

Ahu Dural

Becomin' Alive by Eileen

Chapeau Chinois MMXV

Console View

Coupole

Handraum

I Mean, These are all Objects Becomin' Alive by Eileen, Charlotte and Janette

Metallraum

Objektraum

Oturma İğdır, Oturma Roquebrune-Cap-Martin

Raised Hide

Rituals and Architecture

She is Almost Attached to the Wall

She Sees Nothing

Un Art de Vivre

Vage Räume

Zwischen den Laken



Remarkably, she is facing the wall. She is almost an attachment to the wall. She sees nothing.
Beatriz Colomina





She is Almost Attached to the Wall (Var. 1-6), Collagen, 2016, Diplomausstellung, Galerie des großen Steinsaals, Akademie der bildenden Künste Wien



Becomin' Alive by Eileen (Floor Lamp, Var. 1-3), Skulpturen, 2015, I Mean, These are all Objects Becomin' Alive by Eileen, Charlotte and Janette, Vienna Art Week, Akademie der bildenden Künste Wien

SABETH BUCHMANN

Mit welchen Arbeiten sollen wir anfangen? Oder wollen wir erst einmal generell über deine Arbeitsweise und Inhalte sprechen?

AHU DURAL

Genereller, da ich das Gefühl habe, dass meine letzte institutionelle Einzelausstellung in Wien, *She Sees Nothing*, einfach nicht alles ist. Sie war gedacht als Fortsetzung zu meiner Diplomarbeit *She is Almost Attached to the Wall*, die an der Akademie der bildenden Künste Wien 2016 gezeigt wurde. Bei *She Sees Nothing* wollte ich zum einen Objekte bauen und zum anderen die Raumgegebenheiten selbst in die Arbeit einbeziehen. Könnten wir noch zwei weitere frühere Arbeiten in Betracht ziehen, aber dennoch generell bleiben?

SB Klar. Zugleich können wir vielleicht etwas spezifischer auf die Wiener Ausstellung eingehen.

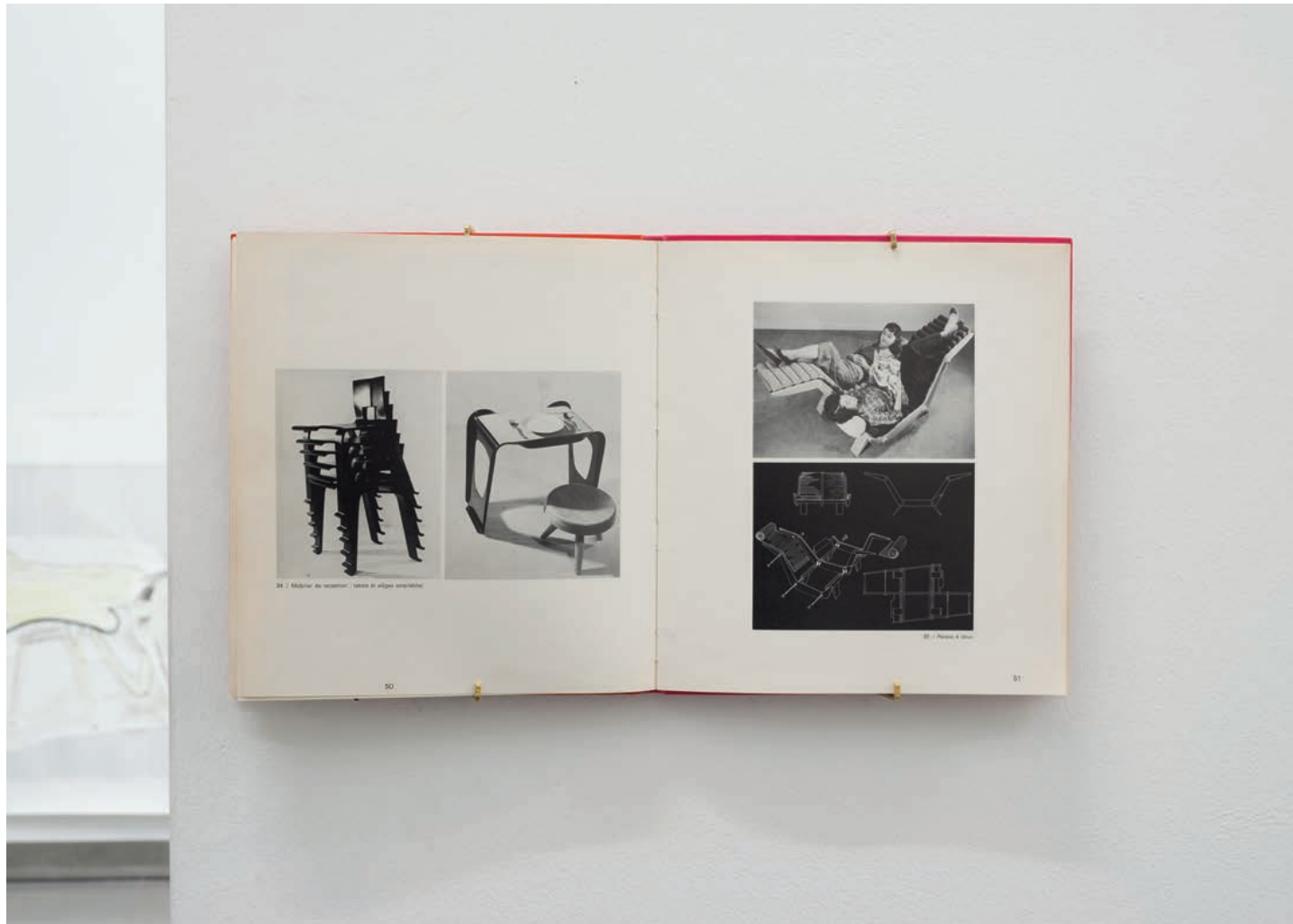
AD Ja und über eine Installation mit vielen unterschiedlich kombinierten Objekten, eine Arbeit namens *I Mean, These are all Objects Becomin' Alive by Eileen, Charlotte and Janette*, die ich zur Vienna Art Week 2015 in einem Ausstellungsraum der Akademie der bildenden Künste gezeigt habe. Dort gab es verschiedene, mit Zeichnung kombinierte Objekte und Scherenschnitte. Teil der Installation war dabei ein Buch über Charlotte Perriand, das ich zuvor zur Recherche verwendet hatte.

SB Dein Portfolio vermittelt den Eindruck, dass du im Verlauf der darin seit 2013 dokumentierten Zeit ein vielfältiges Vokabular entwickelt hast: Vielleicht könnte man auch Elemente eines wiederkehrenden und variierten Vokabulars sagen, die prinzipiell aus Zeichnungen, Skulpturen und Malerei bestehen. Das jeweilige Verhältnis von Objekt und Raum erscheint dabei entscheidend für dein künstlerisches Denken, im weitesten Sinn vergleichbar mit ortsspezifischen Methoden, wobei in deinem Fall die räumliche Positioniertheit des Körpers und die Bewegungen des Blicks im Vordergrund stehen.

AD Genau, ja.

SB Körper- und Blickverhältnisse immer auch orchestriert durch abstrakt gehaltene Designs: Lässt sich von hier aus ein Bezug zur Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina mit ihrer besonderen Aufmerksamkeit für die räumliche Organisation von Geschlecht herstellen?

AD Ja, also wenn ich an Körper im Raum denke, Körper, die im Raum wandern und die in Relation zu Objekten stehen oder zu Zeichnungen, dann finde ich es zu abstrakt für mich. Wie verhält sich der Körper im Raum mit und zu meinen Arbeiten? Die Arbeiten verweisen ja auch manchmal auf Designobjekte, wie ich sie von Fotografien oder anderen Medien her kenne und woraus dann Appropriationsarbeiten entstehen.



Installationsansicht *I Mean, These are all Objects Becomin' Alive* by Eileen, Charlotte and Janette, 2015, Vienna Art Week, Akademie der bildenden Künste Wien

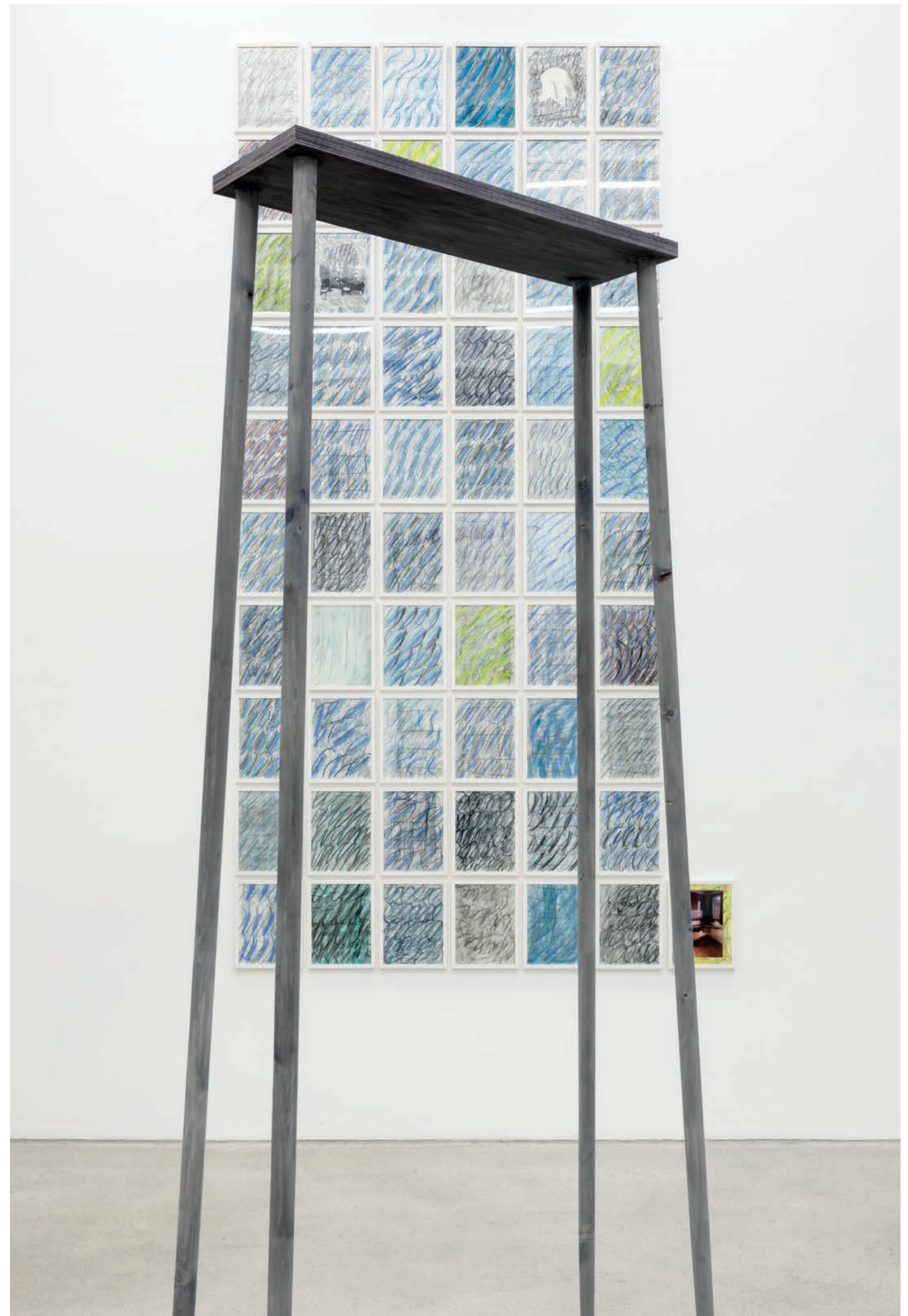


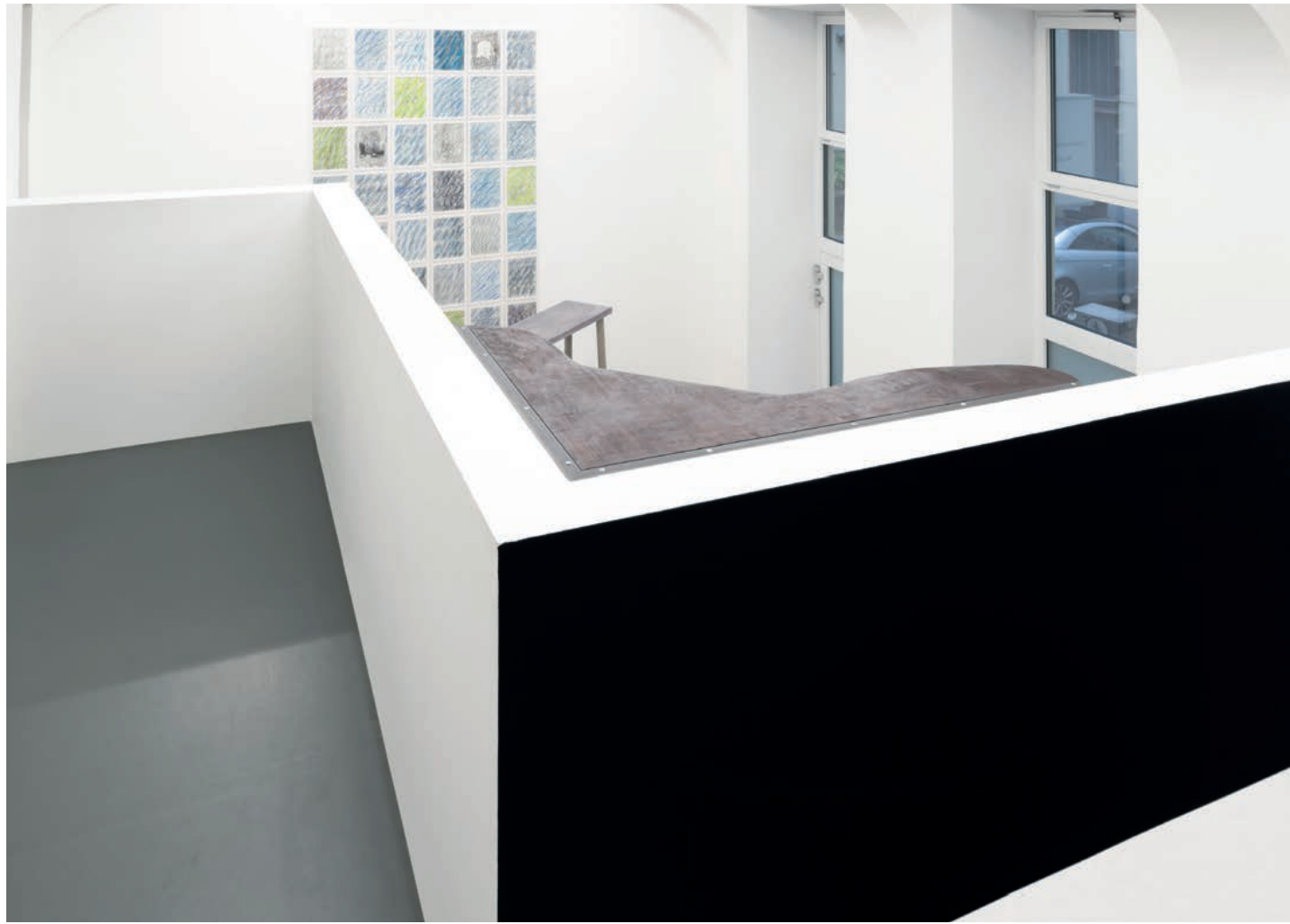
Diese Fotografien sind oft aus dem Bereich der Architektur, auf denen meistens Räume dargestellt sind. Dann schaue ich auf die Positionierung der Objekte im Bild. Die Objekte wurden so drapiert, dass die Bildkomposition als ideal erscheint. Wenn ich mit einem Raum arbeite, dann betrachte ich den Raum als Zeichnung. Wie beispielsweise eine Grundrisszeichnung, auf der man mit dreidimensionalen und flachen Dingen spielen kann, genauso wie mit Größenverhältnissen.

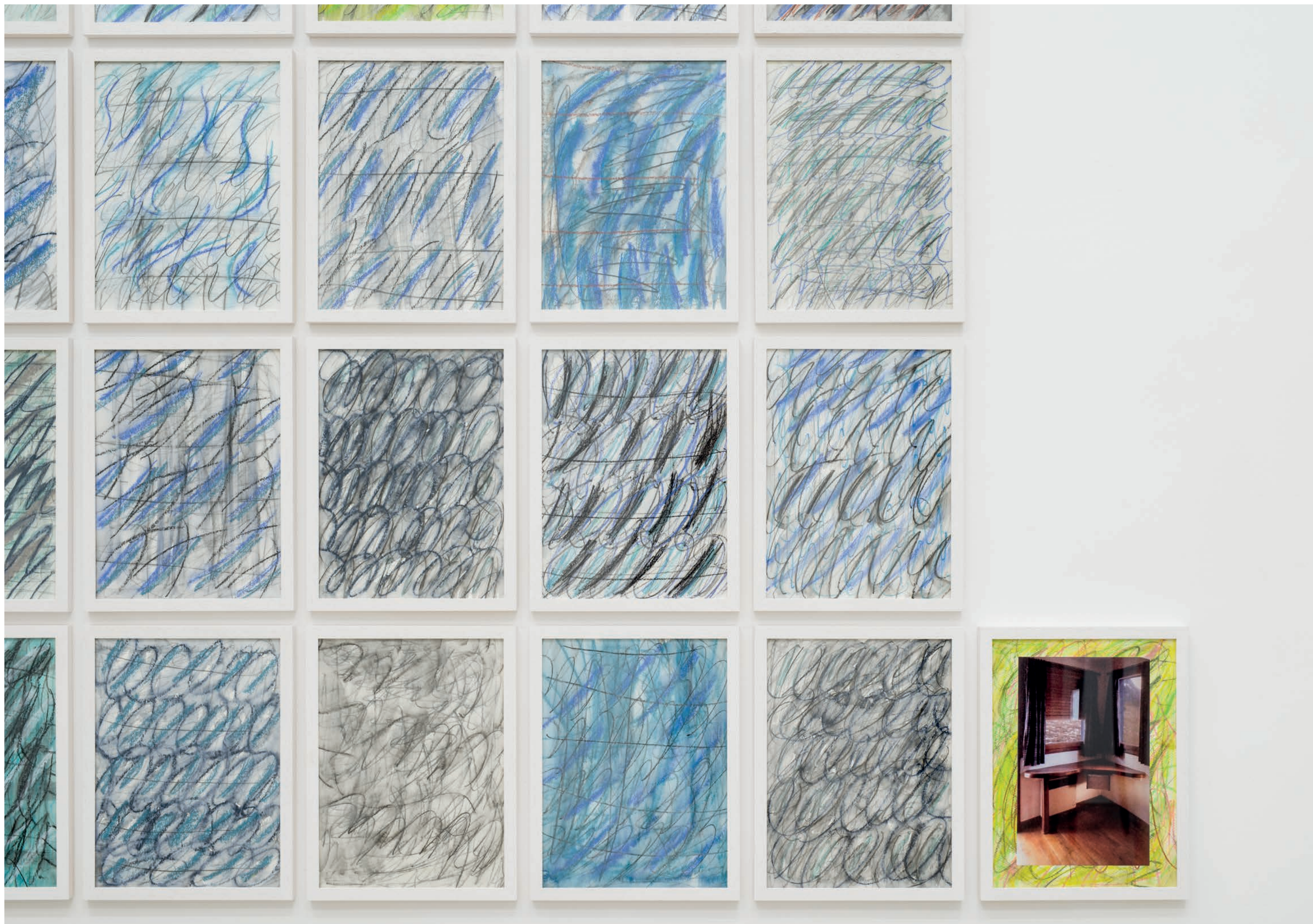
- SB Es geht also um das Verhältnis von idealisierten Bildern und konkreten Verhältnissen im Raum. Das betrifft deine Arbeit in der Sammlung Friedrichshof Stadtraum auf direkte Weise. Darin geht es ja um Kategorien der Dimensionalität respektive der Größenverhältnisse, die immer auch perspektivische Blickverhältnisse adressieren. Unter Bezugnahme auf Colominas Klassiker *The Split Wall: Domestic Voyeurism*¹ könnte man deine Ausstellung daher auch als Versuch sehen, das archetypische, allerdings auch allzu binär gedachte Verhältnis zwischen weiblichem Körper und männlichem Blick darzustellen und umzukehren.
- AD (lacht) Erst mal zum Ausstellungsraum. Interessant war für mich, dass der Raum Häuslichkeit hat, aber auf eine erhabene Art *sophisticated*, also nicht wie etwa eine *nullachtfünfzehn Wohnung*. Es gibt dort extrem hohe Decken. Es ist ein würfelförmiger Raum, der aber imposant wirkt, mit Stufen, die man innerhalb des Raumes hinter einer Wand hochgehen kann und von oben auf einer Empore bzw. einem Balkon herunter auf die Gesamtfläche schaut. Mit der Höhe dieses Raums zu arbeiten, eröffnet die Möglichkeit, dass Besucher, die diese Stufen hochgehen, einen Überblick (*Über-Blick*) bekommen. Da bekommt man diese Art von Blick, ein dominanter Blick könnte man damit meinen. Ich wollte mit den Raumrelationen spielen und dann auch damit, Objekte so einzufügen, dass sie entweder ihre Funktionalität verlieren, wie z. B. diese bankartigen Arbeiten, die den Raum definieren











Detailansicht der Serie *Untitled (She Sees Nothing, Var. 1-60 & Index)*, Collage und Zeichnung, 2016, Sammlung Friedrichshof Stadtraum, Wien

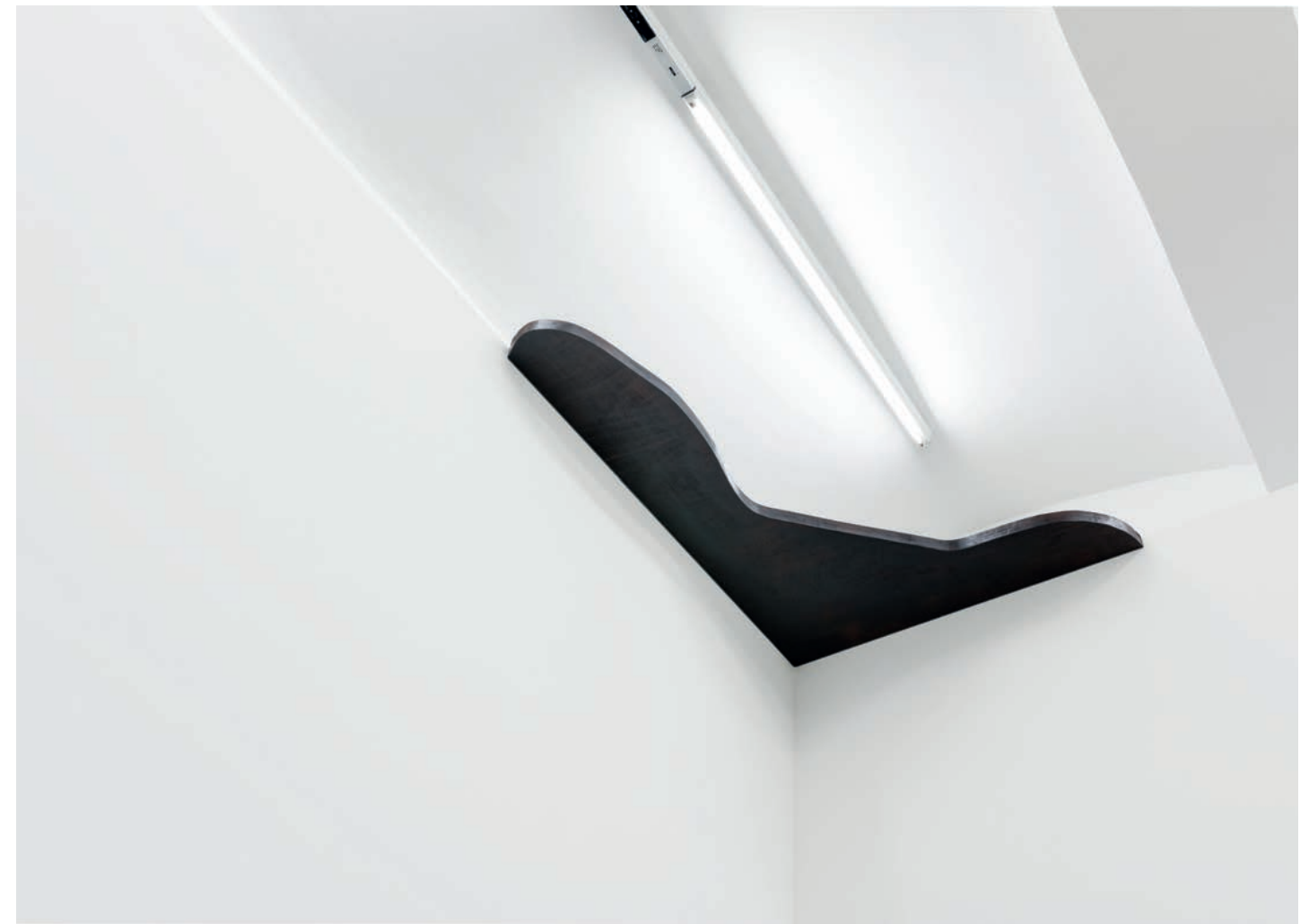
oder dominieren auf eine Art. Auf der anderen Seite wirken sie wie eine Grafik: So eine Zeichnung, die in den Raum gezeichnet wird. Direkt dahinter ist ein weiteres Holzobjekt zu erkennen gewesen, eine Art Tisch, der von Charlotte Perriands Design inspiriert war. Ich habe das Original dazu auf einem Foto gefunden, eine Abbildung, auf der ein Ecktisch – ursprünglich gedacht als platzsparender Sekretär in einem Chalet – in einer Raumecke zwischen zwei Fenstern platziert ist. Im Sammlung Friedrichshof Stadtraum habe ich dann diesen Tisch da oben hingestellt, um auf diese Weise einen neuen Punkt im Raum zu markieren – wie in einem *Koordinatensystem*, bei dem Objekte die Akzente setzen. Ich habe das auch getan, um die Betrachterinnen und Betrachter zu verwirren. Man weiß nicht mehr, wie man sich da noch positionieren soll, geschweige denn, wie man an dem Sekretär noch sitzen kann. Der Titel *She Sees Nothing* suggeriert demzufolge also räumliche Desorientierung. Der Eindruck von Desorientiertheit sollte aber nicht durch Überladung des Raumes, etwa durch die zusätzliche Präsentation von Scherenschnitten zustande kommen. Vielmehr ging es um den Versuch, bestimmte Akzente aus verschiedenen Positionen und Perspektiven betrachtbar zu machen und auch in Relation zum Besucher als veränderbar erscheinen zu lassen.

SB Dieses *She Sees Nothing* bezieht sich vermutlich auch auf diese berühmte Abbildung von Charlotte Perriand mit dem Titel *Chaiselongue Against the Wall*. Colomina und weitere feministische Architekturkritikerinnen haben darauf hingewiesen, dass die Designerin auf diese Weise anonymisiert wird. Du bezieht dich somit explizit auf geschlechteranalytische Ansätze innerhalb der Kunst- und Designtheorie. Vielleicht möchtest du auch noch mal etwas zu deiner Auseinandersetzung mit diesem ganz spezifischen Topos feministischer Kritik sagen, demzufolge der Schauende, der Sehende und Erkennende – etwa der Besucher oder der Tourist – strukturell männlichen Geschlechts ist, während die Frauen in ihrer tradierten Rolle als voyeuristisch betrachtetes Objekt selber nicht sehen.²

AD ... und die Objekte sein können oder sind.

SB ... oder Teil des hier betrachteten Objekts werden.

AD Das erinnert an das Zitat aus dem Text Colominas, das ich abgewandelt zum Titel gemacht habe: *Sie ist wie ein Attachement der Wand*. Wenn man *She Sees Nothing* hört und diese Abbildung in Kombination *dazu* betrachtet, denke ich zum einen: Sieht toll arrangiert aus wie Charlotte Perriand dort liegt. Man muss natürlich wissen, dass sie das ist. Das Bild ist allerdings sehr bekannt. Sie sieht fast drapiert aus. Sie schaut zur Wand und sie stellt dadurch auch ein Objekt der Begierde dar. Das und wie sie dort liegt und zur Wand

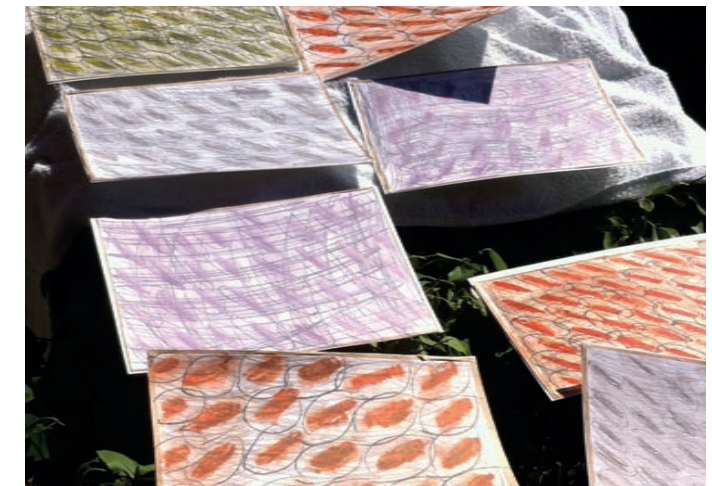
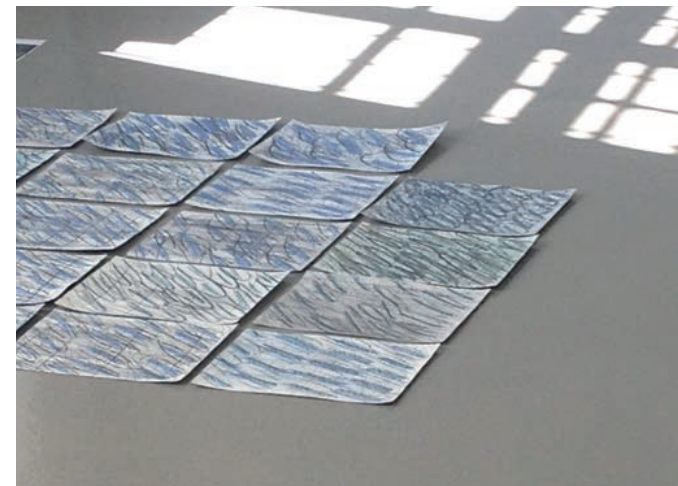


CHARLOTTE ERRIAND



ART DE VIVRE





schauf, hat etwas von einem Fetisch. Es gibt aber auch viele weitere Interpretationsmöglichkeiten für dieses Bild. Damit wollte ich spielen, auch indem ich *She Sees Nothing* von Colomina zitiere. Die Produzentin selber: Sieht die jetzt gar nichts? Oder: Habe ich als Produzentin gar nichts sehen können? Bin ich nicht vorhanden in dem Raum? Oder bin ich Objekt? Bin ich nur Betrachterin in dem Raum? Bin ich wirklich die Macherin, denn als Macherin musst du ja sehen können (lacht).

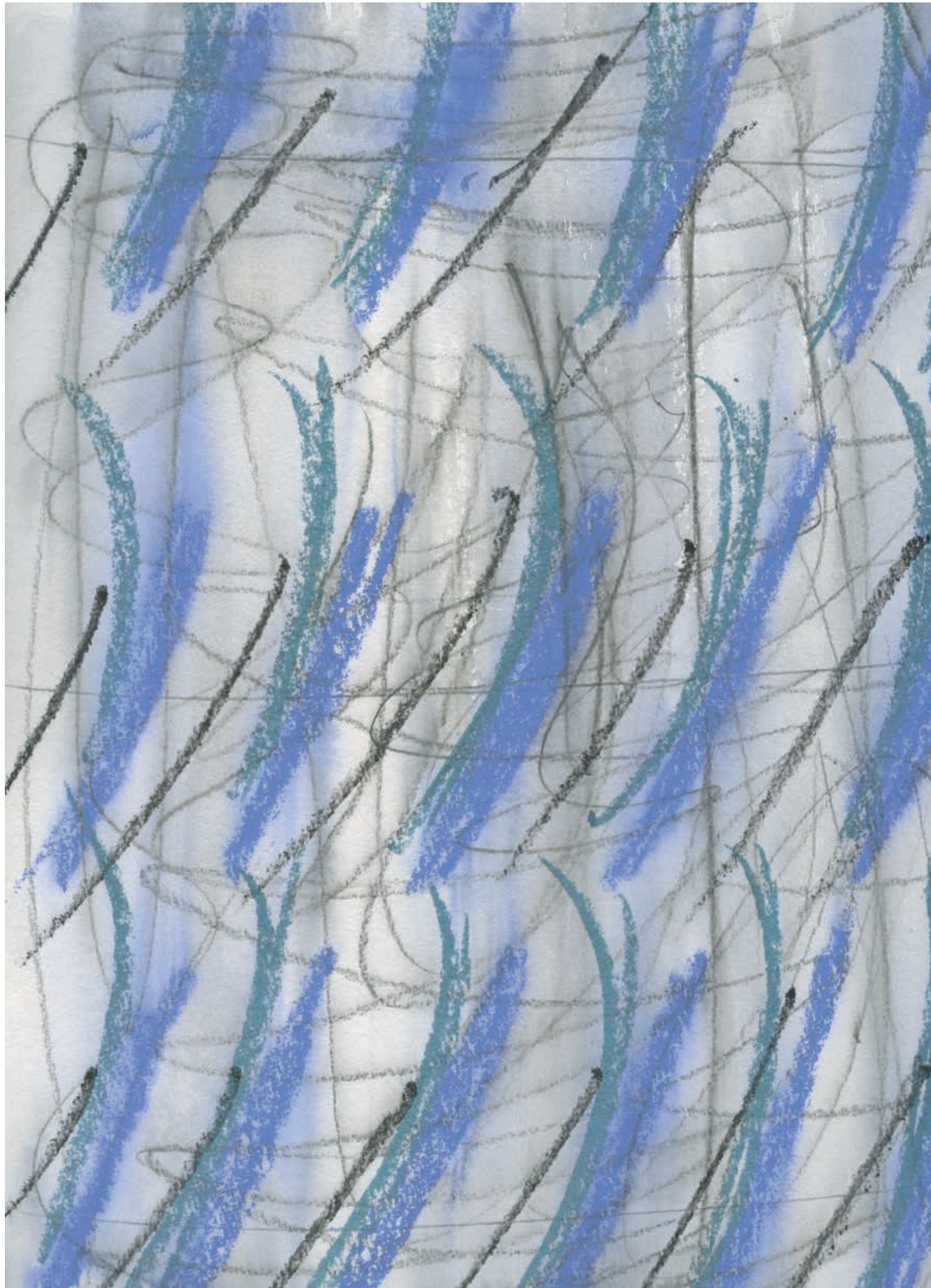
SB Als Macherin musst du die Sphäre der Produktion reklamieren und nicht allein die traditionell weiblich codierte Sphäre der Reproduktion.

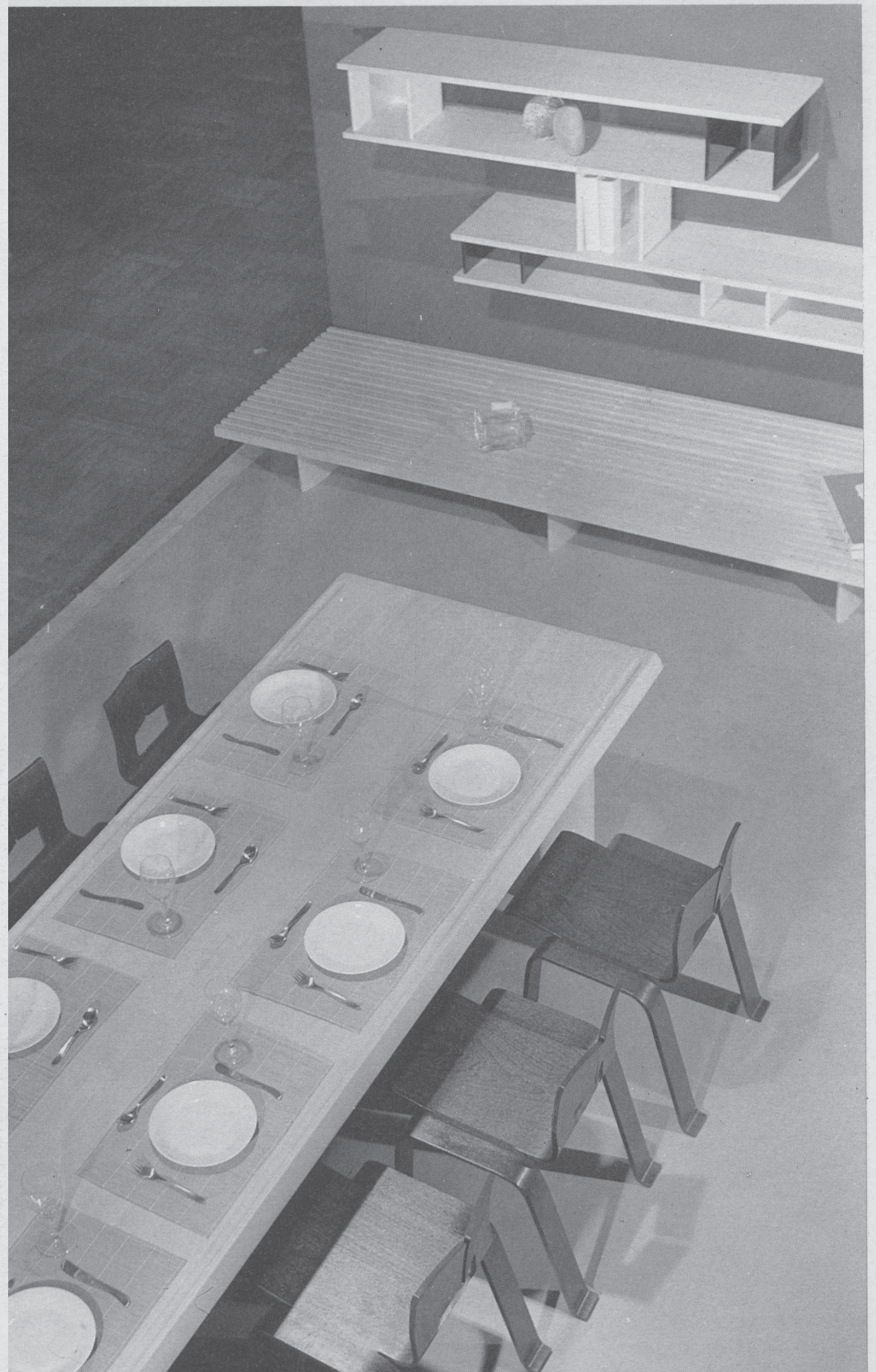
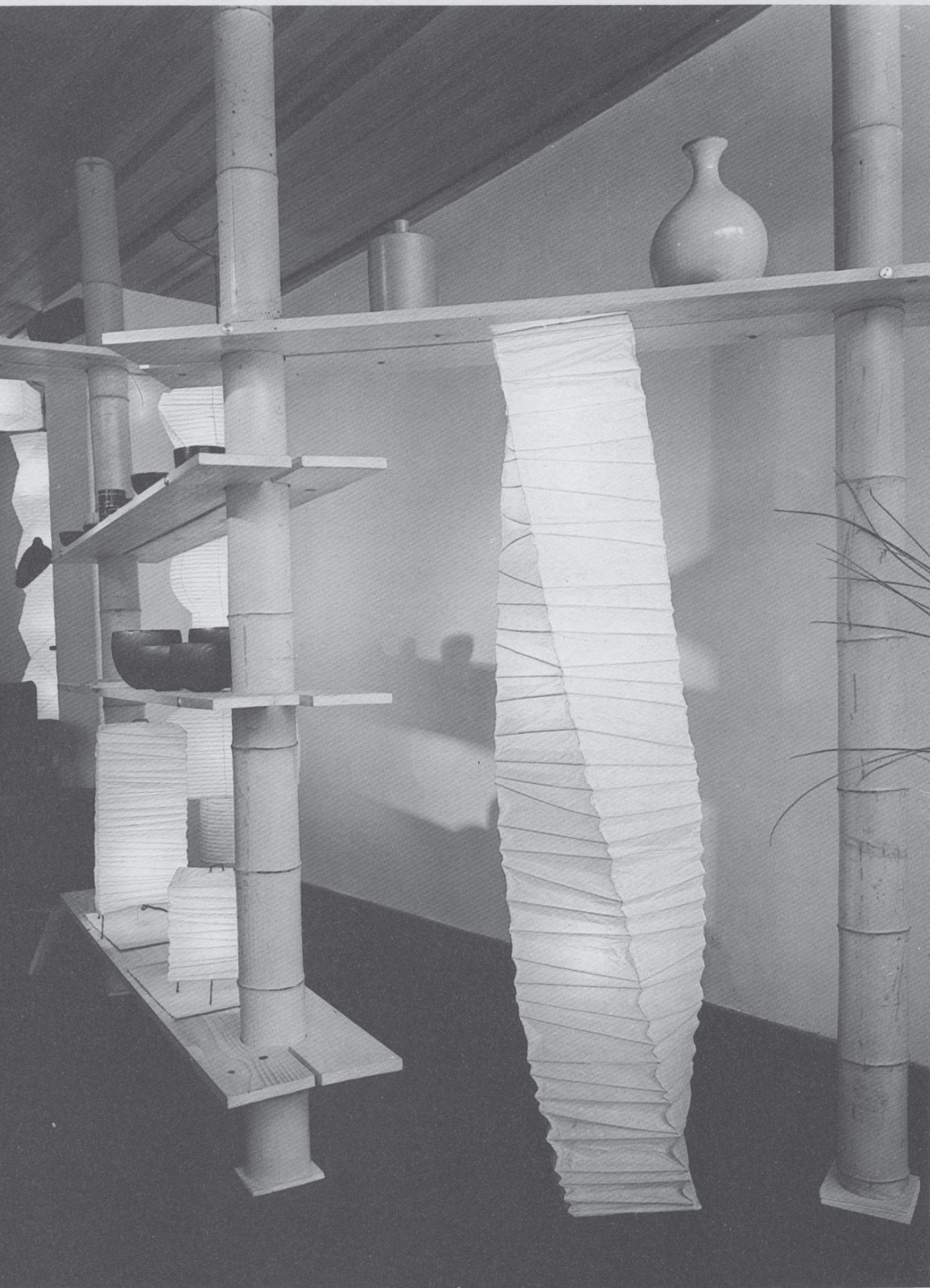
AD Richtig, ja. Da spielt noch mit hinein, dass ich Zeichnungen produziert habe, die keine richtigen Zeichnungen in meinen Augen sind, weil ich präziser zeichnen kann, aber ich musste diese Flächen füllen – nicht unbedingt wie einen geschriebenen Text. Eigentlich wollte ich damit verdeutlichen, dass ich dort etwas produziert habe, also etwas abgearbeitet habe. Wobei das Verb *abarbeiten* passt nicht so richtig.

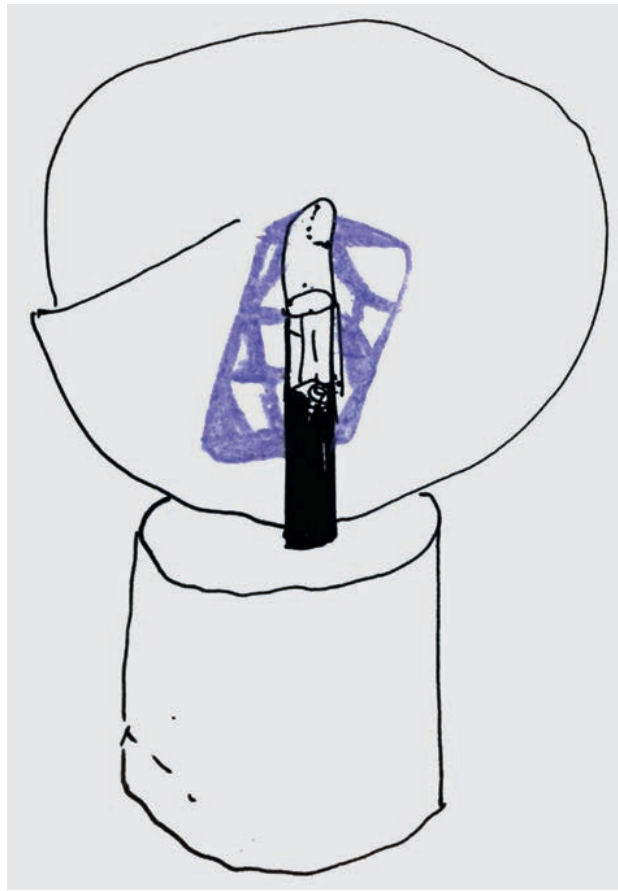
SB Eher Durcharbeiten?

AD Ja, eher so.

SB Es gibt in deinen Arbeiten ein großes Spannungsverhältnis zwischen funktionalen Objekten und gestisch-abstrakten Bildern. Architektonische Funktionselemente sind, wie du am Anfang beschrieben hast, der Ausgangspunkt deiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Bildern moderner Interieurs. Dazu gehört auch die Architekturzeichnung, in denen du verschiedene Elemente in die Fläche setzt und zwischen Zwei- und Dreidimensionalität spielst. Ich dachte zunächst, dass das Gestisch-Abstrakte eine neuere Entwicklung in deiner Arbeit darstellt. Aber das stimmt nicht. Du hast schon früher gestisch-abstrakt gezeichnet. Liegt in der Gleichzeitigkeit und Wiederholung unterschiedlicher Darstellungsmodi der Versuch einer Über- oder Umschreibung von Referenzen?







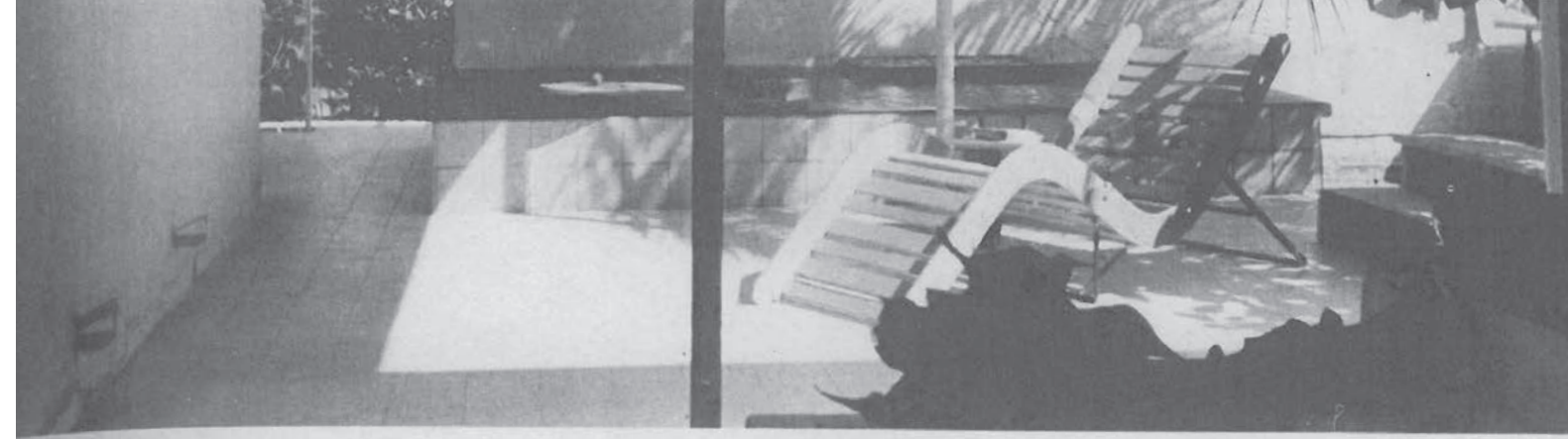
AD Das ist etwas kompliziert zu erfassen für mich. Dieses Spannungsfeld entsteht einmal dadurch, dass ich bei den Abbildungen, die ich betrachte, die ich zunächst für Recherchezwecke verwende, Wohnarchitektur anschau, die per se erst mal dazu da ist, funktional zu sein. Aber ich betrachte sie oft anders. Ich ordne diese Darstellungen von funktionalen Gegenständen, Möbeln, Interieurs, Räumen anders ein. Ich betrachte sie als Grafik, als grafische Darstellungen und Zeichnungen. Und im Zuge dessen schaue ich mir dann auch an, wie bestimmte Architektinnen und Architekten zeichnen. Was macht eigentlich eine Architekturzeichnung aus? Was charakterisiert eine Skizze? Eine Entwurfszeichnung? Was passiert in dem Moment, wo etwas schnell hingekritzelt wird? Eine Ideenskizze, die eine eigenständige Zeichnung sein könnte.

Beim Betrachten dieser Architekturzeichnungen und Architekturfotografien entsteht dann bei mir die Lust, Entwurfszeichnungen zu entwickeln, die nur Zeichnung sein sollen. Sie sollen keinen Zweck haben, nicht nachgebaut werden. Wenn ich hin und wieder Entwurfszeichnungen mache, dann sehe ich diese als Konstruktionszeichnungen. Ich zeichne etwas, das ich dann baue oder bauen lasse. Es gibt auch Zeichnungen, wo nur der Strich spannend ist, wo eine Empfindung deutlich werden soll: die Hastigkeit einer aggressiv gezeichneten Fläche, etwas unbeholfen Gezeichnetes. Ich möchte mit Zeichenstrichen spielen,





Detailansicht *Kleine Bushaltestelle*, Installation, 2015, *Our Hands Are Feet 1*, Miky Burg, Dresden



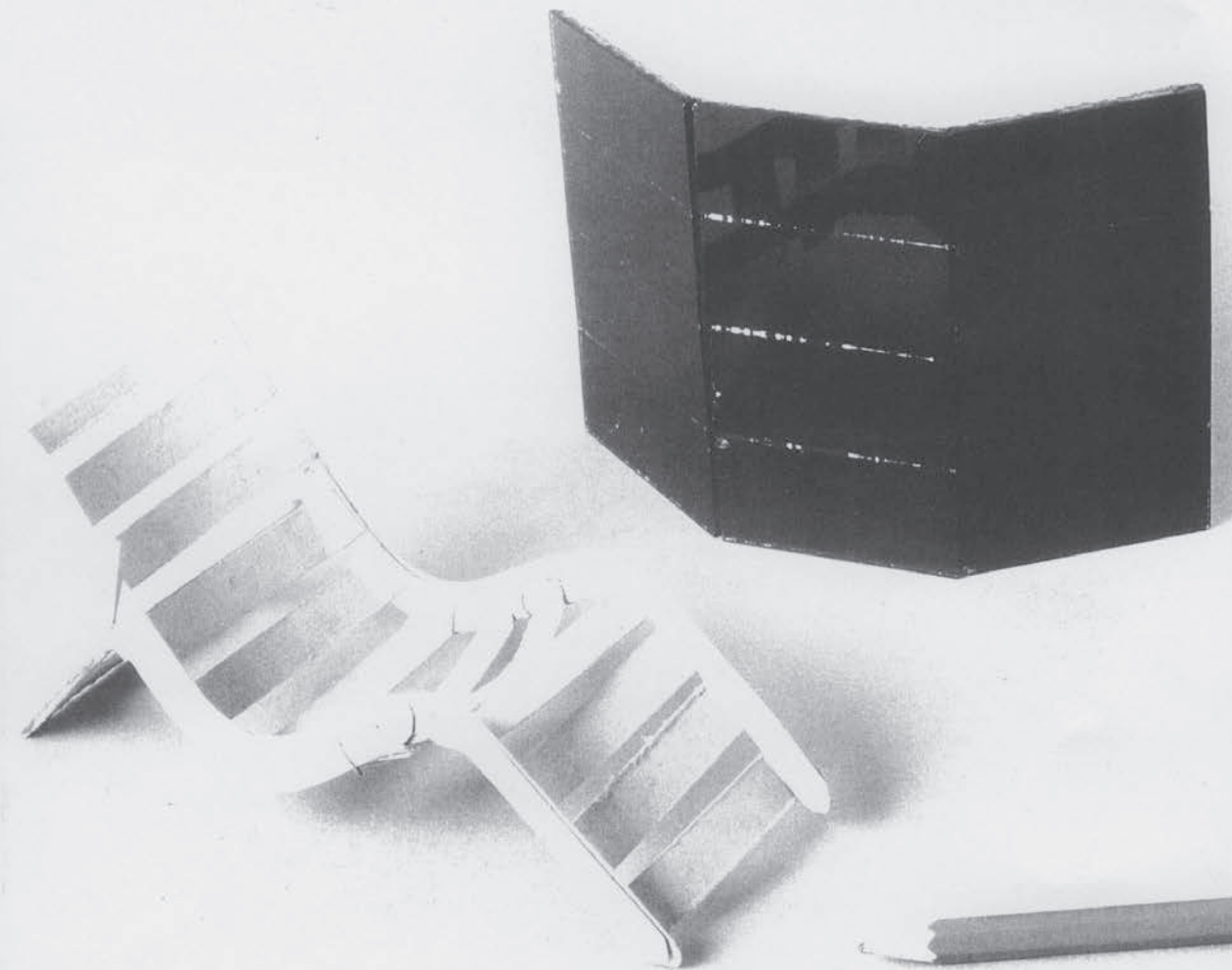
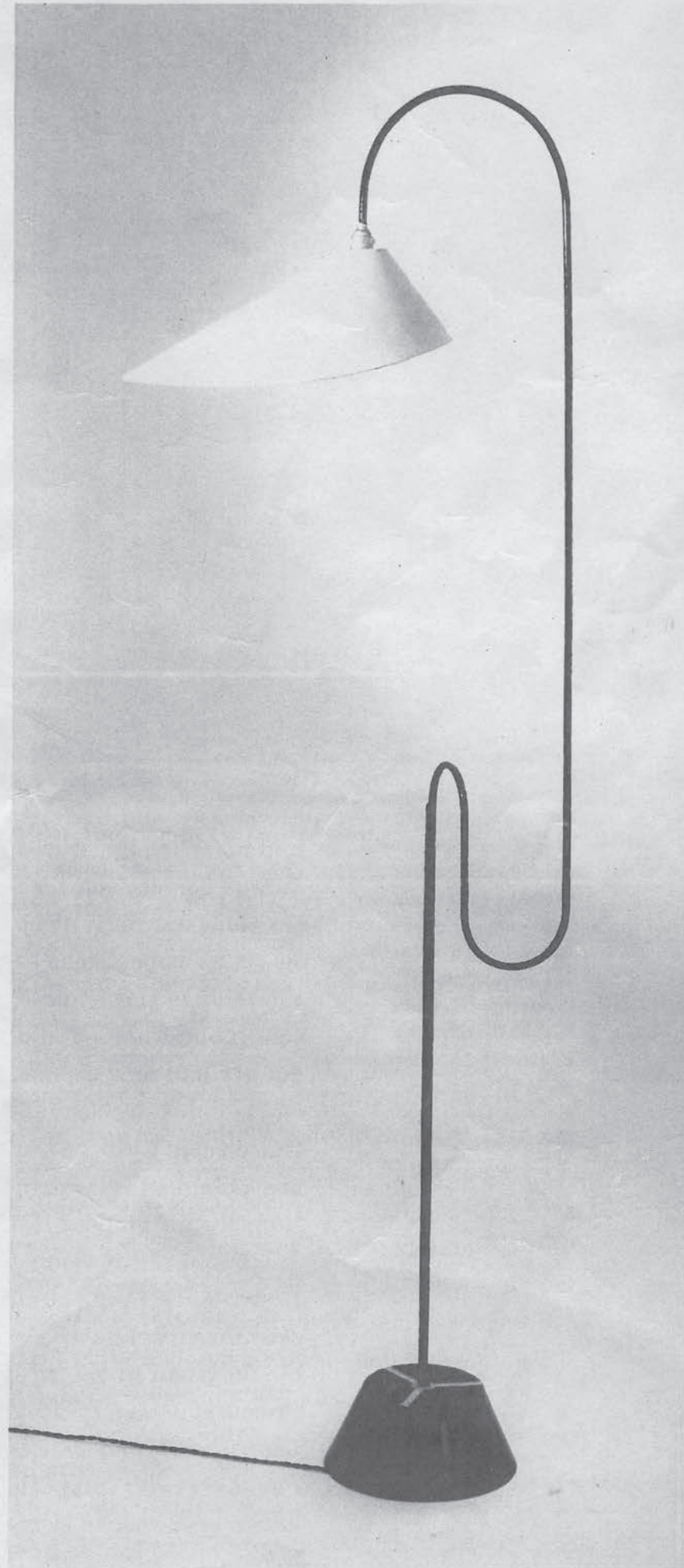
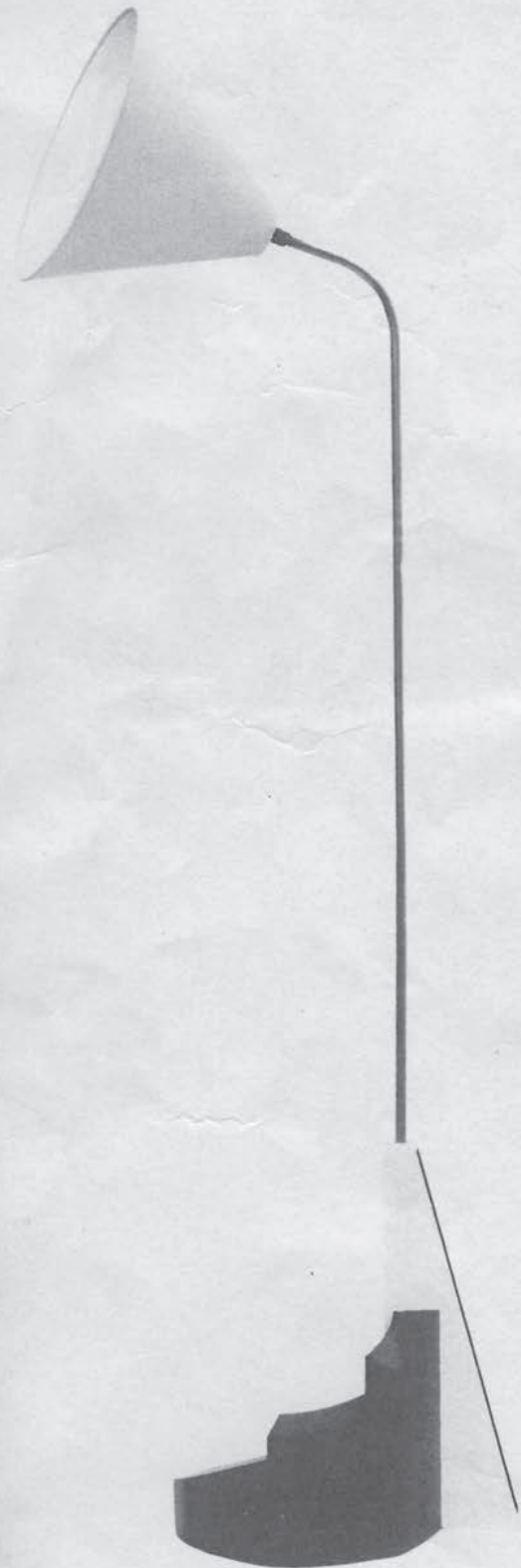
Liegestuhl aus naturfarbenem Sperrholz. Die Metallteile sind schwarz lackiert. Auch dieser Stuhl kann zusammengefaltet werden (siehe Modell, S. 46)



279 Tempe à Pailla

Rechts: Lampe mit
verchromtem Metallfuß.
Entwurf aus den dreißiger
Jahren

Unten: Stehlampe mit
kubistischem Fuß,
entworfen für das Monte-
Carlo-Zimmer





Becomin' Alive by Eileen (Floor Lamp, Var. 4), Skulptur, 2015, *I Mean, These are all Objects Becomin' Alive by Eileen, Charlotte and Janette*, Vienna Art Week, Akademie der bildenden Künste Wien

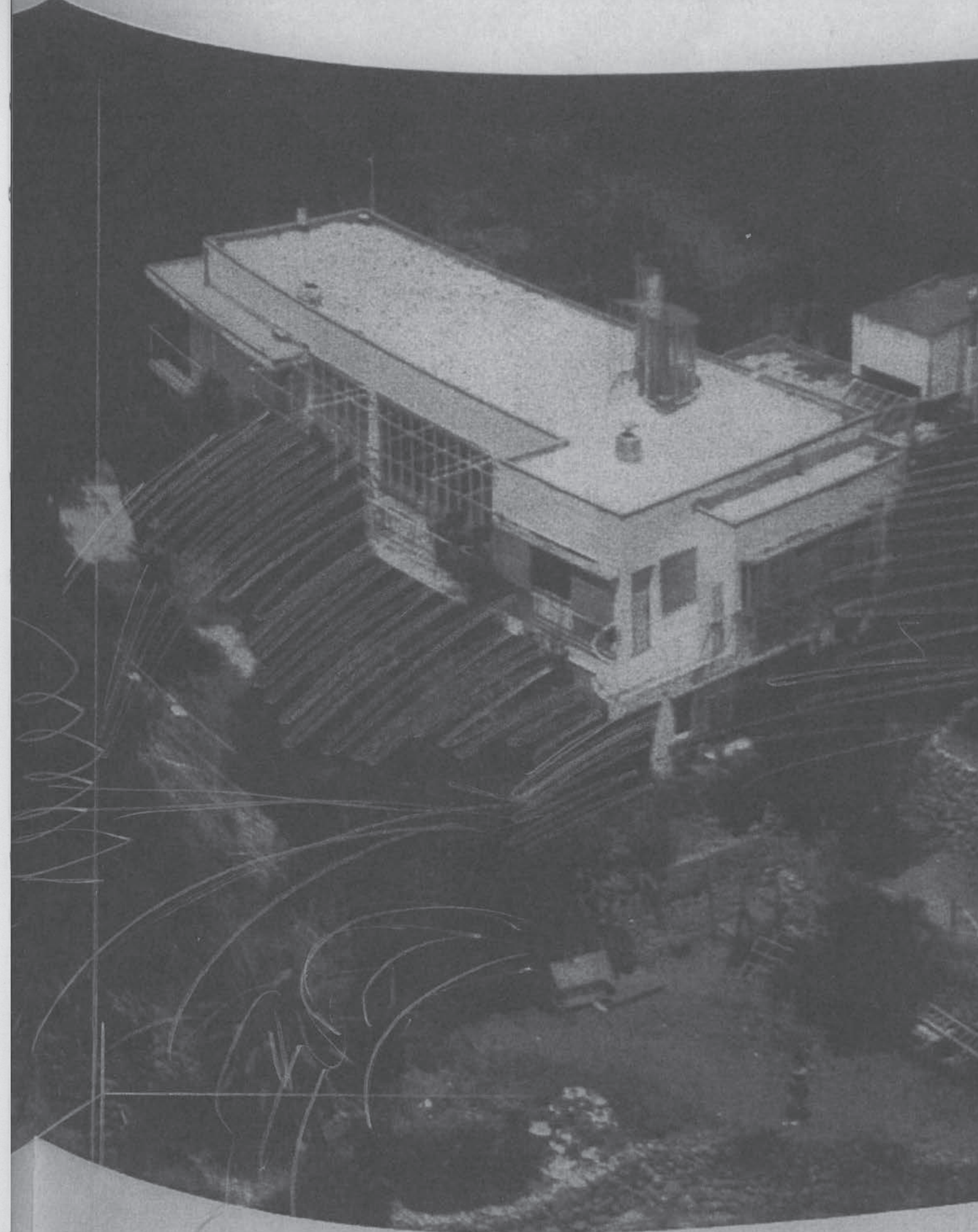


Untitled, gemeinsames Werk von Ahu Dural und Ida Westh-Hansen, 2015, *Grün und Blau*, Akademie der bildenden Künste Wien





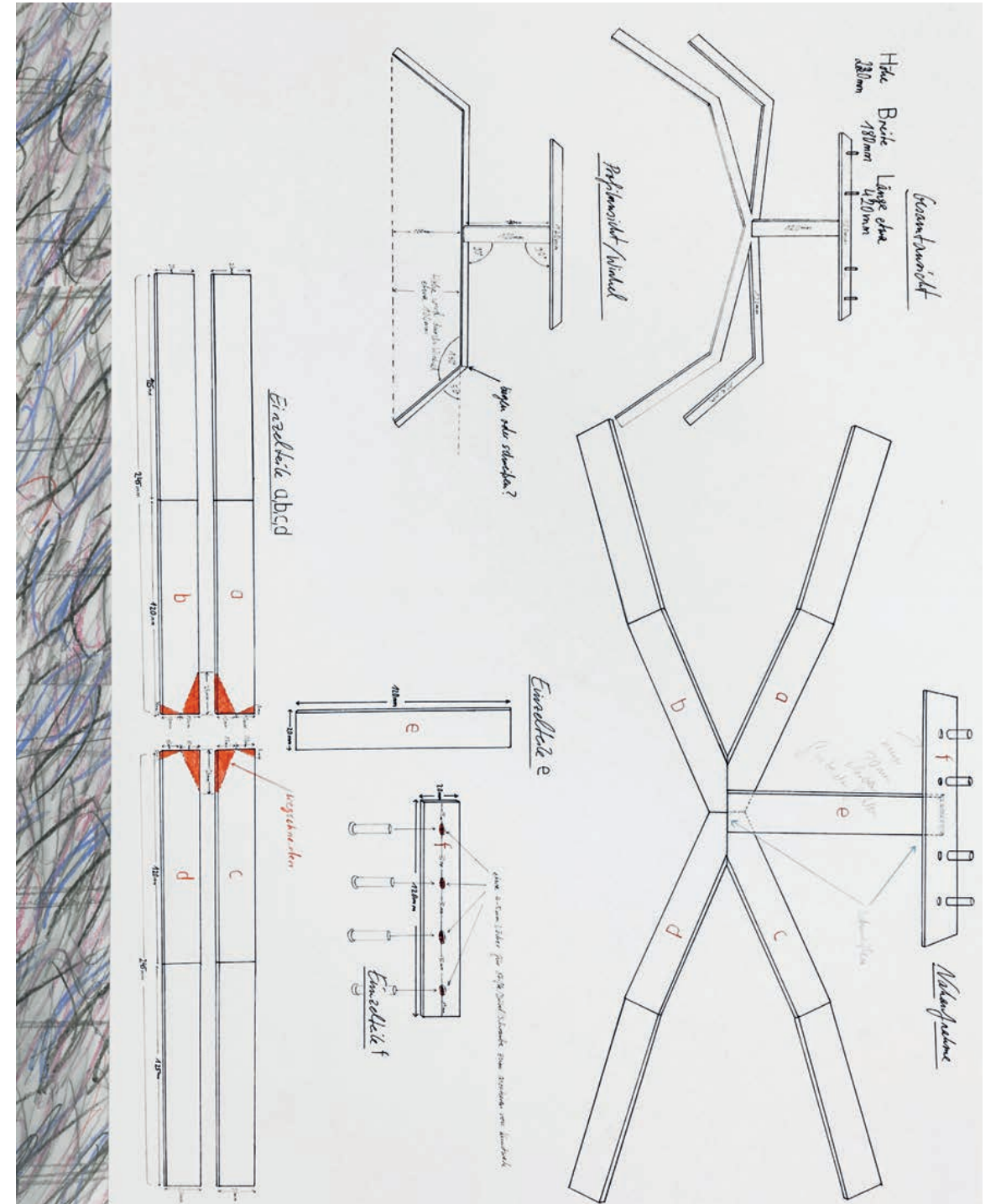
bles et sièges empilables.



Ansicht aus der Vogelperspektive



- auch, um mir zu erlauben, Flächen entstehen zu lassen, die nicht schön aussehen. Flächen oder Zeichnungen, die nicht kontrolliert sind, finde ich spannend. Beim Scherenschnitt ist interessant, dass aus *flach* automatisch *dreidimensional* wird. Und man kann ihn unendlich mit einem funktionalen Objekt kombinieren. Das ist vielleicht das Spektrum, von dem du sprichst. Wenn ich in einem Raum eine Installation mache, dann denke ich: Hey, ich kann hier so arbeiten und Dinge setzen, wie auf einer Papierfläche.
- SB Also insofern geht es allererst um das Spannungsverhältnis von Zwei- und Dreidimensionalität, das sich ja, wie mir das gerade in der Wiener Ausstellung so positiv aufgefallen ist, als physischer Raum und als illusionistisches *Raumbild* vermittelt. Ich hatte den Eindruck, dass du dabei immer auch von den ganz und gar konkreten Wahrnehmungsbedingungen und dem situierten Blick ausgehst. Vor dem Hintergrund deines feministischen Interesses wäre für mich die Frage, ob und wie die sich hier aufdrängenden kunsthistorischen Referenzen, so die phänomenologische Minimal Art-Ästhetik einmal mehr zum Austragungsort eines Re-Genderings wird – ein Moment, der den sog. Sozio-Minimalismus seit den 1980er und 90er Jahren stark geprägt hat.
- AD Ich glaube, dass mich das Studium an der Akademie in Wien stark geprägt hat. In der Hinsicht, dass ich tatsächlich das Gefühl hatte, mich interessieren Theoriekurse, die ein Spannungsfeld zwischen Feminismus und kritischen Positionen mit neuem Ansatz öffnen. Es gab einige Kurse, in denen mir klar wurde, dass ich mich mit bestimmten Künstlerinnen näher befassen möchte. Wichtig war mir dabei, diesen ewig männlich dominierten Kanon der Kunstgeschichtsschreibung aufzubrechen. Wovon auch im Text *Patrilineage*³ von Mira Schor die Rede ist. In diesem Text heißt es, dass im akademischen Kunstkontext immer wieder auf die gleichen Namen bzw. Intellektuellen Bezug genommen wird. Bestimmte Seminare an der Akademie haben diesen Kanon aufgebrochen, das hat mich total angezogen. Ich dachte: Wow, das ist mal eine frischere Betrachtungsform! Auch wenn das 20. Jahrhundert wieder und wieder die zeitliche Referenz dafür ist. Vor allem Kurse von dir, aber auch ein Kurs mit dem tollen Titel *Female Souls at Work* der Gastdozentin und Künstlerin Mirjam Thomann waren sehr inspirierend. Was ist in der Kunstwelt passiert, das Frauen anders gemacht haben, anders machen? Im gleichen Zuge kam ich bei der Recherche auf Architektinnen – auch beeinflusst durch mein Studium der Bildhauerei. Diese Beschäftigung, nicht nur mit Architektinnen, sondern auch mit Künstlerinnen hat schließlich auch mit meiner Sozialisation zu tun. Ich bin mit zwei jüngeren Schwestern aufgewachsen und meine Mutter habe ich viel häufiger und intensiver im Alltag erlebt als meinen Vater:





Ohne Titel (Janette Laverrière, Raumbild, S.20), Laserdruck, 2018, Teil der Installation *Rituals and Architecture*



Ich erinnere mich vor allem an ihre Produktivität. Sie ist weder Künstlerin, noch Akademikerin, noch Architektin, aber sie ist eine extrem produktive Frau. Obwohl mein Vater auch sehr produktiv war und sogar künstlerisch weitaus talentierter als meine Mutter, war er für mich eher der passive Part in der Erziehung von uns Kindern. Und ich glaube daher kommt es auch und liegt nahe, dass ich als Tochter meiner Mutter changiere zwischen der Frage: Was hat meine Mutter für mich getan? Und: Was haben andere Frauen für die nächsten Generationen getan? Somit habe ich aus diesem persönlichen, aber auch universellen Bezug heraus mehr nach Architektinnen und Künstlerinnen Ausschau gehalten.

SB Das ist ja auch schon Thema in einem deiner frühen Animationsfilme: Einerseits in Gestalt einer kritischen Bezugnahme auf die dominante Kunst- und Kulturgeschichte und andererseits auf deine persönliche Biografie.

AD Der Animationsfilm *Anatolian Borders* ist ein Film über den Herkunftsort meiner Familie. Eine weitere dokumentarische Arbeit heißt *Birlikte | Zusammen*.

SB ...ein Film über deine Cousine und deine Schwestern.

AD Genau, aber hauptsächlich ein Kurzfilm über meine Eltern.

SB Das ist ein Film, der auch Geschichte der Einwanderung damals so genannter Gastarbeiter*innen dokumentiert. Diese Geschichte behandelst du im Rahmen geschlechter-, migrations- und klassenspezifischer Diskurse, weil die Situation für die oftmals gut ausgebildeten Frauen noch mal eine ganz andere, mit spezifischen Rollenkonflikten einhergehende Herausforderung darstellte als für die Männer, die von Fabriken und Handwerksbetrieben angeworben wurden und ihrerseits mit Diskriminierung und diesen einhergehenden Widersprüchen bezüglich sozialer Rollenerwartungen zu kämpfen hatten.

AD Mein Vater hat tatsächlich in der Textilfabrik gearbeitet.

SB Die Frauen mussten mitarbeiten, um das Geld für die Familie zusammenzubekommen, etwas, was man von proletarischeren Familien natürlich auch kennt.

AD Oder auch aus Ostdeutschland.

SB Doch zugleich beschreibt das ja auch eine Emanzipationsgeschichte hinsichtlich der bürgerlichen Vorstellung vom männlichen Alleinernährer.

AD Zumindest sollte das kommunistische System ihnen den Eindruck vermitteln.

SB Trotzdem blieben Geschlechterhierarchien und Diskriminierungen sog. Gastarbeiter*innen Bestandteil der dominanten Sozialstruktur. Dieser Punkt ist insofern interessant, weil gerade Arbeit- und Produktionsverhältnisse für deine Diplomarbeit eine große Rolle spielte. Ich erinnere mich, dass die von dir angesprochene Produktivität deiner Mutter Bestandteil deiner künstlerischen Konzeption war und

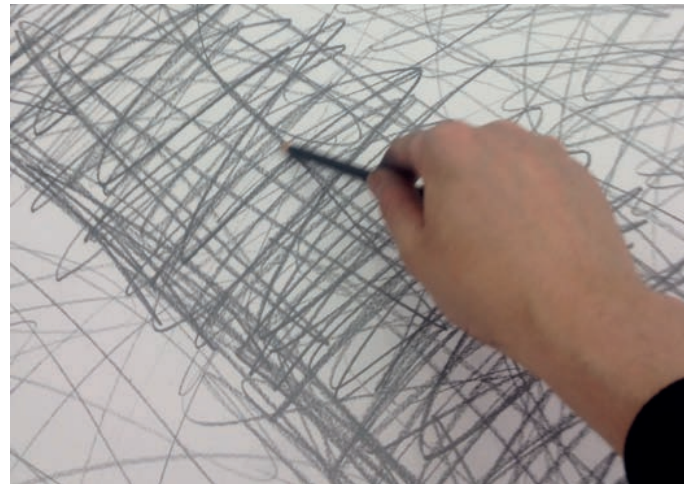
ist: So lässt sich in deinen Zeichnungen dieses für dich wichtige Moment des Ab- und Durcharbeitens erkennen.

- AD Um auf das Biografische zurück zu kommen: Meine Mutter kam mit elf Jahren in Begleitung ihrer bereits in Berlin lebenden Tante nach Berlin. Sie ist die Mittlere von neun Geschwistern. Der Ursprungsgedanke hinter der Trennung von ihrer Familie und dem Umzug nach Deutschland war eigentlich ein positiver: Kurz zuvor war ihr Vater, das Familienoberhaupt, relativ jung gestorben. Meine Mutter sollte als die mittlere von neun Geschwistern die Möglichkeit bekommen, sich einen gewissen Wohlstand erarbeiten zu können, aber zunächst musste sie ihre Familie in der Türkei finanziell unterstützen. Für eine Elfjährige aus ihrer gewohnten Umgebung und von ihren Geschwistern so losgerissen zu werden, war überhaupt nicht einfach. Die ersten Jahre bei ihrer Tante waren sehr schwer, da sie die Kinder der Tante betreut hat und gleichzeitig Heimweh hatte. Sie hat durch diese Situation allmählich begriffen, dass sie finanziell schnell unabhängig werden musste und ihre eigene Familie gründen wollte. Der Großteil der Gastarbeiterinnen war darauf getrimmt, in Fabriken zu arbeiten, um viel anzusparen und dadurch ihre Familien zu unterstützen und Wohlstand zu erlangen. Bei meiner Mutter kam erschwerend hinzu, dass sie sehr jung diese Trennungserfahrung gemacht hat und sich dadurch früh bewusst wurde, dass finanzielle Unabhängigkeit und eine eigene Familie zu gründen ihre Ziele waren. Sie fing schließlich mit 16 Jahren bei der Firma Siemens in Siemensstadt im damaligen Westberlin an. Zuvor absolvierte sie die Hauptschule binnen zwei Jahren. Durch die Lebensumstände trägt sie so eine extrem produktive Energie in sich, es ist fast eine obsessive Energie. Das hat aber auch sicher mit ihrem Charakter zu tun und nicht nur mit ihrer Arbeit, wobei es Akkordarbeit mit guter Bezahlung war. Wir als Kinder haben immer ihren Drang gespürt, etwas durch Fleiß zu erreichen. Die Diplomarbeit war auch ein Versuch, ihre Energie, ihre Arbeitswut in die Arbeiten hineinzustecken, oder zumindest den Geist davon. Ich habe mir vorgestellt, wie das für sie gewesen ist, die tägliche Routine ihrer Arbeit. Aber für mich ist es leider keine Routine, Collagen zu entwickeln. Warum eigentlich nicht? Es ist komisch, das miteinander zu vergleichen, also künstlerische und industrielle Serienfertigung, aber für mich war es einfach wichtig, diesen Geist der Produktivität der Arbeit meiner Mutter in den Collagen aufleben zu lassen, in einer anderen Form.
- SB Weist das Motiv des *Abarbeitens* auch eine Verbindung zu den oftmals mit weiblicher Kreativität verbundenen angewandten Künsten auf, auf die du dich immer wieder, vielleicht auch mit dem Ziel einer Dehierarchisierung von High und Low Art beziehst?









- AD Ja, schon. Wenn ich die Worte, die du sagst, für mich filtere, die Gedanken, die ich beim Arbeiten hatte, dann ging es darum, welche Absicht hat das Arbeiten? Es geht für mich darum, zu zeigen, man kann sich *etwas erarbeiten* – sich wohin arbeiten, aus dem eigenen produktiven Tun etwas erreichen. Etwas, was mit zu wenig Aufwand, zu wenig Einsatz, untergehen würde. Dieses Kämpferische, sich *hinarbeiten*, spielt da eine Rolle. Die Architektinnen, mit denen ich mich beschäftigt habe, waren privilegiert. Das ist mir auch im Laufe der Zeit erst richtig klar geworden. Beispielsweise entstammt Eileen Gray einer Adelsfamilie und hatte das Privileg schon zu der damaligen Zeit, nach Paris reisen zu können. Dass sie überhaupt die Zeit und die Ressourcen zum Experimentieren und Entwerfen hatte, ist sicherlich etwas Besonderes. Sie hatte die Freiheit, Zeit für ihre Interessen anstelle von Lohnarbeit aufzubringen. So konnte sie ihre eigenen Dinge entwickeln. Wenn man sowohl ihren Lebenslauf als auch den von Charlotte Perriand betrachtet, wird klar, dass sie sich trotz ihrer privilegierten Stellung oder vielleicht gerade wegen ihrer privilegierten Stellung in Männerdomänen durchsetzen konnten. Die Parallele zu meiner Mutter sind nicht solche sozialen Privilegien, sondern, dass sie sich durch ihr eigenes Erarbeiten eine sehr gute Existenz sichern konnte. Man könnte eigentlich sagen, dass sie sich das Privileg erarbeitet hat. Bei den Architektinnen kam die ganz große Anerkennung dennoch erst im fortgeschrittenen Alter, teilweise erst posthum.
- SB Ist diese von dir beschriebene Dialektik von Produktion/Produktivität und sozialem Status ein weiterer Pol, von dem aus man dein künstlerisches, vor allem zeichnerisches Vorgehen auch in formaler Hinsicht betrachten könnte? Diese Frage betrifft natürlich auch deine ästhetischen Vorlieben.
- AD Methoden des Zeichnens sollten einen Ausbruch ermöglichen. Wo du dich nicht selbst kontrollieren darfst, damit du weniger Kontrolle über den einzelnen Strich hast und du wirklich flächig arbeiten



kannst. Aber noch mal zu der Art, wie man produktiv sein kann, also die Form der Arbeit: Es ist das Manuelle, was mich reizt. Meine Mutter war zwar innerhalb einer Serienproduktion tätig, es war aber auch bei ihr immer ihre eigene Hand, die sie beansprucht hat. Sie musste mit Hilfe einer Pinzette Mikrochips bestücken. Für mich gehört zu manueller Arbeit alles Mögliche dazu, wie z. B. Gegenstände herumräumen, meistens auch Arbeiten, bei denen ich denke: Oh Gott, ich hoffe diese Hand geht nicht kaputt. Das Zeichnen im Besonderen hat sehr viel mit der Schreibhand zu tun. Somit die Hand, mit der du ein Leben lang das Feinmotorische trainierst ohne nachzudenken. Und das Gestische, das war wirklich für mich eine Möglichkeit oder Maßnahme, großflächig zu arbeiten: eine Möglichkeit, ein Rauschen oder Brüche zu erzeugen.

SB Geht es beim Zeichnen nicht auch um eine dem Schreiben vergleichbare Tätigkeit?

AD Alles, was man über die Jahre erfahren hat an Theorie, an Wissen durch Gespräche, Bild- oder Textanalysen, wenn man das anwendet, dann ist es für mich eine Art *Rauslassen*. Aber *Rauslassen* eben nicht durch das Schreiben einer wissenschaftlichen Arbeit. Es geht darum das Wissen rauszulassen, indem man über die Zeichnung oder das Bauen einer Skulptur etwas physisch durchexerziert und das daraus resultierende visuelle Werk zeigt. Ich habe mir ein Detail einer Zeichnung von Lee Lozano aus dem Jahr 1961 angeschaut und mir die Frage gestellt: Wie kann ich aggressiver zeichnen? Diese Schnelligkeit, die aggressiveres Zeichnen hat, kann wie Schrift wirken, aber es war keine Schrift in dem Sinne. Es ging mir auch darum: Das, was ich gelesen habe, noch einmal visuell neu zu interpretieren. Meinst du das?

SB Vielleicht geht es auch um Affekte wie Lust und Aggression, die beim oder durch das Arbeiten entstehen (AD lacht). Das spielt ja auch in das obsessive Ab- und Durcharbeiten von Etwas hinein und geht über plausibilisierende Referenzen hinaus. Es geht also durchaus um etwas Überschüssiges, etwas Erratisches, nicht sofort Lesbares, um einen Gestus, der sich von den ursprünglichen Referenzen wieder ablöst.

AD Schön, wie du es gerade beschreibst. So präzise hätte ich es gar nicht selbst sagen können (lacht). Ja, es spielt mit hinein, dass ich Dinge verrücken möchte. Der Moment, in dem man Ideen bekommt beim Miteinander-Sprechen, in Seminaren oder mit Freunden. Also im Dialog – finde ich – ist man viel aktiver am Ergründen einer Sache, als wenn man etwas alleine für sich ließt. Das ist der Moment der Analyse für mich. Und ich mag visuelle Dinge, die nicht auf den ersten Blick klar zu erkennen sind, sondern bei denen man eine Schicht darunter schaut und einem nicht beim ersten Betrachten klar wird, worum es sich genau handelt, welche Aussage zum Beispiel ein Bild haben soll. Gedanken, die nicht von der Stange sind,



Lee Lozano, Zeichnung, ca. 1961 (schwarzweiß Ausschnitt der farbigen Zeichnung)



Detailansicht *I Mean, These are all Objects Becomin' Alive* by Eileen, Charlotte and Janette, 2015, Vienna Art Week, Akademie der bildenden Künste Wien



Untitled, gemeinsames Werk von Ahu Dural und Ida Westh-Hansen, 2015, *Grün und Blau*, Akademie der bildenden Künste Wien



Untitled, Zeichnung, 2016

etwas, das einen zweiten Blick benötigt: Das finde ich spannend. In einem Seminar von dir hast du einmal Gemälde aus dem Impressionismus so analysiert, wie man es eher selten erlebt. Wie du es gemacht hast, da fand ein Umlenken des Blicks statt. Aspekte, die man nicht auf den ersten Blick sah, wurden in deiner Beschreibung sehr deutlich. Auf welche Gedanken Bilder einen bringen können, finde ich schön; dies ist ein Moment des Umwandelns. Dieses Umwandeln von etwas, das erst mal flach wirkt, ein Gemälde mit verschiedenen Ebenen, das beim mehrmaligen Anschauen – neben Farbigkeit, Bildaufteilung, Symbolgehalt etc. – noch weitere Aspekte eröffnet. Und dieses *Dritte*, das finde ich spannend! Das überlege ich manchmal, wenn ich Gegenstände betrachte oder Architekturfotografie: Was kann ich denn damit machen, dass es etwas Drittes wird? Manchmal nehme ich gewisse Dinge als Inspiration, bei einer Appropriationsarbeit kopiere ich augenscheinlich etwas, aber es handelt sich dabei um ein anderes Kopieren. Ich möchte die Freiheit haben, etwas wirklich ganz bewusst als Inspirationsquelle aufzuzeigen, dass man sieht, wo etwas herkommt, aber auch, wie etwas durch mich hindurch gegangen ist: Dass mich dieses Etwas zu einer neuen Idee inspiriert hat, aber auch, dass es durch mich verschoben wurde. Es macht Spaß, Dinge zu verschieben. Das funktioniert wie eine Analyse, nicht? Du versuchst bei einer Bildanalyse, jede Seite, jedes Merkmal zu untersuchen, zu schauen, was liegt unter der Oberfläche? Man kann ein Bild auf die eine oder andere Art betrachten, eine These dazu aufstellen oder es neu interpretieren. Ist das sehr abstrakt?

SB Im Gegenteil.

AD Man arbeitet ja visuell genauso, dass man Dinge verschiebt. Wenn man Kompositionen macht, probiert man etwas aus.

SB Du agierst ja zugleich sehr professionell, vor allem, wenn ich dein Know How im Bereich des Grafikdesigns betrachte. Das hast du meines Wissens auch studiert.

AD Es war der Fachbereich *Visuelle Kommunikation*, aber die Klasse für Illustration.

SB Was bedeutet dieser Wechsel für dich? Der Bereich der bildenden Kunst ist ja eher und zunehmend prekär – kein Reich der Freiheit und der Glückseligkeit per se. Dennoch bildende Kunst um der Unabhängigkeit willen?

AD (lacht) Das Folgende würde jetzt wahrscheinlich jeder zweite Künstler sagen: Ich bin ein freiheitsliebender Mensch. Es hat etwas mit Charaktereigenschaften zu tun, welchen Beruf man wählt. Und ich bin ein extrem freiheitsliebender Mensch bzw. habe ein großes Unabhängigkeitsverlangen. Sobald ich das Gefühl habe, auf meine Entscheidung wird Druck ausgeübt, fühle ich mich eingezwängt. Das kann durch die Einflussnahme der Eltern passieren oder den Partner,

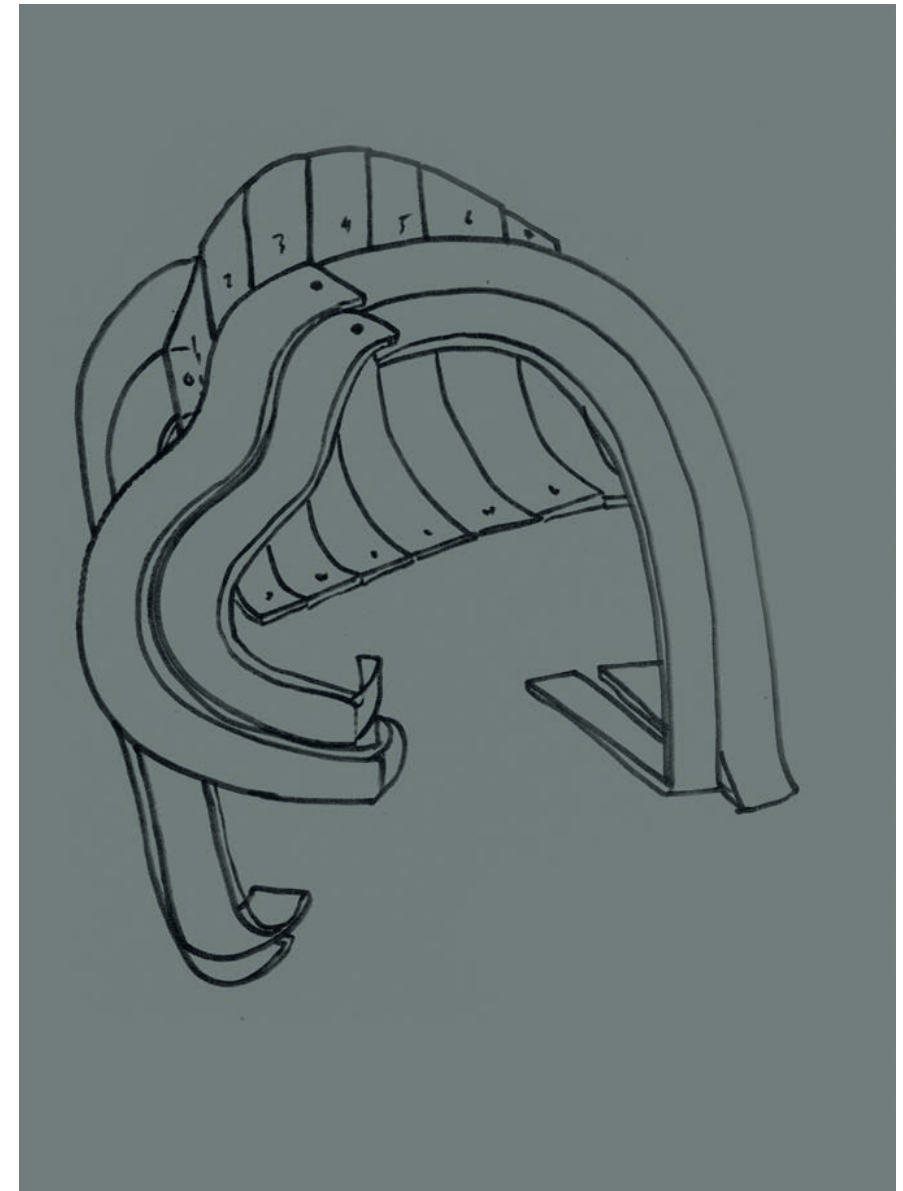


Chapeau Chinois MMXV, Installation, 2015, *Our Hands Are Feet 3*, Synkoop, Wien



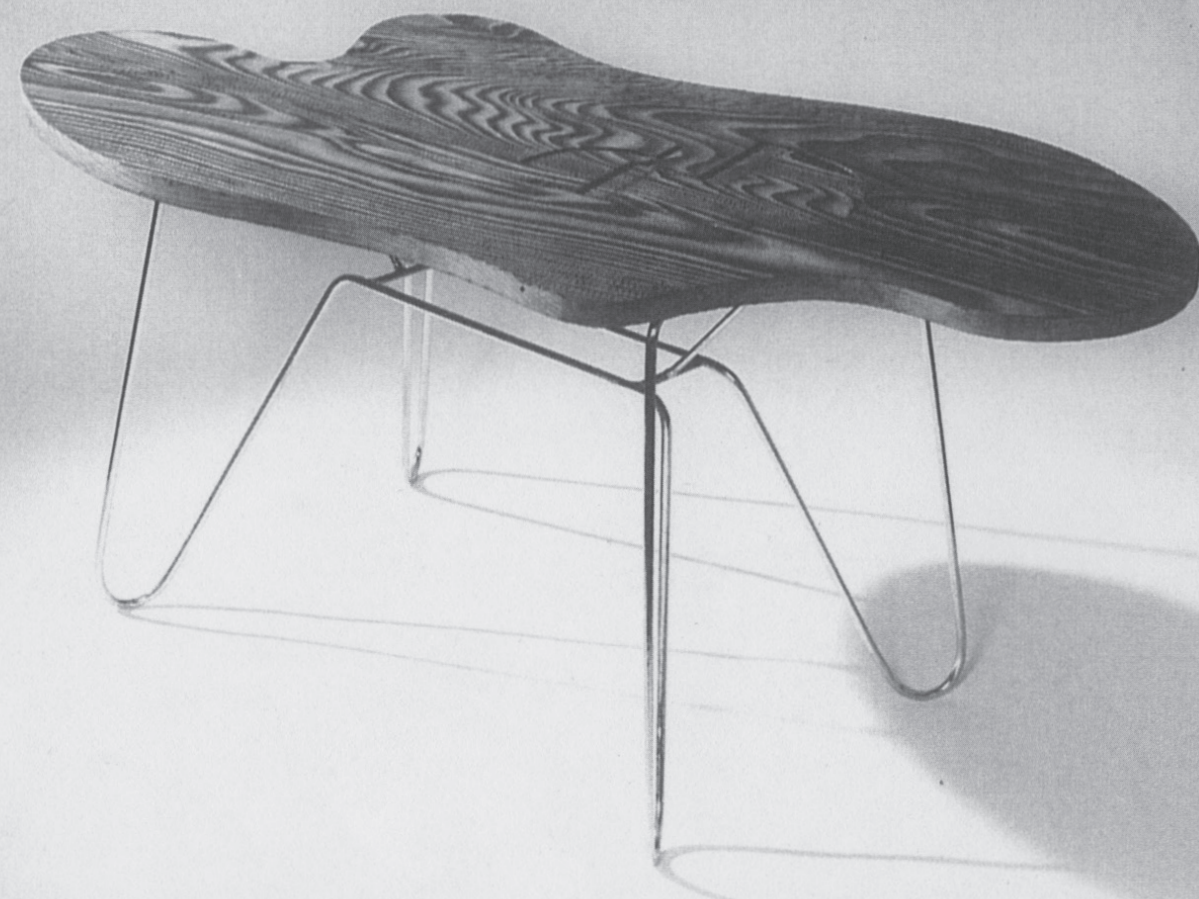


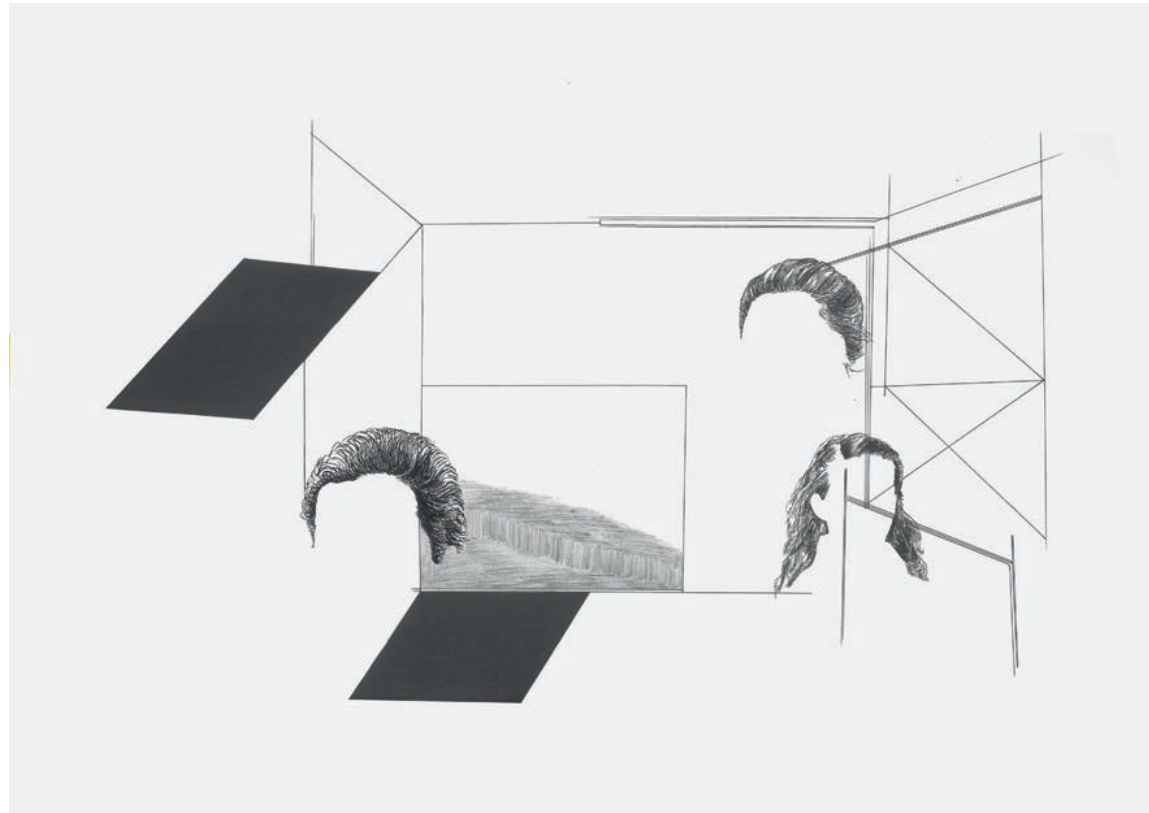
Coupole, Skulptur, 2018, *Rituals and Architecture*, Doppelausstellung mit Klara Meinhardt, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien



die Partnerin. Durch die gesellschaftliche Ordnung oder das Umfeld kann ich nicht sagen, aber durch die Vorstellung des Elternhauses, welcher Beruf gesellschaftlich *ordentlich und vertretbar* wäre, ganz nach dem Motto: »Werde doch Architektin oder arbeite etwas, das mehr Sicherheit bietet.« oder »Bitte geh nicht so oft Party machen.« Und diese Haltung fand ich erdrückend. Je mehr man eingezwängt wird, desto mehr möchte man ausbrechen, das ist ein natürlicher Vorgang. Man braucht dennoch beides: Freiheit und Druck, Freiheit und Ordnung, Freiheit und Produktivität oder Freiheit mit regeltem Alltag. Was Ordnung angeht, müsste ich noch viel strukturierter und organisierter sein, um mich zurechtzufinden. Je mehr Ordnung in meinem Arbeitsbereich herrscht, desto größer ist das Gefühl von Sicherheit. Wenn Dinge nicht erledigt sind, dann bekomme ich wirklich Panik. Auf der anderen Seite verdränge ich es auch ein Stückweit, bis es erledigt werden muss. Ich möchte aber auch die Freiheit haben, nicht in so einem Tunnel zu sein, wo es nur in eine einzige Richtung geht, man nur eine Wegrichtung ablaufen kann. Das ist zwar wie ein Wegweiser, wenn man nur diesen einen Weg geradeaus laufen soll und sich durchbeißen muss, aber ich würde in dieser Art von Tunnel stehen bleiben und heulen, wenn es keinen einzigen Seitenpfad gäbe. Das war jetzt keine gute Metapher, aber ich habe diesen schwierigen Job gewählt, weil ich merkte, mit dem, was ich produziere und das was mich interessiert, durchstreife ich bestimmte Felder. Das kann z. B. der Bereich des Tischlerns sein oder Interieurdesign, auch Grafikdesign, Illustration, aber all das macht mich depressiv, wenn ich mir vorstelle, nur innerhalb dieses Feldes und nur innerhalb einer Auftragssituation bleiben zu dürfen. An einem bestimmten Projekt illustrativ zu arbeiten, macht total Spaß. Aber so ein Zaun drum herum würde mich stören. Wobei ich sagen muss, dass auch unbegrenzte Freiheiten depressiv machen können: Viele werden gerade wegen solcher Bedingungen depressiv, behauptet man.

- SB Weil die Freiheit ein großes Meer ist, in dem man/frau vor lauter Möglichkeiten ertrinken kann. Freiheit ist wohl ohne Rahmenbedingungen nicht zu haben.
- AD Die Zäune sind Ausstellungen, Aufträge oder Sammler, die du leisten, bekommen oder erreichen sollst.
- SB Der Beruf der Künstlerin hat ja schließlich auch mit dem Versprechen auf eine *verbesserte Subjektivität* zu tun? Dir geht es, wie du in Bezug auf deine Mutter erklärt hast, immer auch um Subjektivierung durch die Form des künstlerischen Arbeitens.
- AD Ja, schon. Ich möchte über mein Werk definiert werden und dadurch Selbstbestätigung erhalten. Die Einstellung, dass du dich selber kontrollieren musst, damit es nicht andere tun, hatte meine Mutter auch ganz stark. Diese Selbstdisziplin und Selbstkontrolle, dieses *Durchziehen*, dieses Strengsein mit sich, ist hart und







Detailansicht *Zwischen den Laken*, Installation, 2017, SOX, Berlin





Installationsansicht *Zwischen den Laken*, 2017, SOX, Berlin



Installationsansicht *Ohne Titel (Cady; Coupoles)*, Laserdruck, 2018, Teil der Ausstellung *Rituals and Architecture*





bei mir nicht so stark ausgeprägt. Die Strenge meiner Mutter und ihre patriarchalisch geprägten Regeln haben mich tendenziell gestört. Das hat sich später aber sehr gelockert. Sie hat täglich ihre Arbeit geleistet, monatlich ihren Lohn bekommen und fertig. Und das hat sie vorangetrieben. Bei mir muss es auch zwangsläufig so werden, damit ich von meiner Arbeit besser leben kann. Aber trotzdem habe ich die Freiheit selber zu wählen, woran ich arbeite: Die Methoden, die ich anwende oder mein körperlicher Einsatz können variieren.

- SB Und hier ist die Kunst möglicherweise auch der Ort, an dem bestimmte Werte, die uns als soziale Subjekte eingeschrieben sind, reflektiert und zurückgewiesen werden können – womit ich nicht sagen will, dass dies in anderen Berufen nicht möglich ist – aber hier wird die eigene Subjektivierung zum sichtbar verhandelten und verhandelbaren Sujet – klarerweise auf eine verhältnismäßig luxuriöse Weise. Das ist ja offenkundig auch dein Thema: Was ist das, was mich als Künstlerinnen-Subjekt in ein Verhältnis zu anderen sozialen oder gesellschaftlichen Subjektpositionen setzt?
- AD An einer Akademie zu studieren ist überhaupt ein Privileg, dass man überhaupt Kunst studiert und ein Diplom absolviert.
- SB Um noch einmal auf Colominas Text zurückzukommen, der die Architektur von Loos, aber letztendlich auch von Le Corbusier als Theaterboxen, als *Box of Theater*, bezeichnet. Es handelt sich somit um Räume,

die wie Bühnen zur Erprobung und Darstellung der einen Subjektivität fungieren, wo es Zuschauer*innen gibt und damit ein implizites Außen, das an der performativen Produktion und Repräsentation von Subjektivität teilhat.

- AD Bühnen, auf denen man/frau als Zuschauerin oder Zuschauer gelenkt wird.
- SB Der weibliche Körper wird, da kommen wir wieder auf die Idee der potenziell transformierenden Blickperspektiven zurück, immer auch durch multiple Interaktionen mitpositioniert. Ist der als Raum symbolischer Veränderung gedachte Topos des Theaters für deine Entwürfe entscheidend?
- AD In Colominas Text über die Architekturfotografien Le Corbusiers kommt der besagte Abschnitt über die fragmentierte Repräsentation der Frauen vor, das heißt über die Tatsache, dass sie meist nur von hinten zu sehen sind, wo man nur den Hinterkopf sieht; oder eine am Tisch sitzende Frau, die mit einem Kind spielt und ebenfalls nur von hinten zu sehen ist – wie bei diesem berühmten Bild von Charlotte Perriand, über das wir zu Anfang gesprochen haben. Da gab es ja auch in seinen Fotos *Props*, dass da ein Aschenbecher mit Zigarre herumsteht. Ich finde es spannend wie sie die Weise beschreibt, mit welcher der Blick der Betrachterin oder des Betrachters gelenkt wird. In der Installation in der Sammlung Friedrichshof Stadtraum sind die Objekte so angeordnet und in so einem Größenverhältnis gebaut, dass der Betrachter, die Betrachterin – etwas hart ausgedrückt – wie ein gelenktes Anhängsel des Raums wirkt. Man konnte zwar um die Objekte frei herum laufen, aber man musste ja auch unter den Objekten durch. Man wird durch die Anordnung der Zeichnung dazu verleitet, das Ganze als *Einheit* und zwar von der Empore aus betrachten zu wollen. Die Objekte, die Zeichnungen und die Art der Anordnungen waren – wie ich finde – dominant angeordnet. Der Raum lenkt extrem durch seine Architektur und genau das habe ich aufgegriffen. Parours, ist vielleicht zu viel gesagt, aber ich wollte den Besuchern veranschaulichen: Was für Blickpositionen gibt es? Was heißt es, wenn ich Überblick auf die Anderen habe? Du könntest ja von oben nach unten schauen. Das war für mich interessant, dass die Betrachterin/der Betrachter merkt, wie ihr/sein Blick gelenkt wird.
- SB Ich denke jetzt an den hohen Schemel, der auf langen Stelzen stand, den du gleichzeitig wie einen Schauspieler auf der Bühne platziert hast. Wenn du deine Rolle beschreiben würdest, wärest du da eher die Regisseurin? Wärest du eher Setdesignerin? Was wärest du eigentlich? Wie siehst du deine Rolle im Verhältnis zu deinem Publikum?
- AD Ein Teilaspekt ist auf jeden Fall die Arbeit einer Bühnenbildnerin, weil ich etwas szenisch anordne. Ich bestimme, welche Farben es gibt, was für Objekte es *am Set* gibt. Die Schemel hätten auch aus Metall sein

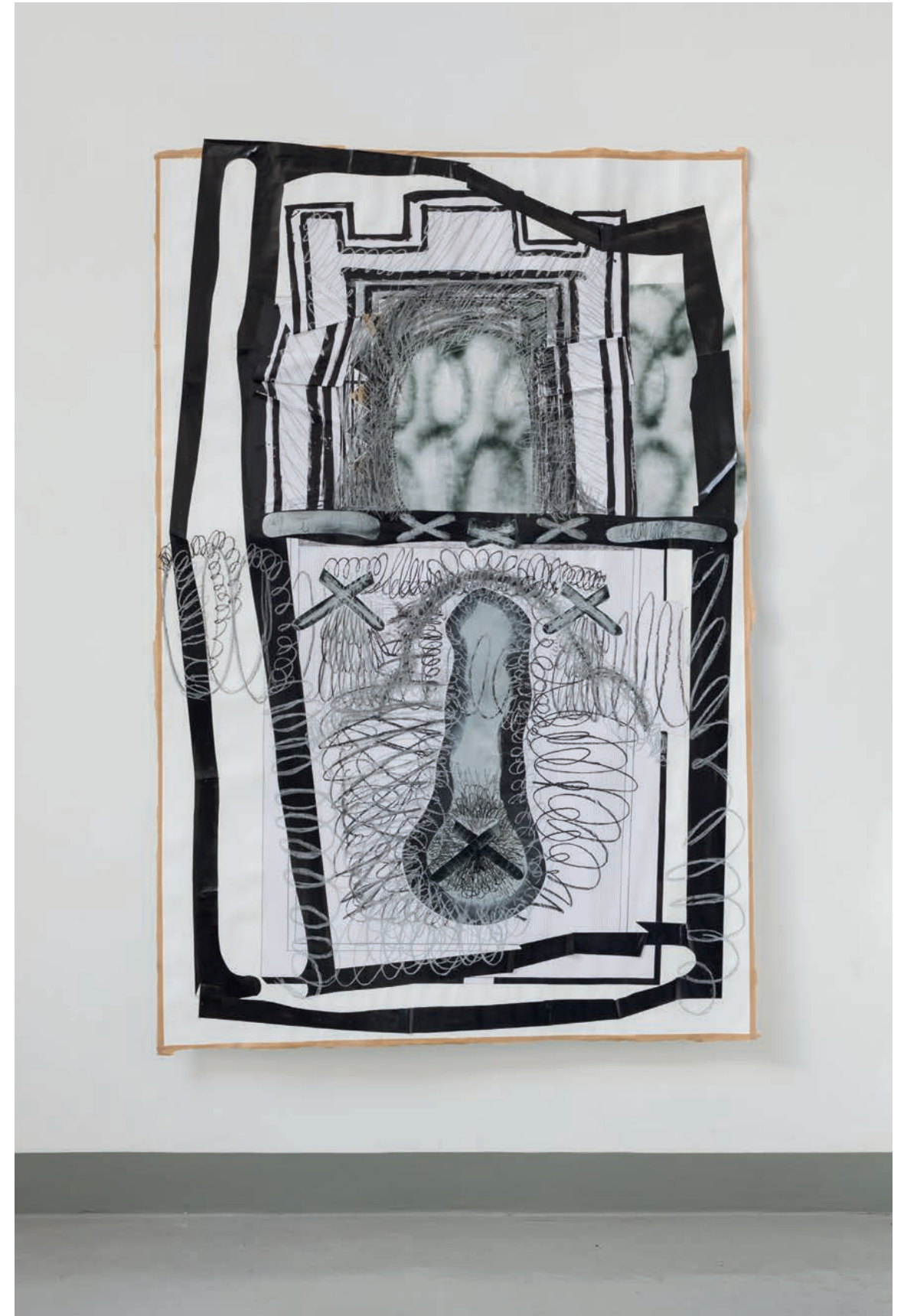


können oder schwarz lackiert, oder grob geschnitzt aus Ästen. Auf der anderen Seite schreibt man auch eine Geschichte oder erzählt eine Geschichte. Ich weiß nicht, ob man das als Regie bezeichnen kann, aber ... man handelt wie eine Anleiterin, die dort einen Raum vorgibt und die Betrachterinnen und Betrachter müssen das durchlaufen. Wie Theater, bei dem man mitmachen muss. Somit ist es die Arbeit einer Bühnenbildnerin oder eines Bühnenbildners, aber auch der Regie. Und dann noch etwas Drittes. Da ist einfach die Freiheit, das selber zu definieren. Ich schaue, was passiert. Es kann sein, dass es gar nicht funktioniert hat in der *She Sees Nothing* Ausstellung.

- SB Wie war dein Eindruck bei der Eröffnung? Wie haben die Leute reagiert? Hattest du das Gefühl, das Setting macht etwas mit ihnen? Bewegen sie sich anders? Verhalten sie sich anders, als bei einer x-beliebigen Ausstellungseröffnung, wo Objekte auf dem Boden liegen oder an der Wand hängen?
- AD Ja, schon. Ich glaube, die Objekte wurden nicht nur als Objekt betrachtet, nach dem Motto: »Da ist ein künstlerisches Werk, da steht es jetzt und drum herum schließt ein White Cube es ein.« Das war eben nicht ganz der Fall, sondern es waren wirklich Raumkonsolen, Raumfragmente, Teile des Raums fast schon. Die Betrachterinnen und Betrachter versuchten zwar die Objekte als Objekt anzuschauen, aber die Objekte sind dem entwichen. Indem sie irgendwie zu hoch waren oder zu sehr mit dem Raum verknüpft wurden. Ich fand gut, dass die Besucherinnen und Besucher durch den gesamten Raum gelaufen sind. Sie haben wirklich den Raum mit den Objekten als Einheit wahrgenommen, würde ich behaupten. Viele sind auf die Empore und haben auf die ganze Raumfläche geschaut ...
- SB Das habe ich auch gemacht, ja.
- AD ... und haben die Wand mit den Zeichnungen betrachtet. Man versucht natürlich sobald man in so einen Ausstellungsraum geht die einzelnen Werke zu betrachten, aber das wollte ich etwas brechen. Auch durch Blickpositionen und der Setzung des Referenzbilds zum Chalet-Entwurf von Charlotte Perriand.
- SB Gleichzeitig spielten die Objekte durchaus an sich und in sich auch eine distinkte Rolle, dabei immer in räumlicher und optischer Relation zu den anderen Elementen.
- AD Ich habe so das Gefühl, ich hätte auch eine ganz andere Arbeit machen können. Die einzelnen Arbeiten selber hätten noch intensiver und für sich, also abgetrennt vom Raum stehen können. Jedoch fand ich es toll diesen Raum bearbeiten zu können und wollte das nutzen und daraus einen Mehrwert schaffen. Jetzt habe ich wieder Lust nur auf der Papierebene zu konstruieren. Also, Collagen zu machen, die nicht wie die Collagenserie meiner Diplomarbeit sind, sondern wie eine Serie ein paar Jahre zuvor. Aber in dem Fall der Ausstellung war es einfach ganz wichtig







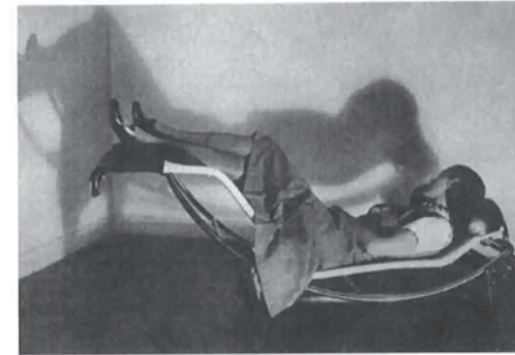


für mich, zu zeigen, dass die Betrachterinnen und Betrachter gelenkt werden können oder verwirrt davon sind oder es als *zu wenig* empfinden.

- SB Es ist interessant, dass deine Diplomarbeit – die Collagen, von denen du gerade gesprochen hast – vielleicht der Versuch war, alle Elemente, an denen du gearbeitet hast, im Format der Zweidimensionalität zu verhandeln. Gleichzeitig hat man sie nicht nur als Bilder, sondern auch als physische Objekte betrachtet.
- AD Die Diplomarbeit bestand ja aus einer Serie von großen Papiercollagen, die passender Weise aufgrund ihrer Voluminösität in offenen Objektrahmen gezeigt wurden. Dazu gibt es einen Text, der die verschiedenen Aspekte der Diplomarbeit erklärt: Das Serielle der Arbeit, der Aspekt des Performativen daran etc., das Gestische an der Zeichnung und dass es Malerei tangiert. Und dann ist bei jeder Collage diese Art Loch in die Mitte hineingeschnitten. Da fand ich toll, dass die Installation nicht alleine mit dem Auge des *Leinwandbetrachtens* gesehen werden sollte, sondern der Raum, die Rahmen, das *Unfigurative*: Das alles bildete eine *Einheit* für mich. Und die Rahmen alleine – sie sind eigentlich sehr entscheidend als formelles Merkmal [oder Werkzeug], nicht? – ohne Collagen sahen sie total skulptural aus, wie aus der Minimal Art entsprungen. Sechs riesige offene Rahmen ohne Rückwand, sie wirkten wie Umrisse von Rechtecken. Diese Rechtecke für sich allein sahen aus wie Kunst der 1960er Jahre, wie man das vielleicht von einigen bekannten Künstler*innen aus der Zeit kennt. Dieses Serielle, die Stringenz geometrisch abstrakter Kunst aus der Zeit, spiegelte sich da. Und als die Collagen ebenfalls hingen, wurde Rahmen und Bild zusammen zum Objekt. Ich mag dieses *Zusammenspiel* aus Raum, Bild, Rahmen und Positionen. Auch, dass man etwas durch das *Ablaufen* erfahren kann, das kommt auch durch Größenverhältnisse zustande. Das könnte man auch als Bühnenbild, Rückwand oder ähnliches bezeichnen – so ein Hintergrund.

SHE IS ALMOST ATTACHED TO THE WALL

AHU DURAL, DIPLOM, 2016



Siemensstadt

Feministische Vorbilder

Titel

Bildelemente

Das Geisterhafte

Das Performative

Das Architektonische

Das Serielle

Das Malerische

In meiner Arbeit

Siemensstadt

Als älteste Tochter türkischer Einwanderer bin ich in *Siemensstadt*, einer Werksiedlung der Berliner Moderne, aufgewachsen. Durch ihre harte Arbeit ermöglichten meine Eltern uns drei Schwestern Ausbildung, Studium und sozialen Aufstieg. Meine Mutter montierte beispielsweise im Akkord Mikrochips in Siemens-Waschmaschinen, mein Vater brachte es durch seine Firma für Leuchtreklame zu bescheidenen Wohlstand.

Noch immer bestimmt die Notwendigkeit produktiven Tuns mein künstlerisches Handeln. Handhabung und Bearbeitung von Material durch sich wiederholende Arbeitsmuster, das Einschreiben des Körpers in dieses sind bewusster Teil meiner künstlerischen Arbeit geworden.

Feministische Vorbilder

„Ich war schon immer Avantgarde“ meinte einmal die lange in Vergessenheit geratene Designerin Janette Laverrière über ihre Arbeit. Der Bezug auf Industriedesign und Architektur, und vor allem dessen selbstbewusste, individuelle Interpretationen von Frauen, die diese in Moderne wie Postmoderne sinnlich und haptisch erfahrbar machten, prägt mein künstlerisches Denken. Leben und Wirken der Architektinnen und Designerinnen Eileen Gray, Charlotte Perriand und Janette Laverrière aber auch der zeitgenössischen Künstlerin Isa Genzken inspirieren mich.

Titel

Der Titel meiner Diplomarbeit „*She is Almost Attached to the Wall*“ ist einem Text von Beatriz Colomina entlehnt, der auf kritische Gendertheorien zur Architekturfotografie in Zusammenhang mit männlich dominierten Wahrnehmungsmustern eingeht und unterdrückende Wahrnehmungsmechanismen aufzeigt. Unter anderem stellt sie an einer Stelle fest wie Le Corbusier fast ausschließlich Frauen im Bild portraitiert hat, deren Gesichter man nicht erkennt oder deren Gesichter in Richtung einer Wand zeigen. Sie beschreibt ein Foto auf dem Charlotte Perriand selbst auf einem ihrer Chaiselongues posiert, liegend, ihr Gesicht zur Wand und nicht in die Kamera schauend. Sie kommentiert dies mit den Worten „*Remarkably, she is facing the wall. She is almost an attachment to the wall. She sees nothing*“.

Charlotte Perriands Wegschauen zeigt möglicherweise eine Abwesenheit auf. Gleichzeitig kann aber jemand der wegschaut sehr präsent sein, vor allem in dieser Pose im Raum. Für die Interpretation spielen auch die Kleidung, und die Position der Chaiselongue eine Rolle. Die Designerin ist präsent durch ihr Outfit und die Art wie der Stoff von ihrem Rock fällt. Oder auch gerade weil ihr Gesicht zur Wand schaut. Dies könnte ein Hinweis auf Scham oder Anonymität darstellen. Es ist nicht eindeutig klar, wer von beiden sich für diese Pose entschieden hat. Das zur *Wand schauen* hat auch eine sexuelle Konnotation, es könnte auch einen Fetisch zum Ausdruck bringen. Der Blick zur Wand kann mehr als eine Interpretation zulassen!

Bildelemente

Bei „*She is Almost Attached to the Wall*“ handelt es sich um eine Serie großformatiger Collagen, alles Variationen desselben Bildmotivs. Dieses besteht aus einem gemalten Vordergrund, der auf einem gezeichneten Hintergrund collagiert ist. Letzterer ist schraffiert und ohne erkennbare Objekte. Der Zeichenstrich ist schnell und flüchtig. Im Kontrast zu den massiven und schweren Vordergrundflächen entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe. Die gemalten Objekte befinden sich in heikler Schiefelage und scheinen deshalb vor dem gezeichneten Hintergrund-rauschen zu schweben. Zumal sie eine Öffnung aufweisen, ein herausgeschnittenes Auge, ein Guckloch, eine Leerstelle.

Das Geisterhafte

Der Titel „*She is Almost Attached to the Wall*“ hat einen direkten Bezug zu dieser Leerstelle: Wie im Foto von Charlotte Perriand, wo die Abwesenheit von etwas, also das Wegschauen von Charlotte Perriand, diese nicht unbedingt zum Anhängsel der Wand macht, verdeutlicht auch die leere Form in den Collagen, dass sie zu einer Erweiterung des Wahrnehmungsmusters beitragen kann. Man sieht nicht *Nichts*, wenn man zur Wand schaut. Dennoch, auf dem Foto ist Charlotte Perriand stark ausgeleuchtet. Der Schatten an der Wand ist ein Indiz für Ihre Anwesenheit und für den Abstand zur Wand. Sie schaut somit auch in Richtung ihres eigenen Schattens. Er ist vermeintlich etwas nicht Vorhandenes, ein Geist.

Auf den gemalten Ebenen befand sich jeweils vor dem Zerschneiden ein Interieur mit einer Chaiselongue. Nach dem Entfernen dieser Bildmitte wurde die Malerei zu einem gefalteten Scherenschnitt und dieser zu einer Art Rahmen. Der Serie fehlt somit ein eindeutig auszumachendes, konkretes Bildmotiv. Stattdessen hat sich eine Negativform herausgelöst, etwas das nicht mehr physisch da ist, das nun aber geisterhaft in Erscheinung tritt. Ein *Gespenst der Moderne*, welches all der Frauen erinnert, die in der Moderne Aussergewöhnliches geleistet haben, deren Arbeit aber oft wegen falscher Zuschreibung, Ignoranz oder wie im Falle Eileen Grays böswillig von Le Corbusier demolierten Sommerhaus *E-1027* erst wieder mühevoll aus der Vergessenheit geholt werden muss!

Das Architektonische

Der Ausstellungsraum im Grossen Steinsaal der Bildhauerateliers der Akademie der bildenden Künste Wien befindet sich auf einer hohen Empore und wird durch eine grosse Fensterfront mit Blick in den Garten bestimmt. Den so gegebenen Raum betrachte ich als ‚Leinwand‘, auf ihn bezog ich mich in der Konzeption der Serie.

Gegenüber der Fensterfront, an zwei der freien Wände sind über Eck vier plus zwei Collagen installiert. Anzahl und Format beziehen sich auf das Fensterraster. Auch wenn die Rahmen als Schattenfugen kein Glas aufweisen, so handelt es sich trotzdem im übertragenden Sinn um Fenster. Auch der Bildträger ist ein Tor zu einem anderen Raum. Umso mehr als auch die Serie aufgrund ihrer monumentale Größe und der knappen Platzverhältnisse kaum vom Blickfeld erfassbar, der Betrachter dem Sog der Bildkomposition ausgesetzt ist.

Andererseits ist hier das titelgebende Motiv des „*almost attached to the wall*“ wörtlich zu verstehen: Die Wand bietet zwar Übersicht und Schutz, der Blick von oben in den Innenraum, der Blick direkt in den Garten bedeutet aber auch Kontrolle! Der vermutlich ideale Standpunkt des Betrachters liegt klaustrophobisch im freien Fall der durchbrochenen Saaldecke. Die Serie muss man sich deshalb wie bei einer Skulptur erlaufen.

Das Performative

Zeichnen, Schraffieren, Collagieren, Installieren, mich in meinen Arbeiten zu bewegen und sie zu betrachten begreife ich auch als performativen Akt.

Das Bildformat ist in Relation zu meinem Körper entstanden. Bei einer Körpergröße von 178 cm entspricht es in etwa meinem Aktionsradius mit ausgestreckten Armen und Beinen inklusive der verfügbaren Malwerkzeuge. Die Grenzen meiner körperlichen Möglichkeiten auszuloten, ist mir ein starkes Bedürfnis.

Formatgröße und Gewicht erfordern entsprechend ausgreifende Bewegungen. Diese ‚Choreografie‘ erinnert mich an Simone Fortis Gedanken zur Verbindung von Tanz und Zeichnung. Sie bezeichnet sich selbst als „*Bewegungskünstlerin*“. Für sie ist der gesamte Körper ein Denkor-gan und sie erlaubt es sich, beim Tanzen auf Impulse und Reflexe einzugehen. Gleichzeitig lässt sie sich von äußeren Gegenständen zu Bewegungen verleiten, wie zum Beispiel durch Zeichnungen, die sie als Partitur interpretiert und nachtanzt. Wie Simone Forti habe ich mich ebenfalls durch das verwendete Material und deren Handhabung leiten lassen, den vorhandenen Bedingungen Raum gegeben und Zufälle zugelassen.

Auch das Bildmotiv selbst weist performative Ebenen auf. Die Bildelemente lösen ihre statischen Reglementierungen auf, hängen schief, gehen ineinander über, werden zu einer Membran. Die Zuschreibungen von dem was Malerei und Zeichnung ist, lösen sich auf und das Bild *performt* etwas Drittes. Metaphorisch könnte man an dieser Stelle auch Bezug zur Performativität von

Geschlecht nehmen. Ein Gestus innerhalb der Kunst sollte aber weder männlich noch weiblich besetzt sein. Stattdessen geht es mir vor allem um das, was ich als Künstlerin an Ausdruck einbringen kann.

Das Serielle

Für die Serie sind mehrere 10-m-Papierrollen verarbeitet worden. So wurde der gezeichnete Hintergrund in der Manier einer Webmaschine oder einer Filmrolle Meter für Meter abgearbeitet. Etwa alle zwei Meter ein anderer Zeichenduktus, repetitive Bewegungen, die meine Hand zu einer Art *Apparatus* werden lassen. Auch die Vordergrundmotive werden in mehreren Variationen wiederholt. Jede dieser Variationen wird nicht nur in Duktus und Farbigkeit, sondern auch in der Weise wie die Vordergrundebene aufliegt variiert. Sie sind gestisch gemalt aber als serielles Element wird dem Malerischen die Individualität genommen. Aufgrund der Serialität soll der Vordergrund zu einer Membran für das Zeichnerische werden. Andererseits ist der Vordergrund mehrfach aus seinen Fugen geraten, der Hintergrund ein seriell-elles Rauschen. Das gesamte Ensemble aus Wiederholungen befindet sich im Schleudergang. Rhythmisch, laut, zu einem heftigen Beat. Das Format ist Breitwand. Montierte Einzelbilder ergeben einen Film.

Das Malerische

Die Malerei wurde vermeintlich schon in all ihren Facetten durchdekliniert. Insbesondere interessant ist sie für mich immer dann, wenn sie als Anti-Haltung zu vorherrschenden Stilen in Erscheinung tritt, wie zum Beispiel im *Fauvismus*, bei den *Neuen Wilden* oder im *Bad Painting*. Fauvismus ist als Antipode zum Naturalismus bekannt, und wie auch einige andere Malstile ist dieser männlich konnotiert. Meinerseits soll der Einsatz von Malerei ein Akt als Antipode zur Besetzung von Stilen sein.

Ausgangspunkt für den malerischen Teil meiner Collagen war, dass ich Interieurs mit Möblierung darstellen wollte. Um diese aber zu einem stark kontrastierenden Bildelement neben das Zeichnerische zu setzen, habe ich mit einfachsten malerischen Mitteln gearbeitet. Grobe Farbflächen und starke Formen wurden gemalt, möglichst brutal und provozierend. Perspektive und Ästhetik waren dabei zweitrangig.

In „*She is Almost Attached to the Wall*“ gibt es Verbindungen von Malerei, Zeichnung und deren Überschneidung. Bezüge zur Moderne, expressive Malerei und expressive Zeichnung werden zusammengeführt und eröffnen durch diese Doppelung einen Raum, der den Blick auf einen neuen Raum freigibt. Die Konnotationen beider Räume ändern sich. Anstelle einer Überlagerung, entsteht eine Verschmelzung der Bildräume.

In meiner Arbeit

Nach dem Studium für Illustratives Zeichnen an der Universität der Künste zu Berlin wurde mir das Medium schnell zu eng. Mit dem bald absolvierten Studium der Performativen Kunst – Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien konnte ich mich endlich dem Dreidimensionalen widmen. Seither nutze ich vor allem das Medium der Installation und der Collage. Trotzdem weisen meine Kunstwerke einen zeichnerischen Zugang auf, ihre Ausführungen arbeiten sich oft an einer grafischen Perspektive ab.

Für die Serie von sechs Collagen „*She is Almost Attached to the Wall*“ war es mir vor allem wichtig, dass ich mit Material arbeite, in dem sich mein eigener körperlicher Ausdruck als Künstlerin imprägnieren kann. Zufälle waren dabei unvermeidbar und erwünscht. Unkalkulierbare Überlagerungen fanden statt, Papier verformte sich, wölbte sich wie eine Textur, die sich von der Wand in den Raum begibt.



- SB Da ist immer wieder dieses Oszillieren zwischen den Bedeutungen: Dass diese Objekte beides oder mehreres gleichzeitig sein können.
- AD Es waren zuerst auch weitere Objekte angedacht. In meiner Vorstellung sollten sie dort frei im Betrachtterraum stehen, doch dann war mir klar: Nein, diese Collagen haben etwas so dominantes. Sie interagieren mit dem Raum besser allein. Da sind auch noch die Fenster, eine Fensterfront, die sich vis-à-vis der Collagenserie befindet. Das macht etwas mit dem Raum, was mich sogar dazu inspirierte die Serie in dieser Anordnung zu hängen. Dadurch, dass am Ende keine Objekte mehr zwischen Betrachter und Collagen stehen, kann man die Serie ablaufen. Mit dem Rücken zu den Bildern schaut man auf die Fensterfront. In diesem Zusammenhang war erneut der Colomina-Text wichtig, d.h. die Beschreibung eines Loos-Gebäudes⁴, wo es so eine Art *Rückzugsecke* im Raum gibt, von der aus man die Fläche vor dem Hauseingang im Außenbereich betrachten kann – so eine Art Observierungsposten.
- SB Der Raum der Intimität als Kontrollzentrum.
- AD Ja, genau und im Akademiegebäude – genauer gesagt auf der Galerie des großen Steinsaals des Bildhauereigebäudes – war es so ähnlich. Man konnte von dort aus hinaus in den schönen Garten sehen. Man konnte auf den Raum darunter schauen und gleichzeitig konntest du sehen, wer jetzt in den Hofgarten hineinkommt.
- SB Wie ist das zu denken? Dass du einen Moment der Intimität innerhalb eines öffentlichen Raums markieren wolltest?
- AD Ja natürlich. Die Galerie wird ja auch als ein Arbeitsraum genutzt. Nach der Ausstellung standen dort wieder die Arbeitstische. Dieser Raumteil ist intim und öffentlich zugleich. Wenn man das als Arbeitsraum nutzen muss, dann hat man natürlich sehr viel Luft drum herum, permanent durchqueren Leute den Raum.

1 Colomina, Beatriz: *The Spilt Wall: Domestic Voyeurism, Sexuality & Space* (Princeton Papers on Architecture, Band 1), Princeton Architectural Press, New York City 1996. S. 72 f.

2 Vgl. Colomina, Beatriz, S. 100 f.

3 Schor, Mira: *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture* (University Museum Symposium Series; 6), Duke University Press, Durham 1997. S. 98 f.

4 Vgl. Colomina, Beatriz, S. 76 f. Und S. 78 f. (Abb. 4, 6, 7)



Literaturverzeichnis Fußnoten

Colomina, Beatriz: The Spilt Wall: Domestic Voyeurism, Sexuality & Space (Princeton Papers on Architecture, Band 1), Princeton Architectural Press, New York City 1996.

Schor, Mira: Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture (University Museum Symposium Series; 6), Duke University Press, Durham 1997.

Bildquellen Rechercheserie*

Adam, Peter: Eileen Gray, Edition Stemmlé, Verlag Photographie AG, Schaffhausen, 1989. Copyright der Illustrationen © deutschsprachige Ausgabe 1989 by Edition Stemmlé. © Illustrationen 1987 Eileen Gray Archives, London. © Texte 1987 Peter Adam. S. 31 (S. 279), S. 32 (S. 177), S. 33 (S. 46), S. 63 (S. 289), S. 39 (S. 189, Ausgabe 2000)

Barsac, Jaques: Charlotte Perriand, Complete Works Volume 2, 1940–1955, Archives Charlotte Perriand, Paris und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2015. S. 10 (S. 249)

Perriand, Charlotte: Charlotte Perriand Un Art De Vivre, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, Paris 1985. © 1985, Flammarion, Paris – Musée des Arts Décoratifs, Paris. © 1985, Charlotte Perriand für ihre Werke, Fotografien und Dokumente. S. 20 (Cover), S. 26 (S. 38), S. 27 (S. 49), S. 38 (S. 50), S. 75 (S. 51)

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden: Entre Deux Actes Loge De Comédienne, Walther König, Köln, 2009. S. 42 (S. 20)

Abbildung Lampenobjekte *Chapeau chinois 1952/2012* von Janette Laverrière aus der Ausstellung *La Reprise* in der Silberkuppe, Berlin 2011/2012. <http://silberkuppe.org/la-reprise> S. 58

Bildquellen Bildzitate**

Lozano, Lee / Hrsg. Iris Müller-Westermann: Moderna Museet, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010. © Für abgebildete Werke von Lee Lozano: The Estate of Lee Lozano S. 52 (S. 5, WV Lozan 31226, ca. 1961, schwarzweiß Ausschnitt der farbigen Zeichnung)

Fotografie von Le Corbusier, wie Charlotte Perriand auf der Chaiselongue LC4 im Salon D'Automne posiert. <http://mandalianpaillard.com/actualites/> © FLC/ADAGP, Paris and DACS. London 2004 S. 83 (Schwarzweiß-Printout auf Diplomtext)

Fotonachweis

© 2013–2018, Maximilian Anelli-Monti: S. 2f., 4, 6, 7, 13, 14, 15, 16f., 19, 34, 35, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 59, 60, 70, 75, 77, 78, 79, 80, 81, Umschlag (Rückseite, innen)

© 2011–2018, Ahu Dural: Umschlag (Vorderseite), Umschlag (Rückseite), S. 1, 8, 9, 11, 12, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 40, 41, 42, 43, 50, 55, 61, 64, 65, 67, 71, 72, 74, 82, 83, 84, 85, 86

© 2017, Julia Gaisbacher: S. 36, 37

© 2017, Marie-Luise Marchand: S. 66, 68f.

© 2015, André Marose: S. 87

* Offene Werkserie ohne Titel mit künstlerisch frei bearbeiteten Schwarzweiß-Fotokopien. Das Erstellen solcher Sammlungen ist elementarer Bestandteil meiner künstlerischen Praxis. Sie dienen der Recherche und sind ähnlich Kollegen oder Freunden Wegweiser, Reibungsfläche und Inspirationsquelle.

** Zur Veranschaulichung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Werk oder einer Abbildung.

Rechte

© 2019, Ahu Dural für alle eigenen Werke.

Diese Publikation ist nicht für den Verkauf bestimmt.

Impressum

Ahu Dural
She Sees Nothing
www.ahudural.com
© 2019

Konzeption, Grafik
Studio Krispin Heé
Krispin Heé, Tim Wetter

Gesprächspartnerinnen
Sabeth Buchmann, Ahu Dural

Lektorat Interviewtext
Sabeth Buchmann, Marie Oucherif

Umschlag (Vorderseite)
Ahu Dural
Vage Räume (Var. 1), Collage, 2018

Umschlag (Rückseite)
Ahu Dural
Handraum (Var. 2), Collage, 2018

Papier
Maxioffset 150 g/m², 300 g/m²

Druck
Gallery Print, Berlin

Bindung
Reinhart & Wasser, Berlin

Dank an
André Dural, Sabeth Buchmann, Krispin Heé, Marie Oucherif, Maximilian Anelli-Monti, Jan Zischka, Antonia Prochaska, Klara Meinhardt, Ida Westh-Hansen, Steffi Parlow, Kirsten Borchert, Charlotte Perrin, Alexandra Lai, Monica Bonvicini, Peter Jellitsch, Maruša Sagadin, Burcu Dural, Ceyhan Dural, Ilona & Siegfried Marose, Andrea Vogt, Lili Fietz, Laura Braun, Michaela Schweighofer, Michaela Schubert, Michaela Seiser, Marit Wolters, Michael Seidner, SOX, Björn Streeck, Wolfgang Kroll, Marie-Luise Marchand, David Baumgarten.

Besonderer Dank an
Hubert Klocker (Direktor Sammlung Friedrichshof), Bundeskanzleramt Österreich Kunst, Armin Akbarzadeh (Geschäftsführer Gallery Print) und Ralph Richard Shergold.

Sabeth Buchmann (Berlin/Wien) ist Kunsthistorikerin und -kritikerin, sowie Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb gibt sie PoLYpeN, eine bei b_books (Berlin) erscheinende Reihe zu Kunstkritik und politischer Theorie heraus. Publikationen (Auswahl): Mit-Hg. Von Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film. Theater, Theory, and Politics (2016); Ko-Autorin (mit Max Jorge Hinderer Cruz): Hélio Oiticica & Neville D'Almeida, Experiments in Cosmococa (2013), Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica (2007).

Ahu Dural (Berlin/Wien) ist Zeichnerin und Bildhauerin. Nach ihrem Studium für Illustration an der Universität der Künste zu Berlin erwarb sie 2016 ihr Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie studierte im Fachbereich der Bildhauerei bei Monica Bonvicini. Im selben Jahr erhielt sie den Gustav-Peichl-Preis. Ausstellungsbeteiligungen u. a. Vienna Art Week (2015), Vienna Contemporary (2016), VbKÖ, Wien (2016/2017), Doppelausstellungen u.a. Galerie mutare, Berlin (2018/2019), Einzelausstellungen u. a. Sammlung Friedrichshof Stadtraum, Wien (2016/2017), SOX, Berlin (2017), Bildraum 07, Wien (2019)

Marie Oucherif (Frankfurt am Main/Wien) ist freie Kuratorin und studiert Curatorial Studies an der Städelschule in Frankfurt am Main, wo sie lebt und arbeitet. Nach ihrem Literaturwissenschaftsstudium in Wien hat sie in der Sammlung Friedrichshof und im MMK Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main als kuratorische Assistentenzgearbeitet. Sie kuratierte die Einzelausstellung *She Sees Nothing* im Sammlung Friedrichshof Stadtraum in Wien.

 Bundeskanzleramt
Bundeskanzleramt Österreich Kunst

**Gallery
Print**

Gallery Print, Berlin