

### **Dekonstruktion des *ganzen* Körpers**

Eine Auflösung des Körperbildes als ganzheitliche und abgeschlossene Figur ist für die Kunst der Moderne programmatisch. Seit den 1960er Jahren verstärkt sich diese Tendenz noch durch die Überwindung des Tafel- oder Staffeleibildes als vorrangiges Medium der Bildenden Kunst. Eine feministische Neubewertung der Dekonstruktion des Ganzkörperbildes lässt sich seit Mitte der 1980er Jahre feststellen.<sup>1</sup> Einerseits wird dabei die Fragmentierung des Körpers als männliche Destruktionsgeste gewertet, weil sie vornehmlich Frauenkörper trifft, wie Renate Berger in ihrem Aufsatz «Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität» (1985) argumentiert.<sup>2</sup> Andererseits wird die Dekonstruktion des ganzheitlich dargestellten Körpers in der Kunst der europäischen Avantgarde mit einer Kritik am männlichen, bürgerlichen Subjekt, das sich als autonome Entität entwirft, enggeführt und als kritisches Potential gewertet. Diese Position, die Sigrid Schade in «Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹» (1987)<sup>3</sup> verfolgt, soll der Argumentation des vorliegenden Textes zu Grunde liegen. Schade zeigt auf, wie in der illusionistischen Kunst seit der Renaissance einem ganzheitlichen Körperideal der Vorzug eingeräumt wurde, um einer humanistischen Subjektvorstellung zu entsprechen. Dabei wurden viele andere Körpervorstellungen und Körperformen verdrängt und ausgegrenzt. Dass das illusionistische Bild des ganzen Körpers selbst das Produkt anatomischer und mathematischer Zerstückelungstechniken war, beweist Schade mit Verweis auf Leonardo Da Vinci und Albrecht Dürer und entlarvt so den abgeschlossenen, ganzen Körper als Konstruktion, dem keine natürliche Entsprechung vorausgeht.<sup>4</sup> Entscheidend für die Argumentation von Schade ist, dass die künstlerische Darstellung eines fragmentierten, geöffneter Körpers nicht notwendigerweise ein Pars pro Toto ist und damit nicht als mangelhafter Teil von einem gesunden Ganzen missverstanden werden darf. Es müsse darum gehen, die «Experimente der Avantgarde als subversive ästhetische Praktiken»<sup>5</sup> zu nutzen, um patriarchale und idealtypische oder gar faschistische Körpervorstellungen und -darstellungen zu überwinden.

Mit Blick auf einschlägige Positionen feministischer Avantgardenkünstler:innen der 1970er Jahre, die sich immer wieder ästhetischer Praktiken der Deformation, Zerstückelung und Fragmentierung bedienten, kann man Schades Forderung als eingelöst betrachten. Der Körper wird hier gerade nicht verformt, geöffneten oder zerteilt, um wieder neu zusammengesetzt zu werden. Auch repräsentiert das Fragmentarische nicht notwendigerweise metonymisch den ganzen Körper. Vielmehr wird es zur Möglichkeit einer Neuperspektivierung, um *andere*

Körperrepräsentationen zu ermöglichen, welche die Vorstellung von einem autonomen Subjekt in Frage stellen und den weiblichen Körper als verfügbares Objekt kritisieren.<sup>6</sup> Die Relevanz von Medien wie Video und Fotografie wurden im Zusammenhang mit diesen feministischen Strategien immer wieder betont<sup>7</sup> und auch die Body Art und Performance sind ausführlich im Kontext feministischer Körperexperimente diskutiert worden.<sup>8</sup> Hingegen weniger erforscht sind installative Raumpraktiken als feministische Strategien der Dekonstruktion tradierter Körperrepräsentationen. Dass sich weibliche Künstlerinnen allerdings sehr früh in eigenwilligen Raumexperimenten ausprobierten, nicht zuletzt um die Erfahrung und Darstellung von Körpern aufzubrechen, präsentierte und betonte jüngst die Ausstellung *In anderen Räumen. Environments von Künstlerinnen 1956 – 1976* im Haus der Kunst München (8. September 2023 – 10. März 2024).<sup>9</sup> Hier waren neben Lygia Clarks *A Casa é o Corpo* (1968) auch Faith Wildings *Crocheted Environment (Womb Room)* (1972) und Lea Lublins *Penetración/Expulsión (del Fulvio Subtunal)* (1970) zu sehen.

Claire Bishop wies 2005 in ihrer kritischen Geschichte der Installationskunst darauf hin, dass die Installation die künstlerisch konsequenteste Form sei, um vielfältige Blickwinkel zu inszenieren und sich einer zentrierten patriarchalen Blickhierarchie entgegenzustellen. In Bezug auf eine explizit feministische Theoretisierung wird diese These bei Bishop allerdings recht schnell abgehandelt.

«[...] the inclusion of the viewer in a multi-perspectival space offers a significant challenge to traditional perspective, with its rhetoric of visual mastery and centring. Instead of a hierarchical relationship to the object (which was viewed as synonymous with bourgeois possession and masculinity), the viewer of installation art finds that «there's no position from which you can actually see everything at once.»<sup>10</sup>

Wesentlich für eine Mehrfachperspektivierung innerhalb der Installation ist laut Bishop die Aktivierung der Betrachtenden. Das entspricht auch dem, was Juliane Rebentisch in ihrer *Ästhetik der Installation* (2003) entwickelt. Rebentisch arbeitet die konstitutive Rolle der Besuchenden als zentrales Moment für den *offenen* Werkbegriff der Installation heraus. Interessant in Bezug auf installative Körperräume erscheint dabei Rebentischs genaue Formulierung: aus der Teilhabe der Rezipierenden resultiere, dass die gattungsübergreifende Installation «strategisch den Eindruck einer Ganzheit» blockiere.<sup>11</sup> Wenn ich im Folgenden von Körperräumen spreche, um sie als Sujet der Installationskunst auszumachen, wird dabei also bereits durch das ästhetische Mittel der Installation eine Ganzheit negiert. Als räumliche Gefüge konfigurieren sie ein Außen und Innen, eine offene Struktur, die den Mythos von einem ganzen, geschlossenen Körper grundsätzlich unterlaufen.

### Installative Körperräume

Das Innere des Körpers als Motiv der gattungsübergreifenden Installation lässt sich verstärkt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kontext feministischer Kunst ausmachen. Ein fiktiver (weiblicher) Körper kann dabei als mehr oder weniger abstrakter Erfahrungsraum erkundet werden. Raumkonstruktive Membrane oder Wände fungieren als eine Art Hautimitation und architektonisches Element zugleich. Den weiblichen Körper als Haus oder Gefäß zu imaginieren, der zugänglich ist, rekuriert auf eine lange patriarchale Tradition. Der Körper der Frau wird dabei darauf reduziert, verfügbarer Ort der Reproduktion zu sein. Sich diesen Ort des eigenen Körperraumes zurück zu erobern, wird zu einem feministischem

Unterfangen in Philosophie und Kunst. So schreibt Luce Irigaray 1984 in ihrer *Éthique de la différence sexuelle*:

«Was die Frau angeht, so ist sie der Ort. Muß [sic!] sie sich in immer größere Orte einfügen? Aber sie muss diesen Ort, der sie selbst ist, auch in sich finden, in sich situieren. Wenn sie diesen Ort, der sie ist, nicht konstituieren kann, verläuft der Weg zu sich selbst, weiterhin über das Kind.»<sup>12</sup>

Die Imagination des Leibesinneren aufzugreifen und neu zu konzipieren, kann im Kontext einer installativen feministischen Praxis als Emanzipationsprozess verstanden werden. Der Körperinnenraum wird im wahrsten Sinne des Wortes neu besetzt. Als populärstes und zugleich plakativstes Beispiel kann die Installation *Hon – en katedral* (*Sie – eine Kathedrale*) von Niki de Saint Phalle gelten, die 1966 im Moderna Museet in Stockholm realisiert wurde. Im Innenraum einer monumentalen Skulptur, die eine liegende Frau darstellte, war eine Art Vergnügungspark für Besuchende eingerichtet. In ironischer Überspitzung wurde so die öffentliche Verfügbarkeit des weiblichen Innenraumes thematisiert. Ebenfalls als Körperinnenraum lassen sich ausgewählte *Cells* von Louise Bourgeois beschreiben, an denen die Künstlerin seit Mitte der 1980er Jahre arbeitete. Die Installationen rekurrieren nicht nur auf die Zelle als Gefängnis, sondern auch auf die kleinste biologische Einheit.<sup>13</sup> Für die Zelle *In and Out* (1995) stülpte Bourgeois das organische Leibesinnere als abjekte Skulptur in den Ausstellungsraum. Das Innere ihres eigenen Körpers machte 1994 Mona Hatoum räumlich erfahrbar. Für die Videoinstallation *Corps étranger* (1994) filmte sie sich mit einem Endoskop von Innen und inszenierte das Bildmaterial als kreisförmige Projektion auf dem Boden eines engen Zylinderraums, der an eine MRT-Röhre erinnerte. Die Liste an Installationen, die eine Erfahrung von einem Körperinneren aufrufen, könnte ohne Weiteres fortgeführt werden und ließe sich auch bis in die Kunst der unmittelbaren Gegenwart erweitern. Das litauische Künstler Duo Pakui Hardware spannte etwa mit der Arbeit *Underbelly* (2019) eine überdimensionierte, synthetische Bauchdecke in den Lichthof des Museums der bildenden Künste Leipzig. Die Membran beherbergte hybride Organskulpturen und war über Leitern für das Publikum zugänglich.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass der installative Körperraum eine Bandbreite heterogener künstlerischer Qualitäten auffächert. Surreale, phantastische und posthumane Körperwelten sind hier ebenso relevant wie Visualisierungsstrategien des Körpers aus Biologie, Anatomie oder Medizintechnologie. Installative Körperräume verdeutlichen, was Donna Haraway in Bezug auf den Körper als Wissensobjekt benennt. Körper sind «materiell-semiotische Erzeugungsknoten», dessen «Grenzen [...] sich in sozialer Interaktion» materialisieren.<sup>14</sup> Installative Körperräume verhandeln, inwiefern Körper zugleich symbolisch aufgeladene Konstruktionen und biologisch-materielle Manifestationen sind und wie sich die komplexe Verschränkung beider Bereiche immer wieder transformiert.

Als Schlüsselarbeit, an der sich eine ganze Reihe von Facetten besagter Verschränkung ausmachen lässt, soll die Installation *A Casa é o Corpo* (*The House is the Body*) der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark von 1968 im Folgenden exemplarisch betrachtet werden. Neben einer dezidiert feministischen Analyse der Installation, die naheliegt, da es sich bei diesem Körperraum vordergründig um die abstrakte Imitation einer Gebärmutter handelt, nehme ich eine Neuinterpretation der Arbeit vor, die *A Casa é o Corpo* in den Kontext neomaterialistischer, symbiotischer Körperkonzepte stellt. Als Berührungspunkt von neomaterialistischer

Theorie und feministischer Kunstwissenschaft fungiert die Kritik am Mythos des ganzheitlichen, geschlossenen Körpers, die zugleich eine Kritik an einer autonomen Subjektkonstruktion einschließt. Rosi Braidotti brachte diesen Umstand in ihrer «Hegel Lecture» 2023 an der Freien Universität Berlin auf den Punkt, als sie sagte: «We could rather have an Ecosystem than an Egosystem!»<sup>15</sup> Die Philosophin referiert dabei auf feministische Wissenschaftstheorien von und um Donna Haraway, die seit den 2000er Jahren im Kontext eines Neuen Materialismus diskutiert werden.<sup>16</sup> Die Materialität des Körpers ist hier in Hinblick auf eine Kritik an konstruktivistischen Geschlechtertheorien ein zentrales Aushandlungsfeld.<sup>17</sup> Er wird in seiner biologischen Materialität diskutiert, dabei aber keinesfalls im Sinne eines essentialistischen Naturbegriffs konzipiert. Körper bestehen nicht aus einer passiven, biologischen Materie, die lediglich mit einer Bedeutung *versehen* werden kann. Vielmehr bestimmt eine dynamische Materie, die ein Körpersystem bildet, die (kulturelle) Bedeutung von Körpern mit, und vice versa verändert sich die Biologie des Körpers durch kulturelle Techniken. Eine neomaterialistische Konzeption fordert die Vorstellung von Körpern heraus «as discrete entities, of there being clear demarcations between self and other, and between the insides and outsides of living systems.»<sup>18</sup> Der Körper in einem neomaterialistischen Sinne ist dynamisch, porös und symbiotisch und lässt sich gleichsam als Ökosystem begreifen.

*A Casa é o Corpo* (*The House is the Body*) als Ökosystem zu betrachten, verleiht dem *Haus* des Körpers eine erweiterte Bedeutung. *Öko* geht auf Altgriechisch *oikos* zurück und meint Haushalt. Das Ökosystem ist in diesem Sinne eine *Hausgemeinschaft* unterschiedlicher Lebewesen innerhalb eines abgegrenzten aber durchlässigen Biotops. Mit Haraway ließe sich auch von «sympoietische[n] Arrangements» sprechen; das sind Zellen, Organismen und ökologische Gefüge gleichermaßen.<sup>19</sup>

### ***A Casa é o Corpo*: Matrix der Reproduktion und Transformation**

*A Casa é o Corpo* wurde 1968 auf der 34. *Biennale von Venedig* im Brasilianischen Pavillon präsentiert, zu einem Zeitpunkt, als die Entgrenzungstendenzen der Bildenden Kunst einen Höhepunkt erreichten.<sup>20</sup> Lygia Clark, die sich, als Malerin ausgebildet, im Laufe ihrer künstlerischen Entwicklung sukzessiv immer weiter von einem klassischen Werkbegriff verabschiedete, um schließlich therapeutisch zu arbeiten,<sup>21</sup> zielt mit ihrer ersten und einzigen Installation *A Casa é o Corpo* darauf ab, Wahrnehmungskonventionen zu überwinden. Clark ersetzt das visuelle Erfassen eines Körperbildes durch ein multisensorisches Empfinden von Räumen und vollzieht damit, was Silvia Eiblmayr als «Destruktion des Bildes um die Jahrhundertmitte und die gleichzeitige Wiederkehr des verdrängten Körpers» zusammenfasst.<sup>22</sup> Die installative Erfahrung von *A Casa é o Corpo* geht mit einer expliziten Handlungsanweisung einher, die den Körper der Rezipierenden einbezieht und ohne die das Kunstwerk nicht erfahrbar ist.

Von außen lässt sich die Installation als symmetrisches Raumgebilde beschreiben. Links und rechts ist es durch zwei gleich große, menschenhohe Container (jeweils ca. zwei Meter breit) begrenzt. Die Container, die mit dunklem, festem Stoff bezogen sind, werden durch einen schwarz-transparenten Stofftunnel miteinander verbunden. Mittig, zwischen den beiden Containern und hinter dem Stofftunnel, befindet sich ein sichtdurchlässiges Zelt, das mit Scheinwerfern ausgeleuchtet ist. In der Höhe überragt das Zelt die beiden schwarzen Containerboxen und bildet das Kernstück der Installation (Abb. 1).



1 Lygia Clark: *A Casa é o Corpo*, 1968. 34. Venedig Biennale

Das Publikum durchläuft die unterschiedlichen Räume der Installation von links nach rechts. Mit dem vollständigen Titel *The House is the Body: Penetration, Ovulation, Germination, Expulsion* bekommen sie eine Referenz. Der oder die Besucher:in durchquert Stadien der Fortpflanzung: das Eindringen, den Eisprung, die Keimung und schließlich die Austreibung. Dabei ist jeder Bereich mit unterschiedlichen räumlichen Irritationen wie Gummi- oder Plastikbällen, instabilen Böden und langen Wollfäden, die von der Decke hängen, ausgestattet. Am Ausgang, der durch eine vertikale Röhre mit Drehtür erreicht wird, erfolgt schließlich eine Konfrontation mit der eigenen Reflexion in einem verzerrten Spiegel.

Die Organisation der installativen Räume orientiert sich an anatomischen Schemata der Gebärmutter, wie sie Biologie- oder Medizinbüchern zur Anschauung bringen. Das tropfenförmige Zelt in der Mitte kann als abstrahierte Darstellung des Uterus gelten und die symmetrische Anordnung der beiden schwarzen Boxen links und rechts, die im Inneren in schmale, dunkle Räume unterteilt sind, korrespondieren mit den beiden Eileitern, die sich links und rechts an die Gebärmutter anschließen. Das Prinzip des Parcours folgt also dem schematisch, wissenschaftlich dokumentierten Prozess der Reproduktion, verwandelt ihn aber in ein erlebbares Ereignis, das dieses schematische Prinzip zugleich unterläuft. So entsteht letztendlich ein Körperbild, bei dem Wissen und Erfahrung, Repräsentation und Präsenz, sinnliches Erlebnis und konzeptuelle Vorstellung biologischer Vorgänge verschränkt werden und der Körper zu einem «materiell-semiotische[n] Erzeugungsknoten»<sup>23</sup> im Sinne Donna Haraways wird.

Im Katalogtext zur Ausstellung *In anderen Räumen. Environments von Künstlerinnen 1956–1976* wird die Installation als Reise «through which the audience can relive the experience of conception and then birth»<sup>24</sup> bezeichnet und auch Irina Siebert Grun spricht in ihrer Monografie *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst* (2020) vom Durchleben

einer «Wiedergeburt».<sup>25</sup> Die Wiedergeburt kann als Topos der feministischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre gelten. Lucy Lippard verwendet den Begriff Wiedergeburt in ihrem Aufsatz «The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art» in einem übertragenden Sinne als Aufleben des weiblichen Subjekts.<sup>26</sup> Dabei spielt der Einsatz des realen Künstler:innenkörpers eine wesentliche Rolle, wie sämtliche Beispiele, die von Lippard angeführt werden – von Rebecca Horn über Carolee Schneemann und Joan Jonas bis hin zu Ana Mendieta – verdeutlichen. Da Lygia Clark eine Wiedergeburt ohne Einsatz ihres eigenen Körpers, jedoch mit dem Einsatz der heterogenen Körper ihrer Besucher:innen inszeniert, muss hier eine andere Intention ausgemacht werden, die gerade nicht auf eine Subjektivierung des weiblichen Körpers abzielt, sondern das partizipative Moment in den Blick nimmt.

Durch das Eindringen in und die Verschmelzung mit dem Körperraum ist die Beteiligung am Kunstwerk durchaus sexuell aufgeladen. Berühren und Fühlen, das sinnliche Durchwandern des Körperhauses werden zu wesentlichen Bedingungen der Aktivierung. Die Arbeit verdeutlicht im konkreten als auch im übertragenden Sinne eine konstitutive Symbiose von Kunstwerk und Rezipient:in. Erst durch die Partizipation des Publikums wird das Kunstwerk aktiviert und der installative Körper lebendig.

Vor diesem Hintergrund des installativen Körperraumes als partizipativer und sozialer Raum lässt sich eine Vorstellung vom Körper als Ökosystem entwickeln. Bakterien, Viren, Medikamente, Mikroplastik, Sauerstoff, Pilze sowie unzählige andere Substanzen und Lebewesen sind Mitgestalter:innen unserer Körper. *A Casa é o Corpo* entwirft in diesem Sinne nicht nur eine absurde Situation, in der wir zurück in den Mutterleib wandern, sondern vielmehr Protagonist:innen eines mikrobiologischen Science Fiction-Szenarios werden. Die fiktive Szene, der eine groteske Verschiebung von Größenverhältnissen zugrunde liegt, speist sich aus einer mikrobiologischen Realität, die durch wissenschaftliche Technologien sichtbar werden kann.

Dieser mikrobiologische Blickwinkel auf die Installation ermöglicht schließlich auch einen Perspektivwechsel auf das Thema der Reproduktion, da reproduktive Verfahren auf mikrobiologischer Ebene nicht mit einer heteronormativen Sexualität verknüpft sind.

Andere Formen reproduktiver Verfahren in der Natur mitzudenken und zugleich Sex und Reproduktion voneinander abzukoppeln, wird in der *queer theory* bereits seit einigen Jahren verstärkt verhandelt.<sup>27</sup> In zeitgenössischen künstlerischen Positionen spielt ein queerer Blick auf Natur und ökologische Prozesse parallel dazu eine Rolle, wie etwa die Ausstellung *Sex Ecologies* in der Kunsthalle Trondheim (2021) zeigte. In ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Queer Microbiopolitics* schreibt die Künstlerin und Wissenschaftlerin Tarsh Bates:

«Sex is fundamental to both ecological and queer theories. However, sex is a highly ambiguous term. In the biological sciences, the definition of sex is complex and disputed. [...] heteronormative biases in evolutionary and ecological theory and biology are challenged by the plurality of microbial reproductive strategies, which include asexuality and several sexual strategies. [...] Dominant evolutionary theories understand *Homo sapiens* to be sexually dimorphic individuals who reproduce through the act of sex, however an ecology of sex and reproduction occurs within the human body, including the constant asexual reproduction of *Homo sapiens* cells.»<sup>28</sup>

*A Casa é o Corpo* nicht in einem engen Sinne als Ort für die heteronormative Reproduktion eines menschlichen Individuums zu verstehen, ist möglich, weil die

Installation trotz ihrer schematischen Referenzen an die Gebärmutter eine explizite Repräsentation des weiblichen Körpers negiert. Durch die abstrakten Räume und die Fokussierung auf sinnliche, nicht visuelle Qualitäten entsteht eine Offenheit, die sich tradierten Zuschreibungen entzieht. Begriffe wie Eindringen, Keimen und Austreibung, die im Untertitel benannt sind und den räumlichen Erfahrungen der Installation entsprechen, lassen sich als Vorgänge betrachten, die sich grundsätzlich in biologischen Prozessen vollziehen. Und obschon am Ende des Parcours die Konfrontation mit dem Bild des eigenen Körpers im verzerrten Spiegel erfolgt, ist die Verfremdung des Abbilds so groß, dass allenfalls eine Selbsterkenntnis als Wesen aber nicht vordergründig als menschliche Gestalt eintritt. So lässt sich konstatieren, dass *A Casa é o Corpo* kein Uterus im Sinne eines Pars pro Toto, eines fragmentierten Körperteils ist, der metonymisch den weiblichen Körper in seiner Ganzheit repräsentiert, sondern vielmehr ein Körperraum, der metaphorisch für die Reproduktion in einem weiteren Sinne steht: die materielle Transformation lebendiger Organismen. Die Analogie zur Gebärmutter lässt sich in diesem Sinne auch etymologisch deuten, als Matrix der Reproduktion.<sup>29</sup>

### **Kontextualisierung *A Casa é o Corpo***

Die Neuinterpretation von *A Casa é o Corpo* mit Bezug auf eine neomaterialistische Auflösung singularer Körperentitäten muss, um noch konsistenter und präziser argumentiert zu werden, in einem weiteren Schritt in das Gesamtwerk von Lygia Clark und die Diskurse ihrer Zeit eingebunden werden. Der Vollständigkeit halber soll zum Schluss noch auf einige Aspekte dieses Unterfangens hingewiesen werden, ohne sie an dieser Stelle vollständig ausführen zu können.

Zunächst muss die Idee vom Kunstwerk als Organismus, wie sie unter den brasilianischen Neokonkretisten in den 1950er Jahren virulent war, angemerkt werden: So nimmt der neokonkretistische Organismusbegriff etwa Bezug auf Debatten der europäischen Moderne um 1900 und das dort formulierte Ansinnen, Kunst- und Naturprozesse gleichzusetzen.<sup>30</sup> Das Manifest der Neokonkretisten von 1959, an dem Lygia Clark maßgeblich beteiligt war, lässt in der Folge denn auch verlauten: «If we have to look for an equivalent to the work of art we will not find it in the machine, or even the object as such, but [...] in living organisms.»<sup>31</sup>

Des Weiteren lassen sich die Schriften von Lygia Clark in Bezug auf Körpervorstellungen auswerten. Beispielsweise wird in ihrer Beschreibung von *A Casa é o Corpo* tatsächlich nie explizit von einem weiblichen Körper gesprochen.<sup>32</sup> Stattdessen finden sich in diversen Texten von Clark immer wieder Passagen, in denen die Körperlichkeit nicht-menschlicher Artgenoss:innen zur Inspiration wird.<sup>33</sup> Cornelia H. Butler beginnt ihren Essay *A Space Open To Time*, der die Publikation zur ersten großen Retrospektive von Lygia Clark im Museum of Modern Art in New York 2014 eröffnet, indem sie Clarks Faszination für ein Skorpion zitiert und diese mit tiefverwurzelten Vorstellungen von einem Tier-Mensch-Verhältnis in der brasilianischen Kultur zusammenbringt:

«The anthropomorphic, and humankind's relationship to animals [...] had roots and implications deep in the Brazilian imaginary. [...] That Lispector [brasilianische Schriftstellerin] and Clark, two upper-middle-class women, were similarly embroiled in the sensibilities and bodily experience of their insect and animal counterparts testifies to the rich cultural imaginary of postwar Brazil and its tumultuous miscegenation of European and indigenous culture.»<sup>34</sup>

Schließlich müssen andere Werke von Clark im Kontext neomaterialistischen Denkens betrachtet werden. Wie etwa die *Bichos (Critters)*, Skulpturen an denen Lygia Clark seit 1960 arbeitete. Die geometrischen Gebilde im Stil des Neokonkretismus können durch ihre Flexibilität zu immer neuen Konfigurationen verändert werden. Clark betrachtet sie als lebende Organismen mit denen die Besuchenden eine Beziehung eingehen: «There is no room for passivity in the relationship that is established between the *Bichos* and us, neither from them nor from us.»<sup>35</sup> Diese gegenseitige Aktivierung in Beziehung zu den *Bichos* lässt sich mit Donna Haraways Begriff der *Sympoiesis* denken. «Sympoiesis ist ein einfaches Wort. Es heißt «mit-machen». Nichts macht sich selbst, nichts ist wirklich autopoetisch oder selbst-organisierend.»<sup>36</sup> Dass ausgewählte Exemplare der *Bichos* neben *A Casa é o Corpo* auf der Venedig Biennale 1968 präsentiert wurden<sup>37</sup>, bestärkt vor diesem Hintergrund wiederum die oben ausgeführte Analyse von *A Casa é o Corpo* als Ökosystem.

## Anmerkungen

1 Silke Wenk: Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den «Mythos des ganzen Körpers», in: Anja Zimmermann (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Reimer, Berlin 2006, S. 99–113; Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

2 Renate Berger: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Zimmermann 2006 (wie Anm. 1), S. 115–157.

3 Sigrid Schades Aufsatz erschien erstmalig in Ilsebil Barta u. a. (Hg.): Frauen, Bilder – Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987. Bei der hier zitierten Ausgabe des Aufsatzes handelt es sich um Sigrid Schade: Der Mythos des «Ganzen Körpers», in: Zimmermann 2006 (wie Anm. 1), S. 159–180.

4 Ebd. S. 167

5 Ebd. S. 176

6 Vgl. Gabriele Schor (Hg.): Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien 2015. Um aus diesem Band nur einige einschlägige Positionen bzw. Arbeiten zu nennen: Francesca Woodmans fotografische *Tableaux Vivants*, S. 362–415, Birgit Jürgenssens Farbfotografien in *Konkavspiegel Ohne Titel* (1979), S. 348–349, Friederike Petzold *Brustwerk* (1973), S. 62 und Ana Mendieta *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), S. 300.

7 Vgl. u. a. Sigrid Adorf: Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre, Bielefeld 2008.

8 Vgl. u. a. Amelia Jones: *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis 1998; Eiblmayr 1993 (wie Anm. 1).

9 Andrea Lissoni/Marina Pugliese (Hg.): *Inside Other Spaces. Environments von Künstlerinnen 1956–1976*, Stuttgart 2024. Ich werde im Folgenden nicht von Environment sprechen, sondern von

Installation. Environment ist die Bezeichnung, die sich auf den historisch verwendeten Begriff für die Arbeiten der Ausstellung bezieht. Der Begriff der Installation etablierte sich erst in den 1990er Jahren. Da sich Installation mittlerweile als der allgemeinere Begriff durchgesetzt hat und ich von installativen Körperräumen in einer Variantenvielfalt sprechen möchte, verwende ich grundsätzlich diese Bezeichnung und meine dabei die Environments der 1960 und 1970er Jahre mit. Vgl. für eine detaillierte Begriffsklärung von Environment und Installation Julie Reiss: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass. 1999, S. xi–xii.

10 Claire Bishop: *Feminism and multi-perspectivalism*, in: dies.: *Installation Art: A Critical History*, London 2005, S. 36.

11 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 268–269.

12 Luce Irigaray: *Der Ort, der Zwischenraum*. Eine Lektüre von Aristoteles: *Physik IV, 2–5*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 244–245.

13 Vgl. Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.): *Louise Bourgeois*. Das Geheimnis der Zelle, München u. a. 1998.

14 Donna Haraway: *Die Biopolitik postmoderner Körper*, Konstitution des Selbst im Diskurs des Immunsystems, in: Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 171.

15 Rosi Braidotti, *Affirmative Ethics – the philosophy of the big YES!*, Freie Universität Berlin, Dahlem Humanities Center (DHC), Videothek, Hegel Lecture am 21. Juni 2023, Minute 1:12:35, <https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/videothek/Videothek/897-Hegel-Braidotti/index.html>, Zugriff am 30.01.2024.

16 Vgl. hierzu u. a. Heiko Stoff: *Materialität*, in: Anne Gottschalk/Susanne Kersten/Felix Krämer



- (Hg.): *Doing Space while Doing Gender – Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik*, Bielefeld 2018, S. 79–95. Auf S. 86 heißt es: «Um das Jahr 2000 wurden diese durchaus unterschiedlichen Versuche, die Materialisierung der Realität zu denken, zu einer neuen Schule des new oder neo materialism erklärt. Während insbesondere Deleuze höchst einflussreich war und Spinoza neu gelesen wurde, spielten die Arbeiten der feministischen STS [Science & Technology Studies] eine nur noch durch Haraway vermittelte Rolle.»
- 17** Stacy Alamo/Susan Hekman (Hg.): *Material Feminisms*, Bloomington 2008.
- 18** Astrid Schrader: *Microbial Suicide: Towards a Less Anthropocentric Ontology of Life and Death*, in: Claire Waterton/Kathryn Yusoff (Hg.): *Indeterminate Bodies (= Body & Society 23, 2017, Nr. 3)*, S. 48–74, 49.
- 19** Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M./New York 2018, S. 86.
- 20** Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 5. Aufl., Hamburg 2021, S. 21.
- 21** Vgl. Cornelia H. Butler/Luis Pérez-Oramas (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, New York 2014.
- 22** Eiblmayr 1993 (wie Anm. 1), S. 116.
- 23** Haraway 1995 (wie Anm. 14).
- 24** Marina Pugliese: *Lygia Clark A casa é o corpo. penetração, ovulação, germinação, expulsão 1968*, in: Lissoni/Pugliese 2024 (wie Anm. 9), S. 289.
- 25** Irina Siebert Grun: *Strategien der Einverleibung. Die Rezeption der Antropofagia in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst*, Bielefeld 2020, S. 99.
- 26** Lucy Lippard: *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art*, in: *Art in America* 64, 1976, Nr. 3, S. 73–81.
- 27** Vgl. u. a. Karen Barad: *Nature's Queer Performativity*, in: *Qui Parle* 19, 2011, Nr. 2, S. 121–158.
- 28** Tarsh Bates: *Queer Microbiopolitics*, in: Stephanie Hessler (Hg.): *Sex Ecologies*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Trondheim, Cambridge, London 2021, S. 61.
- 29** Matrix «lat. Muttertier, Gebärmutter, Quelle, Ursache [...] (Biol.) Keimschicht aus der etwas [...] entsteht», *Das Fremdwörterbuch, DUDEN Band 5*, 9. Auflage, Dudenverlag, Mannheim u. a. 2007, S. 639.
- 30** Vgl. Anja Zimmermann (Hg.): *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014, S. 23. Claudia Blümle u. a. (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur: Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, S. 9–25.
- 31** Ferreira Gullar: *Neo-Concrete Manifesto, 1959*, in: Dawn Ades (Hg.): *Art in Latin America. The Modern Era, 1820–1980*, Ausst.-Kat., London, Hayward Gallery, New Haven, London 1989, S. 335.
- 32** Vgl. Pugliese 2024 (wie Anm. 24).
- 33** Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 233.
- 34** Cornelia H. Butler: *A Space Open To Time*, in: Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 14.
- 35** Lygia Clark: *The Bichos, 1960*, in: Butler, Pérez-Oramas 2014 (wie Anm. 21), S. 160.
- 36** Haraway 2018 (wie Anm. 19).
- 37** Pugliese 2024 (wie Anm. 24), S. 289, Abb. 7.

## Bildnachweis

- 1** Sabine Breitwieser (Hg.): *vivências/Lebenserfahrung/life experience*, AK/Wien, Köln 2000, S. 137.