть фильм, то есть, в данном случае, касаться и чувствовать его. «Зритель» (пользователь) должен просунуть обе руки через вход в театр. В процессе чего занавес, который до этого поднимался только для глаз, теперь, наконец, раздается для обеих рук. Тактильное восприятие борется с обманом вуайеризма, потому что до тех пор, пока гражданин удовлетворяется воспроизведенной копией сексуальной свободы, государство обходится без подлинной сексуальной революции.
	The performance takes place, as always, in the dark. Only the theater has become a bit smaller. It only has room for two hands to watch the film, i.e. in this case to touch and feel it. The "viewer" (user) has to stick both hands through the entrance into the theatre. In the process, the curtain, which before only rose for the eyes, now finally also goes up for both hands. Tactile reception fights against the deceit of voyeurism, because as long as the citizen is satisfied with the reproduced copy of sexual freedom, the state spares itself the true sexual revolution.
	Действо Телесного Знака показывает книгу как продолжение человека или человека как символ – и носителя информации для других людей. Человек – это также средство коммуникации, как и кино. Произведение искусства, которое живо до тех пор, пока живет художник: татуировка!
	Body Sign Action shows the book as extension of the human or the human as symbol – and information carrier for other people. The human is also a communication medium, like cinema. The artwork that lives as long as the artist: the tattoo!
	Этот фильм – учебный, упражнение в живописи, отказ от живописи. «Auf + Zu + Ab + An» – это эхо кубистского ухода от живописи. Пространство понимается как момент во времени. Освобожденный зритель, который должен участвовать в воспроизведении фильма, чтобы вообще состоялся, доводит до конца с помощью чертежного карандаша то, что нарисовано на пленке. Одновременность проекции и монтажа, который происходит не на пленке, а на экране, показывает, что монтаж – это рисование, резка в фильме – это живопись. Метрическая нарезка фильма, пытающаяся схватить время как музыку, есть эхо живописи.
	This film is an instructional film, an exercise in painting, a renunciation of painting. "Auf + Zu + Ab + An" is an echo of the cubist desertion of painting. Space is understood as a moment in time. The emancipated viewer who must participate in the reproduction of the film in order for the film to be realized at all completes with the drawing pencil what is painted over on celluloid. The simultaneity of the projection and montage, which does not take place on the celluloid but rather on the screen, shows that montage is drawing, cutting in film is painting. Metric film cutting that tries to capture time as music is an echo of painting.

86–89 Перечень фильмов и категорий
Listing of films and categories

название title	тип type	материал material
РАСЩЕПЛЕН-НАЯ РЕАЛЬНОСТЬ 70	видео-поэма	проигрыватель, пластинка, телевизионный монитор, видео-магнитофон, головной телефон, человеческий голос
SPLIT REALITY 70	video poem	record player, record, TV monitor, video recorder, headset, human voice
РАЗДЕЛЕН-НЫЙ ЭКРАН **солипсизм** 68	расширенное кино	алюминиевая фольга (отражающая), 8-мм проектор, сэмпл-фильм
SPLIT SCREEN **solipsism** 68	expanded movie	aluminum foil (reflective), N8 projector, sample film
ЛИЦОМ К СЕМЬЕ 71	ТВ-действо	
FACING A FAMILY 71	TV action	
ЭРОЗИЯ 71	взаимодействие тела и материала	панель из листового стекла, разбитое стекло, бумага, обнаженное человеческое тело
EROSION 71	body-material interaction	plate glass panel, broken glass, paper, naked human body

рисунок/фото drawing/photo	текст text
	звук ⟷ изображение прямая передача ⟷ воспроизведение проигрыватель ⟷ монитор реальность : реальность
	sound ⟷ image immediate ⟷ reproduction record player ⟷ monitor reality : reality
	Взаимодействие через отражение / удвоение, как атрибут закрытой системы. Анестезия восприятия, коллапс коммуникации (шизофрения).
	Interaction through reflection / duplication, as attribute of the closed system. Anesthetizing of perception, collapse of communication (schizophrenia).
	Две семьи сидят друг напротив друга, одна – в телевизоре, другая сидит у себя дома. На экране мы видим не телевизионное шоу, потому что экран, на который смотрит одна семья, является также экраном другой (уточнение: переносной экран к телевизору), так что каждая семья смотрит реакции другой. Но эта реакция, в свою очередь, является такой же, как и реакция аудитории, потому что реакция этой семьи также/тем не менее является шоу для других. Все это может продолжаться 5-20 минут. Люди в семье, люди в телевизоре.
	Two families sit opposite one another, one on TV, the other seen at home. Seen on the screen is not the TV show, because the screen one family looks at is also the screen of the other (specification: transfer screen to TV), so each watches the reactions of the other. But this reaction is in turn the same as that of the audience, because the reaction of this family also/nevertheless is a show for the others. The whole thing can last from 5-20. People in the family, people on television.
	Стекло как прозрачный экран, движение на экране, экран ранит тело. Тело прорезается через экран: новая эпоха реальности, когда предметно-изобразительные отношения пропадают (мир пропадает). Две поверхности различных смыслов обретают через эстетическое состояние равное значение. Знаки сделаны из того же вещества, что и экран. Осколки стекла становятся знаками, только когда они становятся следами эстетической обработки тела. Тождество знаков и материального носителя, фигуры и фона. Контекст искусства.
	Glass as transparent screen, movement on the screen, the screen injures the body. Body cutting through screen: new era of reality, when representational relationships are lost (the world is lost). 2 surfaces of different meaning receive through an aesthetic condition an equal meaning. The signs are made of the same stuff as the screen. The glass splinters only become signs when they become traces of an aesthetic process on the body. Identity of signs and carrier material, of figure and ground. The context of art becomes a condition / experience of reality.



VALIE EXPORT | ВАЛИ ЭКСПОРТ, 1955
Erste Selbstaufnahme
первый автопортрет
First Self Portrait

БИОГРАФИЯ ВАЛИ ЭКСПОРТ

Медиахудожница, перформансистка, кинорежиссер; родилась в городе Линц, Австрий в 1940 г., в настоящее время проживает в Вене и Кёльне.

1955–1958

· Текстильное отделение художественной школы Линца, занимается рисованием, первые фотографические автопортреты („Метаморфозы идентичности“).

1960–1964

· Учеба в Государственном высшем федеральном училище текстильной промышленности, Вена (отделение дизайна). Диплом специалиста.

1965/1966

· Работает помощницей режиссера, монтажером, фотомоделью; в 1966 году – первый киносценарий.

1967

· Берет себе псеводним ВАЛИ ЭКСПОРТ. Он должен писаться прописными буквами – это одновременно и художественная акция, и логотип художницы.
· Выдвигает концепцию „Расширенного кино“, которая позволяет ей исследовать соотношение действительности и кинематографической иллюзии.
· ВАЛИ ЭКСПОРТ становится членом-учредителем Австрийского сообщества кинематографистов и членом „Венского института прямого искусства“ (основанного в 1966 г. Гюнтером Брусом и Отто Мюлем).

1968

· Фильм „Пинг-понг“ (Ping-Pong), отмечен призом за лучший политический фильм на втором смотре молодого кино в Вене. Вместо повторного показа фильма-лауреата, художница представляет зрителям „Кино касания“ („TAPP und TASTKINO“).
· кинематографическая работа с Петером Вайбелем, состоящую из двух частей.

1969

· Поощрительная стипендия Городского совета Вены за достижения в области киноискусства.

1970

· Представляет в Лондоне свою первую видеоработу – „Split:Reality“.
· Обращается к концептуальной фотографии.

1971

· Обвинение в порнографии и судебный приговор в связи с выходом книги „Вена. Справочник по искусству и кино венского акционизма“ („Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“).
· Замысел международной выставки художниц.

1972

· „Women's Art“: манифест выставки MAGNA (рабочее название: „Женское искусство“).

1972–1976

· Рисунки и фильмы, наглядно воссоздающие различные психические состояния. Первые циклы фотографий из серии „Конфигурации тел“ („Körperkonfiguratione n“), продолженной в 1982 году серией под названием „Corpus More Geometrico“. Неоднократные поездки в Бельгию, скульптуры и акции на бельгийском побережье.
· Работа в области концептуальной фотографии, изоморфной фотографии и фото/литературы (Foto/Literatur).

1975

· Организация выставки „MAGNA. Феминизм: Искусство и творческий потенциал“ в „Галерее у собора Св. Стефана“ (Вена), проведение первого симпозиума по теме выставки в рамках „21-ых международных бесед об искусстве“ в „Галерее у собора Св. Стефана“.
· Основание „Интернационала женского кино“ („Film Women International“) при ЮНЕСКО. Члены: ВАЛИ ЭКСПОРТ, Агнес Варда, Сьюзан Сонтаг, Хельке Зандер и др.

1977

· Участие в выставке documenta 6 (Кассель, ФРГ).
· Художественный фильм ВАЛИ ЭКСПОРТ „Невидимый противник“ („Unsichtbare Gegner“) решено наградить австрийской государственной премией. Против этого решения выступает министр образования и искусства Австрии, будущий бундесканцлер Фред Синовац.

1978

· „Невидимый противник“ демонстрируется на Венецианской биеннале.

1980

· Представляет Австрию на Венецианской биеннале (вместе с Марией Лассниг).

С 1980 года

· Читает лекции в качестве приглашенного профессора в области междисциплинарных и интермедиальных исследований в различных американских и европейских высших учебных заведениях. Постоянная кафедра в Висконсинском университете (Милуоки, США).

С 1981 года

· Гостевые лекции в университетах и школах искусств по всему миру, в том числе в Художественной школе музея Американского искусства Уитни (Нью-Йорк), Института Искусств города Чикаго, Центра искусства Уолкера Стэнфордского университета (Калифорния).

1985

· Фильм „Практика любви“ („Die Praxis der Liebe“) номинирован на Золотого медведя – главный приз

Международного Берлинского кинофестиваля.
· Зарубежный член Американской синематеки (Лос Анжелес).
· Проект и организация выставки „Свое-нравное искусство. Актуальное женское искусство“ („Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen“, вместе с Сильвией Айбмайр и Моникой Пришль–Майер) в Музее двадцатого века (Вена).

1985

· Куратор кинопрограммы „Место времени. Пространственные параметры – Временные параметры“ („Der Ort der Zeit. Spatiale Parameter – Temporale Parameter“) в рамках международной выставки „Время – четвертое измерение искусства“ в Музее двадцатого века (Вена).

1989

· Первые цифровые фотоработы.

1991–1995

· Профессор Высшей школы искусств (Берлин).

1991

· Организация международного симпозиума „Освобождение от пола. Новая литература на тему гендерной идентичности“ в рамках Венских фестивальных недель.

1994

· Лазерная инсталляция „Anagrammatic Body“.
· Лазерная видео-инсталляция „Крик“ („Der Schrei“): проецирование на экран тайно вывезенных из Тибета текстов буддистских монахов и монахинь, изображений голосовой щели художницы и записей гортанной речи душевнобольных.

1994–1995

· Вице-президент берлинской Высшей школы искусств.

1995–2005

· Профессор Кафедры мультимедиа и перформанса Высшей художественной медийной школы (Кёльн).

1995

· Проект „Насилие – Надрезы. Надрезы в женской сексуальности и психике – женское обрезание“ („Violation – Schnitte“. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche – genital female mutilation“); Проект в работе.

1998

· Первый приз Видеонале в Бонне за CD-ROM „Картины прикосновений“ (вместе с Syntax/Köln).

1999

· Монумент „Ландшафтный нож“ („Landschaftsmesser“) в городе Аллентштейг (Австрия) в память о депортации евреев из города в 1938 году.

2000

· Премия Оскара Кокошки.
· По политическим причинам художница отказывается принимать приз из рук члена правительства. Приз художнице вручает председатель независимого жюри.

2001

· „Куб ЭКСПОРТ – Прозрачное пространство“ („Kubus EXPORT – Der Transparente Raum“, 1999). Постоянная инсталляция по адресу Гюртельбрюке 48/Лерхенфельдер Гюртель/Фридмангассе, Вена.

С 2003 года

· Председатель университетского совета Университета искусств Линца.

2004

· Инсталляция „Какая странная машина“ („Was für eine seltsame Maschine“), показанная в рамках выставки „фонорама. Культурная история ГОЛОСА“ („phonorama eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium“), Музей нового искусства, Карлсруе (Германия).
· Ретроспективный показ „расширенного кино“ ВАЛИ ЭКСПОРТ в рамках выставки „РАСШИРЕННОЕ КИНО: фильм как зрелище, событие и перформанс“ в „Фёниксхалле“ (Дортмунд, Германия).

С 2005 года

· Член наблюдательного совета программы „Линц – культурная столица Европы 2009 года“.
· Выигрывает конкурс на оформление вестибюля Венского театра (совместная работа с архитектором Гольмар Кемпрингер-Хатиби).
· Член Австрийского совета по науке и искусству.

2007

· Показ фильмов „расширенного кино“ „abstract film no 1“ (1967/68) и „Auf+Ab+An+Zu“ (1968) на Международном кинофестивале в Роттердаме.
· Демонстрация акции „Auf+Ab+An+Zu“ (1968) в рамках выставки „Документы и работы из коллекции Фонда Дженирали“, Австрийский культурный форум, Нью-Йорк.
· Ретроспектива фильмов ВАЛИ ЭКСПОРТ в Музее современного искусства, Нью-Йорк.
· Участие в 52-ой Международной Венецианской биеннале.
· Создание медиаинсталляции „The Pain of Utopia“ („Боль утопии“).
· Премьера инсталляции „КАЛАШНИКОВ“ в рамках персональной выставки ВАЛИ ЭКСПОРТ на 2-ой Московской биеннале современного искусства.
· Выставка „ВАЛИ ЭКСПОРТ. Фильмы и видеофильмы“ в Австрийском музее кино в рамках Венских фестивальных недель.



VALIE EXPORT | ВАЛИ ЭКСПОРТ, 1969
at "Galerie Junge Generation", Vienna
в галерее «Молодое поколение», Вена

Biography VALIE EXPORT

Media artist, performance artist, filmmaker; born in Linz, Austria in 1940, lives in Vienna.

1955–1958

· Textiles class at the School of Arts & Crafts in Linz, begins to paint, first photographic self-portraits (metamorphoses of identity).

1960–1964

· Studies at the Höhere Bundeslehr- und Versuchsanstalt for the Textile Industry in Vienna (Design Department). Finished with Diploma

1965/1966

· Works as script girl, film editor, photo model, writes first screenplay in 1966.

1967

· Invents and begins using the name VALIE EXPORT – written in capital letters – as artistic concept and logo.
· First Expanded Cinema works: film actions that explore the relationship between reality and cinematic illusion.
· VALIE EXPORT is a founding member of the Austrian Filmmakers Cooperative in Vienna and member of the "Viennese Institute for Direct Art" (founded in 1966 by Günter Brus and Otto Mühl).

1968

· Her film "Ping Pong" is awarded the festival prize for the most political film at the "2nd Maraisiade for Young Film" in Vienna. Instead of showing her award-winning film, the festival features the premiere of "TAPP und TASTKINO/ TOUCH CINEMA," a two-part cinematic work with Peter Weibel.

1969

· Receives Promotional Award for Film Art from the City of Vienna.

1970

· First video work, "Split:Reality" premieres at the Arts London.
· Creates first conceptual photographic works.

1971

· Sentenced for violating the youth protection laws (pornography) based on the publication of the book "Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film," 1970.
· Begins compiling an international exhibition of the work of female artists.

1972

· "Women's Art": Manifesto for MAGNA exhibition (working title: Women's Art).

1972–1976

· Creation of drawings and films dealing with the visual representation of mental states. Develops photographic cycles that she refers to as Körperkonfigurationen / Body Configurations under the overall title "Sichtbare Externalisierung innerer Zustände mit Konfiguration des Körpers mit seiner Umgebung, Architektur und Natur" ("Visible Externalizations of Inner States by Configuring the Body with its Environment, Architecture and Nature") . She continues working on these cycles until 1982, changing the title to "Corpus More Geometrico." Long stays in Belgium, sculptures and actions in the Belgian dune and beach landscape. Her nature sculptures last as long as the weather allows.
· Further conceptual photographic work, isomorphic photographs and photo/literature.

1975

· Concept and organization of the exhibition "MAGNA. Feminism: Art and Creativity," Galerie Nächst St. Stephan, Vienna and organization of the first symposium on this theme as part of the 21st International Art Talks at Galerie Nächst St. Stephan, Vienna.
· Founding of "Film Women International" (UNESCO), members: VALIE EXPORT, Agnès Varda, Susan Sontag, Helke Sander and others.

1977

· Participation in documenta 6, Kassel.
· The jury chooses VALIE EXPORT as winner of the State Award for Film for her fiction work Unsichtbare Gegner (Invisible Adversaries), but the Minister of Arts at the time, Dr. Fred Sinowatz, refuses to grant his approval. The State Award is not conferred.

1978

· Invisible Adversaries is screened at the Biennale di Venezia, Arte et Cinema.

1980

· Represents Austria at the Biennale di Venezia, Austrian Pavilion (with Maria Lassnig).

Since 1980

· Interdisciplinary visiting professor of film, video, performance and installation at various US and European universities. Full professor at the University of Wisconsin, Milwaukee.

Since 1981

· Holds lectures at universities and art schools including the Art School of Whitney Museum of American Art, NYC, The Art Institute of Chicago, Walker Art Center, Stanford University, CA.

1985

· Nominated for the Golden Bear Award at the Berlin International Film Festival for her feature film "Die Praxis der Liebe" ("The Practice of Love").

· Foreign Member of the American Cinematheque, Los Angeles.
· Concept and organization of the exhibition "Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen" ("A Sense of Its Own. Contemporary Artworks by Female Artists," with Silvia Eiblmayr and Monika Prischl-Maier), Museum of the 20th Century, Vienna.

1985

· Compiles film screenings under the title "Der Ort der Zeit. Spatiale Parameter – Temporale Parameter" ("The Space of Time. Spatial Parameters – Temporal Parameters") as part of the international exhibition "Zeit – die vierte Dimension in der Kunst" ("Time – the Fourth Dimension in Art"), Museum of the 20th Century, Vienna.

1989

· Creates the first digital photographic works.

1991–1995

· Professor of Design Using Technical Visual Media at the University of the Arts, Berlin.

1991

· Concept and organization of the international symposium "Ent-Fesselung der Geschlechter. Eine neue Lektüre zur Geschlechteridentität" ("Un-Leashing the Sexes – A New Reading of Gender Identity"), Literature in March, Vienna Festival.

1994

· "Anagrammatic Body," text-laser installation.
· "Der Schrei" ("The Scream"), laser-text video installation. Projection of smuggled texts written by Buddhist nuns and monks in Tibet (selected), the artist's glottis and the glossolalic speech of psychotherapy patients.

1994/95

· Appointed Vice President of the University of the Arts, Berlin.

Since 1995 until 2005

· Professor of Multimedia and Performance at the Academy of Media Arts, Cologne.

1995

· "Violation – Schnitte. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche" ("Violation – Cuts. Cuts in Female Sexuality and Psyche") – genital female mutilation; work in progress.

1998

· Wins CD-ROM Award at the Videonale Bonn for "Bilder der Berührungen" ("Pictures of Touches," with Syntax/ Cologne).

1999

· "Landschaftsmesser" ("Landscape Knife"), memorial sculpture in Allentsteig, Austria (1998), permanent installation.

2000

· Oskar Kokoschka Award, Vienna.
· For political reasons, EXPORT refuses to accept the prize from a member of the conservative federal government. The prize is thus handed to her by the chair of the independent jury.

2001

· "Kubus EXPORT – Der Transparente Raum" ("EXPORT Cube – The Transparent Space," 1999), permanent installation, Gürtelbrücke 48/Lerchenfelder Gürtel/ Friedmanngasse, Vienna.

Since 2003

· Chair of the Council of the University of the Arts, Linz.

2004

· Video, laser, speech and text installation "Was für eine seltsame Maschine" ("What a Bizarre Machine"), shown in the exhibition "phonorama. eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium" ("A Cultural History of the VOICE as Medium"), ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe.
· At a retrospective, EXPORT presents her Expanded Cinema film "auf + ab + an + zu" ("up+down+on+off") as part of "EXPANDED CINEMA. Film as Spectacle, Event and Performance," at Phoenixhalle, Dortmund.

Since 2005

· Member of the supervisory board for Linz – Europe's Cultural Capital 2009.
· Winning project in competition to design a new portal for the Theater an der Wien, 2005. VALIE EXPORT, artist, Golmar Kempinger-Khatibi, architect.
· Member of the Curia for Science and Art, Austria

2007

· Presentation of the Expanded Cinema actions "abstract film no 1" (1967/68) and "Auf+Ab+An+Zu" ("Up+Down+On+Off," 1968) at the Rotterdam International Film Festival.
· Presentation of the action "Auf+Ab+An+Zu" ("Up+Down+On+Off," 1968) in the exhibition "Documents and Works from the Generali Foundation Collection," The Austrian Cultural Forum, New York.
· Film screening at the Museum of Modern Art, New York
· Participation in the 52nd Biennale di Venezia 2007
· Compiles the media installation "The Pain of Utopia"
· First presentation of the installation "KALASHNIKOV" in the solo exhibition "VALIE EXPORT" at the 2nd Moscow Biennial in NCCA and Ekaterina Foundation
· VALIE EXPORT. Films and Videos, Presentation at the Austrian Film Museum, organized by the Austrian Film Museum, sixpack film Vienna, as part of the Vienna Festival.

Biografie VALIE EXPORT



VALIE EXPORT | ВАЛИ ЭКСПОРТ, 2004

Medienkünstlerin, Performancekünstlerin, Filmemacherin; geboren in Linz/A 1940, lebt in Wien.

1955–1958

· Textilklasse der Kunstgewerbeschule in Linz, beginnt zu malen, erste fotografische Selbstporträts (Metamorphosen der Identität).

1960–1964

· Studium an der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie Wien (Abteilung Design).
Abschluss mit Diplom

1965–1966 Arbeit als Scriptgirl, Cutterin, Fotomodell, entwirft 1966 ihr erstes Drehbuch.

1967

· Der Name VALIE EXPORT – in Versalien geschrieben – wird als künstlerisches Konzept und Logo erfunden und eingeführt.
· Beginn mit Expanded Cinema: Filmaktionen, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Filmillusion untersuchen.
· VALIE EXPORT ist Gründungsmitglied der Austrian Filmmakers Cooperative Wien und Mitglied des „Wiener Institutes für direkte Kunst" (1966 von Günter Brus und Otto Mühl gegründet).

1968

· Dem Film „Ping Pong", wird bei der „2. Maraisiade Junger Film in Wien" der Preis als politischster Film des Festivals zuerkannt. Statt der Vorführung des preisgekrönten Films erste Vorführung des „TAPP und TASTKINOs". Zeitweilige filmische Zusammenarbeit mit Peter Weibel.

1969

· Förderpreis für Filmkunst der Gemeinde Wien.

1970

· Erste Videoarbeit „Split:Reality" wird am arts lab, London, vorgeführt.
· Es entstehen konzeptuelle Fotoarbeiten.

1971

· Verurteilung wegen Vergehen gegen das Jugendschutzgesetz (Pornographie) aufgrund der Herausgabe des Buches „Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film", 1970.
· Beginn der Zusammenstellung einer internationalen Ausstellung von Künstlerinnen.

1972

· „Women's Art": Manifest zur Ausstellung MAGNA (Arbeitstitel: Frauenkunst).

1972–1976

· Zeichnungen und Filme, die sich mit der bildnerischen Gestaltung psychischer Zustände beschäftigen. Unter dem Titel „Sichtbare Externalisierung innerer Zustände

mit Konfiguration des Körpers mit seiner Umgebung, Architektur und Natur", entstehen Fotozyklen, Körperkonfigurationen, die bis 1982 unter dem Titel „Corpus More Geometrico" fortgesetzt werden. Längere Aufenthalte in Belgien, Skulpturen und Aktionen in der belgischen Dünen- und Meereslandschaft. Die Skulpturen in der Natur bestehen solange es die Witterung zulässt.
· Weiter konzeptuelle Fotoarbeiten, isomorphe Fotografien und Foto/Literatur.

1975
· Konzeption und Organisation der Ausstellung „MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität", Galerie nächst St. Stephan und des ersten Symposions zu diesem Thema im Rahmen der 21. Internationalen Kunstgespräche der Galerie nächst St. Stephan, Wien.
· Gründung der „Film Women International" (UNESCO), Mitglieder: VALIE EXPORT, Agnès Varda, Susan Sontag, Helke Sander u.a.

1977
· Teilnahme an der documenta 6, Kassel.
· Von einer Jury ausgewählt, soll VALIE EXPORT für ihren Spielfilm „Unsichtbare Gegner" mit dem Staatspreis für Film ausgezeichnet werden. Der damalige Kunstminister, Dr. Fred Sinowatz, verweigert jedoch seine Zustimmung. Es wird kein Staatspreis vergeben.

1978
· „Unsichtbare Gegner" wird auf der Biennale di Venezia, Arte et Cinema, vorgeführt.

1980
· Vertreterin Österreichs auf der Biennale di Venezia, Österreich Pavillon (mit Maria Lassnig).

Ab 1980
· Interdisziplinäre Gastprofessuren für Film, Video, Performance, Installation an verschiedenen amerikanischen und europäischen Universitäten. Full Professor an der University of Wisconsin, Milwaukee.

Seit 1981
· Vorträge an Universitäten und Kunstschulen, u.a. Art School of Whitney Museum of American Art, NYC, The Art Institute of Chicago, Walker Art Center, Stanford University CA.

1985
· Nominierung für den Goldenen Bären der Internationalen Filmfestspiele Berlin für den Spielfilm „Die Praxis der Liebe".
· Foreign Member of the American Cinematheque, Los Angeles.
· Konzeption und Organisation der Ausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen" (mit Silvia Eiblmayr und Monika Prischl-Maier), Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.
· Zusammenstellung der Filmvorführungen „Der Ort der Zeit. Spatiale Parameter – Temporale Parameter", im Rahmen der internationalen Ausstellung „Zeit – die vierte Dimension in der Kunst", Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.

1989
· Es entstehen die ersten digitalen Fotoarbeiten.

1991–1995
· Professur für Gestalten mit technischen Bildmedien an der Hochschule der Künste Berlin.

1991
· Zusammenstellung des internationalen Symposions „Ent-Fesselung der Geschlechter. Ein neue Lektüre zur Geschlechteridentität", Literatur im März, Wiener Festwochen.

1994
· „Anagrammatic Body", Text-Laser-Installation.
· „Der Schrei", Laser-Text-Videoinstallation. Projektion geschmuggelter Texte buddhistischer Nonnen und Mönche aus Tibet (Auswahl), der Glottis der Künstlerin und glossolalisches Sprechen von psychotherapeutischen Patientinnen.

1994–95
· Vizepräsidentin der Hochschule der Künste Berlin.

Seit 1995–2005
· Professur für Multimedia und Performance an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

1995
· „Violation – Schnitte". Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche – genital female mutilation; work in progress.

1998
· 1. CD-ROM Preis der Videonale Bonn, für „Bilder der Berührungen" (mit Syntax/Köln).

1999
· „Landschaftsmesser", Erinnerungsstätte Allentsteig (1998), permanente Installation.

2000
· Oskar Kokoschka-Preis, Wien.
· Aus politischer Haltung Weigerung, den Preis durch ein Mitglied der schwarz-blauen Bundesregierung entgegenzunehmen. Der Preis wird durch den Vorsitzenden der unabhängigen Jury übergeben.

2001
· „Kubus EXPORT – Der Transparente Raum" (1999), permanente Installation, Gürtelbrücke 48/Lerchenfelder Gürtel/Friedmanngasse, Wien.

Seit 2003
· Vorsitzende des Universitätsrates der Kunstuniversität Linz.

2004
· Video-, Laser-, Sprach- und Textinstallation „Was für eine seltsame Maschine", gezeigt in der Ausstellung „phonorama. eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium", ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe.
· EXPORT präsentiert in einer Retrospektive ihr Expanded Cinema „Auf+Ab+An+Zu" (1968) im Rahmen von „EXPANDED CINEMA Film als Spektakel, Ereignis und Performance" in der Phoenixhalle Dortmund.

2005
· Siegerprojekt im geladenen Wettbewerb zum Entrée des Theater an der Wien, 2005. VALIE EXPORT Künstlerin, Golmar Kempinger-Khatibi, Architektin.

Seit 2005
· Aufsichtsratsmitglied bei Linz 2009 – Kulturhauptstadt Europas.
· Mitglied der Kurie für Wissenschaft und Kunst, Österreich

2007
· Vorführung der Expanded Cinema Aktionen „abstract film no 1" (1967/68) und „Auf+Ab+An+Zu" (1968) beim Internationalen Filmfest in Rotterdam.
· Vorführung der Aktion „Auf+Ab+An+Zu" (1968) im Rahmen der Ausstellung „Documents and Works from the Generali Foundation Collection", The Austrian Cultural Forum, New York
· Filmvorführung im Museum of Modern Art, New York
· Teilnahme an der 52. Biennale di Venezia 2007
· Zusammenstellung der Medien Installation „The Pain of Utopia"
· Erste Präsentation der Installation „KALASCHNIKOW" im Rahmen der Einzelaustellung VALIE EXPORT auf der 2 Moskau Biennale im NCCA und der Ekaterina Foundation
· VALIE EXPORT. Filme und Videos, Präsentation im Österreichischen Filmmuseum, veranstaltet vom Österreichischen Filmmuseum, sixpack film Wien, im Rahmen der Wiener Festwochen.

· Персональные выставки
· Solo Exhibitions (selected)
· Einzelausstellungen (Auswahl)

2007
· Charim Galerie, Vienna
· Falckenberg Collection, Hamburg
· Stadtturm (City Tower), Gmünd
· Galerie Klemens Gasser & Tanja Grunert, VALIE EXPORT. Dead People Don't Scream

2005
· Essl Collection – Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg, Vienna: VALIE EXPORT. A Retrospective

2004
· Atelier Augarten, Zentrum für zeitgenössische Kunst der Österreichischen Galerie Belvedere, Vienna: VALIE EXPORT: Series
· Galerie im Traklhaus, Salzburg: VALIE EXPORT
· The Freud Museum, London: The Power of Language
· Camden Arts Centre, London: VALIE EXPORT
· MAMCO Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva: E la Nave Va. VALIE EXPORT Rétrospective
· Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Seville: VALIE EXPORT. Un dia en 1967
· Maes & Matthys Gallery, Antwerp: VALIE EXPORT
· National Film Theatre, London: film screenings

2003
· Akademie der Künste, Berlin: VALIE EXPORT. Media Anagrams
· Centre National de la Photographie, Paris: VALIE EXPORT

2002
· Charim Galerie, Vienna: Pol'yp*to"ton
· Patrick Painter, Santa Monica: VALIE EXPORT
· Galerie Halle, Linz: VALIE EXPORT

2001
· Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle: The Scream
· Kunstverein Oldenburg, Edith-Russ-Haus, Oldenburg: Metanoia or Another Way of Seeing Things
· Maltz Gallery, Otis School of Art and Design, Los Angeles: installations, photographs
· Museo di Castelvecchio, Verona: Ob/De+Con(Struction)

2000
· Goldie Paley Gallery, The Galleries at Moore, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania: Ob/De+Con(Struction)
· Galerie im Taxispalais, Innsbruck: Metanoia or Another Way of Seeing Things

1999
· Austrian Culture Center, Bratislava
Month of Photography: VALIE EXPORT
1998
· Neuer Aachener Kunstverein, Aachen: Psycho-Prognoses
· Residenzgalerie, Salzburg: Trans: Territories or the Houses of the Turtles
· Architektur Zentrum, Vienna: The Cut in the Room, installation
· Austrian Culture Center, Bratislava: VALIE EXPORT
1997
· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, 20er Haus, Vienna: Split:Reality. VALIE EXPORT
· Galerie Fotohof, Salzburg: VALIE EXPORT
1996
· EA-Generali Foundation, Vienna: VALIE EXPORT film retrospective - White Cube/Black Box (with Gordon Matta-Clark)
· Dresdener Sezession 89, galerie drei, Dresden: VALIE EXPORT
· Feminale, Cologne: film and video retrospective and film installations
· Pacific Film Archive, University Art Museum, Berkeley: VALIE EXPORT: body/sign/action
1994
· Magazin 4 – Vorarlberger Kunstverein, Bregenz: Fragments of the Pictures of a Touch
1993
· Brechthaus, Berlin: Everyday Stories Seen OBJECTIVELY
1992
· OÖ Landesmuseum, OÖ. Landesgalerie, Linz: VALIE EXPORT. Alive or Dead, retrospective
· Moviemento, Linz: Austrian film and video retrospective
1991
· Galerie Barbara Gross, Munich: In the Continuum of the Body
· Galerie Fotohof, Salzburg: Geometry of the Body
· Römischer Keller, Salzburg: cinematographic installation
1990
· EA-Generali Foundation, Vienna: Glass Papers
· Matinée im Museum Moderner Kunst, Vienna: New Computer Works
· Galerie Griss, Graz: steirischer herbst
1988
· Hardley Martin Gallery, San Francisco: VALIE EXPORT
· Antiquariat Walter Wögenstein, Vienna: Vivre un Tableau Vivant
· Collective of Living Cinema, New York: film retrospective
1987
· San Francisco Cinematheque and Roxie Cinema, San Francisco: film retrospective
· National Film Theatre, London: film retrospective
1986
· Eubie Blake Museum, Baltimore, Maryland: Body Works
1980
· Biennale di Venezia, Austrian Pavilion: VALIE EXPORT
· Stedelijk Museum, Amsterdam: videos, projects, photographs
· Galerie Maerz, Linz: Body Splinters
1978
· Forum Stadtpark, Graz: Body Splinters
· Galeria Moderna, Lublin: photography/film
1977
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna. BODY SPLINTERS from the Hippocratic Face of the Present
1976
· Galerie Krinzinger, Innsbruck: VALIE EXPORT. Body Configurations. 1972–76
· Galerie Stampa, Basel: Body Configurations, video projects and realizations
1975
· Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art Moderne, Musée Galliena, Paris: VALIE EXPORT. Works from 1968–1975, 9th Biennale de Paris, 1975, Manifestation Internationale des Jeunes
1971
· Galerie Klewan, Vienna: Context – Variations: Changes in State – Changes in Meaning

· Участие в групповых выставках
· Group Exhibitions (selected)
· Gruppenausstellungen (Auswahl)

2007
· Museum of Contemporary Art, Belgrade: CONTACT Belgrade … Works from the Collection of the Erste Bank Group
· Stedelijk Museum, Amsterdam: Mapping the City
· The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: WACK ! Art and the Feminist Revolution
· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, FOKUS 03: Concept. Action. Language, Viennese Group, Viennese Actionism, Fluxus and Concept Art from the Collection

2006

· Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin: BEYOND CINEMA: THE ART OF PROJECTION. Films, videos and installations from 1963 to 2005
· Foundation Beyeler, Riehen/Basel: EROS IN MODERN ART
· Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid: Primera generaciòn. Arte e imagen en movimiento [1936–1986]
· Museum Ludwig, Cologne: The Eighth Square. Gender, Life and Desire in the Arts since 1960
· Domus Artium 2002, Salamanca: 50 Years of the documenta 1955–2005. Some Histories of Video at the documenta
· Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach: Strange, I've Seen That Face Before
· MUMOK Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Vienna: Contact … from the Collection of the Erste Bank Group
· Kunsthalle Bremen, Bremen/K 21 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf/Lenbachhaus, Munich/Museum der Bildenden Künste, Leipzig/ZKM, Karlsruhe: 40 Years of Videokunst. de. Digital Legacy: An Exhibition of Video Art in Germany from 1963 to Today
· Württembergischer Kunstverein, Stuttgart: pong.mythos
· Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig: Why Show Something You Can See?
· Centro per l'art contemporanea Luigi Pecci Centre, Prato: opera austria prospettive frammentate: arte nel cuore dell'europa
· MoMA The Museum of Modern Art, New York: Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection
· Museum der Moderne, Salzburg: Simultaneous. Two Collections of Austrian Photography
· Ciaxa Forum, Barcelona: Temps de Video 1965–2005

2005

· The Austrian Cultural Forum, New York: THE POWER OF LANGUAGE: Image-Text-Sound
· Miami Art Central, Miami: The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982
· Galerie Akinci, Amsterdam: Heroines. VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, Ana Mendieta
· Kunsthalle Fridericianum, Kassel: Behind the Facts. Interfunctions 1968–1975
· Tate Modern, London: Open Systems: Art in the World, c. 1970
· The Contemporary Museum, Baltimore: Man of the Crowd

2004

· Whitechapel, London: Faces in the Crowd. Picturing Modern Life from Manet to Today
· Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona: La donna, metamorfosi de la modernitat
· Bawag Foundation, Vienna: Free Admission – Art from Bratislava, Budapest, Ljubljana, Prague and Vienna
· MARCO, Vigo/UCLA Hammer Museum, Los Angeles/ Walker Art Center, Minneapolis: The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982
· Galerie im Taxispalais, Innsbruck: Seven Women – Seven Sins

2003

· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna: Mothers of Invention – where is performance coming from
· The Austrian Cultural Forum, New York: Parallel Actions
· Künstlerhaus Bethanien, Berlin: Double Bind
· Kunsthalle Fridericianum, Kassel: Walking in the Cities
· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna: X-Screen
· Montreal Museum of Fine Arts, Montreal/Dallas Museum of Art, Dallas, Texas: Global Village. The 60s

2002

· Kunsthalle Wien: TABLEAUX VIVANTS. Living Pictures and Attitudes in Photography, Film and Video
· ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Iconoclash. Beyond Iconoclasm in Science, Religion and Art

2001

· Shanghai Art Museum, Shanghai: Austrian Contemporary Art, Architecture and Design
· Galeria Sztuki Współszesnej Zachęta, Warsaw: Leashed – Unleashed. Austrian Art of the 20th Century
· Gallery of the Provisional Municipal Council of Macau, Austrian Consulate General in Hong Kong: The Ephemeral Figure. An Austrian Photographic Perspective in the Image of the Human Figure, temporary exhibition
· EA-Generali Foundation, Vienna: double life. Identity and Transformation in Contemporary Art
· Arsenal, Riga: Contemporary Utopia

2000

· MoMA The Museum of Modern Art, New York: Video Time. Survey of videos from the Museum of Modern Art's renowned collection traces the history of the medium
· Whitechapel Art Gallery, London: Protest & Survive
· Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich/Kunstverein München/Galerie im Taxispalais, Innsbruck/Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden: The Injured Diva. Hysteria,

Body and Technology in the Art of the 20th Century
· Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: I is something else. Art at the End of the 20th Century.
· Metropolitan Museum of Art, Seoul: Escape, Seoul Biennial Media City Seoul 2000

1999

· San Francisco Museum of Modern Art: Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation
· Museum of Contemporary Art MOT, Tokyo/Museu d Àrt Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona, Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979

1998

· MOCA The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/ MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna: Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979
· Kunsthalle Wien: Museum on Call. The Tip of the Iceberg. An exhibition of the Cultural Affairs Office of the City of Vienna
· Secession, Vienna: The Century of Artistic Freedom

1997

· Frauen Museum, Bonn/Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück/Galerie am Fischmarkt, Erfurt (1998): Gabriele Münter Award '97
· Museum für Fotografie, Brunswick: analog – digital. Photography in Transition
· David Zwirner Gallery, New York/Galerie Hauser & Wirth, Zurich. Someone Else with My Fingerprints

1996

· Centre National de la Photographie a l'Hotel Salomon de Rothschild, Paris: Antagonismes
· Kunsthalle Wien/Jüdisches Museum im Martin-Gropius-Bau, Berlin/Architecture Association, School of Architecture, London/Israel Museum, Jerusalem: Jewish Plaza 196. Monument and memorial for the Jewish victims of the Nazi regime in Austria 1938–1945 (exhibition for competition)
· Nordiskt Konstcentrum, Helsinki/Kunsthallen Brandts, Odense: The Body as Membrane
· Universitätskulturzentrum UNIKUM, Klagenfurt/Cselley-Mühle, Oslip (1997): At the Limits of the Permitted – Art and Censorship in Austria
· Beaver College, Pennsylvania/proton ICA, Amsterdam/National Museum of Art, Helsinki/GAK, Bremen: ENDURANCE

1995

· Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, Paris: femininemasculine – le sex de l'art
· Muzeum Architektury, Galeria BWA Awangarda, Wrocław: Sztuka Jako Mysł, Sztuka Jako Energia/Art As Thought, Art As Energy, VI Międzynarodowe Triennale Rysunku/The Sixth International Drawing Triennale
· Exit Art, New York, Illinois State University, Illinois: ENDURANCE
· Kunsthalle Wien: Faith Hope Love Death
· De Amicis, Milan: 100 Years of Film – Masterworks of European Film Art
· Teatro Malibran, Venice, Club Berlin: Biennale di Venezia

1994

· Kunstverein, Munich/Kunstraum Wien Museumsquartier-Messepalast, Vienna: Oh boy, it's a girl. Feminisms in Art
· Offenes Kulturhaus, Linz: Different Bodies
· Forum aktueller Kunst, Raum Strohal, Vienna/Moderna Galerja Ljubljana, Ljubljana: Local Time – Viennese Material in the Mirror of Unease
· NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin: VIOLENCE/Deals
· Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, Paris: Hors Limites. L'art et la vie 1952–1994
· Austria Culture Institute, New York: Genderculture
· Zentrales Haus der Künstler, Neue Tretjakow Galerie, Moscow: Le saut dans le vide. The Leap into the Void

1993

· Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, Paris: femininemasculine – le sex de l'art
· Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main, Kunsthalle, Vienna: Language in Art. The Relationship of Image and Text in the Art of the 20th Century
· Kunstverein, Munich: The Arena of the Private
· steirischer herbst, Graz: Fire Signs
· Oberösterreichisches Landesmuseum, ars electronica, Linz: Genetic Art
· NGBK, Künstlerhaus Bethanien, Berlin: They Call It Love

1992

· steirischer herbst, Graz: Identity: Difference. Trigon Tribune 1940-1990: Examples of Film Art from Italy, Ex-Yugoslavia and Austria 1949–1990
· steirischer herbst, Kulturhaus, Graz: With Each Other. Toward Each Other. Against Each Other. Joint works by Austrian artists and their friends from 1950 to the 1980s

1991

· Kunstverein Graz im Künstlerhaus Graz/Galleries of the City of Prague: By the Light of the Monitor

1990

· Festspielhaus Bregenz/Galerie im Taxispalais, Innsbruck: 1960–1990. Art in Austria
· Galeria Pałacu Kultury Zagłębia, Wrocław: AAA. Austriacka poezja konkretna. Miejski Ośrodek Kultury w Stawkowie

· WUK, Vienna: ErotiCreative – Sexuality beyond Clichés
· A.S.T.A.R.T.I., Paris: Recontres Internationales Art Cinema/Art Video/Art Ordinateur, International Audiovisual Art Conference

1988

· ars electronica, Brucknerhaus, Linz: The Arts Scene
· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna: The Light at the Periphery. Time. Structure. Sexuality. Abstraction. Documentary. Austrian Avant-Garde Film 1957–1988
· Stedelijk Museum Amsterdam/Tate Gallery, London/Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris/Reina Sofia, Madrid/art house Zürich/Kölnischer Kunstverein/Palazzo dei Diamanti, Ferrara/Museum Gent, Gent/Institute of Contemporary ICA, Boston/Institute of Contemporary ICA, Los Angeles/Museum Moderner Kunst, Vienna: Television Art – A Manifestation of the Stedelijk Museum Amsterdam

1987

· steirischer herbst, Graz: Animal Art
· Secession, Vienna: ConText

1986

· Kunsthalle, Hamburg: Eva and the Future. 1786–1986
· ORF Landesstudio OÖ, Linz, Ars Electronica, Computerkulturtage Linz, ORF Videonale

1985

· MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, Vienna: Art with a Sense of Its Own. Current Art by Women. Texts and Documentation
· Kunsthalle, Kunstmuseum, Bern: Everything and Much More. The Poetic ABC

1984

· Galleria Comunale d'arte moderna, Bologna: Arte Austriaca 1960–1984
· The New Museum of Contemporary Art, New York/The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois/Institute of Contemporary Art, ICA, London: Difference: On Representation and Sexuality

1983

· Palais des Beaux Arts, Charleroi: Art Video. Retrospectives et Perspectives
· Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich: aktuell '83.
· Art from Milan, Munich, Vienna and Zurich

1982

· Biennale de Venezia: Ambiente
· Kunstmuseum Winterthur: Body Signs. Austria
· Carnegie Hall Cinema, New York: film from vienna

1981

· Secession, Vienna: Extended Photography. 5th International Biennial
· Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris: Autoportrait

1980

· Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen: Denying the Individual Image. Experiences with Image Sequences in the Photography of the 1970s
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna. Artists' Photographs. Austria 1959–1980
· Biennial of Sydney
· Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur, Vienna: Views of a Landscape – Lower Austria. New Aspects since 1945
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna. 5 Days – 5 Events

1979

· Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich: Performance '79
· Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck/Neue Galerie am Wolfgang Gurlitt Museum, Linz/Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna: Art as Photography 1949–1979
· Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg: In the Name of the People – Popular Sentiment as a Standard in Art
· Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel: Silhouettes. Images, Objects, Videos, Films by Female Artists
· Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée d'art moderne/centre d'art et communication de Buenos Aires, Paris: Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performance
· Galerie Annasäule, Innsbruck/Galerie Maerz, Linz/Galerie St. Stephan, Vienna. 10 Years of New Texts

1978

· Moderna Galerija Ljubljana/Collegium Artisticum Sarajevo, Sarajevo: hommage à marcel duchamp
· Stichting De Appel Foundation, Amsterdam: international feminist art. performances/video/film/documentary
· Akademie der Künste, Berlin/Museum Folkwang, Essen/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart: Film as Film – 1910 to Today
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna. Viennese Actionism – An Interarium Morphologicum
· Studentski Kulturni Center, Ljubljana: Westeast. avant.garden.party

1977
· Kölnischer Kunstverein/ICA London: Film as Film – 1910 to Today
· steirischer herbst, AVZ, Sackgasse, Graz: Concepts, Theories and Documents of Austrian Video Productions
· Kassel: documenta 6
· steirischer herbst, Department: Feminist Actionism, Graz: Men's Language/Women's Language. 5th Graz Film Festival
· Museum Alvar y Carmen, Mexico-City: IXth International Encounter (Ist National) on Video – Mexico
· Museo di Castelvecchio, Verona: Magna
1976
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna. Book Objects/Object Books
· Galerie Michaud, Florence: Magna
1975
· Institute of Contemporary Art, Pennsylvania/Institute of Contemporary Art, University of Philadelphia/Institute of Contemporary Art, Chicago/The Contemporary Arts Center, Cincinnati/Ohio Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut/Galerie nächst St. Stephan, Vienna. MAGNA. Feminism: Art and Creativity. An overview of the female sensibility, imagination, projection and problems, suggested by a tableau of pictures, objects, photos, lectures, discussions, readings, films, videotapes and actions
· Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art moderne, Musée Galliera, Paris: 9th Biennale de Paris. Manifestation Internationale de Jeunes Artistes
1974
· Kölnischer Kunstverein, Cologne/Salon International d'Art, Paris: Flash Art Exhibition
· Stadtpark, Vienna: Signals, Signs, Symbols
· Galerie Impact, Lausanne: Video Art Exhibition
1973
· Künstlerhaus, Graz: Trigon '73 Three-Country Biennial
· Internationale Kunstmesse Düsseldorf
· Galerie Maerz, Linz: Kausalgia (body action), as part of an exhibition by Hermann Painitz
1972
· Forum für aktuelle Kunst, Innsbruck: underground film festival
1969
· Galerie Junge Generation, Vienna: Multimedia I
1966
· Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne. Glass Trees

· Кураторская деятельность
· International Group exhibitions, symposia, film programs and lectures curated by VALIE EXPORT
· Von VALIE EXPORT kuratierte internationalen Gruppenausstellungen, Symposien, Filmprogramme und Vorträge

· EA-Generali Foundation, Vienna, 1996: "White Cube/ Black Box" film program (with Steve Anker, San Francisco Cinematheque), screenings by: Yoko Ono, Michael Snow, Hollis Frampton, Joyce Wieland.
· Kunsthalle Brandts Klaedefabrik, Odense, Copenhagen/ The Nordic Art Center, Helsinki/Nordiskt Konstcentrum, Finland, 1996: The Body As Membrane exhibition (with Kirsten Justesen).
· University of the Arts, Berlin, 1992–95: concept and organization of the lecture series "Digital Technologies: Perception and Design" – an interdisciplinary dialogue between the arts and the sciences, lecturers include: Jeffrey Shaw, Oswald Wiener, Peter Weibel, Florian Rötzer, Ulrike Gabriel.
· International Symposium, Literature in March, Vienna Festival, Vienna, March 1991: Un-Chaining of the Genders? A New Reading of Gender Identity, concept and organization: VALIE EXPORT.
· International Forum of Super 8, Exit Art, New York, May 15, 1988: Collective for Living Cinema, curator for Austria: VALIE EXPORT.
· Museum of the 20th Century, Vienna, March 22 – May 12, 1985: Art with a Sense of its Own. Current Art by Women, Museum Moderner Kunst/exhibition, concept and editing: Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT, Catrin Pichler. Organizer: Verein Frauen '84, chair: Johanna Dohnal.
· Museum of Modern Art/Museum of the 20th Century, Vienna, November 16 and 17, 1985: The Space of Time. Spatial Parameters – Temporal Parameters. Time as a Medium in the Austrian Film Avant-Garde, compiled by VALIE EXPORT.
· Film program as part of the international exhibition "Time – the Fourth Dimension in Art."
· April 2-5, 1975: concept and compilation of the 21st International Art Talks at Galerie nächst St. Stephan, Vienna, on the theme of Feminism: Art and Creativity.
· Galerie nächst St. Stephan, Vienna, March 7 – April 5, 1975 (concept exists since 1972): MAGNA. Feminism: Art and Creativity. An overview of the female sensibility, imagination, projection and problems, suggested by a tableau of pictures, objects, photos, lectures, discussions, readings, films, videotapes and actions, compiled by VALIE EXPORT.

Избранная литература · Bibliography · Bibliografie

Тексты и статьи, монографии, каталоги, журнальные и газетные публикации

Texts/articles, magazines, books, newspapers, catalogues (selected)

Texte/Artikel, Magazine, Bücher, Zeitungen, Kataloge (Auswahl)

2007

· „Ich benutze Provokation als Ausdrucksmittel!", Interview mit VALIE EXPORT, in: Wiener Zeitung, 02.02.2007

2006

· Silvia Eiblmayr, Split Reality. Facing a Family. Body Sign Action: drei frühe Arbeiten von VALIE EXPORT, in: Sabine Benzer (Hg.), Creating the Change, Wien 2006, S. 126–135.

· Joachim Jäger (Hg.), Jenseits des Kinos: die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen Berlin 2006

· Ursula Maria Probst (Hg.), EuroPart. 25 peaces. aktuelle Kunst aus Europa – contemporary art from Europe, Graz 2006

· Städtisches Museum Mönchengladbach (Hg.), Strange I've seen that face before. Objekt, Gestalt, Phantom, Köln 2006.

2005

· Patricia Grzonka, VALIE EXPORT, in: Kunst-Bulletin 4/2005, S. 57

· Sammlung Essl, Klosterneuburg (Hg.), VALIE EXPORT. Eine Werkschau, Klosterneuburg/Wien 2005

· Rainer Fuchs, Kunst – Sprache – Spiele. Dreiecksbeziehungen in der Kunst der 60er und 70er Jahre, in: Kunstforum International, Bd. 178, 2005

2004

· Kerstin Kellermann, Die Zwischenzone, in: an.schläge. Feministisches Magazin für Politik, Arbeit und Kultur, Bd. 18,1/2, 2004, S. 34–35

· Irene Schubiger, Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing", Berlin 2004

· Thomas Trummer (Hg.), VALIE EXPORT: Serien, Frankfurt am Main 2004

2003

· Hildtrud Ebert (Hg.), VALIE EXPORT – Mediale Anagramme, Katalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2003

· Elisabeth Lebovici, Interview mit VALIE EXPORT, in: Centre national de la photographie Paris (Hg.), VALIE EXPORT, Montreuil 2003

· Kristina Tieke, Über VALIE EXPORT, in: Artist 55, Bremen 2003, S. 26–29

· Kunsthalle Fridericianum Kassel (Hg.), Walking in the City, VALIE EXPORT, Sooja Kim, Yayoi Kusama, Simon Leung, Adrian Piper, Valerie Tevere, Alex Villar, David Wojnarowicz , Kassel 2003

2002

· Dieter Daniels, Vom Ready-made zum Cyberspace. Kunst. Medien Interferenzen, Ostfildern-Ruit 2002

· Marina Schneede, Mit Haut und Haaren: der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002

· Kunsthalle Darmstadt (Hg.), Muster Frau. Fides Becker, VALIE EXPORT, Maki Na Kamura, Bettina Rheims, Annegret Soltau, Alba D'Urbano, Minnette Vári, Darmstadt 2002

· Städtische Museen Freiburg/Museum für Neue Kunst (Hg.), Miss.You. Freiburg 2002

2001

· Sabine Breitwieser (Hg.), double life: Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Katalog EA-Generali Foundation, Wien 2001

2000

· Alexander Alberro, VALIE EXPORT, in: Artforum International, Reviews, Jg. XXXVIII, Nr. 8, 04/2000, S. 136

· Nora N. Alter, Imaging (Post)Gender under Transnational Capital: VALIE EXPORT´s Perfect Pair, in: Willy Riemer (Hg.), After Postmodernisms. Austrian Literature and Film in Transition, Riverside 2000

· Meike Behm, VALIE EXPORT, Metanoia oder eine andere Sicht der Dinge, in: Der Kunstverein Bremen (Hg.), punkt. Kunst im Norden, Nr. 4, 2000, S. 32–33

· Goldie Paley Gallery, Galleries at Moore, Moore College of Art and Design (Hg.), Ob/De+Con(Struction), Ausstellungskatalog, Philadelphia 2000

· Michael Hauffen, VALIE EXPORT. Metanoia oder eine andere Sicht der Dinge, in: springerin, Band 4, Heft 4, 12/2000–02/2001

· Jane Harris, VALIE EXPORT: Frau Export. Cigarette girl VALIE EXPORT plays head games with Viennese actionists, in: The Foundation for International Art Criticism (Hg.), Artext, Nr. 70, JAHR, S. 72–75

· Homay King, Vision and Its Discontents: VALIE EXPORT's Invisible Adversaries, in: Discourse. Journal for the Theoretical Studies in Media and Culture, Detroit, Jg. 22, Nr. 2, Spring 2000, S. 25–45

· Michael Rush, Taking Action to Find Her Own Female Identity, in: The New York Times, 16.01.2000

· Michael Rush, Body Image, in: Art in America, New York, Jg. 88, Nr. 4, 2000, S. 134–139

· Elena del Rio, Politics and Erotics of Representation: Feminist Phenomenology and VALIE EXPORT's The

Practice of Love, in: Discourse. Journal for the Theoretical Studies in Media and Culture, Detroit, Jg. 22, Nr. 2, Spring 2000, S. 46–70
· Kaja Silverman, Speak, Body, in: Discourse. Journal for the Theoretical Studies in Media and Culture, Detroit, Jg. 22, Nr. 2, Spring 2000, S. 8–24
· Susanne Titz, VALIE EXPORT, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Wien 2000, S. 98–105

1999

· Rudi Palla, VALIE EXPORT, Erinnerungsstätte Allentsteig. Eine Dokumentation von Rudi Palla mit Texten von Franz Bending, Katharina Blaas Pratscher, VALIE EXPORT, Rudi Palla, Liese Prokop (Audio CD Konrad Rennert), Wien 1999

1998

· Silvia Eiblmayr, Territoriale Gefüge/Fluchtlinien. VALIE EXPORT und Die Häuser der Schildkröten, in: Trans: Territorien – oder die Häuser der Schildkröten, Ausstellungskatalog Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1998, S. 13–19
· Hemma Schmutz, VALIE EXPORT. Bilder der Berührungen, in: springerin, Heft 2, Juni/August 1998, S. 78.
· Barbara Wirrer, VALIE EXPORT, in: Barbara Wally (Hg.), Skulptur – Figur – WEIBLICH, Katalog Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 1998, S. 67–70
· „Weil ich mir einen eigenen Blick anmaße", VALIE EXPORT im Gespräch mit Ingrid Wagner-Kantuser, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 82, Bonn 1998

1997

· Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Split: Reality. VALIE EXPORT, Katalog, Wien/New York 1997
· Barbara Hess, Fragmente der Bilder einer Berührung. VALIE EXPORT in der Galerie Tanja Grunert Köln, in: Texte zur Kunst, Nr. 25, März 1997, S. 139–141
· Angela Heissenberger, Die Einzelkämpferin, in: an.schläge. Feministisches Magazin für Politik, Arbeit und Kultur, Bd.11, 4, 1997, S. 40–42
· Brigitte Huck, Nachbeben des medialen Urknalls. VALIE EXPORTs Personale Split:Reality im Wiener 20er Haus, in: Der Standard, 23.05.1997
· Elfriede Jelinek, Sich vom Raum eine Spalte abschneiden. Zu den Videoinstallationen VALIE EXPORTs, in: SKUG, Nr. 31, Juni 1997
· Maren Lübbke, Wien ist anders. Eine Stadtführung mit VALIE EXPORT, in: Camera Austria International, Nr. 57/58, 1997, S. 34–45
· Maren Lübbke, VALIE EXPORT, in: Michaela Adelberger/Dies. (Hg.), Rebellinnen. Leben als Aufstand, Mannheim 1997
· Gabriele Schor, Riss im Raum – VALIE EXPORT im Wiener Museum Moderner Kunst, in: Neue Zürcher Zeitung, 15.05.1997
· Alexandra Schantl, Irritation des Blicks. Österreich ehrt seine „verlorenen" Kinder spät, aber doch, in: Die Furche, 01.05.1997

1996

· Hubertus von Amelunxen, VALIE EXPORT, in: Fotografie nach der Fotografie, München 1996
· Silvia Eiblmayr, VALIE EXPORT's Feminist Actionism in the Context of Performance and Body Art in the 1960s and 1970s, in: Ric Allsop/Scott deLahunta (Hg.), The Connected Body? Amsterdam Readings on the Arts and Arts Education, März 1996, S. 54–56
· Linda Hentschel, Unwegsamkeiten auf dem Feld des Sehens. Raumwahrnehmungen, Sehirritationen und Geschlechtersituierungen bei VALIE EXPORT und Cindy Sherman, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 22, Dezember 1996, S. 56–68
· Karin Jurschick, Die Spur der Begriffe am Körper. Eine Retrospektive der multimedialen Künstlerin VALIE EXPORT, in: Feminale. Internationales Frauenfilmfestival, Köln 02.10.– 06.10.1996, S. 96–97
· Anita Prammer im Gespräch mit VALIE EXPORT, in: Alexander Horwarth/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wien 1996
· Georg Seeßlen, Eine Frage der Einstellung: die Liebe, das Gerede, der Waffenhandel. Die Theorie des Spiel-Films Die Praxis der Liebe von VALIE EXPORT, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), Der neue österreichische Film, Wien, 1996, S. 182–194

1995

· Galerie Museum (Hg.), VALIE EXPORT, Bozen 1995
· Bregenzer Kunstverein (Hg.), VALIE EXPORT, Magazin 4, Bregenz 1995
· Sabine Folie, VALIE EXPORT. Ikonen des Schmerzes und Wundmaschinen, in: Texte zur Kunst, Nr. 18, 1995
· Elfriede Jelinek, VALIE EXPORT, Der Tod und das Mädchenmögliche, in: Noemi Smolik/Robert Fleck (Hg.), Kunst in Österreich, Köln 1995
· o.A. export! Aus den Siebzigern. Kunst, Feminismus und andere Wirklichkeiten, in: springer, Hefte für Gegenwartskunst, Heft 5/6, 1995, S. 52–63

1994

· Hubertus von Amelunxen, VALIE EXPORT, in: European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media, Nr. 56, Vol. 15, 1994
· Isabelle Graw, Mehr als genug. Ausgewählte Verhältnisse bei VALIE EXPORT, Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen (III), VALIE EXPORT, in: Artis. Zeitschrift für Neue Kunst, 46. Jg., August/September 1994, S. 20–25

· Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Fragments Of The Imagination, Bloomington/Indianapolis, 1994 (in deutscher Übersetzung: Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, Wien 2002)

1993

· Silvia Eiblmayr, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993
· Salzburger Kunstverein/Wiener Secession/Grazer Kunstverein (Hg.), Real Sex – Real Real – Real Aids – Real Text, Katalog, Klagenfurt 1993
· Robert Sklar, Film. An International History of the Medium, New York 1993

1992

· OÖ Landesmuseum Linz (Hg.), VALIE EXPORT, Ausstellungskatalog, Linz 1992
· Margarete Lamb-Faffelberger, VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde in Österreich, New York 1992
· Maria Rennhofer, VALIE EXPORT. Feminismus als künstlerisches Konzept, in: PARNASS, 12. Jg., Heft 3, September/Oktober 1992, S. 128–131

1991

· Christa Blümlinger, Gottfried Schlemmer. VALIE EXPORT. Landeskulturpreis für Film, in: Oberösterreichischer Kulturbericht, Heft 10, Oktober 1991, S. 10
· Roswitha Mueller, Screen Embodiments: VALIE EXPORT's Syntagma, in: Discourse. Theoretical Studies in Media and Culture, Heft 13/02, 1991, S. 39–57
· Peter Nesweda, In Her Own Image. Austrian performance artist VALIE EXPORT has extended her manipulations to picture-objects, in: Arts Magazine, Nr. 9, Mai 1991, S. 70–72
· Florian Rötzer, Architektur der Körper und Bilder. Einige Überlegungen zu VALIE EXPORTs neuen Installationen und zur Objektivierung der Medienkunst, in: Galerie Grita Insam (Hg.), Lesen durch Objekte, Wien 1991
· Barbara Wally, VALIE EXPORT. Geometrie des Körpers. Anmerkungen zum photographischen Schaffen, in: Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst, Heft 1, 1991, S. 45–49

1990

· EA-Generali Foundation (Hg.), VALIE EXPORT, Gläserne Papiere, Katalog, Wien 1990
· Barbara Wally, VALIE EXPORT, in: Museum Wiesbaden (Hg.), Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Katalog, Wiesbaden 1990
· Florian Rötzer/Sara Roggenhof, VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, in: Dies. (Hg.), Kunst machen? München 1990

1989

· Martha Davis, Visiting Avant-Garde Director VALIE EXPORT: Genders and Genre, in: Twin Cities Reader, Minneapolis 1989
· Barry Kapke, Body as Sign: Performance and Film Works of VALIE EXPORT, in: High Performance. A Quarterly Magazine for the New York Arts Audience, No. 45, Spring 1989, S. 34–37.

1988

· Sabine Perthold, Der Körper und sein Double, in: an.schläge. Feministisches Magazin für Politik, Arbeit und Kultur, Bd. 6, 6, 1988, S. 37–38
· Anita Prammer, VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin, Wien 1988

1987

· Ramona Curry, The Female Image as Critique in the Work of VALIE EXPORT, in: Media Arts, Berkeley, 1987
· Lynn Hershman, Lust and Anger: The Commodification of Marginality (excerpts from Seven Deadly Sins), in: Cinematograph. A Journal of Film and Media Art, Vol. 3, 1987/88, S. 47–48

1986

· Thomas Dreher, VALIE EXPORT. Eine Fotoarbeit als sozial- und medienkritisches Modell, in: Kunstwerk, München 1986
· Annamaria Percavassi/Leonardo Quaresima (Hg.), Aria di Vienna. Il Nuovo Cinema Austriaco: Generi, Autori, Film (La Casa Usher), Firenze 1986

1985

· Calvin Ahlgreen, Of Love, Lovers And Hang-Ups. A Pair from VALIE EXPORT, in: Datebook. A Francisco Chronicle, 1985, S. 30
· Renate Lippert, Ein Millimeter schmerzfreie Zone. VALIE EXPORTs „...Remote...Remote...", in: Frauen und Film, Nr. 39, 1985, S. 73–80
· Valerie Maneti, VALIE EXPORT, in: Scratch. Cinema Experimental, Nr. 8, Oktober 1985

1984

· Kiki Martens, VALIE EXPORT. Ein Gespräch, in: Fotografie, Nr. 36, Erotik! Erotik?, Dezember/Januar 1984/1985, S. 60–64
· Fritz Walter, Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde, Wien 1984

1983

· Bernhard Bürgi, Körperzeichen: Österreich, in: Kunst-Bulletin, Nr. 9, September 1983, S. 2–6
· Roswitha Mueller, The Uncanny in the Eyes of a Woman, in: Substance 37/38, 1983, S. 129–139

1982

· A look of the Austrian films of VALIE EXPORT: Exporting avantgarde feminist films, in: The Feminist Connection, April 1982, S. 15
· Jim Hoberman, Sex! Violence! Fun!, in: Village Voice, New York 1982

1981

· Monika Adamczyk/Elisabeth Berghoff u.a. (Hg.). 2. Frauen Filmbuch, München 1981
· o. A., Evasion of the Body Snatchers, in: The Soho News, New York, Januar 1981
· Leonhard Gerstner, Wahre Freundschaft. VALIE EXPORT und Monsti Wiener, in: VOX. musik & hifi, Juli 1981, S. 66
· Peter Horejsi, Exports eigene Welt. Ein Künstlerporträt VALIE EXPORTs, in: Vernissage, Zeitschrift für den Galeriefreund, Nr. 5, Juni 1981, S. 6–7

1980

· Heimrad Bäcker (Hg.), VALIE EXPORT, Körpersplitter Bd. I. Konfigurationen. Fotografien 1968–77
· VALIE EXPORT, Biennale die Venezia 1980, Wien 1980
· Hans-Peter Hoffmann, Interview mit VALIE EXPORT, in: Film international, Rotterdam 1980, S. 34–37
· Gary Indiana, Invisible Adversaries, in: East Village Eye, New York, Juni 1980
· Amy Taubin, The Good, the Bad and the Maternal, in: The Soho News, New York, Mai 1980
· „Ideologien interessieren mich nicht". Ein Interview mit VALIE EXPORT, in: das pult. literatur. kunst. kritik, Nr. 56/1980, S. 62–65

1979

· Gary Indiana, VALIE EXPORT, in: On Film, 1979

1978

· Jindrich Chalupecky, Art and Sacrifice, in: flash art. The International Arts Review, Nr. 80/81, Februar 1978, S. 33–35
· Sybille Fritsch, Verrufen und Isoliert, in: profil, Nr. 47, 9. Jg., 21.11.1978, S. 66–67
· Gary Indiana, VALIE EXPORT on Adversaries, in: On Film, Nr. 9, 1978, S. 26–34
· Wie der österreichische Film gerettet wird. VALIE EXPORT kämpft mit sichtbaren und unsichtbaren Gegnern, in: Neues Forum, Heft 295/296, Juli/August 1978, S. 3
· VALIE EXPORT – eine Feministin im Angriff. Lockende Brust, in: Reporter Die (noch immer) unabhängigste Zeitschrift Österreichs, 2. Jg., Nr. 2 , Februar/März 1978, S. 16–17

1977

· Ursula Krinzinger (Hg.), Körperkonfigurationen 1972–1976, Wien 1977

1976

· Barbara Ehrenreich/Deidre English, Die unsichtbare Plage. Hausarbeit im Kapitalismus, in: Neues Forum, Heft 269/0, Mai/Juni 1976, S. 56–58
· VALIE EXPORT, in: Zweitschrift, Nr. 2, 1976, S. 68–71
· Birgit Hein, Film als Kunst. Teil 2, in: heute Kunst, internationale Kunstzeitschrift, Nr. 14/15, Mai 1976, S. 15–17
· Gertrud Koch, Unsichtbar macht sich die Unterdrückung der Frauen, indem sie ungeheure Ausmaße annimmt, in: Frauen und Film, Berlin 1976.
· Herbert Laussegger, VALIE EXPORT, in: Galerie Spiegel. Zeitschrift für österreichische Kunst der Gegenwart, 3. Jg., Nr. 26, November 1976, S. 6–9

1975

· VALIE EXPORT (Hg.), Magna: Feminismus: Kunst und Kreativität, ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen, 7. März bis 5. April 1975, Wien 1975

1974

· VALIE EXPORT, in: Flash Art. International Review of Arts, Nr. 46/47, S. 64–65
· Gottfried Schlemmer (Hg.), Avantgardistischer Film 1951–1971, München 1973

1973

· VALIE EXPORT, in: Hilde Schmölzer, Das böse Wien. 16 Gespräche mit österreichischen Künstlern, München 1973, S. 177–192
· VALIE EXPORT/Hermann Hendrich, stadt: visuelle strukturen, München 1973
· VALIE EXPORT, Wer nicht bemalt ist, ist stumpfsinnig, in: Neue Kronenzeitung, 16. 6. 1973

1971

· Birgit Hein, Film im Underground, von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino, Frankfurt am Main/Wien 1971
· Michael Prager (Red.)/Kuratorium Neuer Österreichischer Film (Hg.), Neuer österreichischer Film, Wien 1970

1970

· Jürgen Claus, Expansion der Kunst. Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst, Reinbek bei Hamburg 1970
· Peter Weibel/VALIE EXPORT (Hg.), Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt am Main 1970

1969

· Dem Publikum die Peitsche, in: action. Filmzeitschrift, Heft 5, Mai/Juni 1969

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Обложка + Страница 282/283:
СТЕКЛЯННАЯ ПАНЕЛЬ С УДАРОМ, 1972
Фото-Акция, Концептуальная фотография
Фотографии ч/б, 8 частей, 29.3 × 42.2 см
Собрание Инге Вогенштайн, Вена

Страница 1
d.p. зеркало в ванной комнате, 1973
Рисунок ч/б, карандаш, бумага, 30.3 × 42 см
Собрание художницы

Страница 6
Надпись (на поезде) Вена-Венеция, 1973
Фото/Литература, 4 части
Фотографии ч/б, 53.5 × 70 см
Частное собрание

Страницы 10/11
Текст дыхания: Любовное стихотворение, 1970/73
Видео-стихотворение, Вена (Студия ЭКСПОРТ), ч/б, звук, 2: 17
Собрание художницы

Страница 18
Телесный Знак B, 1970
Фотография ч/б, 103.7 × 72.5 см
Фото: © Гертруда Вольфшвенгер
Собрание художницы

Страница 20
ВАЛИ ЭКСПОРТ – ХИТРОУМНЫЙ ЭКСПОРТ, 1970
Объект
Видоизмененная пачка сигарет, 8.5 × 5.5 × 2.2 см
Фото: Ингеборг Хаусманн
Собрание художницы

Страница 21
ВАЛИ ЭКСПОРТ – ХИТРОУМНЫЙ ЭКСПОРТ, 1970
Автопортрет: Передаточная Идентичность
Фотография ч/б, 69.4 × 61.2 см
Фото: © Гертруда Вольфшвенгер
Собрание художницы

Страница 24
Действо Телесного Знака, 1970
Тело – Действо
Описание концепции, ч/б, карандаш, фотография, бумага, 28.5 × 19.8 см
Собрание художницы

Страница 23
Действо Телесного Знака, 1970
Тело – Действо
Эскиз концепции, «полароид», цвет, 33 × 41 см
Предоставлено: Контакт. Собрание искусства Erste Bank Group

Страница 25
Действо Телесного Знака (5), 1970
Тело – Действо
Фотография акции, ч/б, 95.5 × 142.5 см
Собрание художницы

Страница 26
КИНО КАСАНИЯ, 1968
Расширенное Кино, Уличный фильм
Документальные фотографии второго показа на Первой европейской встрече независимых кинорежиссеров 13 ноября 1968 года в Мюнхене/Штахус
Фото: Ганс Петер Коченрат
Собрание художницы

Страница 27
КИНО КАСАНИЯ, 1968
Расширенное Кино, Уличный фильм
Документальные фотографии второго показа на Первой европейской встрече независимых кинорежиссеров 13 ноября 1968 года в Мюнхене/Штахус
Фото: © Вернер Шульц
Собрание художницы

Страница 29
КИНО КАСАНИЯ, 1968/72
Расширенное Кино, Уличный фильм, описание концепции, коллаж
Частная коллекция

Страницы 32+33
Генитальная паника, 1969
Плакат, каждый: 69.6 × 49.8 см
Фотографии: Петер Хассманн
Собрание художницы

Страницы 30+31
Из досье собачьей жизни, 1968
Совместная акция с Петером Вайбелем
Фотографии акции, ч/б, каждая: 78.4 × 119.2 см (изд. 2003)
Фотографии: Йозеф Тандль
Собрание художницы

Страницы 38+39
Военная Кампания Искусства – Рана, Повреждение, 1969
Фотографии, ч/б
Собрание художницы

Страница 34
Взведенный снаряд, 1969
Описание концепции, карандаш, цветной карандаш, бумага, 30.2 × 41.7 см
Собрание художницы

Страница 37
Лекция-атака, Часть Военной Кампании Искусств, 1969
Лекция-атака совместно с Петером Вайбелем
Документальная фотография
Фото: © Вернер Шульц
Собрание художницы

Страницы 40/41
Проект «Газовое облако», 1969
Описание городской акции, часть Военной Кампании Искусств
Концепция, ч/б, фломастер, фотография, бумага, 43 × 59 см
Собрание художницы

Страницы 76/77
Визуальный текст: Пальцевая поэзия, 1968/73
Фото/Литература, Телесное Действо
Эскиз, фотографии, карандаш, красный фломастер, бумага, 40 частей, 40 × 695 см
Фотографии: Петер Хассаманн
Собрание художницы

Страница 80+82
Сопряженные смещения, 1973
Расширенное Кино, Фильм-Действо, Фильм-инсталляция
Фотографии акции, ч/б и цветные
Фото: Германн Гендрих
Собрание художницы

Страница 83+85
Сопряженные смещения, 1973
Расширенное Кино, Фильм-Действо, Фильм-инсталляция
Описание концепции, карандаш, миллиметровая бумага, 30 × 41.5 см
Собрание Generali Foundation, Вена
Фотографии: © Собрание Generali Foundation, Вена

Страница 84
Сопряженные смещения, 1973
Расширенное Кино, Фильм-Действо, Фильм-инсталляция
Тройная проекция, одна 16 мм проекция, две 8 мм проекций, ч/б, без звука, 10 мин.
8 мм камера ВАЛИ ЭКСПОРТ
16 мм камера: Германн Гендрих
Собрание Generali Foundation, Вена
Фотографии: © Generali Foundation, Вена

Страницы 86–89
Перечень фильмов и категорий, 1967/68
Описание концепции
Рукопись и фотографии, ч/б и цветные, 62 × 48 см
Собрание художницы

Страницы 92+93
Резка, 1967/68
Расширенное Кино, Экран-Действо, Кожа-Действо, Тело-Действо
7 фотографий акции, ч/б, 40.5 × 29.6 см и 17.5 × 23.7 см
Фотографии: Петер Хассман, © Инге Верт, Вернер Г. Мрац
Собрание художницы

Страница 94
абстрактный фильм № 1, 1967/1968
Расширенное Кино, Описание концепции
Машинопись, фломастер, бумага Немецкого Промышленного Стандарта A4
Собрание Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Вена

Страница 95
абстрактный фильм № 1, 1967/1968
Расширенное Кино
Световая проекция, зеркало, жидкость, проекционное пространство
Собрание Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Вена
Фото: © Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Вена

Страницы 97
Пинг-понг. Фильм для игры – игровой фильм, 1968
Расширенное Кино, Фильм-Действо, Действо-Фильм
Собрание Oberösterreichisches Landesmuseum, Линц

Страница 99
Вверх+Вниз+На+От, 1968
Расширенное Кино, Фильм-Действо. Активный Экран
8 мм фильм
Фото: Вернер Калигофский
Собрание Generali Foundation, Вена
Фотографии: © Собрание Generali Foundation, Вена

Страница 101
Разделенный Экран-Солипсизм, 1968
Расширенное Кино, Фильм-инсталляция
8 мм фильм, ч/б, немой, 3 мин.
Алюминиевый экран, холст
Собрание Generali Foundation, Вена
Фотографии: © Собрание Generali Foundation, Вена

Страница 103
Время и Противовремя, 1973
Видео-скульптура, Инсталляция
Монитор, видео, контейнер с тающим льдом
Собрание художницы

Страница 102
Время и Противовремя, 1973
Видео-скульптура, Инсталляция
Описание концепции, карандаш, бумага, ч/б
Собрание художницы

Страница 105
Видеть Пространство и Слышать Пространство, 1973/74
Временная Скульптура-Пространственная Скульптура, Пластика Времени-Пластика Пространства-Мелодия
Видео
Собрание художницы

Страницы 111+113
Эрос-Эрозия, 1971
Тело-Матераил-Взаимодействие
4 фотографии акции, ч/б, каждая: 40 × 50 см
Фотографии: Мэл Клэй, Германн Гендрих,
Собрание Galerie Fotohof, Зальцбург
Фотографии: © Galerie Fotohof, Зальцбург

Страницы 116+117
АСЕМИЯ – или Неспособность Выразить Себя Посредством Лица, 1973
Телесный перформанс, Студия ЭКСПОРТ Вена
9 фотографий акции, ч/б, каждая: 17.4 × 23.6 см
Фотографии: Альфред Дамм
6 фотографий акции, ч/б, каждая: 24 × 24 см
Фотографии: Людвиг Гоффенрайх
Собрание художницы

Страницы 108,120+121
Гипербулия, 1973
Телесное Действо
Студия ЭКСПОРТ Вена
Фотографии акции, ч/б, 68.5 × 48.7 см
Фотографии: Германн Гендрих
Собрание художницы

Страницы 130+131
Каузалгия, 1973
Тело-Материал-Взаимодействие, Gallery Maerz, Линц
Фотографии акции, ч/б, 48.5 × 68.7 см
Фотографии: Германн Гендрих, Ева Фритш, ВАЛИ ЭКСПОРТ
Собрание художницы

Страницы 134+135
Бойня полов(инок), 1981
Перформанс, Кельн
Документальные фотографии,
ч/б, каждая: 30.2 × 40.1 см
Фотографии: © Шварцбауэр
Собрание художницы

Страницы 136+137
Нарушаемые Правила Силы.
Поэтические летные испытания, 1975
Телесный Перформанс, Копенгаген
Документальный фото-коллаж
Цветные фотографии, текст,
бумага, 49.7 × 64.7 см
Собрание художницы

Страница 140
Петри/фикация, 1973
Положение Тела: Возобновление
«Ноеминь умоляет Руфь и Орфу
вернуться в моавийскую
землю» Уильяма Блэйка (1795)
Фотографии
Собрание художницы

Страницы 149
Телесные монтажные переходы, 1974
Круговорот исторических образов
Видео
Собрание художницы

Страницы 145-147
Стазис I – V, 1976
Положение Тела: Возобновление «Вес-
ны» Сандро Боттичелли (около 1482 г.)
5 фото-графиков, ч/б, фотогра-
фии с белыми аппликациями
I: 51.9 × 47.6 см; II: 56.7 × 48.1 см; III:
50.2 см слева/ 53.6 см справа × 48.2
см; IV: 54.8 × 50.4 см; V: 53.9 × 51.5 см
Собрание художницы

Страница 143
Мадонна по рождению, 1976
Положение Тела: Возобновле-
ние «Пьеты» Микеланджело
Буонарроти (1498/99)
Фото – Объект
Фотография, ч/б и
цветная, 183.5 × 141 см
Собрание Oberösterreichisches
Landesmuseum, Линц

Страница 153
Мадонна на газовой плите, 1973
Положение Тела: Возобновление на
основе «Марии» из группы распя-
тия в Церкви Св. Николая, Клкар.
Неизвестный мастер, около 1469 г.
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 29.7 × 42.5 см
Собрание художницы

Страница 151
Реконструкция, 1973
Положение Тела: Возобновление на ос-
нове «Мадонны с Младенцем с плодом
граната» Сандро Боттичелли (1487)
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 29 × 40.9 см
Собрание Neue Galerie, Грац

Страница 145
Мадонна с газовой трубой, 1973
Положение Тела: Возобнов-
ление на основе «Мадонны на
лугу» Рафаэля (1505/06)
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 27.9 × 38.6 см
Собрание художницы

Страница 156
Фантазия ребенка.
«Бог есть мужчина», 1971
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 42.7 × 58.4 см
Собрание художницы

Страница 157
Сны ребенка. Дверь, которая
открывалась только снаружи, 1971
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 30 × 39.8 см
Собрание художницы

Сны ребенка. Туалет, 1972
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 29.8 × 42.3 см
Gallery Charim

Страница 158
Сны ребенка. Комната с
фортепьяно, 1972
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 29.4 × 40.9 см
Gallery Charim

Страница 159
Желания ребенка, 1972
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 39 × 41.3 см
Gallery Charim

Страница 161
Любовь – Страх , 1973
Рисунок, ч/б, карандаш,
бумага, 54.5 × 72.5 см
Собрание Neue Galerie, Грац

Страницы 162
Волны 983, 2004
Рисунок, ч/б, карандаш, японская
бумага ручной выделки, 16.6 × 25.7 см
Собрание художницы

Страницы 163
Волны 992, 2004
Рисунок, ч/б, карандаш, японская
бумага ручной выделки, 16.6 × 25.7 см
Собрание художницы

Волны 989, 2004
Рисунок, ч/б, карандаш, японская
бумага ручной выделки, 16.6 × 25.7 см
Собрание художницы

Волны 996, 2004
Рисунок, ч/б, карандаш, японская
бумага ручной выделки, 16.6 × 25.7 см
Собрание художницы

Волны 997, 2004
Рисунок, ч/б, карандаш, японская
бумага ручной выделки, 16.6 × 25.7 см
Собрание художницы

Страница 150
Ожидание, 1976
Положение Тела: Возобновление на
основе «Мадонны с Младенцем с пло-
дом граната» Сандро Боттичелли (1487)
Фото – Объект
Частное собрание, Нью-Йорк

Страница 179
Св. Мария с телефоном, 1976
Фото-коллаж, ч/б, 42.4 × 50.3 см
Собрание художницы

Страница 169
Уборщица
Положение Тела: Возобновление «Мадонны с вишней» Тициана (1516/18)
Фото – Объект
Фотография, ч/б, 102.5 × 141 см
Собрание художницы

Страница 191
Мадонна с вязаньем, 1976
Положение Тела: Возобновление на основе «Пьеты» Микеланджело Буонаротти (1498/99),
Фото – Объект
Собрание Oberösterreichisches Landesmuseum, Линц

Страница 196
Ид/ентичность, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, 41.8 × 62 см
Собрание художницы

Страница 199
Тело с поленницей, 1972
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 60.4 × 40.6 см
Собрание художницы

Страница 200
Фигурация Вар. С, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, рисунок чернилами, 55.7 × 78.6 см
Собрание художницы

Страница 201
Повреждения I, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, красная акварель, 41.2 × 61.9 см
Собрание художницы

Страница 202
Человек как орнамент, 1976
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 42 × 61 см
Собрание художницы

Страница 203
окружение, 1976
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, рисунок, красная акварель, 55.7 × 73.8 см
Собрание художницы

Страница 205
На/Стоять, 1972
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 60.3 × 41.4 см
Собрание художницы

Страница 206
Округлые внутренности, 1976
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 56 × 79 см
Собрание художницы

Страница 207
На корточках внутри, 1972
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 56.5 × 79 см
Собрание художницы

Страница 209
Мы пленники самих себя, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, 41.3 × 61.7 см
Собрание художницы

Страница 210
Стойка, 1972
Конфигурация
Фотография, ч/б, 56 × 79 см
Собрание художницы

Страница 211
Дворец правосудия (2), 1982
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 148 × 210 см
Фото: Германн Гендрих
Собрание художницы

Дворец Правосудия, 1982
Конфигурация тела
Фотография, ч/б, 148 × 210 см
Фото: Германн Гендрих
Собрание художницы

Страница 212
Фигурация Вар. А, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, рисунок, чернила, 55.7 × 78.6 см
Собрание художницы

Страница 213
Конфигурация с Красной рукой, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, красная акварель, 41.2 × 61.9 см
Собрание художницы

Страница 214
На корточках внутри II, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, 56.5 × 79 см
Собрание художницы

Страница 215
Закостеневшая идентичность, 1972
Конфигурация тела
Фото-графика, ч/б, 41 × 61 см
Собрание Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Вена

Страница 238
Место человека, 1974
Объект
Стальные гвозди, стекло, гипсовая рука Собрание Oesterreichische Galerie в Бельведере

Страница 239
ИДЕНИЧНОСТЬ, 1973
Рисунок, ч/б и цветной карандаш, бумага, 44.5 × 66 см
Собрание художницы

Страница 244
Левая и правая боль, 1973
Рисунок, ч/б, 80 × 60 см
Собрание художницы

Страница 245
РУКИ ПОД ТОКОМ / СОЕДИНЕНИЕ, 1973
Рисунок, ч/б, карандаш, бумага, 41 × 60.3 см
Собрание художница

Страница 254
Поэма времени / 24 часа сфотографировано 24 раза, 1970
Концептуальная фотография
Фотографии, ч/б, 24 части, 90 × 90 см
Собрание DZ-Bank, Франкфурт-на-Майне

Страницы 256/257
Этюд об образах движущейся дороги, 1970/1972
Концептуальная фотография
Фотографии, ч/б, 7 частей, 20.5 × 95.6 см
Gallery Charim

Страницы 268
Сдвиг пространства, 1971
Концептуальная фотография,
Поэтапная фотография
Фотографии, ч/б, 4 части, 108 × 39.4 см
Собрание художницы

Страница 269
Сдвиг пространства II, 1972
Концептуальная фотография,
Поэтапная фотография
Фотографии, ч/б, 6 частей, 108 × 49 см
Собрание художницы

Страница 259
Линия через коммунальную застройку, 1972
Город: Визуальные структуры, ЭКСПОРТ/Гендрих, Концептуальная фотография, ВАЛИ ЭКСПОРТ
Фотографии, ч/б, 21 часть, 120 × 90 см
Собрание художницы, сгнило

Страница 260
Франция, Концептуальная фотография, 1972
Описание концепции
Фотографии, ч/б, фломастер, машинопись, бумага, 29.7 × 21 см
Собрание художницы

Страница 261
Лестница II, 1972
Концептуальная фотография
Фотографии, ч/б, 8 частей. 200 × 60 см
Собрание художницы

Страницы 262+263
МАЧТА, 1973
Концептуальная фотография
Фотографии, ч/б,
4 части, каждая 42 × 62.3 см
Собрание художницы

Страницы 264+265
Поезд, 1972
Фото-объект, Концептуальная фотография
Фотографии, ч/б, 9 частей, 45 × 114 см
Собрание художницы

Страница 266
Исследование угла, 1972
Концептуальная фотография
Фотография, ч/б, карандаш, картон, 35.6 × 53.8 см
Собрание художницы

Страница 267
Пространство ландшафта-пространство Времени, 1972
Концептуальная фотография,
Структурная фотография
Фотография, ч/б, 9 частей,
43.4 × 45.7 см
Собрание художницы

Страница 271
Движение-след, 1973
Изоморфная фотография
Фотографии, ч/б,
3 части, каждая 50 × 60 см
Собрание Инге Вегенштейн

Страницы 272 + 273
ФОТО-ЗАМЕТКИ К «ФИЛЬМУ», 1974
Фотографическая серия,
Серийная фотография
Описание концепции, коллаж, рукопись, 18 цветных фото, картон, 58.1 × 80.7 (сверху)/85.3 (внизу) см
Gallery Charim

Страница 274
Из геометрического альбома для зарисовок природы I, 1973
Фотография, ч/б, 25.6 × 40.5 см
Собрание художницы

Страница 275
Из геометрического альбома для зарисовок природы II, Фигурация вручную, 1973
Фотография, ч/б, рисунок, прозрачная бумага, 29.7 × 40 см
Собрание художницы

Страница 276
Из геометрического гуманоидного альбома для зарисовок природы, 1974
Фотография, набросок для Красной Волны, ч/б, 34.3 × 50 см
Собрание художницы

Страница 277
Из геометрического гуманоидного альбома для зарисовок природы, Красная Волна, 1974
Фотография
Фотография, ч/б, рисунок, красная акварель, 34 × 49 см
Предоставлено Galerie Barbara Gross, Мюнхен

Страница 278
Из геометрического альбома для зарисовок природы, Треугольник Дерева, 1973
Фотография
Фотография, ч/б, рисунок, красная акварель, 39.8 × 41.5 см
Собрание художницы

Страница 279
Из геометрического альбома для зарисовок природы, Квадрат Пальца, 1973
Фотография, ч/б, 30.8 × 41.5 см
Собрание художницы

Из геометрического альбома для зарисовок природы, Треугольник Дюны, 1973
Фотография, ч/б, 30.2 × 40.4 см
Собрание художницы

Страница 284
Металлические телодвижения, 1973
Акция, документальные фотографии, ч/б, 30.2 × 51.8 см
Фото: Эрик Тиммерман
Gallery Charim

Страница 288, 291, 298, 300, 308
(мен)Я [бью(т)], 1978
Перформанс, Gallery Steiner, Берлин
12 документальных фотографий,
каждая 17.4 × 23.6 см
Фото: Дитмар Кирвес
Собрание художницы

Страницы 297
Тепло крови, 1973
Акция, Бельгия
6 документальных фотографий,
коллаж, цвет
Фотографии, письмо,
бумага, 41.5 × 45.6 см
Собрание художницы

Страница 321–323
Крик, 1994
Лазер-Видео-Текст- и
Язык-Инсталляция
Стальная емкость с нефтью, 2 холста,
видео, видео-проекция/ осциллог-
раф, цветное видео «голосовая
щель» ВАЛИ ЭКСПОРТ, цвет
Собрание художницы

Страница 133
(мен)Я [бью(т)] II, 1980
Видео-инсталляция
Стальная емкость 400 × 400 см
с нефтью и с ч/б фотографией,
3 видео «Немецкая овчарка»
Фотография инсталляции:
© Маргерита Спилуттини
The Essl Collection,
Клостернойбург/Вена

Страница 316+316
Бес-конечная / подобная
Мелодия Струн, 1998
Видео-инсталляция
25 мониторов, 25 видео «Швейной
иглы», 25 помостов из разрезан-
ной на прямоугольники стали
Фотография инсталля-
ции: Скотт Линдгрен
Собрание художницы

Страница 325–327
Практика жизни, 1983
Фото – Видео – Инсталляция
2 видео-монитора, стальная емкость с
нефтью, 3 треугольных отвеса, 7 доку-
ментальных фотографий, из которых
4 ч/б: 97.8 × 60 см, 85 × 59.9 см, 80.8 × 60
см, 88 × 59.9 см; 3 цветных: 91.9 × 59.8
см, 91.9 × 60 см, 59.9 × 91.9 см, видео
«Носорог», видео «Народ Женщины»
Собрание художницы

Страница 329–331
Насилие-вырезка. Хирургическое
вторжение в женскую сексуальность
и психику., 1995-2000
незавершенная работа
Изображение – Текст – Язык
– Звук – Инсталляция
2 монитора, слайд-проектор,
80 слайдов, видео-«тексты», видео-
«документальный материал» («крики»),
2 документальных фотографии Ханны
© Лайтфут-Кляйн, каждая 23.8 × 17.9 см
Разыскания: Пердита Чан
Вид инсталляции: © Galerie
im Taxispalais, Инсбрук
Собрание художницы

Страница 334/335
Инсталляция «калашников», 2007
Видео-инсталляция, Эскиз
Рисунок, бумага, Немецкий
промышленный стандарт A4

Страницы 333+337
Инсталляция «калашников», 2007
Видео-инсталляция
2 видео-монитора, стальная емкость
с нефтью, 400 × 400 см, стальная
башня из 105 автоматов Калашнико-
ва, видео «Ирак», видео «Китай»
Видео: © Amnesty International
Собрание художницы

Страница 341
Де-Панне, 1973
Фотографии, ч/б,
4 части, каждая 20.5 × 20.5 см
Собрание художницы

Страница 218, 221–223, 233–235, 247
…Далекие… Далекие…, 1973
Авангардный фильм, Фильм-Акция
16 мм, цвет, звук, 12 мин.
Камера: Диди
Действующее лицо: ВАЛИ ЭКСПОРТ
Собрание художницы
Дистрибуция: sixpack film, Вена

Страница 225
Мужчина & Женщина & Животное, 1973
Авангардный фильм
16 мм, ч/б и цвет, звук, 8:14 мин.
Камера: Диди
Действующее лицо: ВАЛИ ЭКСПОРТ
Собрание художницы
Дистрибуция: sixpack film, Вена

Страница 227–231
Синтагма, 1983
Авангардный фильм
16 мм, цвет, звук, 18 мин.
Сценарий и режиссу-
ра: ВАЛИ ЭКСПОРТ
Актриса: Ирмелин Хоффер
Собрание художницы
Дистрибуция: sixpack film, Вена

Приложение
ВАЛИ ЭКСПОРТ, первый
автопортрет, 1955

ВАЛИ ЭКСПОРТ в Galerie
Junge Generation, Вена, 1969
Фото: © Берндт Юнкер

ВАЛИ ЭКСПОРТ, портрет, 2004
Фото: © Сабина Сарниц

Фото:
Страницы 52 и 60
© Торстен Моншейн, Архив NGBK

Все произведения из собрания
художницы любезно предоставлены
Charim Galarie, Вена

Фотографии, за исключением
специально указанных:
© Архив ВАЛИ ЭКСПОРТ

List of illustrated works

Cover + Page 282/283
GLASS PANEL WITH SHOT, 1972
Photo Action, Conceptual Photography
Photographs, b/w, 8 parts, 29.3 × 42.2 cm
Photos: Eric Timmermann
Collection Inge Wögenstein, Vienna

Page 1
d.p. bathroom mirror, 1973
Drawing, b/w, pencil on paper, 30.3 × 42 cm
Collection of the artist

Page 6
Writing (on train) Vienna-Venice, 1973
Photo/Literature, 4 parts
Photographs, b/w, 53.5 × 70cm
Photo: Hermann Hendrich
Private collection

Pages 10+11
Breath Text: Love Poem, 1970/73
Video Poem, Vienna (Studio EXPORT), b/w, sound, 2:17 min
Collection of the artist

Page 18
Body Sign B, 1970
Photograph, b/w, 103.7 × 72.5cm
Photo: © Gertraude Wolfschwenger
Collection of the artist

Page 20
VALIE EXPORT - SMART EXPORT, 1970
Object
Transformed pack of cigarettes, 8.5 × 5.5 × 2.2 cm
Photo: Ingeborg Hausmann
Collection of the artist

Page 21
VALIE EXPORT - SMART EXPORT, 1970
Self Portrait: Transfer Identity
Photograph, b/w, 69.4 × 61.2cm
Photo: Gertraude Wolfschwenger
Collection of the artist

Page 24
Body Sign Action, 1970
Body - Action
Concept Paper, b/w, pencil and photo on paper, 28.5 × 19.8 cm
Collection of the artist

Page 23
Body Sign Action, 1970
Body - Action
Concept drawing, Polaroid, color, 33 × 41 cm
Courtesy: Kontakt. The Art Collection of Erste Bank Group

Page 25
Body Sign Action (5), 1970
Body - Action
Action photograph, b/w, 95.5 × 142.5 cm
Collection of the artist

Page 26
TOUCH CINEMA, 1968
Expanded Cinema, Street Film
Documentary photographs of the 2nd presentation at the 1st European Meeting of Independent Filmmakers, 13th November 1968 in Munich/Stachus
Photo: Hans Peter Kochenrath
Collection of the artist

Page 27
TOUCH CINEMA, 1968
Expanded Cinema, Street Film
Documentary photographs of the 2nd presentation at the 1st European Meeting of Independent Filmmakers, 13th November 1968 in Munich/Stachus
Photo: © Werner Schulz
Collection of the artist

Page 29
TOUCH CINEMA, 1968/72
Expanded Cinema, Street Film, concept paper, collage
Private Collection

Pages 32+33
Action Pants: Genital Panic, 1969
Poster, each: 69.6 × 49.8 cm
Photos: Peter Hassmann
Collection of the artist

Pages 30+31
From the Portfolio of Doggedness, 1968
Action together with Peter Weibel
Action photographs, b/w, each: 78.4 × 119.2 cm (Ed. 2003)
Photos: Josef Tandl
Collection of the artist

Pages 38+39
Martial Arts Campaign - Wound, Injury, 1969
Photographs, b/w
Collection of the artist

Page 34
Tension-loaded Projectile, 1969
Concept paper, pencil and colored pencil on paper, 30.2 × 41.7 cm
Collection of the artist

Page 37
Attack Lecture, Part of the Martial Arts Campaign, 1969
Attack lecture together with Peter Weibel
Documentary photograph
Photo: © Werner Schulz
Collection of the artist

Pages 40+41
Project Gas Cloud, 1969
Concept for an urban action, part of the Martial Arts Campaign
Concept, b/w, felt tip pen with photograph on paper, 43 × 59 cm
Collection of the artist

Pages 76+77
Visual Text: Finger Poem, 1968/73
Photo/Literature, Body Action
Sketch, photographs, pencil and red felt tip pen on paper, 40 parts, 40 × 695 cm
Photos: Peter Hassmann
Collection of the artist

Page 80+82
Adjunct Dislocations, 1973
Expanded Cinema, Film Action, Film Installation
Action photographs, b/w and color
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Page 83+85
Adjunct Dislocations, 1973
Expanded Cinema, Film Action, Film Installation
Concept paper, pencil on millimeter paper, 30 × 41.5 cm
Collection Generali Foundation, Vienna
Photos: © Collection Generali Foundation, Vienna

Page 84
Adjunct Dislocations, 1973
Expanded Cinema, Film Action,
Film Installation
Triple Projection, one 16mm projection,
two 8mm projections, b/w,
soundless, 10 min
Camera 8mm VALIE EXPORT
Camera 16mm: Hermann Hendrich
Collection Generali Foundation Vienna
Photos: © Collection
Generali Foundation, Vienna

Page 86–89
Listing of films and categories, 1967/68
Concept Paper
Handwriting with photographs,
b/w and color, 62 × 48cm
Collection of the artist

Pages 92+93
Cutting, 1967/68
Expanded Cinema, Screen Action, Skin Action, Body Action
7 Action photographs, b/w,
40.5 × 29.6 cm and 17.5 × 23.7 cm
Photos: Peter Hassmann, © Inge
Werth, Werner H. Mraz
Collection of the artist

Page 94
abstract film no. 1, 1967/1968
Expanded Movie, Concept Paper
Typewriting, felt tip pen on DIN A4 paper
Collection Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Vienna

Page 95
abstract film no. 1, 1967/68
Expanded Movie
Light projection, mirror,
liquid, projection space
Collection Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Vienna
Photo: © Collection Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna

Pages 97
Ping Pong. A Film To Play – A Feature, 1968
Expanded Movie, Film Action, Action Film
Collection Oberösterreich-
isches Landesmuseum, Linz

Page 99
Up+Down+On+Off, 1968
Expanded Movie,
Film Action. Active Screen
Film, 8mm
Photo: Werner Kaligofsky
Collection Generali Foundation, Vienna
Photos: © Collection Generali Foundation, Vienna

Page 101
Split Screen-Solipsism, 1968
Expanded Movie, Film Installation
8mm Film, b/w, soundless, 3 min
Aluminum screen, canvas
Collection Generali Foundation, Vienna
Photos: © Collection
Generali Foundation, Vienna

Page 103
Time and Countertime, 1973
Video Sculpture, Installation
Monitor, video, tank with melting ice
Collection of the artist

Page 102
Time and Countertime, 1973
Video Sculpture, Installation
Concept Paper, pencil on paper, b/w
Collection of the artist

Page 105
Seeing Space and Hearing Space, 1973/74
Time Sculpture-Space Sculpture,
Time Plastic-Space Plastic-Melody
Video
Collection of the artist

Pages 111+113
Eros/ion, 1971
Body-Material-Interaction
4 action photographs, b/w, each: 40 × 50cm
Photos: Mel Clay, Hermann Hendrich
Collection Galerie Fotohof Salzburg
Photos: © Collection Galerie
Fotohof Salzburg

Pages 116+117
ASEMIA - or the Inability to Express Oneself Using Facial Expression, 1973
Body Performance, Studio EXPORT Vienna
9 action photographs, b/w,
each: 17.4 × 23.6 cm
Photos: Alfred Damm
6 action photographs, b/w, each: 24 × 24 cm
Photos: Ludwig Hoffenreich
Collection of the artist

Pages 108, 120+121
Hyperbulia, 1973
Body Action Studio EXPORT Vienna
Action photographs, b/w, 68.5 × 48.7 cm
Photos: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Pages 130+131
Kausalgia, 1973
Body-Material-Interaction,
Gallery Maerz, Linz
Action photographs, b/w, 48.5 × 68.7 cm
Photos: Hermann Hendrich,
Eva Fritsch, VALIE EXPORT
Collection of the artist

Pages 134+135
Battle of the Sexes (battling parties), 1981
Performance, Cologne
Documentary photographs,
b/w, each 30.2 × 40.1 cm
Photos: © Georg Schwarzbauer
Collection of the artist

Pages 136+137
Breakable Rules of a Vigor.
Poetic flight experiment, 1975
Body Performance, Copenhagen
Documentary photo collage
Color photographs and text
on paper, 49.7 × 64.7 cm
Collection of the artist

Page 140
Petri/fication, 1973
Body Position: Re-Enactment of William
Blake's „Naomi Entreating Ruth and Orpha
to Return to the Land of Moab" (1795)
Photographs
Collection of the artist

Pages 149
Body Cross-Fadings, 1974
Circle with historical images
Video
Collection of the artist

Pages 145–147
Stasis I – V, 1976
Body Position: Re-Enactment of Sandro Botticelli's "La Primavera" (about 1482)
5 photographics, b/w, photographs with white color applications
I: 51.9 × 47.6 cm; II: 56.7 × 48.1 cm, III: 50.2 cm left/ 53.6 cm right × 48.2 cm, IV: 54.8 × 50.4 cm, V: 53.9 × 51.5 cm
Collection of the artist

Page 143
Birth Madonna, 1976
Body Position: Re-enactment after Michelangelo Buonarroti's „Pietà" (1498/99)
Photo - Object
Photograph, b/w and color, 183.5 × 141 cm
Collection Oberösterreichisches Landesmuseum Linz
Photo: © Oberösterreichisches Landesmuseum Linz, Bernhard Ecker

Page 169
Cleaning Lady, 1976
Body Position: Re-Enactment of Titian's „Madonna of the Cherries" (1516/18)
Photo – Object
Photograph, b/w, 120,5 × 141 cm
Collection of the artist

Page 153
Madonna on the Gas Stove, 1973
Body Position: Re-enactment after „Mary" from the crucifixion group in St. Nikolai Church, Kalkar. Unknown Master, about 1469
Drawing, b/w, pencil on paper, 29.7 × 42.5 cm
Collection of the artist

Page 151
Reconstruction, 1973
Body Position: Re-enactment after Sandro Botticelli's „Madonna of the Pomegranate" (1487)
Drawing, b/w, pencil on paper, 29 × 40.9 cm
Collection Neue Galerie Graz

Page 155
Madonna with Gas Pipe, 1973
Body Position: Re-enactment after Rap-hael's „Madonna in the Meadows" (1505/06)
Drawing, b/w, pencil on paper, 27.9 × 38.6 cm
Collection of the artist

Page 156
The imagination of a child. „God is a man", 1971
Drawing, b/w, pencil on paper, 42.7 × 58.4 cm
Collection of the artist

Page 157
The dreams of a child. The door that was only to be opened from the outside, 1971
Drawing, b/w, pencil on paper, 30 × 39.8 cm
Collection of the artist

The dreams of a child. Toilet, 1972
Drawing, b/w, pencil on paper, 29.8 × 42.3 cm
Gallery Charim

Page 158
The dreams of a child. Piano room, 1972
Drawing, b/w, pencil on paper, 29.4 × 40.9 cm
Gallery Charim

Page 159
The desires of a child, 1972
Drawing, b/w, pencil on paper, 39 × 41.3 cm
Gallery Charim

Page 161
Love - Anxiety, 1973
Drawing, b/w, pencil on paper, 54.5 × 72.5 cm
Collection Neue Galerie Graz

Pages 162
Waves 983, 2004
Drawing, b/w pencil on Japanese handmade paper, 16.6 × 25.7 cm
Collection of the artist

Pages 163
Waves 996, 2004
Drawing, b/w pencil on Japanese handmade paper, 16.6 × 25.7 cm
Collection of the artist

Waves 992, 2004
Drawing, b/w pencil on Japanese handmade paper, 16.6 × 25.7 cm
Collection of the artist

Waves 989, 2004
Drawing, b/w pencil on Japanese handmade paper, 16.6 × 25.7 cm
Collection of the artist

Waves 997, 2004
Drawing, b/w pencil on Japanese handmade paper, 16.6 × 25.7 cm
Collection of the artist

Page 150
Expectation, 1976
Body Position: Re-enactment after Sandro Botticelli's „Madonna of the Pomegranate" (1487)
Photo – Object
Private Collection New York

Page 179
St. Mary with Telephone, 1976
Photo Collage, b/w, 42.4 × 50.3 cm
Collection of the artist

Page 191
Knitting Madonna
1976
Body Position: Re-enactment after Michelangelo Buonarroti's „Pietà" (1498/99), Photo – Object
Collection Oberösterreichisches Landesmuseum Linz

Page 196
Id/entity, 1972
Body Configuration, Photographic, 41.8 × 62 cm
Collection of the artist

Page 199
Body with woodpile, 1972
Body Configuration
Photograph, b/w, 60.4 × 40.6 cm
Collection of the artist

Page 200
Figuration Var. C, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, with black ink drawing, 55.7 × 78.6 cm
Collection of the artist

Page 201
Injuries I, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, with red watercolor, 41.2 × 61.9 cm
Collection of the artist

Page 202
The Human as Ornament, 1976
Body Configuration
Photograph, b/w, 42 × 61 cm
Collection of the artist

Page 203
Encirclement, 1976
Body Configuration
Photographic, b/w with red watercolor drawing, 55.7 × 73.8 cm
Collection of the artist

Page 205
On/Stand, 1972
Body Configuration
Photograph, b/w, 60.3 × 41.4 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Page 206
Round Inwards, 1976
Body Configuration
Photograph, b/w, 56 × 79 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Page 207
Squat Within, 1972
Body Configuration
Photograph, b/w, 56.5 × 79 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Page 209
We are the prisoners of our own selves, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, 41.3 × 61.7 cm
Collection of the artist

Page 210
Bent Up, 1972
Body Configuration
Photograph, b/w, 56 × 79 cm
Collection of the artist

Page 211
Law Courts (2)
1982
Body Configuration
Photograph, b/w, 148 × 210 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Law Courts, 1982
Body Configuration
Photograph, b/w, 148 × 210 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection of the artist

Page 212
Figuration Var. A, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, with black ink drawing, 55.7 × 78.6 cm
Collection of the artist

Page 213
Configuration with Red Hand, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w with red watercolor, 41.2 × 61.9 cm
Collection of the artist

Page 214
Squat Within II, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, 56.5 × 79 cm
Collection of the artist

Page 215
Rigid Identity, 1972
Body Configuration
Photographic, b/w, 41 × 61 cm
Photo: Hermann Hendrich
Collection Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna

Page 238
Place of human, 1974
Object
Steel nails, glass, cast hand
Collection Oesterreichische Galerie im Belvedere

Page 239
IDENTITY, 1973
Drawing, b/w and colored pencil on paper, 44.5 × 66 cm
Collection of the artist

Page 244
The left and the right pain ,1973
Drawing, b/w, 80 × 60 cm
Collection of the artist

Page 245
VOLTAGE HANDS / CONNECTION, 1973
Drawing, b/w pencil on paper, 41 × 60.3 cm
Collection of the artist

Page 254
Time Poem / 24 hours
24 times photographed, 1970
Conceptual Photography
Photographs, b/w, 24 parts, 90 × 90 cm
Collection DZ-Bank, Frankfurt/Main

Pages 256/257
Study on Moving Path Images, 1970/1972
Conceptual Photography
Photographs, b/w, 7 parts, 20.5 × 95.6 cm
Gallery Charim

Pages 268
Leap Of Space, 1971
Conceptual Photography,
Phasing Photography
Photographs, b/w, 4 parts, 108 × 39.4 cm
Collection of the artist

Page 269
Leap Of Space II, 1972
Conceptual Photography,
Phasing Photography
Photographs, b/w, 6 parts, 108 × 49 cm
Collection of the artist

Page 259
Line through Social Housing, 1972
City: Visual Structures, EXPORT/Hendrich,
Conceptual Photography, VALIE EXPORT
Photographs, b/w, 21 parts, 120 × 90 cm
Collection of the artist, decayed

Page 260
France, Conceptual Photography, 1972
Concept Paper
Photographs, b/w, felt tip pen, type-
writer writing on paper, 29.7 × 21 cm
Collection of the artist

Page 261
Ladder II, 1972
Conceptual Photography
Photographs, b/w, 8 parts, 200 × 60 cm
Collection of the artist

Pages 262+263
MAST, 1973
Conceptual Photography
Photographs, b/w, 4 parts, each 42 × 62.3 cm
Collection of the artist

Pages 264+265
Train, 1972
Photo Object, Conceptual Photography
Photographs, b/w, 9 parts, 45 × 114 cm
Collection of the artist

Page 266
Corner Study, 1972
Conceptual Photography
Photograph, b/w, with pencil on carton,
35.6 × 53.8
Collection of the artist

Page 267
Landscape Space-Time Space, 1972
Conceptual Photography,
Structural Photography
Photograph, b/w, 12 parts, 43.4 × 45.7 cm
Collection of the artist

Page 271
Movement-Trace, 1973
Isomorphic Photography,
Photographs, b/w, 3 parts, each 50 × 60 cm
Collection Inge Wögenstein

Pages 272+273
PHOTO NOTES FOR „FILM", 1974
Photograph Series, Serial Photography
Concept, collage, handwriting,
18 color photos on carton, 58.1 × 80.7
(above)/85.3 (below) cm
Gallery Charim

Page 274
From the Geometric Sketchbook
of Nature I, 1973
Photograph, b/w, 25.6 × 40.5 cm
Collection of the artist

Page 275
From the Geometric Sketchbook of
Nature II, Hand Figuration, 1973
Photograph, b/w, with drawing attached
on transparent paper, 29.7 × 40 cm
Collection of the artist

Page 276
From the Geometric Humanoid
Sketchbook of Nature, 1974
Photograph, sketch for Red
Wave, b/w, 34.3 × 50 cm
Collection of the artist

Page 277
From the Geometric Humanoid
Sketchbook of Nature, Red Wave, 1974
Photography
Photograph, b/w, with drawing
in red watercolor, 34 × 49 cm
Courtesy Galerie Barbara Gross, Munich

Page 278
From the Geometric Sketchbook
of Nature, Tree Triangle, 1973
Photography
Photograph, b/w, with drawing in
red watercolor, 39.8 × 41.5 cm
Collection of the artist

Page 279
From the Geometric Sketchbook
of Nature, Finger Square, 1973
Photograph, b/w, 30.8 × 41.5 cm
Collection of the artist

From the Geometric Sketchbook
of Nature, Dune Triangle, 1973
Photograph, b/w, 30.2 × 40.4 cm
Collection of the artist

Page 284
Metal gestures, 1973
Action, documentary photo-
graphs, b/w, 30.2 × 51.8 cm
Photos: Eric Timmerman
Gallery Charim

Page 288, 291, 298, 300, 308
I [beat (it)], 1978
Performance, Gallery Steiner, Berlin
12 documentary photographs,
each 17.4 × 23.6 cm
Photos: Dietmar Kirves
Collection of the artist

Pages 297
The warmth of blood, 1973
Action, Belgium
6 documentary photographs, collage, color
Photos and writing on paper, 41.5 × 45.6 cm
Collection of the artist

Seite 321–323
Scream, 1994
Laser-Video-Text- and
Language-Installation
Steel tub with oil, 2 canvases, video set,
video projection/ oscillograph, color
video „glottis" by VALIE EXPORT, color
Collection of the artist

Page 133
I [beat (it)] II, 1980
Video Installation
Steel tub with oil, 400 × 400 cm, Steel Tub
with b/w photograph and oil,
3 monitors, 3 videos of „German Shepherd"
Photo of installation view:
© Margeritha Spiluttini
The Essl Collection, Klosterneuburg/Vienna

Page 316+319

The un-ending / nique Melody of Chords
1998
Video Installation
25 monitors, 25 videos of „Sewing Needle,"
25 platforms out of square-cut steel
Photo of installation view: Scott Lindgren
Collection of the artist

Page 325–327

The practice of life or „tatood tears", 1983
Photo - Video – Installation
2 video monitors, steel tub with oil,
3 triangles of plumb, 7 documentary
photographs, thereof 4 b/w: 97.8 × 60
cm, 85 × 59.9 cm, 80.8 × 60 cm, 88 × 59.9
cm, 3 color: 91.9 × 59.8 cm, 91.9 × 60
cm, 59.9 × 91.9 cm, video of „Rhinoc-
eros", video of „People Women"
Collection of the artist

Page 329–331

Violation-Cuts. Cuts into the Female Sexuality and Psyche.
1995-2000
work in progress
Image - Text - Language
- Sound - Installation
2 monitors, slide projector, 80 slides, video
„texts," video „documentary material"
(„screams"), 2 documentary photographs
by © Hanny Lightfoot-Klein, each
23.8 × 17.9 cm, Research: Perdita Chan
Installation view: © Galerie im
Taxispalais, Innsbruck
Collection of the artist

Page 334+335

„Kalashnikov" Installation, 2006
Video Installation, Sketch
Drawing on paper, DIN A3

Pages 333+337

„Kalashnikov" Installation, 2007
Video Installation
2 video monitors, steel tub with
oil, 400 × 400 cm, steel tower with
105 Kalshnikov weapons, video
of „Iraq," video of „China"
Videos: © Amnesty International
Collection of the artist

Page 341

De Panne,1973
Photographs, b/w, 4 parts,
each 20.5 × 20.5 cm
Collection of the artist

Page 218, 221–223, 233–235, 247

...Remote... Remote..., 1973
Avant-garde Film, Film Action
16mm, color, sound, 12 min
Camera: Didi
Actor: VALIE EXPORT
Collection of the artist
Distribution: sixpack film, Vienna

Page 225

Man & Woman & Animal, 1973
Avant-garde Film
16mm, b/w and color, sound, 8:14 min
Camera: Didi
Actor: VALIE EXPORT
Collection of the artist
Distribution: sixpack film, Vienna

Page 227–231

Syntagma, 1983
Avant-garde Film
16mm, color, sound, 18 min
Script and direction: VALIE EXPORT
Actress: Irmelin Hoffer
Collection of the artist
Distribution: sixpack film, Vienna

Appendix

VALIE EXPORT, first Self Portrait, 1955

VALIE EXPORT at „Galerie Junge Generation," Vienna 1969
Photo: © Bernd Junker

VALIE EXPORT, Portrait 2004
Photo: © Sabina Sarnitz

Photos:
Page 52+60
© Torsten Monschein, Archive NGBK

All works in the collection of the artist provided courtesy of Charim Galerie, Vienna

Photos, if not otherwise indicated:
© VALIE EXPORT Archive

Verzeichnis der abgebildeten Werke

Cover + Seite 282/283
GLASPLATTE MIT SCHUSS, 1972
Foto-Aktion, Konzeptuelle Fotografie
Fotografie, s/w, 8-teilig, 29,3 × 42,2 cm
Fotos: Eric Timmermann
Sammlung Inge Wögenstein, Vienna

Seite 1
d.p. Badezimmerspiegel, 1973
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 30,3 × 42 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 6
Schriftzug Wien-Venedig, 1973
Foto/Literatur, 4-teilig
Fotografien, s/w, 53,5 × 70 cm
Foto: Hermann Hendrich
Privatsammlung

Seite 10+11
Hauchtext: Liebesgedicht, 1970/73
Video Poem, Wien (Studio
EXPORT), s/w, Ton, 2:17 min
Im Besitz der Künstlerin

Seite 18
Body Sign B, 1970
Fotografie, s/w, 103,7 × 72,5 cm
Foto: © Gertraude Wolfschwenger
Im Besitz der Künstlerin

Seite 20
VALIE EXPORT – SMART EXPORT, 1970
Objekt
Bearbeitete Zigarettenschachtel,
8,5 × 5,5 × 2,2 cm
Foto: Ingeborg Hausmann
Im Besitz der Künstlerin

Seite 21
VALIE EXPORT – SMART EXPORT, 1970
Selbstporträt: Transfer Identity
Fotografie, s/w, 69,4 × 61,2 cm
Foto: Gertraude Wolfschwenger
Im Besitz der Künstlerin

Seite 24
Body Sign Action, 1970
Body-Action
Konzeptblatt, s/w, Bleistift und
Foto auf Papier, 28,5 × 19,8 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 23
Body Sign Action, 1970
Body - Action
Konzeptzeichnung,
Polaroid Farbe, 33 × 41 cm
Courtesy: Kontakt. The Art
Collection of Erste Bank Group

Seite 25
Body Sign Action (5), 1970
Body-Action
Aktionsfoto, s/w, 95,5 × 142,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 26
TAPP und TASTKINO, 1968
Expanded Cinema, Straßenfilm
Dokumentationsfoto der 2. Präsen-
tation beim 1. Europäischen Treffen
Unabhängiger Filmemacher, 13.
November 1968 in München/Stachus
Foto: Hans Peter Kochenrath
Im Besitz der Künstlerin

Seite 27
TAPP und TASTKINO, 1968
Expanded Cinema, Straßenfilm
Dokumentationsfoto der 2. Präsen-
tation beim 1. Europäischen Treffen
Unabhängiger Filmemacher, 13.
November 1968 in München/Stachus
Foto: © Werner Schulz
Im Besitz der Künstlerin

Seite 29
TAPP und TASTKINO, 1968/72
Expanded Cinema, Straßenfilm
Konzeptblatt, Collage
Privatsammlung

Seite 32+33
Aktionshose: Genitalpanik, 1969
Poster, jeweils: 69,6 × 49,8 cm
Foto: Peter Hassmann
Im Besitz der Künstlerin

Seite 30+31
Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968
Aktion zusammen mit Peter Weibel
Aktionsfotos, s/w, jeweils:
78,4 × 119,2cm (Ed. 2003)
Foto: Josef Tandl
Im Besitz der Künstlerin

Seite 38+39
**Kriegskunstfeld-Zugs-
Wunde, Verletzung,** 1969
Fotografien, s/w
Im Besitz der Künstlerin

Seite 34
Spannprojektil, 1969
Konzeptblatt, Bleistift und Bunt-
stift auf Papier, 30,2 × 41,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 37
**Attack Lecture, Teil des Kriegs-
kunstfeldzugs,** 1969
Attack lecture gemeinsam mit Peter Weibel
Dokumentationsfoto
Foto: © Werner Schulz
Im Besitz der Künstlerin

Seite 40/41
Projekt Gaswolke, 1969
Konzeptblatt für eine urbanistische
Aktion, Teil des Kriegskunstfeldzugs,
s/w, Filzstift und Fotogra-
fie auf Papier, 43 × 59 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 76/77
Sehtext: Fingergedicht, 1968/73
Foto/Literatur, Body-Action
Skizze, Fotografien, Bleistift und roter
Filzstift auf Papier, 40-teilig, 40 × 69,5 cm
Fotos: Peter Hassmann
Im Besitz der Künstlerin

Seite 80+82
Adjungierte Dislokationen, 1973
Expanded Cinema, Film-
aktion, Filminstallation
Aktionsfotos, s/w und Farbe
Fotos: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 83+85
Adjungierte Dislokationen, 1973
Expanded Cinema, Film-
aktion, Filminstallation
Konzeptblatt, Bleistift auf
Millimeterpapier, 30 × 41,5 cm
Sammlung Generali Foundation, Wien
Foto: © Sammlung
Generali Foundation, Wien

Seite 84
Adjungierte Dislokationen, 1973
Expanded Cinema, Film-
aktion, Filminstallation
Dreifachprojektion, eine 16mm-
Projektion, zwei 8mm-Projektionen,
s/w, ohne Ton, 10 min
Kamera 8mm: VALIE EXPORT
Kamera 16mm: Hermann Hendrich
Sammlung Generali Foundation, Wien
Foto: © Sammlung
Generali Foundation, Wien

Seite 86–89
Auflistung der Filme und
Ordnungsbegriffe, 1967/68
Konzeptblatt
Handschrift und Fotografien,
s/w und Farbe, 62 × 48 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 92+93
Cutting, 1967/68
Expanded Cinema, Screen-
Action, Skin-Action, Body-Action
7 Aktionsfotos, s/w, 40,5 × 29,6
cm und 17,5 × 23,7 cm
Fotos: Peter Hassmann,
© Inge Werth, Werner H. Mraz
Im Besitz der Künstlerin

Seite 94
abstract film no. 1, 1967/1968
Expanded Movie, Konzeptblatt
Schreibmaschinen Schrift,
Filzstift auf Papier, DIN A4
Sammlung Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Seite 95
abstract film no. 1, 1967/68
Expanded Movie
Lichtprojektion, Spiegel,
Flüssigkeit, Projektionsfläche
Sammlung Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Wien
Foto: © Sammlung Museum Moder-
ner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Seite 97
Ping Pong. Ein Film zum
Spielen – Ein Spielfilm, 1968
Expanded Movie, Film Action, Action Film
Sammlung Oberösterreichisches
Landesmuseum, Linz

Seite 99
Auf+An+Ab+Zu, 1968
Expanded Movie,
Aktionsfilm, Active-Screen
Film, 8mm
Foto: Werner Kaligofsky
Sammlung Generali Foundation, Wien
Foto: © Sammlung
Generali Foundation, Wien

Seite 101
Splitscreen-Solipsismus, 1968
Expanded Movie, Filminstallation
8mm Film, Farbe, ohne Ton, 3 min
Aluminiumfolie, Leinwand
Sammlung Generali Foundation, Wien
Foto: © Sammlung
Generali Foundation, Wien

Seite 103
Zeit und Gegenzeit, 1973
Videoplastik, Installation
Monitor, Video, Schale mit
schmilzendem Eis
Im Besitz der Künstlerin

Seite 102
Zeit und Gegenzeit, 1973
Videoplastik, Installation
Konzeptblatt, Bleistift auf Papier, s/w
Im Besitz der Künstlerin

Seite 105
Raumsehen und Raumhören, 1973/74
Zeitskulptur-Raumskulptur,
Zeitplastik-Raumplastik-Melodie
Video
Im Besitz der Künstlerin

Seite 111+113
Eros/ion, 1971
Körper-Material-Interaktion
4 Aktionsfotografien, s/w,
jeweils: 40 × 50 cm
Fotos: Mel Clay, Hermann Hendrich
Sammlung Galerie Fotohof Salzburg
Photos: © Sammlung Galerie Fotohof
Salzburg

Seite 116+117
ASEMIE – oder Die Unfähigkeit sich durch
Mienenspiel ausdrücken zu können, 1973
Body Performance Studio EXPORT Wien
9 Aktionsfotografien, s/w,
jeweils: 17,4 × 23,6 cm
Fotos: Alfred Damm
6 Aktionsfotografien, s/w,
jeweils: 24 × 24 cm,
Fotos: Ludwig Hoffenreich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 108, 120+121
Hyperbulie, 1973
Body Action Studio EXPORT Wien
Aktionsfotografien, s/w, 68,5 × 48,7 cm
Fotos: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seiten 130+131
Kausalgie, 1973
Körper-Material-Interaktion
Galerie Maerz, Linz
Aktionsfotografien, s/w, 48,5 × 68,7 cm
Fotos: Hermann Hendrich, Eva
Fritsch, VALIE EXPORT
Im Besitz der Künstlerin

Seite 134+135
Schlacht der Ge„schlächter", 1981
Performance, Köln
Dokumentationsfotografien,
s/w, jeweils: 30,2 × 40,1 cm
Fotos: © Georg Schwarzbauer,
Im Besitz der Künstlerin

Seite 136+137
Brechbare Regeln einer Kraft. Poetischer Flugversuch, 1975
Body Performance, Kopenhagen
Dokumentarische Fotocollage
Farbfotografien und Text auf
Papier, 49,7 × 64,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 140
Petri/fikation, 1976
Körperstellung: Nachstellung nach
William Blakes „Naomi Entreating
Ruth and Orpha to Return to the
Land of Moab" (1795), Fotografien
Im Besitz der Künstlerin

Seite 149
Körperüberblendungen, 1974
Zyklus mit historischen Bildern, Video
Im Besitz der Künstlerin

Seite 145–147
Stasis I–V, 1976
Körperstellung: Nachstellung nach Sandro
Botticellis „Der Frühling" (um 1482)
5 Fotografiken, s/w, Fotografien mit
aufgetragenen weißen Farbstreifen
I: 51,9 × 47,6 cm; II: 56,7 × 48,1 cm, III:
50,2 cm links/ 53,6 cm rechts × 48,2 cm,
IV: 54,8 × 50,4 cm, V: 53,9 × 51,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 143
Die Geburtenmadonna, 1976
Körperstellung: Nachstellung von
Michelangelo Buonarrotis „Pietà"
(1498/99) Foto-Objekt
Fotografie, s/w und Farbe, 183,5 × 141 cm
Sammlung Oberösterreichisches
Landesmuseum Linz
Foto: © Oberösterreichisches
Landesmuseum, Linz, Bernhard Ecker

Seite 169
Die Putzfrau, 1976
Körperstellung: Nachstellung von
Tizians „Kirschenmadonna"(1516/18)
Foto – Objekt
Fotografie, s/w, 120,5 × 141 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 153
Madonna auf dem Gasherd, 1973
Körperstellung: Nachstellung nach
„Maria" aus der Kreuzigungsgruppe
der St. Nikolai Kirche, Kalkar.
Unbekannter Meister, um 1469
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 29,7 × 42,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 151
Rekonstruktion, 1973
Körperstellung: Nachstellung
nach Sandro Botticellis „Madonna
mit dem Granatapfel" (1487)
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 29 × 40,9cm
Sammlung Neue Galerie Graz

Seite 155
Madonna mit Gasschlauch, 1973
Körperstellung: Nachstellung nach
Raphaels „Madonna im Grünen" (1505/06)
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 27,9 × 38,6 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 156
Die Vorstellung eines Kindes „Gott ist ein Mann", 1971
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 42,7 × 58,4 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 157
Die Träume eines Kindes. Die Tür, die nur von außen zu öffnen war, 1971
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 30 × 39,8 cm
Im Besitz der Künstlerin

Die Träume eines Kindes. Toilette, 1972
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 29,8 × 42,3 cm
Charim Galerie

Seite 158
Die Träume eines Kindes. Klavierzimmer, 1972
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 29,4 × 40,9 cm
Charim Galerie

Seite 159
Die Wünsche eines Kindes, 1972
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 39 × 41,3 cm
Charim Galerie

Seite 161
Liebe-Angst, 1973
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
Papier, 54,5 × 72,5 cm
Sammlung Neue Galerie Graz

Seite 162
Wellen 983, 2004
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
japanischem Büttenpapier, 16,6 × 25,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 163
Wellen 996, 2004
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
japanischem Büttenpapier, 16,6 × 25,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Wellen 992, 2004
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
japanischem Büttenpapier, 16,6 × 25,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Wellen 989, 2004
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
japanischem Büttenpapier, 16,6 × 25,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Wellen 997, 2004
Zeichnung, s/w, Bleistift auf
japanischem Büttenpapier, 16,6 × 25,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 150
Erwartung, 1976
Körperstellung: Nachstellung
nach Sandro Botticellis „Madonna
mit dem Granatapfel" (1487)
Foto – Objekt
Privatsammlung New York

Seite 179
Maria mit Telefon, 1976
Fotocollage, s/w, 42,4 × 50,3 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 191
Die Strickmadonna, 1976
Körperstellung: Nachstellung nach
Michelangelo Buonarrotis „Pietà" (1498/99)
Foto – Objekt
Sammlung Oberösterreichisches
Landesmuseum, Linz

Seite 196
Id/entität, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, 41,8 × 62cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 199
Körper mit Holzhaufen, 1972
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 60,4 × 40,6 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 200
Figuration Var. C, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, mit schwarzer
Tuschzeichnung, 55,7 × 78,6 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 201
Verletzungen I, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, mit roter
Wasserfarbe, 41,2 × 61,9 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 202
Der Mensch als Ornament, 1976
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 42 × 61 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 203
Einkreisung, 1976
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, mit roter
Wasserfarbe, 55,7 × 73,8 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 205
Zu/Stand, 1972
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w,, 60,3 × 41,4 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 206
Einrundung, 1976
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 56 × 79 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 207
Zuhockung, 1972
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 56,5 × 79 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 209
Wir sind die Gefangenen
unserer Selbst, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, 41,3 × 61,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 210
Aufstellung, 1972
Körperkonfiguration
Fotografie, s /w, 56 × 79 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 211
Justizpalast (2), 1982
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 148 × 210 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Justizpalast, 1982
Körperkonfiguration
Fotografie, s/w, 148 × 210 cm
Foto: Hermann Hendrich
Im Besitz der Künstlerin

Seite 212
Figuration Var. A, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, mit schwarzer
Tuschzeichnung, 55,7 × 78,6 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 213
Konfiguration mit Roter Hand, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w mit roter
Wasserfarbe, 41,2 × 61,9 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 214
Zuhockung II, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, 56,5 × 79 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 215
Starre Identität, 1972
Körperkonfiguration
Fotografik, s/w, 41 × 61 cm
Sammlung Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, Wien

Seite 238
Ort des Menschen, 1974
Objekt
Stahlnägel, Glas, Gegossene Hand
Sammlung Österreichische
Galerie im Belvedere

Seite 239
IDENTITAET, 1973
Zeichnung, Bleistift und Bunt-
stift auf Papier, 44,5 × 66 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 244
Der linke und der rechte Schmerz, 1973
Zeichnung, Bleistift auf Papier 80 × 60 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 245
STROMHÄNDE/VERBINDUNG, 1973
Zeichnung, Bleistift auf Papier, 41 × 60,3 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 254
Zeitgedicht/24 Stunden
24 mal fotografiert, 1970
Konzeptuelle Fotografie
Fotografie, s/w, 24-teilig, 90 × 90 cm
Sammlung DZ-Bank, Frankfurt am Main

Seite 256/257
Studie über Bewegte Weg Bilder
1970/1972
Konzeptuelle Fotografie
Fotografie, s/w, 7-teilig, 20,5 × 95,6 cm
Charim Galerie

Seite 268
Raumsprung, 1971
Konzeptuelle Fotografie, Phasen Fotografie
Fotografien, s/w, 4-teilig, 108 × 39,4 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 269
Raumsprung II, 1972
Konzeptuelle Fotografie, Phasen-Fotografie
Fotografien, s /w, 6-teilig, 108 × 49 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 259
Linie durch den Gemeindebau, 1972
Stadt: Visuelle Strukturen,
EXPORT/Hendrich. Konzeptuelle Fotografie, VALIE EXPORT
s/w Fotografien, 21-teilig, 120 × 90 cm
Im Besitz der Künstlerin, Zerfallen

Seite 260
Frankreich, Konzeptuelle Fotografie, 1972
Konzeptblatt
Fotografien, s/w, Filstift, Schreibmaschinen-Schrift auf Papier, 29,7 × 21 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 261
Leiter II, 1972
Konzeptuelle Fotografie
Fotografien, s/w, 8-teilig, 200 × 60 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 262+263
MAST, 1973
Konzeptuelle Fotografie
Fotografien, s/w, 4-teilig,
jeweils: 42 × 62,3 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 264/265
Zug, 1972
Foto Objekt, Konzeptuelle Fotografie
Fotografien, s/w, 9-teilig, 45 × 114 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 266
Corner Study, 1972
Konzeptuelle Fotografie
Fotografie, s/w und Bleistift
auf Karton 35,6 × 53,8
Im Besitz der Künstlerin

Seite 267
Landschaftsraum-Zeitraum, 1972
Konzeptuelle Fotografie,
Struktuelle Fotografie
Fotografien, s/w, 9-teilig, 43,4 × 45,7 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 271
Be „weg" ungs „spur", 1973
Isomorphe Fotografie
Fotografien, s/w, 3-teilig, jeweils: 50 × 60 cm
Sammlung Inge Wögenstein

Seite 272/273
FOTONOTIZEN FÜR „FILM", 1974
Fotografie Serie, Serien-Fotografie
Konzept, Collage, Handschrift,
18 Farbfotografien auf Karton,
58,1 × 80,7 (oben)/85,3 (unten) cm
Charim Galerie

Seite 274
Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur I, 1973
Fotografie, s/w, 25,6 × 40,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 275
Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur II, Handfiguration, 1973
Fotografie, s/w, mit einer
angehefteten Zeichnung auf
Transparentpapier, 29,7 × 40 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 276
Aus dem Geometrischen Humanoiden Skizzenbuch der Natur, 1974
Fotografie, s/w, Skizze für
Rote Welle, 34,3 × 50 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 277
Aus dem Geometrischen Humanoiden Skizzenbuch der Natur, Rote Welle , 1974
Fotografik, Fotografie, s/w, mit
roter Wasserfarbe, 34 × 49 cm
Courtesy Galerie Barbara Gross, München

Seite 278
Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Baumdreieck, 1973
Fotografik
Fotografie, s/w, mit roter
Wasserfarbe, 39,8 × 41,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 279
Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Finger Square, 1973
Fotografie, s/w, 30,8 × 41,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Aus dem Geometrischen Skizzenbuch der Natur, Dünendreieck, 1973
Fotografie, s/w, 30,2 × 40,4 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 284
Metallene Gesten, 1973
Aktion, Dokumentations-
fotos, s/w, 30,2 × 51,8 cm
Fotos: Eric Timmerman
Charim Galerie

Seite 288, 291, 298, 300, 308
I [beat (it)], 1978
Performance, Galerie Steiner, Berlin
12 Dokumentationsfotos,
jeweils: 17,4 × 23,6cm
Fotos: Dietmar Kirves
Im Besitz der Künstlerin

Seite 297
Blutwärme, 1973
Aktion, Belgien,
6 Dokumentationsfotos, Collage, Farbe
Fotos und Schrift auf Papier, 41,5 × 45,6 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 321–323
Der Schrei, 1994
Laser-Video-Text- und Sprach-Installation
Altöl in Metallwanne, 2 Leinwände, Videoset, Videoprojektion/Oszillograph, Farbe
Video „Glottis" von VALIE EXPORT, Farbe
Im Besitz der Künstlerin

Seite 133
I [beat (it)] II, 1980
Video-Installation
Stahlwanne mit s/w-Fotografie und Altöl,
400 × 400 cm,
3 Monitore, 3 Videos „Schäferhund"
Installationsfoto: © Margeritha Spiluttini
Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien

Seite 316+319
Die un-endlich/-ähnliche Melodie der Stränge, 1998
Video Installation
25 Monitore, 25 Videos „Nähnadeln",
25 Podeste aus Vierkantstahl gerüstet
Installationsfoto: Scott Lindgren
Im Besitz der Künstlerin

Seite 325–327
Die Praxis des Lebens oder „tatood tears"
1983
Foto – Video – Installation
2 Videomonitore, Stahlwanne mit Altöl,
3 Bleidreiecke, 7 Dokumentationsfotos,
davon 4 s/w, 97,8 × 60 cm, 85 × 59,9 cm,
80,8x60 cm, 88 × 59,9 cm, 3 Farbe
91,9 × 59,8 cm, 91,9 × 60 cm, 59,9 × 91,9 cm,
Video „Nashorn", Video „Menschenfrauen"
Im Besitz der Künstlerin

Seite 329–331
Violation-Schnitte. Schnitte in die weibliche Sexualität und Psyche
1995–2000
work in progress
Bild-Text-Sprache-Ton-Installation
2 Monitore, Dia Projektor, 80 Dias,
Video „Text", Video „Dokumentationsmaterial" („Schreie"), 2 Dokumentationsfotos von © Hanny Lightfoot-Klein,
23,8 × 17,9 cm, Recherche: Perdita Chan
Installationsansicht:
© Galerie im Taxispalais, Innsbruck
Im Besitz der Künstlerin

Seite 334+335
Installation „Kalaschnikow", 2006
Video-Installation, Skizze
Zeichnung auf Papier, DIN A3

Seite 333+ 337
Installation „Kalaschnikow", 2007
Video-Installation
2 Videomonitore, Stahlwanne mit Altöl,
400 × 400 cm, Stahlturm mit 105 Kalaschnikow-Gewehren, Video „Irak", Video „China"
Videos: © Amnesty International
Im Besitz der Künstlerin

Seite 341
De Panne, 1973
Fotografien, s/w, 4-teilig,
jeweils: 20,5 × 20,5 cm
Im Besitz der Künstlerin

Seite 218, 221–223, 233–235, 247
...Remote...Remote..., 1973
Avantgarde-Film, Filmaktion
16mm, Farbe, Ton, 12 min,
Kamera: Didi
Akteurin: VALIE EXPORT
Im Besitz der Künstlerin
Verleih: sixpack fim, Wien

Seite 225
Mann & Frau & Animal, 1973
Avantgarde-Film
16mm, s/w und Farbe, Ton,
8:14 min, Kamera: Didi
Akteurin: VALIE EXPORT
Im Besitz der Künstlerin
Verleih: sixpack fim, Wien

Seite 227–231
Syntagma, 1983
Avantgarde-Film
16mm, Farbe, Ton, 18 min
Buch und Regie: VALIE EXPORT
Darstellerin: Irmelin Hoffer
Im Besitz der Künstlerin
Verleih: sixpack fim, Wien

Anhang
VALIE EXPORT, Erstes Selbstporträt, 1955

VALIE EXPORT in der Galerie „Junge Generation", Wien 1969
Foto: © Bernd Junker

VALIE EXPORT, Portrait 2004
Foto: © Sabina Sarnitz

Fotos:
Seite 52+60
© Torsten Monschein, Archive NGBK

Für alle Werke im Besitz der Künstlerin:
Courtesy: Charim Galerie, Wien

Bilder, soweit nicht anders angegeben:
© Archiv VALIE EXPORT

Об авторах · Biographies of the Authors · Biografien der AutorInnen

Кети Чухров – московская писательница и философ. Закончила философский факультет МГУ им. Ломоносова, дипломная работа была посвящена «Кантос» Эзры Паунда. Ее докторская работа была исследованием по поэзии и политике в литературе модернизма. Работала редактором, переводчиком и автором журнала и издательства «Логос» Постоянно сотрудничает с московским «Художественным журналом», а также «Новым литературным обозрением» и «Арт-хроникой». В настоящее время работает над второй диссертацией с названием «Идея театра» в ИНФЛИ РАН.

Keti Chukhrov is a writer and philosopher based in Moscow. She studied in the philosophy department at the Moscow Lomonosov University, writing her undergraduate thesis on the theme of Ezra Pound's "Cantos." Her PhD research was on the poetics and politics in the literature of modernism. Chukhrov has worked as an editor, translator, and writer for the Journal and Publishing House Logos. She is a permanent contributor to Moscow Art Magazine, as well as for NLO and Critical Mass. Currently, she is working on her post-doctoral dissertation, entitled "Idea of Theatre," at the Philosophy Institute of the Academy of Sciences.

Keti Chukhrov lebt als Autorin und Philosophin in Moskau. Sie studierte an der Moskauer Lomonosow-Universität und verfasste ihre Abschlussarbeit zu den „Cantos" von Ezra Pound. Für ihre Doktorarbeit forschte sie zur Poetik und Politik in modernistischer Literatur. Chukhrov hat als Redakteurin, Übersetzerin und Autorin für das Magazin und den Verlag Logos gearbeitet. Sie schreibt für das Moscow Art Magazine sowie für den NLO-Verlag und Critical Mass. Derzeit arbeitet sie an ihrem Postdoktorat mit dem Titel „Idee des Theaters" am Philosophischen Institut der Akademie der Wissenschaften.

Божана Пежич изучала историю искусства в Белграде. Двадцать лет проработала куратором в Студенческом Культурном Центре Белградского университета. О современном искусстве пишет с 1971 г. В 1991 году переехала в Берлин, где работает независимым куратором, арт-критиком и историком искусств. Была главным куратором международной выставки «После Стены – Искусство и Культура в пост-коммунистической Европе», организованной Moderna Museet в Стокгольме (1999) и показанной затем в Будапеште (2000) и Берлине (2000-2001). В настоящее время является приглашенным профессором в Ольденбургском университете (Германия).

Bojana Pejić studied art history in Belgrade. She worked for twenty years as curator in the Student Cultural Center of Belgrade University. She has been writing on contemporary arts since 1971. In 1991 she moved to Berlin where she works as a freelance curator, art critic and historian. She was chief curator of the interantional exhibition "After the Wall – Art and Culture in post-Communist Europe" organized by Moderna Museet in Stokholm (1999), and later shown in Budapest (2000) and Berlin (2000-2001). She is currently a guest professor at the University of Oldenburg (Germany).

Bojana Pejić studierte Kunstgeschichte in Belgrad. Sie arbeitete zwanzig Jahre als Kuratorin des studentischen Kulturcenters an der Belgrader Universität. Seit 1971 schreibt sie über zeitgenössische Kunst. 1991 zog sie nach Berlin, wo sie als freiberufliche Kuratorin, Kunstkritikerin und Historikerin arbeitet. Sie war leitende Kuratorin der internationalen Ausstellung „After the Wall. Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa", die vom Moderna Museet in Stockholm (1999) organisiert und später in Budapest (2000) und Berlin (2000-2001) gezeigt wurde. Derzeit hat sie eine Gastprofessur an der Universität Oldenburg.

Сильвия Айблмайер Историк искусства, куратор. С 1999 г. директор Galerie im Taxispalais, Инсбрук (www.galerieimtaxispalais.at). С 1988 г. читает курс лекций и является приглашенным профессором в Австрии и за рубежом. Автор множества текстов о модернистском и современном искусстве; ответственный редактор публикаций и каталогов о современном искусстве. Автор книги "Die Frau als Bild – Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts" («Женщина как Картина – Женское Тело в Искусстве XX века»), Берлин, 1993; 3-е изд. 2002.

Silvia Eiblmayr Art historian, curator, director of the Galerie im Taxispalais, Innsbruck. (www.galerieimtaxispalais.at) Since 1988 visiting lecture- and professorships in Austria and abroad. Numerous texts on modern and contemporary art; editor of publications and catalogs on contemporary art. Book: "Die Frau als Bild – Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts" (Woman as Image – The Female Body in 20th Century Art), Berlin 1993, 3rd ed 2002.

Silvia Eiblmayr Kunsthistorikerin, Ausstellungskuratorin. Seit 1999 Leiterin der Galerie im Taxispalais, Innsbruck. (www.galerieimtaxispalais.at). Seit 1988 Lehraufträge und Gastprofessuren im In- und Ausland. Zahlreiche Texte zur modernen und zeitgenössischen Kunst sowie Herausgeberschaft von Katalogen und Publikationen. Als Buch ist erschienen: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, 3. Auflage 2002.

Йенс Кастнер (1970 р.), социолог и историк искусства, живет и работает в Вене и Мюнстере. Доцент Института социологии Мюнстерского университета (1999-2004), Центра латиноамериканских исследований (CELA) Мюнстерского университета (2004-2006) и Венской Школы Искусств. Статьи о социальных движениях, культурных исследованиях и современном искусстве печатались в ряде газет и журналов («Jungle World», «springerin» и др.). Редактор-координатор «Bildpunkt. Magazine of IG Bildende Kunst».

Jens Kastner, born 1970, sociologist and art historian, freelance author und docent, lives in Vienna (A) and Münster (D). Associate Professor at the Institute for Sociology at the University of Münster (1999-2004), at the Center for Latin American Studies (Cela) at the University of Münster (2004-2006) and at the Vienna Art School. Articles in several newspapers and magazines (Jungle World, springerin, et al.) on social movements, cultural studies and contemporary art. He is coordinating editor of Bildpunkt. Magazine of IG Bildende Kunst.

Jens Kastner, Jg.1970, Soziologe und Kunsthistoriker, lebt als freier Autor und Dozent in Wien und Münster. Lehrbeauftragter am Institut für Soziologie der Uni Münster (1999-2004), am Zentrum für Lateinamerikaforschung (CELA) der Uni Münster (2004-2006) und an der Wiener Kunstschule. Veröffentlichungen in diversen Zeitungen und Zeitschriften (Jungle World, springerin, u. a.) zu Sozialen Bewegungen, Cultural Studies und zeitgenössischer Kunst. Koordinierender Redakteur von Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst.

Хедвиг Саксенхюбер – независимая куратор и соредактор «springerin-Hefte für Gegenwartskunst» (www.springerin.at), живет и работает в Вене. С 2005 года, совместно с Кристианом Кравагна, разрабатывает программу для Kunstraum Lakeside (www.kunstraumlakeside.at) в Клагенфурте. Постоянно сотрудничает с журналом «springerin», автор статей для каталогов и работ об искусстве и феминизме, в частности об Ивонне Райнер, Трин Т. Мин-ха, Луизе Лаулер. Совместно с Сузанной Нейбургер курировала выставку «Короткие карьеры» (2004) для MUMOK, Вена. Среди ее последних кураторских работ выставки «Postorange» для Венского Кунстахалле; «Параллельные действия» для ACF, Нью-Йорк и HBK, Лейпциг.

Hedwig Saxenhuber is an independent curator and co-editor of springerin-Hefte für Gegenwartskunst (www.springerin.at), and lives and works in Vienna. Since 2005 she has been programming (together with Christian Kravagna) for Kunstraum Lakeside (www.kunstraumlakeside.at) in Klagenfurt. She regularly contributes for springerin and catalogues and has published on, among others, Yvonne Rainer, Trinh T. Minh-ha, Louise Lawler as well as on art and feminism. At MUMOK, Vienna she curated the exhibition 'Short careers' (2004) together with Susanne Neuburger. Recently she curated "Postorange" for Kunsthalle Wien; "Parallel Actions" for ACF, New York and HBK Leipzig.

Hedwig Saxenhuber ist freie Kuratorin und and Co-Editorin von springerin-Hefte für Gegenwartskunst (www.springerin.at), lebt und arbeitet in Wien. Seit 2005 erstellt sie mit Christian Kravagna das Programm für den Kunstraum Lakeside in Klagenfurt (www.kunstraumlakeside.at). Sie schreibt regelmäßig für springerin und Kataloge und publizierte unter anderem über Yvonne Rainer, Trinh T. Minh-ha, Louise Lawler und über Kunst und Feminismus. Im MUMOK kuratierte sie gemeinsam mit Susanne Neuburger die Ausstellung 'Kurze Karrieren' (2004). Letzten Herbst kuratierte sie „Postorange" für die Kunsthalle Wien; „Parallel Actions" für ACF, New York und HBK Leipzig.

Издание подготовили · Imprint · Impressum

Директор издательства
Хедвиг Заксенхубер

Редакторы
Хедвиг Заксенхубер
Ина Мертенс

Куратор выставки
Хедвиг Заксенхубер

Координатор выставки и издания
Ина Мертенс

Архитектор
Штефан Рабек

Техник
Оливье Энье

Техник по аудиовизуальным средствам
Диди Эбенхофер

Перевод
Александр Скидан (английский – русский)
Дженифер Тэйлор-Гайда (немецкий – английский)
Аня Шульте (английский – немецкий)
Александр Маркин (немецкий – русский)

Корректоры
Ангелика Райцер (немецкий)
Хелен Фергюсон (английский)
Сандра Люстиг (английский)
Кети Чухров (русский)
Вали Гёшль (русский)
Хервиг Г. Хёллер (русский)

Художник
Франк Метцгер
www.groeschmetzger.de

© 2007 Авторы, художники, переводчики

© для продаж:
Folio Verlag, Wien • Bozen
www.folioverlag.com

Herausgeberin / Publisher
Hedwig Saxenhuber

Katalogredaktion
Hedwig Saxenhuber
Ina Mertens

Kuratorin / Curator
Hedwig Saxenhuber

Projektkoordination
Ina Mertens

Architekt / Architect
Stephan Rabeck

Technische Leitung / Technical Director
Olli Aigner

Audiovisuelle Medientechnik / Audiovisual Engineering
Didi Ebenhofer

Übersetzungen / Translations
Alexander Skidan (englisch – russisch) / (English – Russian)
Jennifer Taylor-Gaida (deutsch – englisch) / (German – English)
Anja Schulte (englisch – deutsch) / (English-German)
Alexander Markin (deutsch – russisch) / (German-Russian)

Lektorate / Proofreading
Angelika Reitzer (deutsch / German)
Helen Ferguson (englisch / English)
Sandra Lustig (englisch, deutsch / English, German)
Keti Chukhrov (russisch / Russian)
Valie Göschl (russisch / Russian)
Herwig G. Höller (russisch / Russian)

Gestaltung / Design
Frank Metzger
www.groeschmetzger.de

© 2007 AutorInnen, KünstlerInnen und ÜbersetzerInnen / the authors, the artists, the translators

© für die Buchhandelsausgabe / for the book trade edition:
Folio Verlag, Wien • Bozen
www.folioverlag.com

ISBN: 978-3-85256-372-5
ISBN Italien: 978-88-86857-87-1

Отпечатано в типографии
Remaprint
Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H.

Отпечатанно в Вене в 2007 г.
Printed in Vienna 2007



Совместный проект объединения художников «Альте Шмиде», отдела культуры Городского совета Вены и журнала о современном искусстве springerin
www.springerin.at

Ein Projekt vom Kunstverein Alte Schmiede, 1010 Wien, Schönlaterngasse 9 mit überwiegender Unterstützung der Kulturabteilung der Stadt Wien

A project by Alte Schmiede, Art Association of Vienna, 1010 Vienna, Schönlaterngasse 9 with special support from the Cultural Affairs Office

springerin Hefte für Gegenwartskunst, Wien
www.springerin.at/de
springerin, Magazine for Contemporary Art, Vienna,
www.springerin.at/en

Благодарим всех, кто содействовал осуществлению проекта:
ВАЛИ ЭКСПОРТ, Ксавье Халлупнер, Хенни Лайтфут-Клейн, Бернхард Деншер, Бертольд Экер, Иосиф Бакштейн, Яра Бубнова, Анна Зайцева, Анна Морочник, Вальтер Фамлер, Иоанна Риттер, Роберт Финк, Хельдегард Ридер, Сюзанна Рик, Астрид Пойер, Саша Пиркер, Мануэль Миллауц, Георг Шёльхамер, Криста Бенцер, Кристиан Хёлер, Католическую общину св. Духа города Калькар, посольство Австрийской Республики в Москве, Роберт Штокингер, Курт Кладлер и галерея «Charim», Сабина Брайтвизер, Ирина Горлова, Дарья Пыркина, Хайде Вирхайм, Вибке Грош, Райнер Иглар, ГЦСИ, Фонд культуры «Екатерина», владельцев выставленных экспонатов, Александра Харитонова.

Danksagung / Acknowledgments
VALIE EXPORT, den LeihgeberInnen und AutorInnen / the art lenders and the authors, Christine Böhler, Dr. Bernhard Denscher, Dr. Berthold Ecker, Joseph Backstein, Iara Boubnova, Anna Zaitseva, Anna Morochnik, Irina Gorlova, Daria Pyrkina, NCCA, Ekaterina Foundation, Österreichische Botschaft Moskau, Dr. Robert Gerschner, Mag. Margarete Halma , Dr. Boris Marte, Dr. Emil Brix, Georg Schöllhammer, Christa Benzer, Christian Höller, Katholische Pfarrgemeinde Heiliger Geist Kalkar, Robert Stockinger, Kurt Kladler, Galerie Charim, Sabine Breitwieser, Walter Famler, Joanna Ritter, Robert Fink, Hildegard Rieder, Susanne Rick, Astrid Poyer, Sascha Pirker, Manuel Millautz, Wiebke Grösch, Xaver Challupner, Hanny Lightfoot-Klein, Siegrun Appelt, Heide Wirheim, Rainer Iglar, Alexandra Kharitonova.

ВАЛИ ЭКСПОРТ
VALIE EXPORT

Специальная выставка на 2-ой Московской биеннале
современного искусства в Государственном
центре современного искусства (ГЦСИ)
и Фонде культуры «Екатерина»
с 4 марта до 3 апреля 2007 г.

Special exhibition
of the 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art
in the National Centre for Contemporary Art
Moscow (NCCA)
and Ekaterina Foundation
from 4th March until 3rd April, 2007

Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale
im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA)
und in der Ekaterina Foundation
4. März bis 3. April 2007

При поддержке · Supported by · Unterstützt von

WIEN KULTUR

Отдела по культуре г. Вены

ERSTE BANK

Первый банк

Kultur LINZ

Отдела по культуре г. Линц

KULTUR LAND OBERÖSTERREICH

Федеральной земли
Оберостеррайх

springerin

NEW HAMPSHIRE
INSTITUTE OF ART
3468 0000 2397 06









978-3-85256-372-5