

Christian Gattinoni »Für eine neue politische Geographie des Körpers«,

Katalog Sinje Dillenkofer, Kerber Verlag, 1996, Seite 63-65

Es ist für einen Mann schwieriger die Vorstellung zu akzeptieren, ein Körper könnte alle seine Parameter zu definieren haben, sodann über die Ausdehnung seine Räume der zwischenmenschlichen Beziehungen und schließlich seine Formen des Handelns. Während dessen haben die Schemata, auf die er sich stützt, die Gewißheit eines Gesetzes, ungeschrieben aber wirkungsvoll bis in die unbewußte Übermittlung, vom Vater auf den Sohn, um genau zu sein. Die entsprechende weibliche Sichtweise, die daraus resultiert, destabilisiert auch, wenn sie nur wieder infragegestellt wird, den Raum der Männlichkeit. Viele Künstlerinnen haben im 20. Jahrhundert dazu beigetragen, eine andere Geschichte des Körpers zu begründen. Unter ihnen sind zahlreiche Photographinnen, die versucht haben, das Defizit authentischer Bilder von Frauen zu beheben. Sinje Dillenkofer gehört zu einer Generation, die diese Lektionen der zeitgenössischen Kunst aufgenommen hat und die folgerichtig diesen vitalen Vorsprung auf anderen Gebieten fortführen will.

Die Eprobung kann empirische Versuche notwendig machen, oder die vergleichbaren Reaktionen jedes männlichen oder weiblichen Individuums führen zu den Voraussetzungen einer Methode. Indem sie ihre Identität, nicht jedoch ihre ethnische und sexuelle Zugehörigkeit verlieren, sind zwei Frauen und drei Männer an den Füßen aufgehängt, um eine andere Gravitation zu erproben. Diese Figuren einer abstrakten Menschlichkeit finden, während sie dieser extremen Situation ausgesetzt sind, mit ihrem Körper individuelle Antworten darauf, unterschiedlich je nachdem, ob sie nackt oder bekleidet sind; eine Asiatin entspricht ihrer Scham indem sie ihr Profil zeigt und ihr Geschlecht verbirgt, während andere bedingungslos den Blick auf ihre Ergebenheit in die Rolle akzeptieren, die ihnen die Künstlerin auferlegt. Die intime Geographie ihrer Körper verändert sich in der Schwerelosigkeit dieses durch photographische Verfügung angehaltenen Blicks. Die inselhafte Landschaft des Körpers, der die Orientierung verloren hat, schreibt sich ein in die normierte Begrenzung der "Fünf Kontinente", die Beziehungen der anderen Nationen untereinander verkörpern sich als eine illustrierte, physische Lektion menschlicher Moral, um so mehr als andere an den Füßen aufgehängte Körper uns ins Gedächtnis kommen, und jeder wird für sich sein eigener Kontinent – ein Modell, das funktioniert in der besonderen Einsamkeit der vielrassischen Gesellschaften. Sie bilden sich heute mit mehr Kraft ab vor dem Hintergrund eines schon lange Zeit anhaltenden Kampfes in der Geschichte und in der gegenwärtigen Geopolitik.

Man kann eine solche Forschung in die Bestimmung einbinden, die sich in Mitteleuropa als "Körper als Zeichen" – "Corps comme signe" entsprechend dem Titel einer Ausstellung⁰ der österreichischen Kritikerin Jana Wisniewski, die Serie der fraktalen Alphabete der Glieder und Silhouetten lädt uns dazu ein. Ihre Konstruktion in Form eines Gitters, horizontal und vertikal zu sehen, kann uns auch ermöglichen, unsere Erforschungen einer Rationalisierung der Räume und Attitüden des individuellen Körpers, eingebettet in seine sozialen Strukturen, weiterzuverfolgen. Die Zeichen des Rückbezugs auf sich selbst, die noch das Weibliche prägen, öffnen sich mehr und mehr für andere Schemata. Die Territorien verändern sich. Die Künstlerin nimmt dafür die Grundlagen auf.

Selbstverständlich können diese Erprobungen 'in vitro' nicht lange die Analyse des Terrains 'in situ' ersetzen. Indem sie von der Dynamik einer großen deutschen Bank, die den Wert der Einrichtung bedeutender Sammlungen zeitgenössischer Kunst begriffen

hat, profitiert, hat Sinje Dillenkofer, anstatt den Verantwortlichen den Ankauf bereits bestehender Werke nahezulegen, diesen die Herstellung neuer Arbeiten vorgeschlagen, die eines dieser Formationsspiele zum Gegenstand haben, die die Teams der Angestellten zusammenschweißen. Die Simulation im Dienste der Dynamik der Gruppe wurde zunächst aus zwei photographischen Blickwinkeln aufgenommen, um eine Art geologisches Profil im Machtgefüge des Unternehmens zu entwerfen, das sie mit Lust mittels ihrer Ordnungen, die die Hierarchien auflösen, durcheinanderbrachte. Diese Preliminarien haben dank ihrer Wirkung einer einladenden Gruppenstruktur erlaubt, den persönlichsten Teil der Studie anzugehen indem die Künstlerin jedes Mitglied des Unternehmens bat, seine Fußsohle zu enthüllen.

Der Widerstand war so groß wie die Unkenntnis, in der wir uns gemeinhin befinden hinsichtlich dieses verborgenen Kontinents des Körpers. Die Lektionen der taoistischen Mediziner sind vergessen und die ihrer die Akupunktur praktizierenden Schüler. Mißverstanden sind die vitalen Punkte der Nervenenden an der Fußsohle, die die Reflexzonen therapeuten behandeln. Der Fuß bildet in unserer Gesellschaft – so nennt es die Künstlerin – ein "Proletariat des Körpers". Und viele weigern sich zunächst einzugestehen, daß sie in ihrem Unterbau eine in ihren Schuhen ausgeschlossen vierte Welt pflegen. Hier ist der Teil des Körpers, der niemals für sich in Anspruch genommen wird und um so leichter zu verdammen ist. Allein einige Fetischisten könnten hier das Terrain ihrer Begierden finden.

Es sei denn, daß man wie unsere Künstlerin daraus die Ränder macht, die im ursprünglichen Sinn das menschliche Territorium begrenzen. Um die relative Bedeutung festzuhalten, genügt es dann, deren Maße im Verhältnis zur Macht innerhalb des Unternehmens zu prüfen. Jeder photographische Abzug entspricht in seinen Dimensionen der hierarchischen Ordnung. Sinje Dillenkofer muß nur noch ihre Karte ordnen, indem sie nach männlichen und weiblichen Fußsohlen verteilt. Sofort zeichnet sich eine neue Unterteilung ab zwischen den mächtigen männlichen Ländern und dem kleinen Volk der weiblichen "Barfüßler".

Die Sprache kennt genau diese Ausdrücke sexistischer Ungleichheit. So nennt an in der französischen Sprache "petites mains" (kleine Hände) die Hilfen der großen Couturiers, die Sinje Dillenkofer ja gerade mit Szepter, Hermelin und Krone in "Les derniers rois de Paris" ("Die letzten Könige von Paris") portraitiert hat. Die Körper teilen sich ebenfalls auf in Bilder, relativ proportional zu ihrer sozialen Bedeutung.

Dasselbe Mißverhältnis wirkt sich aus zwischen der Darstellung des Penis und der Vagina. Die Künstlerin wählt ein Detail des männlichen Organs und vergrößert das Bild bis zu dessen Verwandlung in einen zwei Meter dreißig hohen pflanzlichen Stamm, während in anderen Installationen das weibliche Geschlechtsorgan nur in Form einer kleinen Photographie zu sehen ist und wie als Taschentuch die Brusttasche eines Männerhemdes ziert. Wischlappen dienen ebenso als Bildgrund. So trägt das Passepartout in der französischen Sprache auch das zärtliche Pseudonym Marie-Louise. Andere Photographien von Vulven nähern häuslichen Gebrauch und sexuelle Zuschreibung.

Versammelt unter dem Thema der Denunziation des Machoprogramms "besitzen, gebrauchen, nehmen" vervollständigen diese Werke die kritische Untersuchung einer Geopolitik des weiblichen Körpers, um die Wandlungen zu unterscheiden, die sich in der anderen Hälfte der Welt vollziehen.

Übersetzung: Werner Meyer

1 Ausstellung in der Grande Halle de la Villette, Monat des Photos, Paris 1992

