

„Hässliche Bilder“

Tina Teufel

Bilder sind nicht unschuldig.

—Alfredo Jaar¹

Jedes Bild, das wir in den Medien und in sozialen Netzwerken wahrnehmen, egal welchen Ursprungs, ist eine aus dem ursprünglichen Kontext gerissene Momentaufnahme. Mit direkter Repräsentation der Realität hat es nur bedingt etwas zu tun. „Man sagt, ca. 90 Prozent der Pressefotos, die in Medien publiziert werden, sind ‚realitätsgetreu‘ nachgestellt oder manipuliert. (...) Nicht mehr der Informationswert, sondern der Unterhaltungswert ist im Zeitalter des medialen Spektakels maßgeblich geworden.“² Genau in dieser Grauzone zwischen Informations- und Unterhaltungswert beginnt die Arbeit von Tanja Boukal. In zahlreichen Projekten arbeitet sie an der Schnittstelle zwischen Journalismus, partizipativen Communityprojekten und Kunst. Basis vieler Werke, die als Ausstellungsstücke ein Resultat dieser umfangreichen Projekte sind, sind die penible Recherche und Sichtbarmachung ihres Kontexts, der intensive Kontakt mit Betroffenen vor Ort und ihre aktive Einbindung im Rahmen von Workshops. Die Künstlerin sucht vor allem den Kontakt zu jenen, die kaum zu Wort kommen. Für Boukal sind nicht jene interessant, die mit ihrer Wort- und Bildmacht Geschichte schreiben, sondern jene, die als „zivile Opfer“ oftmals im Schatten und anonym bleiben. Vergleichbar mit dem künstlerischen Ansatz von Barbara Kruger ist auch für sie Kunst „kein Ausdruck innerer Zustände, sondern die Auseinandersetzung mit Zumutungen, die von außen auf einen eindonnern“³. Diese „Zumutungen“ stammen aus der täglichen Berichterstattung, den Nachrichten und zum Teil aus Recherchen. Mit den, oberflächlich gesehen, schönen und positiv assoziierten Handwerkstechniken, die sie für ihre Werke wählt, untergräbt Boukal das Privileg der Unbetroffenen, wegschauen zu können. Sie nutzt die Macht von Strick-, Stick- und Webarbeiten, Menschen anzulockern.

„Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen“, hatte der österreichische Bundeskanzler Sebastian Kurz 2016 in einem Interview mit Anne Will sein politisches Migrationsprogramm verlaublich, so als würden wir diese „hässlichen Bilder“ nicht schon längst kennen, als würden sie die Menschheit nicht schon über Jahrhunderte begleiten. Die Menschheitsgeschichte ist gezeichnet von Krieg und Gewalt, vom Kampf um Vormachtstellungen und den Maßnahmen und physischen Bestrafungen, die den Unterworfenen und Aufmüppigen zugemutet werden. „Hässliche Bilder“ wurden seit alters für Propagandazwecke verwendet, um den Menschen Angst zu machen, sie zu unterjochen und Macht über jene zu demonstrieren, die „im Weg stehen“. Widerstand leisten oder schlichtweg unliebsame Alternativen aufzeigen; was sich verändert hat, sind die Medien und deren Kurzebigkeit, mit denen sie uns vor Augen gebracht werden, auch wenn das alltägliche Sterben meist im Verborgenen passiert. Wir besuchen keine öffentlichen Folterungen und Hinrichtungen mehr, aber all jene, die sich seit dem Einzug der Fernsehgeräte in unsere Wohnzimmer in den 1950er-Jahren beschwerten, wie sehr die „hässlichen“ Bilder doch unsere westliche Bequemlichkeit und die gesellschaftlichen Trugbilder einer vermeintlich „heilen Welt“ stören, haben offenbar vergessen, dass sie in Form von Plastiken, Gemälden und Zeichnungen und seit der Erfindung von Druckverfahren zur Vervielfältigung in unübersehbarer Vielzahl schon immer präsent gewesen sind. Künstler_innen waren schon immer auf unterschiedliche Weise mit durchaus expliziten Darstellungen wenig zimperlich, man denke an Martyrien katholischer Heiliger, Totentanzdarstellungen wie etwa Pieter Bruegels des Älteren *Triumph des Todes* (1562, Museo del Prado, Madrid) und die großen Darstellungen des jüngsten Gerichts, an Schlachtengemälde insbesondere des Dreißigjährigen Krieges⁴, an *Guernica* von Pablo Picasso oder an die Lithografie-

“Ugly Images”

Similar to the reactions to what we individually perceive as physically ugly, depictions of war, destruction, poverty, death—any form of suffering—likewise evoke different emotions. Especially the media images of our time aim to make a large part of the recipients react with horror, pity, compassion, and/or fear.⁵ The range depends strongly on personal experiences and different aspects of the environment and culture in which we live. With physical and temporal proximity to the depiction, the possibility to distance oneself emotionally often disappears, for example, “just as someone who has experienced an air raid be able to look at Picasso’s *Guernica* in an aesthetically disinterested way, and may be able to relive the terror of this past experience.”⁶ As viewers we usually lack temporal and personal distance. While we can overlook gruesome details in historical depictions if we analyze the composition of the picture and the stylistic means used by the artist, we have contemporary images before our eyes every day, we are confronted with fates that certainly affect and concern us. We tend to forget “that we can only ever grasp reality as conveyed through media,”⁷ how much this medial mediation is concerted, and how important it is to look closely.

As for Tanja Boukal’s “ugly images,” they are touching precisely because they are presented by means of media usually associated with a safe and harmonious home. Applied to knitted and embroidered pictures, tapestries, and terry cloth, they benefit from an element of surprise that strikes a chord with some and infuriates others. “Do you also have beautiful motifs?” was the enraged question of a visitor to one of the artist’s exhibitions, who could not believe the themes Tanja Boukal addresses with her works. Although art philosophical discourses have been dissolving the traditional view of visual art since the 20th century, Gotthold Ephraim Lessing’s dictum according to which visual art “should not, like science, serve truth, but pleasure alone”⁸ is still present today. This can be seen, among other things, in corresponding reactions to works of art that elude a purely aesthetic function. Boukal’s intention is precisely this confrontation with our own unease and the consideration of topics and images that we don’t allow to get to us. She follows coverage of conflicts around the world with great attention, looks in detail at every image published on the subject, and uses her observations and research to develop a catalog of questions that can provide the impetus for new works⁹—in the case of the weavings *I don’t know what’s bothering you* (2016, fig. pp. 156–159) and *Where Flowers Bloom...* (2018, fig. pp. 160–165), for example, the first photos of drowned children that passed through the networks, before that photo of the drowned young Syrian Alan Kurdi, whose body washed up on Turkey’s Mediterranean coast in September 2015, acquired its iconic status.¹⁰ Boukal, however, not only borrows the photographs for her own purposes, but in this case, for instance, she met the children’s parents in the course of her stay on Samos, as well as the nurse who had tried to revive the children while they were still in the water. The conversations with them and the insights gained from them are just as much an integral part of the works as her the choice of weaving technique and the thread used for it. For Boukal, her devotion and the time she spends both in the preliminary work with her extensive research, but also with conversations and work with those affected, means a form of appreciation, dignity, and respect that “normal” reporting often lacks.

The video *Down by the Sea* (2016, fig. pp. 150–151) functions like a preface to these two works. It is a moving documentary made as part of the *Aegean Project* (fig. pp. 140–165), for which she researched in April and May 2016 on Samos, Greece, on those beaches where many refugees arrive for the last part of their journey to and in Europe. In her blog about the project, Boukal describes the feeling of helplessness and the need to “confront forced passivity.”¹¹ The video shows the three plain graves of drowned infants in a cemetery of those who drowned while fleeing, located outside the Greek Orthodox cemetery of Ireon on Samos. Teddy bears wrapped in plastic lie behind the gravestones. The static video image, in which only the wind provides movement, is interrupted by the memories of Vella, the nurse who tried to

5 See in addition among others Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2003).

6 See Umberto Eco, *On Ugliness* (New York: Rizzoli, 2007), 20. Although taken out of the context of his introduction, it seems to me that Eco’s observation that “attributes of beauty and ugliness are [often] attached not to aesthetic but to political and social factors” is valid here as well (see *ibid.*, 12).

7 „Machtvergessen Wissenschaft. Eine Stellungnahme von Daniela Hammer-Tugendhat zur Bildwissenschaft“, in *Texte zur Kunst: Art vs. Image*, vol. 24, issue 95 (September 2014): 58.

8 See Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) (Stuttgart: Reclam, 1998), 15; zit. in: Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2009), 236.

9 See Sandrine Wymann’s interview with the artist in this volume, 20–35.

10 See in detail, among others: Jan Wenzel, „Ein aus dem Zusammenhang gerissener Junge“, in *Kunstforum International*, vol. 273 (March–April 2020): 122–129.

11 <http://www.boukal.at/aegean/de/> (September 16, 2021).

1 Fabrizio Tramontano, Alfredo Jaar Context is Everything“, in *CapriLife*, 2020, S. 47.

2 Siehe dazu Sabine Maria Schmidt, „Report: Bilder aus der Wirklichkeit“, in: *Kunstforum International*, Bd. 273 (März–April 2021): S. 48–49.

3 Christiane Meixner, „Parolen gegen den Turbokapitalismus. Ausstellung der Kaiserringträgerin“, in: *Der Tagesspiegel*, 15. Januar 2020.

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellung-der-kaiserringtraegerin-parolen-gegen-den-turbo-kapitalismus/25436468.html> (5. September 2021).

4 „Damit verbinden sich im Schulbuchwissen Konfessionshader und plündernde Landsknechte, Massenschlachten, Verwüstungen, Hungersnot und politisches Chaos! Teuerung, Seuchen und Schübe von Hexenwahn...“ Johannes Saltzwedel, „Lehren des Entsetzens“, in: *Spiegel. Geschichte*, 4/2011, S. 14. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/79558297> (12. September 2021).

serie *Desastros de la Guerra* (Die Schrecken des Krieges) von Francisco de Goya. Tanja Boukals Projekte und Werke reihen sich also nahtlos in eine langjährige Auseinandersetzung mit der dunklen Seite des Menschen ein.

„Hässliche Bilder“

Ähnlich wie die Reaktionen auf das, was wir ganz individuell als physisch hässlich wahrnehmen, rufen auch Darstellungen von Krieg, Zerstörung, Armut, Tod – jeglicher Form des Leids – unterschiedliche Emotionen hervor. Speziell die Medienbilder unserer Zeit zielen darauf ab, dass ein Großteil der Rezipient_innen mit Entsetzen, Mitleid, Mitgeföhl und/oder Angst reagiert.⁵ Die Bandbreite hängt stark von persönlichen Erfahrungen und unterschiedlichen Aspekten des Umfelds und der Kultur ab, in der wir leben. Mit der physischen und zeitlichen Nähe zur Darstellung schwindet oft die Möglichkeit, sich emotional zu distanzieren, so kann etwa „ein Mensch, der einen Luftangriff erlebt hat, Picassos *Guernica* vielleicht nicht emotionslos ästhetisch genießen, sondern durchlebt erneut das Grauen dieser weit zurückliegenden Erfahrung“⁶. Was uns als Betrachter_innen meist fehlt, ist die zeitliche und persönliche Distanz. Während wir in historischen Darstellungen über grausame Details hinwegsehen können, wenn wir den Bildaufbau und die von der Künstlerin oder dem Künstler verwendeten Stilmittel analysieren, haben wir zeitgenössische Bilder tagtäglich vor Augen, sind wir mit Schicksalen konfrontiert, die uns durchaus auch selbst betreffen und betroffen machen. Wir vergessen dabei gerne, „dass wir Wirklichkeit immer nur medial vermittelt erfassen können“⁷, wie sehr diese mediale Vermittlung konzertiert wird und wie wichtig es ist, genau hinzusehen.

Was Tanja Boukals „hässliche Bilder“ betrifft, berühren sie gerade deshalb, weil sie mittels Medien dargestellt werden, die üblicherweise mit einem sicheren und harmonischen Zuhause assoziiert werden. Auf Strick- und Stickbildern, Tapisserien und Frottee appliziert, profitieren sie von einem Überraschungsmoment, der manchen ins Mark geht, manche in Rage bringt. „Haben Sie auch schöne Motive?“, war die erzürnte Frage einer Besucherin einer Ausstellung der Künstlerin, die es nicht fassen konnte, welche Themen Tanja Boukal mit ihren Arbeiten anspricht. Obschon kunstphilosophische Diskurse die althergebrachte Sichtweise auf die bildende Kunst seit dem 20. Jahrhundert auflösen, ist auch heute noch Gotthold Ephraim Lessings Diktum präsent, nach dem die bildende Kunst „nicht, wie die Wissenschaft, der Wahrheit, sondern allein dem Vergnügen“⁸ dienen soll. Dies zeigt sich unter anderem in entsprechenden Reaktionen auf Kunstwerke, die sich einer rein ästhetischen Funktion entziehen. Genau diese Konfrontation mit dem eigenen Unbehagen und der Auseinandersetzung mit Themen und Bildern, die wir nicht an uns heranlassen wollen, ist Boukals Intention. Mit großer Aufmerksamkeit verfolgt sie die Berichterstattungen zu Konflikten weltweit, sieht sich jedes dazu publizierte Bild im Detail an und entwickelt aus ihren Beobachtungen und Recherchen einen Katalog an Fragen, die den Anstoß zu neuen Werken geben können⁹ – im Fall der Webarbeiten *Ich weiß nicht, was ihr habt* (2016, Abb. S. 156–159) und *Wo Blumen blühen* ... (2018, Abb. S. 160–165) etwa die ersten Fotos ertrunkener Kinder, die durch die Netzwerke gingen, bevor jenes Foto des ertrunkenen jungen Syrers Alan Kurdi, dessen Leichnam im September 2015 an der türkischen Mittelmeerküste angeschwemmt worden war, seinen ikonischen Status erhielt.¹⁰ Boukal entlehnt die Fotos jedoch nicht nur für ihre Zwecke, sondern hat etwa in diesem Fall im Zuge ihres Aufenthaltes auf Samos die Eltern der Kinder kennengelernt ebenso wie die Krankenschwester, die versucht hatte, die Kinder noch im Wasser wiederzubeleben. Die Gespräche mit ihnen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind ebenso integrativer Bestandteil der Werke wie die Wahl der Webtechnik und des dafür verwendeten Fadens. Für Boukal bedeutet ihre Hinwendung und die Zeit, die sie sowohl in der Vorarbeit mit ihren umfangreichen Recherchen, aber auch mit Gesprächen und der Arbeit mit Betroffenen verbringt, eine Form der Wertschätzung, der Würde und des Respekts, die „normale“ Berichterstattungen oft vermissen lassen.

provide help on the spot. They are superimposed in typewriter script. The soundtrack is limited to the chirping of birds, simultaneously recorded on the spot. Although the video does not actually show “ugly images,” Vella’s narrative gets to you; her description of the lifeless children and the desperation of the mothers does not need images. They appear immediately in front of you and make the birdsong, initially harmonious and positive, become unpleasant. However, birds are the bearers of the soul in various cultures—including Arabic—and unite the earthly with the heavenly, giving great symbolic weight to the natural soundscape.

With *I don’t know what’s bothering you*, Boukal forces viewers to step out of the passive role of mental images and expose themselves to the real photographs of drowned children. She transfers the images onto woven linen damask placemats and stages them on a table set for a table of four. Taken out of their media context, the artist uses them for decoration in combination with glass tableware into which mesh and barbed wire fences have been engraved. What may seem irreverent at first glance is unadorned, very direct criticism of European migration policy, which, accepting civilian casualties, degrades people to “ugly images.” The placemats serve to protect the table surface from contamination. By bringing the dead children to the dining table, the emblem of the “perfect family,” Boukal pokes her finger into the wound of indifference and callousness. Her death is representative of all those who have died as refugees, whose photographs are used by political propaganda to discourage people from fleeing in the first place: We just don’t want to get dirty and preserve our clean Europe! “Nos rues ne sont pas pavé d’or”—our streets are not paved in gold—said former British Prime Minister Theresa May in 2015 about British refugee policy.¹² “But corpses pave their way,” one is tempted to add. Created in 2016, close in time to the media exploitation of the above-mentioned photograph of the drowned Alan Kurdi, the work is an expression of the artist’s bewilderment at European migration policy.

Two years later, Boukal created *Where Flowers Bloom* ... in which she links the photographs of the four children with her research into the language of flowers. The visible—the bodies of the children—is supplemented by a symbolic language that has been handed down for a long time, whose floral and animal imagery has different facets depending on the culture. The floral depictions were affixed using the seventeenth-century English stumpwork technique, which gives the embroideries a relief-like appearance. While floral language flourished in Victorian England, its roots can be traced back to ancient China and ancient Egypt.¹³ Boukal also juxtaposes flowers with insects, which are considered messengers of doom and rebirth: Symbols of mourning are accompanied by harbingers of death and catastrophe; purity and innocence flank the thin fleece between sleep and death, while the symbol of rebirth and resurrection hovers above them; grief and the work of mourning are paired with gratitude and the call to escape, immortality and overcoming the pain of loss grow out of resilience, which is always associated with choices.¹⁴ Image and language are thus united in a special way, as the image of flowers functions as an image within an image.¹⁵ What is important here, however, is not only the meaning of the individual flowers and animals, but also their positioning in the picture: the plants seem to grow out of the children’s bodies. Similar to the birdsong in the video *Down by the Sea*, the relentless cycle of nature is evident here.

A commonality of engagement with “ugly images,” then, is the elicitation of emotion. As Hammer-Tugendhat notes, “feelings as the other of reason [...] were taboo in scientific discourse for a long time, excluded from science as irrational, subjective, and thus ‘unscientific.’”¹⁶ Something similar can be observed in connection with works of art that make it their task to pose fundamental questions about the journalistic treatment of images, as Thomas Hirschhorn, for example, postulates in his manifesto *Why is it important—today—to show and look at images of destroyed human bodies*.¹⁷ The issue here, then, is not the depiction of emotions in the work, but rather the double-edged affective reactions to such depictions; that is, the media exploitation of images of young victims of war and flight and a sensitive mourning of the loss of a life ended far too early and in an unfortunate manner; wanton destruction and detached acknowledgement of civilian victims and the empathetic acceptance of the infinite cycle of nature in which death and decay are always followed by growth and reblooming.

⁵ Siehe dazu u.a. Susan Sonntag, *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.

⁶ Vgl. Umberto Eco, *Die Geschichte der Häßlichkeit*, München: Carl Hanser Verlag, 2007, S. 20.

Wenn auch aus dem Kontext seiner Einführung gerissen, ist Ecos Feststellung, dass „Attribute von Schönheit und Häßlichkeit [häufig] nicht an ästhetischen, sondern an politischen und sozialen Faktoren festgemacht“ werden, meiner Meinung nach auch hier gültig. Ebd., S. 12.

⁷ „Machtvergessen Wissenschaft. Eine Stellungnahme von Daniela Hammer-Tugendhat zur Bildwissenschaft“, in: *Texte zur Kunst: Art vs Image*, 24. Jahrgang, Heft 95 (September 2014), S. 59.

⁸ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Reclam Ausgabe Nr. 271, Stuttgart: Reclam, 1998, S. 15; zitiert in Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, Weinmar: Wien: Böhlau Verlag, 2009, S. 236.

⁹ Siehe dazu das Interview von Sandrine Wymann mit der Künstlerin in diesem Band, S. 20–35.

¹⁰ Siehe dazu u.a. ausführlich: Jan Wenzel, „Ein aus dem Zusammenhang gerissener Junge“, in: *Kunstforum International*, Bd. 273 (März–April 2020): S. 122–129.

¹² „Londres durcit le ton face aux immigrés clandestins“, in *Euractiv*, August 5, 2015, https://www.euractiv.fr/section/aide-au-developpement/news/_londres-durcit-le-ton-face-aux-immigres-clandestins/ (September 14, 2021).

¹³ <http://www.rabenseiten.de/blumiges/begrache.htm> (September 13, 2021) and text in this volume, 160.

¹⁴ http://www.boukal.at/site/assets/files/1433/wb_bluemen_bluhn_tanja_boukal.pdf (September 13, 2021).

¹⁵ Or in the concrete case as a picture applied to a picture.

¹⁶ See Hammer-Tugendhat, 2009 (see footnote 8), 259.

¹⁷ Published 2012, <http://whtsnxt.net/065> (September 13, 2021), quoted in: Sabine Maria Schmidt, 2020 (see footnote 2), 57.

Wie ein Vorwort zu diesen beiden Werken fungiert das Video *Unten am Meer* (2016, Abb. S. 150–151). Es ist eine berührende Dokumentation, die als Teil des *Agáis-Projekts* entstand (Abb. S. 140–165), für das sie im April und Mai 2016 auf Samos in Griechenland an jenen Stränden recherchierte, an denen viele Flüchtende für den letzten Teil ihrer Reise nach und in Europa ankamen. In ihrem Blog zum Projekt beschreibt Boukal das Gefühl von Hilflosigkeit und der Notwendigkeit „der erzwungenen Passivität entgegenzutreten“¹¹. Das Video zeigt die drei schlichten Gräber der ertrunkenen Kleinkinder auf einem Friedhof der auf der Flucht Ertrunkenen, der sich außerhalb des griechisch-orthodoxen Friedhofs von Ireon auf Samos befindet. Hinter den Grabsteinen liegen in Plastik verpackte Teddybären. Unterbrochen wird das statische Videobild, in dem nur der Wind für Bewegung sorgt, von den Erinnerungen Vellas, jener Krankenschwester, die vor Ort versucht hatte, Hilfe zu leisten. Sie werden in Schreibmaschinenschrift eingebettet. Die Tonspur beschränkt sich auf Vogelgezwitscher, das simultan vor Ort aufgezeichnet wurde. Obwohl das Video keine „hässlichen Bilder“ zeigt, geht einem die Erzählung von Vella nahe; ihre Schilderung der leblosen Kinder und der Verzweiflung der Mütter braucht keine Bilder. Sie tauchen unmittelbar vor einem auf und sorgen dafür, dass das zunächst harmonische und positiv empfundene Vogelgezwitscher unangenehm wird. Vögel sind allerdings in unterschiedlichen Kulturen – unter anderem im arabischen Raum – die Träger der Seele und vereinen das Irdische mit dem Himmlischen, wodurch der natürlichen Geräuschkulisse ein großes symbolisches Gewicht verliehen wird.

Mit *Ich weiß nicht, was ihr habt* zwingt Boukal die Betrachter_innen aus der passiven Rolle der gedanklichen Bilder herauszutreten und sich den realen Fotografien der ertrunkenen Kinder auszusetzen. Sie transferiert die Bilder auf gewebene Tischsets aus Leinwandmast und inszeniert diese auf einem für eine vierköpfige Tafelrunde gedeckten Tisch. Aus dem medialen Kontext gerissen, verwendet die Künstlerin sie zur Dekoration in Kombination mit Geschirr aus Glas, in das Maschen- und Stacheldrahtzäune graviert wurden. Was auf den ersten Blick pietätlos erscheinen mag, ist ungeschönte, sehr direkte Kritik an der europäischen Migrationspolitik, die zivile Opfer in Kauf nehmend, Menschen zu „hässlichen Bildern“ degradiert. Die Tischsets dienen dazu, die Tischoberfläche vor Verunreinigung zu schützen. Indem Boukal die toten Kinder an den Esstisch, das Sinnbild der „heilen Familie“, holt, bohrt sie mit dem Finger in der Wunde der Gleichgültigkeit und der Abstumpfung. Ihr Tod steht stellvertretend für alle auf der Flucht Verstorbenen, deren Fotografien von der politischen Propaganda benutzt werden, um Menschen davon abzuhalten, ihre Flucht überhaupt erst anzutreten: Wir wollen uns nur ja nicht schmutzig machen und unser sauberes Europa erhalten! „Nos rues ne sont pavé dor“ – unsere Straßen sind nicht in Gold gepflastert –, sagte die ehemalige britische Premierministerin Theresa May 2015 über die britische Flüchtlingspolitik.¹² „Aber Leichen pflastern ihren Weg“, ist man versucht zu ergänzen. Entstanden 2016, also in zeitlicher Nähe zur medialen Ausschlichtung der oben genannten Fotografie des ertrunkenen Alan Kurdi, ist die Arbeit Ausdruck der Fassungslosigkeit der Künstlerin ob der europäischen Migrationspolitik.

Zwei Jahre später entstand *Wo Blumen blühen ...*, worin Boukal die Fotografien der vier Kinder mit ihren Recherchen zur Sprache der Blumen verknüpft. Das Sichtbare – die Körper der Kinder – wird ergänzt durch eine lange tradierte Symbolsprache, deren Blumen- und Tierbilderfundus je nach Kulturkreis unterschiedliche Facetten besitzt. Affiziert werden die Blumendarstellungen mittels der englischen Stumpworktechnik aus dem 17. Jahrhundert, die den Stickereien eine reliefartige Erscheinung verleiht. Während die Blumensprache im viktorianischen England eine Blütezeit erlebte, lassen sich ihre Wurzeln bis ins alte China und ins alte Ägypten zurückverfolgen.¹³ Den Blumen stellt Boukal auch Insekten zur Seite, die als Boten von Untergang und Wiedergeburt gelten: Trauersymbole werden von Vorboten des Todes und Katastrophen begleitet; Reinheit und Unschuld flankieren das dünne Vlies zwischen Schlaf und Tod, während über ihnen das Symbol für Wiedergeburt und Auferstehung schwebt; Kummer und Trauerarbeit werden gepaart mit Dankbarkeit und dem Aufruf zur Flucht; Unsterblichkeit und die Überwindung von Verlustschmerz entwachsen der Widerstandsfähigkeit, die immer auch mit Entscheidungen verbunden ist.¹⁴ Bild und Sprache werden somit auf besondere Weise vereint, da das Abbild der Blumen als Bild im Bild¹⁵ fungiert. Wichtig ist hier aber nicht nur die Bedeutung der einzelnen Blüten und Tiere, sondern auch deren Positionierung im Bild: Die Pflanzen scheinen aus den Körpern der Kinder zu wachsen. Ähnlich wie mit dem Gesang der Vögel im Video *Unten am Meer* zeigt sich hier der unerbittliche Zyklus der Natur.

The Power of Images

“The media, especially television, create [an] eyewitness effect that suggests we see the ‘truth’ with our own eyes. Those who do not appear in the picture, who do not have a voice, we do not take note of because they remain invisible.”¹⁶ No detail of the images is left to chance, and their manipulative character is reinforced in social media and networks, where the entertainment value far exceeds the information content.¹⁷ Press images have been part of the repertoire of artists since their existence—as models, appropriations, or photographs they have created themselves. Whether Andy Warhol, Gerhard Richter or Martha Rosler, Alfredo Jaar, the Poster Committee of the Art Workers’ Coalition (Fraser Dougherty, Jon Hendricks, and Irving Petlin) or Walid Raad and The Atlas Group, all of them and many others have been concerned with the role these images play in our perception, in our society, and what questions they raise. Artist collectives such as Forensic Architecture under the direction of Eyal Weizman, but also individual artists such as Tanja Boukal position themselves at an interface between research, documentation, and artistic work. They see their obligation not to limit themselves to the view from the outside, but to personally visit the sites of the events and form their own images, which necessarily includes working with people on site. They counter the power of images with the power of knowledge and the clarification of facts.

Of course, the images used in Boukal’s works are deliberately chosen for their immediacy and ruthlessness as well as for their symbolic power. They thus address both the emotional reaction of the viewer, in whatever form this is subsequently expressed, and the “symbolic representational function”¹⁸ that is above all and always inherent in media images. Boukal certainly combines both aspects in her works, for example, by combining images with quotations from different sources—such as in the series *That’s What They Said* (2011–13, figs. pp. 82–87), *Ode to Joy* (2014, figs. pp. 120–127)¹⁹, and *Bayeux 2.0* (2017, figs. pp. 166–171)—or united with politically or socially charged signs or symbols—as in the installations *Rampart* (2015, figs. pp. 116, 136–137) and *Where Flowers Bloom ...* (2018, figs. pp. 160–165). “When we speak of media,” says Hammer-Tugendhat, “we often mean new or technological media, and we frequently forget that language and images are also media. The two are always interlinked, although they possess their own specific materiality which must be taken seriously. [...] Images always refer to other images or to language and are therefore always forms of cognition conveyed by media.”²⁰ Subsequently, Hammer-Tugendhat emphasizes the compelling interconnectedness of images with sociopolitical contexts and questions of power. While they are not a priori visible in many works of (contemporary) art history, Tanja Boukal is one of those artists who focuses precisely on these close connections and deliberately addresses questions of power as well as the (self-)representation of those who influence the writing of history with images. That images, as Alfredo Jaar noted, are thus never innocent, but always have a representational function, is pointedly deployed by Boukal. Accordingly, Jaar explained his statement, which I quoted as an introduction:

“Every image that we see contains a conception of the world and so it is fundamental to learn how to read images. In our contemporary society, in our educational system there is no teaching about ‘seeing’ or ‘looking’ or about learning how to translate images. [...] We don’t have visual literacy in our curriculum at school and so images are free to create monsters of all of us because we don’t know how to translate them, how to read them, how to resist them.”²¹

At almost three meters in length, the embroidery *Bayeux 2.0* takes on a special role in Boukal’s oeuvre in that it borrows fragments from a famous work of art history and puts them in a new narrative order. The medieval depiction which she meticulously embroidered, is transposed into the present through additions of text that address current issues. The 68-meter-long, incomplete original tells the story of the conquest of England by the Norman king William the Conqueror in 1066. It was created close to the time and contains numerous explanatory texts in addition to very extensive and detailed depictions that provide insights not only into historical events but also into everyday life in the mid-eleventh century.²² Tanja Boukal’s tapestry begins with one of the final scenes: the horses falling in battle (scene 53), before Bishop Odo of Bayeux encourages the Norman army in battle (scene 54). The artist takes the liberty of teasing individual pictorial elements out of context and assembling them into a new story that fits our times: War

18 Hammer-Tugendhat, 2009 (see footnote 8), 9.

19 Cf. Sabine Maria Schmidt, 2020 (see footnote 2), 49.

20 Mark A. Halawa, *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, Kaleidogramm vol. 93, 16.

21 A clear statement to this effect is the European anthem, which has existed since 1972, and which, although Schiller’s text was written as early as 1795, in harmony with Beethoven’s setting, certainly underscores Europe’s current migration policy.

22 Hammer-Tugendhat, 2014 (see footnote 7), 58.

23 Tramontano, 2020 (see footnote 1), 47.

24 Cf. https://de.wikipedia.org/wiki/Teppich_von_Bayeux (September 14, 2021).

11 <http://www.boukal.at/aegaeon/de/> (16. September 2021).

12 „Londres durcit le ton face aux immigrés clandestins“; in: *Euractiv*, 5. August 2015, <https://www.euractiv.fr/section/aide-au-developpement/news/londres-durcit-le-ton-face-aux-immigres-clandestins/> (14. September 2021).

13 <http://www.rabenseiten.de/blumiges/bsprache.htm> (13.9.2021) und Text auf Seite 161.

14 http://www.boukal.at/site/assets/files/1433/wo_blumen_bluhn_tanja_boukal.pdf (13. September 2021).

15 Beziehungsweise im konkreten Fall als Bild appliziert auf ein Bild.

Eine Gemeinsamkeit der Beschäftigung mit „hässlichen Bildern“ ist also die Auslösung von Emotionen. Wie Hammer-Tugendhat feststellt, waren „Gefühle als das Andere der Vernunft [...] lange Zeit im wissenschaftlichen Diskurs tabu, aus der Wissenschaft als irrational, subjektiv und somit ‚unwissenschaftlich‘ ausgegrenzt“¹⁶. Ähnliches ist auch in Zusammenhang mit Kunstwerken zu beobachten, die es sich zur Aufgabe machen, grundlegende Fragen zum journalistischen Umgang mit Bildern zu stellen, wie dies etwa Thomas Hirschhorn in seinem Manifest *Warum ist es wichtig – heute – Bilder zerstörter Menschenkörper zu zeigen und anzuschauen* postuliert.¹⁷ Es geht hier also nicht um die Darstellung von Emotionen im Werk, sondern um die zweiseitigen affektiven Reaktionen auf derartige Darstellungen; das heißt um die mediale Ausschlichtung von Bildern junger Kriegs- und Fluchtoper und eine sensible Trauerarbeit im Verlust eines viel zu früh und auf unglückliche Weise beerdeten Lebens; um mutwillige Zerstörung und abgeklärte Zurkenntnisnahme ziviler Opfer und die einfühlsame Akzeptanz des unendlichen Kreislaufs der Natur, in dem auf Tod und Vergehen immer ein Wachsen und Wiedererblühen folgt.

Die Macht der Bilder

„Die Medien, insbesondere das Fernsehen, bewirken [einen] Augenzeugen-Effekt, der uns suggeriert, mit eigenen Augen die ‚Wahrheit‘ zu sehen. Diejenigen, die nicht ins Bild kommen, die keine Stimme haben, nehmen wir nicht zur Kenntnis, weil sie unsichtbar bleiben.“¹⁸ Kein Detail der Bilder bleibt dem Zufall überlassen und ihr manipulativer Charakter wird in den sozialen Medien und Netzwerken verstärkt, wobei der Unterhaltungswert den Informationsgehalt bei Weitem übersteigt.¹⁹ Pressebilder gehören seit ihrer Existenz mit zum Repertoire von Künstler_innen – als Vorlage, Appropriation oder selbst erstellte Fotografien. Ob Andy Warhol, Gerhard Richter oder Martha Rosler, Alfredo Jaar, das Poster Committee of the Art Workers' Coalition (Fraser Dougherty, Jon Hendricks und Irving Petlin) oder Walid Raad und The Atlas Group, sie alle und viele andere beschäftigten und beschäftigen sich damit, welche Rolle diese Bilder in unserer Wahrnehmung, in unserer Gesellschaft spielen und welche Fragen sie aufwerfen. Künstlerkollektive wie Forensic Architecture unter der Leitung von Eyal Weizman, aber auch einzelne Künstler_innen wie Tanja Boukal positionieren sich an einer Schnittstelle zwischen Recherche, Dokumentation und künstlerischer Arbeit. Sie sehen ihre Verpflichtung darin, sich nicht auf den Blick von außen zu beschränken, sondern die Orte des Geschehens persönlich aufzusuchen und sich selbst ein Bild zu machen, was zwingend die Zusammenarbeit mit Menschen vor Ort mit einschließt. Sie setzen der Macht der Bilder die Macht des Wissens und der Aufklärung von Sachverhalten entgegen.

Selbstverständlich sind die in Boukals Werken verwendeten Bilder ebenso aufgrund ihrer Unmittelbar- und Schonungslosigkeit wie aufgrund ihrer Symbolkraft bewusst ausgewählt. Sie adressieren somit gleichermaßen die emotionale Reaktion der Betrachter_innen, in welcher Form sich diese in der Folge auch immer ausdrückt, und die „zeichnenhafte Repräsentationsfunktion“²⁰, die vor allem und stets Medienbildern anhaftet. Boukal vereint in ihren Werken durchaus beide Aspekte, indem sie zum Beispiel Bilder mit Zitaten unterschiedlicher Quellen – etwa in der Serie *That's What They Said* (2011, Abb. S. 82–87), *Ode an die Freude* (2014, Abb. S. 120–127)²¹ und *Bayeux 2.0* (2017, Abb. S. 166–171) – oder mit politisch oder gesellschaftlich aufgeladenen Zeichen bzw. Symbolen vereint – wie in den Installationen *Schutzwall* (2015, Abb. S. 116, 136–137) und *Wo die Blumen blühen ...* (2018, Abb. S. 160–165). „Wenn man von Medien spricht“, so Hammer-Tugendhat, „meint man oft neue oder technische Medien und vergisst häufig, dass Sprache und Bilder Medien sind. Die beiden sind immer miteinander vernetzt, obwohl sie eine eigene, spezifische Materialität haben, die erst genommen werden muss. [...] Bilder beziehen sich immer auf Bilder oder auf Sprache, somit immer auf bereits medial vermittelte Erkenntnisformen.“²² In der Folge betont Hammer-Tugendhat die zwingende Verbundenheit von Bildern mit gesellschaftspolitischen Zusammenhängen und Machtfragen. Während sie in vielen Werken der (zeitgenössischen) Kunstgeschichte nicht a priori sichtbar sind, ist Tanja Boukal eine jener Künstler_innen, die gerade diese enge Verknüpfung in den Fokus stellt und sucht Machtfragen wie auch die (Selbst-)Darstellung jener thematisiert, die mit Bildern die Geschichtsschreibung beeinflussen. Dass Bilder, wie Alfredo Jaar feststellte, also niemals unschuldig sind, sondern immer eine Repräsentationsfunktion innehaben, wird von Boukal pointiert eingesetzt. Entsprechend erläuterte Jaar sein von mir als Einstieg zitiertes Statement:

and destruction force people to leave their homes and embark on a journey across water. Arriving back on land, they are greeted by a ruler with the words: "Nos rues ne sont pas pavées d'or."²⁵—Our streets are not paved with gold. Already the preceding texts indicate that refugees are not welcome. "Do not risk your life by trying to flee to Europe"²⁶ could be read on the official Facebook page of the German embassy in Kabul, Afghanistan, at the time of the artist's research; the statement of the Austrian chancellor Sebastian Kurz, already quoted at the beginning, "It won't work without ugly pictures" is also invoked.²⁷ The power of images is thus also joined by the power of words: Words of power are spoken in order to crack down, to verbally slam one's fist on the table in order to intimidate the opponent. At the same time, Boukal also points to the greatest causal context of flight: war as the most brutal expression of power struggles and the will to conquer. We are reminded that the history of Europe in particular is also a history full of wars, that the fortress our continent is called has not lasted very long, and that the democratic values and traditions our politicians are so fond of insisting on, together with the instances of their visual mediation, have basically always been subject to the game of power.

“For this reason, the idea of a special power of images is not intrinsically motivated or self-evident; instead, it is symbolically mediated worlds of interpretation that inscribe themselves in the production, reception, circulation, and interpretation of any pictorial artifacts and decide on the power or powerlessness of images.”²⁸ Images in the narrowest sense are often only one of many triggers. Artists, especially those that at the intersection of journalism, activism, and art, call upon us to look closely, to consciously assume our own, albeit not immediate, role as witnesses.²⁹ As viewers, we are confronted with our responsibility: “Consumers, on the other hand, are obligated to take ethical and moral positions toward what is shown, beyond the possible excitement potential of images, which may also turn into concrete action. For it is not images that wage war, but people, just as a war can only be ended by people, not by images.”³⁰ Tanja Boukal's work urges us to assume this responsibility.

¹⁶ Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2009, S. 259.

¹⁷ Publiziert 2012, http://whtsnxt.net/065 (13. September 2021), zitiert in: Sabine Maria Schmidt, 2020 (wie Anm. 2), S. 57.

¹⁸ Hammer-Tugendhat, 2009 (wie Anm. 16), S. 9.

¹⁹ Vgl. Sabine Maria Schmidt, 2020 (wie Anm. 2), S. 49.

²⁰ Mark A. Halawa, *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012, Kaleidogramm Band 93, S. 16.

²¹ Der Text der Europahymne ist, meiner Meinung nach, ein deutliches Statement, das – wenngleich Schillers Text bereits 1795 entstand und mit der Vertonung seit 1972 als Europahymne dient – durchaus die aktuelle Migrationspolitik Europas unterstreicht.

²² Hammer-Tugendhat, 2014 (wie Anm. 7), S. 59.

²⁵ Theresa May on the UK's attitude towards refugees, 2015 (see footnote 12).

²⁶ „Riskiere nicht dein Leben, indem du versuchst, nach Europa zu fliehen.“

²⁷ See also http://www.boukal.at/site/assets/files/1424/bayeux_2_d_tanjaoukal.pdf (September 14, 2021).

²⁸ Halawa, 2012 (see footnote 20). 144–145. Halawa refers to the “cultural, social, and historical conditions of image use” in the context of his discussion of Gunter Abel's philosophy of interpretation in comparison to Ernst Cassirer's considerations of sign and symbol theory. Even if the quotation seems to be taken out of context and transferred into a new context, it nevertheless underlines the necessity to consider Boukal's work against this background.

²⁹ See Felix Koltermann „Krieg, Faktizität und der Fotojournalismus“, in *Stratforum International*, vol. 273 (March–April 2020): 120.

³⁰ *ibid.*, 120–121.

„Jedes Bild, das wir sehen, enthält eine Vorstellung von der Welt, und deshalb ist es von grundlegender Bedeutung, dass wir lernen, Bilder zu lesen. In unserer heutigen Gesellschaft, in unserem Bildungssystem gibt es keinen Unterricht über ‚Sehen‘ oder ‚Schauen‘ oder darüber, wie man Bilder übersetzt. [...] In den Schulen ist visuelle Kompetenz nicht Teil des Lehrplans, und so sind Bilder frei, Monster aus uns allen zu machen, weil wir nicht wissen, wie man sie übersetzt, wie man sie liest, wie man ihnen widersteht.“²³

Die fast drei Meter lange Stickerarbeit *Bayeux 2.0* nimmt in Boukals Œuvre insofern eine Sonderrolle ein, als sie ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte in Fragmenten entlehnt und in eine neuen Erzählreihenfolge bringt. Die mittelalterliche Darstellung, die sie minutiös nachsticht, wird durch Aktuelles thematisierende Textbeigaben in die Gegenwart versetzt. Das 68 Meter lange, unvollständige Original erzählt die Geschichte der Eroberung Englands durch den Normannenkönig Wilhelm den Eroberer im Jahr 1066. Er entstand zeitnah und enthält neben sehr umfangreichen und detailgetreuen Darstellungen, die nicht nur Einblicke in die historischen Ereignisse, sondern auch den Alltag Mitte des 11. Jahrhunderts gewähren, auch zahlreiche erläuternde Texte.²⁴ Tanja Boukals Bildteppich beginnt mit einer der letzten Szenen: den in der Schlacht stürzenden Pferden (Szene 53), bevor Bischof Odo von Bayeux das normannische Heer im Kampf ermutigt (Szene 54). Die Künstlerin nimmt sich die Freiheit heraus, einzelne Bildelemente aus dem Kontext zu reißen und sie zu einer neuen, in unsere Zeit passenden Geschichte zusammenzustellen: Krieg und Zerstörung zwingen Menschen dazu, ihre Häuser zu verlassen und eine Reise über Wasser anzutreten. Wieder an Land angekommen, werden sie von einem Herrscher mit den Worten empfangen: „Nos rues ne sont pavée d'or.“²⁵ – Unsere Straßen sind nicht mit Gold gepflastert. Bereits die vorangehenden Texte deuten darauf hin, dass Flüchtlinge nicht willkommen sind. „Do not risk your life by trying to flee to Europe“²⁶ war zur Zeit der Recherche der Künstlerin auf der offiziellen Facebookseite der deutschen Botschaft in Kabul, Afghanistan, zu lesen, auch wird der bereits eingangs zitierte Anspruch des österreichischen Bundeskanzlers Sebastian Kurz „Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen“ aufgerufen.²⁷ Der Macht der Bilder wird somit auch die Macht der Worte an die Seite gestellt: Machtworte werden gesprochen, um durchzugreifen, verbal mit der Faust auf den Tisch zu schlagen, um das Gegenüber einzuschüchtern. Gleichzeitig verweist Boukal auch auf den größten ursächlichen Zusammenhang von Flucht: Krieg als brutalsten Ausdruck von Machtkämpfen und Eroberungswillen. Wir werden daran erinnert, dass insbesondere auch die Geschichte Europas eine Geschichte voller Kriege ist, dass die Festung, als die unser Kontinent bezeichnet wird, noch nicht sehr lange Bestand hat und die demokratischen Werte und Traditionen, auf die unsere Politiker_innen so gerne pochen, zusammen mit den Instanzen ihrer visuellen Vermittlung im Grunde immer schon dem Spiel der Macht unterworfen waren.

„Die Idee von einer besonderen Macht der Bilder ist aus diesem Grund nicht intrinsisch motiviert oder selbstverständlich gegeben; stattdessen sind es symbolisch vermittelte Interpretationswelten, die sich in die Produktion, Rezeption, Zirkulation und Auslegung etwaiger Bildartefakte einschreiben und über Macht oder Ohnmacht von Bildern entscheiden.“²⁸ Bilder im engsten Sinne sind dabei oft nur einer von vielen Auslösern. Künstler_innen, insbesondere jene an der Schnittstelle zwischen Journalismus, Aktivismus und Kunst, rufen uns dazu auf, genau hinzusehen, die eigene, wenn auch nicht unmittelbare Zeugenschaft bewusst anzutreten.²⁹ Als Betrachter_innen werden wir mit unserer Verantwortlichkeit konfrontiert: „Die Konsument_innen hingegen stehen in der Pflicht, über ein mögliches Erregungspotential von Bildern hinaus ethisch und moralisch Positionen dem Gezeigten gegenüber einzunehmen, die möglicherweise auch in konkretes Handeln umschlagen. Denn nicht Bilder führen Krieg, sondern der Mensch, genauso wie ein Krieg nur von Menschen beendet werden kann, nicht von Bildern.“³⁰ Diese Verantwortung zu übernehmen, legt uns Tanja Boukal mit ihrem Werk ans Herz.

²³ Tramontano, 2020 (wie Anm. 1), S. 47

²⁴ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Teppich_von_Bayeux [14. September 2021].

²⁵ Theresa May über die Haltung Großbritanniens gegenüber Geflüchteten, 2015 (wie Anm. 13).

²⁶ Riskiere nicht dein Leben, indem du versuchst, nach Europa zu fliehen.

²⁷ Siehe dazu auch http://www.boukal.at/site/assets/files/1424/bayeux_2_d_tanjaboukal.pdf [14. September 2021].

²⁸ Hawala, 2012 (wie Anm. 21), S. 144–145. Hawala verweist damit auf die „kulturellen, sozialen und historischen Bedingungen des Bildgebrauchs“ im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Interpretationsphilosophie Günter Abelis im Vergleich zu zeichen- und symboltheoretischen Überlegungen Ernst Cassirers. Auch wenn das Zitat aus dem Kontext gerissen erscheint und in einen neuen Kontext überführt wird, so unterstreicht es dennoch die Notwendigkeit, Boukals Arbeiten vor diesem Hintergrund zu betrachten.

²⁹ Vgl. Felix Koltermann, „Krieg, Faktizität und der Fotojournalismus“, in: *Kunstforum International*, Bd. 273 (März–April 2020): S. 120.

³⁰ Ebd., S. 120–121.