

Tanja Boukal. Political Correctness

Tina Teufel

„Solange die Löwen nicht ihre eigenen Historiker haben, werden in den Jagderzählungen weiterhin die Jäger verherrlicht.“ (Afrikanisches Sprichwort, zitiert nach Eduardo Galeano)

Bilder erzählen Geschichte(n), geben über die Grenzen der Sprache hinaus Informationen weiter, machen sichtbar, simulieren beziehungsweise suggerieren Realitäten, sind Mittel für Propaganda, mitunter stimulieren sie eine intensivere Beschäftigung mit einem Thema, polarisieren, polemisieren, provozieren Diskussionen ... Die Liste ließe sich schier unendlich fortsetzen. Die Allgegenwart des Bildes, der enorme Anstieg ihrer Menge und Distribution sowie die damit verbundene visuelle Überforderung der Rezipient_innen wie sie das Wort ‚Bilderflut‘ versinnbildlicht, sind aus unserer medienorientierten Gegenwart nicht mehr wegzudenken.¹ Per definitionem bezeichnet dieser Begriff eine „geistig kaum oder nicht zu verarbeitende Fülle von Bildern“², die uns eine rasante Perzeptionsgeschwindigkeit abverlangt. Hand in Hand geht damit unsere „Lebensgeschwindigkeit“, die ein Verweilen und eingehendes Betrachten zum Luxus macht. Innerhalb dieser Bilderflut sind es vor allem die an unsere Empathie appellierenden Bilder, nicht nur aus fernen Kriegsgebieten sondern ebenso aus unmittelbar gegenwärtigen, ortsnahen Krisengebieten, die uns besonders beschäftigen und die Frage nach dem richtigen Umgang mit ihnen aufwerfen.

Susan Sontag plädiert in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten*³ für eine kritische Haltung gegenüber dem oft fragwürdigen Dokumentationsanspruch dieser Bilder, denen man sich jedoch trotz aller Manipulierbarkeit und Instrumentalisierung aussetzen und sich die Frage stellen sollte, welche Bilder nicht publiziert werden. Sie begreift sie als ständiges Memento, sei es um eben diese Manipulierbarkeit zu enttarnen oder um inhaltlich aufgerüttelt und aktiv zu werden.⁴

(Amateur)Fotografien und Videos sind als gesellschaftspolitisches Kommunikationsmittel aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken. In ihnen werden Informationen konzentriert, mit ihnen ein

¹ Eine Orientierung zur Begrifflichkeit des Bildes in unterschiedlichen Disziplinen und zur Notwendigkeit einer allgemeinen Bildwissenschaft bieten u.a. folgende Publikationen: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehme. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, 3. Aufl. 2001; Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, 4. Aufl. 2011.

Über den Umgang mit Bildern, die Form der Prägung, die unsere Kultur durch sie erfährt, aber auch den Pluralismus an Macht, den Bildlichkeit impliziert, siehe u.a.: Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt: Suhrkamp 2010; W.J.T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H. Beck 2012; Mark A. Halawa: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012 [Kaleidogramme Band 93].

² Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Bilderflut> [23.10.2013]

³ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt: Fischer Verlag 2005.

⁴ „Weil sie künstlerisch nicht hoch hinauswollen, wirken diese Bilder weniger manipulativ, weniger darauf angelegt, billiges Mitgefühl und vorschnelle Identifikationen zu erzeugen – ein Verdacht, dem heute alle weitverbreiteten Bilder, die Leiden zeigen, ausgesetzt sind.“, ebd. S. 34.

Wahrheitsanspruch erhoben und Meinungsbildung angestrebt. In politischen Konfliktsituationen kommt den sozialen Medien als Informationsforen und Mobilisierungsplattformen eine wichtige Rolle zu, welche die etablierten Medien ergänzen und nicht nur in antidemokratisch regierten Gesellschaften als Bedrohung wahrgenommen werden.

„Bilder sind sowohl am konservativen wie auch am konstruktivistischen Pol der Produktion von Gemeinschaften aktiv, und es hängt von ihrer konkreten Einbettung in historische, soziale und politische Zusammenhänge ab, ob sie zur Stabilisierung oder zu Destruktion von gemeinschaftlichen Formationen und ihren ideologischen Fragmenten beitragen.“⁵

Gerade die Geschwindigkeit und Menge, mit der Fotografien und Videos in Netzwerken wie Flickr, YouTube – oder in quasi kuratierter Form in Tumblr – und ähnlichen hochgeladen werden, macht ein Fälschen fast unmöglich. Es wird der Anspruch einer unverfälschten Berichterstattung, die unterschiedliche Blickwinkel mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinanderstellt, erweckt, was jedoch keineswegs zwangsläufig ein Garant für einen unumstößlichen Wahrheitsanspruch ist.⁶

Vergleichbar mit Susan Sontags Sichtweise auf die Kriegs fotografie ist auch der Ansatz im Werk von Tanja Boukal in ihrer Beschäftigung mit Bildern von Menschen als Akteur_innen. Mit ihrem Fokus auf Personen, die am Rand der Gesellschaft für die Erhaltung ihrer Würde kämpfen, oder auf namentlich unbekanntem Kämpfer_innen in revolutionären Aktionen, sucht Boukal bewusst nach Identifikationspersonen, die nicht primär für Massenmedien von Interesse sind. Nicht die Hauptakteure, die gefeierten Held_innen stehen in ihrem Werk im Zentrum, sondern jene Menschen, deren Tun in der Regel im Hintergrund bleibt, die sich oft im Verborgenen für die Verbesserung ihrer persönlichen Existenz ebenso einsetzen wie für ein allgemeines gesellschaftliches Weiterkommen. Auch wenn der Begriff der „politischen Korrektheit“ nicht unmittelbar Bestandteil der Arbeitsweise der Künstlerin ist, sieht sich Boukal unter Bezugnahme auf den positiven Sinn seiner

⁵ Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner: *Pikturale Horizonte der Gemeinschaftsproduktion. Zur Einleitung*. In: *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, hg. v. Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner. München: Wilhelm Finck Verlag 2011 [eikones, hg. v. Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel], S. 11-38, hier S. 15-16.

⁶ Vgl. hierzu u.a. Sascha Lobo: *S.P.O.N. – Die Mensch-Maschine: Erdogan wird wissen, weshalb er Twitter fürchtet*. In: *Spiegel Online*, 4. Juni 2013, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/tuerkische-revolte-die-entstehung-der-sozialen-netzwehr-a-903616.html> [27.8.2013]. Zur Bedeutung der sozialen Netzwerke und Medien für die Protestbewegungen des Arabischen Frühlings siehe u.a.: Asiem El Difraoui: *Die Rolle der neuen Medien im Arabischen Frühling*, publiziert am 3. November 2011, <http://www.bpb.de/internationales/afrika/arabischer-fruehling/52420/die-rolle-der-neuen-medien?p=all> [2.10.2013]. Generell bietet das Dossier „Arabischer Frühling“ auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung einen umfangreichen Überblick zu diesem Thema.

Bedeutung⁷ darin bestärkt, mit ihrem Werk den Blick eben auf jene Umstände und Personen zu richten, die gemeinhin „übersehen“ werden. Zentrale Themen im Werk der Künstlerin sind dabei die Würde des Menschen und das Bestreben, ein Mindestmaß an Respekt gegenüber jedem einzufordern. Bei der Übertragung lokaler Berichterstattung in internationale Medien gehen Detailinformationen meist verloren. Dies geht vor allem zulasten jener Personen, denen im lokalen Kontext sehr wohl eine entsprechende Bedeutung eingeräumt wird, und zugunsten einer instrumentalisierten Bildsprache. Wenngleich die Ursprünge der politischen Korrektheit in dem Versuch der Etablierung einer wertschätzenden, antidiskriminierenden Sprache – im erweiterten Sinne auch Bildersprache – liegen, kehrte sich der Ansatz auch um in eine Beschränkung der Rede- und Pressefreiheit, die es einfacher macht, unter dem Siegel des Amoralischen Meinungen auszugrenzen, die nicht in ein bestimmtes Bild passen.⁸

In der bildenden Kunst fand die „politische Korrektheit“ erstmals mit der 67. Whitney Biennale von 1993 ein künstlerisches Sprachrohr: Die unter der Leitung von Elisabeth Sussman kuratierte Ausstellung bot einen Einblick in politisches und gesellschaftskritisches Kunstschaffen US-amerikanischer Künstler_innen außerhalb des von weißen, männlichen Künstlern dominierten Marktes.⁹ Besonders umstritten war die Integration eines Amateurvideos von George Holliday: Am 3.

⁷ Vgl. dazu u.a. de.wikipedia.org/wiki/Politische_Korrekttheit [11.10.2013]; Hans Winkler: *Die politische Korrektheit ist politisch nicht korrekt*. In: *Die Presse*, Printausgabe, 9. Juni 2008, diepresse.com/home/meinung/gastkommentar/389289/Die-politische-Korrekttheit-ist-politisch-nicht-korrekt [25.10.2013]; *Political Correctness in der (inter)nationalen Politik. Zu Genese und Verbreitung eines Konzepts*, hg. v. Susanne Nies [OEI-Arbeitspapiere 36/2001], <http://www.oei.fu-berlin.de/politik/publikationen/AP36.pdf> [11.10.2013]. Hier ist vor allem der Artikel von Annette Lohmann interessant, der das Paradoxon „politische Korrektheit“ anhand einer Kontroverse am Brooklyn Museum 2000 und 2001 bespricht (S. 69-74). Gerade anhand des gewählten Beispiels wird deutlich, wie konträr der Begriff von den sich gegenüberstehenden Parteien verwendet wird: Was hier von Seiten der Künstler_innen als politisch korrekt transportiert wird, wird von anderer Seite als provokant und ausschließend wahrgenommen. Das Fehlen einer einheitlichen Definition des Begriffs gibt Raum für Missverständnisse und Tabubrüche.

⁸ Die hier bewusst polarisierend angelegte Auslegung von „political correctness“ unterstreicht den unmöglichen Spagat, eine für alle akzeptable Definition und Formulierung zu finden, wenn die allgemeine Tendenz besteht, der eigenen Meinung das höhere Gewicht, die größere Bedeutung beizumessen.

⁹ Die Ausstellung wurde sehr kontrovers diskutiert. Wenngleich der Blick auf Kunst abseits des Schemas „white male painting“ auf Zustimmung stieß, wurde unter anderem angeprangert, dass einerseits erstmals die Malerei nur eine marginale Rolle einnahm und dass der Erfolg weiblicher und Minderheiten angehörender Künstler eng an ihr eigenes, von Diskriminierung geprägtes Schicksal geknüpft zu sein schien. Es gibt dabei einen nennenswerten Unterschied zwischen den eher positiv-kritischen Äußerungen der Kritikerinnen und den durchwegs eher negativen ihrer männlichen Kollegen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Großteils der weißen Oberschicht angehören.

Vgl. Roberta Smith: *At the Whitney, a Biennial with a social conscience*. In: *The New York Times*, 5. März 1993, www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html?pagewanted=all&src=pm [24.10.2013]; Matthias Mattuseck: *Kunst als Schauprozeß*. In: *Der Spiegel*, 12. April 1993, S. 228-232; Hilton Als, Laura Cottingham: *The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennial*. In: *Frieze 10*, Mai 1993, S. 10-15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [24.10.2013].

Zur Rezeption der Whitney Biennale von 1993 siehe u.a. ein Statement der Kuratorin Elisabeth Sussman: blip.tv/whitneyorg/2012-biennial-curating-the-1993-biennial-5981267 [24.10.2013]; Jerry Saltz *on '93 in Art*. In: *New York Magazine*, 3. Februar 2013, nymag.com/arts/art/features/jerry-saltz-1993-art [24.10.2013].

März 1991 filmte er von seinem Balkon in Los Angeles aus den gewalttätigen Übergriff weißer Polizisten auf den Afroamerikaner Rodney King.¹⁰

„These real life documents, although executed in the same media used by artists, are not meant to be offered as ‚art‘. Rather, they are meant to suggest that the social realities of racism and sexism not only define art and cultural production, but are in turn defined by it, that our representations – even ‚beauty‘, ‚pleasure‘ and ‚painting‘ – participate in the construction of lived experience.“¹¹

Das Video quasi als Zufallsprodukt wird somit gleichberechtigt neben Videoarbeiten dezidiert künstlerischer Intention gestellt und mit diesen in Korrespondenz gebracht.

1993 stellte die Integration eines Amateurvideos nicht nur im Kunstkontext ein Novum dar.

Inzwischen gehören Veröffentlichungen durch private Anwender_innen zum Alltag und werden unmittelbar – auch künstlerisch – rezipiert. Ähnlich wie in oben genanntem Fall haben sich viele dieser Bilder auf Grund ihrer Präsenz in den Medien in unser kollektives Gedächtnis eingeprägt.¹²

Auf diese umfangreichen, im Netz vorhandenen Sammlungen an Fotografien und Videos, die in unterschiedlichen Medien und sozialen Foren verbreitet werden, greift auch Tanja Boukal in ihren Werken zurück. Diese werfen Fragen auf, die nicht nur den Umgang mit dem Bildmaterial, sondern auch die Wirkung auf die Betrachter_innen betreffen. Wiewohl gerade im Netz veröffentlichtes Material immer wieder der Fälschung bezichtigt oder überführt wird, wird es gemeinhin als Dokumentation beziehungsweise Spiegelung der Realität rezipiert. Inwiefern wird der Wahrheitsgehalt dieser Bilder also hinterfragt? Was bleibt von ihnen übrig, sobald sie durch die neuesten Fotografien ersetzt oder – im besten Fall – ergänzt wurden? Bleiben einzelne Bilder tatsächlich „hängen“ oder verbindet das Gedächtnis die Menge der optischen Impulse zu einem jeweils individuellen Gesamtbild? Bezugnehmend auf die Technik der Collage entwickelt Tanja Boukal Fotomontagen, die in ihrem Werk auf unterschiedliche Weise auftreten, womit die Künstlerin zwei verschiedene Verarbeitungsmodi umsetzt: Zum einen vereint sie Elemente unterschiedlicher Fotografien digital und analog in ihrer Werkserie *Rewind*, zum anderen entsteht eine Form von

¹⁰ www.rodnekingvideo.com.ar/ [1.11.2013]. Das Video wurde von Holliday veröffentlicht und war in der Folge in fast allen US-amerikanischen Medien präsent. Der Freispruch der Polizisten ein Jahr später löste schwere Unruhen in Los Angeles mit 50 Toten und Tausenden Verletzten aus.

¹¹ Hilton Als, Laura Cottingham: *The Pleasure Principled. The 1993 Whitney Biennial*. In: *Frieze* 10, Mai 1993. S. 10-15, www.frieze.com/issue/print_article/the_pleasure_principled/ [24.10.2013]. Mit dem Hinweis auf Sexismus beziehen sich die Autor_innen auf eine Reihe von Zeichnungen junger weiblicher Vergewaltigungsoffer, die Nancy Spero in einer auf Künstlerinnen fokussierenden Ausstellung der New Yorker Richard Anderson Gallery einbezogen hatte und die zuvor schon in den Zeitungen der Stadt publiziert und nicht explizit als Kunstwerke produziert worden waren.

¹² Speziell in Ägypten ging das sogar so weit, dass die Rezeption von Aufnahmen der Aufstände am Tag des Zorns von vielen so verinnerlicht wurde, dass sie das Gefühl hatten, selbst vor Ort gewesen zu sein. (Ich danke der Künstlerin für den Hinweis auf diesen Umstand.)

Collage durch die als Installation präsentierte Menge von Einzelwerken in der Serie *Unfinished* erst im Kopf der Betrachterin.

Die aus bis dato drei Serien bestehende Werkgruppe *Rewind* setzt sich mit Orten historischer Ereignisse auseinander. Im Rahmen ihrer Rechercheisen besucht Tanja Boukal geschichtsträchtige Plätze und untersucht, wie viel von ihrer einstigen Bedeutung vor Ort noch vorhanden und spürbar ist, wie mit diesen Orten umgegangen wird. Ausgehend von Archivmaterial erstellt sie eine eigene, in der Gegenwart verhaftete umfangreiche fotografische Dokumentation und verknüpft beide schlussendlich in zum Teil computergenerierten Fotomontagen. Sie führt damit nicht nur vor Augen, wie unterschiedlich der Umgang mit einst auratischen Orten sein kann, sondern schafft es, ein Raum-Zeit-Kontinuum darzustellen, in dem Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen und einen Suggestionsrahmen für die Zukunft bilden.

Der erste Teil der Reihe *Rewind: Pablo's Portrait* (2008) zeigt das Anwesen des kolumbianischen Drogenbarons Pablo Escobar. In den 1980er Jahren führte ‚El Patron‘ das weltweit größte und mächtigste Drogenkartell. Obschon er für den Tod von tausenden Menschen verantwortlich zeichnete – nicht nur durch die von ihm verbreiteten Drogen, sondern auch durch gezielte Auftragsmorde an Menschen, die er aus dem Weg räumen wollte –, ist seine Fama nicht ausschließlich negativ. Mehrere Millionen Dollar investierte Escobar unter anderem in den Ausbau von Schulen, Parks, Kirchen und Wohnanlagen für die arme Bevölkerung seines Heimatortes Medellín. Die von ihm erbaute Hacienda Nápoles wurde nach seiner Erschießung dem Verfall preisgegeben.

Mit der Verwendung von antik wirkender Sepiatönung konterkariert Boukal die zeitliche Wahrnehmung ihrer Fotografien. Der offensichtlich in der Gegenwart verhaftete Verfall der Gebäude und das alte Erscheinungsbild der Fotografien widersprechen sich. Verstärkt wird dieser Effekt, sobald die Betrachter_innen erkennen, dass die Künstlerin der Ruine in farbigen Details wieder Leben einhaucht, das zeitlich jedoch eigentlich vor dem Verfall anzusetzen wäre. Das feuerbeständige Email, auf dem die Bilder aufgebracht sind, verweist in seiner Funktion als Schutzüberzug gegen Korrosion des Trägermaterials auf die Geschichte der Hacienda. Trotz des Verfalls des Gebäudes, ist der ambivalente Ruhm Pablo Escobars ungebrochen.¹³

¹³ Inzwischen wurde das Gelände in einen Erlebnispark verwandelt. Die Villa wurde bis dato nicht renoviert. www.dailymail.co.uk/news/article-1225724/The-Pablo-Escobar-theme-park-Former-home-Colombian-drug-lord-turned-bizarre-tourist-attraction.html [2.10.2013].

Zwischen den Polen eines Ortes historischer Aufarbeitung und einer nationalsozialistischen Pilgerstätte rangiert das Kehlsteinhaus am Obersalzberg, welches Adolf Hitler von der NSDAP als Repräsentationsgebäude zu seinem 50. Geburtstag geschenkt bekommen hatte. Es wurde zunächst als Ausflugsort erhalten, bevor das ehemalige, so genannte „Führersperrgebiet“ mit der Eröffnung des dortigen Dokumentationszentrums 1999 eine adäquate Aufarbeitung erfuhr. *Rewind: Obersalzberg*, der zweite Teil der Reihe, verknüpft Propagandafotografien¹⁴ der NS-Zeit mit Fotos der Künstlerin aus dem Jahr 2009 und kehrt die farbliche Bearbeitung der fotografischen Elemente im Vergleich zu *Pablo's Portrait* um, stellt sie sozusagen in ihrer „richtigen“ Farbigkeit dar. Ebenso wie Hitler – aus schwarz-weißen Archivfotografien entnommen – von Zeitgenossen begleitet und Unbekümmertheit ausstrahlend in die bunten Bilder der touristischen Gegenwart eingeschrieben ist, hat sich seine Propaganda in die Gebäude eingepreßt und ist noch immer spürbar. Die Bilder des Zweiten Weltkriegs sind ebenso in das kollektive Gedächtnis Europas eingeschrieben, wie die Bilder des Vietnamkrieges in jenes der USA.

Vergleichbar verfährt David Claerbout in seinem Video *Vietnam 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hiromishi Mine)* (2001) [Abb. xxx]: Indem er die schwarz-weiße Fotografie eines durch „friendly fire“ abgeschossenen Militärtransporters in ein marginal bewegtes Videobild der gegenwärtigen Landschaft einschreibt, durchbricht er den zeitlichen Prozess der Historisierung und konzentriert die Ereignisse auf einen kurzen Augenblick.¹⁵ Ebenfalls mit dem Mittel der Collage übt Martha Rosler in ihrer Werkreihe *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) [Abb. xx] Kritik an dem Umgang mit Kriegsfotografie in Medien wie Zeitschriften und dem Fernsehen. Rosler prangert in ihren Collagen offen an, dass diese Medien zwar eine unmittelbare Berichterstattung über politische Ereignisse jeder Art ermöglichen, die Schwelle hinein in das traute Heim jedoch nicht wirklich überschritten wird beziehungsweise werden kann. Besonders in Nachrichtenmagazinen wie dem *Life Magazine* erfolgte die Verwendung von Fotografien, welche die Gräueltaten des Vietnamkrieges dokumentieren, gleichwertig mit jener von Fotografien von Wohnräumen der amerikanischen High Society im Rahmen von Werbungen und Artikeln innerhalb einer Ausgabe. Der Titel der Serie *House Beautiful* bezieht sich jedoch auf das gleichnamige US-amerikanische Wohn-Magazin, welches etwa der deutschen Zeitschrift *Schöner Wohnen* entspricht. In ihren Collagen, die diese gegensätzlichen Magazinausschnitte vereinen, tilgt Rosler die Distanz zwischen „hier“ und „dort“ und lässt keine

¹⁴ Unter anderem zeichnet ein Bericht über Adolf Hitler und sein Anwesen am Obersalzberg im britischen Wohnmagazin *House & Garden* vom November 1938 ein fernab jeglicher politischer Kritik angesiedeltes Bild der „privaten“ Seite des Führers.

¹⁵ Vgl. Ralf Beil: *Der Krieg jenseits von Wikileaks und Tagesschau. Vorwort und Dank*. In: *Serious Games. Krieg | Medien | Kunst*, hg. v. Ralf Beil, Antje Ehmann. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2011, S. 8; Gabriele Mackert: *David Claerbout*. In: *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien: Steidl, Kunsthalle Wien 2003, S. 82.

differenzierende Verortung mehr zu.¹⁶ Die Berichterstattung über die Kriege in Afghanistan und im Irak führte die Künstlerin dazu, offen Vergleiche mit dem Vietnamkrieg zu ziehen und in einer ergänzenden Serie zum Ausdruck zu bringen, die einmal mehr die politische Manipulierbarkeit der US-Amerikaner_innen durch die Medien kritisiert.¹⁷ [Abb.xxx]

Ähnlich wie Martha Rosler versteht auch Tanja Boukal ihre Arbeiten als Zwischenresultate eines umfangreichen Denkprozesses in Bezug auf die Kritik einer unreflektierten Verwendung von Medienbildern im Alltag. Für beide ist die Wahl eines adäquaten Materials für ihre jeweiligen Werke von großer Wichtigkeit. Dies führt durch die unterschiedlichen Themen zu einer großen Vielfalt an Produktionsweisen, die eine Einordnung des Werkes erschweren.¹⁸ Beispielsweise wählte Boukal für *Rewind: Obersalzberg Steine*, die sie vor Ort gesammelt hatte, und übertrug ihre Fotomontagen direkt auf deren Oberfläche. Damit erfolgt nicht nur ein weiterer Versuch, das Einschreiben der Geschichte in einen Ort zu übersetzen, sondern mehr noch holt Boukal das „Führersperrgebiet“ unmittelbar in den Raum, in dem die Serie präsentiert wird.

Im dritten Teil der Serie *Rewind* nimmt Tanja Boukal das „Einschreiben der Geschichte in einen Ort“ fast wörtlich: Die jüngste Arbeit – *Rewind: Revolution* (2013) – widmet sich dem Tahrir-Platz in Kairo und veranschaulicht, inwiefern sich dieser zentrale Schauplatz der ägyptischen Revolution innerhalb von zwei Jahren verändert hat. Die zwei Bildebenen, die hier erst im Auge der Betrachter_innen verschmelzen, sind materiell deutlich voneinander getrennt: Porträts einzelner Personen, welche die Künstlerin Pressefotos zum Tag des Zorns, dem 25. Jänner 2011, entnommen hat, wurden von ihr in Plexiglas graviert. Diese montiert Boukal mit Abstandhaltern als Vordergrund auf Abzüge eigener Fotografien, die sie im Diasec-Verfahren produziert hat. Die waren an den Jahrestagen 2012 und 2013 am selben Schauplatz aus demselben Blickwinkel aufgenommen worden wie die ursprünglichen Pressefotos von 2011. Somit vereinen sich beide Elemente zu einer neuen Einheit: Der jeweils historische Moment ist vergangen, die Revolution allerdings immer noch omnipräsent. Die Straße fungiert laufend als Bühne.

¹⁶ Vgl. Laura Cottingham: *The War is Always Home: Martha Rosler*. New York 1991.

www.martharosler.net/reviews/cottingham.html [6.9.2013]; *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*, hg. v. Sabine Breitwieser. Wien: Generali Foundation / Köln: Walter König 1999, hier insbesondere S. 28-47, S. 151-186, S. 355-357, S. 358 (mit Hinweis auf die mit ähnlichen Elementen arbeitende Installation *B-52 in Baby's Tears* von 1972); Paco Barragán: *Face to Face. Interview with Martha Rosler*. In: *Artpulse Magazine*, 2011, artpulsemagazine.com/interview-with-martha-rosler [25.10.2013].

¹⁷ Vgl. Gregg Cook: *Of War and Remembrance. Martha Rosler's Montages Conjure Vietnam and Iraq*. In: *The Boston Globe*, 11. November 2007, zitiert in: *Serious Games. Krieg | Medien | Kunst* (wie Anm. 15), S. 146-147.

¹⁸ Vgl. Benjamin Buchloh: *Gespräch mit Martha Rosler*. In: *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt* (wie Anm. 16), S. 62.

Im weitesten Sinne an eine Collage erinnert die aktuell 75 Bilder umfassende Serie *Unfinished*, die seit 2011 entsteht und in einer am Plattstich¹⁹ orientierten Sticktechnik ausgeführt wird. Thematisch ist diese mit dem oben genannten dritten Teil der Serie *Rewind* verbunden. Beide schöpfen aus dem gleichen Fundus an Bildmaterial zur ägyptischen Revolte als wichtiger Bewegung im Kontext des „Arabischen Frühlings“. Die von Tanja Boukal zusammengetragene, schier unendliche Sammlung an offiziellen Pressefotos, über soziale Medien verbreiteten Amateurfotos und -video(still)s sowie eigenen Fotografien fügt sich zu einem fast chronologisch lückenlosen Kompendium der Ereignisse am und rund um den Tahrir-Platz seit 2011 zusammen. Parallel dazu recherchierte die Künstlerin auch vor Ort intensiv, führte Interviews mit Beteiligten, und es gelang ihr durch deren Hilfe, unmittelbar im Zentrum des Geschehens anwesend zu sein.

Im Fokus der Arbeit steht die Rolle der Frauen in der ägyptischen Revolution: Frauen waren mit die Ersten, die den Tahrir-Platz in Kairo besetzten. Erstmals protestierten sie dort Seite an Seite mit Männern und übernachteten vor Ort gemeinsam in Zelten. Allein dies macht begreiflich, was auf einmal möglich und denkbar war. Demgegenüber versucht die Politik heute jedoch wieder, die Rechte der Frauen und ihr Auftreten in der Öffentlichkeit einzuschränken.²⁰ Dagegen wehren sie sich nun erstmals öffentlich und klagen auch Aggressoren aus den eigenen Reihen an.

Während in den Bildern der Serie *Die im Dunkeln sieht man nicht* Aktivistinnen präsentiert werden [siehe Abb. S. xxx], die in den (westlichen) Medien selten bis gar nicht vorhanden, namentlich jedoch zum Teil bekannt und in ihren jeweiligen Umkreisen gefeiert sind, sind es hier vornehmlich anonyme Menschen, die durch ihre aktive Teilnahme und Medienpräsenz zu internationaler Bekanntheit gelangten. Einzelne Frauen wie „die Frau im blauen BH“²¹, deren Identität nicht geklärt werden konnte, wurden durch die intensive Verbreitung – in diesem Fall des Videomaterials über die körperliche Gewalt, die ihr von Seiten der Polizei zugefügt wurde – zu Ikonen.

„Unfinished“, also unvollendet, werden einzelne Frauen von Boukal als Skizzen aus dem farbigen Kontext isoliert. Der Blick auf das Weiß des Bildgrundes – ein weißer Baumwollstoff – wird freigegeben. In vielen Kulturen hat die Farbe Weiß eine wichtige symbolische Funktion inne. In der christlichen Religion zum Beispiel steht sie für Unschuld, Reinheit, Licht, Wahrheit. Im arabischen Raum ist sie die Farbe des Glücks und der Freude. In *El Tres de Mayo* (Die Erschießung der Aufständischen, 1808) von Francisco de Goya y Lucientes²² [Abb. xxx] wird einer der Aufständischen,

¹⁹ Der Plattstich wird bei Verwendung farbig abgestufter Garne auch als Nadelmalerei bezeichnet.

²⁰ An zahlreichen Revolutionen wie beispielsweise der Französischen waren Frauen maßgeblich beteiligt. Sie wurden jedoch mit der auf diese folgenden patriarchal ausgerichteten Verfassung weitgehend aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen.

²¹ Über den Vorfall vom 17. Dezember 2011 berichteten zahlreiche Medien; vgl. u.a. Julia Gerlach und Michael Thumann: *Die Revolution frisst ihre Frauen*. In: *Die Zeit*, Printausgabe: 2. Februar 2012, Online-Ausgabe: 7. Februar 2012, <http://www.zeit.de/2012/06/DOS-Aegypten/komplettansicht> [4.11.2013].

²² Goya war ein exakter und äußerst kritischer Beobachter der politischen Entwicklungen seiner Zeit in Spanien. Mit der Mappe *Los Desastres de la Guerra* (*Die Schrecken des Krieges*), die 1810 bis 1820 entstand, aber erst 1863 fünfunddreißig Jahre nach seinem Tod publiziert wurde, lieferte er einen ungeschönten und kritischen Kommentar zu den Gräueltaten, die

die sich gegen die Unterwerfung Spaniens gegenüber dem napoleonischen Frankreich zur Wehr setzten, als Märtyrer in weißem Hemd hervorgehoben. Auch viele der Frauen in Tanja Boukals Werkreihe haben eine gewisse märtyrerähnliche Rolle inne, als sie unter anderem für die Rechte von Frauen kämpfen und dafür mit sexueller Gewalt bestraft werden. Das grafische Hervorheben steht also einerseits für eine noch unsichere Zukunft der „unfertigen Revolution“, andererseits für das neue Selbstbewusstsein ägyptischer Frauen, die hier – mit und ohne Kopftuch – gleichberechtigt in Bezug auf ihre Ideologie repräsentiert sind.

Das von Tanja Boukal in diesem Kontext gewählte Material trägt durch die ihm innewohnende Geschichte zur Bedeutungserweiterung bei: Stickerei gilt besonders im 20. Jahrhundert als sehr privates Medium – man denke an entsprechende Werke von Tracey Emin oder im Spätwerk von Louise Bourgeois. Vor allem im Rahmen des Women's Liberation Movement in den 1960er und 1970er Jahren wurde diese Technik zum Sprachrohr politischer Agitation.²³ Mit dem Slogan ‚The personal is the political‘ wiesen die Vertreterinnen der Bewegung auf den Einfluss und die Macht der Politik auf das private Leben hin. Die feministischen Künstlerinnen dieser Zeit waren aktive Teilnehmerinnen an der politischen Bewegung und verstanden ihre Werke als Infragestellung der Position der Frau in der Gesellschaft, als Opposition gegen Unterdrückung und Untergebenheit.²⁴ Subversiv als Widerstandsmittel wurde die textile Handarbeit aber nicht erst in dieser Zeit, sondern beispielsweise bereits in der Französischen Revolution durch die Tricoteuses oder um die Wende zum 20. Jahrhundert im Rahmen der ersten Frauenrechtsbewegungen eingesetzt.²⁵

napoleonische Soldaten 1808 im Zuge der Niederschlagung eines Aufstand gegen die französische Herrschaft an der spanischen Bevölkerung verübt hatten.

²³ Zur Rolle der Stickerei als subversiv eingesetztes Medium insbesondere feministischer Prägung siehe insbesondere Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. New York: T.B. Tauris 2010 [erstmalig publiziert 1984]. Obschon das Buch an sich auf die Entwicklung der Stickerei als künstlerisches Medium in Großbritannien fokussiert, ergänzt Parker an wichtigen Stellen durch Hinweise auf weitere internationale Tendenzen. Besonders der Hinweis auf die Craftivism-Bewegung sei an dieser Stelle erwähnt, die auf eine Gegenüberstellung des „maskulinen“ Krieges und des „weiblichen“ Kunsthandwerks fokussiert, begründet von der britischen Soziologin Betsy Greer – siehe craftivism.com [1.11.2013]. Zusätzlich muss unterstrichen werden, dass die englische Bezeichnung ‚craft‘ im Deutschen nur sehr unzulänglich mit Kunsthandwerk übersetzt werden kann und das Ansehen kunsthandwerklicher Techniken vor allem im anglo-amerikanischen, aber auch im asiatischen und afrikanischen Raum viel höher und positiver als im deutschen ist. Einen ersten Überblick über zeitgenössische Positionen der Stickerei in der Kunst bot die Ausstellung „Pricked: Extreme Embroidery“, die 2007/08 – von einem Katalog begleitet – im New Yorker Museum of Arts and Design zu sehen war. Für die gelernte Kunststickerin Tanja Boukal waren diese Ausstellung und die vorhergehende „Radical Lace & Subversive Knitting“ (2007) ausschlaggebend für die Bewusstseinsklärung, wie mit diesen Techniken und dem Material künstlerisch gearbeitet werden kann. Die erste umfassende deutschsprachige Publikation, welche sich jedoch nicht allein auf Stickerei bezieht, erschien 2011: *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, hg. v. Critical Crafting Circle – Elke Gaugele, Sonja Eismann, Verena Kuni, Elke Zobl. Mainz: Ventil-Verlag.

Alle Publikationen verweisen darauf, dass die Feminisierung der Arbeit mit Textilien im Allgemeinen erst durch die Industrialisierung manifestiert wurde (obwohl es bereits ab der Renaissance die Tendenz gab, einzelne Techniken weiblichem Amateurschaffen zuzuschreiben).

²⁴ Vgl. Rozsika Parker: *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. XIV, XV.

²⁵ Vgl. dazu u.a. Elke Gaugele: *Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne*. In: *Craftista!* (wie Anm. 23), S. 15-28.

In ihrer Menge ergeben die Stickbilder der Serie *Unfinished* ein zeitverdichtetes und somit collagiertes Gesamtbild, das in der Wiederholung des immer gleichen Prinzips von farbig gefasster Masse und schwarz-weiß hervorgehobener Einzelperson einen ornamentalen Charakter erhält. Auch wenn es in der Serie explizit um Frauen geht, stehen nicht Einzelpersonen im Fokus, sondern vielmehr ihre Sichtbarkeit. In dem Maße, wie die Geschichte – wie im Eingangszitat – fast ausschließlich von den Jägern, den Gewinnern geschrieben wird, sind Frauen darin immer noch unterrepräsentiert. Mit ihrer Serie unterstreicht Boukal ihre wichtige Rolle bei der erhofften Entwicklung Ägyptens hin zur Demokratie. Politikwissenschaftler_innen hatten bereits 2011 eine „unvollendete Revolution“ vorausgesagt; der gesellschaftliche Wandel lässt sich aber nicht mehr aufhalten. In der Dualität der Wahrnehmung von Stickerei als Medium des Widerstands von Frauen und gleichzeitig als Quelle von (gesellschaftlichem) Zwang²⁶ spiegelt sich auch die Suche der ägyptischen Frauen nach einer Neudefinierung ihrer Rolle innerhalb dieses gesellschaftlichen Wandels.

Die im Dunkeln sieht man nicht (2010–2013) ist die zweite Serie, in der sich Tanja Boukal mit der Sichtbarkeit von Frauen auseinandersetzt. In diesem Fall präsentiert sie jene, die an vorderster Front und mit Waffengewalt an revolutionären Aktionen beteiligt waren. Besonders in bewaffneten Konflikten werden Frauen üblicherweise in stereotypischen Rollen wie als Opfer, Leidtragende oder (medizinische) Helferinnen porträtiert. Weltweit beteiligen sich Frauen als Kämpferinnen, Banditen, Guerilleras oder Selbstmordattentäterinnen jedoch auch aktiv. In den (westlichen) Medien erscheinen sie, wenn überhaupt, nur am Rand der Berichterstattungen oder werden als Sensation erwähnt. Boukal machte sich auf die Spurensuche und wählte insgesamt zehn Frauen unterschiedlicher Herkunft aus, deren „Porträts mit Waffe“ sie in Medienberichten fand. Jede dieser Frauen hatte einen Grund, zur Waffe zu greifen, und gerade anhand der gewählten Persönlichkeiten wird deutlich, wie radikal Frauen agieren, wenn sie die Möglichkeit dazu erhalten. Für sie steht viel mehr auf dem Spiel, als die Verteidigung einer Ideologie. Comandante Maria aus Kolumbien, Comandanta Ramona aus Chiapas²⁷, Dzhennet Abdurakhmanova aus Tschetschenien, Leila Khaled aus Palästina, Phoolan Devi aus Indien, Sarah Ginaite aus Litauen, Marina Ginestà Coloma aus Spanien und Simone Segouin aus Frankreich sowie zwei anonyme Soldatinnen aus Liberia und Myanmar waren nicht nur gleichberechtigte Kämpferinnen. Sie führten teilweise selbst

²⁶ Vgl. Rozsika Parker: *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. XIX.

²⁷ Als Vertreterin der Zapatisten ist Comandanta Ramona die Einzige, die hier ihr Gesicht hinter einer Skimaske verbirgt. Die Maske stellt für die Aktivistinnen eine Projektionsfläche „für multiple Identifikationen jenseits des unmittelbaren Kampfes der Zapatisten“ dar. Nur die Zapatisten verstehen sich ausdrücklich als Sprachrohr für ausgeschlossene Frauen, vergessene, indigene Völker, verfolgte Homosexuelle, verachtete Jugend, geschlagene Migranten usw. Vgl. hierzu Oliver Machart, Marion Hamm: *Prekäre Bilder – Bilder des Prekären. Anmerkungen zur Bildproduktion post-identitärer sozialer Bewegungen*. In: *Bilder und Gemeinschaften* (wie Anm. 5), S. 377-398, hier S. 378.

(Frauen)Gruppen an oder waren maßgeblich an Aufständen beteiligt. In ihren Gruppen und Ländern oft als Heldinnen gefeiert, wurden sie in unseren Breiten kaum wahrgenommen oder abwertend als Terroristinnen eingestuft.

Die Porträts dieser Frauen übertrug Boukal in die von ihr entwickelte Schattenstricktechnik. So entstanden Bilder, welche frontal betrachtet weiße und schwarze vertikale Streifen, also eine Abstraktion repräsentieren. Erst durch die Bewegung der Betrachter_innen, indem also im wahrsten Sinne des Wortes ein anderer Blickwinkel eingenommen wird, wird die Darstellung erkennbar. Der visuelle Effekt entsteht auf Grund der unterschiedlichen Höhen der rechts oder links (glatt oder verkehrt) gestrickten Maschen in Kombination mit dem Farbwechsel von Schwarz und Weiß.²⁸

Besonders im Feedback zu diesen Werken – und auch den zeitlich vorangegangenen Serien *Schöner Wohnen* (2007/08) und *All That Glitter and Gold* (2010)²⁹ – wird deutlich, wie wichtig der niederschwellige Charakter des Materials einerseits und die bei den Betrachter_innen ausgelöste Irritation ob des Kontrasts zwischen Material und Sujet andererseits sind.³⁰ Oft wird über die Diskussion der Technik jene des Inhalts eröffnet; beide sind dabei mit Vorurteilen behaftet und sprechen diese offen an. Genau das ist aber der Knackpunkt der Werke: je intensiver das Thema beziehungsweise die Bilder, desto „kuscheliger“ das Material. Als Akt der Kritik treffen sie somit genau ins Schwarze.

Als Wandobjekte folgen die aus Wolle und Garn gefertigten Werke Boukals einer Tradition, die seit der Antike immer wieder Höhepunkte fand: Aus Wolle gefertigte Wandteppiche dienten nicht nur der Wärme- und Schalldämmung, sondern hatten als Bildwirkerei auch eine didaktische Funktion. Historische Ereignisse, biblische Themen, das Idealbild des Paradiesgärtleins oder gesellschaftspolitische Erziehung im höfischen Sinne waren große Themen der Tapisserien. Heute wird mit Wolle – in gestrickter wie gewobener Form – in unserem Kulturraum vor allem Geborgenheit, ein wohliges Zuhause assoziiert. Man denkt fast automatisch an liebevolle, der

²⁸ „Rechte Maschen sind flach, linke Maschen hingegen erhöht. Dadurch ist es möglich zu steuern, welche Farbe sichtbar ist. Beim frontalen Blick auf das Strickstück sehen die Stiche gleich aus, aber aus einem Winkel werden nur die erhöhten Stiche sichtbar. Möchte man also die helle Farbe sichtbar machen, müssen diese Maschen auf der Vorderseite links gestrickt erscheinen. In der darauf folgenden Reihe mit der dunklen Farbe wird im Gegenzug dieser Teil so gestrickt, dass er auf der Vorderseite rechts erscheint. Schaut man jetzt von der Seite auf die Arbeit, werden die hellen Masche sichtbar, die dunklen treten in den Hintergrund.“ (Tanja Boukal)

²⁹ Diese beiden Werkgruppen thematisieren zum einen Obdachlose am Wiener Karlsplatz und zum anderen die menschenunwürdige Situation von Flüchtlingen, die im vermeintlichen Paradies Europa mit Schubhaft, Prostitution, Ausländerfeindlichkeit u.Ä. konfrontiert werden.

³⁰ Die Irritation geht so weit, dass die Künstlerin mit der Frage konfrontiert wird, ob sie denn nicht „schönere“ Motive stricken könne. Ein anderes Material als Wolle oder Garn würde eine derartige Frage wohl kaum provozieren.

weiblichen, häuslichen Freizeitgestaltung zugeordnete Motive eher floral-dekorativer Ausrichtung.³¹ Eine der ersten deutschen Künstlerinnen, die mit dieser Konvention brach, war Rosemarie Trockel Mitte der 1980er Jahre. Sie löste die Stricktechnik von jeglicher praktischen Funktion und fand einen pointierten Zugang zu Nadel und Faden.³² Mit den anerzogenen Vorstellungen bricht auch Tanja Boukal durch die Übertragung von Medienbildern in Handwerkstechniken, welche den pixelbasierten Aufbau der digitalen Vorlagen analog nachempfinden. Die Verzweiflung der Flüchtlinge, die auf dem Seeweg nach Europa gelangen und dort kein Ende ihrer Entbehrungen finden, drückt sie in der Serie *Am Seidenen Faden* in zeitintensiver Handarbeit aus. Pixel für Pixel stickt sie die Zeitungsschnipsel, die ihr als Vorlage dienen, mit bis zu 220 Farben nach. Der weiße, kastenartige Rahmen suggeriert Reinheit, Erhabenheit, den perfekten Raum, in dem zwar die Bilder der Flüchtlinge Platz haben, sie selbst aber nicht. Der restriktive Umgang mit Flüchtlingen in der „Festung Europa“ ist ungebrochen, aber scheinbar auch ein unlösbares Thema, dem sich die Medien immer wieder annehmen, das den Großteil der Europäer persönlich aber kaum betrifft. Das „Paradies Europa“ ist und bleibt für viele ein Traum, genauso abgeriegelt, wie die antike Gartenanlage, die mit diesem Begriff ursprünglich bezeichnet wurde.³³ Dies führt uns zurück zu den spätmittelalterlichen Paradiesgärtlein der Tapisserien, an welche die Strickbilder *All That Glitter and Gold* angelehnt sind – eine gedankliche Weiterreise der gestrandeten Flüchtlinge.

Ausgrenzung aus der Gesellschaft macht aber auch vor den eigenen Bürger_innen nicht halt, sofern sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht mehr oder nur marginal am wirtschaftlichen Leben teilhaben können. Mit den Obdachlosen, die Tanja Boukal am Wiener Karlsplatz für *Schöner Wohnen* fotografierte, beschäftigte sie sich sehr intensiv, verbrachte viel Zeit mit ihnen und erhielt dadurch einen Einblick in ihr alltägliches Leben. Jene Geborgenheit und Wärme, welche die Woldecken aus Kaschmir, zu denen die Fotografien verarbeitet werden, suggerieren, kreierte sich die Porträtierten durch Rituale, die es ihnen ermöglichten, sich im öffentlichen Raum ein gewisses Maß an Zuhause zu schaffen. Sie haben den Kampf für ein besseres Leben bereits aufgegeben, sich mit ihrer Situation arrangiert und ziehen nun ein anonymes Leben außerhalb des „Systems“ vor.

³¹ Über die „Entstehung der Weiblichkeit“ siehe das erste Kapitel in: Rozsika Parker: *The Subversive Stitch* (wie Anm. 23), S. 1-16. Mit der Zuschreibung von Handarbeit zum weiblichen Betätigungsfeld, den historischen Wurzeln und einem Bruch mit ihrem naiv-häuslichen bzw. volkstümlichen Charakter beschäftigt sich Elsbeth Wallnöfer: *Juckende Strumpfhosen und andere außerhäusliche Gemütlichkeiten*. In: *Craftista!* (wie Anm. 23), S. 43-48.

³² Ebd. S. 43. Was Rosemarie Trockel von anderen, mit Textilien arbeitenden Künstlerinnen differenziert, ist vor allem ihr Status als eine der am teuersten gehandelten Künstlerinnen innerhalb eines von Männern dominierten Kunstmarktes.

³³ Die Bedeutung der alt-iranischen Wurzeln des Wortes „Paradies“ lautet: „von Mauern umringtes Gebiet“.

„Revolutionen ereignen sich, weil der Mensch sie braucht, um sich als Mensch zu fühlen. Sonst gäbe es sie nicht. Es braucht diese Momente im Leben, in denen du dich nicht mehr länger erniedrigen lassen kannst und auf die Strasse gehst, um deine menschliche Würde zu verfechten.“³⁴

Einen aktiven, wenn auch schlussendlich nicht zielführenden Kampf gegen eben dieses System thematisiert die 56-teilige Serie *That's What They Said*. Symptomatisch für viele Protestbewegungen der letzten Jahre hatten die Unruhen in England im Jahr 2011 mit einer friedlichen Demonstration von Bewohnern des Londoner Stadtteils Tottenham begonnen. In der Folge eskalierte die Demonstration und löste weitere Ausschreitungen in anderen Städten Großbritanniens aus. Als Referenz auf die kontrovers geführte Diskussion von Geistes- und Sozialwissenschaftlern, ob die Ausschreitungen politisch motiviert seien, überschreibt Tanja Boukal über Flickr veröffentlichte Fotos der Unruhen mit politischen Wahlslogans britischer Parteien seit den 1950er Jahren. Thema – sowohl in den Diskussionen als auch den Slogans – sind die ökonomischen Verhältnisse in Großbritannien und ihre Auswirkungen vor allem auf die ärmsten Bevölkerungsschichten. Indem die Künstlerin die Slogans unabhängig von der jeweiligen politischen Ausrichtung gleichwertig behandelt, unterstreicht sie die generelle Ignoranz der Politik gegenüber einem wichtigen Teil der Bevölkerung, der sich mit den Ausschreitungen gegen seine gesellschaftliche Ausgeschlossenheit zur Wehr setzt. Die Masse an Fotos, die einem Hilfeschrei gleichkommt, wird von den homogen gestalteten Wahlslogans überschrieben.

Die Flüchtigkeit der Medien konterkariert Boukal, indem sie in der Installation *Revolution Will Not Be Televised*³⁵ analogen Fernsehgeräten gestickte Standbilder spezifischer Berichterstatter einschreibt. Im Gegensatz zu heutigen Geräten wirken diese Fernsehapparate antiquiert. Ihre Technik wurde überholt, wie sich auch die durch sie übertragenen Meldungen oft schon im Minutentakt selbst überholen. Insbesondere das Zitat des deutsch-ägyptischen Journalisten Karim El-Gawhary verweist jedoch darauf, dass trotz der rasanten Entwicklung der Ereignisse eine Revolution Zeit benötigt – Zeit um sich zu formieren, einen Wandel anzuregen und die entsprechenden gesellschaftspolitischen Neuerungen einzuführen und zu stärken: „Ich verstehe das nicht, haben die alle gedacht, man ruft für seine Freiheit beim Pizzaservice an und dann kommt sie frei Haus?“

³⁴ Michail Schischkin, *Der russisch-siamesische Zwilling*. In: *Du*, Nr. 838, Juli/August 2013, S. 16.

³⁵ Der Titel bezieht sich auf ein 1969/70 publiziertes Gedicht und Lied des afro-amerikanischen Musikers und Dichters Gil Scott-Heron, welches – im Geist der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung – die afroamerikanische Bevölkerung der USA dazu aufrufen sollte, aus der Lethargie des Drogen- und Medienkonsums aufzuwachen und aktiv gegen den tief in der Gesellschaft verankerten Rassismus zu kämpfen.

Politische Ereignisse, gesellschaftliche Umbrüche, die Auseinandersetzung mit der Rolle der eigenen Person in einem komplexen, von Geschichte, Traditionen, Kultur und Medien geprägten Gesellschaftsgefüge, das ephemere Moment der zahlreichen Fotodokumente zu gesellschaftspolitischen oder aufständischen Ereignissen in den Massenmedien sind die Fäden, an denen sich das Werk der Künstlerin Tanja Boukal orientiert. Die Klammer wird durch ein gewisses Maß an Luxus gebildet, welches uns in Form einer zeitintensiven Auseinandersetzung mit den Bildern erlaubt, einen offenen Diskurs zu führen, der sich zwischen Kunst und Politik bewegt, Spannungen zwischen Intentionalität und Wirkung zulässt und keine kaschierend stimmigen Lösungen anbietet.³⁶ Tanja Boukal bringt die Besucher_innen dazu, genauer hinzusehen, sich die Bilder zu erarbeiten und somit im Gedächtnis zu fixieren. Sie verdeutlicht, dass allein die treibende Kraft jeder/jedes Einzelnen Veränderungen möglich macht. Damit formuliert sie keine melancholische Kritik, sondern präsentiert Charaktere, die mit ihrem aktiven Eingreifen die Potenzialität einer Veränderung des Status quo in Realität umwandeln können.³⁷

³⁶ Vgl. Helmut Draxler: *Der Fluch der guten Tat. Autonomieanspruch und Ideologieverdacht in der politischen Kunst*. In: *Texte zur Kunst*, Dezember 2010, 20. Jahrgang, Heft 80 (Sonderheft 20 Jahre Texte zur Kunst, Politische Kunst?), G 10572, S. 35-41.

³⁷ Vgl. Maria Muehle: *Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?* In: *Texte zur Kunst* (wie Anm. 36), S. 67-75.