

KUNSTFORUM

Bd. 225 März - April 2014

INTERNATIONAL



OBSESSIONEN I

TITEL-DOKUMENTATION



Foto zum Film: ONE ZERO ONE. Die Geschichte von Cybersissy & BayBjane von Tim Lienhard, 2013, HD-Video, 90 Min., Courtesy Tim Lienhard, Foto: Stefan Braunbarth. Titelbild: Filmstill (Ausschnitt) aus: Fitzcarraldo, 1982, 158 min. Regie und Drehbuch: Werner Herzog.

OBSESSIONEN I

HERAUSGEGEBEN VON
OLIVER ZYBOK UND ANGELA STIEF

Editorial 30

OLIVER ZYBOK

Lust und Zwang der Obsession.
Betrachtungen in Kunst und Gesellschaft 32

- I. Facetten der Obsession
- II. Der Aspekt des Obsessiven in Visionen, Halluzinationen und Melancholie
- III. Rausch, Ekstase und Wirklichkeit
- IV. Zwischen Wahn und Sinn

Salon der Obsession. Eine Wiener Herrenrunde.
Angela Stief im Gespräch mit
Martin Arnold, Bela Borsodi, Thomas Draschan,
Hans-Jürgen Hauptmann und Klaus Spiess 66

THOMAS EDLINGER

Ich kann nicht anders!
Getriebene Künstler und die Obsession
der Political Correctness 80

JAMES LEO CAHILL

Grafomanie und Zoophilie:
Zwei Punkte auf Sergei M. Eisensteins Linie 90

ANGELA STIEF

Flaming Creatures.
Obsessive Selbstinszenierungen
von Leigh Bowery bis Cybersissy & BayBjane 100

THOMAS MIEBGANG

Cum on feel the Japanoise
Im Reich der Mitte wird seit mehr als 30 Jahren an
massiven Lärmarchitekturen gebastelt. Obsession und
Entgrenzung verbünden sich zu einem stählernen Sound,
der durch den Schmerz zur Katharsis führen soll. 120

OBSESSIONEN: KÜNSTLERGESPÄCHE



E.S. MAYORGA:
Von der Begierde besessen und vom
Zweifel belagert.
Ein Gespräch mit Oliver Zybok 128



PENNY SLINGER
Eine somnambule Kunst
des Exorzierens
Ein Gespräch mit Angela Stief 140



Foto: Dhiren Dasu, 2012

TITEL GESPRÄCHE MIT KÜNSTLERN

PENNY SLINGER

EINE SOMNAMBULE KUNST DES EXORZIERENS

EIN GESPRÄCH MIT ANGELA STIEF



PENNY SLINGER, Tribunal, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage auf Karton, 32 x 48 cm, Collection Young Kim

Die Engländerin Penny Slinger, die heute in Kalifornien lebt und arbeitet, gehört zu den aktuellen Neuentdeckungen derjenigen Künstlerinnen, die schon in den 1970er Jahren ein beachtliches Werk produziert haben, aber aufgrund eines unglücklichen Double Binds von weiblicher Diskriminierung und feministischem Desinteresse in der Vergangenheit kaum Beachtung erfahren haben. In ihrem einem düsteren Surrealismus verpflichteten Frühwerk, das sich vor allem in der Collageserie *An Exorcism* veranschaulicht, wendet sie sich, man könnte behaupten obsessiv, der künstlerischen Erkundung der weiblichen Psyche oder vielleicht besser, des Weiblichen per se zu. *Angels of Anarchy* lautete der Titel einer Ausstellung, an der Penny Slinger vor Kurzem teilnahm, wobei anarchistischer Engel eine für die Künstlerin treffende Bezeichnung ist. Ihr Frühwerk, das sich unerschrocken mit den dunklen Seiten des Lebens, dem Tod und den Tiefen der menschlichen Seele auseinandersetzt, antizipiert den Stil der Gothik-Bewegung und beschäftigt sich vor den Glanztagen der Performancekunst mit einer grenzüberschreitenden Inszenierung von Kunst als Erfahrungsraum und der Thematisierung von BetrachterInnenpositionen. Ihrem jungen, durchaus nicht einfachen Künstlerinnendasein in London, folgte eine Phase der persönlichen Befreiung und ein 15 Jahre dauernder, eskapistischer Lebensabschnitt in der Karibik, wo sie sich intensiv mit Tantra beschäftigte.

ANGELA STIEF: Die 1960er Jahre waren eine Zeit der sozialen und sexuellen Befreiung und die weiblichen und männlichen Rollenmodelle der Nachkriegszeit bröckelten. Dies war jedoch nur bedingt der Zeitgeist, den Sie hinsichtlich Ihres Werkes Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre erfahren haben. Könnten Sie bitte beschreiben, inwiefern Ihre Arbeit eine Reaktion auf gesellschaftliche Umstände gewesen ist und was ihre Hauptmotivation darstellt.

PENNY SLINGER: Meine Arbeit aus den 1960er und 1970 Jahren hatte eine ganz klare Ausrichtung, sie wollte die Art und Weise wie Künstlerinnen, aber auch Frauen im Allgemeinen betrachtet werden und wie sie sich selbst sehen, neu bestimmen. Obwohl ich bis 1969 auf der Kunsthochschule in Chelsea war, entstanden bereits zu dieser Zeit Arbeiten die, wie mein erstes Buch *50% The Visible Woman*, die Basis für zukünftige Ausstellungen und Publikationen legten. 1969 wurden einige meiner Werke in der Ausstellung *Young and Fantastic* mit aktuellen, dem Surrealismus nahen Werken gezeigt. Die Arbeiten, die ich ausstellte, basierten auf Originalabgüssen meines Gesichts (die sogenannten Headboxes), die ich mit ausgewählten Objekten kombinierte. Ich zeigte außerdem *The Bride in the Bath* und *Mummy Case*, für die ich Lebendabgüsse eines weiblichen Körpers machen ließ, und sie in eine inhaltliche Verbindung mit dem Tod – dem anderen großen Tabuthema in unserer Gesellschaft – stellte.

Ich wuchs in einer Welt auf, die ich als grau, platt und einschränkend empfunden habe. Ich fühlte mich deprimiert, weil ich ständig in Schubladen gesteckt wurde. Ich hasste Kategorisierungen und wollte aus einem Leben, das ich als Leben in der Zelle wahrgenommen habe, ausbrechen. Ich dachte mir, wenn die Einengungen die Errungenschaften der Zivilisation sind, dann wäre ich lieber unzivilisiert. Um meine Ein-



PENNY SLINGER, Invitation, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage, 50 x 35 cm, Courtesy the artist



PENNY SLINGER, Resurrection, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage, 50 x 35 cm, Privatsammlung



PENNY SLINGER, Celestial Tabernacle, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage, Roland Penrose Collection, Farley Farm

stellung zu verdeutlichen, bin ich einen Sommer lang jeden Tag barfuß in die Kunsthochschule gegangen.

Als junge und ehrgeizige Frau inmitten der zeitgenössischen Kunstszene, habe ich schnell bemerkt, dass nicht nur die Geschichte von männlichen Künstlern beherrscht wurde, sondern dass sich bis dato nichts verändert hatte. Dagegen wollte ich etwas tun und für diese Aufgabe fühlte ich mich auserkoren. In der Kunsthochschule wollte ich mich mit den männlichen Studenten messen und signierte meine Arbeiten eine Zeit lang mit Slinger, in der Hoffnung, dass ich nicht als weiblich und damit untergeordnet beurteilt werden würde. Ich wollte dazugehören und die Beste sein. Im Unterschied zur feministischen Bewegung im England der 1970er Jahre, störte es mich als attraktive Frau nicht, meine körperlichen Reize zur Befreiung der Weiblichkeit einzusetzen. Ich wollte, dass Frauen um ihrer selbst willen die gleichen Rechte und genauso viel Macht wie Männer besitzen, und nicht weil sie das gleiche konnten wie sie. Eine wichtige Rolle spielte der damalige Stellenwert der weiblichen Sexualität. Ehrlich gesagt, es gab so gut wie kein Verständnis dafür, dass Frauen Spaß am Sex haben können. Im Sinne von „Schließe deine Augen und denke an England!“, dachte man, dass sich die Frauen den Männern unterordnen und fügen sollen. Die Pornografie machte man für Männer in Regenmänteln, die in dunklen Gassen standen, und es gab nichts, was den sexuellen Bedürfnissen der Frau entgegenkam, da diese als quasi nicht existent galten. Ich erinnere mich, wie nervös ich als Teenager war, als ich eine Ausgabe des erotischen Romans *Lady Chatterley's Lover* ergatterte und sie heimlich im Zug von der Schule nachhause las – und hier kommt die Heldin mit Sicherheit zu ihrem Vergnügen. Es war schlimm, dass es eine so große Portion an sexueller Unterdrückung, Schuld und



PENNY SLINGER, Self Image, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage und Montage, 50 x 35 cm, Privatsammlung

Scham in der damaligen Gesellschaft gab. Dagegen wollte ich etwas tun. Mein Leben und meine Kunst waren immer untrennbar miteinander verwoben. Zurück zur Kunst. Schnell wurde mir klar, dass weibliche Körperformen immer ein zentrales Thema in der Kunst gewesen waren. Frauen waren Museen und wurden oft nackt dargestellt. Ich beschloss, meine eigene Muse zu sein, und indem ich mich sowohl in die Rolle der Darstellenden als auch der Dargestellten begab, durchbrach ich die alte Subjekt-Objekt-Beziehung und machte mich zum Mittelpunkt meiner eigenen Kunst und meiner eigenen Sexualität. Ich reduzierte mich nicht auf einen stimulierenden Reiz und entkam dem objektifizierenden, männlichen Blick. Diese Gedanken standen im Mittelpunkt meiner Arbeit und meiner künstlerischen Recherche der 1960er und 1970er Jahre. Ich wollte die Oberfläche mit meinem künstlerischen Blick durchdringen und die Dynamik von inneren Prozessen und der Psyche kennenlernen. Diesen Ansatz habe ich in der Collageserie *An Exorcism*, an der ich Anfang der 1970er Jahre zu arbeiten begann und die ich 1977 schließlich veröffentlichte, am umfassendsten zum Ausdruck gebracht.

Der britische Schriftsteller J. G. Ballard sagte in seinem letzten Interview, 2009, kurz vor seinem Tod folgendes: „Halte stets an deinen Obsessionen fest. An allen, immer. Sei ehrlich mit ihnen. Erkenne sie. Entwickle aus ihnen deine persönliche Mythologie und fol-

ge dieser Mythologie, folge den Obsessionen mit der Sicherheit wie der Schlafwandler einen Schritt vor den anderen setzt. Ich glaube, wenn man Kompromisse mit seinen Obsessionen schließt, sät man den Samen für Unglück.“ Sie zeigen in der Serie *An Exorcism* einige Schlafwandler. Es gibt vor allem eine weibliche Figur, die Sie selbst darstellen und die immer wieder auftaucht. Sie geht auf Seilen, engen Pfaden aus Stein und schwebt manchmal gespenstisch durch die Luft. Was bedeutet die Somnambulenz für Sie?

Ich liebe die buddhistische Gepflogenheit, die besagt, dass wir das Wachleben als Traum und den Traum als Realität betrachten sollen. Ich hatte als Kind eine schlafwandlerische Phase. Mein Vater fand mich eines Nachts schreiend auf einem Fensterbrett, nachdem ich aufgewacht war und nicht wusste, wie ich dorthin gekommen war. Daraufhin hat er immer wieder in meinem Zimmer geschlafen, um dies zu verhindern. Weil mir dies gefiel, habe ich mich dann sogar schlafwandelnd gestellt. In meiner Kunst symbolisiert die Schlafwandlerin eine lebendige Tote. Genauso fühlte ich mich, als meine erste Beziehung zu Ende gegangen war. Ich wollte eine spezielle Form der Taubheit darstellen, die das ganze Dasein durchdringt, wenn man einen Verlust erlebt, der so schmerzhaft ist, dass man ihn fast nicht aushalten kann. „Und ob ich schon wanderte durch das Tal des Todes, ...“, so habe ich mich gefühlt. Ich wollte nichts

spüren, nicht wach und lebendig sein, weil das Leid bedeutete. Die grundlegende Idee von *An Exorcism* war, schwer zu beschreibende und kaum greifbare Bewusstseinszustände in konkrete Bilder zu überführen. Vor allem solche, die sich mit dem Zusammenbruch der Psyche und der Überwindung von tragischen Lebenssituationen beschäftigten. Ich nutzte die Somnambulenz, um sowohl meinen Zustand der Dissoziation, aber auch generell das Bild des Menschen in einer Gesellschaft zu beschreiben, die wie ich glaube, nicht dazu ermutigt, aufzuwachen. Ich glaube, dass wir bis zu einem gewissen Grad alle wie Schlafwandler durch die Welt gehen. Und ja, ich denke, man braucht eine gewisse Obsession für die Dinge, die man tut. Das ist das einzige, was einen die vorhandenen Ressourcen von Energie, Zeit und materiellen Rahmenbedingungen überwinden und die notwendigen Opfer bringen lässt, um Herausragendes zu schaffen.

Ein altes verlassenes Schloss, verbogene Gitter und Zäune aus Eisen, Todesmetaphern, Ketten, gefesselte und blutende Protagonistinnen. Die visuelle Sprache von An Exorcism erinnert an die Gothic-Kultur der 1980er Jahren, die aus der Punk und New Wave Bewegung hervorging. Ihre Serie entstand allerdings schon in den 1970er Jahren. Es scheint als wären Sie der Zeit voraus gewesen ...

Vieles in meinem Leben ist anachronistisch und der Zeit voraus. Ich bemühe mich ständig einen zeitlichen Einklang herzustellen, doch ich will auch nichts

machen, was es schon einmal gab. Ich war schon immer von alten, verlassenen Orten fasziniert, vor allem wenn sie die Atmosphäre und Weitläufigkeit des herrschaftlichen Anwesens von *An Exorcism* besitzen. Orte bewahren Erinnerungen und können vielfältige Assoziationen heraufbeschwören. Den Gothic-Stil habe ich sowohl buchstäblich als auch ironisch verwendet. Deshalb tragen die einzelnen Bildtitel häufig einen sarkastischen Unterton oder bedienen sich des Sprachwitzes. Der Humor war immer meine rettende Gabe. Er lehrt, nicht zu vergessen, über sich selbst zu lachen. In der Tiefe der Dunkelheit hat er mich immer mit ein paar Lichtstrahlen versorgt.

An Exorcism entstand in Abwandlung des Fotorro-mans, der eine Geschichte in Bildern und häufig mit großem Pathos erzählt. Dem Drama wiederum begegnete ich mit Ironie. Und immer wenn ich mich in melodramatischen und schmerzhaften Lebensepisoden befinde, imaginiere ich einen skeptischen Zuschauer, der meine Lebensszenarien milde belächelt. Deshalb wahrscheinlich versetze ich mich in meiner Kunst auch so gerne in die Rolle des Betrachters und der Betrachteten.

Der Gothic-Style eignet sich auch gut dafür, die Aufmerksamkeit der Menschen zu gewinnen. Sie sind vom Makabren fasziniert und mit Schockeffekten erreicht man sie gewöhnlich besser als mit subtilen Mitteln. Ich habe mich immer gerne mit der Sterblichkeit, dem Tod, geschichtlichen und kultu-

rellen Vermächtnissen, in die man geboren wird, beschäftigt. Und stets wollte ich die Geister, die uns heimsuchen, heraufbeschwören.

Wie kommen Sie zu den Materialien, die Sie verwenden, und wie finden Sie die Orte, an denen Sie fotografieren? Sie arbeiten in unterschiedlichen Medien; was ist Ihre bevorzugte Arbeitsweise?

Ich würde mich an erster Stelle als Collagekünstlerin bezeichnen, da ich, egal in welchem Medium ich arbeite, Stücke der Realität so zusammenfüge, dass sie eine neue Realität ergeben. Ich bin selbst mein eigenes Material, alles andere ist zweitrangig und stammt von irgendwoher. Es kann wirklich alles in meine Arbeit einfließen, und alte Schätze, die ich auf Flohmärkten finde, nehmen während der Herstellung und in der Kombination mit anderen Dingen eine neue Identität an. Ich empfinde meine Arbeit als alchemistischen Prozess und die Dinge, die ich mache, entwickeln stets ein Eigenleben.

Als ich in der Kunsthochschule war, habe ich kurze experimentelle Filme gemacht. Die Orte, an denen ich sie drehte, reichten von einer Ecke eines Raumes, den ich in ein Filmstudio verwandelte, über Londoner Tunnel bis zu Dächern, auf die ich in Turnanzügen kletterte. *An Exorcism* spielt in einem großen Herrenhaus in Northamptonshire. Mein damaliger Freund der Filmemacher Peter Whitehead hat dort als Student einmal gewohnt und wir haben uns gemeinsam auf eine magische Tour begeben, um uns

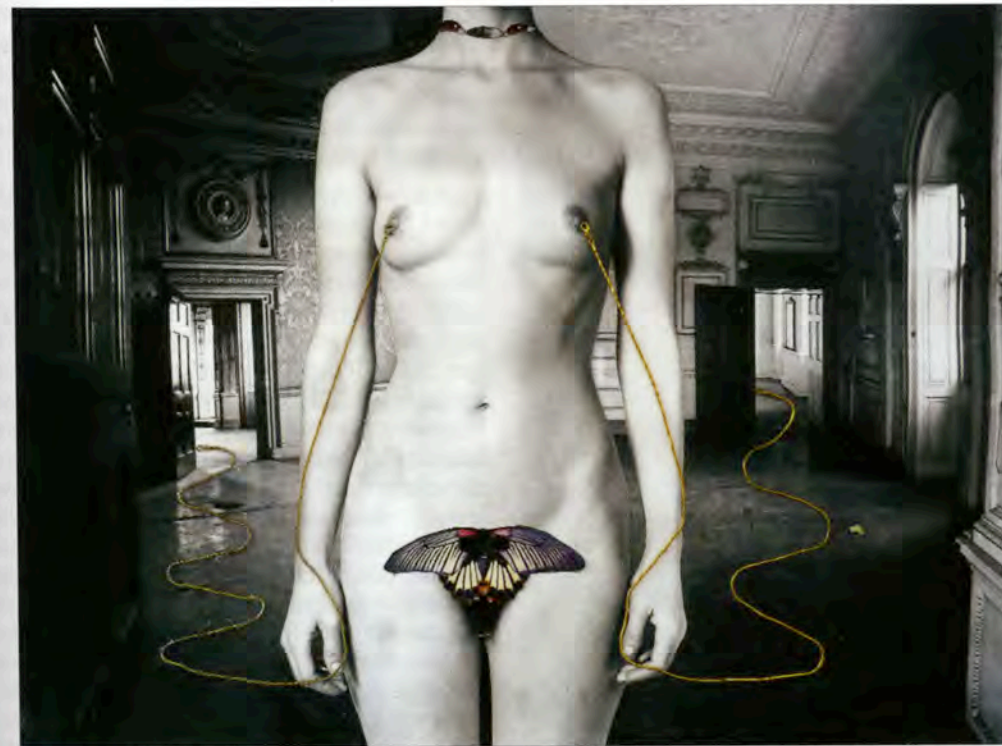
den Ort zu eigen zu machen. Wir wollten dort einen vollständigen Film drehen, aber das funktionierte aus verschiedenen Gründen nicht, und als unsere Beziehung dann auch zu Ende ging, habe ich die Fotos der leeren Räume als Hintergrund für meine Dramen der Trennung und Wiedervereinigung genutzt.

Andere nennenswerte Materialien stammten beispielsweise aus dem Anatomiesaal des Guy's Hospitals in London, wo ich einige Zeit verbrachte, um mich mit meinen Ängsten zu konfrontieren und meine Überempfindlichkeit gegenüber sezierten Körpern zu überwinden. So habe ich einige mumifizierte, menschliche Überreste erstanden, die mir die dortigen Mitarbeiter überließen, und die ich dann für meine Mumiensargskulptur verwendet habe. Wir bekamen alle Probleme, als ich dies in einem Interview öffentlich erwähnte. Zu der Zeit als ich Peter Whitehead kennenlernte, hatte er mit der Falknerei begonnen, und so wurden auch Wildvögel wichtig für mich. Außerdem habe ich mich mit Taxidermie beschäftigt und schließlich tauchten Vogel- und Tierkörperteile gut konserviert in meinen Kunstwerken auf.

Einige Posen der Protagonistinnen in An Exorcism erinnern mich an die Körperhaltungen von Menschen in psychiatrischen Anstalten. Die Dargestellten wirken in der eigenen Selbstbetrachtung gefangen und versuchen sich vor ominösen Angriffen zu schützen. Eine Collage ist mit Schizophrenia betitelt, in einer an-



PENNY SLINGER, *Call of the Sea*, aus der Serie: *An Exorcism*, 1977, Fotocollage, 50 x 35 cm, Courtesy the artist



PENNY SLINGER, *Ariadne's Threads*, aus der Serie: *An Exorcism*, 1977 / 2012, Fotocollage mit Goldkette, 67 x 48 cm, Courtesy Riflemaker, London



PENNY SLINGER, Letting Go, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage, 50 x 27 cm, Courtesy the artist

deren kann man einen Selbstmordversuch erkennen. Wollten Sie psychische Defekte darstellen, um sie, wie der Titel der Serie impliziert, auszutreiben?

Ja, absolut. Ich habe mich mit schmerzhaften und leidvollen Erfahrungen beschäftigt, um sie zu verstehen und um ihnen die Macht über mich zu nehmen. Ich glaubte, wenn ich nur unermüdlich genug wäre, würde ich archetypische Wahrheiten tief in der Psyche vergraben finden, die nicht nur mir bei meiner Selbstanalyse und Selbstintegration helfen würden, sondern vielleicht auch anderen als Wegweiser dienen könnten. Ich wollte auch zeigen, dass es okay war, zu fühlen, wie man fühlt, und anderen versichern, dass sie mit ihren Erfahrungen nicht alleine sind. Ich wollte mein Inneres nach außen stülpen, jede Falte offen darlegen und Zusammenhänge sichtbar machen, so dass die Schatten, vom Licht getroffen, weichen konnten.

In den frühen 1970er Jahren wurde ich Mitglied der ersten Theatergruppe in England, die ausschließlich aus Frauen bestand. Sie wurde von Jane Arden geleitet. Ihre Idee war, in Arbeitsgruppen die Traumata und Komplexe jeder einzelnen Teilnehmerin zu behandeln, die aus der Unterdrückung von Frauen resultierten. Die Gruppe nannte sich Holocaust. Wir machten gemeinsam den Film *The Other Side of the Underneath*, dessen Hauptprotagonist ein Geisteskranker war. Es ging um die Darstellung von psychischen Störungen. Der Film ist sehr schwermütig, unerbittlich und verstörend, ohne jeden Humor. Dieses Projekt war für einige Teilnehmerinnen ziemlich verheerend. Jane hat einige Jahre später sogar

Selbstmord begangen.

In Ihren frühen Collagen und Skulpturen der 1970er Jahre beschreiben Sie ein Reich der Weiblichkeit in dem Männer zwar aufscheinen, doch ist ihre Rolle zu Platzhaltern der weiblichen Psyche reduziert. Sie haben einmal gesagt, dass Sie die feminine Seite des Surrealismus ausgraben wollten, aber auch Frauen sind häufig in einer passiven Rolle, gefesselt, als Torsi und Spielfiguren in einem Schachspiel dargestellt. Welche Rolle nimmt die Weiblichkeit in Ihrer Kunst tatsächlich ein?

Sie hat, wie Sie bereits festgestellt haben, eine absolute Vorrangstellung. Wenn es in der Menschheitsgeschichte eine Balance zwischen den männlichen und weiblichen Polen geben würde, wäre keines meiner Werke notwendig. Dies ist aber nicht der Fall. Das maskuline Prinzip überträgt bei Weitem das Weibliche. Deshalb habe ich es zu meiner Aufgabe gemacht, die weibliche Natur in all ihren Facetten zu beleuchten, das beinhaltet die Darstellung der Krankheit genauso wie der Heilung. Als ich sehr jung war, hatte der Roman *Die Geschichte der O* einen großen Einfluss auf mich. Natürlich ist das Buch sehr chauvinistisch, aber die ganze Idee der Hingabe und Auslieferung übte eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf mich aus. Es faszinierte mich, die Dynamik der Macht zu studieren. In *An Exorcism* versuche ich über weite Strecken, die eigenen Sehnsüchte und Wünsche von den Projektionen der anderen und der Kultur, in der wir leben und von der wir beeinflusst werden, zu entwirren. Die Dinge, die wir in unserem Leben ausagie-

ren, stellen oft eine Schnittmenge aus all diesen Aspekten dar.

In den 1970er Jahren war die Performancekunst das Hauptmedium der Künstlerinnen und ihrer Forderung nach mehr Anerkennung. Oft stand die Diskussion um die weibliche Opferrolle im Zentrum ihrer Arbeit. Frauen nutzten den eigenen Körper als unmittelbares Werkzeug, um Sichtbarkeit zu generieren und möglicherweise auch um traumatische Wunden auf einer symbolischen Ebene zu wiederholen. Wie wichtig war der Feminismus für Sie und würden Sie sich selbst als Feministin bezeichnen?

Wenn man den Begriff in einem erweiterten Sinne versteht, würde ich mich schon als Feministin beschreiben. Im Unterschied zu anderen Feministinnen erschien mir beispielsweise die Forderung, dass Frauen die gleichen Jobs wie Männer erledigen sollten, nicht erstrebenswert, vielmehr wollte ich, dass weibliche Eigenschaften genauso viel wert wären wie männliche. Im Mittelpunkt der Arbeit im Women's Theater stand eben genau die Auseinandersetzung mit der Opferrolle und der Unterdrückung des Weiblichen sowie die symbolische Aufarbeitung traumatischer Verletzungen. Ich habe meinen Körper stets als Ausdrucksmittel genutzt, egal ob das Ergebnis eine Fotocollage, eine Assemblage mit Körperabgüssen, ein Film oder Bühnenkunst gewesen ist – alles war für mich eine Art der Performance. Der Unterschied zu einem Großteil der gängigen Performancekunst, des Theaters und des Films war, dass ich nie eine fremde Rolle spielte, ich habe immer nur mich selbst dargestellt; ich wollte die vielen Anteile meiner Persönlichkeit zur Geltung bringen und sie integrieren. Im Gegensatz zu vielen Feministinnen habe ich es nie abgelehnt, meine weibliche Attraktivität und Verführungskraft auszuleben. Dies gehört genauso zu mir wie vieles andere auch.

Im Jahr 1974 planten Sie ein Happening mit dem Titel *Opening* und bezogen sich dabei auf die im Kunstbetrieb übliche Vernissage. Sie haben sich zunächst als Hochzeitstorte inszeniert und sich dann auf einer Tischplatte erotisch in Position gebracht. Die Besucher sollten als Braut und Bräutigam verkleidet kommen. Welche Idee haben sie damit verfolgt?

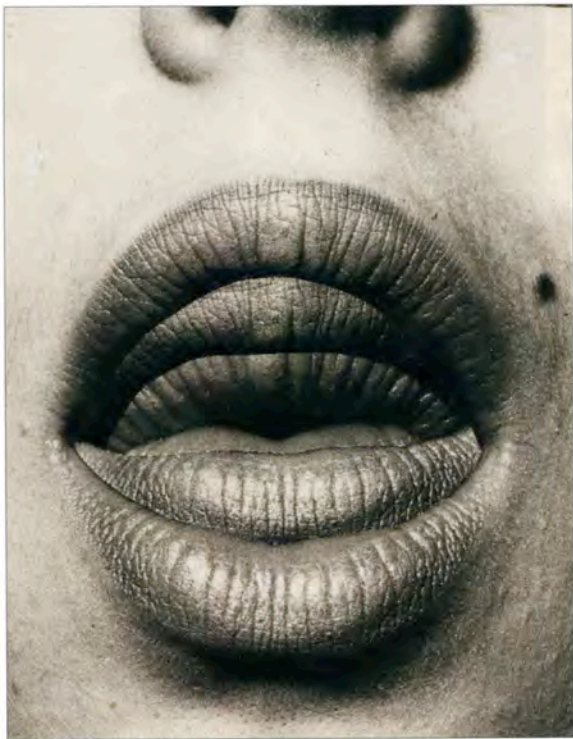
Die ganze Idee von *Opening* hat sich um das Verhältnis von Nahrung, Körper und Erotik sowie Essensrituale gedreht. Ich wollte darüber auch einen Film drehen, für den ich schon Förderungen vom Britischen Filminstitut aufgetrieben hatte. Als erste Szene wollte ich die Eröffnung der Eröffnung filmen. Ich wollte die Eröffnung ritualisieren und dem traditionellen Format Vernissage etwas Neues und Dynamisches geben. Ich hatte schon bei einigen Happenings in London teilgenommen und sah nun die Möglichkeit gekommen, unterschiedliche Kunstgattungen miteinander zu verbinden und sinnvolle Erfahrungsbezüge herzustellen, die den in der Galerie ausgestellten Werken vor dem Hintergrund der



PENNY SLINGER, The Bird, Book of Matan, 1977, Fotocollage, 32 x 23 cm, Courtesy the artist



PENNY SLINGER, Orgasm, aus der Serie: 50% The Visible Woman, 1969, Fotocollage, 25 x 20 cm, Courtesy the artist



PENNY SLINGER, Giving You Lip, 1973, Fotocollage, 19 x 24 cm, Courtesy the artist and Riflemaker, London



PENNY SLINGER, Net of Dreams, aus der Serie: An Exorcism, 1977, Fotocollage auf Karton, 50 x 33 cm, Sammlung Gerald & Sandra Feinberg

Veranstaltung eine totemistische Note verleihen sollte. Im Untertitel eines Interviews, das ich damals dem *Image Magazine* gab, stand, dass es mir nicht so sehr darum ging, Menschen meine Kunst zu zeigen, als ihnen Erlebnisse zu ermöglichen. Und genau das war mein Ansatz. Neben dem Interview war ein Bild von mir abgedruckt – nackt, liegend und von Früchten bedeckt.

In der Ausstellung hätten auch eine Reihe von Fotografien, die mich in dem extra angefertigten Hochzeitstortenkostüm ablichteten, gezeigt werden sollen. Das Bild auf der Einladungskarte war auch eines davon. Außerdem lies ich für die Veranstaltung ein ganzes Hochzeitsbankett aus erotisch aufgeladenem Essen anrichten und bat die Eingeladenen als Braut und/oder Bräutigam zu kommen. Alle Anwesenden sollten nicht einfach nur Zuschauer sein, sondern zum Teil eines Gesamtkunstwerks werden. Alles hätte außerhalb der Galerie in Stallungen stattfinden und gefilmt werden sollen. In letzter Minute bekam die Galerieinhaberin jedoch kalte Füße und wir mussten alles absagen. Ich war darüber sehr frustriert und installierte stattdessen eine gewöhnliche Ausstellung, die nicht wie geplant, als grenzgängische Erfahrung angelegt war. Außerdem beschloss ich, aus Protest, alle ausgestellten Werke am Ende der Schau zu verbrennen. Doch dazu kam es auch nicht, das ist aber eine andere Geschichte ...

Nachdem Sie in London intensiv an einigen surrealistischen Werkserien gearbeitet hatten, zogen Sie schließlich für viel Jahre in die Karibik und wandten sich eskapistischen Unternehmungen wie Tantra und beispielsweise der Serie Mountain Ecstasy zu. Wie kam es dazu?

Nachdem ich die Kunsthochschule verlassen hatte, versuchte ich innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene einen passenden Platz für mich zu finden. Ich hatte eine große Vorliebe für den Surrealismus, aber die Blüte des Surrealismus mit der gegenseitigen Befruchtung von Künstlern und Schriftstellern war lange vorbei. Ich fühlte mich nirgendwo so richtig zugehörig. Dann habe ich aber 1974 die erste große Ausstellung tantraistischer Kunst in der Hayward Gallery im Southbank Centre in London besucht. Die Erfahrung dieser Ausstellung veränderte mein Leben. Ich erlebte eine Art déjà vue. Was ich hier sah, kam mir so bekannt vor und mir war klar, dass ich über diese Kunst und Philosophie mehr wissen wollte. Ich wollte alles über Tantra erfahren. Dieses Vorhaben führte schließlich auch in die Beziehung mit Nik Douglas. Er wurde mir von der Leiterin des Woman's Theater, Jane Arden, als „der einzige, liberale Mann, den ich kenne“ vorgestellt – und dies kam aus dem Munde einer glühenden Verfechterin der Frauenbewegung.

Ich traf ihn kurz nach einem Aufenthalt bei seinem Guru in Indien und er strahlte in einem spirituellen Licht. Er hatte Tantra und tantraistische Kunst seit Jahren studiert und war die Antwort auf meine Fragen.

Ich glaube, dass wir in den 1960er und 1970er Jahren alle mit den Unzulänglichkeiten der westlichen Gesellschaften konfrontiert waren, mit bewussterweiternden Substanzen erstürmten wir die Barrikaden unserer konventionellen Welt und der Reiz anderer Kulturen leuchtete hell am Horizont. Wir suchten Alternativen zu den erstickenden Gepflogenheiten, die uns die Vergangenheit überliefert hatte und in denen wir gefangen waren. Zwischenzeitlich waren wir aus dem Gefängnis herausgewachsen. Als ich Tantra und das kulturelle Milieu, das es beherbergte, entdeckte, empfand ich das wie einen Atemzug frischer, sauberer Luft. Stellen Sie sich das vor! Ein spiritueller Weg, der unsere Sinne umarmte anstelle sie zurückzuweisen. Eine Kultur, die sexpositiv war, ihre Tempel mit Bildern von männlichen und weiblichen Geschlechtsorganen und wunderschönen, nackt tanzenden Frauen ausstattete. Das fühlte sich für mich wie der Himmel auf Erden an. Meine „eskapistische“ Serie war also weniger eine Flucht als eine Heimkehr – in jedem Moment war die Glückseligkeit möglich und es gab weder Schuld noch Scham. Dies war eine Heimkehr zum reinen, sinnlichen Überfluss des Lebens selbst, et-

BIOGRAFISCHE DATEN

PENNY SLINGER

geb. 1947 in London. Sie studierte am Chelsea Art College und erhielt 1969 ihren Diplomabschluss in Kunst und Design mit Auszeichnung. Einer ihrer frühen Förderer war Sir Roland Penrose. Nach einem 15-jährigen Aufenthalt in der Karibik zog sie nach Kalifornien, wo sie heute ein Studio für Fotografie, Performance und Video unterhält.

AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGEN/PUBLIKATIONEN:

1969 Young and Fantastic, Institute of Contemporary Art, London; 1973 Opening, Angela Flowers Gallery, London; 2009 Angels of Anarchy, Manchester Art Museum; 2009 The Dark Monarch, Tate, St. Yves; 2012 An Exorcism Revisited, Broadway 1602, New York; 2012 Hear What I Say, Riflemaker, London. Ausgewählte Publikationen (teilweise zusammen mit Nik Douglas): 50% The Visible Woman (1971), An Exorcism (1977), The Book of Matan (1977), Secret Dakini Oracle (1977), Mountain Ecstasy (1978), Sexual Secrets (1979)

was, was mir meine Erziehung in England vorenthalten hatte. Die Serie *Mountain Ecstasy* war also eine Feier, sie stellte die uneingeschränkte Freude mich ohne Hemmungen ausdrücken zu können dar. In *Mountain Ecstasy* gab es keine Einschränkungen, keinen eindämmenden Raum, nur die offene Weite der Landschaft, wo ich mich endlich frei fühlte, genießen und den göttlichen, ekstatischen Tanz der Schöpfung verkörpern konnte.



PENNY SLINGER, Women's Theater, Holocaust, 1971, 26 x 31 cm, Fotocollage, Courtesy the artist