

Antechamber

Kate Mackeson



Hosenbein und Messerschneide Antonina Krezdorn

Wodka Gorbatschow und Durstlöscher Multi-vitamin, ein aus Kunstleder genähtes Bein einer mittelalterlichen Rüstung, ein sich windender Chrom-Auspuff – in Kate Mackesons (*1985) Atelier treffen Objekte unverhofft aufeinander. Dabei spiegeln sie auch typische Eigenheiten jener Orte wider, an denen die britische Künstlerin lebt und arbeitet. Konsumartikel, Straßenfunde oder Handyfotos kombiniert sie mit ihren aus Stoff und Metall gefertigten Werken und setzt sie in neue Beziehungen. Die Materialien sind bekannt und erprobt, sie ziehen sich durch ihr Œuvre. Für ihre Werkgruppe *Sirens* (2019–2021) zum Beispiel bedruckt sie Aluminiumplatten mit Aufnahmen bekannter Frauen in roten Kleidern, formt und verbindet diese zu Plastiken, die Architekturmodellen ähneln. In *Moods/Moods II* (2019–2020) verarbeitet sie mittelalterliche Bildsprachen, überträgt Motive daraus auf Hosen und platziert die verzerrten Gesichtsausdrücke leidender Figuren in deren Schritt. Der durch das Stipendium der *Neuen Folkwang Residence* bedingte Ortswechsel ins Ruhrgebiet trägt zu einem neuen Begreifen altbekannter Arbeitsmaterialien bei. Über eBay Kleinanzeigen findet die Künstlerin Kunstschmiedeobjekte – zum Beispiel einen Flaschenhalter oder ein Kaminbesteck, das sie in der merkwürdigen Mischung von Zweckgerichtetheit und sinnbefreiter Verschnörkelung interessiert. In ihrem Zugriff manipuliert sie diese, verformt oder plättet sie. Die neue Form entfernt sich nicht nur vom ursprünglichen Zweck, sie entlarvt auch meist unhinterfragte alltägliche Ästhetiken. Mit Unterstützung eines regionalen Messerschmieds versieht sie Schürhaken mit einer scharfen, glänzenden Schneide, der Zweck der Objekte verschiebt sich dabei ebenso wie ihre symbolische Bedeutung. Geht es um Gewalt? Um das Wirken von Kräften, um Macht? Auch beim Chrom-Auspuff windet sich das mal dick, mal schmal verlaufende Rohr beinahe organisch und entwickelt unverändert als künstlerisches Material eine eigene Objektivität. Im Autoland Deutschland erinnert das hochglänzende Metall an den Fetisch individueller Mobilität, an das nahende Ende des Zeitalters fossiler Brennstoffe und all die gesellschaftlichen Debatten dazwischen.

Das Interesse am Metall geht über dieses selbst hinaus. In Essen verwendet Mackeson vorwiegend Kunstleder mit metallischem Glanz – ein doppeltes Imitat. Im Atelier experimentiert sie damit, es dient als Untergrund für neue Zusammenstellungen von Werken oder

zur weiteren Verarbeitung. Sie fügt runde Kunstleder- und Jeansstücke zusammen, die an Lippen, Taillen oder den Schritt erinnern – Körperteile, die (erotisch) aufgeladen sein können. Diese Formen werden bemalt, mit weiteren Nähten versehen, ausgeschnittene Fotografien kommen hinzu. Sie sind im Internet gesammelt oder Schnappschüsse aus dem Alltag und dokumentieren auch in Essen Entdecktes, das sich so in ihr Werk einschreibt: Regale voller Männerkosmetika, ein Aushang für einen Managementkurs in der Hotellerie und Gastronomie. Letzteres Bild kombiniert sie mit einem Rüstungsbein, das sie aus silberfarbenem Kunstleder fertigt. Vorbild ist der sogenannte Maximiliansharnisch, eine Rüstung, die sich durch eine geriffelte Oberfläche auszeichnet und zu Beginn der 16. Jahrhunderts *en vogue* war. Akkurat formt die Künstlerin die kunstvollen Beschläge und Kanten der Prunkrüstung mit Nähten nach. Das Rüstungsfragment kontrastiert sie durch einzelne Hosenbeine aus Jeans, die sie fragmentiert, wie beiläufig an Wände lehnt oder auf den Boden legt. Sie können ein Eigenleben entwickeln, wie amputierte Gliedmaßen sind sie aber in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Es sind Objekte, die uns begegnen, mit denen wir uns kleiden und die uns umgeben, die Mackeson im Sinne einer Collage zusammenführt. Immer tragen sie auch Spuren spezifischer Orte, die größere Strukturen offenbaren. So spiegeln sich in ihnen nicht einfach die Mechanismen ihrer Weltaneignung. Stattdessen sind sie selbst Agenten der täglichen Praxis im Atelier, die ohne Unterlass offene Fragen generiert – zu ungleichen Machtverhältnissen, Geschlecht und Identität, Rollenbildern und -klischees, zu Historie oder aktuellen politischen Themen.

Die beschriebene Tour durch das Atelier findet im Museum Folkwang eine Fortsetzung. Mit dem Titel *Antechamber* verleiht die Künstlerin der Ausstellung einen Rahmen, der im Laufe der Zeit eine Umwertung erfahren hat und auf Strukturen menschlichen Handelns verweist. Das Antichambre der höfischen Kultur, das Vorzimmer für Bittsteller einer Audienz, unterlag einst strengen gesellschaftlichen Regeln. Heute kennen wir das Vorzimmer noch immer aus großen Firmen oder Arztpraxen als seelenlose und immer gleich eingerichtete Wartezimmer. *Antechamber* bietet einen Kontext, ist ein Dazwischen, ein Raum der gespannten Möglichkeit, den Mackeson nutzt, um mit ihren Werken neue Konstellationen zu schaffen.

Trousers Leg and Knife Edge Antonina Krezdorn

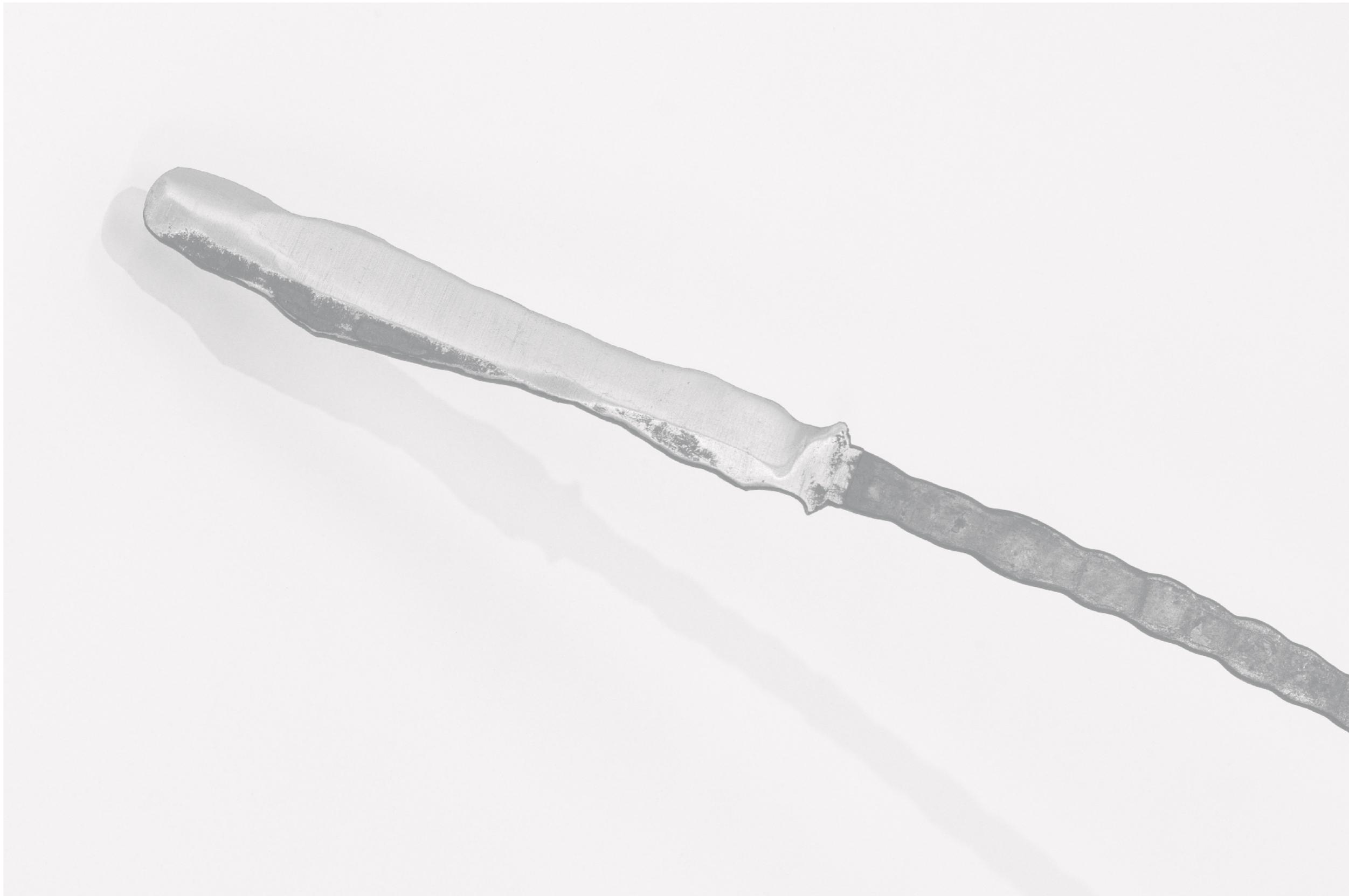
Wodka Gorbatschow and Durstlöscher Multivitamin, the leg of a medieval suit of armour sewn out of faux leather, a winding chrome exhaust pipe – objects unexpectedly encounter one another in Kate Mackeson's (*1985) studio. At the same time, they also reflect typical peculiarities of the places where the British artist lives and works. She combines consumer products, street finds, or cell phone photographs with her works produced out of fabric and metal, creating new correlations. The materials are familiar and tested, and extend through her oeuvre. For her series *Sirens* (2019–21), for example, she prints sheets of aluminium with photographs of well-known women in red dresses, shaping and connecting them to produce sculptures akin to architectural models. In *Moods/Moods II* (2019–20), she processes medieval pictorial languages, transfers motifs from them onto trousers, and places the distorted facial expressions of suffering figures in the crotch. Her relocation to the Ruhr region in conjunction with the *Neue Folkwang Residence* grant contributes to a new understanding of well-trodden working materials. The artist finds wrought ironwork objects via eBay – for instance a bottle rack or fire irons, which interest her in their odd blend of purposefulness and curlicue void of meaning. She manipulates, distorts or flattens them. Their new form not only distances itself from their original purpose, it also generally exposes unquestioned everyday aesthetics. With the support of a regional knife maker, she provides the pokers with a sharp, shiny edge; in doing so, she shifts the purpose of the objects as well as their symbolic meaning. Is it about violence? About the influence of forces, about power? In the case of the chrome exhaust the sometimes thick, sometimes narrow pipe twists in an almost organic way and develops, unchanged, its own objectness. In Germany, the country of cars, the high-lustre metal is reminiscent of the fetish of individual mobility, of the imminent end of the age of fossil fuels and all of the social debates in between.

Mackeson's interest in metal extends beyond the material itself. In Essen she primarily uses faux leather with a metallic sheen – a double imitation. She experiments with it in her studio; it serves as a substrate for new combinations of works or for further processing. She joins together the round pieces of faux leather and denim, which can hint towards (erotically) charged parts of the body such as lips, waists and crotch. The forms are painted, provided with further

stiches, and some are supplemented with cut-out photographs, which are collected in the Internet or are snapshots from everyday life, and document discovered things in Essen that inscribe themselves into her work: shelves full of cosmetics for men, a notice for a management course in the hotel or food service industry. She adds the latter to the leg of a suit of armour, which she fashions out of gun metal coloured faux leather. It is modelled after so-called Maximilian armour, which is characterized by its fluted surface and was *en vogue* in the early sixteenth century. The artist accurately refashions the elaborate fittings and edges of the magnificent armour with stiches. She contrasts the piece of armour by means of individual denim legs, which she fragments, and seemingly casually leans against the wall or lays on the floor. They can develop a life of their own, but like amputated limbs are restricted in their freedom of movement. These are objects we encounter, in which we dress ourselves, and which surround us that Mackeson assembles in the sense of a collage. They also always bear traces of a specific place that reveal larger structures. Hence, they do not simply reflect the mechanisms of their world appropriation. Instead, they are themselves agents of daily practice in the studio that unceasingly generate open questions – about disparate power relations, gender and identity, role models and clichés, about history or current political issues.

The tour through the studio described above is continued at the Museum Folkwang. With the title *Antechamber*, the artist provides the exhibition with a framework that experienced a reassessment over time and makes reference to structures of human conduct. The antechamber of courtly culture, the anteroom for supplicants of an audience, was once subject to strict societal rules. Today, we are familiar with the antechamber from big companies or doctor's surgeries as a soulless waiting room that is always furnished in the same way. *Antechamber* provides a context, is an in-between, a space of tense potential that Mackeson uses to create new constellations with her works.







Ich habe den beobachtenden Mond vergessen

Miriam Stoney

Von einer kleinen, seltsam undurchdringlichen Wolke in einem ansonsten unnatürlich blauen Himmel, durch die offenen Bögen hin zum Bauch der Frau, eingewickelt in Mäntel in kräftigem Lapislazuli, zieht sich eine gepunktete, goldene Linie. Eine Aneinanderreihung von Sitzungen auf der Couch, die Sprache rein symbolisch und das Symptom scheinbar unerschütterlich, bis der Bohrer der permanenten Wiederholung zu einem neuen Signifikanten durchbricht und sich die Beziehung zur zeichengebenden Ordnung verschiebt.¹ Mutters Gesicht auf einer Fotografie, dieses eine Detail, das über das Motiv hinaus Bedeutung hat, und plötzlich sehe ich direkt durch das Bild hindurch zu mir selbst. Das sind nur einige Möglichkeiten, in das Undurchdringliche einzudringen.

Die Fähigkeit, Gewalt in sich zu tragen, stellt sich zunehmend als eines der zahlreichen Potenziale der Subjektivität heraus. Es gibt keine Lebensform, selbst vor der Subjektivierung, die gewaltlos ist; der Unterschied liegt lediglich in der Fähigkeit eines Subjekts, sie im Zaum zu halten. Die Erkenntnis, dass ein Individuum Gewalt in sich trägt, braucht ihre Zeit, ist ein langwieriger und sich wiederholender Prozess der Selbstbeobachtung, bei dem alle Verletzung, Beleidigung, Ausbeutung und Zerstörung, die das Subjekt sich selbst und anderen zufügt, aus dem Blick gerät. Im kritischen Sprachgebrauch hat sich ein Konzept von Gewalt eingebürgert, das auch extrasubjektive Körper einschließt: Ideologien, Staaten, Institutionen, Interessengruppen und zwischenmenschliche Beziehungen. Diese nicht-persönlichen Übergriffe – im Gegensatz zur „systemischen Gewalt“ – bezeichnet Slavoj Žižek als „objektive Gewalt“; die beiden Formen werden durch die „subjektive Gewalt“, von der hier die Rede ist, zu einem Dreigespann ergänzt.² Mangels eines klar auszumachenden Täters ist die objektive Gewalt nur schwer greifbar und gleitet in den Hintergrund, das Gesamtbild verschwimmt. Sobald sie Form annimmt – etwa im Diskurs, in der Diskriminierung oder in tiefgreifendem Zusammenhalten, ist die Rechenschaftspflicht das erste Gespenst, das weichen muss. Als ontologische Kategorie der Gewalt basiert diese Vorstellung des Objektiven jedoch auf einer jahrhundertealten *Apologie* materieller Objekte, deren Mittäterschaft, insbesondere in ihrer Funktion als Waffe, abgestritten wird. Von Aristoteles' Analogie des

tugendhaften Messers, das deshalb tugendhaft ist, weil es seine Aufgabe, das Schneiden, bestmöglich erfüllt, bis hin zu „Guns Don't Kill People, Rappers Do“ (dt. Waffen töten keine Menschen, Rapper tun es), einer fragwürdigen Satire auf amerikanischen Hip-Hop der Gruppe Goldie Lookin Chain – der allgemeine Konsens tendiert dazu, Objekte aus der Verantwortung zu entlassen. Vielleicht in der Hoffnung auf eine moralische Neubewertung, die eine objektorientierte Ontologie mit sich bringen könnte, schreibt Timothy Morton: „Ein Objekt ist an sich gewaltfrei [...], da seine Existenz auf der Koexistenz beruht: zwischen ihm und sich selbst, seiner Form, seinen Eigenschaften, seinem Wesen – und erst recht mit anderen Objekten.“³

Die psychische Verinnerlichung kapitalistischer Gewalt ist eine ideologische Penetration, und der Dolch wird in der Wunde zurückgelassen, um den Blutfluss zu stoppen. Laut Jean-François Lyotards Konzept einer „libidinösen Ökonomie“ wird das Begehren vom Kapitalismus monopolisiert, sodass selbst die am stärksten marginalisierten Gruppen der Gesellschaft – insbesondere die Arbeiterklasse – unter den Bedingungen des Spätkapitalismus keine andere Wahl haben, als danach zu streben, ihre eigene Unterdrückung weiter voranzutreiben. Dieses widersprüchliche Streben nimmt Gestalt an in ausbeuterischem Konsum, dem Zwang, eine tägliche Routine zu wiederholen, die uns auf Dauer zermürbt, und dem Festhalten an und Eingehen von Beziehungen, die unsere eigene Minderwertigkeit gegenüber hegemonialen Akteur:innen untermauern. Einer ähnlichen Argumentation folgte der Anti-Porno-Feminismus der 1970er Jahre unter der Schirmherrschaft von Wissenschaftlerinnen wie Catharine A. MacKinnon, der es sich auf die Fahne schrieb, die unter den Bedingungen patriarchaler Herrschaft entstandene scheinbar untrennbare Verbindung von Sex und Gewalt aufzubrechen. „Die paradigmatische sexuelle Begegnung wird durch das definiert, was als übergriffige Handlung verstanden wird: Penetration und Geschlechtsverkehr.“⁴ Die Sex-Positivity-Bewegung, die sich als Reaktion auf diese Kritik für eine positive Besetzung von Sexualität ausspricht und darauf beharrt, dass Frauen auch unter dem Patriarchat echte sexuelle Lust erleben können, ist weder eine Neuformulierung heteronormativer Machtgefälle noch ein bedeutender Schritt hin zur Emanzipation der Frau, sei es im Schlafzimmer oder anderswo. Angesichts radikaler Kritik wie jener von MacKinnon oder Andrea Dworkin erscheint die Antwort der sexpositiven Bewegung lediglich wie eine weitere eher

schlichte und weitgehend rhetorische Aussage zu einer unmöglichen Thematik, die zwischen zwei grundverschiedenen Polen oszilliert: Widerspruch (Sex und Freiheit) und Tautologie (Sex und Gewalt). Sex Positivity ist eine von den jeweiligen Umständen abhängige Haltung, die im Hinblick auf Intersektionalität, Arbeitsmarkttheorien und die politische Formierung von Begehren ständig neu gedacht werden muss – falls sie Frauen überhaupt eine *echte* Möglichkeit anbietet, Lust zu erleben, die sich von Unterwerfung unterscheidet.⁵

Den Anfang des Textes habe ich bewusst gewählt – drei Formen der Penetration, angeblich nicht-sexuell, doch jede auf ihre eigene Art und Weise unbestreitbar erotisch, jede auf ihre eigene Weise gewaltvoll: die unbefleckte Empfängnis, die Lacan'sche Psychoanalyse, Roland Barthes' Konzept des *punctums* in einer Fotografie. Doch Penetration mit Gewalt gleichzusetzen wäre eine grobe Vereinfachung des sexuellen Begehrens. Folgt man hingegen der sich windenden Argumentationslinie, die Penetration mit Gewalt verbindet, lässt sich mit ihrer Hilfe das unheimliche Territorium abstecken, auf dem „gefickt werden“ eine ganze Reihe von Dingen bedeuten kann – unter anderem Befriedigung. Die Erotik der Penetration muss feminisiert, eher queer gemacht werden, um ihr volles sinnliches Potenzial zu erfassen. In ihrem Essay „Vom Nutzen der Erotik: Erotik als Macht“ von 1978 schreibt Audre Lorde: „Erotik ist eine Ressource, über die alle Menschen auf einer zutiefst weiblichen und spirituellen Ebene verfügen, und sie ist fest verwurzelt in der Macht unserer nicht ausgedrückten, nicht anerkannten Gefühle.“⁶ Betrachtet man sie durch die Linse der Erotik, wird Penetration zu mehr als bloßer Gewalt. Besser noch: Durch die Erotik wird Gewalt zu mehr als bloßer Gewalt. Denn wie könnte man die patriarchalische Gewalt leugnen, die der christlichen Theologie, der Lacan'schen Psychoanalyse und der skopophilen Natur der Fotografie innewohnt? Und wie könnte man ihr (zutiefst weibliches und spirituelles) erotisches Potenzial leugnen?

Wie verpasst man einem Text den richtigen Schliff, verwandelt ihn in einen scharfen Gegenstand? Und wie verfleischlicht man ihn, lässt ihn sprechen wie ein Paar praller Lippen? Wie geht beides gleichzeitig?

Das erotische Potenzial der Penetration liegt in der Beziehung zwischen dem Penetrierenden und dem Penetrierten und dem *Spiel* zwischen ihnen, das den Akt einleitet. Die

Geschichte der jungen Philosophin Heloise und ihres Dozenten Peter Abaelard, dem „Vaters des modernen Empirismus“, kann beispielsweise als mehrdimensionales Vorspiel gelesen werden, das sich über verschiedene Zeitlichkeiten innerhalb ihrer Lebenszeit im 12. Jahrhundert erstreckt und darüber hinausreicht. Es beginnt mit der Unklarheit darüber, wer von beiden den anderen verführte. In seinem autobiografischen Werk *Historia Calamitatum* schreibt Abaelard, dass er der alleinige Initiator ihrer Affäre, die zur anschließenden heimlichen Heirat führte, gewesen sei; Heloise hingegen stellt ihre Rolle in ihren Briefen alles andere als passiv dar: „Mag dir der Name ‚Gattin‘ heiliger und ehrbarer scheinen, mir klang es allzeit reizender, deine ‚Geliebte‘ zu heißen; oder gar – verarg es mir nicht – deine ‚Buhle‘, deine ‚Dirne‘.“⁷ Obwohl Heloises Ausbildung Grund und Rechtfertigung ihrer Verbindung war, gab es oft Reibungspunkte zwischen den beiden, die Abaelards glühendem Verfechten von Logik und Vernunft in Glaubensfragen geschuldet war. Auf seine Mahnung bezüglich ihrer mangelnden Vernunft reagiert Heloise mit der Beschreibung einer erhabenen, objektiven Gewalt von durchdringender Macht: „Denn nichts haben wir so wenig in der Gewalt als unser Herz und statt ihm gebieten zu können, müssen wir ihm folgen. Darum, wenn wir den Stachel seiner Leidenschaften fühlen, ist niemand imstande, seine ungestümen Triebe so zu dämpfen, daß sie nicht leicht zu Thaten werden und noch leichter durch Worte sich Luft machen, welche stets die bereitwilligen Dolmetscher leidenschaftlicher Herzen sind [...]“⁸

Der Empirismus Abaelards folgte augenscheinlich einer militärischen Systematik. Seine dualistische philosophische Position verteidigt er mit einer Beharrlichkeit, die sogar so weit reicht, dass er seine eigene Kastration als Befreiung vom „Schmutz der Lüsternheit“ in einem positiven Licht darstellt.⁹ Der Briefwechsel zwischen ihm und Heloise hat jedoch seine ganz eigene Erotik; er ist ein wortreiches Hin und Her, in dem beide Parteien den Körper immer wieder in Richtung Vernunft und von ihr wegstoßen. Jedwede Interpretation der geschlechtsspezifischen Dynamik zwischen den beiden läuft Gefahr, das Bild einer Beziehung zu zeichnen, die entweder heteronormativ geprägt und daher von einer Unterdrückung der Frau gekennzeichnet ist (der Widerspruch zwischen Sex und Freiheit) oder eine widersprüchliche Emanzipation der selbsterklärten „Dirne“ impliziert (die Tautologie von Sex und Gewalt). Nachdem ihre Beziehung bekannt wurde, soll Abaelard Heloise gezwungen haben, in ein Kloster in Argenteuil zu ziehen. Möglicherweise

hat er sie dadurch allerdings vor ihrem gewalttätigen Onkel geschützt und ihr ermöglicht, sich weiter dem Studium zu widmen. Die Erotik des Gefechts, das Heloise und Abaelard in ihren Briefen austragen, wird jedoch durch die Koexistenz, ja, die Kohärenz von Lust und Schmerz, von körperlicher Verstümmelung und institutionellem Schutz, von körperlichem Schutz und institutioneller Gewalt verstärkt und verkompliziert. Die bloße Tatsache, dass sie ihre Korrespondenz so lange fortsetzten, wirft viele Fragen auf, ohne auch nur eine davon zu beantworten: Ist die Ehe ein Akt der Selbst-Objektivierung oder eine Verpflichtung zu gegenseitigem Verständnis? Ist die Zunge ein rationales Sprachorgan oder der Kanal libidinösen Begehrens? Ist Philosophie „eine professionelle Disziplin unabhängig von politischen oder sozialen Belangen oder ist sie ein kritischer und kultureller Diskurs, der tief in gelebter Erfahrung verwurzelt ist, abhängig von gegenseitigem Verständnis, ein prophetischer Blick auf künftiges Handeln“?¹⁰ Gibt es eine Wahrheit jenseits des Binären? Begehre ich deine Wahrheit überhaupt?

Ihre wohl lustvollste Manifestation fand die Ironie von Abaelards körperphobischer Philosophie bei den Goliarden, einer Gruppe junger Kleriker aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die sich weitaus lüsternerer Beschäftigungen hingaben, als es ihre theologische Ausbildung vorsah. Die Bezeichnung „Goliard“ rührt möglicherweise daher, dass Bernard von Clairvaux Abaelard einst mit Goliath verglich, weshalb man die Anhänger seiner Lehren als „Goliarden“ bezeichnete. Das Eindringen gelebter Erfahrungen in das klerikale Gedankengut scheint eine Explosion libidinösen Begehrens, ungezügelter Triebe und purer Lust an der irdischen Schöpfung angestoßen zu haben. Überfluss und Erfüllung. Ewiges Wachstum und unbändiges Verlangen. Der prälapsarische Zustand, so, wie Gott uns schuf. Dies ist ein Utopia, das Schlaraffenland, von dem die Poesie der Goliarden so oft handelt. Ein mythischer Naturzustand, wie Jean-Jacques Rousseau ihn in seiner *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* von 1755 beschreibt und dessen Verlust einer der zwei Hauptgründe für die Entstehung von Ungleichheit in den Gesellschaften dieser Welt darstellt (der zweite Grund ist die von Hobbes in *Leviathan* dargestellte starke, zentrale Autorität, die sich herausbildet, um die dem Menschen inhärente Gewalt in Schach zu halten).¹¹ Dieses Utopia ist zugleich eine vom Kapitalismus geschaffene Illusion: ein zartes Hologramm, das sich bei der kleinsten Neigung nach rechts in eine dystopische Hölle verwandelt.

Denn der mythische Urzustand ist keine wirkliche Alternative, und wäre er die einzige Alternative, so könnte man leicht auf die Idee kommen, es gäbe nur einen einzigen Ausweg: mitten hindurch.

In *Het Luilekkerland* (1567)

zeichnet Pieter Bruegel der Ältere das Bild eines Schlaraffenlandes, in dem sich der Überfluss nicht als Segen, sondern als entkräftend und lähmend herausstellt. Die satirisch-moralistische Darstellung eines Gelehrten, eines Bauern und eines Ritters, die wie erschlagen inmitten der Trümmer ihres (vergangenen wie zukünftigen) Festmahls teilnahmslos vor sich hin dösen, ist von einer anhaltenden Relevanz, die allgegenwärtig und doch ebenso kulturspezifisch ist wie die orale Phase der psychosexuellen Entwicklung und die *Jouissance* eines unersättlichen Hungers, der darauf wartet, gestillt zu werden. Alenka Zupančič schreibt dazu: „Auf der einfachsten Ebene verweist *jouissance*, Genießen, als ‚gestörtes Verhältnis zum eigenen Körper‘ auf die Tatsache, dass das Genießen die Befriedigung aller körperlichen Bedürfnisse kontaminiert und ihr den Geschmack des Genießens verleiht. Das Genießen führt in die (vermeintliche) Unmittelbarkeit des Lebens und der Befriedigung der Bedürfnisse einen Spalt, ein *décalage* ein, damit die Dinge einen anderen Weg einschlagen können, als den, der als normal und natürlich gilt. (Erinnern wir uns: ‚Wenn ein Tier regelmäßig ißt, dann, um die *jouissance* des Hungers nicht zu erfahren.!) Genießen ist das, was den (vermeintlichen) Kreislauf des Lebens unterbricht und uns zur Metaphysik führt...“¹² Die drei Männer sind eingeschlafen, nachdem sie sich vollkommen der Völlerei hingegeben haben. Die „entscheidende Lücke“, die auch als „kritische Lücke“ bezeichnet werden könnte, ist nicht entstanden. Ihr Schlaf wird erst dann enden, wenn dieser Natur- oder Normalzustand als das erkannt wird, was er ist: reaktive Passivität, die apathische Akzeptanz der Auslieferung des Körpers an die Hölle, das Ende aller Rebellion, das Ende aller Gewalt.

Es ist mir nicht gelungen, den Text pointierter, schärfer zu gestalten. Ich habe behauptet, den beobachtenden Mond vergessen zu haben, aber er war da, die ganze Zeit. Der zyklische Körper, die blutende, schluchzende Frau ... Ich weiß, der Mond schaut zu. Ich kenne den Mond. Dieses Dokument zu fotografieren und es an drei verschiedene Freund:innen zu senden, das ist skopophiler Narzissmus. Seht ihr Heloise? Seht ihr meine Verfehlungen? Seht ihr meinen „Sex“? Und dennoch ... Ich habe Mühe, die letzten Sätze zu formulieren. Der Mann neben mir im Zug scheint zu lesen, was ich schreibe. Er dringt in

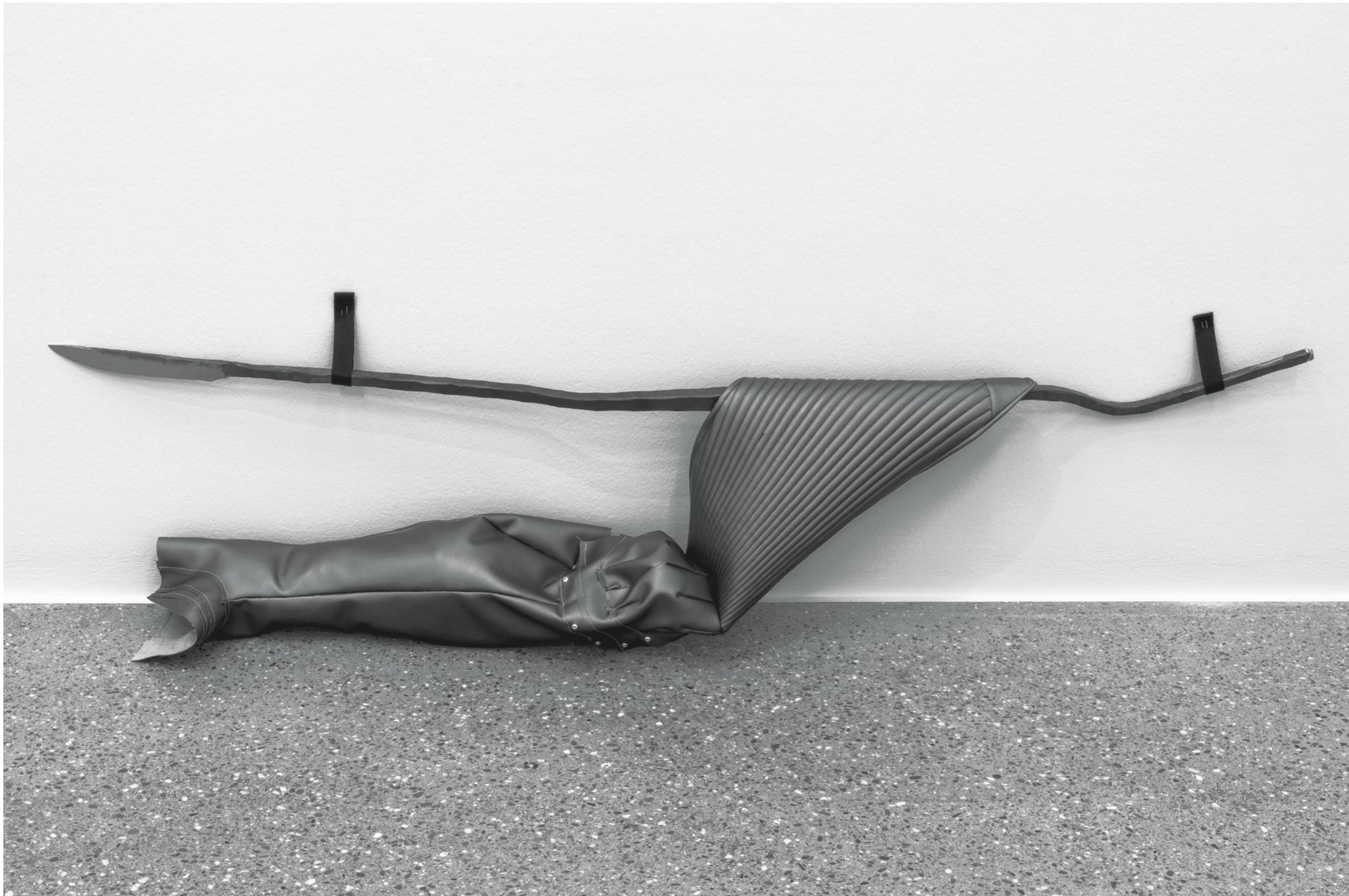
meinen persönlichen Raum ein, in meine intimen Gedanken, mein Lebenswerk. Die Resonanz steht noch aus. Wenigstens kenne ich den Mond. Es gibt viele Dinge, über die ich nicht geschrieben habe – nicht, weil ich es vergessen habe, sondern vielleicht, weil ich es nicht konnte: das Erstarken des religiösen Fundamentalismus und die aktuellen Bedrohungen der Frauenrechte; die katholische Kirche; die „protestantische Arbeitsethik“; Scham, Mittäterschaft und das Schwinden der Solidarität unter marginalisierten Gruppen; die Tatsache, dass dieser Versuch, aufrichtig über die Mehrdeutigkeit oder Multivalenz von Gewalt im Zusammenhang mit Penetration zu schreiben, als ein ontologisches Bekenntnis zu einem selbstbe-

stimmten Frausein innerhalb eines patriarchalen Regimes zu verstehen ist, dessen einziges Ziel darin besteht, diese Selbstbestimmung unmöglich zu machen; die Gefahr der Relativierung von sexueller Gewalt durch den Verweis, ob unbewusst oder in anderer Form, auf das Wohlgefallen der Frau; Fotografie (stattdessen ging es um ein Gemälde); die Gründe, warum ich nicht über Fotografie oder die Darstellung des Selbst schreibe und mich dennoch dafür entscheide, von etwas wie „skopopophilem Narzissmus“ zu sprechen; Maria, die Analysandin, diese meine Mutter.

Die Blase ist geplatzt.

- 1 Alenka Zupančič, *Was ist Sex?* (Wien: Turia + Kant, 2020), S. 255.
- 2 Slavoj Žižek, *Gewalt. Sechs abseitige Reflexionen* (Hamburg: Laika-Verlag, 2011), S. 9.
- 3 Timothy Morton, „Troy Davis and Object-Oriented Ontology“ in *Arcade: The Humanities in the World/Stanford Humanities of Today* (ohne Datum) [<https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/troy-davis-and-object-oriented-ontology> Zugriff: 30. Oktober 2022], übers. Katharina Freisinger.
- 4 Catharine MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State* (Cambridge/London: Harvard University Press, 1989), S. 137, übers. Katharina Freisinger.
- 5 Für eine komplexe, detaillierte Diskussion über die Debatten zwischen dem Anti-Porno-Feminismus und der Sex-Positivity-Bewegung, siehe: Amia Srinivasan, *The Right to Sex* (London: Bloomsbury, 2021).
- 6 Audre Lorde, „Vom Nutzen der Erotik: Erotik als Macht“ in *Sister Outsider: Essays* (München: Carl Hanser Verlag, 2011), S. 51.
- 7 Heloise an Abaelard, in *Briefwechsel zwischen Abaelard und Heloise mit der Lebensgeschichte Abaelards*, aus dem Lateinischen übersetzt und eingeleitet von Dr. P. Baumgärtner, erschienen am 27. Oktober 2013 [<https://www.gutenberg.org/files/44051/44051-h/44051-h.htm>, Zugriff: 8. November 2022].
- 8 Heloise an Abaelard.
- 9 Abaelard an Heloise.
- 10 Andrea Nye, „A Woman's Thought or a Man's Discipline? The Letters of Abelard and Heloise“ in *Hypatia*, Bd. 7, Nr. 3 (Sommer 1992), S. 1, übers. Katharina Freisinger.
- 11 Für eine umfangreiche, wenn auch keineswegs unanfechtbare Historiografie der Ursprünge der Ungleichheit siehe: David Graeber und David Wengrow, *The Dawn of Everything: A New History of Humanity* (London: Penguin Books Ltd, 2021).
- 12 Alenka Zupančič, *Was ist Sex?*, S. 181.







I forgot the surveilling moon Miriam Stoney

From a small, oddly hermetic cloud in an otherwise impossibly blue sky, through the open arches and towards the woman's belly, wrapped in cloaks of a more concentrated hue of lapis lazuli, proceeds a dotted, golden line. An accumulation of couch hours, speech purely symbolic and the symptom seemingly steadfast, until the drill of repetition and reiteration breaks through to a new signifier, and with this follows a shift in relation to the signifying order.¹ Mother's likeness in a photograph, the specific detail that conveys meaning beyond the medium's subject, suddenly seeing straight through the image to myself. Just some ways to penetrate the impenetrable.

The capacity to contain violence registers gradually as one of the many potentials of subjectivity. Even prior to becoming subject, there is no form of life that does not contain violence; the differentiation lies only in a subject's capacity for containing it. The recognition of violence in the individual is a slow dawning, an accumulative and iterative process of self-observation that fails to keep track of all the injuries, assaults, exploitations and destructions it inflicts on the self and others. Common critical parlance has come to accommodate a notion of violence that also encompasses extrasubjective bodies: ideologies, states, institutions, interest groups and relational ties. Distinct from "systemic violence," Slavoj Žižek terms these non-personal incursions "objective violence" – the two being triangulated by the "subjective violence" alluded to here.² With no clear perpetrator, objective violence slips out of the foreground, to fog the bigger picture. Once it takes hold – in discourse, discrimination or pervasive hatred, for example – accountability is the first ghost to be given up. However, as an ontological category of violence, this conception of the objective takes for granted a centuries-long *apologia* for the complicity of material objects, particularly in their weaponised functions. From Aristotle's moral appraisal of the good knife as that which simply performs the task of cutting quite admirably, to Goldie Lookin Chain's dubious satire of American hip-hop, "Guns Don't Kill People, Rappers Do" – the consensus tends towards letting objects off the hook. Perhaps anticipating the moral re-evaluation that an Object-Oriented Ontology might imply, Timothy Morton writes, 'An object is intrinsically nonviolent [...], since its very existence is in the mode of coexistence: between it and itself, its form, its notes, its essence—let alone with other objects.'³

The psychic internalisation of capitalist violence is an ideological penetration that leaves the dagger in the wound to stem the blood flow. In Jean-François Lyotard's conception of the "libidinal economy", desire is monopolised by capitalism, such that even the most marginalised groups in society – the working class, specifically – can only will their own, further oppression under conditions of late capitalism. This contradictory will is manifested in extortionate consumption, the compulsion to repeat a daily routine that ultimately grinds us down, the reproduction of relations that only reinforce our inferiority in the face of hegemonic agents. Following a similar line of reasoning, the inextricable entanglement of sex and violence under conditions of patriarchal domination formed the conceptual backbone of anti-porn feminism from the 1970s onwards under the auspices of such scholars as Catharine A. MacKinnon: 'What is understood as violation, conventionally penetration and intercourse, defines the paradigmatic sexual encounter.'⁴ The sex-positive response that insists upon the possibility of genuine sexual pleasure for women under patriarchy is not, in itself, a rearticulation of heteronormative power differentials or a significant step towards women's emancipation, in the bedroom or elsewhere. As a response to critiques as radical as those of MacKinnon, Andrea Dworkin and others, the sex positivity movement appears as another somewhat sober, largely rhetorical proposition on an impossible subject, which fluctuates between two decisive poles: contradiction (sex and freedom) and tautology (sex and violence). Sex positivity is a contingent position that must be continually revised, with regard to intersectionality, labour theories and the political formation of desire, if it can ever offer women a truly *possible* position from which to experience pleasures distinct from subjugation.⁵

An intentional beginning: three means of penetration, supposedly non-sexual though each undeniably erotic in its own way. Each violent in its own way. The Immaculate Conception, Lacanian psychoanalysis, Roland Barthes' notion of the *punctum* in a photograph. But penetration considered purely synonymous with violence is a simple short-circuiting of desire. To follow instead a circuitous line of reasoning from penetration to violence allows one to chart the uncanny territory on which "getting fucked" can mean a whole host of things, without denying the possibility of satisfaction along the way. The erotics of penetration must be feminised, or rather queered, in order to contain and accommodate its sensual potential. In her 1978 essay "The Uses

of the Erotic: The Erotic as Power” Audre Lorde writes: ‘The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling.’⁶ The erotic is the lens through which penetration becomes something more than mere violence. Even better: the erotic is the lens through which violence becomes something more than mere violence. For how could one deny the patriarchal violence inherent to Christian theology, Lacanian psychoanalysis and the scopophilic regime of photography? And how could one deny the erotic (deeply female and spiritual) potential of each?

How to whittle the text down into a sharp object? Or else, how to enliven the text, have it speak like a pair of plump lips? How to do both, simultaneously?

The erotic potential of penetration lies in the relation between the penetrator and the penetrated and the precursory *spiel* between them that leads up to the act. For example, the story of the young philosopher Heloise and her teacher, the “father of modern empiricism” Peter Abelard can be read as a multi-dimensional foreplay, taking place across different temporalities within their lifetimes in the 12th century and beyond. It begins with the ambiguity surrounding their mutual seduction. In the autobiographical *Historia Calamitatum*, Abelard writes that he alone premeditated their affair and subsequent, covert marriage; while Heloise contests the portrayal of her passivity in her letters to him: ‘You cannot but be entirely persuaded of this by the extreme unwillingness I showed to marry you: tho’ I knew that the name of Wife was honourable in the world, and holy in religion, yet the name of your mistress had greater charms, because it was more free.’⁷ Heloise’s education being the justification and superstructure of their liaison, there were often points of friction between the two of them that hinged upon Abelard’s commitment to logic and reason in matters of faith. Writing in response to his admonishment of her supposed lack of rationality, Heloise describes a sublime, objective violence that has the power to penetrate: ‘For nothing is less under our control than the spirit, which we are more forced to obey than we are able to command; when its agitations move us, none of us can hold back their sudden impulse and they easily break through, and even more easily overflow into words which are expressions of the passion of the spirit.’⁸

Abelard’s empiricism was military in its systematicity, supposedly. The sheer doggedness with which he defends his dualistic philosophical position extends so far as to celebrate his own castration as a liberation from ‘miserable, obscene pleasures.’⁹ The correspondence between him and Heloise, however, contains its own erotics; it is a verbose back and forth in which both parties continuously thrust the body in and out of reason. An interpretation of the gendered dynamics between the two of them risks conveying a relationship that is either heteronormatively determined and thus oppressive for the woman (the contradiction between sex and freedom) or incongruously emancipatory for the self-described “whore” (the tautology of sex and violence). Abelard is said to have forced Heloise into the convent at Argenteuil once their relationship had been exposed. In doing so, however, he may have protected her from an abusive uncle and enabled her further learning. The erotics of the duel that takes place between Heloise and Abelard in their ensuing letters, however, is reinforced and complicated by the coexistence, indeed coinherence, of pleasure and pain, bodily mutilation and institutional protection, bodily protection and institutional violence. The mere fact of their continued correspondence raises many questions, without settling any: Is marriage an act of self-objectification or a commitment to mutual understanding? Is the tongue a rational organ of speech or the channel of libidinal desire? Is philosophy ‘a professional discipline independent of political or social concerns or is it a critical and cultural discourse deeply rooted in lived experience, dependent on interpersonal understanding and prophetic of future action’?¹⁰ Is there truth beyond the binary? Would I ever desire your truth anyway?

The irony of Abelard’s body-phobic philosophy may have found its most gleeful manifestation in the goliards, a group of young clerics in the 12th and 13th centuries who turned to more lustful occupations than their theological educations had mapped out for them. The name “goliard” may derive from the fact that Bernard of Clairvaux once referred to Abelard as “Goliath,” and thus his student adherents would be the goliards. The penetration of lived experience into clerical thought seems to have called forth a burst of libidinal desires, free flowing drives and absolute pleasure in earthly creation. Abundance and satisfaction. Eternal growth and unbridled desire. The prelapsarian state, the way God intended us. This is the picture of utopia, the Land of Cockaigne, to which much goliardic poetry

refers. A state of nature, the very mythic origin that Jean-Jacques Rousseau would invoke in his 1755 *Discourse on Inequality*, the departure from which being one of two predominating accounts of the emergence of inequality across the world’s societies (the other being Hobbes’ depiction in *Leviathan* of the strong central authority that emerges to contain the human’s essential violence).¹¹ It is also a mirage of capitalism’s making: a delicate hologram image, which, when tilted even just slightly to the right, becomes a dystopian hell. For the mythical state of nature is no real alternative, and when the state of nature is the only alternative, one could be forgiven for thinking that the only way out is through.

In *Het Luilekkerland* (“*The Lazy-Tasty Land*” or *The Land of Cockaigne*, 1567) Pieter Bruegel the Elder presents a vision of Cockaigne in which plenty is not empowering but incapacitating and disarming. The satirical moralism of the clerk, peasant and soldier dozing inattentively in the debris of their feasting – past and future – has an enduring relevance as pervasive and yet culturally specific as the oral stage of psychosexual development and the insatiable *jouissance* of a hunger waiting to be satisfied. Alenka Zupančič, at length: ‘On a most basic level, *jouissance*, enjoyment as “a disturbed relationship to one’s body,” refers to the fact that enjoyment, by contaminating, flavoring with enjoyment, the satisfaction of all the body’s basic needs, introduces in the (supposed) immediacy of living and of satisfying one’s needs a crucial gap, a *décalage*, on account of which things can take a different course than what is supposed to be normal or natural. (Recall: “If an animal eats regularly, it is clearly because it doesn’t know the enjoyment of hunger.”) *Jouissance* is what breaks up the (supposed) circle of animal life, and wakes us up to metaphysics.’¹² The three men sleep, having gorged themselves continuously. The “crucial gap,” which could also be called a “critical gap” has failed to emerge. Their indefinite sleep will only end once this state of nature or normalcy is recognised for what it is: reactive passivity, the apathetic acceptance of the body’s consignment to hell, the end of all rebellion, the end of all violence.

This failure to hone the text into something more poignant. I claim to have forgotten the surveilling moon, but she was there all along. Cyclical body and the bleeding, blubbing woman, I know the moon is watching. I know the moon. Scopophilic narcissism is photographing this document and sending the image to three different friends. See Heloise?

See my transgression? See my “sex”? And yet. Struggling to write the final sentences as the man next to me on the train seems to be reading what I am typing. Incursions into my personal space, my intimate thoughts, my life’s work. Public pending. At least I know the moon. The things I didn’t write about, not because I forgot but perhaps because I couldn’t: the rise of religious fundamentalism and the attack on women’s rights, right now; The Catholic Church; The “Protestant work ethic”; Shame, complicity and the breakdown of solidarities across marginalised groups; The fact that this attempt to write sincerely about the ambiguity or multivalence of violence within the framework of penetration must be understood as an ontological claim for a self-determined womanhood within a patriarchal regime whose sole purpose is to render the former impossible; The danger of relativising sexual violence with reference to women’s pleasure, unconscious or otherwise; Photography, but a painting instead; The reasons why I choose not to write about photography or the representation of the self and yet I decide to refer to something like “scopophilic narcissism”; Mary, the analysand, this mother of mine.

The bubble’s burst.

1 Alenka Zupančič, *What is sex?* (Cambridge: The MIT Press, 2017), p. 127.
2 Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections* (New York: Picador, 2008), p. 9.
3 Timothy Morton, "Troy Davis and Object-Oriented Ontology" in *Arcade: The Humanities in the World/Stanford Humanities of Today* (Date not given) [<https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/troy-davis-and-object-oriented-ontology> Accessed: 30th October 2022].
4 Catharine MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State* (Cambridge/London: Harvard University Press, 1989), p. 137.
5 For a complex, insightful discussion of the debates between anti-porn feminism and the sex positivity movement, see: Amia Srinivasan, *The Right to Sex* (London: Bloomsbury, 2021).
6 Audre Lorde, "The Uses of the Erotic: The Erotic as Power" in *Sister Outsider* (Berkeley: Crossing Press, 1984/2007), p. 54.
7 Heloise to Abelard, in *Project Gutenberg's Letters of Abelard and Heloise*, ed. Pierre Bayle, trans. John Hughes (27th April 2011) [<https://www.gutenberg.org/files/35977/35977-h/35977-h.htm> Accessed 30th October 2022].
8 Heloise to Abelard.
9 Abelard to Heloise.
10 Andrea Nye, "A Woman's Thought or a Man's Discipline? The Letters of Abelard and Heloise" in *Hypatia*, vol. 7, no. 3 (Summer, 1992), p. 1.
11 For an extensive, though hardly incontrovertible historiography of the origins of inequality see: David Graeber and David Wengrow, *The Dawn of Everything: A New History of Humanity* (London: Penguin Books Ltd, 2021).
12 Alenka Zupančič, *What is sex?*, p. 89.







Impressum / Imprint

Ausstellung / Exhibition

Kate Mackeson
Antechamber
26. 11. 2022 – 15.1.2023

Direktor / Director
Prof. Peter Gorschlüter

Kuratorin / Curator
Antonina Krezdorn

Museum Folkwang

Museum Folkwang
Museumsplatz 1, 45128 Essen
Tel.: +49 201 8845 000
www.museum-folkwang.de

Die Reihe *6 ½ Wochen* wird ermöglicht durch / The series *6 ½ Weeks* has been made possible by



Publikation / Publication

Herausgeber / Published by
Museum Folkwang

Gestaltung / Design
Vela Arbutina

Übersetzung Deutsch-Englisch /
Translation German-English
Rebecca van Dyck

Übersetzung Englisch-Deutsch /
Translation English-German
Katharina Freisinger

Druck / Printing
Woeste Druck

Installationsansichten von / Installation views of
Kate Mackeson *Antechamber*, Museum Folkwang,
Essen (26. 11. 2022 – 15.1.2023)

© Kate Mackeson
Bildnachweis / Photo credit
Samuel Solazzo

© Für die Texte / For the texts
Antonina Krezdorn, Miriam Stoney

© Für diese Ausgabe / For this edition
Museum Folkwang, 2022

6 ½ Wochen stellt junge Künstler:innen vor und ermöglicht eine spontane und ortsbezogene Entwicklung künstlerischer Arbeiten im musealen Kontext. / *6 ½ Weeks* introduces young artists and enables a spontaneous and site-specific development of artistic works in a museum context.

**6 ½
WOCHEN**

