

SEX REENCHANTED



(DE) SEX REENCHANTED

Die feministische Gruppenausstellung *Sex Reenchanted* präsentiert acht internationale Künstlerinnen und ihre dekolonialen Perspektiven auf Sexualität.

Wie können Sinnlichkeit und Begehren aus dem Schatten der Geschichte des Kolonialismus, der Sklaverei und der frauenfeindlichen Komponente der modernen Medizin heraustreten? Bei der Beantwortung dieser Frage schöpft die Ausstellung Kraft aus vorkapitalistischen Erzählungen und Kunstformen, die teils vergessen, teils verdrängt wurden.

Wie können sich Feministinnen historische Praktiken und Wissensformen im Sinne von Silvia Federicis Forderung nach einer „Wiederverzauberung der Welt“ aneignen?

Dalila Dalléas Bouzar spürt der emotionalen Kraft prähistorischer Felsmalereien in der südalgerischen Sahara nach; Monia Ben Hamouda praktiziert islamische Kalligraphie, um die christliche Verbindung von Sex und Erbsünde zu hinterfragen; CANAN aktualisiert die osmanische Literaturgattung des Bahname, in deren Zentrum die weibliche Lust steht; Şafak Şule Kemancıs Arbeiten beschwören Gärten, die vom berausenden Duft verführerischer Blumen erfüllt sind.

Wissen ist ein dynamisches Gebilde, das stets stirbt und wiedergeboren wird. Der Umgang mit kulturellem Erbe ist ein Prozess steter Neuverhandlung. In der Ausstellung zeigt sich dies anhand der ebenso finsternen wie einladenden Arbeiten von Zoe Williams, die die Erotik der Antike ungehemmt wieder aufleben lassen; Anna Ehrensteins Auseinandersetzung mit dem Orientalismus; Daphne Ahlers' Demaskierung historischer Männlichkeit durch das Spiel mit der Schamkapsel; Tabita Rézaires kraftvoller Kritik an der westlichen Gynäkologie, geleitet durch die verkörperte Weisheit ihrer Schwarzen Ahnen.

(EN) SEX REENCHANTED

The feminist group exhibition *Sex Reenchanted* presents eight international artists and their decolonial perspectives on sexuality.

How can sensuality and desire emerge from the shadows of histories of colonialism, slavery and misogynistic components of modern medicine? In answering this question, the exhibition draws on pre-capitalist narratives and art forms that have been partly forgotten and partly suppressed. How can feminists appropriate historical practices and forms of knowledge in line with Silvia Federici's call for a 're-enchantment of the world'?

Dalila Dalléas Bouzar traces the emotional power of prehistoric rock paintings in the southern Algerian Sahara; Monia Ben Hamouda practises Islamic calligraphy to question the Christian link between sex and original sin; CANAN revisits the Ottoman literary genre of the bahname, which focuses on the sexual pleasure of women; Şafak Şule Kemancı's works evoke gardens filled with the intoxicating scent of seductive flowers.

Knowledge is a dynamic entity that is constantly dying and being reborn. Dealing with cultural heritage is a process of constant renegotiation. In the exhibition, this is seen in the equally uncanny and inviting works of Zoe Williams, who uninhibitedly revives the eroticism of the antiquity; Anna Ehrenstein's exploration of Orientalism; Daphne Ahlers' unmasking of historical masculinity by playing with the codpiece; Tabita Rézaire's powerful critique of Western gynaecology, guided by the embodied wisdom of her Black ancestors.

Mehveş Ungan, Kuratorin der Ausstellung | Curator of the exhibition



© Daphne Ahlers, **THE THING SPORTS A MASK**, 2022. Courtesy of the artist; Sundry, London.
Photo: Gunnar Meier

Bei dieser kleinformatischen Serie der deutschen Künstlerin Daphne Ahlers handelt es sich um modifizierte und durch Hinzufügungen umgestaltete Schamkapseln. Dieses Modeaccessoire aus der Renaissance, das ursprünglich die Männertracht ergänzen und den Status symbolisieren sollte, wird heute beim Militär oder in Sportarten wie dem Kickboxen als Schutzausrüstung der männlichen Genitalien verwendet. Die Skulpturen hängen in Schritthöhe auf der Wand. Eine Anspielung auf die Männlichkeit und das männliche Subjekt? Oder der Versuch, etwas sichtbar zu machen, was seit Jahrzehnten von der Bildfläche verschwunden ist: das männliche Geschlecht?

„Müssen Frauen nackt sein, um ins Met. Museum zu kommen?“ Diese pointierte Frage, die von der aktivistischen und feministischen Künstlerinnengruppe Guerilla Girls auf einem ihrer ikonischen Plakate gestellt wurde, hallt immer noch nach und weist auf die mangelnde Repräsentation weiblicher Künstlerinnen in modernen Kunstsammlungen hin, die im Kontrast zur überwältigenden Präsenz weiblicher Akte steht.

Diese Sexualisierung der weiblichen Form zum Zwecke des ästhetischen Konsums ist ein zentraler Punkt der Feministinnen bei der Kritik an der europäischen Malereitradition. Dabei geht es nicht um die erotische Darstellung des weiblichen Körpers in der Kunst, sondern um die Abwesenheit der männlichen Form in solchen Bildern, wodurch der weibliche Akt für den männlichen Blick isoliert bleibt. Warum wird die Erotisierung des männlichen Körpers gleich als homoerotisch bezeichnet, zumal die meisten Künstler eindeutig männlichen Geschlechts sind? Es wird oft angenommen, dass das Begehren eine Domäne des Mannes ist.

In diesem Zusammenhang setzt sich Ahlers eingehend mit der Sichtbarkeit des männlichen Körpers auseinander. Ihre Geste der Wiederaneignung männlicher Genitalien in einem künstlerischen Kontext weist Parallelen zu Marcel Duchamps *Female Fig Leaf* aus den 1950er Jahren auf, einer eleganten, abstrakten Version der Vulva, die nicht frei von erotischen Implikationen ist. Die poetischen Titel, die Ahlers ihren Werken gibt, wie *A Lonely Cow Weeps at Dawn* oder *Abuse of Freedoms*, unterstreichen den Ready-made-Charakter dieser Stücke: Heute findet man kreativ gestaltete Schamkapseln in der Fetischszene, während in der Vergangenheit Gestalten wie der englische König Heinrich VIII. für die Mode pompöser Schamkapseln standen, die in den Gemälden des bedeutenden Renaissance Malers Hans Holbein dem Jüngeren verewigt wurden.

In unserem Streben nach Effizienz belächeln wir oft extravagante Bräuche und den dekadenten Lebensstil der Aristokratie und lehnen historische Prunksucht und Verführungskünste als frivol ab. Dabei bietet die Geschichte unschätzbare Einblicke in die Geschlechternormen und deren sich im Laufe der Zeit verändernden Wahrnehmung. Im fünfzehnten Jahrhundert bestand die Kleidung von Männern aus Oberbekleidung, Hosen und Mänteln mit separaten Strümpfen aus Wolle oder Leinen. Mit der kurz gewordenen Oberbekleidung wurden die Genitalien der Männer immer deutlicher sichtbar. Die Schamkapsel bot nicht nur Schutz, sondern betonte auch die männlichen Gliedmaßen, die manchmal in voller Erektion erschienen—eine Ästhetik, die nicht gut zu unserer eher konservativen Zeit passen will.

Wie die deutsche Literaturwissenschaftlerin und Professorin Barbara Vinken in ihrem Buch *Angezogen: Das Geheimnis der Mode* schreibt, war die Zurschaustellung der Beine ein wichtiger Aspekt der Männermode. Könige tauschten Seidenstrümpfe als Geschenke aus, während hohe Schuhe von persischen Militärschuhen inspiriert waren, die für das Reiten entworfen wurden—eine Machtdemonstration, mit starken Beinen und einer Schamkapsel als Symbol für Männlichkeit und die Langlebigkeit der Dynastie. Wie kam es also, dass Männer heute eher die Schlichtheit eines

Anzugs schätzen? Vinken argumentiert überzeugend, dass Symbole der Opulenz und des Schmucks, die früher den Aristokraten und der östlichen Hemisphäre vorbehalten waren, allmählich in den Bereich der Frauenmode übergangen, als die Männer auf die offene Zurschaustellung ihrer Sexualität verzichteten, um sich in eine größere kollektive Identität einzufügen. Der Anzug unterdrückte die Individualität, vermittelte gleichzeitig neutrale Autorität.

„Weiß, heterosexuell, männlich“ hat sich als universell dominant durchgesetzt. Ahlers' Arbeit *The Thing Sports a Mask* bringt das Phänomen auf den Punkt: Die weiße Schamkapsel und die weiße Halskrause, bekannt von „Velázquez“-Bildern, verschmelzen perfekt mit den Wänden des „White Cube“, dem ultimativen Dispositiv abendländischer Kunstbetrachtung. Weiß als „reines“ Ideal—bis hin zu den weißen (weil bloß ausgebleichenen) Corpi antiker griechischer Skulpturen. Erst später erkannten europäische Kunsthistoriker, dass die antiken Werke zu ihrer Zeit bunt gemalt waren.

Historisch steht der weiße Kragen für feudale Herrschaft und deren auch auf Kolonialismus beruhenden Reichtum. Symbolisch verbarg der blütenweiße Krage die schmutzige politische Realität hinter der souveränen Fassade: Wie das von Ahlers zitierte modische Accessoire war auch der Dreieckshandel eine Erfindung des 17. Jahrhunderts. „Weiß“ wurde zum Symbol der vermeintlichen kulturellen Überlegenheit des europäischen Menschen über den Rest der Welt. Andere waren „schwarz“, „gelb“, „rot“ oder „braun“. Dieser Rassismus ist bis heute (vielleicht mehr denn je) auf vielen Ebenen des Alltags eng verwoben. Bis heute sind bestimmte Farbfilter des Hollywoodkinos Teil dieser Stigmatisierungsmaschinerie: das Gelb der indischen Städte oder die sogenannte „Shirley-Card“, die weiße Frauen auf Fotografien und Farbfilmen zum Maßstab unserer Hautfarbe machte.

Wer stellt die Vorherrschaft des cartesianischen Subjekts in Frage—„cogito ergo sum“—ein vermeintlich körperloses Wesen, das sich die Welt untertan macht? Vielleicht eine Schamkapsel, in der die spezifische Form weißer Männlichkeit, die sich hier als körperlos und objektiv darstellen will, deutlich hervorgehoben und sichtbar gemacht wird. Denn Unsichtbarkeit ist eine Strategie, die eiskalt kalkulierte subjektive Interessen verbirgt und in den Mantel der „Straflosigkeit“ hüllt. Als die Schamkapsel ihren Höhepunkt erreichte und die Herrscher ihre Männlichkeit am deutlichsten zur Schau stellten, nämlich in der Renaissance, erreichte auch die Hexenverfolgung ihren brutalen Höhepunkt (und nicht, wie gemeinhin angenommen, im Mittelalter). Die gemeinschaftlichen Strukturen und das Wissen der Frauen wurden während des Übergangs zum Kapitalismus auf feminizidale Weise ausgelöscht. Ahlers' Arbeit *A Lonely Cow Weeps at Dawn*, eine Schamkapsel mit einem Besen, symbolisiert eine dieser als „Hexen“ stigmatisierten Frauen und ist eine Hommage an Anna Göldi, die 1782 inmitten einer regelrechten Hexenjagd im schweizerischen Glarus hingerichtet wurde. Sie ist bekannt als „die letzte Hexe, die in Europa starb“.

Daphne Ahlers, 1986 in Hamburg geboren, lebt und wirkt derzeit in Berlin. Sie arbeitet hauptsächlich mit Textilien und weichen Materialien wie Latex, Schaumstoff und Gießharzen, da sie deren Biegsamkeit und Anpassungsfähigkeit als eine eigene Form des Widerstands betrachtet. Oft kombiniert sie diese Materialien mit industriell gefertigten Trägern, um ihre handgefertigten Arbeiten zu schaffen.

Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit ist Ahlers zusammen mit Rosa Rendl Mitglied der Band *Lonely Boys*. Sie arbeitet auch mit Lilli Thiessen zusammen und gründete HULFE, eine Accessoire-Linie, die die Beziehung zwischen Objekten und dem menschlichen Körper untersucht.

MU

The small pieces by German artist Daphne Ahlers, hung on the wall as a series, are adorned sculptures of codpieces. This Renaissance-era fashion accessory, originally designed to accentuate men's attire and symbolize status, is now used in the military or in sports as kickboxing equipment to protect men's genitals. They hang at crotch height. Is this a satire on masculinity and the male subject? Or an attempt to render visible something that has disappeared from the scene for decades: male sex?

"Do women have to be naked to get into the Met. Museum?" This poignant question, asked by the Guerilla Girls on one of their most iconic posters, continues to resonate, underscoring the underrepresentation of female artists in modern art collections, juxtaposed with the overwhelming prevalence of female nudes. This sexualization of the female form for aesthetic consumption was a primary target of feminists critiquing the European painting tradition. Here, the issue isn't the erotic portrayal of the female body in art, but rather the absence of the male form in such pictures, leaving the female nude isolated for the male gaze. Why is it labelled homoerotic when the male body is objectified, especially when most artists are clearly male? Desire is often presumed to be the domain of the male.

In this context, Ahlers delves into a profound exploration of the visibility of the male body. Her gesture of reappropriating male genitals in an artistic context parallels Marcel Duchamp's 1950s work *Female Fig Leaf*, an elegant, abstract version of the vulva not devoid of erotic implications. The poetic titles Ahlers assigns to her works, such as *A Lonely Cow Weeps at Dawn* or *Abuse of Freedoms*, underscore the ready-made nature of these pieces. Today, creatively designed codpieces can be found in the kinky fetish scene, while historically, figures like Henry VIII epitomized ostentatious codpiece fashion, as immortalized in the paintings of Hans Holbein the Younger. In the pursuit of efficiency, we often ridicule the peculiar customs and decadent lifestyles of the aristocracy, dismissing historical pageantry and seduction games as frivolous. Yet history offers invaluable insights into gender norms and shifting perceptions over time. In the fifteenth century, men's attire consisted of outer garments, trousers, and coats, with separate stockings made of wool or linen. As waistlines rose, men's genitalia became more visible. The codpiece not only provided protection but also accentuated the male form, sometimes appearing in full erection – an aesthetic not well-suited to our more conservative era.

As Barbara Vinken explores in her book *Angezogen*, displaying legs was a key aspect of male fashion. Kings exchanged silk stockings as gifts, while high heels were inspired by Persian military footwear designed for horseback riding. It was a demonstration of power, with strong legs and a codpiece symbolizing virility and dynastic continuity. So how did men come to embrace the simplicity of the suit? Vinken argues compellingly that symbols of opulence and adornment formerly reserved for aristocrats and the East gradually transitioned to the realm of women's fashion as men relinquished overt displays of sexuality to assimilate into a larger collective identity. The suit suppressed individuality but conferred a neutral authority. "White, heterosexual, male" has become universally dominant. Ahlers' work *The Thing Sports a Mask* gets to the heart of the phenomenon: the white pubic capsule and white ruff, familiar from Velázquez's paintings, merge perfectly with the walls of the "white cube", the ultimate dispositive of Western art contemplation. White as a "pure" ideal—right down to the white (because faded) corpi of ancient Greek sculptures. It was only later that European art historians realised that the ancient works were painted in colour.

Historically, the white collar symbolises feudal rule and its wealth, which is also based on colonialism. Symbolically, the pristine white collar concealed the sordid political reality behind the sovereign façade: like the fashion accessory Ahlers cites,

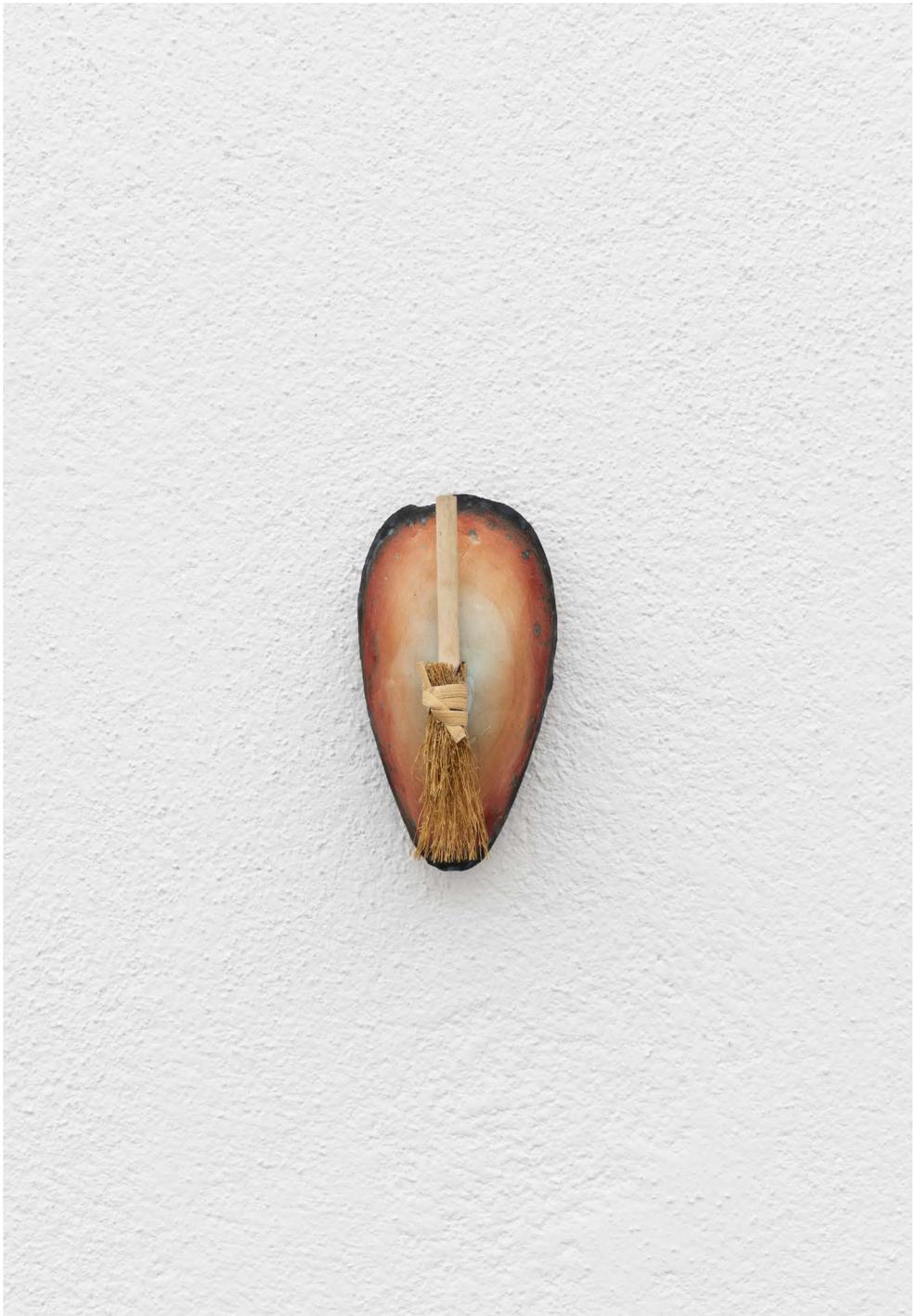
the triangular trade was a 17th-century invention. White came to symbolise the supposed cultural superiority of European men over the rest of the world. Others were ‘black’, ‘yellow’, ‘red’ or ‘brown’—‘non-white’, after all. This racism is still closely interwoven today (perhaps more than ever) at many levels of everyday life. To this day, certain colour filters of Hollywood cinema are part of this machinery of stigmatisation: the “turmeric yellow” of Indian cities or the so-called “Shirley Card”, which made white women in photographs and colour films the measure of our skin colour.

Who questions the supremacy of the Cartesian subject—*cogito ergo sum*—a supposedly disembodied being that subjugates the world? A codpiece, perhaps, in which the specific form of white masculinity, which seeks to present itself as disembodied and objective, is clearly emphasised and made visible? For invisibility is a strategy that conceals coldly calculated subjective interests and wraps them in the mantle of “impunity”. When the fashion for wearing a pubic cap reached its height and rulers flaunted their masculinity most blatantly, it was during the Renaissance that the persecution of witches reached its most brutal peak (and not, as is commonly believed, in the Middle Ages). The communal structures and knowledge of women were erased in a feminicidal way during the transition to capitalism. Ahlers' work *A Lonely Cow Weeps at Dawn*, a pubic capsule with a broom, symbolises one of these women stigmatised as “witches” and is a tribute to Anna Göldi, who was executed in 1782 in the midst of a veritable witch hunt in Glarus, Switzerland. She is known as “the last witch to die in Europe”.

Born in 1986 Hamburg, Daphne Ahlers is currently living and working in Berlin. She works mostly with textiles and soft materials like latex, foam and casting resins because she believes in their ability to bend and adapt, which she sees as a form of resistance in itself. She often combines these materials with industrially manufactured supports to create her handcrafted pieces.

In addition to her art practice, Ahlers is a member of the band “Lonely Boys” alongside Rosa Rendl. She also collaborates with Lilli Thiessen, co-founding HULFE, a line of accessories that explore the relationship between objects and the human body.

MU



© Daphne Ahlers, **A LONELY COW WEEPS AT DAWN**, 2022. Courtesy of the artist; Sundry, London; and Sandy Brown, Berlin. Photo: Gunnar Meier



© Dalila Dalléas Bouzar, Detail from *INFINITE VESSEL*, 2023. Courtesy of Antoine Aphenbero and ADAGP.

Wir stehen vor dem *Unendlichen Gefäß*, einer monumentalen Stickerei von Dalila Dalléas Bouzar, die in Zusammenarbeit mit algerischen Stickerinnen aus Tlemcen entstanden ist. Diese Stickerinnen fertigen sonst aufwendige, traditionell algerische Hochzeitsgewänder an, deren feingliedrige Technik beim *Unendlichen Gefäß* ebenfalls verwendet wird. Die Figuren sind inspiriert vom *Tassili N'ajjer*, einem UNESCO-Weltkulturerbe in der Wüste Sahara im Süden Algeriens. Dieses Felsplateau aus der Jungsteinzeit beherbergt Tausende von Felszeichnungen und -gravuren, die einen Einblick in die Vergangenheit der Menschheit geben.

Die Begegnung mit einigen der ältesten Bildern der Menschheitsgeschichte ist ein faszinierendes Erlebnis, ihre zeichnerische Umsetzung ist auch für eine Künstlerin eine Herausforderung. Bouzar würdigt die Andersartigkeit dieser Formen und bewahrt gleichzeitig den Zauber, der ihnen innewohnt. Der schwarze Samt ihrer Installation schafft einen neuen sakralen Raum. Um diesen zu betreten, bedarf es eines Initiationsprozesses: Wie Giorgio Agamben in *Das unsagbare Mädchen: Mythos und Mysterium der Kore* über die antiken Mysterien schreibt, muss der Mensch erst in sein Leben eingeführt werden.

In der ersten Version der Arbeit im Palais de Tokyo (Paris) war das *Unendliche Gefäß* wie ein Zelt aufgebaut, das man nur ohne Schuhe betreten durfte. Dabei geht Bouzars künstlerisches Medium über die Malerei hinaus: Als Performancekünstlerin benutzt sie ihren Körper als Leinwand. Eindrucksvolles Beispiel dafür war die Premiere, bei der Bouzar *The Arch* trug—ein riesiges rotes Gewand, das mit Tiermotiven aus Gold—und Baumwollfäden verziert war. Dieses Kleidungsstück war nicht nur als Kostüm gedacht, sondern auch als Mittel, um mit der Umgebung und dem Raum in Kontakt zu treten.

Diese Art der performativen Kunst Bouzars steht in scharfem Kontrast zu den Akten kolonialer Plünderung. Museen selbst können als Kulminationspunkte dieser gewaltsamen Form kultureller Aneignung gesehen werden, mit welchen sich Europa als alleinige Erbin der griechischen Kultur bestätigt. Darüber hinaus werfen die häufig mit Kolonialismus einhergehende, gewaltsame Entfernung von Objekten von ihrem Ursprungsort und ihre Unterbringung in Museen die Frage nach dem Eigentum und der Auslöschung indigener Kulturen auf.

Bouzars Herangehensweise an diese Bilder besteht nicht einfach darin, das kulturelle Erbe zu bewahren. Vielmehr betrachtet sie es durch die Linse einer utopischen Vision, die über die Narrative der Beherrschung hinausgeht, die ihre jüngste Geschichte geprägt haben. Bouzar wurde als Tochter algerischer Eltern in Oran geboren und stammt damit aus einem Land, das mit einer komplexen sozio-politischen Landschaft zu kämpfen hatte. Vom brutalen Unabhängigkeitskrieg zwischen 1954 und 1962, der zur Befreiung von der französischen Herrschaft führte, bis hin zu den heutigen Zeiten politischer Unruhen und sozialer Unzufriedenheit spiegelt der Weg Algeriens den Widerstand und die Herausforderungen seiner Bevölkerung wider. Die starken sexuellen Werte der islamischen Länder entstanden als Reaktion auf die koloniale Besetzung. Als der westliche Kolonialismus seinen Einfluss weltweit ausdehnte, verbreitete er frauenfeindliche und homophobe Ideologien, die tief im Christentum verwurzelt waren. Auf diese Weise wurden Konzepte wie Keuschheit, heilige Ehe, Sodomie, Sünde und Schuld in verschiedene Kulturen eingeführt.

Paradoxerweise eignete sich die westliche Welt mit der Einführung dieser Werte auch Traditionen anderer Kulturen an und wandelte sie in kommerzielle Lebensweisen um. Ein bemerkenswertes Beispiel für diesen Prozess ist das *Kamasutra*, ein imposantes Lehrwerk über Erotik, das oft auf eine bloße Karikatur sexueller Stellungen reduziert wurde. Ähnlich endete die Verherrlichung von Göttinnenkulten durch den Feminismus der 1970er Jahre in einer kulturellen Aneignung und Kommerzialisierung.

Bouzars Darstellungen der menschlichen Figur lehnen die traditionellen Grenzen der Zugehörigkeit trotzig ab. Sie zelebrieren ihre Körper mit Mut, strahlender Kraft und Vitalität durch ihre Geschlechtsteile. In dieser Form des Aufbegehrens verkörpern sie eine ihnen innewohnende Quelle des Widerstands und bieten eine überzeugende Gegenerzählung zu kolonialer und patriarchaler Unterdrückung.

Dalila Dalléas Bouzar lebt und arbeitet in Bordeaux und wird derzeit von der Galerie Cécile Fakhoury vertreten. Ursprünglich als Zeichnerin und Malerin tätig, hat sich ihre Praxis auf Textilkunst und Performance ausgeweitet, in denen sie die Klischees der Darstellung arabischer Frauen dekonstruiert und gleichzeitig die Rolle der Künstlerin in diesen Darstellungen hinterfragt.

MU

We are standing in front of a monumental embroidery by Dalila Dalléas Bouzar made in collaboration with Algerian embroiderers from Tlemcen. These embroiderers usually manufacture ornate, traditional Algerian wedding garments, whose delicate technique is also used for this work: *Infinite Vessel*. The figures are inspired by a UNESCO World Heritage site in the Sahara desert of southern Algeria. Dating back to the Neolithic period, this plateau boasts thousands of rock paintings and engravings that offer a glimpse into humankind's ancient past.

Encountering some of the oldest images in human history is a mysterious experience, translating them into drawings is a challenge, even for an artist. Bouzar honours the alterity of these forms while preserving their inherent magic. The black velvet fabric creates a new sacred space. But it requires a process of initiation: As Giorgio Agamben wrote about ancient mysteries in *The Unspeakable Girl: The Myth and Mystery of Kore*, people need to be initiated into life.

In the first version of this work at the Palais de Tokyo, *The Infinite Vessel* was set up as a tent that could only be entered without shoes. Bouzar's artistic medium extends beyond painting, and she uses her body as a canvas in her performances, a striking example being the premiere of *The Infinite Vessel*, where Bouzar wore *The Arch*—a huge red robe decorated with animal motifs made of gold and cotton threads. This garment is intended not only as a costume, but also as a means of establishing contact with the surrounding space.

This kind of performative art serves as a powerful contrast to colonial plunder. Museums themselves can be seen as the culmination of cultural appropriation, as Europe asserts itself as the exclusive heir of Greek culture. Moreover, the fact that colonialism often involves the forcible removal of objects from their sites of origin and their placement in museums raises questions of ownership and the erasure of indigenous cultures.

Bouzar's approach to the figures is not simply to preserve cultural heritage, but to see them through the lens of a utopian vision that transcends the narratives of domination that have marked their recent history. Born in Oran to Algerian parents, Bouzar comes from a country that has struggled with a complex socio-political landscape. From the brutal war of independence between 1954 and 1962, which led to liberation from French rule, to contemporary periods of political unrest and social discontent, Algeria's journey reflects the resilience and challenges of its people. The strong sexual mores of Islamic countries emerged as a reaction to colonial occupation. As Western colonialism extended its influence globally, it propagated misogynistic and homophobic ideologies deeply rooted in Christianity. This imposition introduced concepts of chastity, holy matrimony, sodomy, sin and guilt into diverse cultures.

Paradoxically, while imposing these values, the Western world also appropriated traditions from other cultures, transforming them into commodified lifestyle choices. A notable example of this process is the *Kama Sutra*, an impressive text on eroticism, that was often reduced to a mere caricature of sexual positions. Similarly, feminism's celebration of goddess cults in the 1970s ended in cultural appropriation and commercialization.

Bouzar's representations of the human form defiantly reject traditional boundaries of belonging. They celebrate their bodies with boldness, radiating power and vitality through their genitals. In this defiance, they embody inherent sources of resistance and offer a compelling counter-narrative to colonial and patriarchal oppression.

Dalila Dalléas Bouzar lives and works in Bordeaux and is currently represented by Galerie Cécile Fakhoury. Starting with drawing and painting, her practice has expanded to include textile art and performance, in which she deconstructs the clichés of Arab women's representation while questioning the role of the artist in these representations.

MU

MU: Höhlenmalereien aus der Altsteinzeit gelten als älteste Bilder der Menschheitsgeschichte. Deshalb haben viele WissenschaftlerInnen versucht, anhand dieser Bilder die Urtriebe oder ältesten Ängste des Menschen zu beschreiben. Georges Bataille, Autor zahlreicher erotischer Erzählungen im Paris der 1950er Jahre, schrieb ein Werk über Lascaux, eine Höhle in Frankreich, in der er eine Jagdszene sah, in der ein sterbender Mann mit voll erigiertem Penis vor einem Tier lag. Für Bataille war diese Szene ein willkommenes Beispiel, da er den Sexualtrieb mit dem Tod in Verbindung brachte und sich dabei auf Freuds Theorie des Todestriebes stützte. Er sah in dieser Szene den Beweis für das Wissen des Urmenschen um den eigenen Tod als älteste Form des Wissens.

Diese Theorie ist faszinierend, aber wir sind inzwischen weit genug gekommen, um zu erkennen, dass Batailles Auffassung von Erotik, die um Begriffe wie Verbot und Überschreitung kreist, stark vom Christentum beeinflusst ist. Die Verbindung von Schuld, Sünde und verbotenen Begehren ist demnach—wie in der Philosophie des Marquis de Sade—für die erotische Erfahrung unabdingbar.

Dalila, lass uns dieses weiße, männlich dominierte Bild von Erotik in Frage stellen! Denn in der Begegnung mit deinem Werk spiegeln sich die Schatten, die das abendländische Erbe wirft, und doch stellst du eine Sonne als Quelle neuer Erkenntnis in den Mittelpunkt. Wie interpretierst du die Darstellung der Genitalien in der Höhle von Lascaux?

DB: Es handelt sich um eine Zeichnung, die sich auf dem Grund eines Brunnens verbirgt. Ein schwer zugänglicher Ort. Die dargestellte Szene—ein stilisierter, liegender Mann mit erigiertem Geschlechts- teil, ein aufgeschlitzter Bison und ein ebenfalls stilisierter Vogel—ist wirklich faszinierend und sehr rätselhaft. Wenn ich das Bild betrachte, sehe ich zuerst eine Beziehung, eine sehr starke Verbindung zwischen Mensch und Tier. Dann sehe ich den Augenblick des Todes. Ein Moment, der andauert. Das Tier stirbt, der Mensch stirbt auch. Und den Vogel sehe ich als Zeugen des Dramas, das sich abspielt.

Die Erektion nehme ich nicht als etwas Erotisches oder als eine Andeutung von Erotik war. Ich sehe sie als Zeichen einer extremen emotionalen und körperlichen Anspannung. Etwas, das darauf hinweist, dass das Ereignis eine Emotion auslöst, eine Kraft, die der Mensch nicht kontrollieren kann, die ihn überwältigt.

MU: Und was für eine Erfahrung war es, die Zeichnungen mit einer Gruppe algerischer Frauen zu teilen? Sehen sie die Bilder als Teil ihres kulturellen Erbes?

DB: Im Gegensatz zu dem, was man vermuten könnte, löste der Anblick von Zeichnungen nackter Frauen oder nackter Männer mit erigierten Genitalien in meiner Gruppe von Stickerinnen keine Verlegenheit oder Diskussion aus. Ich war diejenige, die darauf bestand, das Thema anzusprechen, um jegliches Unbehagen zu vermeiden. Die Frauen sagten, sie fühlten sich nicht gestört. Sie konnten darüber lächeln. Der Umgang mit Nacktheit und Sex ist weniger kompliziert, als man in Europa vielleicht denkt.

MU: Palaeolithic cave paintings are considered the oldest images in human history. For this reason, many theorists have tried to define the *primaeval* instinct, or the oldest fear of man, based on these images. Georges Bataille, the author of many erotic stories in 1950s Paris, wrote a work about Lascaux, another cave in France, where he saw a hunting scene with a dying man lying in front of an animal, his penis fully erect. This served Bataille well, as he associated the sexual drive with death, following Freudian principles of the death drive. He presented this scene as evidence of primitive man's awareness of death as the oldest form of knowledge.

It's a fascinating theory, but we have now progressed sufficiently to recognize that Bataille's concept of the erotic, revolving around prohibition and transgression, draws heavily on Christianity. The combination of guilt, sin and forbidden desire is essential for an erotic experience—as in the philosophy of the Marquis de Sade. Our encounter with your work thus reflects the shadows cast by the Western heritage, yet you place a sun at its centre, as a source of fresh illumination.

Regarding the representations of genitals in the cave, what is your interpretation?

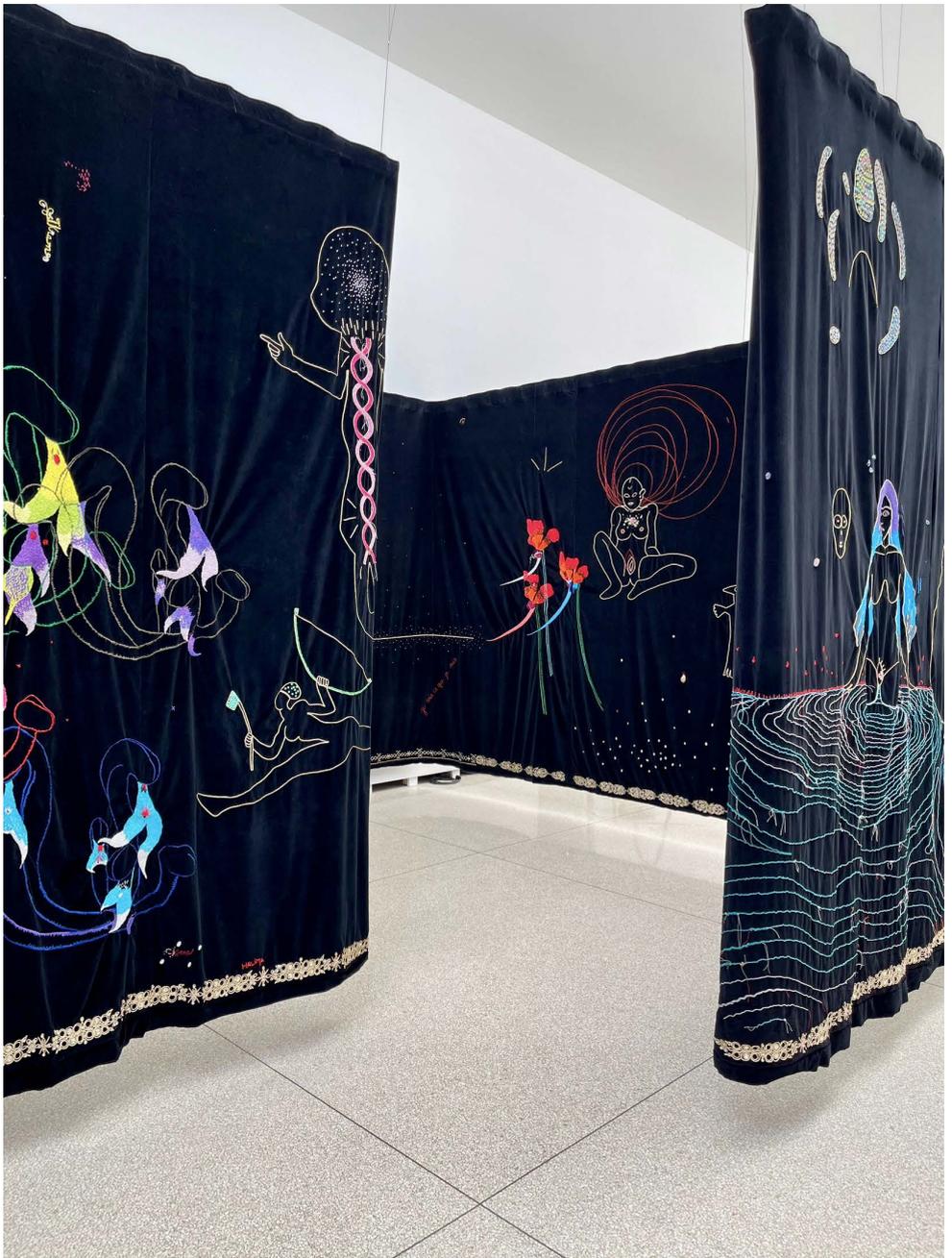
What do you think of the interpretation of the scene in Lascaux?

DB: We're talking about the scene at the bottom of the cave in Lascaux, hidden away at the bottom of a well. A very difficult place to get to. The scene presented by this drawing—a stylized man lying down with his sex erect, a disembowelled bison, and a stylized bird—is really fascinating and very enigmatic. When I look at it, the first thing I see is a connection, a very strong link between the human being and the animal. Then I see the moment of death. A moment that lasts. The animal is dying and so is the human being. I see the bird as a witness to the drama that has taken place.

I don't see the erection as something erotic or suggestive of eroticism. I see it as an indication of an extremely violent emotional and physical charge. Something that indicates that the event gives rise to an emotion, a force that the human being cannot control, that overwhelms him.

MU: What was it like sharing your drawings with a group of Algerian women?

DB: Contrary to what you might think, the sight of drawings of naked women or naked men with erect genitals didn't cause any embarrassment or discussion in my embroidery group. I was the one who insisted on mentioning this aspect to be sure of defusing any possible discomfort. They said it didn't bother them. They could smile about it. There's a relationship to nudity and sex that's less complex-ridden than you might think in Europe.



© Dalila Dalléas Bouzar, Installation View Sex Reenchanted from **VAISSEAU INFINI (INFINITE VESSEL)**, 2023. Courtesy of Heidelberger Kunstverein.



© CANAN, Installation View for Shahmaran in **THE NAUGHTY LAUGHTER ROOM**, 2021. Courtesy of the artist and .artSümer Istanbul.

Wir haben das Reich von *Shahmaran* (deutsch: König der Schlangen), halb Schlange, halb Frau betreten. Sie ist nicht nur eine mythologische Figur aus einer alten Erzählung; noch heute hängen kurdische und türkische Menschen ihr Bild als Glücksbringer in ihre Häuser. So gesehen ist sie ein Zeugnis der Koexistenz verschiedener Traditionen, schamanischer Praktiken und vorislamischen Glaubensvorstellungen in Anatolien. Während die Regierung als politischer Islam ein enges Bild von Religion aufzwingt, gewinnen solche kraftvollen Symbole als eine Form des Widerstands an Bedeutung. Auch queere Gemeinschaften machen sich solche hybriden Figuren, die den fließenden und sich wandelnden Charakter der Existenz verkörpern, zu eigen.

In CANANs Interpretation der mythischen Figur der *Shahmaran* wird das Lachen zu einer Quelle der Heilung. *Der Raum des frechen Lachens* ist eine eindrucksvolle Installation mit visuellen und auditiven Elementen, die eine stimmungsvolle Atmosphäre schaffen. Wenn wir uns in die tief in der Erde liegende Höhle von *Shahmaran* begeben, werden wir von den Klängen des hemmungslosen Lachens umhüllt, das uns überrascht und uns einen Moment der Befreiung schenkt. Inmitten des Lachens liefert CANAN selbst eine lebendige Darstellung von *Shahmaran*, die für ihre faszinierende Schönheit bekannt ist: *Shahmaran*, die im Zentrum der Installation steht, strahlt eine mystische Aura aus, ihr Haar ist mit Sternen geschmückt, ihre Lippen sind mit Kirschen versüßt und ihre Brüste bestehen aus Rosenknospen. Ihr Körper ist umschlungen von mehreren schlangenförmigen Füßen, die voller Rubine und Diamanten schimmern, während der Salbeiduft ihre Haut umhüllt. Ihr freches Lachen kann als augenzwinkernder Kommentar an aggressive männliche Politiker verstanden werden, die sich anmaßen zu behaupten, Frauen sollten in der Öffentlichkeit nicht laut lachen.

Fröhliche, selbstbewusste Frauen wurden als Bedrohung für das Patriarchat angesehen—wie die Figur dieses ambivalenten weiblichen Monsters. *Shahmaran* verkörpert eine ständige Dualität: das empfindliche Gleichgewicht zwischen Licht und Dunkelheit, Heilung und Vergiftung. Wie wir sehen können, hat ihr Schwanz, ihre zweite Hälfte, auch ein Gesicht: *Maran*, die die gerissene, schelmische, böswillige Seite ihres Charakters symbolisiert. Und *Shahmaran* spricht zu ihr. Ihr Austausch füllt die Luft mit lebhaftem Geplauder und verlockt die Kreaturen um sie herum zur scherzhaften Beteiligung. Dieser geheime Garten, der sich sieben Schichten unter der Oberfläche befindet, bleibt vom Sonnenlicht unberührt.

Das Faszinierendste an der *Shahmaran* umgebenden Zweideutigkeit ist jedoch, dass sie das vom französischen Philosoph Jacques Derrida geprägte Konzept vom *Pharmakon* des Platon verkörpert: Ihr Fleisch ist sowohl Heilmittel als auch Gift. In der Dschemshid-Version der Geschichte wird ein junger Mann gleichen Namens von habgierigen Freunden in einer Höhle gefangen gehalten. Aus dieser magischen, unterirdischen Welt inmitten von tausend Schlangen rettet ihn *Shahmaran*. Nachdem er lange Zeit bei ihr verbracht hat, erbarmt sie sich seiner Sehnsucht nach seiner Familie und lässt ihn gehen. Allerdings muss er versprechen, ihren Aufenthaltsort niemals zu verraten. Als der Sultan erkrankt, macht man sich auf die Suche nach *Shahmaran*, denn ihr Fleisch gilt als Heilmittel. Alle Männer des Königreichs werden gezwungen, ins Hammam zu gehen, den wer *Shahmeran* einmal begegnete, ist verzaubert: Wenn er nass wird, beginnt seine Haut wie die einer Schlange zu glänzen. So wird Dschemshid entdeckt und gezwungen, den Ort von *Shahmarans* Höhle zu verraten. Obwohl sie solchermassen von ihrem Geliebten betrogen wird, schenkt sie ihm das Rezept zur Zubereitung ihres Fleisches: „Meine Weisheit ist in meinem Kopf, mein Schwanz enthält das Gift.“ Als Dschemshid verzweifelt versucht, Selbstmord zu begehen, rettet ihr Fleisch den Geliebten und tötet den bösen Wesir.

Murathan Mungan, ein renommierter türkischer Autor, hat eine fesselnde Kurzgeschichte mit dem Titel *Die Beine der Shahmaran* verfasst, in der er die Reise eines jungen Lehrlings unter Anleitung eines Kunsthandwerkers und Meisters der *Shahmaran* schildert. Durch die Augen des Jungen erleben wir die andächtige Stille des Kunsthandwerkers, der sein Leben der Darstellung eines mystischen Wesens von zwiespältiger Natur gewidmet hat. Welchen Sinn hat die Verehrung einer mächtigen Figur, deren Geschichte von Verrat geprägt ist? Sie bleibt doch die Hüterin der Geheimnisse. Lernen, andere nicht zu verraten, ist die Moral der Geschichte.

Das Festhalten an eigenen Traditionen steht in starkem Gegensatz zu dem von der Moderne propagierten Fortschrittsgedanken. Philosophen wie Martin Heidegger argumentieren, das Hauptziel der Moderne bestehe darin, die Traditionen zu entschleiern und zu hinterfragen, während Soziologen wie Max Weber für eine Entzauberung der Welt plädieren, um das wissenschaftliche Zeitalter einzuleiten. Kulturen, die sich diesem Übergang widersetzen, werden häufig für ihr vermeintliches Versagen bei der Entwicklung kritisiert und als in „mittelalterlichen“ Lebensstilen verhaftet angesehen.

In einer Welt, in der Feminismus und queere Rechte unter dem Deckmantel des Fortschritts zu Formen der Kriegspropaganda verzerrt werden, ist es unerlässlich, einen traditionsgebundenen Ansatz für Queerness zu verfolgen. Die Werke von Künstlerinnen wie Saba Taj oder Chaza Charafeddine, die sich die Figur des *Buraq*—ein fliegendes Pferd mit menschlichem Gesicht, das den Propheten Mohammed auf seiner nächtlichen Himmelsreise begleitete—zu eigen gemacht haben, bekräftigen historische Grenzfiguren, die die konventionelle Geschlechterbinarität überschreiten. Diese Künstlerinnen—wie auch CANAN, die im tragischen Lachen von *Shahmaran* Ermutigung findet—widersetzen sich der Vorstellung, dass Menschenrechte ausschließlich privilegierten weißen Menschen vorbehalten sind.

Defne Selman & MU

You have entered the queendom of Shahmaran (English: King of Serpents), half snake, half woman. She is not just a mythological figure from an old story; even today, Kurdish and Turkish people hang her picture in their houses as a talisman for good luck. In this sense, she is a testimony to the coexistence of different traditions, shamanic practices, and pre-Islamic beliefs in Anatolia. As the political Islam of the government imposes a narrow narrative of religion, these kinds of powerful symbols gain strength as a form of resistance. Queer communities also embrace such hybrid figures that suggest the fluidity and shape-shifting character of existence.

In CANAN's interpretation of the mythical figure of Shahmaran, laughter becomes a source of healing. *The Room of Naughty Laughter* is an immersive installation with visual and auditory elements that create an atmospheric environment. As we venture into Shahmaran's cave buried deep in the earth, we are enveloped by the sounds of unrestrained laughter, catching us off guard and granting us a moment of liberation. Amidst the laughter, CANAN herself narrates a vivid description of the Shahmaran known for her mesmerizing beauty. Shahmaran, at the center of the installation, exudes an aura of mysticism, her hair adorned with stars, her lips sweetened with cherries, and with rose buds for breasts. Her body is entwined with multiple serpentine feet, shimmering with rubies and diamonds, while the scent of sage envelops her skin. The naughty laughter can be understood as a tongue-in-cheek commentary on aggressive male politicians who take it upon themselves to say that women should not laugh out loud in public.

Joyful, confident women have been seen as a threat to the patriarchy, as in the figure of this ambivalent female monster. Shahmaran incorporates constant dualities: the delicate balance between light and darkness, healing and harm. As you can see, her tail, her second half, also has a face: Maran, which symbolizes the darker facet, the cunning, mischievous, malevolent facet of her character. And Shahmaran speaks to her. Their exchange fills the air with animated chatter, drawing cheeky participation from the creatures around them. This secret garden, nestled seven layers below the surface, remains untouched by sunlight.

But the most fascinating part of the ambiguity surrounding Shahmaran is that she embodies French philosopher Jacques Derrida's notion of Plato's "pharmakon": her flesh is both remedy and poison. In the Jemshid version of the story, a young man of the same name is held captive in a cave by greedy friends. Shahmeran rescues him from this magical underground world surrounded by a thousand serpents. After spending a long time with her, she takes pity on his longing for his family and lets him go. However, he must promise never to reveal her whereabouts. When the Sultan falls ill, they go in search of Shahmaran, as her flesh is believed to be a cure. All the men in the kingdom are forced to go to the hammam, for anyone who meets Shahmaran is enchanted: when he gets wet, his skin begins to glow like a snake's. Jemshid is discovered and forced to reveal the location of Shahmeran's cave. Despite being betrayed by her lover in this way, she gives him the recipe for preparing her flesh: "My wisdom is in my head, my tail contains the poison". When Jemshid desperately tries to commit suicide, her flesh saves her lover and kills the evil vizier.

Murathan Mungan, a renowned Turkish author, penned a captivating short story titled *Shahmaran's Legs*, depicting the journey of a young apprentice under the tutelage of an artisan who is expert on Shahmaran. Through the boy's eyes, we witness the artisan's contemplative silence, his life devoted to portraying a mystical being of ambivalent nature. What significance lies in venerating a formidable figure whose story twists with betrayal? And yet, she remains the guardian of secrets. Learning not to betray is the moral of the story.

Remaining loyal to one's own tradition stands in stark contrast to the concept of progress as propagated by modernity. Philosophers like Martin Heidegger argue that modernity's primary objective is to unveil and scrutinize tradition, while sociologists such as Max Weber advocate for a disenchantment of the world to usher in the scientific era. Cultures that resist this transition are often criticized for their perceived failure to evolve, being deemed as entrenched in 'medieval' lifestyles.

In a world where feminism and queer rights are being distorted into forms of war propaganda under the guise of progress, it is imperative to present a tradition-bound approach to queerness. The artworks of artists such as Saba Taj or Chaza Charafeddine, who appropriated the figure of Buraq—a human-faced flying horse accompanying the Prophet Muhammad during his Nocturnal Journey—underscore historical liminal figures that transcend conventional gender binaries. These artists, like CANAN, who finds empowerment in the tragic laughter of Shahmaran, oppose the notion that human rights are exclusively reserved for privileged white individuals.

Defne Selman & MU

Wir betrachten eine Serie fein gemalter Miniaturen, die Vulven darstellen. Der begleitende Text in modernem Türkisch gibt jedem weiblichen Geschlechtsteil einen eigenen Namen und beschreibt dessen Sehnsucht nach dem idealen Pendant. Manifestieren diese Beschreibungen eine feministische Zukunftsliteratur? Im Gegenteil, CANAN zitiert Passagen aus einer historisch gewachsenen osmanischen Literaturgattung namens *Bahname* (Buch des Geschlechtsverkehrs). Von den Anfängen des Islam bis ins 19. Jahrhundert, also noch vor der kulturellen Hegemonie des Westens, pflegte man in der islamischen Tradition einen freizügigen Umgang mit der Sexualität. Das bedeutet nicht, die osmanische Zeit sei ein Paradies für Frauen gewesen: Die zitierten Texte dienten unter anderem dazu, Sklavinnen anhand sexueller Vorlieben zu identifizieren.

Jedoch geben die Faszination für die sexuelle Befriedigung der Frau und die Verbreitung von Erzählungen, die sich um sie ranken, den Blick auf eine bemerkenswerte historische Tatsache frei: Dieser lustorientierte Diskurs stellt eine Herausforderung für die Selbstgewissheit des rationalen und souveränen männlichen Subjektes und dessen Wunsch nach absoluter Kontrolle über seine Sexualität dar.

Die Verwendung der Miniaturtechnik und des gealterten Papiers (türk. *aherli kağıt*) erinnert an alte Manuskripte. Gleichzeitig malt CANAN die Vulva und den Penis ähnlich den Illustrationen in medizinischen Texten mit beinahe wissenschaftlicher Präzision. Die Ästhetik der Manuskripte in Verbindung mit den anachronistisch-modern wirkenden, fragmentarischen Bildern führt zu einer Verfremdung, die mit unseren Erwartungen an die moderne medizinische Bildsprache bricht.

Was verbinden wir gemeinhin mit der modernen Medizin? Die komplexe lateinische Terminologie, mit der die Funktion von Geweben oder körperlichen Systemen minutiös definiert wird. Heute würde wohl kaum jemand ein Buch über Sexualität aus der osmanischen Zeit lesen—wir neigen vielmehr dazu, allem zu misstrauen, das vor unserem wissenschaftlichen Zeitalter entstanden ist. Mit ihren kalten, metallischen Instrumenten hat die moderne Medizin frühere und alternative Wissensformen in den Hintergrund gedrängt.

Was CANAN mit ihrer Arbeit in unsere heutige Realität trägt, ist ebenso inspirierend wie historisch fundiert: Das aus dem Arabischen und Persischen stammende Wort *bahname* setzt sich aus *bah* (Lust, Beischlaf, Verlangen) und *name* (Buch) zusammen. Das Genre hat einen medizinischen Charakter, der zugleich mit erotischer Poesie verwoben ist. Es handelt sich um einen Diskurs, der die Steigerung des sexuellen Verlangens und die Intensivierung von Lust bezweckt. Weit davon entfernt, sexuelle Praktiken zu pathologisieren, enthält dieses protomedizinische Traktat „eine breite Palette von Themen, von einer Taxonomie der Genitalien bis zu Katalogen sexueller Stellungen, von aphrodisierenden Rezepten bis zu gewagten Anekdoten, von empfängnisverhütenden Maßnahmen bis zu Mitteln zur Sicherung der Empfängnis.“¹

Insbesondere bei dem Thema der Gesundheit vereint das *Bahname* verschiedene Ansätze, darunter medizinische Fakten, religiöse Weisheiten—wie die *Hadith* Literatur (prophetische Medizin)—und erotische Erzählungen.

1 Artan, Tülay, und İrvin Cemil Schick. „OTTOMANIZING PORNOTOPIA: CHANGING VISUAL CODES IN EIGHTEENTH-CENTURY OTTOMAN EROTIC MINIATURES“. in *Eros and sexuality in Islamic art*. Francesca Leoni und Mika Natif, eds. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, [2013], S. 157-207.

Die Komplexität dieses frühzeitlichen Diskurses ist faszinierend. Wie die Literaturwissenschaftlerin und Mitbegründerin der postkolonialen Theorie Gayatri Spivak betont, werden Frauen dagegen durch die reproduktive Logik des modernen medizinischen Wissens symbolisch kastriert.

CANAN ist eine kurdisch-türkische Künstlerin, die 1970 in Istanbul geboren wurde. Mutig fordert sie Geschlechterstereotypen heraus, beschäftigt sich mit Themen wie Sexualität, Politik und Feminismus und lehnt künstlerische Kategorien ab. Sie erforscht verschiedene Medien und Techniken, von digital bis traditionell, und schafft einen materiellen und visuellen Kosmos, der Grenzen überschreitet. CANAN untersucht, wie Symbole menschliches Verhalten und Beziehungen prägen und lädt den Betrachter ein, soziale Normen zu hinterfragen und seine Wahrnehmung zu überdenken.

MU

What we are looking at here is neo-miniatures miniatures portraying vulvas. The accompanying text, written in modern Turkish, assigns distinct names to each part of the female genitals and describes the yearning for an ideal partner. Is this feminist futurist fiction? Not quite! CANAN quotes passages from an Ottoman literary genre called *Bahname* (Book of Sex). From the beginning of Islam until the 19th century—in other words: prior to the West’s cultural hegemony—a nuanced approach to sexuality existed within Islamic tradition. The Ottoman era was far from being a paradise for women, and these texts also harbored a darker purpose, used among others to identify slaves based on their sexual preferences.

Nonetheless, the fascination with pleasing women sexually and the proliferation of narratives surrounding it is a formidable historical fact. It serves as a challenge to the Cartesian ideal of the disinterested, rational, sovereign male subject, and to his absurd desire for absolute control over his sexuality.

The use of miniature technique and the aged-looking paper (*aherli kağıt*) evokes the appearance of old manuscripts. At the same time, CANAN paints the vulvas and penises to resemble the illustrations found in medical textbooks, displaying a certain scientific precision. This anachronistic juxtaposition, an unexpected deviation from modern medical language, results in a disorienting experience.

What do we typically associate with modern medicine? The complex Latin terminology that meticulously defines the functions of tissues or systems. Few would consider reading a book on sexuality from the Ottoman era, as our contemporary minds tend to distrust anything predating our scientific age. Modern medicine, with its cold, metallic instruments, exudes a seriousness that often dismisses alternative forms of wisdom.

However what CANAN reintroduces to our contemporary reality is both powerful and historically accurate: derived from Arabic and Persian roots, *Bahname* combines *bah* (lust, coitus, desire) and *name* (book). This genre possesses a medical character that is intertwined with erotic poetry. Yet its discourse is teleologically rooted in the enhancement of sexual appetite and the intensification of pleasure. Far from pathologizing specific sexual practices, this proto-medical treatise contains “a wide range of subjects from taxonomies of genitalia to catalogues of sexual positions, aphrodisiac recipes to risqué anecdotes, contraceptive measures to means of ensuring conception.”¹ Notably, the discourse on health within *Bahname* encompasses a fusion of various realms, including medical facts, religious wisdom—such as *Hadith* literature (Prophetic medicine)—and erotic narratives.

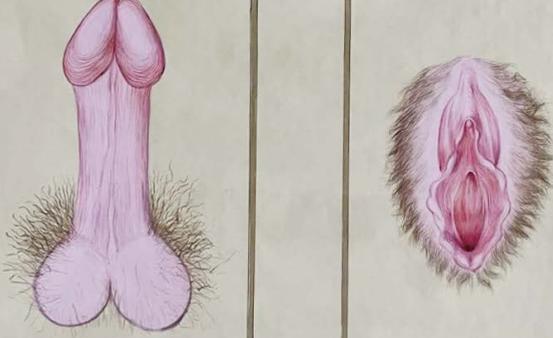
The complexity of this premodern discourse is fascinating. As literary scholar and co-founder of the post-colonial theory Gayatri Spivak points out, women are symbolically castrated by the reproductive logic of modern medical knowledge.

CANAN is a Kurdish-Turkish visual artist born in 1970 in Istanbul. Boldly challenging gender stereotypes, delving into themes of sexuality, politics, and feminism and rejecting artistic categories, she fearlessly explores various mediums and techniques, from digital to traditional, creating a material-visual cosmos that defies boundaries. CANAN examines how symbols shape human behavior and relationships, inviting viewers to question societal norms and reconsider their perceptions.

MU

¹ Artan, Tülay, und İrvin Cemil Schick. „OTTOMANIZING PORNOTOPIA: CHANGING VISUAL CODES IN EIGHTEENTH-CENTURY OTTOMAN EROTIC MINIATURES“ in: *Eros and sexuality in Islamic art*. Francesca Leoni und Mika Natif, eds. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, [2013], S. 157-207.

Lezika: Fercin semizken sonra zayıflayıp iç yağıyla dolu olan yerleri boşaldığından kıynakları birbirine yapışık olduğu halde, sölçük olmasıdır. Böyle olan ferce giren alet kısa ve kalın olmadıkça mahbube cimadan zevk bulamaz.



© CANAN, Bahname I Series, LEZİKA, 2007, Private Collection of Saruhan Dogan, Istanbul.

MU: In der Ausstellung *Sex Reenchanted* werden die Serien *Bahname I* und *Bahname II* zusammen gezeigt. Diese Arbeiten, in denen Sie Auszüge aus osmanischen Büchern über sexuelle Lust in eine neue Form bringen, sind über einen längeren Zeitraum entstanden. In *Bahname I* haben Sie die Vulven nach der Art ihres Begehrens kategorisiert und dann gemalt. In *Bahname II* wurden daraus Paare, die sich in osmanischen Kostümen in verschiedenen Stellungen vergnügen. Gegenwärtig konzentrieren Sie sich auf das Thema Liebe, indem Sie mythologische Figuren interpretieren. Ich würde gerne verstehen, wie Sie die Ausstellung Ihrer *Bahname*-Serie empfinden: Wie hat sich Ihrer Meinung nach die Sicht auf Liebe und Sexualität im Laufe der Jahre verändert und welchen Einfluss haben dabei die Märchen, mit denen Sie sich auch beschäftigen?

C: Obwohl Sexualität als intimes Thema wahrgenommen wird, für das man sich schämt oder über das man lacht, ist es mir wichtig, individuelles Begehren in Kunstwerken zu verarbeiten und zu zeigen.

Angesichts der gesellschaftlichen Fixierung auf das männliche Begehren sind die osmanischen *Bahname* Bücher sehr wertvoll, weil sie das weibliche Begehren in den Vordergrund stellen. Auch wenn sie dies mit Humor tun. Bemerkenswert ist zum Beispiel, dass sie bei der Kategorisierung der Geschlechtsorgane zwischen den Wünschen verschiedener Gruppen von Frauen unterscheiden, zum Beispiel zwischen denen, die Kinder geboren haben, und denen, die keine Kinder geboren haben. Sie beschreiben auch, dass manche Frauen kein männliches Geschlechtsorgan begehren, was wir heute als Lesbischsein bezeichnen. Und trotz dieser frühen Texte haben wir auch heute noch Schwierigkeiten, unsere eigenen Genitalien zu benennen.

In der zweiten *Bahname*-Serie geht es um das Begehren eines Paares. In diesem Buch sehen wir Paare, die Sex haben, aber es ist an den Mann gerichtet und wie er seine Mahbube, seine Geliebte, sexuell glücklich machen kann. Während solche Bücher früher auch Informationen über Verhütung oder Haarfärben enthielten, haben sie sich im Laufe der Jahrhunderte mehr in eine pornografische Richtung entwickelt.

Sie haben mich auch gefragt, wie Märchen meine Sicht auf die Liebe verändert haben. Im Märchen wird Liebe als etwas konstruiert, das nie erreicht werden kann, während ich Liebe als eine Verbindung sehe, die tatsächlich erreicht werden kann und die in der daraus resultierenden Zweisamkeit über die gesellschaftliche Sphäre hinausgeht.

MU: In Ihrem Interview mit Begüm Güney, der Kuratorin der Ausstellung *Hayal-i alem* (Deutsch: Traumwelt), sagen Sie: „Ich glaube nicht, dass es so etwas wie traditionelle Formen in der Kunst gibt“. Einerseits muss ich mich aber im Rahmen meiner Forschung zu Ihrer Kunst als Kunsthistorikerin methodisch auf das Konzept der Neo-Miniatur beziehen, denn es gibt viele KünstlerInnen, die wie Sie heute mit der Ästhetik der Miniatur arbeiten. Dabei fällt mir auf, dass Sie den Beschriftungen selbst treu bleiben, wie wir an Ihren Serien *Bahname* und *Falname* sehen können. Das heißt, Sie lösen die Miniatur nicht völlig aus ihrem Kontext und übertragen sie ins rein Visuelle. Andererseits greifen Sie manchmal auf die Miniatur zurück, wenn es um Themen

geht, die schwer zu visualisieren sind, zum Beispiel wenn Sie versuchen, die Gewalt der Soldaten in einem kurdischen Dorf zu erklären, oder wenn Sie die blutigen Laken in Frage stellen, die in der Hochzeitsnacht, der so genannten Brautnacht, als Beweis der Jungfräulichkeit erwartet werden. Es ist also auch eine strategische Entscheidung. Was bedeutet Miniatur heute für Sie?

C: Ich liebe die Miniaturkunst: die Farben, die Koolde, die Engel, die Polyphonie, so viele Texturen ...

Nicht nur, weil es eine traditionelle Form ist, sondern auch, weil sie das Wesen und die Wärme unserer Region auf wunderbare Weise widerspiegelt. Wir sprechen laut, wir setzen unseren Körper ein, wenn wir sprechen. Sogar die älteren Frauen in der östlichen Türkei kleiden und schmücken sich in farbenfrohen Kleidern, und die Miniatur spiegelt das sehr schön wider.

In letzter Zeit habe ich mich mit Märchen und mythologischen Geschichten beschäftigt, und die glitzernde Welt der Miniatur bietet eine geeignete Sprache, um sie zu erzählen.

MU: Wenn man über die Geschichte des *Shahmaran* nachdenkt, muss man sich mit den Begriffen Verrat und Loyalität beschäftigen. Obwohl Ihre Kunst nicht auf Tradition abzielt, sind Sie Ihrem eigenen Erbe gegenüber sehr loyal. Entsteht diese Loyalität aus Respekt vor den Quellen, die Sie erforschen?

C: In Mardin und anderen orientalischen Städten wird *Shahmaran* in den Häusern gegen den bösen Blick und zur Heilung aufgehängt, um zu verhindern, dass negative Energien in das Haus eindringen. Ich habe *Shahmaran* auf der Grundlage der Tatsache entworfen, dass die Schlange in der Pharmazie das Symbol der Heilung ist und sowohl Gift als auch Gegengift in sich trägt. Während man in der Psychologie sagt, dass ein Trauma erst erkannt werden muss, bevor es geheilt werden kann, habe ich den Raum des frechen Lachens als einen Ort entworfen, an dem diejenigen, die auch in die Vergangenheit schauen, der Gegenwart mit einer lebensbejahenden Widerstandskraft begegnen können.

MU: *Sex Reenchanted* exhibition will present *Bahname I* and *Bahname II* together. It has been a long time since these works, in which you have given forms to excerpts from these Ottoman books on sexual pleasure, have been made. First you named the vulvas according to your desires, and then these pieces were embodied: In *Bahname II*, they turned into couples making love in Ottoman costumes and the almost obscene explanation of these positions. Now you are focusing on the issue of love through your interpretations of mythological characters. I would love to know how you feel about the exhibition of your *Bahname* series. Also, how do you think your view on love and sexuality has changed over the years and what do you think is the share of the fairy tales you have analyzed in this change?

C: Although sexuality is perceived as an intimate subject that people are ashamed of or laugh at, it is important for me that individual lust is transformed into a work of art and presented. In the face of the socially constructed male-oriented lust, these Ottoman *Bahnamas* are very valuable because they emphasize female desire, even if they are written in a humorous language. While categorizing sexual organs, it is admirable that it draws attention to the changing desires of women who have given birth to children and women who have never given birth to children, or defining lesbianism as we now call it, and fully accepting the fact that she did not want a male organ is remarkable. Yet today we still have difficulty in naming our own genitalia.

The second *Bahname* series is about the pleasure of a couple. This book describes couples having sex, but it is addressed to the male, on how to make his mahbube, that is, his lover, sexually happy.

While these were sources of information on birth control or how to color hair with henna, over the centuries they have shifted to a more pornographic direction.

You asked me how fairy tales have changed my perspective on love. In fairy tales love is constructed as something that the lovers cannot be together, whereas I see love as a union in which love is met and in the duality formed, the societal is transcended.

MU: In your interview with Begüm Güney, the curator of the exhibition *Hayal-i alem*, you say “I think there is no such thing as traditional forms in art”. On the one hand, as an art historian, I have to methodologically refer to the concept of neo miniature in my research on your art; because there are many artists working with miniature aesthetics today. What draws my attention is that you remain faithful to the inscriptions themselves, as we see in your *Bahname* and *Falname* series, that is, you do not completely remove the miniature from its environment and turn it into a visual language. On the other hand, you sometimes resort to miniature when dealing with subjects that are difficult to explain, for example, when trying to explain the violence of soldiers in a Kurdish village, or when questioning the issue of the bloody sheets that are expected as proof of virginity on the first night of the wedding, the so-called nuptial night. So it is a strategic choice at the same time. What does miniature mean to you today?

C: I love miniature; colours, goblins, angels, polyphony, so many textures ...

Not only because it is a traditional form, but also because it reflects the essence and warmth of this geography in a marvellous way. We speak loudly, we use our bodies when we speak. Even old women in the East dress and adorn themselves in colourful clothes, and miniature reflects this very well.

Since I have recently been focusing on fairy tales and mythological stories, the glittering world of miniature offers a language suitable for their narration.

MU: When thinking about the story of *Shahmaran*, it is necessary to question the concepts of betrayal and loyalty. Although your art does not aim to be traditional, you are very loyal to your own heritage. Is this loyalty born out of respect for the sources you analyse?

C: In Mardin and other Eastern cities, *Shahmaran* is hung in houses for evil eye and healing, in order to prevent negative energies from entering the house. I designed *Shahmaran* based on the fact that the snake in pharmacy is the symbol of healing and carries its antidote and poison within itself. Although a discourse is produced in psychology that the trauma must be identified in order to heal, I designed the room of naughty laughter as a place where those who have been in the past can heal with a cheerful resilience.



© CANAN, Banahme II series (7-8), 2011. Courtesy of the artist and .artSümer Istanbul



© Anna Ehrenstein, **MELODY FOR A HAREM GIRL BY THE SEA**, 2023 and **PROJECTION SCREEN STUDY, Hijab Textile Assemblage**, 2024. Courtesy of the artist and KOW Berlin.

Meistens wird Geschichte aus der Perspektive der Herrschenden erzählt. Das gilt auch für die Geschichte des Feminismus, die sich in Europa auf die ersten drei Wellen und die Kämpfe weißer Frauen konzentriert. Entsprechend wird auch die sexuelle Emanzipation als Überwindung der christlichen Unterdrückung von Lust, aber auch als Befreiung durch Verhütung und reproduktive Rechte geschildert.

Diese Darstellung macht jedoch nur vor dem Hintergrund Sinn, dass Sexualität überhaupt unterdrückt wurde. Eine Sichtweise, die jedoch historisch verkürzt ist, wie Michel Foucault in seinem engagierten Werk *Geschichte der Sexualität* aufzeigt. Er weist auf die gesellschaftlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert hin, die uns alle erst zu „prüden Viktorianern“ gemacht haben: damals wurden die sozialen Codes und sexuellen Sitten, die historisch der Aristokratie vorbehalten waren, der Arbeiterklasse aufgezwungen, in dem kalkulierten Versuch sicherzustellen, dass mütterliche Tätigkeiten nur als bedingungslose Liebe gesehen wurden und nicht als das, was sie darüber hinaus (bis heute) auch war: unbezahlte Arbeit.

Mit dem Kolonialismus wurden diese tief im Christentum verwurzelten Verhaltensregeln und Erwartungen dann zwanghaft und brutal auf den Rest der Welt übertragen. Dennoch wurde „Rasse“ als grundlegender Aspekt der Unterdrückung von Frauen in den allgemeinen Diskussionen des westlichen Feminismus wenig oder gar nicht berücksichtigt.

Wie die britische Kunsthistorikerin Griselda Pollock feststellt, „kämpften weiße Frauen um den Zugang zu sexueller Handlungsfähigkeit, während schwarze Frauen dagegen ankämpften, gewaltsam auf ihre Sexualität reduziert und mit ihr identifiziert zu werden“¹. Denn die von weißen Männern konstruierte sexuelle Uner sättlichkeit schwarzer Frauen diente dazu, sie ungestraft vergewaltigen zu können. Rasse, Herrschaft und Fantasien von Hypersexualität sind also eng miteinander verwoben.

Und was ist mit den Projektionen auf Menschen aus dem Orient? Wie der palästinensische Literaturprofessor Edward Said in seinem einflussreichen Buch *Orientalism* schreibt, bestand die Faszination des Orients aus europäischer Sicht immer darin, die Grenze des Verbotenen zu überschreiten und „den Harem zu betreten“. Geheimnisvolle, ferne Länder, auf die sich alle Fantasien projizieren ließen!

Anna Ehrenstein, in Deutschland als Tochter albanischer Eltern geboren, beschäftigt sich mit den Themen Hyperfemininität, Konsumgesellschaft und den hartnäckigen, und sich bedrohlich im Wandel befindenden Tropen des Orientalismus. Ihr Werkzyklus *Melody for a Harem Girl by the Sea* (2023) ist eine mutige Konfrontation mit Entblößungsfantasien, Kolonialismus und der Komplizenschaft des Mainstream-Feminismus mit diesen tief verwurzelten rassistischen Vorstellungen. Der figurative Teil der Werkgruppe von Anna Ehrenstein besteht aus einer Skulptur, die den eigenen 3D-Avatar der Künstlerin in „orientalistischer“ Manier darstellt, mit einem besorgten und traurigen Gesicht, das von einem Hijab und einem Smartphone bedeckt ist. Auf letzterem ist ein kurzes Video zu sehen, das aus einer Collage von Internetstreams besteht, die unterschiedlichen Reaktionen europäischer Bürger auf verschleierte muslimische Frauen zeigen. Die Skulptur nimmt eine auffällige Sitzhaltung ein. Die Positionierung der Arme suggeriert, dass sie ihren Körper schützt. Es besteht eine visuelle Verwandtschaft zu Olaf Metzels problematischer Bronzeskulptur *Turkish Delight* (2006), die eine unterlebensgroße nackte Frau mit Kopftuch darstellt. Auch diese Skulptur, die

¹ Pollock, Griselda, **FEMINISM AND LANGUAGE**, in *A Companion to Feminist Art*, Hilary Robinson a. Maria Elena Buszek ed., Wiley Blackwell, 2019, pp. 268.

in erschreckender Weise die Würde muslimischer Menschen missachtet, löste bei ihrer Aufstellung als Kunst im öffentlichen Raum in Wien öffentliche Reaktionen aus. Eine weitere Entblößung des „Anderen“ durch einen weißen Mann—im Namen der Freiheit der Kunst? Wenn weiße Feministinnen sich ein kleines Stück ihres Haares abschneiden, um sich auf die Seite iranischer Frauen zu stellen, sind sie sich dann bewusst, dass diese Geste auch als Komplizenschaft mit bestimmten Formen der Kriegspropaganda verstanden werden könnte, die vorgibt, die Frauen in der arabischen Welt zu „befreien“, während sie die Interessen an Ressourcen und Hoheitsrechten verschleiert, die die wahren Triebkräfte hinter militärischen Interventionen sind?

Diese Installation ist undenkbar ohne die monochromen Gemälde von Burkas in verschiedenen Farben: *Projection Screen Studies* (wörtlich: Projektionsfläche Studien) beschäftigt sich, wie der Titel schon andeutet, mit dem übersteigerten Interesse an der Kleidung muslimischer Frauen, das Ehrenstein hier ironisch auf die Ästhetik der amerikanisch-europäischen Tradition abstrakter Malerei überträgt. Das vermeintlich erhabene und reine ästhetische Empfinden, wie es mit der Farbfeldmalerei oder anderen Bereichen der Abstraktion assoziiert wird, wird hier ironisch herausgefordert, indem der männliche Blick stets mit anderen Interessen aufgeladen ist.

Das sonnendurchflutete Atrium des Kunstvereins wird zu einem Raum der Auseinandersetzung mit kritischen postkolonialen Perspektiven auf Orientalismus. Der dunkle Kinoraum daneben ist für Ehrensteins neue Produktion reserviert, die eigens für *Sex Reenchanted* entstanden ist: *Bitches on Their Deen*. Ein Video-Essay darüber, wie queere muslimische Gemeinschaften in Berlin ihr reiches erotisches Erbe wahrnehmen können, ohne in die Falle der Selbst-Exotisierung zu tappen.

MU

History is most often told from the perspective of the dominant, and this can be seen in the history of feminism, with its first, second, and third waves centered in Europe and the struggles of white women. Likewise, sexual emancipation is told as overcoming the Christian repression of pleasure, as liberation through contraception and reproductive rights. This narrative only works on the assumption that sexuality has been repressed. But this is a historically myopic view that Michel Foucault clearly rejects in his dedicated project *History of Sexuality*. He emphasizes the changes in the nineteenth century that made us all prudish Victorians: In nineteenth-century Britain, the social codes and sexual mores historically reserved for the aristocracy were imposed on the working class in order to secure the unpaid labor of selfless, devoted mothers at homes with the concept of unconditional love. And these codes of behavior and expectations, deeply rooted in Christianity, were violently spread to the rest of the world through colonialism. However, 'race' as a fundamental aspect was not included much, if at all, in general discussions of European feminisms.

This creates a great discrepancy regarding representational logic and sexual emancipation. As Griselda Pollock states unequivocally, "If white women struggled for access to sexual agency, black women struggled against being violently reduced to and identified with sexuality."¹ The fantasy of insatiable black women served the purpose of raping enslaved black women with impunity.

So race, dominance, fantasies of hypersexuality are closely intertwined. What about the projections onto Orientals? Anna Ehrenstein, born in Germany to Albanian parents, explores the themes of hyperfemininity, commodity cultures, and the resistant and dangerously shifting tropes of Orientalism. The work cycle *Melody for a Harem Girl by the Sea* (2023) is a bold confrontation with the fantasies of exposure, mental coloniality of mainstream feminism.

As the Palestinian professor of literature Edward Said points out in his influential book *Orientalism*, the fascination with the Orient from a European perspective has always involved crossing the forbidden and entering the harem! Mysterious lands far away to project all the fantasies!

The most figurative part of *Melody for a Harem Girl by the Sea* is a sculpture depicting the artist's own 3D orientalist avatar with a worried, sad face and a hijab phone. We watch a short video on a phone screen attached to the figure's hijab. The video is a collage of various internet content showing the different forms of European reactions to the veiled Muslim women. When white feminists cut off a small piece of their hair to stand with Iranian women, are they aware that this gesture could also be perceived as complicity with certain forms of war propaganda that claim to 'liberate' women in the Arab world while obscuring the interests in resources and sovereignty that are the real drivers of military intervention? Can taking selfies be a form of political solidarity to stand with the Iranian women?

The sculpture adopts an interesting seated pose. Her positioning of the arms suggests she is protecting her body. Without Ehrenstein's conscious reference, it happens to have a visual affinity with Olaf Metzel's problematic bronze sculpture *Turkish Delight* (2006), which depicts a smaller-than-life naked woman wearing a headscarf. Horribly disrespectful to the dignity of Muslim people, it also provoked public reactions when it was displayed as public art in Vienna. Another unveiling fantasy of the other by a white man! In the name of the freedom of art?

¹ Pollock, Griselda, **FEMINISM AND LANGUAGE**, in *A Companion to Feminist Art*, Hilary Robinson a. Maria Elena Buszek ed., Wiley Blackwell, 2019, pp. 268.

The sculpture is inseparable from the installation's monochrome canvases made of burqas in different colors: *Projection Screen Studies*, as the name suggests, deals with the hyper-interest in Muslim women's clothing expressed within the European tradition of abstract painting. The sublime and pure aesthetic appreciation is ridiculed by emphasizing the fact that the male gaze is always charged with interest.

The sunlit atrium of the Kunstverein becomes a space to confront the postcolonial approach to Orientalism and the representation of Muslim women.

The dark movie theater next to it is reserved for the new commission for *Sex Reenchanted Bitches on Their Deen*, a video essay on how queer Muslim communities in Berlin perceive their rich erotic heritage without falling into the traps of self-exotification.

MU

(DE) **BITCHES ON THEIR DEEN, 2024**

mit Irvin Cemil Schick, Moenirah Daniels, Mohamed Amjahid, Orhun Mersin und Keny Chan

Bitches On Their Deen ist ein Video-Essay, der die Bereiche Kunst, Philosophie und Technologie miteinander verbindet, um erotische Miniaturen aus dem Osmanischen Reich wiederzubeleben, die aus der Sammlung von Irvin Cemil Schick stammen. Das Projekt ist inspiriert von den Queer-Gender-Theorien muslimischer Philosophen wie Ibn Arabi und der kritischen Reflexion der Geschlechterrollen in den Werken des iranischen Dichters Obeid Zakani aus dem 14. Jahrhundert, der eine positive Sicht auf Sex vertrat. In Kombination mit den Erfahrungen zeitgenössischer queerer muslimischer Persönlichkeiten in Berlin wie Mohamed Amjahid und Orhun Mersin und der Perspektive von Moenirah Daniels, einer queeren südafrikanischen Muslimin, versucht dieses Projekt, zeitliche und geografische Grenzen zu überschreiten und historische Erzählungen durch die Linse zeitgenössischer queerer Stimmen und ihrer raumzeitlichen Bewegungen zum Leben zu erwecken.

Anna Ehrenstein ist eine transdisziplinäre Künstlerin, die sich auf Forschung und Zusammenarbeit konzentriert. Sie arbeitet mit linsenbasierten Medien, Druck, Video, Installation, sozialen Momenten und Skulptur. Ihre Kunst konzentriert sich auf die Kultur von weniger erforschten Gebieten, digitale Bilder und natürliche Ökologien. Ihr Hintergrund hat ihr Interesse an der Nekropolitik der Migration und der Konstruktion des eurasischen Kontinents geweckt.

(EN) **BITCHES ON THEIR DEEN, 2024**

with Irvin Cemil Schick, Moenirah Daniels, Mohamed Amjahid, Orhun Mersin and Keny Chan

Bitches On Their Deen is a video essay that merges the realms of art, philosophy, and technology to resurrect erotic miniatures from Ottoman Empire, sourced from the collection of Irvin Cemil Schick. The project draws inspiration from the queer gender theories of Muslim philosophers such as Ibn Arabi and the critical reflection of gender roles in the works of fourteenth-century Iranian poet Obeid Zakani, who embraced a positive view on sex. Combined with the experiences of contemporary queer Muslim figures in Berlin, such as Mohamed Amjahid and Orhun Mersin and the perspective of Moenirah Daniels, a queer South African Muslim, this project seeks to transcend temporal and geographic boundaries, giving life to historical narratives through the lens of contemporary queer voices and their spatio-temporal movements.

Anna Ehrenstein is a transdisciplinary artist that focuses on research and collaboration. She works with lens based media, print, video, installation, social moments and sculpture. Her art focuses on the culture of less explored areas, digital images, and natural ecologies. Her background sparked her interest in the necropolitics of migration and the construction of the Eurasian continent.

MU: Stellen Sie nach Ihre Recherche zu erotischem Material aus der osmanischen Zeit die Interpretation des *Orientalismus* von [Literaturkritiker] Edward Said in Frage, wonach der Westen dazu neigt, den Osten offenkundig zu sexualisieren?

ICS: Nein, ganz und gar nicht, aber was ich in Frage stelle, ist seine Behauptung, die seither wohlbemerkt von vielen wiederholt wurde, dass der Orient immer feminisiert war. In *The Erotic Margin* lege ich dar, dass der Westen den Rest der Welt zwar oft sexualisiert hat, indem er auf andere Gesellschaften diejenigen Eigenschaften projiziert hat, die er in seiner eigenen versucht hat abzulehnen, dass aber die dem Westen und seiner Außendarstellung zugewiesenen sexuellen Rollen, extrem fließend und unbeständig waren. Eine einzelne Gruppe konnte zu einem bestimmten Zeitpunkt feminisiert und zu einem anderen Zeitpunkt maskulinisiert sein. Wie [der französische Philosoph] Michel Foucault in *Histoire de la sexualité* feststellte, ist die Sexualität funktional und ändert sich daher je nach den Bedürfnissen des Augenblicks. Ich möchte darauf hinweisen, dass dies nicht nur auf Gesellschaften außerhalb des Westens zutrifft, sondern auch auf verschiedene—typischerweise, aber nicht immer untergeordnete—Gruppen innerhalb des Westens. Die Arbeiterklasse, die Bauernschaft, die Aristokratie, Randgruppen wie Juden und Jüdinnen und Roma und Romnja—sie alle wurden zu verschiedenen Zeiten auf unterschiedliche Weise sexualisiert. Was meine Nachforschungen über Erotik aus der osmanischen Zeit betrifft, so zeigen sie, dass es eine beträchtliche Zahl davon gab, aber die OrientalistInnen waren nie bestrebt, eine wirklich repräsentative Auswahl orientalischen Materials zu veröffentlichen. Wie Edward Said in *Orientalism* veranschaulicht, versuchten sie vielmehr, den Orient durch selektive Veröffentlichung von Dokumenten in einer Weise zu konzipieren, die ihren vorgefassten Ansichten entsprach. So wurde beispielsweise Nafzāwīs *Der parfümierte Garten* 1850 zunächst ins Französische, 1886 dann ins Englische und anschließend in verschiedene andere europäische Sprachen übersetzt. Es wurde dutzende Male neu aufgelegt. Verdient dieses Buch wirklich eine solche Beachtung? Oder spielt Sensationslust eine große Rolle bei seiner Popularität?

MU: Teilen Sie die Ansicht vieler WissenschaftlerInnen, dass die großen Städte islamischer Gesellschaften eine hoch entwickelte Kultur der Erotik schafften, die das Interesse der OrientalistInnen wecken konnte?

ICS: Ja und nein. Wir müssen aufpassen, dass wir die Dinge nicht romantisieren. Sicherlich gibt es Werke mit sexuellen Themen im Überfluss—Gedichte, Erzählungen, pseudomedizinische Abhandlungen, Miniaturen—und in der Tat neigen diese zu einem nicht wertenden Umgang mit Sexualität. Zu versuchen, historische Fakten allein auf der Grundlage von Kunst und Literatur zu bestimmen, kann jedoch ziemlich irreführend sein, werden Kunst und Literatur die Realität doch nie vollkommen wahrheitsgetreu darstellen. Richtig ist, dass viele europäische Reisende in den muslimischen Ländern, die sie besuchten, Orte der sexuellen Offenheit vorfanden—wie zum Beispiel [der französische Schriftsteller] André Gide die männlichen Sexualpartner im Maghreb

oder Théophile Gautier, [ebenfalls französischer Schriftsteller], die weiblichen Sexualpartnerinnen im Maschrek. Das Hauptproblem der orientalistischen Interpretationen dieser orientalischen Sexualität besteht darin, tendenziell das zu sehen, was sie bereits annahmen, und damit oft weit vom Ziel entfernt waren. So stellten sie sich den Orient beispielsweise als eine lange Ansammlung von Harems vor, in denen unzählige Frauen einem einzigen despotischen Herrn dienten; tatsächlich aber waren Harems recht selten, und die wirklich existierenden umfassten in der Regel zahlreiche weibliche Verwandte und nicht nur Sexualpartnerinnen. In ähnlicher Weise dienten türkische Bäder eher als Orte für homosziale Zusammenkünfte als für homosexuelle Begegnungen. [Der französische Diplomat] Arthur de Gobineau schrieb 1859, dass er „mit jedem Schritt in Asien besser verstehe, dass das wahrhaftigste, genaueste und vollständigste Buch über die Königreiche dieses Teils der Welt Tausendundeine Nacht“ sei. Und das ist natürlich völliger Blödsinn.

MU: Lässt man diese postkoloniale Kritik außer Acht, ist es überhaupt möglich, diese extrem verführerischen Materialien mit einer feministischen Brille zu betrachten und eine neue Sinnlichkeit jenseits des Nekrokapitalismus zu erschließen?

ICS: Vor etwa fünfundzwanzig Jahren schrieb [die iranische Historikerin] Afsaneh Najmabadi einen wunderbaren Artikel mit dem Titel *Reading—and Enjoying—“Wiles of Women“ Stories as a Feminist*. Er öffnet einem die Augen, denn die Geschichten der *Wiles of Woman*, der Listen der Frauen, (persisch/osmanisch: Mekk-i Zenān) sind furchtbar frauenfeindlich und bedienen alle möglichen Stereotypen über die unehrlichen, aber raffinierten Methoden, mit denen Frauen Männer austricksen. Und doch schlägt sie Möglichkeiten vor, sie so zu lesen, dass eine Feministin daran Freude haben kann. Man kann immer unter die Oberfläche schauen und dieses Material mit kritischem Auge lesen oder betrachten. Viele der erotischen Werke, an denen ich arbeite, können in verschiedenster Hinsicht als anstößig bewertet werden, wenn man sich mit der Oberfläche zufriedengibt. Ich habe eine ganze Sammlung sadomasochistischer Pornos aus dem zwanzigsten Jahrhundert, in denen Türken, Araber oder Perser euro-amerikanische Frauen angreifen und quälen, und wenn das alles ist, was man in ihnen sieht, dann sind sie nicht nur anstößig, sondern auch ziemlich repetitiv und langweilig. Man könnte sogar sagen, dass diese Veröffentlichungen ein Mikrokosmos des Nekrokapitalismus sind. Aber wenn man tiefer gräbt, tun sich neue Perspektiven auf.

MU: Können Sexualität und Erotik in Anbetracht ihres Potenzials als politische Instrumente dienen, um die hochgradig frauenfeindliche und repressive Politik des „politischen Islam“ zu bekämpfen?

ICS: Nun, es gibt natürlich nicht den einen „politischen Islam“, sondern viele, und sie unterscheiden sich stark voneinander. Ist es zum Beispiel nicht interessant, dass die iranische Regierung—nicht gerade eine Hochburg des Liberalismus—ihren BürgerInnen Operationen zur Geschlechtsumwandlung bezahlt? In der Türkei, dem Land, mit dem Sie und ich am meisten vertraut sind, ist der Diskurs der islamistischen Politik über Sexualität recht repressiv, aber im Privatleben sind

die Dinge bekanntlich ganz anders: Einer der bekanntesten religiösen Führer (dessen Namen ich nicht nennen werde, aber Sie brauchen nur im Internet zu suchen, um herauszufinden, wer er ist) wurde wegen Menschenhandels vor Gericht gestellt, als man herausfand, dass er und seine Verbündeten Frauen für Sex aus Nordafrika verschleppten. Natürlich nutzten sie dafür ein religiöses Schlupfloch, indem sie mit ihnen so genannte „vorübergehende Ehen“ eingingen. Aber es war schlicht und einfach Prostitution. Also nein, ich bin nicht sehr optimistisch, was das Potenzial von Sexualität und Erotik angeht, die Handlungsweisen der politischen Führung zu verändern. Sie sind Heuchler.

Der in Istanbul geborene Dr. Irvin Cemil Schick ist Kulturhistoriker mit den Schwerpunkten Geschlecht und Sexualität, Buchkunst, Mensch-Tier-Beziehungen und okkulte Wissenschaften im Kontext des Islam und insbesondere des Osmanischen Reiches. Er hat am Massachusetts Institute of Technology und an der École des Hautes Études en Sciences Sociales studiert und an der Harvard University, dem M.I.T. und der Istanbul Şehir University gelehrt sowie Gastdozenturen in anderen Ländern innegehabt. Er ist Autor, Herausgeber oder Mitherausgeber von mehr als einem Dutzend Büchern, darunter *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse* (London, 1999) und *Writing the Body, Society, and the Universe: On Islam, Gender, and Culture* (auf Türkisch, Istanbul, 2011).

MU: Do you challenge Edward Said's interpretation of Orientalism, suggesting the Western gaze's tendency to overtly sexualize the East, based on your research into erotic material from the Ottoman period?

ICS: No, not at all, but what I do challenge is his claim, repeated by many since, that the Orient was always feminized. What I have argued in *The Erotic Margin* is that while the West has often sexualized the rest of the world, projecting onto different societies those qualities that it sought to repudiate in its own, the sexual roles assigned to the West and to its chosen foil at a particular moment were extremely fluid and contingent. A single group could be feminized at one time and masculinized at another. As Michel Foucault has noted in *Histoire de la sexualité*, sexuality is functional, and it therefore changes according to the needs of the moment. I might mention that this is true not only of societies outside of the West but also of different—typically but not always subaltern—groups within the West. The working class, the peasantry, the aristocracy, out-groups like Jews and Roma, all these were sexualized at different times in different ways. As for my research into Ottoman-era erotica, it does show that there was a significant amount of it, but orientalists did not seek to publish a truly representative sample of oriental material. As Edward Said argued in *Orientalism*, they sought to construct the Orient by selectively promoting material that supported their preconceived ideas. For example, Nafzāwī's *The Perfumed Garden* was first translated into French in 1850, then into English in 1886, and then into various other European languages. It has been republished dozens of times. Is this book truly deserving of such exposure? Or does sensationalism play a big part in its popularity?

MU: Do you concur with the perspective of many scholars who argue that the great cities of Islamic societies cultivated sophisticated cultures of eroticism that could have captivated Orientalist interests?

ICS: Yes and no. We need to be careful not to romanticize things. Certainly works with sexual themes—poems, stories, pseudo-medical treatises, miniatures—abound, and they do tend to exhibit a non-judgemental character with respect to sexuality. However, seeking to determine historical facts purely on the basis of art and literature may be quite misleading, in the sense that art and literature are never a perfectly faithful representation of reality. What is certainly true is that many European travelers managed to find sites of sexual availability in the Muslim countries they visited—as, for example, with André Gide and male sexual partners in the Maghrib, or Théophile Gautier and female sexual partners in the Mashriq. The main problem with Orientalist interpretations of oriental sexuality is that they tended to see what they already believed, and thus were often badly off-target. For example, they thought of the Orient as one long string of harems where countless women serviced a single despotic master; but in fact harems were quite rare and those that did exist tended

to include numerous female relatives rather than just sexual partners. Similarly, Turkish baths functioned more as places for homosocial gatherings than for homosexual encounters. The Comte de Gobineau wrote in 1859 that “with every step one takes in Asia, one understands better that the truest, most exact, most complete book on the kingdoms of this part of the world is the *Thousand and One Nights*.” And, of course, that is utter nonsense.

MU: Setting aside postcolonial critiques, is it viable to interpret these highly seductive materials through a feminist lens today, exploring new sensualities beyond necrocapitalism?

ICS: About twenty-five years ago Afsaneh Najmabadi wrote a wonderful article entitled *Reading—and Enjoying—‘Wiles of Women’ Stories as a Feminist*. It is quite eye-opening, in that “Wiles of Women” (in Persian/Ottoman: *Mekr-i Zenān*) stories are terribly misogynistic, they indulge in all sorts of stereotypes about the dishonest but clever ways in which women trick men. And yet she proposes ways of reading them that a feminist can enjoy. One can always go below the surface and read or look at this material with a critical eye. A lot of the erotica that I work on can be considered offensive in a variety of ways, if you content yourself with the surface. I have a whole collection of twentieth-century sado-masochistic porn in which Turks, Arabs, or Persians assault and torment Euro-American women, and if that is all one sees in them, then they are not only offensive but also fairly repetitive and boring. You might even say that those publications are a microcosmos of necrocapitalism. But when you dig deeper, new vistas open up.

MU: Considering the potential, can sexuality and eroticism serve as political tools to contest the highly misogynistic and repressive politics associated with “political Islam”?

ICS: Well, there isn’t a single “political Islam,” of course, there are many and they are quite different from each other. For example, is it not interesting that the Iranian government—not exactly a bastion of liberalism—pays its citizens for sex reassignment surgery? In Turkey, the country with which you and I are most familiar, the Islamist politicians’ discourse on sexuality is quite repressive, but in their private lives, we know that things are quite different: One of the best-known religious leaders (whom I shall not name, but all you need to do is search the Internet to find out who he is) was tried for human trafficking when he and his associates were found to have brought women from North Africa for sex. Of course they used a religious loophole for this, by entering so-called “temporary marriages” with them. But it was prostitution pure and simple. So no, I am not very optimistic about the potential of sexuality and eroticism to contest the policies of the political leadership. They are hypocrites.

Born in Istanbul, Dr. Irvin Cemil Schick is a cultural historian specializing in gender and sexuality, the arts of the book, human-animal relations, and the occult sciences, all in the context of Islam and particularly the Ottoman Empire. He has studied at the Massachusetts

Institute of Technology and the École des Hautes Études en Sciences Sociales, and taught at Harvard University, M.I.T., and Istanbul Şehir University, as well as holding guest instructorships elsewhere. He is the author, editor, or co-editor of more than a dozen books including *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse* (London, 1999) and *Writing the Body, Society, and the Universe: On Islam, Gender, and Culture* (in Turkish, Istanbul, 2011).



© Anna Ehrenstein, still from **BITCHES ON THEIR DEEN**, 2024. Courtesy of the artist and KOW Berlin.



• Monia Ben Hamouda, **VENUS AS A RIVER II (GYMNASIUM) [VENUS ALS FLUSS II (GYMNASIUM)]**, 2023. Courtesy of the artist and ChertLüdde, Berlin.

Die tunesisch-italienische Künstlerin Monia Ben Hamouda hat sich auf die Gestaltung anmutiger, hängender Skulpturen aus Metall spezialisiert, die keine explizite Bedeutung haben, jedoch häufig an arabische Schriftzeichen erinnern und einen subtilen Hauch von Eleganz und Geheimnis verbreiten. Sie verwendet rituelle Elemente, wie die Erzeugung räumlich-atmosphärischer Effekte mit Hilfe von Gewürzen, und bricht mit der Sterilität des Kunstraums sowie des Skulptur-Genres.

Ihre in der Ausstellung gezeigte Arbeit *Venus as a River* besteht aus kleinen Objekten, die Brüste darstellen und kunstvoll mit arabischen kalligrafischen Formen beschriftet wurden. Das Stück ist Teil einer fortlaufenden Serie mit dem Titel *Gymnasium*, einem Begriff von historischer Bedeutung als Ort der rigorosen Übung und Verfeinerung. Die Beherrschung der Kalligrafie erfordert in der Tat unermüdlige Hingabe. Der Begriff Gymnasium birgt jedoch eine doppelte Bedeutung: Er bezieht sich nicht nur auf die Beherrschung einer künstlerischen Tätigkeit, sondern auch auf die Untersuchung der Verflechtung verschiedener kultureller Traditionen.

In Mailand als Tochter einer muslimischen Familie geboren, verwebt Ben Hamouda geschickt das islamische Erbe ihres tunesischen Vaters, eines Kalligraphen, mit der Symbolik von Saint-Agatha, einer frühchristlichen Heiligen, deren Verehrung in Süditalien, dem Geburtsort von Ben Hamoudas Mutter, stark ausgeprägt ist. Indem sie die Brüste mit arabischen Schriftzeichen versieht, erforscht sie die verschlungenen Fäden ihrer eigenen kulturellen Identität und verschmilzt scheinbar unvereinbare Elemente zu kohärenten visuellen Erzählungen. Von der Kritik wurden ihre Skulpturen treffend als „Verhandlungsorte“ bezeichnet.

Die Legende von Agatha erzählt die Geschichte einer keuschen Frau, die gefoltert und getötet wurde, weil sie die sexuellen Annäherungsversuche eines mächtigen heidnischen Beamten während der Herrschaft des römischen Kaisers Decius im dritten Jahrhundert zurückwies. Ihre Brüste wurden gewaltsam vom Körper abgeschnitten. Da Selbstaufopferung ein Hauptmotiv der christlichen Religion bildet, das in der Gestalt Jesu verkörpert wird, beten die Menschen bis heute zu Märtyrern wie der Heiligen Lucia oder der Heiligen Agatha.

Auch in der europäischen Kunstgeschichte kann die Fragmentierung des weiblichen Körpers sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart als eine Auswirkung patriarchaler Strukturen und des sexualisierenden Blicks verstanden werden. Sie spiegelt eine gewisse Form der Fetischisierung. So gibt es Überlegungen, ob Picassos Zeichnungen von seziierten Frauenkörpern als eine Form der Gewalt gedeutet werden könnten. In diesem Zusammenhang kann Ben Hamoudas Werk als ein Kommentar zum Status des weiblichen Körpers positioniert werden.

Und doch haben die Brüste der Heiligen Agatha bis heute eine religiöse Funktion. Erstaunlicherweise wird das Schreiben heiliger Schriften auf den Körper in islamischen Ländern als Heilmethode praktiziert, obwohl Theologen diese fragwürdige Methode nicht gutheißen. Einige Sufis, islamische Mystiker, pflegen die Praxis, mit aus Pflanzenwurzeln gewonnener Farbe auf abwischbare Tafeln zu schreiben. Sie schreiben Verse aus dem Koran, waschen diese ab und trinken das gewonnene Wasser.

Wie hat das Christentum die sadistische Quälerei und Fragmentierung des Körpers symbolisch überwunden? Indem man die heilige Agatha als anmutige junge Frau darstellte, völlig unversehrt, deren halbe Brüste friedlich auf einem Silberteller ruhen, den sie stolz trägt—wie auf dem Gemälde von Francisco de Zurbarán (1630–1633). Infolgedessen wurde sie zu einem Symbol höchster Keuschheit, da sie anstelle der Ehe den Tod wählt—eine Huldigung asketischer Lebensweise. Sie wird als Heilige für die Opfer sexuellen Missbrauchs sowie Menschen, die an Brustkrebs erkrankt sind, verehrt.

Die Praxis von Opfern sexuellen Missbrauchs, zu einer Jungfrau wie der Heiligen Agatha zu beten, die Keuschheit symbolisiert, wirft Licht auf gesellschaftliche Wahrnehmungen des idealen Opfers. Mehr als die Machtstrukturen und die Gewalt skandalisieren wir den sexuellen Aspekt dieser Verbrechen, und wie wir wissen, machen sich viele Opfer selbst Vorwürfe. In ihrem Buch *Tomorrow Sex Will Be Good Again: Women and Desire in the Age of Consent* hebt Katherine Angel hervor, wie patriarchale Systeme dazu neigen, das Verhalten der Opfer zu untersuchen, anstatt die Täter zur Rechenschaft zu ziehen. Selbst heute, in der Gegenwart, neigen patriarchale Überwachungssysteme dazu, den Täter zu schützen, indem sie die Aussagen von Frauen in Frage stellen. Alles, was eine Frau in sozialen Medien postet, einschließlich ihrer Fotos, kann als sexuell konnotiert betrachtet und gegen sie verwendet werden.

Wie Michel Foucault im letzten Band der nach seinem Tod erschienenen *Geschichte der Sexualität* darlegt, wurden im frühen Christentum Keuschheit und ein asketisches Leben als Ideal nicht nur für Kleriker, sondern für alle Christen propagiert, von denen erwartet wurde, dass sie Sexualität verachteten und ein Leben ohne irdische Freuden anstrebten. In ähnlicher Weise haben viele islamische Gesellschaften eine Vorstellung von Reinheit entwickelt, die auf den weiblichen Körper projiziert wird, möglicherweise auch als eine Reaktion auf koloniale Traumata. Diese unverständliche Besessenheit von der weiblichen Jungfräulichkeit vor der Ehe verursacht viele Probleme im Leben der Menschen. Historisch betrachtet macht sie im Islam keinen Sinn, einer Religion, die Scheidungen für jedermann zulässt, in der man mehrmals heiraten kann und in der es, wie der Islamwissenschaftler Thomas Bauer betont, keine Erbsünde gibt. Niemand trägt also eine angeborene Sünde mit sich und muss sich wegen seiner sexuellen Begierde schuldig fühlen.

Diese pointierte Kritik an der Frauenfeindlichkeit des Christentums zu formulieren und gleichzeitig in islamische Sexualaufklärungsbücher einzutauchen, bezeichne ich in freier Anlehnung an Monia Ben Hamoudas Beschreibung ihrer künstlerischen Praxis als meinen eigenen „gestischen Exorzismus“. Als Kuratorin der Ausstellung fragte ich sie: „Kennst du den *Parfümierten Garten* von Sheikh Nefzawi? Dieses Werk, das im 15. Jahrhundert geschrieben und von Sir Richard Burton ins Englische übersetzt wurde, stammt aus Tunesien, genau wie du. Ist es nicht Teil deines kulturellen Erbes? Können wir nicht das christliche Erbe durch Wissen überschreiben, das ausgelöscht, übersehen oder unterdrückt wurde? Das Buch beginnt wie folgt: „Gepriesen sei Gott, der die Quelle der größten Lust des Mannes in die natürlichen Geschlechtsteile der Frau gelegt hat und die größte Lust der Frau in die natürlichen Geschlechtsteile des Mannes!“

Monia Ben Hamouda (*1991, Mailand) ist eine tunesisch-italienische bildende Künstlerin, die zwischen Mailand und al-Qayrawan lebt. Sie erwarb einen BFA an der Brera Academy of Fine Arts in Mailand. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in der Kunsthalle Wien, im MAXXI, Rom, im MUDEC, Mailand, im Istituto Svizzero, Mailand, im FRAC Bretagne, Rennes, im MUSEION, Bozen, im MACRO, Rom, im La Casa Encendida, Madrid, in der ChertLüdde, Berlin, in der Kunsthalle Mainz und in der Ar/ge Kunst, Bozen ausgestellt. Derzeit ist sie Finalistin für den MAXXI Bvlgari-Preis und das Stipendium der Vordemberge-Gildewart-Stiftung.

MU

Tunisian-Italian artist Monia Ben Hamouda specializes in making distinguished hanging sculptures in metal that have no explicit linguistic meaning, but that often evoke Arabic script with a subtle touch of elegance and mystery. She uses ritualistic elements, such as the creation of environmental effects with spices, and breaks away the sterility of the art space and the genre of sculpture.

Her work in the exhibition, *Venus as a River*, consists of small sculptures of breasts intricately inscribed with Arabic calligraphic forms. It is part of an ongoing series entitled *Gymnasium*, a term with historical significance as a place of rigorous practice and refinement. Indeed, mastering calligraphy requires tireless dedication. However *Gymnasium* is characterized by a plurality of interpretations, not only referring to the mastery of an art, but also serving as an exploration of the fusion of different cultural heritages.

Born in Milan to a Muslim family, Ben Hamouda skilfully interweaves the Islamic legacy of her Tunisian calligrapher father with symbols of St. Agatha, a Christian saint whose veneration resonates strongly in South Italy, Ben Hamouda's mother's birthplace. By applying Arabic script to the breasts, she explores the intricate threads of her cultural identity, seamlessly blending disparate elements into cohesive visual narratives. Critics have aptly described her sculptures as "sites of negotiation".

The legend of Agatha tells the story of a chaste woman who was tortured and killed for refusing the sexual advances of a powerful pagan official during the reign of the Roman emperor Decius in the 3rd century. Her breasts were forcibly cut from her body. Since self-sacrifice is the main motif of Christianity, embodied in the figure of Jesus, people still pray to martyrs such as St. Lucy or St. Agatha. In European art history the fragmentation of the female body is an operation of the patriarchal system and the sexualizing gaze, both historically and in modern times. It also reflects a form of fetishization. There are even theories that Picasso's drawings of the dissected female body could be interpreted as a form of violation. In this light, Ben Hamouda's work can be seen as a commentary on the state of the female body.

And yet the breasts of St. Agatha still have a religious purpose today. Surprisingly, writing holy scripture on the body is a healing practice in Islamic countries, although theologians do not approve of this dubious method. Some Sufis, Islamic mystics, have a practice of writing on washable boards with paint extracted from the roots of plants. They write verses from the Quran, then wash them and drink the water from these writings.

How did Christianity overcome this sadistic torment and fragmentation of the body? By depicting St. Agatha as a graceful young woman, fully intact, her half-breasts resting peacefully on a silver plate she proudly carries—as in the painting by Francisco de Zurbaran (1630–1633). This makes her a symbol of ultimate chastity, choosing death instead of marriage, a celebration of the ascetic lifestyle. As a result, she is declared a saint for victims of sexual abuse and for people with breast cancer.

The practice of victims of sexual abuse praying to a virgin saint like St. Agatha, who symbolizes chastity, sheds light on societal perceptions of the ideal victim. More than the power structures and the violence, we scandalize the sexual aspect of these crimes, and as we know, many victims blame themselves. In her book *Tomorrow Sex Will Be Good Again: Women and Desire in the Age of Consent*, Katherine Angel highlights how patriarchal systems tend to scrutinize the behavior of victims rather than holding perpetrators accountable. Even now, in contemporary times, patriarchal surveillance systems tend to protect the perpetrator by questioning the testimony of women. Everything that a woman posts on social media, including her photos, can be seen as having a sexual connotation and used against her.

As Michel Foucault points out in the last volume of his *History of Sexuality*, published after his death, in early Christianity, chastity and the ascetic life were promoted as an ideal not just for clerics, but for all Christians, who were expected to show contempt for sexuality and to strive for a life without earthly pleasures. Similarly, many Islamic societies have developed an idea of purity that is projected onto women's bodies, probably as a reaction to colonial trauma. The fixation on female virginity before marriage is not only problematic but also historically false in Islam. This is a religion that permits divorce and allows individuals to remarry. As noted by a scholar of Islamic studies, Thomas Bauer, Islam does not recognize the concept of original sin, implying that sexual desires are natural and not inherently sinful.

Monia Ben Hamouda describes her artistic practice as “gestural exorcism,” and I found my exorcism in immersing myself in Islamic sexology books, which, though full of misogynistic narratives, provide a counter-narrative to the ascetic nature of Christian misogyny. So it is simply wrong to claim that both religions strive for chastity. In my role as the curator of the exhibition, I asked Monia:

“Are you familiar with *The Perfumed Garden* by Sheikh Nefzawi? Originally penned in the 15th century and translated into English by Sir Richard Burton, this work hails from Tunisia, much like yourself. Does this not form a part of your cultural heritage? Can we not overlay the Christian legacy with knowledge that has been eradicated, overlooked, or suppressed?” The book starts like this: “Praise be to God who had placed the source of man's greatest pleasure in women's natural parts, and woman's greatest pleasure in the natural parts of man!”

Monia Ben Hamouda (b. 1991, Milan), is a Tunisian Italian visual artist based between Milan and al-Qayrawan. She earned a BFA at Brera Academy of Fine Arts in Milan. Her work had been exhibited at venues including Kunsthalle Wien, Vienna; MAXXI, Rome; MUDEC, Milan; Istituto Svizzero, Milan; FRAC Bretagne, Rennes; MUSEION, Bolzano; MACRO, Rome; La Casa Encendida, Madrid; ChertLüdde, Berlin; Kunsthalle Mainz; and Ar/ge Kunst, Bolzano. She is currently a finalist for the MAXXI Bvlgari Prize and the Vordemberge-Gildewart Foundation grant.

MU



© Monia Ben Hamouda, **GYMNASIUM**, 2020. Courtesy: the artist and ChertLüdde, Berlin.



• Şafak Şule Kemancı, **UNTITLED**, 2023. Courtesy of the artist.

In dem von ihm verfassten Buch *Profanierungen* formuliert Giorgio Agamben die Beziehung zwischen Bild und Begehren in philosophischen Begriffen: „Wir sind nicht in der Lage, unser Begehren in Sprache zu fassen, weil wir es uns vorgestellt haben. [...] Jemandem seine Begehren ohne Bilder mitzuteilen, ist brutal.“¹

Şafak Şule Kemanca folgen genau dieser Idee: Um die vorherrschenden Ausdrucksformen von Heterosexualität mit ihrer ständigen Zirkulation von optimierten und hypersexualisierten Körpern herauszufordern, arbeiten Kemanca an einer neuen visuellen Sprache des Begehrens, die über das Körperliche hinausgeht. Mehr noch als an der Schaffung erotischer Bilder sind sie, als queere Aktivist*innen, daran interessiert, einen abgeschirmten Raum zu schaffen, in dem non-binäres Begehren gedeihen und queere Existenz gefeiert werden kann. Der Garten als Metapher eignet sich zu diesem Zweck: als Ort kultivierter und bunter Vielfalt. In der Tat ist dies ein Motiv, mit dem wir historisch vertraut sind. Der griechische Philosoph Epikur hielt zum Beispiel seine Versammlungen in einem Garten ab, auch in der Gesellschaft von Frauen, was für seine Zeit ungewöhnlich war und sich von den Regeln der Polis unterschied.

In der östlichen Literatur und Poesie ist der Garten wiederum als Phantasiegebilde angelegt, als Ort, der zum Genuss einlädt und diesen durch seine unzähligen Düfte intensiviert. Im „Garten“ Kemanca reicht die Artenvielfalt von floralen Mustern bis hin zu exotischen Pflanzen aus Kunstton, geschützt unter Glasglocken. Bei näherem Hinsehen verwandeln sich die fantasievoll modulierten Pflanzen dieses Gartens; ihre Knospen platzen auf und nehmen die Formen menschlicher Körperteile an. Jenseits ihres historischen Rückbezugs auf den Garten lassen Kemanca sich noch von einer jüngeren Strömung inspirieren, der Ökosexualität-Bewegung. Dieser zufolge sei es notwendig, die Natur selbst als Geliebte*in zu sehen, mit der wir untrennbar verbunden sind und zu deren Schutz wir Wege finden müssen. Anhand der Metamorphosen der Pflanzen in Kemanca Kunstwerken realisieren wir überhaupt erst die Möglichkeiten des Wandels queerer Erscheinungs- und Lebensformen.

Begehren von der Körperbezogenheit zu befreien kann in diesem Kontext als eine Möglichkeit interpretiert werden, sich zu vervielfachen, und die eigene individuelle Existenz wortwörtlich im Tausch mit einer Multiplizität warmer, saftiger Blüten hinter sich zulassen, aufzulösen. Diese Art von queerem Aktivismus gedeiht auch in der Liebe: Statt mittels der Weiterverbreitung von Erzählungen über die Verletzungen der Rechte queerer Menschen den Schmerz zu vervielfachen, will Kemanca Freude vermitteln. Diese Haltung birgt zugleich ein mächtiges Widerstandspotential. Der marxistischen Feministin Silvia Federici nach leisten die Lust und der tanzende Körper mit freudiger Militanz Widerstand gegen den Kapitalismus, der uns in Arbeitsmaschinen verwandelt.

Kemanca's neue, eigens für die Ausstellung *Sex Reenchanted* produzierte Tapete ist eine Besonderheit. Unser Blick verliert in dem 20 Meter langem Muster aus Motiven von blätterstreichelnden Händen oder freudig hüpfenden Sexspielzeugen rasch an rationaler Schärfe. Die Wiederholung dieses hypnotischen Musters führt unsere Wahrnehmung ins Unendliche. Die formale Vermeidung jedes Zentrums und die völlige Neutralisierung der Perspektive können dabei auf den politischen Raum übertragen auch als feministisches Projekt gedeutet werden, für das es bedeutende Vorläufer*innen gibt. In den 1990er Jahren malte beispielsweise Joyce Kozloff erotische Szenen, die von anderen Kulturen inspiriert waren (wie dem *Kamasutra* oder dem japanischen *Shunga*). In diesen Arbeiten

1 Agamben, Giorgio, **PROFANATIONS** [2005], Zone books, New York, 2007, p. 53.

positionierte sie die Motive bewusst an den Bildrändern. Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin hat dieses Aus-dem-Blickzentrum rücken selbst als eine Form von Widerstand gegen zentralistisch fixierte und solchermaßen fetischisierende Seh-Akte interpretiert.

Ein weiteres Element, dem die Tapete ähnelt, ist der *Girih*, ein unverzichtbares Element in der islamischen Architektur. Wenn der Blick von der Musikalität sich wiederholender geometrischer Formen abgelenkt wird, kann sich das solchermaßen von seiner Singularität befreite Subjekt dem Göttlichen annähern. Obwohl dieses Phänomen im europäischen Diskurs nicht verstanden und auf den Begriff des Ornaments reduziert wurde; es kann heute als Strategie gegenüber dem heterosexuellen männlichen Blick neu überdacht werden. Denn es unterläuft die Macht der Subjekt-position, deren Platz dadurch stabilisiert wird, in dem sie ein geordnetes Blickfeld dominieren kann.

Selbst als der Westen seiner eigenen christlichen Moral den Kampf ansagte, tendierte er dazu, Sexualität als eine Art subversives Phänomen zu betrachten, das die Werte befleckt und umwirft. So wie die Freudschen oder Lacanschen Theorien, von denen man auch heute noch spricht, die Vulva eifrig als ein kastriertes Organ betrachten, als ein Defizit, das den Mann an diese Gefahr erinnert.

Wie der Islamwissenschaftler Thomas Bauer hervorhebt: „Die Ambiguität, die sich aus dem Glauben ergibt, dass Sexualität gleichzeitig Lust und Unglück bringt, fehlt im Nahen Osten.“²

Im Gegensatz zur Erzählung von der Erbsünde wird Sex bei Al-Ghazali als Vorstufe zur Paradieserfahrung behandelt. In dem fast vergessenen Bahname wird auch die Tatsache, dass manche Frauen sich gerne aneinander reiben und sich von Männern fernhalten, wertfrei diskutiert. Das Lob, das der Vulva in der orientalischen Literatur zuteil wird, ist einzigartig auf der Welt.

Şafak Şule Kemancı ist eine interdisziplinäre KünstlerIn/KuratorIn und Pädagogin. Sie studierte Textildesign am Central Saint Martins College of Art and Design in London und erhielt ihren Master-Abschluss in Bildender Kunst an der Goldsmiths University of London. Sie leben in Istanbul und arbeiten weiterhin an verschiedenen Einzel- und Gemeinschaftsprojekten.

MU

2 Thomas Bauer, **DIE KULTUR DER AMBIGUITÄT**, 2011.

In his book *Profanations* Giorgio Agamben articulates the relationship between image and desire in philosophical terms as follows: “We are unable to put our desires into language because we have imagined them. [...] To communicate one’s desires to someone without images is brutal.”¹

Şafak Şule Kemanca is closely following this idea: To challenge dominant expressions of heteronormativity with the everlasting circulation of optimized hypersexualized bodies; they create a new visual language of desire that transgresses corporeality. But more than creating erotic imagery as a queer activist, they are interested in creating a secluded space where desire can flourish and the queer existence can be celebrated. The garden, as a metaphor, serves this purpose well: a space of cultivated and colorful plurality. It is actually a motif that we should historically be familiar with. For instance, the Greek philosopher Epicurus held his meetings in the garden, which included women. This was highly unusual for his time and far from the rules of the city.

On the other hand, in Eastern literature, the garden is created as an imagination in poetry, a place that invites and intensifies pleasure with its scents. In Kemanca’s garden, the biodiversity ranges from floral patterns to exotic plants in polymer clay hidden under bell-jars. On closer inspection, the plants metamorphose, with bursting buds taking on forms reminiscent of the body parts.

Beyond this historicity: Kemanca is inspired by a more recent formation: the eco-sexuality movement. According to it, it is necessary to see nature as a lover with whom we are intertwined, combining ways to protect it. In the artworks, we can observe the shapeshifting queer embodiment through plants that are entangled with nipples and finger tips. Externalization of desire out of body means becoming multiple, dissolving singular existence in warm, juicy flowers. This kind of activism also flourishes in love: Instead of multiplying the stories of pain by depicting the violations of queer rights, they seem to want to be the herald of the potential of enthusiasm that transcends the boundaries of the body. It is a powerful resistance, too. Marxist feminist Silvia Federici suggests that while capitalism tries to turn the body into a work machine, pleasure and the dancing body should resist with a joyful militancy.²

Their brand new artwork is a commission for *Sex Reenchanted*, a 20-meter-long patterned wallpaper. We are lost in an unfocused gaze adorned with motifs of hands caressing leaves, flowers licking nipples, and joyful sex toys bouncing, while tears, saliva and ejaculation fluids create a lesbian wet dream.

Avoiding the center and neutralizing the focal point has been tried in many other works as a feminist project. Again in the 90s, Joyce Kozloff painted erotic scenes inspired by other cultures (such as *Kama Sutra* or Japanese *Shunga*) but positioned the motifs on the edges as a frame. Art historian Linda Nochlin conceptualized this effort as “patterns of desire” and read it as a resistance to a fetishizing act of seeing.

Another element that the wallpaper resembles is *giri*, an indispensable element of Islamic architecture. What happens when the gaze is distracted by the musicality of repetitive geometric forms? The subject, distanced from its singularity, gets closer to the divine through this perception. Although this phenomenon was not understood and was reduced to the term ornament in European discourse, today it can be reconsidered as a strategy against the heterosexual male gaze. Because what it sabotages is precisely that power of the subject position, whose place is stabilized and who dominates the field of vision.

1 Agamben, Giorgio, **PROFANATIONS** [2005], Zone books, New York, 2007, p. 53.

2 For further reading on the subject: Silvia Federici: **BEYOND THE PERIPHERY OF THE SKIN**, 2019

In my opinion, the awe created by the combination of pattern and eroticism in the exhibition begs for an experience close to the one captured at the girih. In the rhythm of the wallpaper, not only does the gazing subject dissolve over time, but also the identities being looked at.

Even when the West declared war on Christian morality, it was inclined to weaponize sexuality as a subversive phenomenon that pollutes and overthrows values. Just as Freudian and Lacanian theories, which we still discuss today, are eager to see the vulva as a castrated organ, a deficiency that reminds the man of this threat.

As the German Arabist and Islamic scholar Thomas Bauer clearly states, “The ambiguity that arises from the belief that sexuality brings both pleasure and disaster at the same time is absent in the Near East.”³ In this respect, perhaps it is necessary to clarify the following facts, as well as the preoccupations of Western feminism: Sexual pleasure is treated by Al-Ghazali as a precursor to the experience of paradise. In the almost forgotten book on sexual desire, Bahname, the fact that some women like to rub against each other and want to stay away from men is also discussed without any judgment. The praise of the vulva in Eastern literature is unrivaled in the world.

Şafak Şule Kemancı is an interdisciplinary artist/curator and educator. Şafak studied textile design at Central Saint Martins College of Art and Design in London and received their master’s degree in fine art at Goldsmiths University of London. They are based in Istanbul and continue to engage in various solo and collaborative projects.

MU

³ Thomas Bauer, **MÜPHEMLİK KÜLTÜRÜ VE İSLAM**, 2019, İletişim Yayınları.
Original: **DIE KULTUR DER AMBIGUITÄT**, 2011.

MU: Şafak, dein Engagement für queeren Aktivismus geht so weit, dass du, wenn ich richtig informiert bin, bis zu deiner ersten Einzelausstellung mit dem Titel *All the Birds Would Come to My Garden* im Depo Istanbul im Jahr 2021, fast ausschließlich im Rahmen der Pride Week gearbeitet hast. Wie denkst du mittlerweile über die Sichtbarkeit queerer Positionen in der zeitgenössischen Kunst und deren Beitrag zum Kampf um ihre Rechte?

ŞŞK: Vor meiner ersten Einzelausstellung im Jahr 2021 habe ich zwar noch an einigen Gruppenausstellungen teilgenommen, aber wie du sagtest, habe ich hauptsächlich im Rahmen der Pride Week ausgestellt. Dieser Fokus wird auch weiterhin bestehen bleiben, da ich mich vorrangig für nicht-kommerzielle queere Veranstaltungen und Ausstellungen engagiere. Ich bin Teil eines queeren Kuratorenkollektivs namens *Bound/less*, das sowohl Gruppen- als auch Einzelausstellungen organisiert und unterrepräsentierte queere Kunst und Künstlerinnen in den Mittelpunkt rückt. Kunstwerke für und mit unserer Gemeinschaft zu produzieren und auszustellen, ist und bleibt mein Hauptanliegen.

Queere Sichtbarkeit in der Gegenwartskunst ist ein starkes Werkzeug zur Stärkung der Selbstbestimmung. Sie verschafft queeren Menschen nicht nur Repräsentanz, sondern fördert auch das Gefühl von Zugehörigkeit und Anerkennung—und zwar Anerkennung innerhalb unserer Gemeinschaft, nicht von außen. Ich bin mir zwar nicht ganz sicher, ob Kunst allein gesellschaftlichen Wandel oder den Fortschritt hin zu Gleichberechtigung bewirken kann, aber in Verbindung mit einem gewissen Maß an Aktivismus kann sie mit Sicherheit Impulse geben, die in diese Richtung wirken.

Das Thema queerer Sichtbarkeit birgt auch ein paar problematische Aspekte, aber Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kunst kann als eine Art „heiliges Gefäß“ dienen, das die von uns selbst erzählten Geschichten weitergibt und flüchtige Momente der Verbundenheit und Widerstandsfähigkeit schafft.

MU: Deine brandneue Tapete für *Sex Reenchanted* wird in einer Länge von 20 Metern installiert und hat diesmal eine viel psychedelischere Wirkung als frühere Entwürfe; du kreierst hier eine Art posthumanen Raum. Auf den ersten Blick werden wir durch die Harmonie der Wiederholung gefesselt. Wenn wir uns dann auf die Details konzentrieren, werden wir Zeugen der Verschmelzung von Pflanzen und menschlichen Körperteilen, beispielsweise Brustwarzen, die wiederum von Blumen geleckt werden. Wir tauchen in die Welt ökosexueller Erotik ein. Dies deutet an, dass Begehren nicht allein zwischen menschlichen Körpern stattfinden kann.

Möglicherweise gibt es hier einige Bezüge zu Textildesign oder zur *Arts and Crafts*-Bewegung, in der islamischen Kunst hingegen besteht der wichtigste Aspekt abstrakter Ornamentik in der Verschiebung von einer konkreten, in-sich-abgeschlossenen Gestalt hin in den Bereich des Unendlichen. Ich denke, dass queere Kunst traditionell einen Schutzmantel gegen die Ausbeutung im Kampf um Rechte bildet und spüre diese Verbindung auch in deiner Kunst, oder konstruiere ich diese Verbindung vielleicht nur?

ŞŞK: Als du mir von dieser Ausstellung erzählt und Bilder der Wand gezeigt hast, an der wir meine Tapete aufhängen würden, musste ich augenblicklich an den Ausdruck „feuchter Traum“ denken. Das ist ironisch, denn der Begriff wird normalerweise in Zusammenhang mit Männern verwendet. Aber in diesem Fall handelt es sich um den feuchten Traum einer öko-sexuellen Lesbe. Er ist sehr feucht, und zwar in Form von Tränen, Speichel, Blut und Ejakulation. Ich möchte, dass meine Installation zu einer visuell eindringlichen Erfahrung wird, die einen Raum entstehen lässt, in dem das Verlangen über den menschlichen Körper hinausgeht und ein breiteres Verständnis von Erotik umfasst. Deine Auslegung deckt sich also ganz mit meiner Absicht, visuelle Räume der Ermächtigung, der Solidarität und der Freude an queeren Gemeinschaften zu schaffen.

In der islamischen Kunst verkörpert die rhythmische Wiederholung der Arabesken das Gefühl der—oft von der Natur inspirierten—Verbundenheit und transzendenten Unendlichkeit. Ich finde, dass meine Arbeit mit diesen Eigenschaften der islamischen Kunst—oder eigentlich jeder dekorativen Kunst und jedem Kunsthandwerk, das ein sich scheinbar endlos ausdehnendes Muster der Wiederholung kreiert—sehr ähnlich ist. In meiner Vorstellung schaffen Wiederholung, Symmetrie und Rhythmus einen sicheren Raum für mein Schaffen. Der von dir erwähnte „schützende Mantel“ weckt bei mir den Gedanken, dass queere Kunst eine starke Erinnerung an die Kämpfe und Erfolge vergangener Generationen sein kann, die heutigen Bemühungen das Gefühl von Kontinuität und kollektiver Identität verleihen.

MU: Your dedication to queer activism, Şafak, is so resolute that, as far as I know, until your first solo exhibition titled *All the Birds Would Come to My Garden* at Depo Istanbul in 2021, you were mostly producing works within the scope of Pride Week. What are your thoughts now on queer visibility in contemporary art and its contribution to the struggle for rights?

ŞŞK: Before my first solo exhibition in 2021, I took part in several group shows but as you said, I was primarily contributing to Pride Week exhibitions. This focus continues as I prioritize non-profit queer events and exhibitions. I am part of a queer curatorial group called Bound/less, organizing both group and solo shows to spotlight under-represented queer art and artists. Producing artworks and curating with and for our community remains my main focus.

Queer visibility in contemporary art serves as a powerful tool for empowerment. It not only provides representation for queer people but also cultivates a sense of belonging and validation—validation from within, not from outside our community. While I'm uncertain if art itself can create social change or progress toward equality, mixed with a bit of activism, it can certainly ignite inspiration and movement towards it.

The issue of queer visibility harbors some problems within itself, but queer visibility in contemporary art can serve as a sacred vessel, carrying our stories told by ourselves and offering fleeting moments of connection and resilience.

MU: Your brand-new wallpaper for *Sex Reenchanted* will be installed as a 20-meter-long wallpaper, which this time has a much more psychedelic effect than your previous designs; you're creating a posthuman space. At first, our eyes are caught up in the harmony of repetition. Then, as we focus on the details, we witness a coalescence of plants with, for example, nipples getting licked by flowers, we witness an ecosexual eroticism. This implies that desire doesn't only occur between human bodies. Perhaps there are references from textile design to the Arts and Crafts movement, but on the other hand, the most vital aspect of abstract ornamentation in Islamic art is its shift from a focused entity to infinity. I believe that queer art, nourished by its traditions, forms a protective cloak against the exploitation of the struggle for rights, and I sense this connection in your art as well, but could it be a connection I'm forcibly constructing?

ŞŞK: When you told me about this exhibition and showed me the wall where we would hang my wallpaper, I immediately thought of a 'wet dream'. It's ironic because the term is usually used for men, but this time it's an eco-sexual lesbian's wet dream. It contains a lot of wetness in the form of tears, saliva, blood and ejaculation. I want my installation to be a visually immersive experience that reflects a space where desire extends beyond human bodies, embracing a more expansive understanding of eroticism. Your interpretation aligns with my intention to create visual spaces of empowerment, solidarity, and fun for queer communities.

In Islamic art, the rhythmic repetition of arabesques often embodies a sense of interconnectedness and transcendent infinity, which is usually inspired by nature too. I find my work very much similar to those qualities of Islamic art, or actually any decorative art or craft that has a repeat pattern which seems to expand endlessly. In my mind, repetition, symmetry, and rhythm create a safe space for me to be able to create. The protective cloak you mentioned makes me think of how queer art could serve as a powerful reminder of the struggles and triumphs of past generations, grounding contemporary efforts in a sense of continuity and collective identity.



© Detail from Şafak Şule Kemancı, **UNTITLED**, 2024. Courtesy of the artist.



● Tabita Rezaire, Installation View from **SUGAR WALLS TEARDOM**, 2016. Courtesy of the artist and Goodman Gallery.

Sugar Walls Teardom ist eine Videoinstallation der französisch-guyanischen Künstlerin Tabita Rezaire, die aus einem pinkfarbenen gynäkologischen Stuhl mit Bildschirm vor leuchtend rosafarbenen Wänden besteht. Auf diesem Stuhl kann man Platz nehmen und sich das Video anschauen. In *Sex Reenchanted* wird das faszinierende Videoelement hingegen als eigenständige Projektion gezeigt.

Sugar Walls Teardom begegnet der systematischen Gewalt gegen Schwarze Frauen sowie emotionalen und angestammten Wunden, die diesen durch koloniale, patriarchale und kapitalistische Strukturen zugefügt wurden. Rezaire beleuchtet die Geschichte der medizinischen Forschung, die hauptsächlich von weißen Männern betrieben wurde, und unterstreicht die wichtige, aber oft übersehene Rolle, die die Körper Schwarzer Frauen bei der Entwicklung von Fortschritten in der modernen medizinischen Wissenschaft und Technologie gespielt haben. Sie reflektiert die historische Ausbeutung und den Missbrauch, den Frauen während der Sklaverei erdulden mussten, als ihre Körper für Arbeit, sexuelle Ausbeutung, reproduktiven Zwang und medizinische Experimente kommodifiziert wurden; Persönlichkeiten wie Anarcha, Betsey und Lucy, die den brutalen Experimenten von Dr. James Marion Sims ausgesetzt waren, der zahllose Versklavte im Namen der Wissenschaft verstümmelte und folterte. Die Erzählung erstreckt sich auch auf zeitgenössische Fälle biomedizinischer Ausbeutung, wie die Geschichte von Henrietta Lacks, deren gestohlene Gebärmutterhalszellen ohne ihre Zustimmung zu einem Durchbruch in der medizinischen Entwicklung beitrugen.

Mit *Sugar Walls Teardom* beansprucht Rezaire die Deutungshoheit über die Geschichte von Unterdrückung. Sie fordert die Betrachtenden dazu auf, zu hinterfragen, wessen Körper von wem und zu wessen Nutzen als ausbeutbar betrachtet werden. Das Kunstwerk würdigt und feiert diese Frauen, deren unschätzbare Beiträge oft übersehen oder aus dem Mainstream-Diskurs getilgt wurden. Im ersten Teil des Videos thematisiert Rezaire das Leiden Schwarzer Frauen sowie deren buchstäbliche Ausbeutung als kulturelle Ressource und hebt die bleibenden Auswirkungen dieser schmerzhaften Erfahrungen hervor. Anschließend führt Rezaire die Zuschauer noch durch eine heilsame Gebärmuttermeditation, um die entstandenen Blockaden zu lösen und zu überwinden.

Eingebettet in die fesselnde, vom Internet inspirierte Ästhetik, die für Rezairens Arbeiten charakteristisch ist, entsteht ein Strom digitaler Ansichten von weiblichen Genitalien, Wasserlebewesen, Planeten und fließenden Elementen wie Wasser und Lava—nicht selten vor kosmischen Hintergründen. Rezairens künstlerischer Prozess bei der Produktion von Videoarbeiten wie *Sugar Walls Teardom* beginnt mit einer sorgfältigen Recherche. Während sie tage- oder wochenlang im Internet stöbert, sammelt sie verschiedene Bilder, Videos, Texte und Notizen. Aus diesem Fundus konstruiert sie eine visuelle Erzählung, die mit ihren erzählerischen Vorstellungen korrespondiert. In *Sugar Walls Teardom* verbindet Rezaire historisches Bildmaterial, das sie bei ihren Nachforschungen aufgespürt hat, mit einer Reihe beschwörender Parolen wie „Die Gebärmutter ist die ursprüngliche Technologie“, „Ausbeutung der Gebärmutter“, „Schwarze Frauen als medizinisches Versuchsfeld für die weiße Mittelschicht“ oder „Ehre die Gebärmutter als natürliche Heilquelle“. Begleitet werden diese Bilder von Klängen, die von stürzenden Wasserfällen und rhythmischem Atmen bis hin zu spirituellen Gesängen, mechanischen Geräuschen und meditativen Melodien reichen und sich zu einer fesselnden Klang- und Bildlandschaft verdichten.

Die Künstlerin arbeitet häufig multimedial und kombiniert Video, Performance, Installation und Internetplattformen. Ihre Arbeiten sind für ihre intersektionale Perspektive bekannt, die Verbindungen zwischen kolonialer Geschichte, gegenwärtigen

Machtstrukturen und Möglichkeiten der Heilung und des Widerstands herstellen. In ihrer Kunst beschäftigt sie sich immer wieder mit dem Körper, sowohl als Ort der Unterdrückung als auch Quelle des Wissens und des Widerstands. In ihren Performances integriert sie regelmäßig Rituale, Meditationen und Körperübungen, mittels derer sie das Publikum einlädt, sein Verhältnis zum eigenen Körper und zur technologischen Welt zu hinterfragen. Mit ihren zum Nachdenken anregenden und visuell eindrucksvollen Arbeiten fordert Rezaire die Betrachter aber auch dazu heraus, sich mit ihrer Komplizenschaft in Unterdrückungssystemen auseinanderzusetzen, während sie gleichzeitig hoffnungsvolle Visionen und Möglichkeiten der Veränderung eröffnet. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt und in der Kunstwelt ist sie eine vielgehörte Stimme.

Rezaire wurde 1989 in Paris als Tochter einer französischen Mutter und eines guyanischen Vaters geboren. Der multikulturelle Hintergrund prägt ihre künstlerische Praxis. Sie lebt derzeit in Cayenne, Französisch-Guayana, wo sie als Künstlerin, Yogalehrerin, Doktorandin und Landwirtin arbeitet. 2022 veröffentlichte sie ihr Buch *Womb Consciousness*, ein Sammelband mit Beiträgen von Dichtern, Theoretikern, Künstlern, Freunden und Verwandten. Darin erforscht Rezaire Zusammenhänge zwischen Spiritualität, Technologie und Feminismus. Durch die Verbindung von persönlicher Erzählung, historischer Forschung und kultureller Analyse geht Rezaire der Kraft und dem Wissen nach, die dem Mutterleib als Symbol für Schöpfung und Erneuerung innewohnen. Ausgehend von verschiedenen Traditionen und zeitgenössischen Perspektiven bietet das Buch Anstöße für die Rückgewinnung weiblicher Selbstbestimmung und Verfahren ganzheitlicher Heilung und Ermächtigung.

Raquel Darget Hills

Sugar Walls Teardom is a video installation by French-Guyanese artist Tabita Rezaire, featuring a pink gynecological chair equipped with a monitor and set against vibrant pink walls. Visitors are invited to take a seat while they watch the video. *Sex Reenchanted* presents the captivating video element of Rezaire's installation. *Sugar Walls Teardom* confronts the systematic violence targeting Black women and the emotional and ancestral wounds inflicted on their wombs by colonial, patriarchal, and capitalist structures. Historically driven by medical research conducted predominantly by white men, Rezaire highlights the significant yet often overlooked role of Black women's bodies in shaping advancements in modern medical science and technology. She reflects on the historical exploitation and abuse endured by Black women during slavery, where their bodies were commodified for labor, sexual exploitation, reproductive coercion, and medical experimentation. Figures like Anarcha, Betsey, and Lucy, subjected to the brutal experiments of Dr. Marion Sims who mutilated and tortured countless slave women in the name of science. This narrative extends to contemporary instances of biomedical exploitation, exemplified by the story of Henrietta Lacks, whose stolen cervical cells became pivotal in medical breakthroughs without her consent.

Through *Sugar Walls Teardom*, Rezaire reclaims agency over narratives of oppression and exploitation. She prompts viewers to question whose bodies are deemed exploitable, by whom, and for whose benefit. The artwork serves as a commemoration and celebration of these resilient women, whose invaluable contributions have often been overlooked or erased from mainstream discourse.

In the initial segment of the video, Rezaire delves into the literal suffering endured by Black women and the exploitation of their creative energies, highlighting the enduring impact of these experiences. Subsequently, Rezaire guides viewers through a healing womb meditation to compensate, transform, and release those blockages.

Embedded within the captivating internet-inspired aesthetics, a characteristic of Rezaire's work, are digital renderings depicting women's genitalia, aquatic creatures, planets, flowing elements like water and lava, often set against a cosmic backdrop. Rezaire's creative process for crafting video works like *Sugar Walls Teardom* begins with research. This involves gathering diverse images, videos, texts, and notes from her research while immersing herself in online exploration for days. From this reservoir of inspiration, she constructs a visual narrative that aligns with her storytelling objectives. In *Sugar Walls Teardom*, Rezaire integrates historical imagery uncovered during her research, alongside evocative phrases such as 'The womb is the original technology,' 'womb exploitation,' 'black women as medical testing ground for white middle class,' and 'honor the womb with the earth pharmacy.' Complementing these visuals are an array of sounds, ranging from cascading waterfalls and rhythmic breathing to spiritual chants, mechanical noises, and meditative melodies, blending into a captivating yet somewhat chaotic auditory and visual landscape.

Rezaire often employs a multimedia approach, combining video, performance, installation, and online platforms. Her work is known for its intersectional perspective, drawing connections between colonial histories, contemporary power structures, and the possibilities for healing and resistance. Her art often engages with the body, both as a site of oppression and a source of knowledge and resistance. She frequently incorporates rituals, meditation, and bodily movements into her performances, inviting viewers to reconsider their relationships with their own bodies and with technology.

Through her thought-provoking and visually striking work, Rezaire challenges viewers to confront their own complicity in systems of oppression while also offering visions of hope and transformation.

Born in 1989 in Paris, France, to a French mother and a Guyanese father, Rezaire's multicultural background significantly influences her art practice. Currently based in Cayenne, French Guyana, she is an artist, yoga teacher, doula, and farmer. In 2022 she published her book *Womb Consciousness*, a collective publication with several contributions from poets, theorists, artists and her friends and relatives. Rezaire delves into the profound intersection of spirituality, technology, and feminism. Through a blend of personal narrative, historical analysis, and cultural critique, Rezaire explores the power and wisdom inherent in the womb as a symbol of creation and regeneration. Drawing from diverse traditions and contemporary perspectives, the book offers a thought-provoking journey into reclaiming the sacredness of the feminine and advocating for holistic healing and empowerment.

RDH

MU: Nach meiner Lektüre entsteht folgendes Bild der Medizingeschichte, insbesondere in der modernen und westlichen Medizin: Die Klitoris verschwand aus den medizinischen Büchern des 19. Jahrhunderts aus zwei Hauptgründen. Erstens widersprach sie sich der herrschenden Vorstellung von Sexualität als rein reproduktiver Aktivität, was der damaligen Logik der Fortpflanzung entgegenstand. Zweitens konnten die distanzierte Sprache der Wissenschaft und das Desinteresse der idealisierten „objektiven“ Wissenschaftler nicht akzeptieren, dass Frauen mit einem Organ ausgestattet sind, das ausschließlich dem sexuellen Vergnügen dient.

Mit den Worten der Berliner Gynäkologin Dr Mandy Mangler: „Es klingt paradox, aber die weibliche Sexualität spielt in der Frauenheilkunde so gut wie keine Rolle: In der Medizin wird die Klitoris totgeschwiegen.“

PROF. KAREN NOLTE: Ihre These zur Klitoris würde ich nicht bestätigen, da Gynäkologen im 19. Jahrhundert große Aufmerksamkeit auf die Größe der Klitoris legten. An Frauen, die eine abweichende Sexualität hatten (Masturbation, Nymphomanie oder Homosexualität) wurden Kliteridektomien durchgeführt. Auch bei intergeschlechtlichen Menschen (historisch Hermaphroditen) wurde die Klitoris operativ entfernt, wenn sie vergrößert war. So jedenfalls, wenn man dem noch recht neuen Buch des deutschen Historikers Norbert Finzsch—*Der Widerspenstigen Verstümmelung. Eine Geschichte der Kliteridektomie im „Westen“, 1500–2000*, Bielefeld 2021—folgt. Richtig ist allerdings auch, dass die Norm weiblicher Sexualität als bürgerliches Konzept eine passive und schamhaft-keusche war.

Die Direktorin des Instituts für Geschichte und Ethik der Medizin an der Ruprecht-Karls-Universität, Prof. Dr. Karen Nolte, absolvierte ihr Magisterstudium der Mittleren und Neueren Geschichte, Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Soziologie an der Georg-August-Universität Göttingen und promovierte anschließend 2000–2002 an der Universität Kassel im DFG-Graduiertenkolleg „Öffentlichkeiten und Geschlechterverhältnisse. Dimensionen der Erfahrung“ mit einer Studie zur weiblichen Hysterie um 1900. Vor ihrem Aufbaustudium absolvierte sie eine Ausbildung zur Krankenschwester für Erwachsene in Celle.

MU: From my reading, the following picture of medical history emerges, especially in modern and Western medicine: The clitoris disappeared from 19th century medical books for two main reasons. Firstly, it defied the prevailing notion of sexuality as a purely reproductive activity, which ran counter to the logic of procreation at the time. Secondly, the distanced language of science and the disinterest of idealized “objective” scientists could not accept that women were endowed with an organ that served exclusively for sexual pleasure.

In the words of gynecologist Dr Mandy Mangler in Berlin: “It sounds paradoxical, but female sexuality plays virtually no role in gynecology: the clitoris is hushed up in medicine.”

PROF. KAREN NOLTE: I would not confirm your thesis on the clitoris, as gynecologists in the 19th century paid great attention to the size of the clitoris. Clitoridectomies were performed on women who had a deviant sexuality (masturbation, nymphomania or homosexuality). The clitoris was also surgically removed from intersex people (historically hermaphrodites) if it was enlarged. At least this is the case if you read the relatively new book by the German historian Norbert Finzsch—*Der Widerspenstigen Verstümmelung. A History of Clitoridectomy*.

The Director of the Institute for the History and Ethics of Medicine at Ruprecht Karls University, Prof. Dr. Karen Nolte completed her Master’s degree in Medieval and Modern History, Cultural Anthropology/European Ethnology and Sociology at the Georg-August University of Göttingen. Later on, she completed her doctorate in 2000–2002 at the University of Kassel in the DFG Research Training Group ‘Public Spheres and Gender Relations. Dimensions of Experience’ with a study on female hysteria around 1900. Before her postgraduate studies she trained as a nurse for adults in Celle.



© Tabita Rezaire, still from *SUGAR WALLSTEARDOM*, 2016. Courtesy of the artist and Goodman Gallery.



• Zoe Williams, **OLISBOS**, 2013. Courtesy of Zoe Williams and Ciaccia Levi, Paris - Milan.

Die 2013 entstandene Serie *Olisbos* der britischen Künstlerin Zoe Williams besteht aus Sexspielzeugen in Form von Seepferdchen mit Pferdeköpfen. Aus Materialien wie Harz, Jesmonit und Gips gefertigt, unterscheiden sich die Werke in Form und Beschaffenheit. Drei der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten sind in pastelligen Gelbtönen gehalten, eines strahlt in makellosem Weiß und ein weiteres glänzt chromfarben. Williams interessiert sich dafür, wie sich die Bedeutung und der Gebrauch von Objekten in wechselnden historischen Kontexten jeweils verändern. In ihren Arbeiten vermischt sie bewusst Einflüsse aus verschiedenen Epochen und stellt deren traditionelle Wahrnehmung in Frage. Dabei löst sie bewusst die Grenzen zwischen Gebrauchsgegenstand, Kunsthandwerk, Kunstobjekt oder symbolischem und fetischisiertem Objekt auf.

Pferde haben in der Kunstgeschichte seit jeher eine tiefe symbolische Bedeutung. Sie werden mit Macht, Reichtum und Herrschaft assoziiert. Man denke an Bilder und Statuen von Herrschern und Anführern, die stolz auf Pferden sitzen und ihre Siege und Autorität zur Schau stellen. Ein vorwiegend maskulin kodiertes Narrativ, in dessen Mittelpunkt die Macht des Mannes steht. Durch die Verbindung von Herrschafts- und Sexualsymbolik wirft *Olisbos* die Frage nach der Überschneidung beider Sphären auf und thematisiert so die komplexe Natur sexuellen Begehrens.

Als Objekte der Konsumkultur unterliegen Dildos den Mechanismen und Ökonomie der industriellen Produktion. Mit der Wahl ihres Sujets bewegt sich Williams also direkt auf das Thema der Kommerzialisierung von Sexualität und deren Folgen zu. Auf die Ebene der Massenproduktion erweitert, werden in der erotischen Konsumkultur zugleich Ungleichheits- und Ausbeutungsverhältnisse fortgeschrieben, die auch die Machtdynamik traditioneller und gegenwärtiger Geschlechterverhältnisse prägen. Nach wie vor sind es vor allem Frauen, die im Kontext der Sexindustrie als passive Objekte heterosexuellen Begehrens konstruiert und vermarktet werden—ein Genre, das verbreitete, patriarchal geprägte Stereotype reproduziert und Formen geschlechtsspezifischer Macht- und Gewaltverhältnisse affirmiert. *Olisbos* thematisiert und vermittelt diese Verhältnisse in Form seiner subtil miteinander verwobenen Bezüge und fordert Betrachter*innen so dazu auf, neue Perspektiven einzunehmen und die eigene Position in diesem gesellschaftlichen Feld zu reflektieren.

Wiederkehrende Motive wie Ringe, Nerze, Geld, Krakenarme, Aale, Kreditkarten, Sahnetorten, hochhackige Schuhe, Telefone und Urin prägen Williams Werk. Ihr besonderes Interesse gilt der Beziehung zwischen Mensch und Tier und der Art und Weise, wie Tiere symbolisch in unsere eigenen Erzählungen einfließen. Dabei lässt sie sich von Märchen und Mythen inspirieren, in denen Gegenstände und nicht-menschliche Figuren als Metaphern fungieren. In ihrer Kunst verleiht sie Objekten und Tieren oft eine gewisse Macht und stellt sie als Kräfte dar, die bestehende Hierarchien aufbrechen können.

Fasziniert von den erotischen Werken der italienischen Künstlerin Carol Rama oder den blutigen Horrorfilmen Dario Argentos, schuf Williams 2022 *The Weapon and Crown Jewels*. Mit einer verführerischen Farbpalette aus Pastelltönen und leuchtenden Kontrasten, weichen organischen Linien und schimmernden Edelsteinen verbinden Williams' Zeichnungen nahtlos das Erotische mit dem Unheimlichen und Grotesken. Menschliche Figuren werden fragmentiert dargestellt, der Akt des Beobachtens und des Beobachtetwerdens geht ineinander über und versetzt die BetrachterInnen in die unangenehme Rolle von VoyeurInnen.

Seit 2006 arbeitet Williams immer wieder mit dem Medium Keramik. Dieses Verfahren bietet ihr die Möglichkeit, Körper zu imitieren. *Sex Reenchanted* präsentiert zwei ihrer barocken Keramikvasen, *Saint Agatha's revenge parlour set*

(2022) und *Squid Vulva vase* (2023). Die exzessiv gemusterten Oberflächen kombinieren Schlangenlinien mit Vulvaformen, weiblichen Brüsten und Tieren, mit denen Williams eine greifbare Spannung zwischen Verführung und Abstoßung heraufbeschwört.

Williams, die in London und Marseille lebt, verwendet eine Vielzahl von Medien, darunter Video, Keramik, Zeichnung und Performance, um affektive Objekte und Umgebungen zu schaffen, die sich mit Fragen der Erotik, des Handwerks, der Magie, des Geschlechts, des Hedonismus und des Exzesses auseinandersetzen. Ein wichtiger Aspekt ihrer Arbeit ist die Performance, die es ihr ermöglicht, immersive Räume und Situationen zu schaffen, in denen Kunst und zutiefst hedonistische Erfahrungen miteinander verschmelzen.

RDH

In her 2013 series *Olisbos* British artist Zoe Williams presents eight horse-shaped dildos, each bearing sweeping curves and smooth surfaces. Crafted from materials such as resin, jesmonite, and plaster, these works captivate with their form and texture. Among them, three feature soft pastel yellow hues, while one stands in pristine white, and another gleams with a mirror-like chrome lustre, offering a striking variety within the series. Williams deliberately blends different periods and material characteristics of objects and rituals, intrigued by how their meanings and purposes shift over time in both historical and contemporary contexts. By doing so, she challenges the traditional perceptions and interpretations of these objects, blurring distinctions such as commodity, craftsmanship, artefact, and symbolic or fetishized objects.

Throughout art history, horses have consistently held deep symbolic meaning. They are associated with symbols of power, wealth, and dominance. Think of images and statues of rulers and leaders proudly astride their horses, showcasing their victories and authority. It is a narrative that is predominantly male-centric. It was always man's power, man and his horse. By combining these elements, *Olisbos* prompts us to rethink how power and sexuality are linked and who gets to control them. It not only raises questions about the intersection of sexuality and power but also the intricate nature of sexual desire, and the ways in which symbols and objects can be reinterpreted and recontextualized.

Dildos, like many other objects, are subject to the forces of consumerism and commodification. With *Olisbos*, Williams raises questions about the commercialization of sexuality and its repercussions. This phenomenon perpetuates inequality and exploitation, particularly concerning gender and power dynamics. Women are often objectified and depicted as passive objects of desire, reinforcing patriarchal norms and contributing to gender-based violence and discrimination. Art has the power to challenge societal norms and taboos. *Olisbos* challenges viewers to reconsider their typical associations and meanings bringing new perspectives to the fore.

We find recurring motifs in Williams's work such as sausages, rings, minks, money, octopus limbs, eels, credit cards, cream cakes, high-heeled shoes, phones, and urine. She has a particular interest in how humans relate to animals and how animals are used symbolically in our own narratives. She draws inspiration from fairy tales and myths, where objects and non-human characters act as metaphors and represent deeper meanings. She often gives objects and animals a sense of power in her art, depicting them as forces to disrupt existing hierarchies.

Drawing inspiration from the erotic works of Italian artist Carol Rama and the bloody horror films of Dario Argento, Williams produced *The Weapon* and *Crown Jewels* in 2022. With a seductive colour palette, in pastels and vibrant contrasting shades, gentle organic lines, and shimmering gems, Williams' drawings seamlessly blend the erotic and the sensual with the eerie and fantastical elements of the grotesque. The human figure is depicted fragmented and the act of watching and being watched merges, as the spectator is put in the uncomfortable position of the voyeur. The human eye is mediated through a device, the spectator is watched through the eyes of an eel headed vulva and unblinking gems.

Williams has been using ceramics on and off since 2006. She describes the process as seductive, performative and organic, affording the opportunity to mimic the body. *Sex Reenchanted* presents two of her baroque ceramic vases, *Saint Agatha's revenge parlour set* (2022) and *Squid Vulva vase* (2023). Their excessively patterned surfaces combine serpentine lines with vulva forms, female breasts and animals such as mice. Here, Williams explores the idea of the grotesque in relation

to overstimulation. The excessiveness of certain elements creates the tension or violence that Williams aims to evoke between seduction and repulsion, prompting complex emotions in spectators who are uncertain about what they are witnessing.

Living and working between London and Marseille, Williams employs a diverse range of mediums including moving image, ceramics, drawing, and performance to create immersive objects and intense atmospheric environments that delve into themes of the erotic, craft, magic, gender, hedonism, and excess. Performance is a significant aspect of Williams' practice, allowing for the creation of immersive environments and situations, which often blur the lines between art and hedonistic experiences.

RDH

MU: Für eine Kunsthistorikerin ist es unmöglich, über Vulva-Bilder in der Keramik nachzudenken, ohne an Judy Chicagos *The Dinner Party* (1974–79) anzuknüpfen. Dort verweist jeder Teller auf eine bedeutende Frau der Geschichte. Und ihre blumige, farbenfrohe Vulva-Ästhetik greift direkt die Indifferenz des abstrakten Malerei-Diskurses an, der im Grunde ein Macho-Thema und eine Männerdomäne war. Ist *The Dinner Party* (1974–79) eine wichtige Referenz für dich?

ZW: Das ist eine interessante Perspektive. Ich denke, dass etwas an der Sparsamkeit oder der Verweigerung des Ausdrucks in der abstrakten Malerei einer bestimmten Periode damit zu tun hat, dass sie so sehr auf eine Idee von ‚Disziplin‘ und Männlichkeit ausgerichtet war, dass sie Ornamente oder eine eher barocke Stimmung vermied, die irgendwie als verweiblicht oder gestört und daher kritisch ‚abgewertet‘ wurde. Ich finde es auch interessant, dass die so genannten „dekorativen“ Künste weniger ernst genommen werden, weil sie weniger konzeptuell oder ernsthaft seien als Kunstwerke, die visuell „spärlicher“ sind – wenn das Sinn macht.

MU: Deine Vulva-ähnlichen Kunstwerke sind nicht symbolisch. Ihre hedonistische Atmosphäre bündelt Begierden und zelebriert Sinnlichkeit, und doch können deine Anspielungen düster sein wie die Filme von Dario Argento.

ZW: Ja, ich denke, ich sehe die vulvenartigen Elemente in meiner Arbeit eher als sinnliche Abdrücke, zu denen man einen direkten physischen Bezug als körperliche Öffnung herstellen kann, aber auch auf eine unheimliche Weise als etwas, das eine Art Gewalt in sich birgt. Ich denke, dass ich mit meiner Arbeit im Allgemeinen immer versuche, diese Art von Spannung zwischen Verführung und Ablehnung zu erzeugen und damit eine Möglichkeit zu schaffen, über diese komplizierten Gefühle nachzudenken und darüber, warum man so reagiert.

Ich denke auch, dass es wichtig ist, mit Konzepten des „Zuviel“ oder sogar des „Körperhorrors“ zu spielen, indem man die Bildsprache in Richtung einer Art Hedonismus oder Exzess erweitert. Also, ja, die Referenzen sind ziemlich breit gefächert, von Cremetörtchen bis hin zu Giallo-Filmen—wie Argento—, die alle einen gewissen Camp-Charakter haben. Eigentlich ist Chicago's *The Dinner Party* nicht unbedingt eine Referenz, obwohl ich sie liebe—aber ich denke, ich bin eher daran interessiert, die Bilder dominieren zu lassen und diese Art von Exzess zu schaffen, ohne ihn in irgendeiner Weise zu personifizieren.

MU: Inwieweit können wir uns das Klischee der verführerischen, bösen Frau aneignen?

ZW: Inwiefern sollten oder können wir das? Ich denke, es ist gut, dass auszuloten und auf den Kopf zu stellen—vielleicht geht es auch darum, Geschlechterrollen ein Stück weit aufzubrechen und zu fragmentieren? Zu hinterfragen, was die Figur der bösen, verführerischen Frau ausmacht und wie man damit spielen oder sie irgendwie queeren kann?

MU: Glaubst du, dass der Titel *Sex Reenchanted* sein Versprechen einlösen kann, der eher sexpositiven „Obszönität“ vergangener Jahrhunderte nachzuspüren, um moderne Tabus zu überwinden? Oder glaubst du, dass Sexualität ambivalent ist und per se eine dunkle Seite besitzt?

ZW: Ich bin mir nicht sicher, ob ich den ersten Teil der Frage richtig verstanden habe. Aber ich denke, du willst herausfinden, welches Potenzial vergangene Zeiten und Herangehensweisen an Sex, Begehren und Obszönität haben, um einige der Tabus, die wir heute in Bezug darauf haben, aufzubrechen und neu zu formulieren. Und ich glaube, da gibt es ein großes Potenzial und einen fruchtbaren Boden. Für mich geht es bei der Vorstellung von Magie und Sexualität um etwas Wesentliches—nämlich, dass Sex in gewisser Weise neu verzaubert werden muss, um über die platten Ansichten zu diesem Thema hinauszukommen. Wenn ich daran denke, dass Sexualität immer zweideutig ist ...—ja, auch das scheint mir wichtig zu sein. Und die Vorstellung, dass es eine verborgene und manchmal unheimlichere Seite gibt, gehört vielleicht auch dazu?

MU: It is impossible for an art historian to think of vulvar imagery in ceramics without referring to Judy Chicago's *The Dinner Party* (1974 – 79), but there each plate refers to a significant woman in history, and this flowery, colourful vulva aesthetic attacks the disinterestedness of abstract painting and its discourse, which was de facto macho and a male-dominated territory. Is *The Dinner Party* (1974 – 79) an important reference to you as well?

ZW: Yes, that is an interesting take. I think there is something about the sparseness or denial of form in abstract painting of a certain period say that so much aligned to an idea of 'discipline' and maleness of subtracting frills or a more baroque sentiment—which somehow gets feminized/oothered and therefore 'lessened' critically? I also think it's so interesting how the so-called 'decorative' arts are taken less seriously as somehow being less conceptual or serious to artworks which are visually 'sparser' if this makes any sense?

MU: Your vulva-like artworks are not symbolic. The hedonistic atmosphere condenses the desires and celebrates sensuality, and yet your references could be as dark as Argento's films.

ZW: Yes, I guess I see the vulvic elements of my work as more like sensual motifs/imprints—that one is able to directly relate to in a physical way as a bodily opening, but that also in an uncanny way as something that holds a kind of tension/violence within it. I think with my work in general, I always want there to be this kind of tension between seduction and repulsion and therefore a way to really think about these complicated feelings and why one might have these reactions.

Also I guess playing on ideas of a kind of a 'too muchness' or even a body horror through the proliferation of the imagery to indeed a kind of hedonism or excess is important. So, yes the references are quite wide from cream cakes to Giallo films—such as Argento—all of which have a kind of 'camp' embedded in them I guess. Actually Chicago's *The Dinner Party* is not so much a reference, although I love it—but I think I'm more interested in allowing the imagery to dominate and to create this kind of excess, without somehow personifying it.

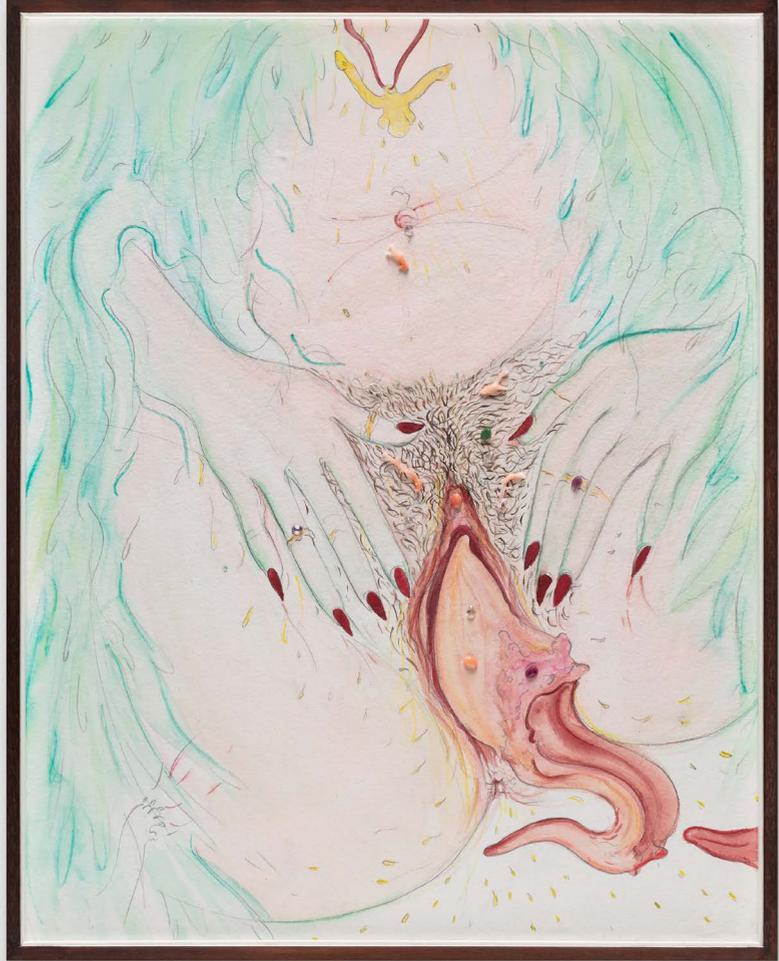
MU: How far can we appropriate the stereotypical depiction of the seductive, evil woman?

ZW: As in how far should we or can we? I think it is good to explore and also turn this on its head—maybe it's also about trying to explode and fragment gender roles somewhat? To question what the trope of the evil seductive woman is and how that can be played with or queered somehow?

MU: Do you think my title 'Sex Reenchanted' can fulfill its promise to retrace a rather sex positive "obscenity" of past centuries to overcome our modern taboos? Or do you think that sexuality is always full of ambiguities and has a gloomy backyard?

ZW: I think what you're asking is what are the potentials for past histories/approaches to sex/desire/obscenity to reframe and unshackle some of the taboos we have around views of sexuality and desire today? I guess I can see a lot of potential and ripe ground for this—for me there is something also key about the idea of the magical and sexuality—and that somehow to move beyond flattened views on the subject's sex does need to be re-enchanted somehow?

In terms of if I think that sexuality/desire is always full of ambiguities—then also YES this feels key or integral—and the idea of it having also an occluded and sometimes more sinister nature is also part of this maybe?



© Zoe Williams, **CROWN JEWELS** (Fragonard fetish), 2022. Courtesy of Massimo Vecchia, Private Collection.

BAHNNAME: „Bah“ kommt aus dem Arabischen und bedeutet sexuelles Verlangen, sexuelle Potenz oder Lust. „Name“ kommt aus dem Farsi und bedeutet Buch oder Büchlein, d. h. ein Buch oder Büchlein, das sich auf sexuelles Verlangen, Potenz oder Lust bezieht und erotische Literatur, Anleitungen zu Sexualtechniken oder andere Materialien im Zusammenhang mit der menschlichen Sexualität beinhaltet. In der antiken Medizin wurde es auch als eine Art Buch definiert, das Informationen über alle Arten von sexuellen Angelegenheiten enthält, insbesondere über die Behandlung von sexuellen Störungen.

DEKOLONIALISMUS: Dekolonialismus ist eine Bewegung, die darauf abzielt, die anhaltenden Auswirkungen des Kolonialismus sowohl strukturell als auch kulturell zu überwinden. Sie stellt eurozentrische Rahmenbedingungen in Frage, die nach wie vor Gesellschaften und Wissenssysteme prägen, und setzt sich für die Anerkennung und Verstärkung marginalisierter Stimmen, Geschichten und Epistemologien ein. Dekolonialismus umfasst Strategien zur Dekolonisierung von Bildung, Literatur, Kunst und Medien, indem indigenes Wissen und indigene Perspektiven in den Mittelpunkt gestellt werden. Er betont die Intersektionalität und erkennt die Verflechtung von Unterdrückungssystemen wie Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Kapitalismus an. Insgesamt zielt der Dekolonialismus darauf ab, eine integrativ und gerechte Zukunft zu schaffen, indem er sich mit den Ursachen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit auseinandersetzt, die durch das koloniale Erbe fortbestehen.

ÖKOSEXUALITÄT: Auch bekannt als Sexökologie; eine Form des Umweltaktivismus, die von Elizabeth Stephens und Annie Sprinkle ins Leben gerufen wurde. Sie propagiert die Idee, die Erde als romantischen Partner zu betrachten und Liebe und Fürsorge für die Natur anstelle von Ausbeutung zu fördern. Stephens und Sprinkle, die sich selbst als „verliebte Ökosexuelle“ bezeichnen, wollen den Umweltaktivismus ansprechender und vielfältiger gestalten.

FLINTA*: FLINTA* ist ein deutsches, inklusives Akronym, das für „Frauen, Lesben, Intersexuelle, nicht-binäre, transgener und asexuelle“ Personen steht. Es erkennt die Vielfalt der Erfahrungen und Identitäten innerhalb feministischer und LGBTQ+-Gemeinschaften an und unterstreicht die Bedeutung von Intersektionalität und Inklusivität. FLINTA* setzt sich für Räume und Ressourcen ein, die auf die besonderen Bedürfnisse und Herausforderungen von Menschen mit unterschiedlichen geschlechtlichen und sexuellen Identitäten eingehen und Sichtbarkeit, Repräsentation und Empowerment für alle Mitglieder marginalisierter Gemeinschaften fördern.

ISLAMISCHE SEXUALWISSENSCHAFT: Die islamische Sexualwissenschaft untersucht die Sexualität im Rahmen der islamischen Lehren und befasst sich mit Themen wie sexuelle Gesundheit, Ethik und Beziehungen. Die Gelehrten stützen sich auf die islamische Rechtsprechung, den Koran und die Hadithe, um Ratschläge zu Ehe, Familie,

BAHNNAME: “Bah” from Arabic, meaning sexual desire, sexual potency, or lust. “Name” from Farsi, meaning book or booklet. It implies a book or booklet related to sexual desires, potency, or lust, referring to erotic literature, guides on sexual techniques, or other materials related to human sexuality. In ancient medicine, it was also defined as a type of book containing information on all kinds of sexual matters, especially the treatment of sexual disorders.

DECOLONIALISM: Decolonialism is a movement aimed at dismantling the enduring effects of colonialism, both structurally and culturally. It challenges Eurocentric frameworks that continue to shape societies and knowledge systems, advocating for the recognition and amplification of marginalised voices, histories, and epistemologies. Decolonialism encompasses strategies to decolonize education, literature, art, and media by centering Indigenous knowledge and perspectives. It emphasises intersectionality, recognizing the interconnectedness of systems of oppression such as colonialism, racism, sexism, and capitalism. Overall, decolonialism seeks to create more inclusive and equitable futures by addressing the root causes of inequality and injustice perpetuated by colonial legacies.

ECOSEXUALITY: Also known as sexecology; a form of environmental activism pioneered by Elizabeth Stephens and Annie Sprinkle. It promotes the idea of viewing the Earth as a romantic partner, encouraging love and care for nature instead of exploitation. Stephens and Sprinkle, self-described “ecossexual artists-in-love,” aim to make environmental activism more engaging and diverse.

FLINTA*: FLINTA* is a German inclusive acronym representing “Women, Lesbians, Intersex, Non-binary, Transgender, and Asexual” individuals. It acknowledges the diversity of experiences and identities within feminist and LGBTQ+ communities, highlighting the importance of intersectionality and inclusivity. FLINTA* advocates for spaces and resources that address the unique needs and challenges faced by individuals with diverse gender and sexual identities, promoting visibility, representation, and empowerment for all members of marginalised communities.

ISLAMIC SEXOLOGY: Islamic sexology examines sexuality within Islamic teachings, addressing topics like sexual health, ethics, and relationships. Scholars draw from Islamic jurisprudence, Quranic teachings, and Hadith to offer guidance on marriage, family, contraception, gender roles, and sexual satisfaction, aiming to reconcile Islamic principles with contemporary sexual issues.

NEO-MINIATURES: Neo-Miniatures are contemporary interpretations or adaptations of traditional miniature art forms. While drawing from historical techniques and aesthetics, they explore modern themes and narratives, reflecting the complexities of contemporary society. Neo-Miniatures often challenge traditional notions of art and identity, blurring the boundaries between past

Verhütung, Geschlechterrollen und sexueller Befriedigung zu geben und versuchen, islamische Grundsätze mit zeitgenössischen sexuellen Fragen in Einklang zu bringen.

NEO-MINIATUREN: Neo-Miniaturen sind zeitgenössische Interpretationen oder Adaptionen traditioneller Miniaturkunstformen. Sie greifen auf historische Techniken und Ästhetik zurück, erforschen aber auch moderne Themen und Erzählungen und spiegeln die Komplexität der heutigen Gesellschaft wider. Neo-Miniaturen stellen oft traditionelle Vorstellungen von Kunst und Identität in Frage und verwischen die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Innovation. Sie bieten Künstlern eine Plattform, um sich mit dem historischen Erbe auseinanderzusetzen und gleichzeitig zeitgenössische Themen aufzugreifen, und laden den Betrachter ein, die Relevanz und Bedeutung der Miniaturkunst in der heutigen Welt zu überdenken.

NEO-ORIENTALISMUS: Der Neo-Orientalismus bezieht sich auf zeitgenössische Tendenzen, die durch die Exotisierung oder Stereotypisierung nicht-westlicher Kulturen gekennzeichnet sind, insbesondere in Bezug auf Sexualität und Erotik. Er stellt eine Fortsetzung orientalistischer Tropen und Narrative dar, die schädliche Stereotypen und Machtungleichgewichte aufrechterhalten. Der Neo-Orientalismus beinhaltet häufig die Aneignung kultureller Elemente zu ästhetischen oder sensationslüsternen Zwecken, wodurch koloniale Ideologien verstärkt und indigene Perspektiven marginalisiert werden.

NEKROKAPITALISMUS: Nekrokapitalismus beschreibt die Überschneidung von Kapitalismus und Tod und zeigt auf, wie kapitalistische Systeme sowohl das Leben als auch den Tod ausbeuten und zu Waren machen. Im Nekrokapitalismus wird das menschliche Leben den Marktkräften unterworfen, wobei der Profit oft Vorrang vor dem Wohlergehen und der Würde des Menschen hat. Diese Ausbeutung erstreckt sich auch auf den Tod selbst, wobei die Industrie von Krieg, Katastrophen und Umweltzerstörung profitiert. Nekrokapitalismus unterstreicht die ethischen und moralischen Implikationen kapitalistischer Praktiken und macht auf die Art und Weise aufmerksam, wie der Kapitalismus Ungleichheit, Gewalt und Umweltzerstörung aufrechterhält.

ORIENTALISMUS: Der von Edward Said eingeführte Begriff Orientalismus bezieht sich auf die westliche Tradition der Darstellung und Interpretation des Ostens (insbesondere des Nahen Ostens und Asiens) in stereotyper, exotisierender und oft herablassender Weise. Orientalistische Diskurse und Darstellungen haben historisch dazu gedient, Kolonialismus und Imperialismus zu rechtfertigen, die westliche Überlegenheit zu stärken und die Unterwerfung nicht-westlicher Völker und Kulturen zu legitimieren. Durch die Exotisierung und Fremdbestimmung des Ostens hält der Orientalismus schädliche Stereotypen und Machtungleichgewichte aufrecht und verzerrt unser Verständnis von unterschiedlichen Kulturen und Geschichten.

and present, tradition and innovation. They offer a platform for artists to engage with historical legacies while addressing contemporary issues, inviting viewers to reconsider the relevance and significance of miniature art in today's world.

NEO-ORIENTALISM: Neo-Orientalism refers to contemporary tendencies characterised by the exoticization or stereotyping of non-Western cultures, particularly in relation to sexuality and eroticism. It represents a continuation of Orientalist tropes and narratives, perpetuating harmful stereotypes and power imbalances. Neo-Orientalism often involves the appropriation of cultural elements for aesthetic or sensationalist purposes, reinforcing colonial ideologies and marginalising indigenous perspectives.

NECROCAPITALISM: Necrocapitalism describes the intersection of capitalism and death, highlighting how capitalist systems exploit and commodify both life and death. Under necrocapitalism, human life becomes subject to market forces, with profit often prioritised over human welfare and dignity. This exploitation extends to death itself, with industries profiting from war, disaster, and environmental degradation. Necrocapitalism underscores the ethical and moral implications of capitalist practices, calling attention to the ways in which capitalism perpetuates inequality, violence, and environmental destruction.

ORIENTALISM: Orientalism, a concept introduced by Edward Said, refers to the Western tradition of representing and interpreting the East (particularly the Middle East and Asia) in a stereotypical, exoticized, and often condescending manner. Orientalist discourses and representations have historically served to justify colonialism and imperialism, reinforcing Western superiority and legitimising the subjugation of non-Western peoples and cultures. By exoticising and othering the East, Orientalism perpetuates harmful stereotypes and power imbalances, distorting our understanding of diverse cultures and histories.

POLITICAL ISLAM: Political Islam encompasses various movements and ideologies seeking to establish Islamic governance or implement Islamic law (Sharia) in political systems. It represents a diverse range of beliefs and practices, from moderate to extremist, with significant political and social implications. Political Islam is often influenced by historical, cultural, and geopolitical factors, shaping its interpretations and expressions in different contexts.

POSTCOLONIALISM: Postcolonialism is a theoretical framework that examines the cultural, social, political, and economic legacies of colonialism and imperialism. It seeks to understand the ongoing impacts of colonial power structures and to challenge dominant narratives and representations. Postcolonialism emphasises the agency and perspectives of colonised peoples, highlighting their resistance, resilience, and creativity in the face of colonial oppression.

POLITISCHER ISLAM: Der politische Islam umfasst verschiedene Bewegungen und Ideologien, die eine islamische Staatsführung oder die Umsetzung des islamischen Rechts (Scharia) in politischen Systemen anstreben. Er repräsentiert ein vielfältiges Spektrum an Überzeugungen und Praktiken, von gemäßigt bis extremistisch, mit erheblichen politischen und sozialen Auswirkungen. Der politische Islam wird häufig von historischen, kulturellen und geopolitischen Faktoren beeinflusst, die seine Interpretationen und Ausdrucksformen in unterschiedlichen Kontexten prägen.

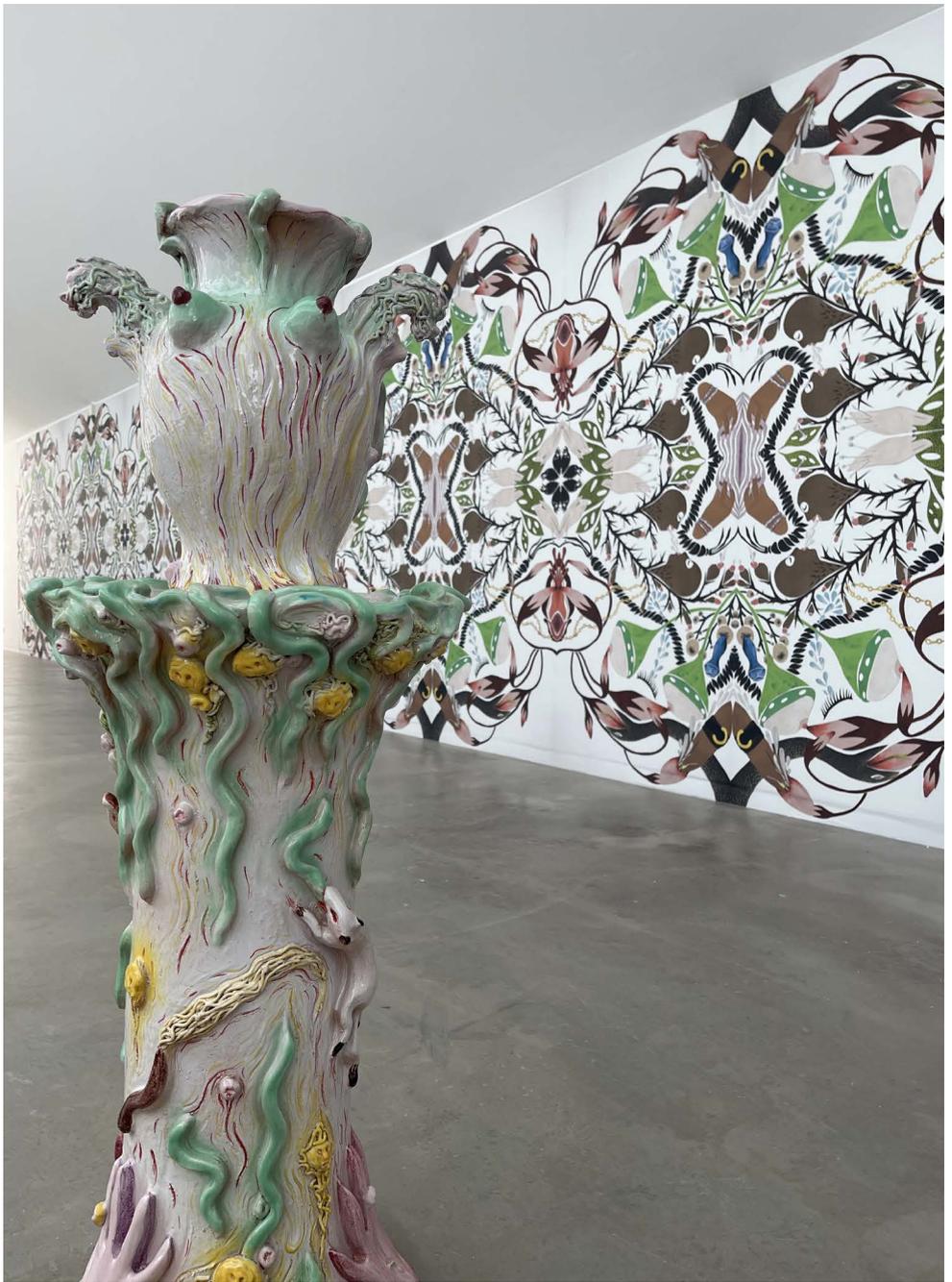
POSTKOLONIALISMUS: Postkolonialismus ist ein theoretischer Rahmen, der die kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Hinterlassenschaften von Kolonialismus und Imperialismus untersucht. Er versucht, die anhaltenden Auswirkungen kolonialer Machtstrukturen zu verstehen und die vorherrschenden Narrative und Darstellungen zu hinterfragen. Der Postkolonialismus betont die Handlungsfähigkeit und die Perspektiven der kolonisierten Völker und hebt ihren Widerstand, ihre Widerstandsfähigkeit und ihre Kreativität im Angesicht der kolonialen Unterdrückung hervor.

WIEDERVERZAUBERUNG: Unter Wiederverzauberung versteht man den Prozess der Wiederbelebung oder Neuinterpretation traditioneller Sichtweisen auf Lust und Begehren, insbesondere im Gegensatz zu modernen medizinischen und psychologischen Konzepten, die bestimmte sexuelle Ausdrucksformen pathologisieren oder stigmatisieren können.

Im Kontext von „Sex Reenchanted“ bedeutet Wiederverzauberung die Rückgewinnung verschiedener kultureller Narrative und Mythologien, um dominante Normen und Ideologien in Frage zu stellen. Wiederverzauberung bietet eine Gegenerzählung zur Kommerzialisierung und Objektivierung von Sexualität und lädt uns ein, ein alternatives Verständnis von Vergnügen, Intimität und Sexualität zu erkunden.

REENCHANTMENT: Reenchantment is the process of revitalising or reimagining traditional perspectives on lust and desire, particularly in contrast to modern medical and psychological frameworks that may pathologize or stigmatise certain sexual expressions.

In the context of “Sex Reenchanted”, reenchantment involves reclaiming diverse cultural narratives and mythologies to challenge dominant norms and ideologies. It offers a counter-narrative to the commodification and objectification of sexuality, inviting us to explore alternative understandings of pleasure, intimacy, and desire that are rooted in cultural diversity and historical richness.



• Installation view Sex Reenchanted. Courtesy of Heidelberger Kunstverein

Ausstellung / Exhibition
Sex Reenchanted

Künstlerinnen / Artists

Daphne Ahlers
Dalila Dalléas Bouzar
CANAN
Anna Ehrenstein
Monia Ben Hamouda
Şafak Şule Kemanca
Tabita Rézaire
Zoe Williams

Heidelberger Kunstverein
21.06.2024 - 22.09.2024

Kuratorin / Curator:
Mehveş Ungan

Kuratorische Assistenz:
Raquel Soraya Hills Darget, Fabienne Finkbeiner

Praktikum:
Defne Selman

Installation:
Prisma Fine Art Services Karlsruhe

Maler & Trockenbau / Paint & Drywall:
Maler Hauck

Transport:
Art Handling Spedition GmbH Knab, Asya Nakliyat,
Dogan Transport

Publikation / Publication

Redaktion / Editorial:
Mehveş Ungan

Texte / Texts:
Raquel Soraya Hills Darget (RDH), Defne Selman
(DS), Mehveş Ungan (MU)

Übersetzung & Korrektur / Translation
& Proofreading:
Raquel Soraya Hills Darget, Søren Grammel,
Nicholas Grindell, Theresa Hößl, Defne Salman

Druck / Print:
ZVD Druckerei Heidelberg

Satz & Gestaltung / Typesetting & Design:
Benjamin Kivikoski, Bureau Progressiv, Stuttgart

Bildnachweise / Courtesy:
The artists, ADAGP, Antoine Apheresero, .artSümer
(Istanbul), ChertLüdde (Berlin), Sandy Brown
(Berlin), Saruhan Doğan, Goodman Gallery, Zaher
Katerji, KOW Berlin, Ciaccia Levi (Paris-Milan),
Sundy (London), Massimo Vecchia

Heidelberger Kunstverein

Team:

Fabienne Finkbeiner
(Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistant)
Søren Grammel
(Direktion / Director)
Roberta Pffingsten
(Admin)
Mehveş Ungan
(Kuratorin / Curator)

Vorstand / Board:

Diana Frasek
Matthias Günther
(Schatzmeister / Treasurer)
Henry Keazor
(Stellvertretender
Vorsitzender / Vice-Chairman)
Steffen Sigmund
(Erster Vorsitzender / First Chairman)

Beirat / Advisory Board:

Katharina Andes, Julia Behrens, Niels Bergemann,
Carolin Ellwanger, Stefan Hohenadl, Herbert Jung,
Cholud Kassem, Matthias Kutsch, Cora Maria Malik,
Claudia Paul, Jürgen Popig, Mario Urlaß

Adresse Ausstellung / Exhibition address:
Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg, Germany

ISBN: 978-3-948096-94-6

Dank / Gratitude:

Innovationsfonds of the Ministry of Science,
Research and Art of the State of
Baden-Württemberg

Amt für Chancengleichheit Heidelberg



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

 Heidelberg

HEIDELBERGER
KUNSTVEREIN

HDKV

Daphne Ahlers
Dalila Dalléas Bouzar
CANAN
Anna Ehrenstein
Monia Ben Hamouda
Şafak Şule Kemancı
Tabita Rézaire
Zoe Williams

Heidelberger
Kunstverein
22.06. –
22.09.2024

Curated by
Mehveş Ungan

HAUPTSTRASSE 97
69117 HEIDELBERG

ÖFFNUNGSZEITEN
DI-SO 11-18 UHR

INFO
HDKV.DE

