

Kerstin Drechsel
Wärmespeichersysteme /
Heat Storage Systems



**HATJE
CANTZ**

Kerstin Drechsel

Wärmespeichersysteme / Heat Storage Systems

Kerstin Drechsel
Wärmespeichersysteme / Heat Storage Systems

Mit Texten von / With texts by Birgit Effinger, Jack Halberstam,
Angela McRobbie, Jutta von Zitzewitz und einem Grußwort von /
and a foreword by Dieta Sixt

**HATJE
CANTZ**

Inhalt/Contents

006/007

Grußwort/Foreword

Dieta Sixt

009

If you close the door, POSTER-BOX Teil 1

043

it reminds me of something Teil 1,

it reminds me of something Teil 2

061

Preparation for Hillary, I'll try to get closer,

In Wärmeland #2, In Wärmeland

081

RESERVE, UNSER HAUS, MITTELERDE

099/115

Flüchtige Intimitäten: queere Kunst in Klubs/

Transient Intimacy: Queer Art in Club Spaces

Angela McRobbie

103/119

»I know it when I see it.«/

“I know it when I see it.”

Birgit Effinger

106/122

Sex und Entropie/Sex and Entropy

Jack Halberstam

110/126

Gefährlich nah/Too Close for Comfort

Jutta von Zitzewitz

130

Anhang/Appendix

Kerstin Drechsels Bildwelten laden ein, private und öffentliche Szenen des Großstadtlebens mitzuerleben. Ihre Arbeiten beschreiben Zustände, die durch ihre nachhaltig wirkende Abbildung zunächst wahrnehmbar sind und im eigenen Gedächtnis schließlich etabliert werden können. Dabei stehen private Erlebnisse gleichberechtigt neben öffentlich zugänglichen Motiven aus Printmedien oder Internet. Genres werden aus Kultur- und Malereigeschichte aufgegriffen und umgedeutet. Die Künstlerin führt Regie, denn die vorgefundenen Szenarien, ob im Klub oder in der Wohnung, stellen durch das Raumgefühl eine intensive Verbindung mit dem Betrachter her. Kerstin Drechsel schenkt jedem von ihnen Raum, um hieraus eine Vielfalt an Interpretationen zu ermöglichen.

Die thematische Anbindung an den gesamtgesellschaftlichen Komplex ist vielschichtig: Immer wieder geht es Kerstin Drechsel bei der Thematik darum, Fragen zu provozieren und weniger darum, Antworten zu geben. Denn die Inhalte, die vor allem aus dem Bereich der queeren, lesbischen Thematik, aus der Genderdebatte kommen, eröffnen, ausgelöst durch die Infragestellung und sogar Verwischung von festgelegten Geschlechterrollen, einen thematischen Diskurs mit den Arbeiten. Der Leser und Betrachter von dem hier vorliegenden Katalog *Wärmespeichersysteme* kann die angebotenen Bildwelten und Assoziationsketten aufnehmen und nachvollziehen.

Kerstin Drechsel zeigt darin einen umfangreichen Bestand an unterschiedlichen Arbeiten auf, bei dem jede formale Entscheidung immer auch zur Befragung des Mediums selbst führt; wie es plastisch erweitert, ja bearbeitet werden kann. Denn ihre Haltung erfordert eine jeweils spezifische Art der künstlerischen Umsetzung, herausgearbeitet durch die verschiedenen Medien und Techniken: ob Öl auf Leinwand oder Aquarell auf Papier oder gar als Installation. Gerade deswegen sind die dargestellten Arbeitsgruppen als Markierungen zu verstehen. Erstaunlich ist dabei, wie sehr sich diese Arbeiten jedem Deutungsbegehren anpassen, denn die Künstlerin besitzt die außergewöhnliche Gabe, in ihren Arbeiten Geschichten, Raum und Licht stets neu zu kombinieren und aufeinander zu beziehen.

Schön wird die Erfahrung, wenn sich ein innerer Zusammenhang zwischen den Bild- und den Textteilen des Katalogs herstellt: Der Betrachter, zu Beginn am Thema interessiert, wird im Entdecken der bildlichen Umsetzung nun auch zum Genießer ihrer Welten.

Kerstin Drechsel's visual landscapes invite us on a journey of private and public scenes of metropolitan life. Her works describe situations which, through the lasting effect of their representation, are at first perceptible, and finally lodged in one's memory. Private experiences are on equal footing with publicly accessible motifs from print or online media. Genres are taken out of the contexts of cultural and art history, and reframed. The artist doubles as director, setting the scenes, whether in a club or an apartment, thereby creating an intense connection between space and spectator. Drechsel gives each viewer room to imagine a multiplicity of interpretations.

The thematic link to society as a complex whole is multilayered: Drechsel's themes repeatedly provoke questions, but are less concerned with providing answers. Since the content of her work stems from gender discourse—primarily the field of gay and lesbian themes—the artist's questioning and even blurring of established gender roles allows the content to open up a thematic discourse with the works themselves. Readers and viewers of this catalogue, *Heat Storage Systems*, will be able to grasp and comprehend the spheres of images and chains of associative thought on offer.

This catalogue features an extensive inventory of Drechsel's diverse works, where every formal decision leads to a questioning of the medium itself—how it can be physically expanded or even processed. Her approach requires different methods of realization, each one specific, each one worked out through various media and techniques, whether it be oil on canvas, watercolor on paper, or even an installation. Precisely because of this, the groups of works presented here must be regarded as distinguishing markers. It is astonishing how much these works accommodate different interpretive attempts, since the artist possesses the unusual talent of being able to make her works constantly recombine and re-associate stories, space, and light.

A delectable experience awaits, as word and image establish an intimate connection on the catalogue's pages: the observer, at first drawn to the subject, through the discovery of images realized, ends up partaking in the pleasure of Drechsel's worlds.

If you close the door

POSTER_BOX Teil 1

INSTALLATIONSANSICHTEN /
INSTALLATION VIEWS

Ausstellung / Exhibition *If you close the door*,
SEPTEMBER, Berlin, 2010

Holz, Wandfarbe, Schrauben / Wood, wall
paint, screws

Öl und Bleistift auf Leinwand / Oil and pencil
on canvas

01–05, # 08: 30 x 22 cm, 22 x 30 cm;

05 (Hintergrund / back view): 143 x 190 cm;

08 (Hintergrund / back view): 190 x 140 cm

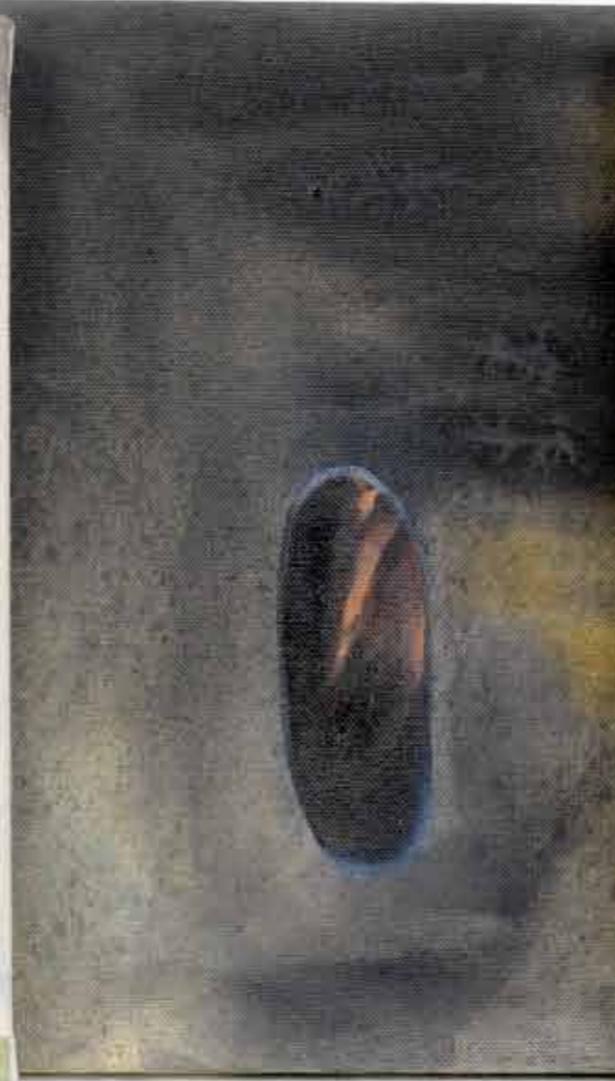
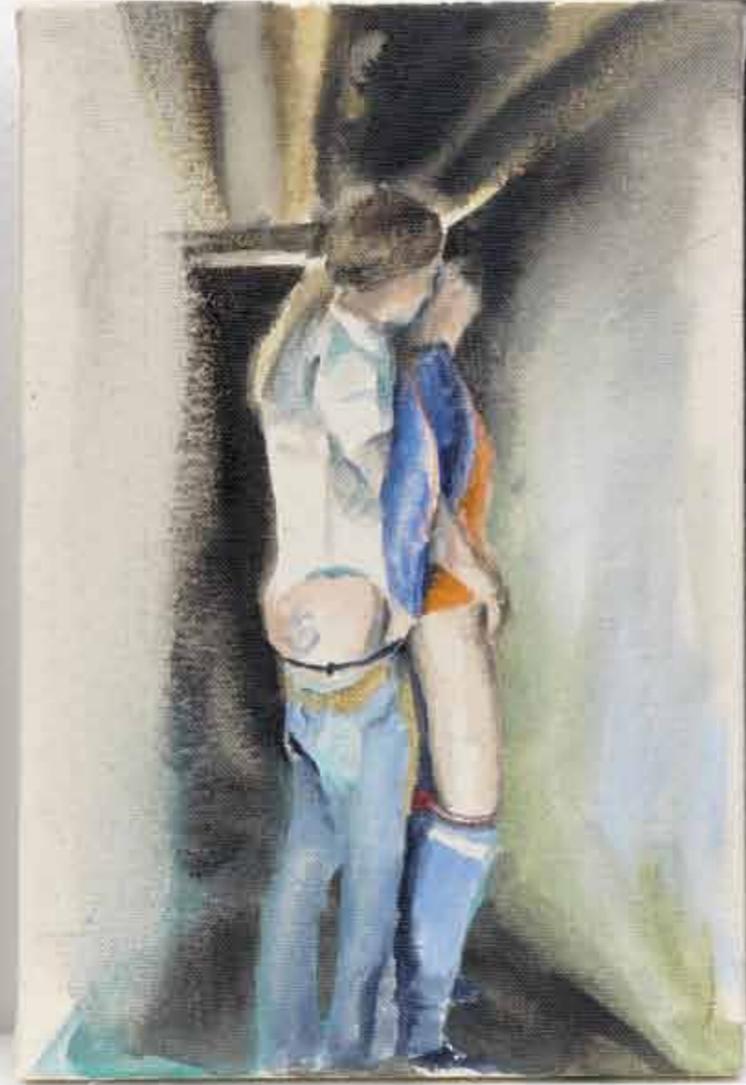
If you close
the door

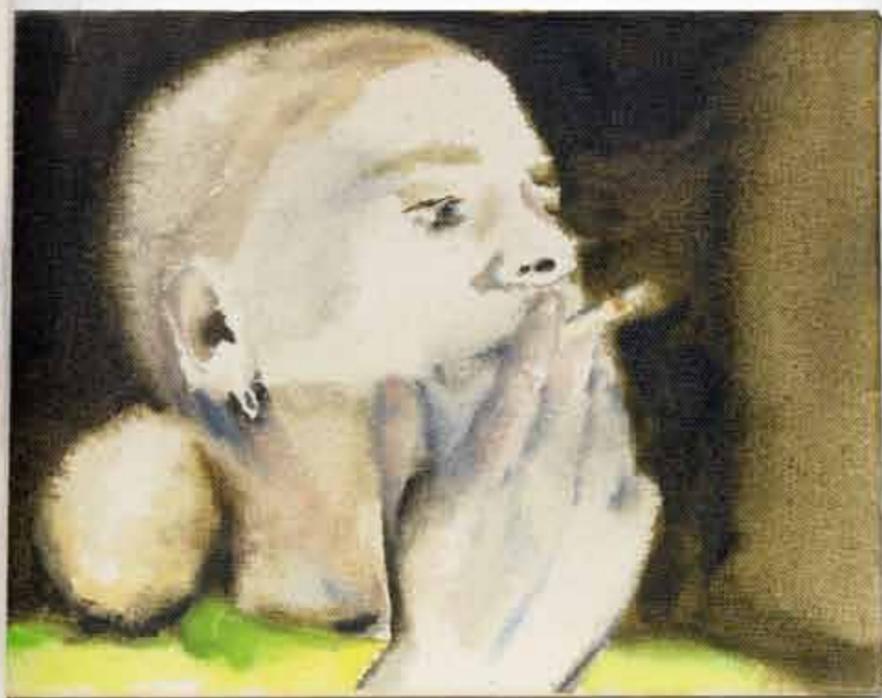


#02: 012/013
#03: 014/015
#04: 016/017 >

#01







If you close
the door

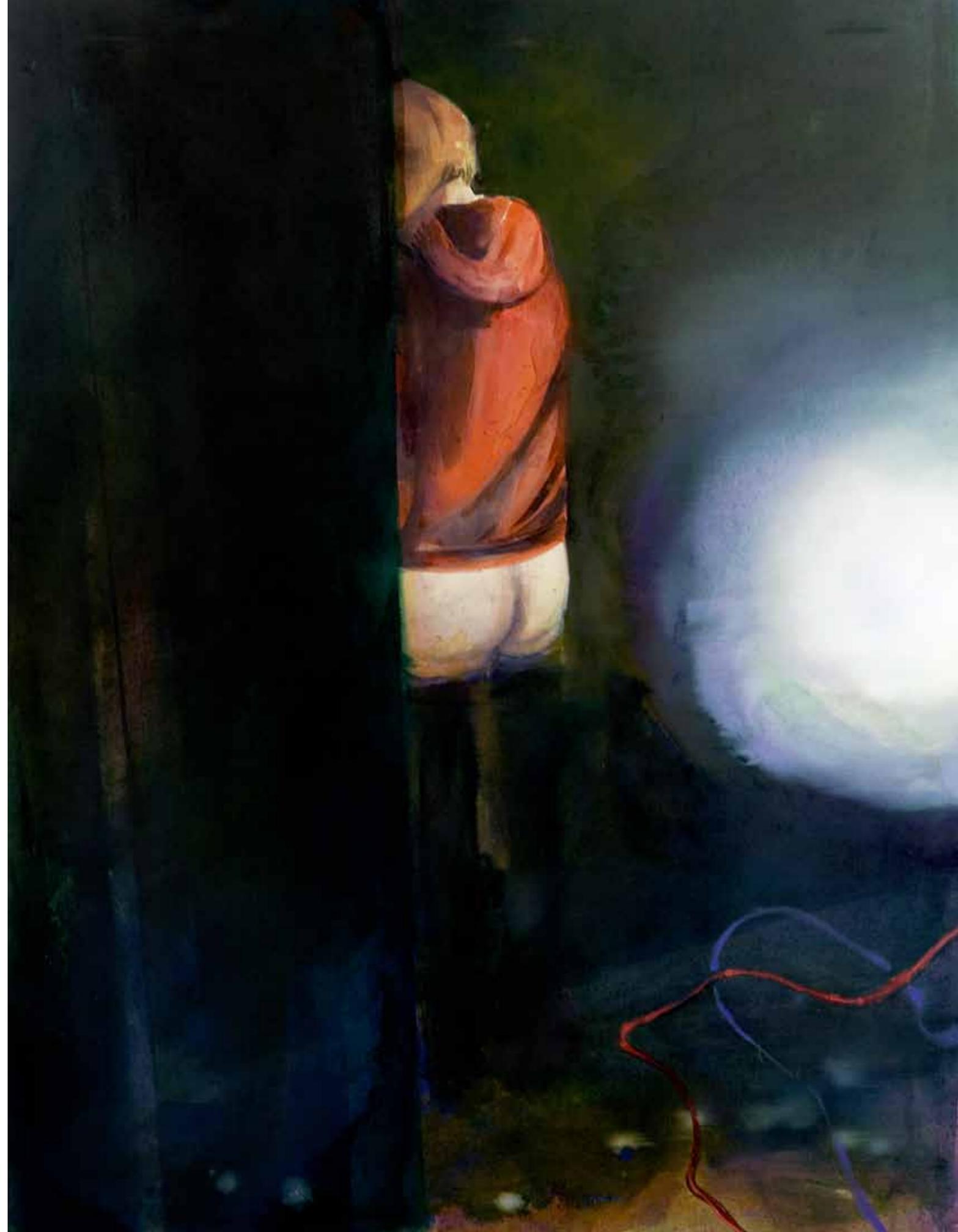


#05



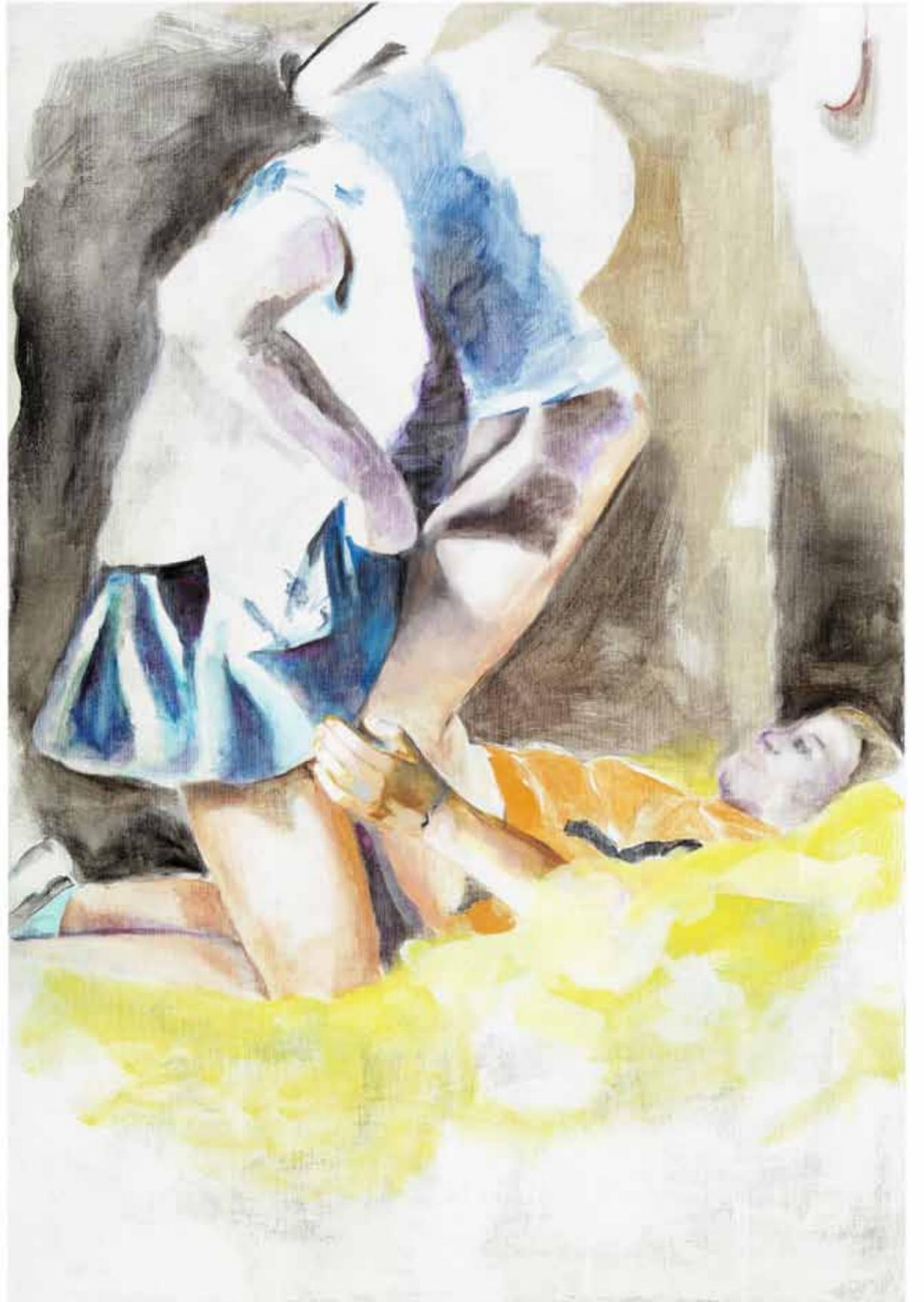


06, 07





#08



09, 10

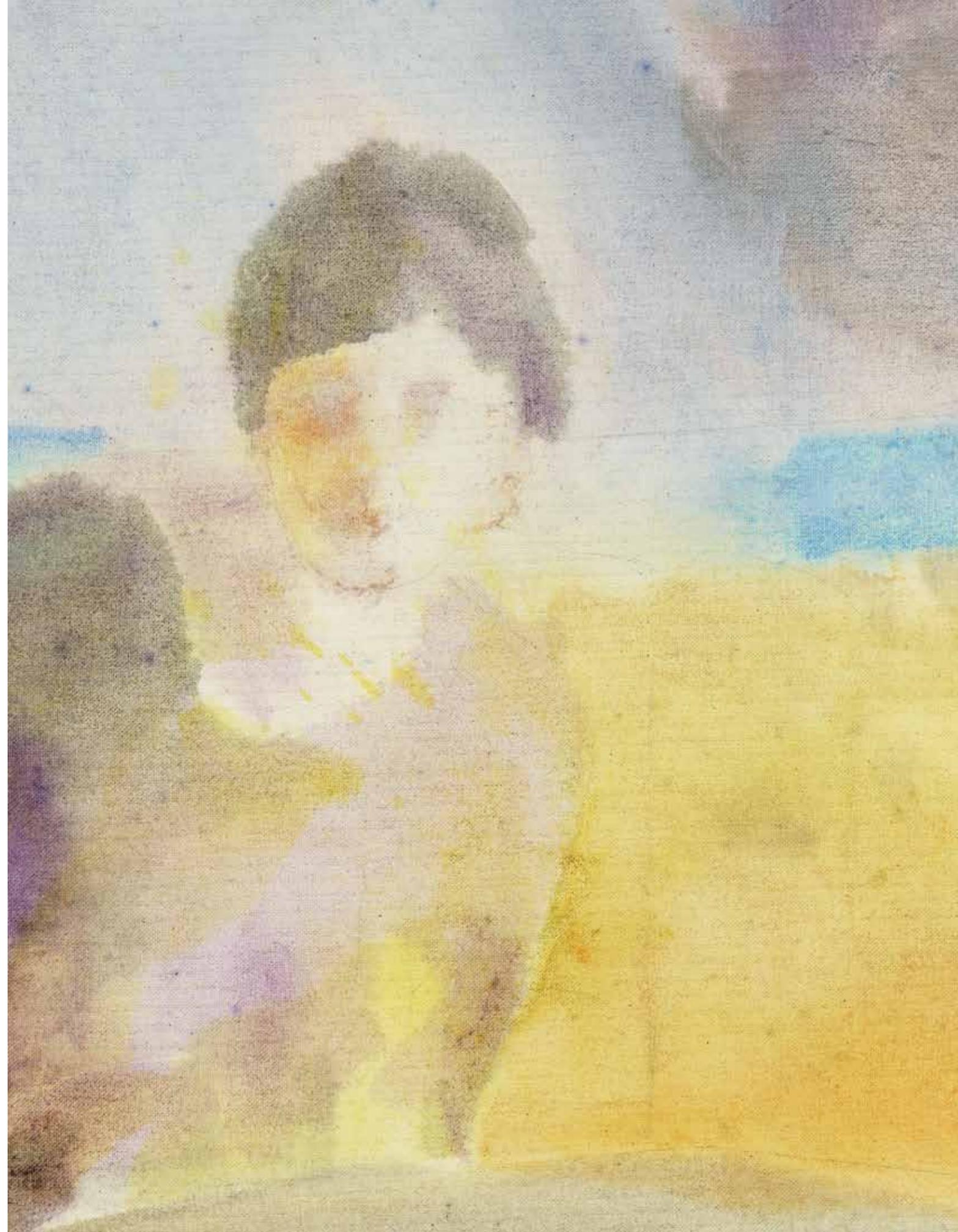


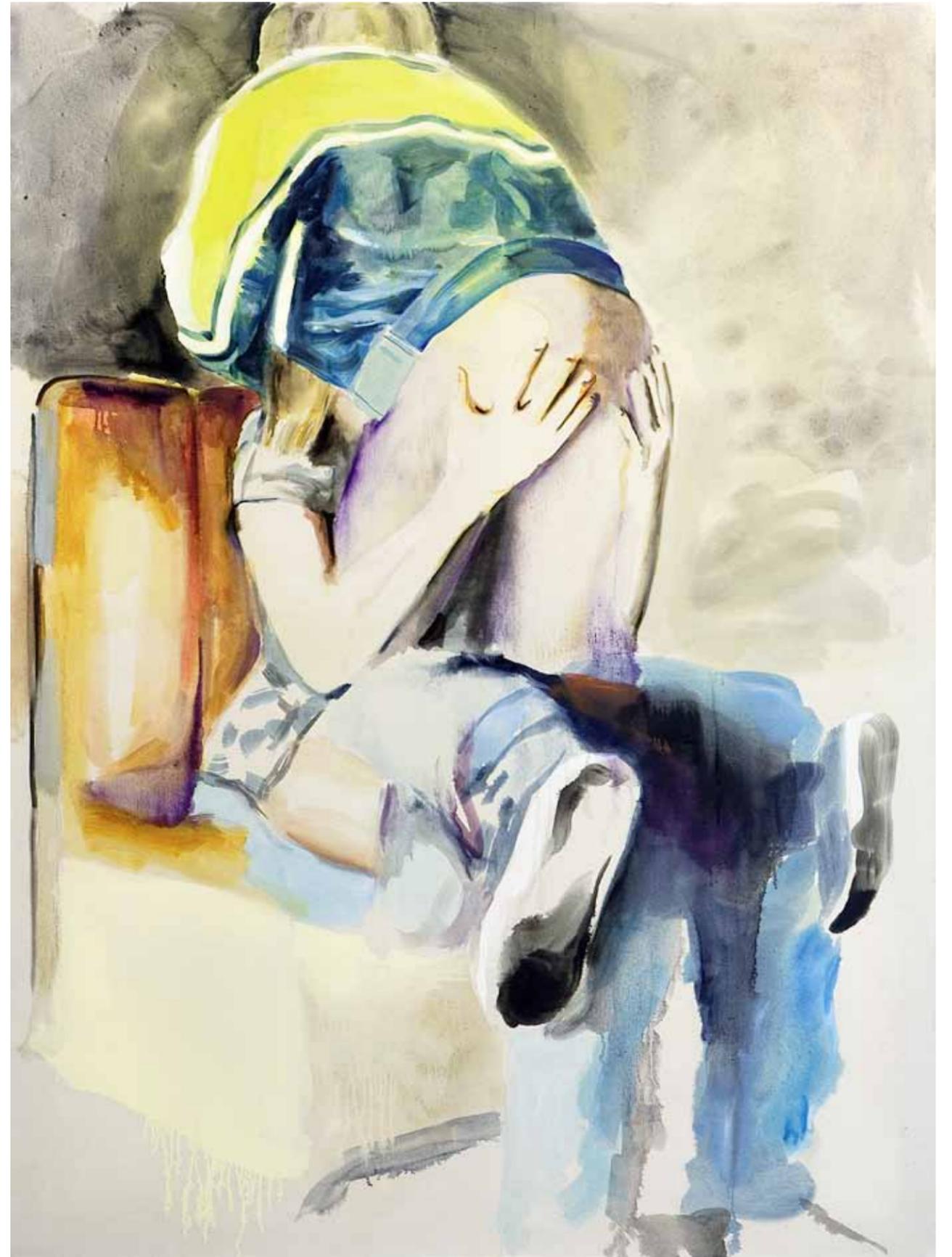
11, 12

06, 07, 09–12, 14

Aus/From *If you close the door*, 2008–2010
Öl und Bleistift auf Leinwand / Oil and pencil
on canvas

06: 160 x 110 cm; # 07 (Detail): 200 x 150 cm;
09 (Detail): 30 x 22 cm; # 10: 200 x 137,5 cm;
11, 12 (Detail): 160 x 220 cm; # 14: 190 x 140 cm





13, 14

If you close
the door



15

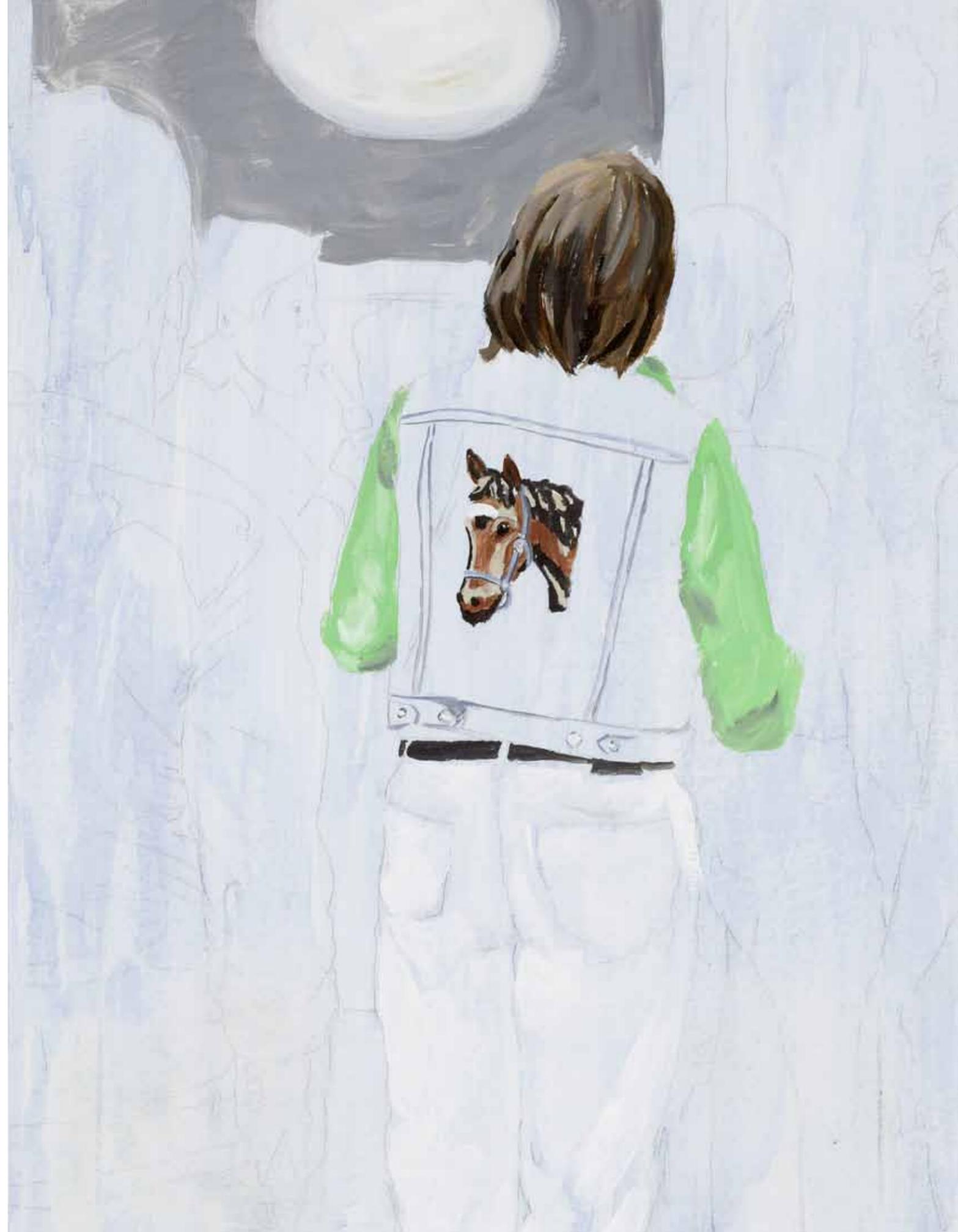
INSTALLATIONSANSICHTEN /
INSTALLATION VIEWS

Ausstellung / Exhibition *If you close the door*, SEPTEMBER, Berlin, 2010
Holz, Wandfarbe, Schrauben, Matratzen, Lackfolie / Wood, wall paint, screws, mattresses, plastic foil
Öl und Bleistift auf Leinwand / Oil and pencil on canvas
13: 190 x 140 cm; # 15: zwischen / between 30 x 22 cm und / and 160 x 220 cm

POSTER_BOX
Teil 1

17: 034
18: 035
19: 036
20: 037
21: 038/039 >

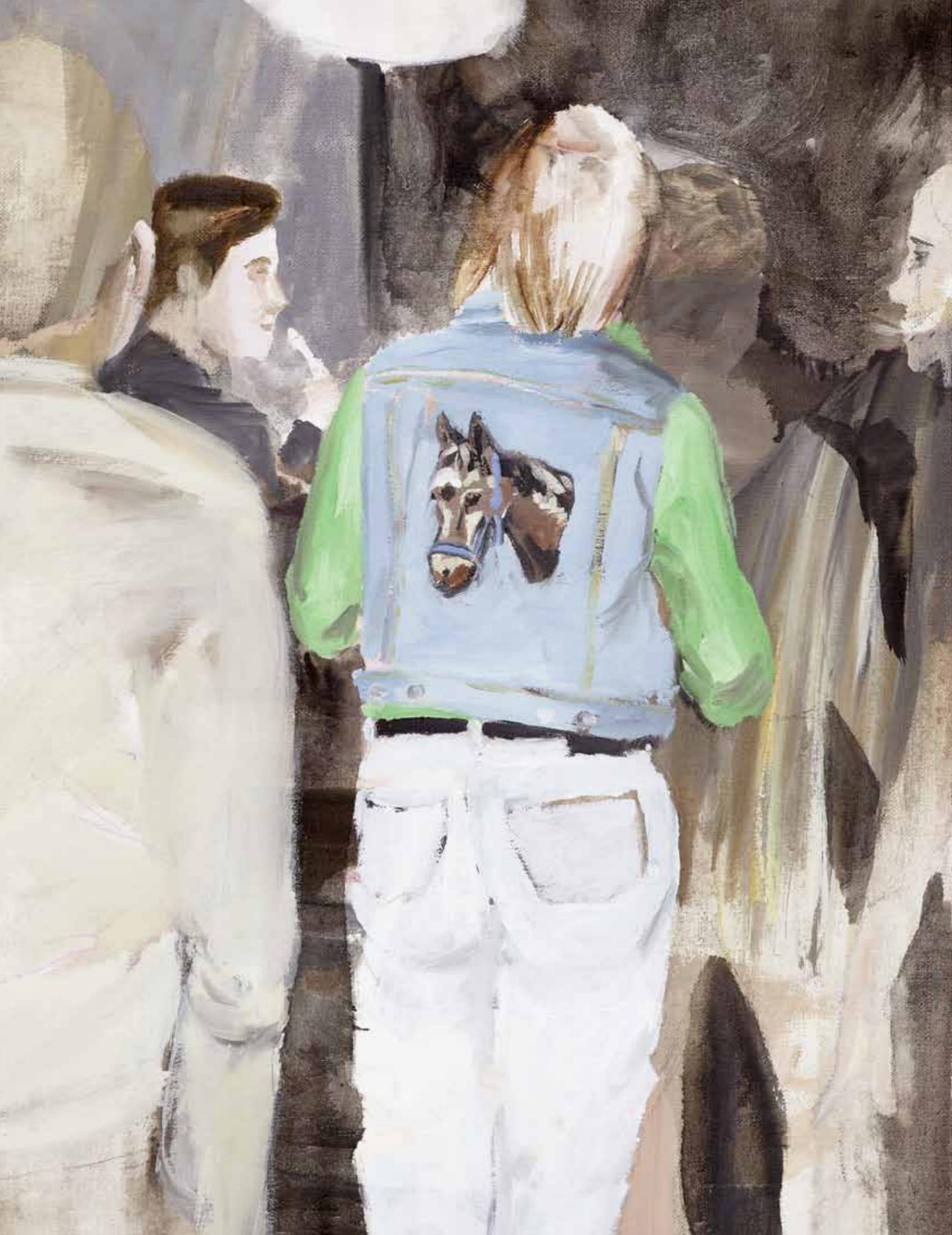
16











16 – 22

Aus / From *POSTER_BOX Teil 1*, 2003/04
Öl und Bleistift auf Leinwand / Oil and pencil
on canvas

16, 22: 55 x 37 cm; # 17, 18: 200 x 150 cm;

19: 59 x 39 cm; # 20: 65 x 42 cm; # 21: 150 x 200 cm

22

it reminds me of something
Teil 1

it reminds me of something
Teil 2

INSTALLATIONSANSICHTEN /
INSTALLATION VIEWS

Von / Of it reminds me of something Teil 1
#1–4, 2007, im öffentlichen Raum / in public
space, Berlin, 2011
Unterschiedliche Kunststoffe, Acrystal, Stahl,
Industrielack / Various synthetic materials,
Acrystal, steel, industrial enamel
23, 28 (Detail): Ganze Skulptur / Entire sculp-
ture ca. / approx. 200 x 180 x 45 cm; # 25 (Detail):
Ganze Skulptur / Entire sculpture ca. / approx.
200 x 45 x 45 cm; # 29: Fläche / Area: ca. / approx.
600 x 400 cm

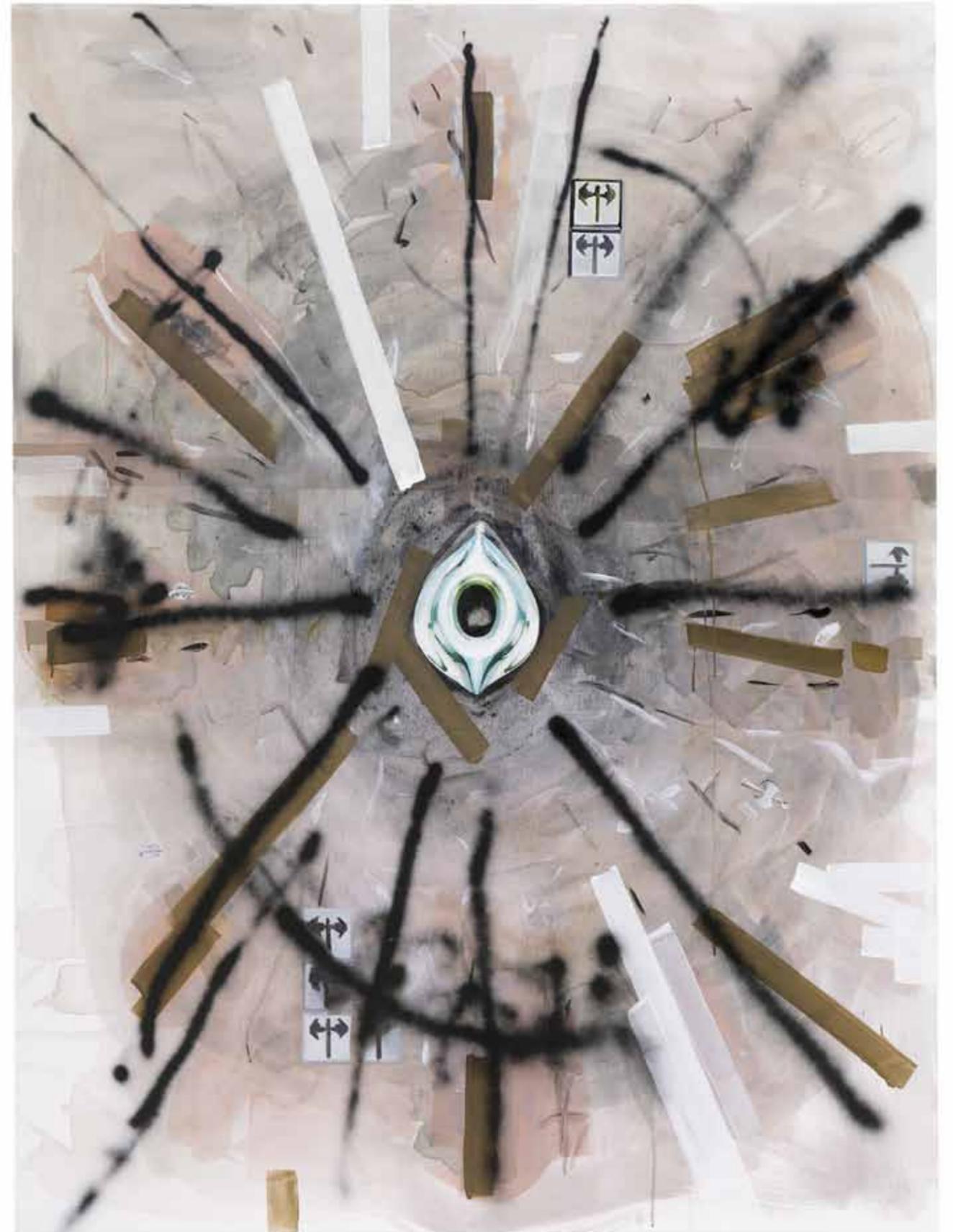
Teil 1/Teil 2



23

24

it reminds me of something Teil 2
#10, 2010/11
Acryl, Gouache, Eitempera, Öl auf
Leinwand / Acrylic, gouache,
tempera, oil on canvas, 190x143 cm



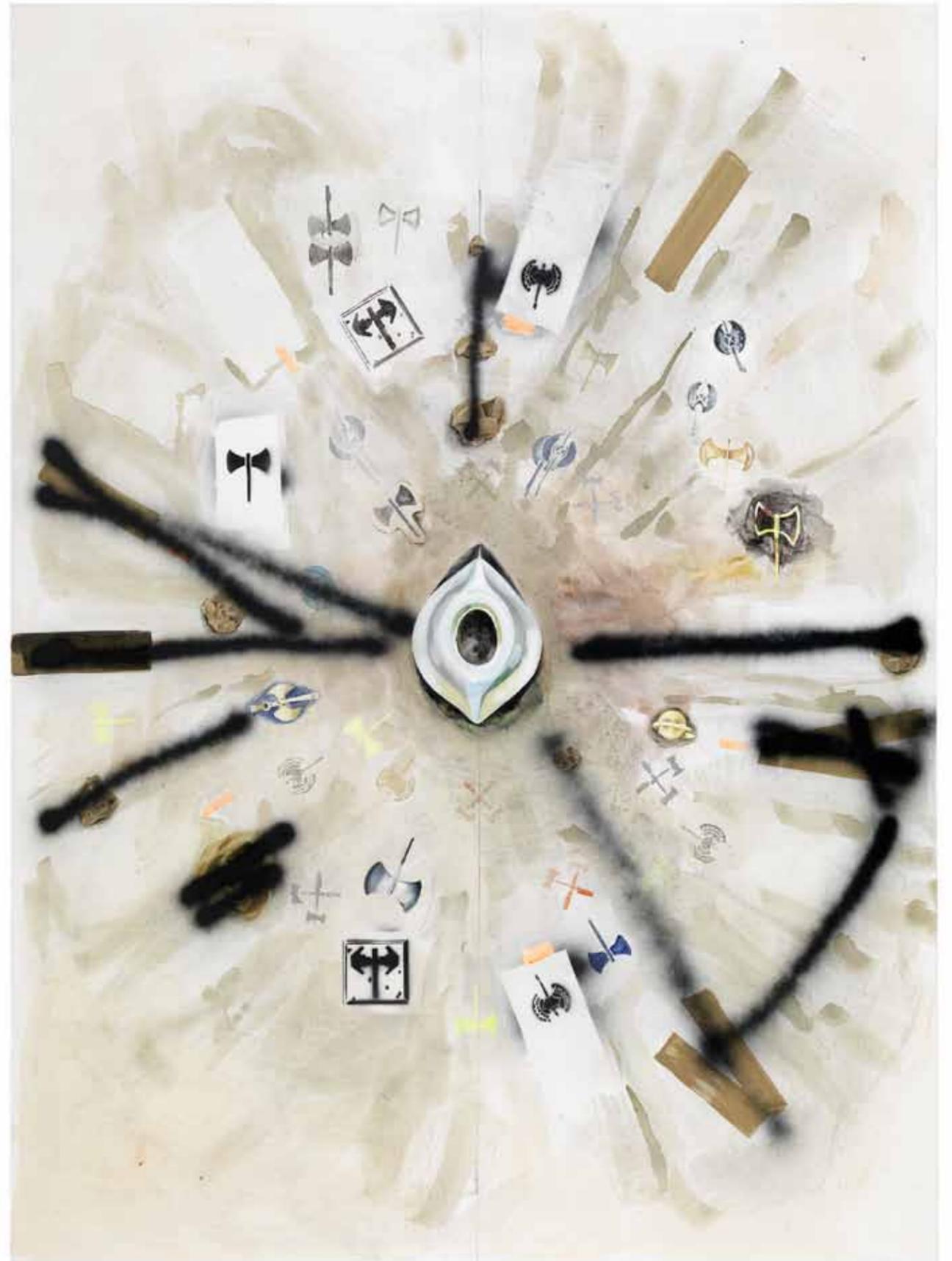
24



25

26

it reminds me of something Teil 2
#11, 2010/11
Acryl, Gouache, Eitempera, Öl auf
Leinwand / Acrylic, gouache,
tempera, oil on canvas, 190x140 cm



26



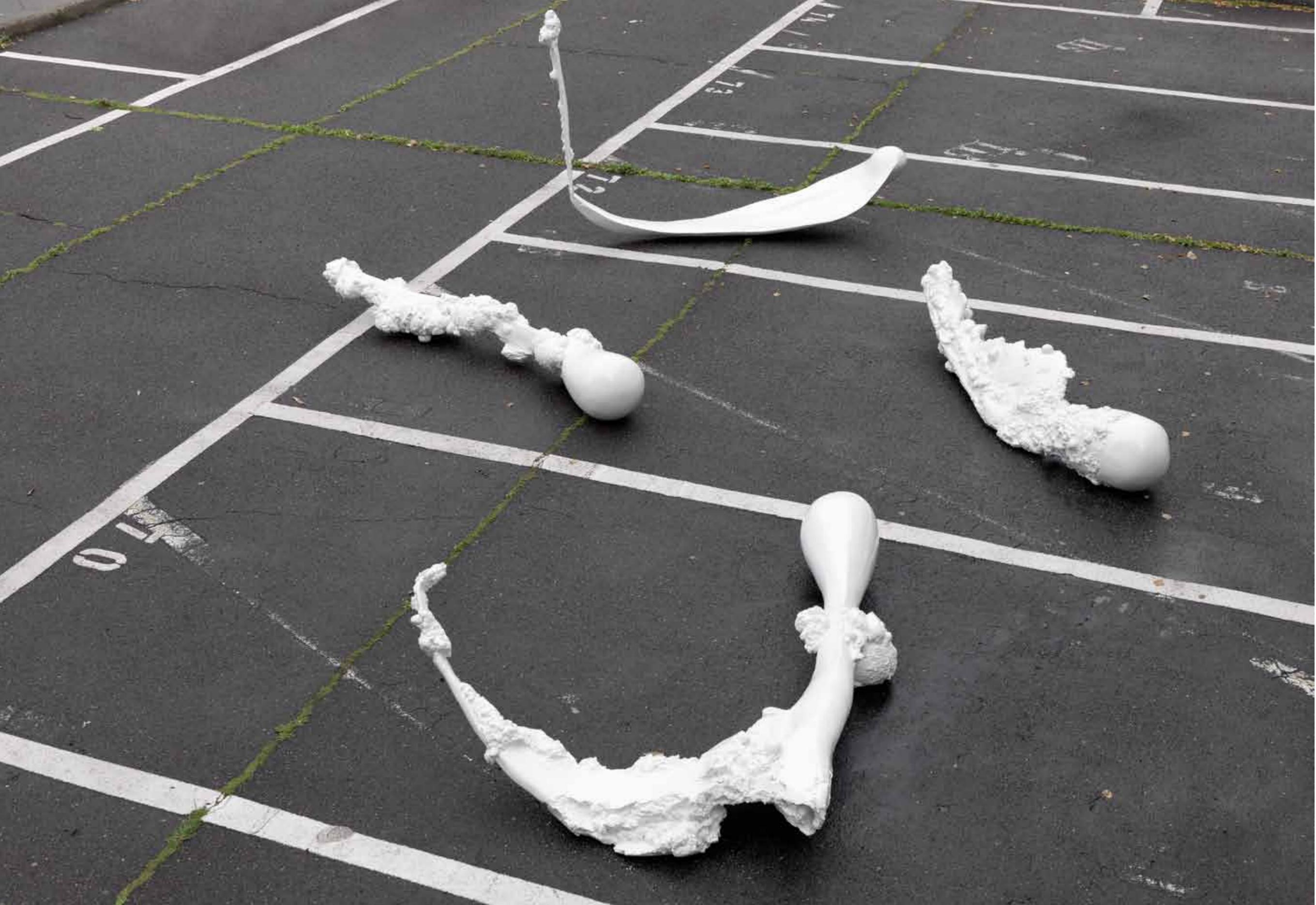
27

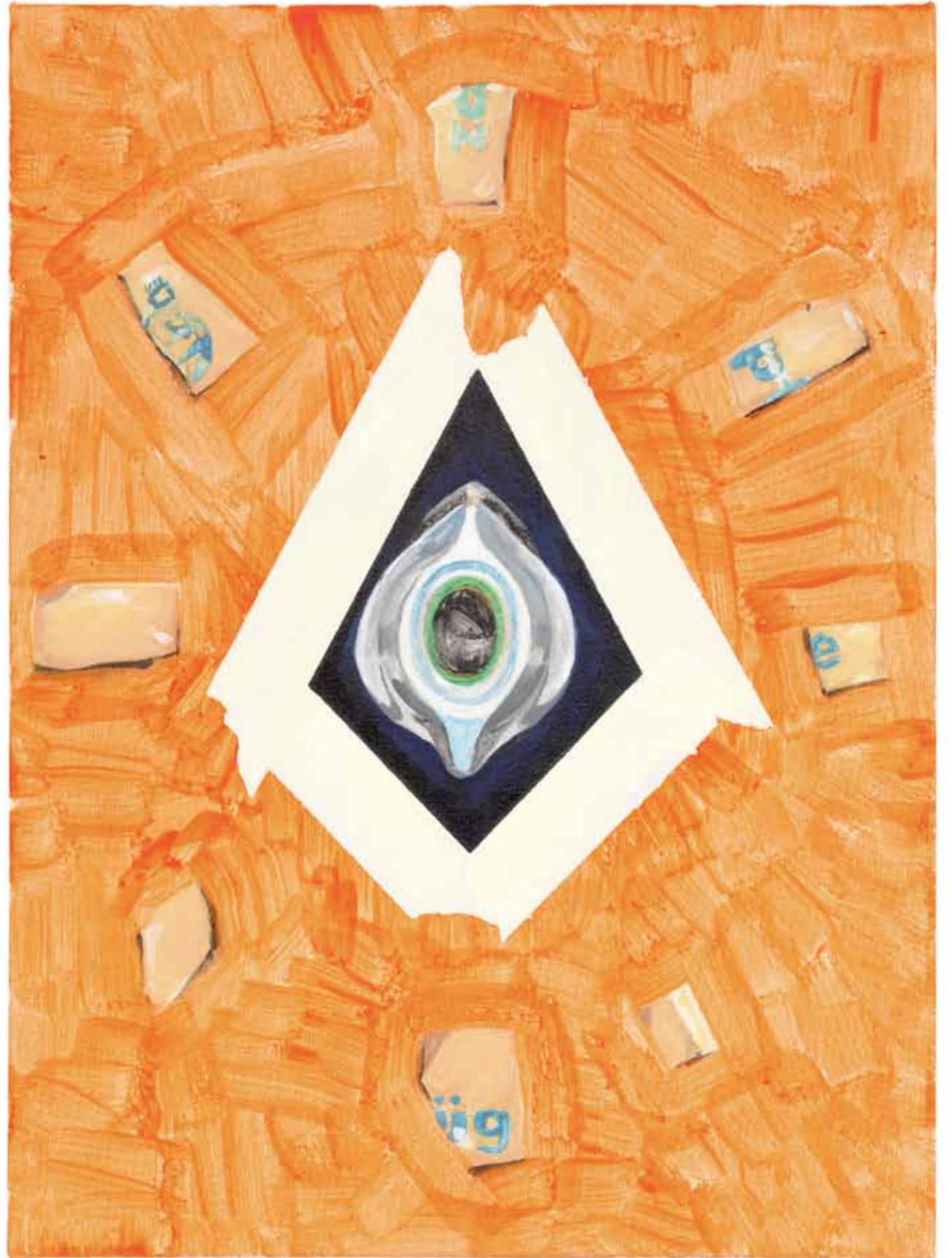


28

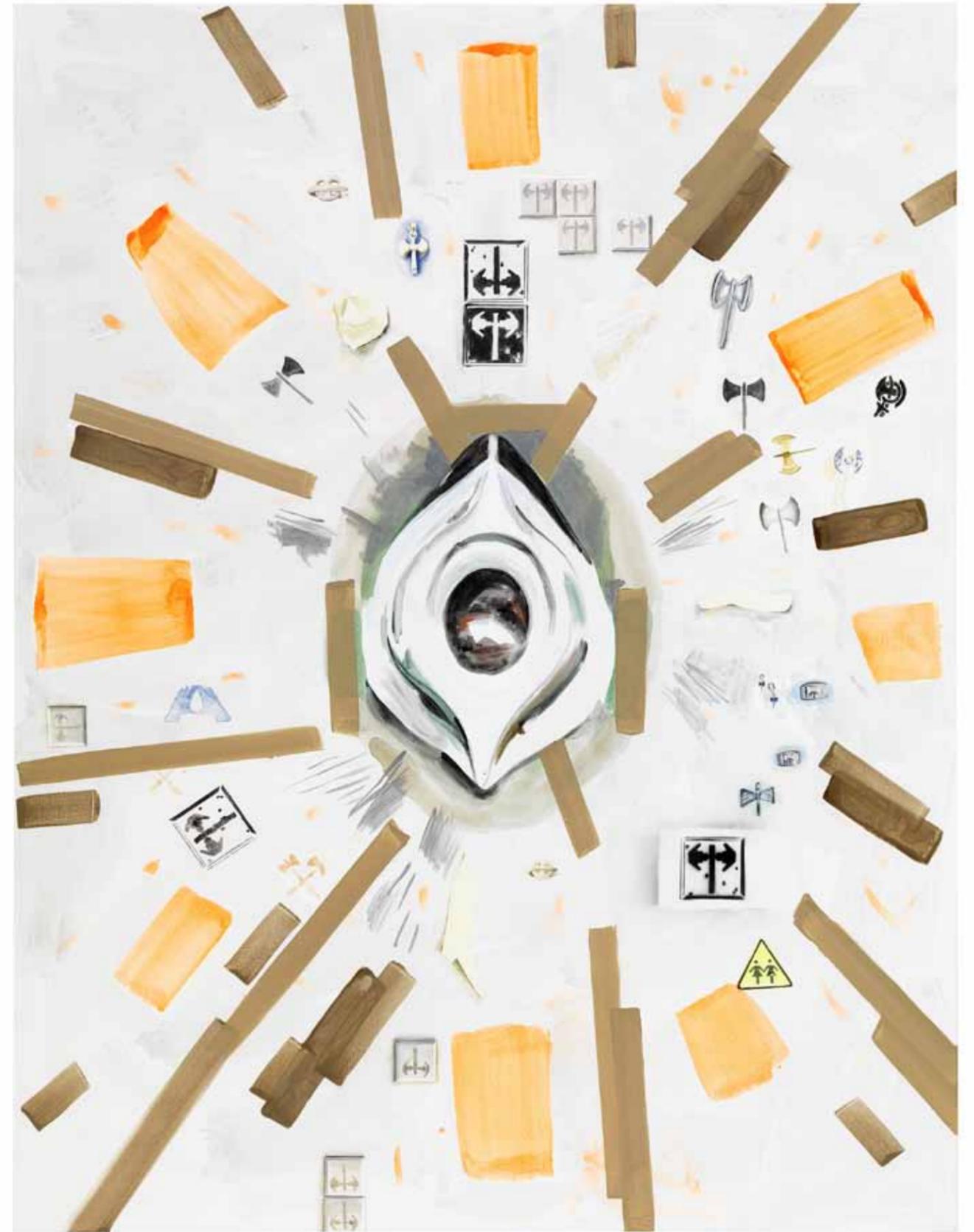
27

it reminds me of something Teil 2
#12, 2010/11
Acryl, Gouache, Eitempera, Öl auf
Leinwand / Acrylic, gouache,
tempera, oil on canvas, 200 x 165 cm





30, 31



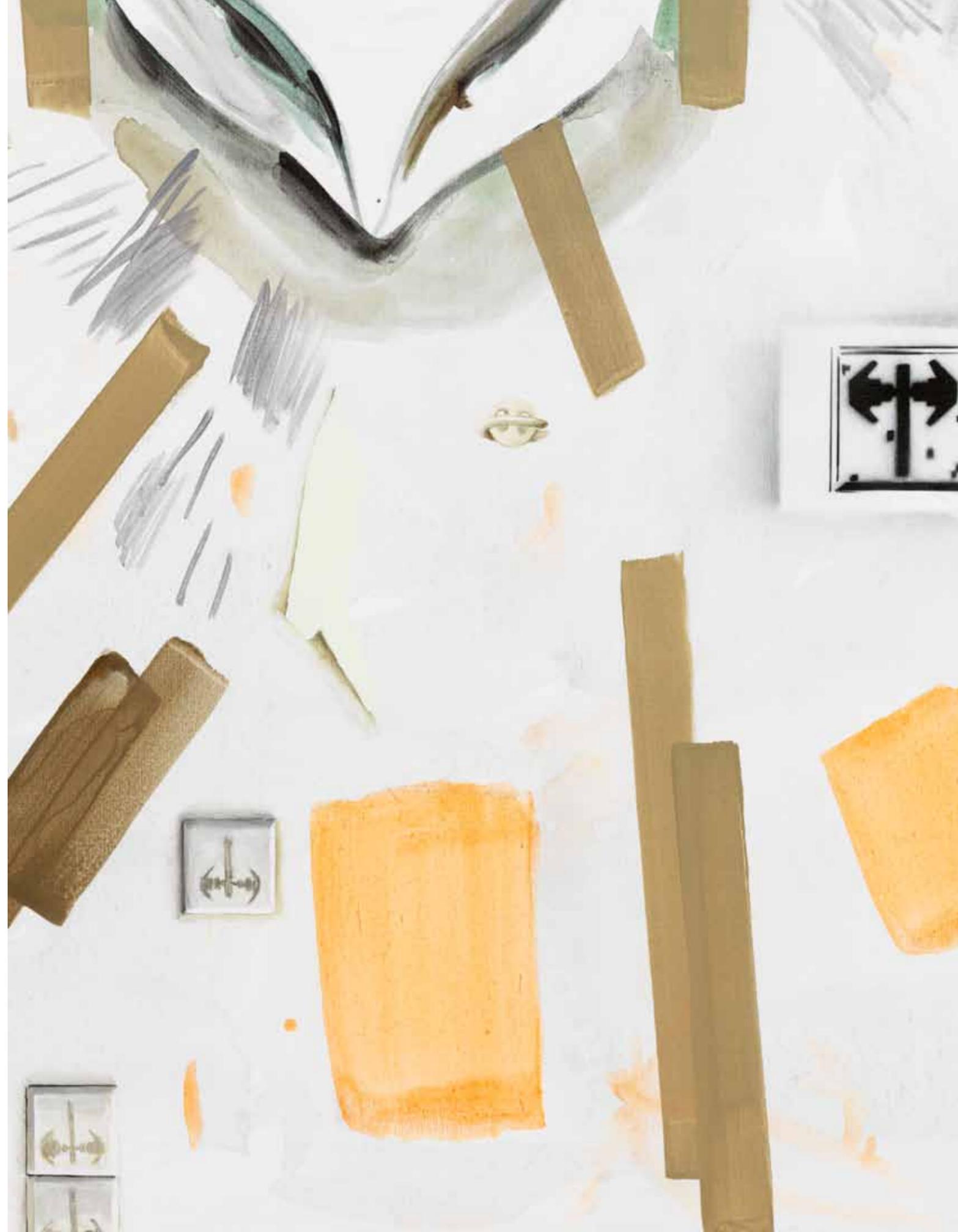
32

30 – 33

it reminds me of something Teil 2 #1–3, 2010
Acryl und Eitempera auf Leinwand / Acrylic and
tempera on canvas

30 (Detail): 190 x 140 cm; # 31: 42 x 31 cm;
32, 33 (Detail): 190 x 143 cm

33





INSTALLATIONSANSICHT /
INSTALLATION VIEW

Von / Of it reminds me of something Teil 1
#1-4, 2007, im öffentlichen Raum / in public
space, Berlin, 2011

Unterschiedliche Kunststoffe, Acryl, Stahl,
Industrielack / Various synthetic materials,
Acryl, steel, industrial enamel

34 (Detail): Ganze Skulptur / Entire sculp-
ture ca./approx. 200 x 50 x 140 cm

34

Preparation for Hillary

I'll try to get closer

In Wärmeland #2 In Wärmeland

Preparation for Hillary



35



36



37



38

Preparation for
Hillary

INSTALLATIONSANSICHTEN /
INSTALLATION VIEWS

Ausstellung / Exhibition *Stadt im Regal. Bungalow*
innerhalb der Ausstellung / as part of the *Z 2000*
exhibition, Akademie der Künste, Berlin
Preparation for Hillary, 2000
Siebdruck auf Spiegelfolie auf Kunstspan, Leucht-
stoffröhren, Kantenumleimer, Abdeckkappen /
Silkscreen on reflective foil on coated particle
board, fluorescent lights, joint banding, cover caps
35–38: Raumgröße / area: 300 x 70 x 270 cm
(# 36, 37, Details)



39



40



#41



#42

39 – 42

I'll try to get closer, 2001

Dreiteilig, jeweils zweifarbiger Siebdruck auf Papier /
Three-parts, each piece comprised of two-toned
silkscreen on paper

Hängevittrinen: MDF, Acrylglas, Gummischeiben,
Metallklammern / Suspended vitrine: fiberboard, plexi-
glass, rubber washers, metal clips

Jeweils / Each 70 x 100 x 8 cm (# 40, Detail)

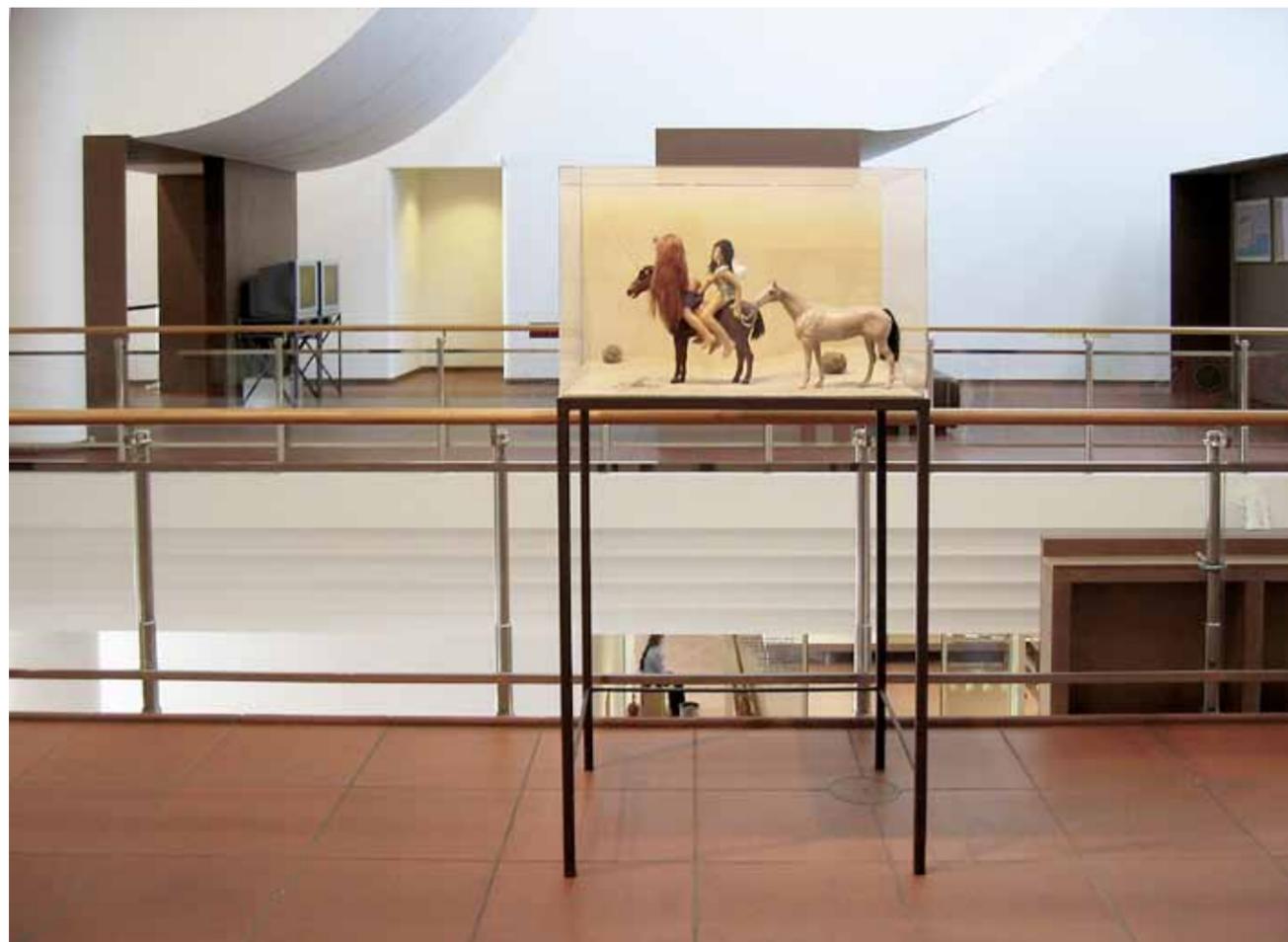
In Wärmeland #2



44 - 49: 072
50 - 55: 073 >

43





56

43 – 55

In Wärmeland #2, 1998
Dreizehn Vitrinen / Thirteen vitrines zwischen /
between 65 und / and 105 x 65 x 165 cm
Lackiertes Stahlrohr, Acrylglas, MDF, Acryl auf
Nessel, diverse Barbiepuppenaccessoires und
Modellbaumaterialien, Trickfilmknete / Lacquered
steel tubing, plexiglass, fiberboard, acrylic on
nettle, various Barbie accessories and modeling
materials, animation film plasticine

INSTALLATIONSANSICHT /
INSTALLATION VIEW

Ausstellung / Exhibition *Das Achte Feld /
The Eighth Square*, Museum Ludwig, Köln /
Cologne, 2006
56: aus / from *In Wärmeland #2*, 1998

In Wärmeland



58

57

ATELIERANSICHT / STUDIO VIEW

In Wärmeland, 1996/97
Siebdruck auf latexbeschichtetem Stoff/
Silkscreen on latex-coated fabric
57: jeweils / each 140 x 100 cm



60

INSTALLATIONSANSICHTEN/
INSTALLATION VIEWS

Ausstellung / Exhibition *Parkhaus. Stadt im Regal*,
Parkhaus des / Parking garage of the Westin Grand
Hotel Berlin, 1997

In Wärmeland, 1996/97

Drei von insgesamt zehn Postern, Siebdruck auf
Papier, plakatiert / Three from a series of ten posters,
silkscreen on paper, applied to wall

58 – 60: jeweils / each 140 x 100 cm (# 59, Detail)

59

**RESERVE
UNSER HAUS
MITTELERDE**

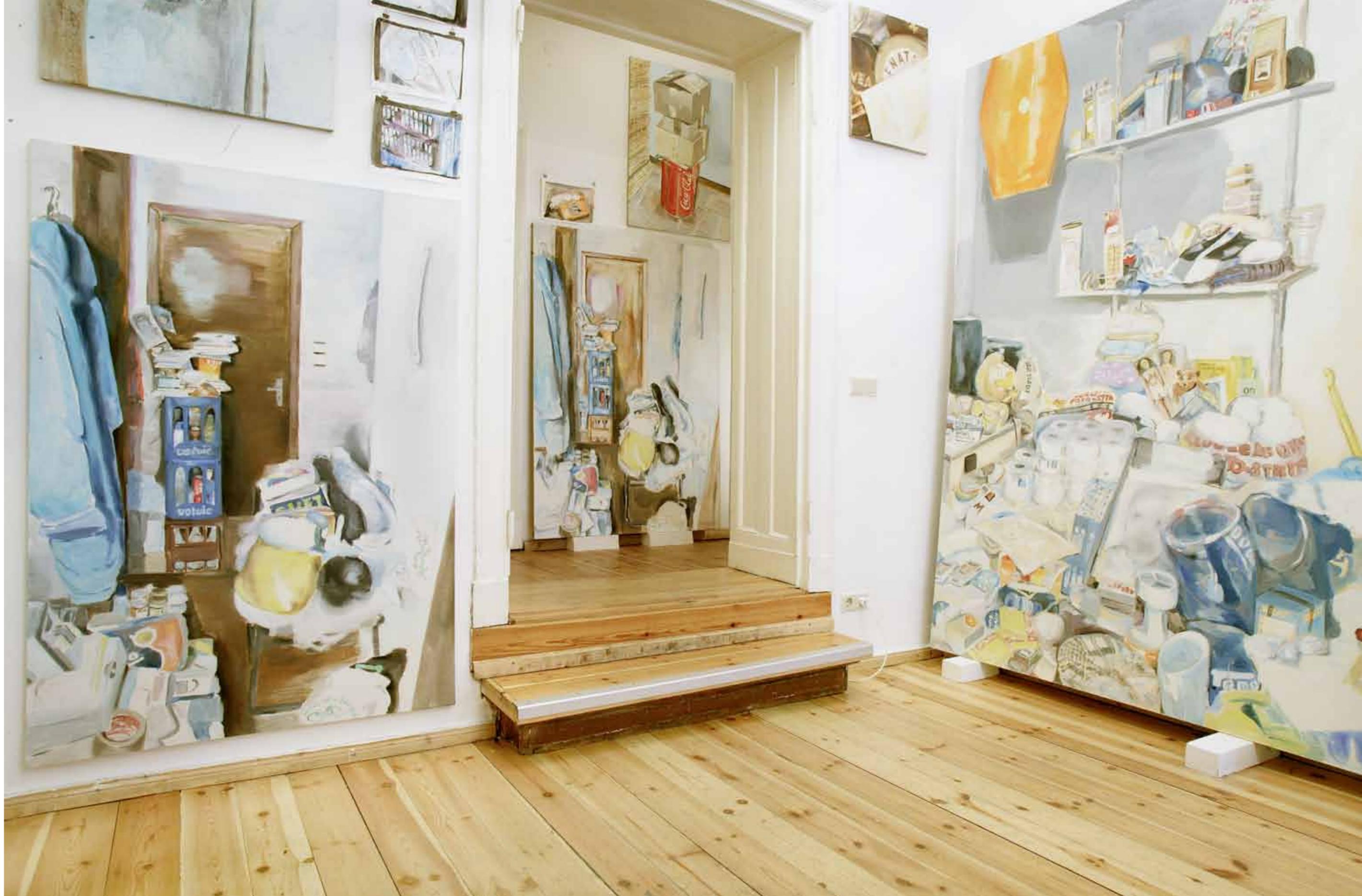
RESERVE



61

61

Aus / From *RESERVE*, 2001 – 2005
Öl auf Leinwand / Oil on canvas,
32 x 45 cm



62



#63



#64

INSTALLATIONSANSICHTEN/
INSTALLATION VIEWS

Ausstellung / Exhibition *RESERVE*, Laura Mars Grp., Berlin, 2003; GEHAG Forum – Deutsche Wohnen, Berlin, 2003; Arena, Berlin, 2004
Gasbetonsteine, Öl auf Leinwand / Aerated concrete blocks, oil on canvas

#63

Aus / From *RESERVE*, 2001 – 2005
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
260 x 175 cm

#62 (Laura Mars Grp.): unterschiedliche Formate zwischen / various dimensions between 32 x 45 cm und / and 180 x 270 cm; #64 (GEHAG Forum – Deutsche Wohnen); #65 (Arena): unterschiedliche Formate um / various dimensions ca. / approx. 260 x 170 cm





66



67

66 – 69

Aus/From *UNSER HAUS*, 2005
 Öl und Bleistift auf Leinwand/
 Oil and pencil on canvas
 # 66, 69 (Detail): 80 x 60 cm;
 # 68: 254 x 190 cm

INSTALLATIONSANSICHT/
 INSTALLATION VIEW

Ausstellung/Exhibition *UNSER HAUS*,
 Laura Mars Grp., Berlin, 2005
 # 67: 80 x 60 cm und/and 254 x 190 cm



68, 69



Maxell
VHS

Mag. Longpakung
Immunology
Brooklyn
William Attacker

ASTORIA
OP HINKELSTERN



#70, 71



72

INSTALLATIONSANSICHT /
INSTALLATION VIEW

Ausstellung / Exhibition *MITTELERDE*,
SEPTEMBER, Berlin, 2007

72: Skulpturen: unterschiedliche Kunst-
stoffe, Acryl, Stahl, Industrielack /
Sculptures: Various synthetic materials,
Acryl, steel, industrial enamel, ca. /
approx. 200 x 180 x 45 cm, 200 x 45 x 45 cm
und / and 200 x 50 x 140 cm

70, 71

Aus / From *MITTELERDE*, 2005 – 2007
Öl und Bleistift auf Leinwand / Oil
and pencil on canvas, 200 x 150 cm

Flüchtige Intimitäten: queere Kunst in Klubs

Angela McRobbie

Während sich mein Flugzeug gerade im Landeanflug auf den Flughafen Tegel befindet, kann ich bereits die Massen an Schnee erkennen, die auf beiden Seiten der Landebahn aufgehäuft wurden. Es ist ein außergewöhnlich kalter Februar. Ein Mann, ich würde mal vermuten, in meinem Alter, der einen unauffälligen Geschäftsanzug trägt und auf dem Platz am Gang sitzt, beugt sich zu mir rüber und fragt, wie lang es dauert, um zur Friedrichstraße zu kommen. Ich versichere ihm, es seien nur dreißig Minuten; dann fragt er mich, ob ich auch »zum Party machen« hier hergekommen sei. Mit einem, wie ich hoffe, unterkühlten Ausdruck der Ablehnung sage ich nein, dass ich das Wochenende durcharbeite. Später, wie ich so auf der Suche nach der Galerie SEPTEMBER durch den Schnee stapfe, um die Ausstellung von Kerstin Drechsel zu sehen, denke ich über den zweifelhaften Status von Berlin nach, eine weitere gentrifizierte Partystadt zu sein. Gibt es noch irgendetwas, das wir von einer hedonistischen Freizeitkultur und der Suche nach Vergnügen lernen können, oder ist das alles heutzutage organisiert und von der Konsumgesellschaft überwacht?

Postfeminismus

Das Stadtmagazin *Tip* hat mich zu der Ausstellung mit dem Titel *If you close the door* geführt. Meine akademischen Fühler werden von Bildern angezogen, die scheinbar die Klubszene junger, in Berlin lebender Lesben dokumentieren. In meinen letzten Arbeiten als Soziologin habe ich – inspiriert von Michel Foucault und Judith Butler – eine Analyse des zutiefst antifeministischen Kontextes erstellt, in dem sich die jetzige weibliche Sexualität in Großbritannien und in den USA entwickelt hat.¹ Neoliberale Werte haben dieses Milieu in letzter Zeit durchsetzt (sowohl in der Popkultur und den Medien als auch in der politischen Kultur) und untermauern Vorstellungen weiblicher Wahlmöglichkeit und ihres Machtgewinns. Dieser Logik weiblicher Individualisierung folgend, besteht kein Bedarf nach Feminismus. Gleichzeitig wird die Figur der Feministin und der Lesbe mit allem assoziiert, was veraltet und anrüchig ist. Sie, die Feministin, ist im Kontext dieser neuen Form von sexueller Moderne ein Ding der Vergangenheit. Natürlich mögen einige junge Frauen sich dafür entscheiden, Feministinnen oder Lesben zu werden, aber es ist ein subtiler Abgrenzungsprozess im Gange, der eine solche Entscheidung mal wieder, wie schon in vorfeministischen Zeiten, irgendwie abnormal und vage abstoßend erscheinen lässt. »Irgendetwas stimmt an ihr nicht.« Der Einfluss der Medienwelt voll Abneigung und Abwertung bewirkt, dass Mädchen und junge Frauen Angst davor haben sollen, in irgendeiner Weise mit diesen »verwerflichen Figuren« in Kontakt zu stehen, weil sie dann riskieren würden, verdorben zu werden. Der riesige Kommerzapparat um Mode und Schönheit widmet sich der Aufgabe, ein Diktat weiblicher Körpnormalisierungen durchzusetzen – mit strengen Sanktionen für diejenigen, die seinen Anweisungen nicht folgen. Einer der vielleicht unerwarteten Errungenschaften

für junge Frauen, die diese postfeministische Haltung annehmen, ist die Bandbreite sexueller Freiheiten und Annehmlichkeiten, wie sie der Mainstream von Softpornografie ermöglicht. In einer grotesken Parodie auf Butlers kraftvolle Figur der phallischen Lesbe tritt eine Art phallisch-heterosexuelle Mädchenzeit auf.² Junge Frauen werden ermutigt, sich in ein Gebiet vorzuwagen, das in der Vergangenheit ein verbotenes, männliches Territorium war. Dieser pornografische Mainstream rückt Sex zwischen Mädchen oder sogenannten heißen Lesben in Bikinis in den Vordergrund. Und diese Szenarien sickern direkt ins Herz der Popkultur, erlauben jungen Frauen, wie es scheint, an der Randzone gleichgeschlechtlicher Erotik zu flirtieren, aber unter der Voraussetzung, dass dies in erster Linie zum Vergnügen der Männer geschieht, während es bei den jungen Frauen den wohligen Schauer erzeugt, »trendy« und »super cool« zu sein.

S. 9–31

If you close the door

Fast muss ich mit altmodisch feministischer Freude lachen, als ich die kleine Galerie SEPTEMBER betrete, die in einen Klubraum mit weißen Wänden, also in eine Art Rahmenkulisse, für die Auswahl kleiner und großer Leinwände verwandelt wurde. Manche Bilder nehmen gleich eine ganze Wand ein, andere haben nur annähernd die Größe einer Postkarte. Und dann gibt es noch Leerstellen, wo es so wirkt, als habe man die Arbeiten wieder von der Wand genommen, kleine Nägel und Schrauben zurückgelassen und die Ungezwungenheit der Klubszene heraufbeschwört, im Gegensatz zum schicken, kommerziellen Ambiente der Kunstwelt. Die pastellfarbenen Arbeiten beschreiben Szenen freimütig weiblicher Intimität. Es wird geküsst, gestreichelt, oral befriedigt, und Körper sind in lustvoller Umarmung verschlungen. Nackte Beine und Schenkel sind ineinander verschränkt; T-Shirts sind im Eifer des Gefechts halb ausgezogen. Die meisten der Mädchen (oder sollte man besser sagen, jungen Frauen?) tragen lässige Sportkleidung, grelle Kapuzenpullis, Jeans und Stiefel. Manche sind nackt. Die intensiven sexuellen Begegnungen finden in halbdunklen Räumen statt, in Ecken, an Wänden und auf schäbigen Sofas einer typischen Klubeinrichtung.

Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass diese sexuellen Handlungen anonym sind und zwischen Fremden stattfinden, und doch steckt soviel Leidenschaft in ihnen, dass sie engere Bindungen andeuten könnten, Communitys und Freundschaften, vielleicht sogar Liebe. Die Farben sind aus einer Palette verdünnter Ölfarben gewählt, von Fleischrosa, Rosenrot, Blassgelb bis hin zu verblichenen Jeans- und weißgrauen T-Shirt-Tönen. Gesichtszüge sind verschwommen und verwischt, es gibt nur vage Hinweise auf einen bestimmten Haarschnitt oder Schuhstil. Auf subtile Art und Weise formuliert Drechsel hier eine Aussage über Schönheit und den weiblichen Körper und nimmt beides für eine lesbische Ästhetik in Anspruch. Man findet formlose Taillen, runde Hintern, pralle Brüste, dicke, aber wohlgeformte Beine und Hüften. Manche Figuren, in der Ausstellung,

rekeln sich alleine auf Sofas oder sitzen rauchend an Tischen. Die eindeutigen Räumlichkeiten der Klubs sind genauso eindringlich betont wie die Körper selbst. Sex in Klubs zu haben weist unweigerlich auf Zustände des Rausches und der Trunkenheit. Typischerweise werden solche Szenen mit dem schwulen oder lesbischen Underground assoziiert, wo bestimmte abweichende sexuelle Vorlieben bedient werden; oder sonst wird ein Sinn für Flucht und Zuflucht spürbar, als ob wir Zeuge einer nach wie vor unterdrückten und sogar unaussprechlichen Form von queeren und transsexuellen Begierden werden würden. Drechsel versetzt ihre jungen Frauen in weniger anrühige Räume. *If you close the door* ist sehr zeitgemäß, man verteidigt nicht länger sexuelle Identität; aber selbstgefällig ist sie genauso wenig. Sie ist vielmehr durch Spannung und den Kick des Augenblicks bezeichnet. Es ist also eine fragile Freiheit, wo unklar bleibt, wie sich die Dinge in der Welt da draußen entwickeln werden.

Publikum, Betrachter, Generationen

Eine solche Spannung überträgt sich auch auf den Betrachter, und es stellt sich sofort die Frage nach Pornografie. Wenn wir eingeladen werden, solche innigen sexuellen Handlungen zu betrachten, wie sollen wir da schon schauen, was ist unsere Antwort darauf? Drechsel drängt uns hier eine Reihe von Fragen auf, die einst in der feministischen Theorie von zentraler Bedeutung waren. Wenn der vermeintliche Betrachter weiblich ist, wird sie dann unausweichlich in eine Szene lesbischer Liebe hineingezogen, vielleicht sogar davon erregt? Wenn sie davon erregt wird, ist die Arbeit dann pornografisch oder erotisch? Was für eine Antwort bietet dann das visuelle Bild an? Wer wird »angetörnt« und wer nicht? Ich muss hier meine Unsicherheit gestehen. Ist es so, dass die alte feministische Theorie nicht mehr gut zu funktionieren scheint? In den späten 1970er-Jahren entstand sie zwangsläufig aus einem trügerischen Begehren oder einer Lust an der »subversiven Lesart« von Mainstreamfilmen oder Kunstwerken oder sogar Modedefotografien. Heute, in postfeministischen Zeiten, stehen wir jungen Frauen gegenüber, die die Freiheit gewonnen haben, ihre Begehren nach eigenem Gutdünken zu befriedigen. Die queere Literatur der letzten Zeit hat sich auf das Spiel von Begehren konzentriert, die Theatralik von maskulinen und femininen Lesben und so weiter. In Drechsels Klubkultur ist Lust dagegen unabhängig von der Aufnahme der Stellungen, sie hat mehr mit Berührung zu tun, mit Sinnlichkeit, fleischlichen Genüssen und flüchtiger Intimität. Der Liebesakt ist so intensiv, dass es, ungleich konventioneller Pornografie, keine vorausgesetzte Einstellung des Betrachters gibt. Die Tür, auf die Drechsel anspielt, ist nicht ganz geschlossen, aber ihre Offenheit unterläuft die Position des Voyeurs, sodass wir am Ende nicht ganz wissen, wie wir hinschauen sollen. Die Spannung dieser Unsicherheit ist eine der Errungenschaften der Ausstellung. Der Betrachter wird aus der Bahn geworfen. Lassen Sie mich diesen Gedanken weiterspinnen. Indem der Betrachter

Flüchtige Intimitäten: queere Kunst in Klubs Angela McRobbie

aufgefordert wird, seine oder ihre Einstellung zu hinterfragen, bietet die Ausstellung die Möglichkeit, über eine Reihe von Themen nachzudenken, die bis heute im aktuellen Feminismus nicht diskutiert worden zu sein scheinen. Am Anfang steht die Frage nach dem Alter. Wie reagiert eine ältere Feministin, wie ich? Vielleicht ist es geschmacklos und unpassend in dieser Art über Lust zu sprechen, außer man entfernt sich von der Unmittelbarkeit der Lustszene und sucht Schutz und Zuflucht in der verfeinerten und respektablen Sprache feministischer Theorie. Sei es so. Aber es gibt auch Fragen, die ich von jungen Studentinnen und Wissenschaftlerinnen heute nicht gestellt sehe. Es mag zwar eine Hauptrichtung von Pornografie und sogar sogenanntem »porn chic« überall in den Medien und der Popkultur geben, aber gleichzeitig herrscht auch ein Klima der Privatisierung, sodass man sogar bezweifeln mag, wie klug es ist, diese Themen im feministischen Seminarraum zu unterrichten und solche Bilder zu zeigen. Die Kommerzialisierung von Pornografie bedeutet die Pflege »privater Vorlieben«, und die kollektive Betrachtung mit dem Ziel kritischen Verstehens fühlt sich heute wie ein unbequemes Unterfangen an.

Ich würde darum fast vorschlagen, dass die Arbeit *If you close the door* in mancher Hinsicht radikaler ist als einige ihrer queeren Vorgänger, und zwar aus dem Grund, dass sie keine Abfolge von subkulturellem, jugendlichem Krimskram in den Vordergrund stellt. Sicher gibt es Verbindungen zum Underground von Nan Goldin und der post-punk-queercore Arbeit, die in der Ausstellung *Bad Girls* 1993 im Londoner Institute of Contemporary Arts gezeigt wurde. Nichtsdestotrotz sind dies zunächst einmal Bilder, fast (unmodisch) romantisch, fein gemalt und von der Ablehnung blinder Wut und heftiger Revolte gezeichnet. Heutzutage sind Subkulturen zu Werbeanlagen avanciert, auf der Suche nach dem »Coolen«, und außerdem die Quelle von Hipsterwissen, das auch seinen Wert auf dem Markt des Konsumenten-Lifestyle erhalten hat. Kerstin Drechsel widerlegt diese subkulturelle Logik still und leise und beteuert stattdessen durch einen explizit malerischen Stil die Hoffnung auf Intimität und Gemeinschaft als Ethik jugendlichen Verlangens.³

¹ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, London 2008; dies., *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, Wiesbaden 2010.

² Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993.

³ Siehe Judith Butler, »Agencies of Style for a Liminal Subject«, in: *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, hrsg. von Paul Gilroy u. a., London 2000, S. 30–38.

»I know it when I see it.«¹ Birgit Effinger

Menschen, die miteinander Sex haben, nackte Hintern und Brüste, Wohnräume, die aus allen Nähten platzen und Frauen, die urinieren oder Drogen nehmen: Kerstin Drechsels Arbeiten rufen ab und zu Verlegenheit oder Empörung hervor – Verlegenheit, weil jahrelang eingeübte, konditionierte Betrachtungsgewohnheiten irritiert werden, und Empörung, weil die hitzigen Kontroversen der Anti-Porno-Feminismusdebatten der 1980er-Jahre noch nicht vergessen sind. Im Unterschied zum üblichen Getöse unserer sogenannten postpornografischen Gesellschaft fehlt Drechsels Bildern jedoch jeglicher eruptive Zwang zur Sichtbarkeit. Ihre Bildwelten zielen angesichts allgegenwärtiger nackter Körper nicht auf billige Tabubrüche oder vermeintliche Grenzüberschreitung. Es ist vielmehr ein Spiel zwischen zwei- und eindeutigen Erscheinungen, welches Drechsel in erster Linie mit den Mitteln der Malerei austrägt.

So schälen sich in *Untitled* aus der Installation *If you close the door* (2008–2010) die hellen Körper eines liebenden Frauenpaars aus schwarzen Schlagschatten heraus. In der Umarmung formen die Körper ein sich selbst genügendes Ganzes, ohne uns direkt zu adressieren. Das Paar nimmt die zentrale Bildfläche in einem in seinen Grenzen nicht absehbaren Raum ein. Unser Betrachterstandpunkt ist leicht erhöht, das Bildgeschehen in gewisse Distanz gerückt. Mag die Darstellung des lesbischen Paares auch zwischen Objektivierung und selbstbestimmter Sexualität oszillieren, so werden hier doch vor allem traditionelle Repräsentationsmuster und Asymmetrien weiblicher und männlicher Blickstrukturen durchkreuzt und verschoben.

Es ist kein Zufall, sondern eher ein Effekt etablierter Ordnungen und Bildkulturen, dass bis heute nur wenige kunsthistorische Vorgänger für Drechsels Arbeiten kursieren. Zu den prominentesten und raren gleichgeschlechtlichen Liebespaaren in der Kunstgeschichte zählt etwa *Der Schlaf* von Gustave Courbet. Hier setzte Courbet laszive Weiblichkeitsprojektionen in Szene, die dem männlichen Blick entgegenkommen, ihm Macht zusprechen und Imaginationen lustvoll besetzen. Darüber hinaus bietet das Bild mit seiner wuchernenden, erotisch aufgeladenen Informationsfülle, wie beispielsweise die kaputte Perlenkette am Bettrand, jede Menge Futter für ausufernde Phantasmagorien. Drechsels Bildgeschöpfe indessen gehorchen keinen Schönheitsidealen, folgen keinen Gesetzen der Harmonie und ergehen sich nicht in Zeitlosigkeit. Wir sehen wirklichkeitsnahe, nicht idealisierte Figuren, Individuen, die wir morgen auch an der Bar treffen könnten, und die ihnen eigene Sexualität. Kein Pathos lädt die Körper auf, keine Geschichte grenzt sie ein. Hier sprechen nicht nur die im wortwörtlichen Sinne nackten Tatsachen, sondern auch die Zwischenräume, Leerstellen und Unschärfen.

Während Courbet den *Schlaf* nur im Auftrag eines reichen Privatiers realisieren konnte, entwickelt Drechsel ihre Werkzyklen in der beharrlichen Auseinandersetzung mit einer selbst gesetzten Thematik. Nach mehrfachen

Übersetzungs- und Auswahlprozessen gelangt ihre Bildrhetorik zu jener eigenen Präsenz und Expressivität, bei der kaum auszumachen ist, ob die konzeptionelle Haltung oder der malerische Prozess Vorrang hat.

Die Künstlerin fotografiert zunächst Freundinnen an eigens ausgesuchten Schauplätzen oder greift vorhandenes Bildmaterial auf, um sodann einzelne Ausschnitte und Motive zu isolieren und diese schließlich dem bildnerischen Prozess einzuverleiben. In einem vorausschauenden Wechselspiel von Akzentuierung und demonstrativer Flüchtigkeit lenkt sie die Aufmerksamkeit von der dargestellten Figuration auf die gemalten Eigenschaften von Farbe und Leinwand. Der Blick kann die illusionistische Eigenständigkeit der Motive aufspüren und sich gleichermaßen in Farbverläufen verlieren. Es ist, als ob sich bei der gegenständlichen Betrachtung immer wieder die materielle Form ihrer ästhetischen Gestaltwerdung vors Auge schiebt.

Wenn Drechsels Bilder also Zustände beschreiben, dann tun sie das in einer Logik, die sich beständig selbst auflöst: Wir nehmen Figuren, Räume und Gegenstände wahr, die sich in einem bildimmanenten Prozess verselbstständigen und als dünne oder mehrschichtige Bildoberflächen in Erscheinung treten. Mit anderen Worten sehen wir Objektivationen einer präzisen bildschöpferischen Praxis, die von Anfang an in den Kategorien des gemalten Bildes gedacht sind und infolgedessen immer auch den Modus ihres Gewordenseins exponieren.

Die Siebdruckserie *In Wärmeland* (1996/97) basiert beispielsweise auf Aquarellen kleineren Formats, die in ihrer extremen Vergrößerung deutliche Rasterpunkte zu erkennen geben. Den in Schwarz-Weiß-Schattierungen gehaltenen lesbischen Liebesszenen, die wiederum dem Motivrepertoire der Pornografie entstammen, ist ein geradezu comichafter Gestus eigen. Zugleich dient die schwarze Aquarellfarbe zuallererst dazu, die Darstellung der Hautoberflächen zu beleben, ohne dass ihr deswegen eine mimetische Funktion zukäme. Die grobe Rasterauflösung markiert einen weiteren Kontrapunkt, der die spektakuläre Begehrensproduktion ausbremst. Denn die Konstruktivität des Bildes, die insbesondere die pornografische Ästhetik mit der Behauptung eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu verschleiern sucht, wird hier quasi Punkt für Punkt bezeugt und bloßgestellt. Bemerkenswerterweise hebt das reproduzierende Siebdruckverfahren der *Wärmeland*-Serie jene Bilderzeugungsverfahren hervor, die in der Pornografie verwendet werden: Details werden so lange vergrößert und optisch überzeichnet, bis sie grotesk und hyperreal erscheinen, sexuelle Handlungen werden in formelhaften Positionen durchdekliniert. Gleichwohl machen Drechsels nackte Frauenkörper eigene Sprünge. Sie entfernen sich und fallen in zahlreiche Punkte auseinander, um im nächsten Moment als erkennbare Sujets wiederzukommen. Mit effektheischender Inszenierung von Sex hat dies nichts mehr gemein. Die Serie folgt eher dem Prinzip der Zurschaustellung und geht somit andere Verbindungen ein, als dies auf rein malerischem Wege

möglich wäre. Hier wird deutlich, dass die Künstlerin Malerei nicht als selbstverständliche Bestimmung, sondern als eine kontextuelle Handlung versteht, die immer auch in einem weiteren kulturellen Bezugsrahmen stattfindet und weitere intermediale Verbindungen knüpfen kann.

Kerstin Drechsels Arbeiten nehmen ihren Weg oft über bedeutungsvolle Randzonen, die entweder zufallsbestimmt sind – wie die beim Bleigießen entstandenen bizarren Objekte, oder auch systematisch auf vorhersehbare Logiken der Lesbarkeit zugeschnitten – wie die pornografischen Szenarien. Letztendlich offenbaren Drechsels Werke trotz ihres scheinbar deutlichen Charakters suggestive Andeutungszonen, die Überkreuzungen von Empfindungen zulassen oder gar fördern. Das macht sie ungemein sexy, mitnichten im Sinne konventioneller Referenzen, vielmehr weil der Akt des Schauens dieser eigensinnigen Formfindungen auch Erregung und Genuss freisetzen kann.

¹
»I know it when I see it«, war 1964 die berühmte Antwort des amerikanischen Bundesrichters Potter Stewart auf die Frage, was denn eigentlich pornografisch sei.

Sex und Entropie

Jack Halberstam

In der mittlerweile zum Klassiker avancierten Kurzgeschichte »Der Hitzetod und das Universum« aus dem Jahr 1968 nutzt Pamela Zoline das Prinzip der Entropie, um den Zusammenbruch einer kalifornischen Hausfrau zu untersuchen, die damit kämpft, das häusliche Chaos in Schach zu halten.¹ Während sie den Kindern das Frühstück macht, eine Geburtstagsparty vorbereitet und mit einer nicht enden wollenden Menge an Hausarbeiten beschäftigt ist, blickt Sarah Boyle, die Protagonistin, langsam aber sicher dem unaufhörlichen Chaos ins Auge, ja unterliegt ihm geradezu, da es jedem Versuch, Ordnung zu halten, einen Strich durch die Rechnung macht. Während die Kinder ihr Essen verkleckern, klebrig dreckige Flecken auf der gesamten Tischplatte hinterlassen, während sich der Staub auf den eben noch frisch gereinigten Oberflächen sammelt und saubere Windeln dreckig und durchnässt werden, begreift Sarah Boyle die Weisheit des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik: »Die Entropie eines Systems ist das Maß seines Gestörtheitsgrades. Die Gesamtentropie eines abgeschlossenen Systems kann bei einer Veränderung niemals abnehmen; sie muß entweder zunehmen (irreversibler Prozeß) oder konstant bleiben (reversibler Prozeß).« Und über den Herd schrieb Sarah Boyle nun: »Hilfe, Hilfe, Hilfe, Hilfe, Hilfe.«²

Häuslichkeit, Unordnung, Verlangen, Verzweifeln. Hilfe. Hilfe. Hilfe. Das sind auch die Botschaften der Skulpturen, Dioramen, Malereien und Installationen der in Berlin lebenden Künstlerin Kerstin Drechsel. In einem aufsehenerregenden Werkkomplex untersucht Drechsel die sexuelle Entropie des Alltags: Sie arbeitet darin die taumelnden, sich ausbreitenden und abspielenden Erzählungen von Verlangen und Verzweiflung heraus, die in den Alltagsobjekten verborgen liegen, die gewöhnlichen Interaktionen anhaften, die Orte, Zeiten und Umgebungen markieren. Sie bildet die Triebkräfte ab, die die räumliche und physikalische Beziehung zwischen den Dingen in Unordnung bringen, zwischen Subjekten und Objekten, zwischen Verlangen und Erfüllung. Dabei scheint ihre Arbeit weniger am Verlangen interessiert, das sich zwischen Körpern bildet, als vielmehr am Verlangen, das sich zwischen Körpern und Dingen formt, während sie ihre Plätze in der einsamen Landschaft häuslichen Interieurs einnehmen und verlassen.

In Drechsels Innenwelt funktionieren Körper manchmal wie Möbelstücke; sie sind Designobjekte in einer künstlichen Umgebung, die in ästhetisch ansprechender Art zueinander arrangiert, aufgestellt und platziert werden. Nirgends wird dies deutlicher als in den außergewöhnlichen Dioramen von *In Wärmeland #2* (1998). In dieser Serie platziert Drechsel handgefertigte Barbies in puppenstubenhafte Kulissen und setzt sie pornografisch in Szene, um sowohl die Sexualität, die die Puppen irgendwie auch immer repräsentieren, zu entlarven als auch, um die Bedeutung der Häuslichkeit und des Verlangens selbst nachzustellen. Verführerische Sexszenen mit Barbies zu schaffen, die eine blond, die andere brünett, und dann die zwei lüsternen Körper in bonbonfarbene Umgebungen zu platzieren, das macht den perversen Umgang mit den Barbie-Merchandising-Artikeln aus –

wie Barbies Gartenpool, ihr Untersuchungszimmer beim Arzt und die Krankenschwesteruniform, ihr Moped, ihre Pferde. Drechsel zeichnet nicht nur das Verlangen nach, das wir auf die Puppenkörper projizieren, sie weist vielmehr auf das viel unwiderstehlichere Verlangen, das uns zu den Accessoires, den Hintergründen, der Möblierung hinzieht (und Kinder dazu hinzieht, die mit den Puppen spielen), das uns Barbies Welt glaubwürdig und verführerisch macht. Wenn wir in die puppenstubenhaften Szenen außen wie auch innen starren (obwohl alle Außenszenen sich in Barbies Welt wie innere anfühlen – siehe das *Camping Ensemble*), beginnen wir, die Szenen als Gefängnisse wahrzunehmen, als häusliche Käfige, aber auch als Film-Sets und Bühnen für seltsame Sexdramen en miniature.

Teil der Verführungskraft der Barbieszenen in der Installation *In Wärmeland #2* hängt mit der Unvollkommenheit der Sets zusammen und den Spuren von Unordnung in ihnen. Die Barbies in *In Wärmeland #2* beispielsweise wurden von der Plastikperfektion der Marke Barbie in schlampige Tonklumpen verwandelt. Mit anderen Worten: Sie werden vermenschlicht, und Vermenschlichung erreicht man nicht durch Stromlinienförmigkeit und Glättung, sie ist vielmehr eine Form der Deformation. Drechsel entwirft die Figuren aus Trickfilmknete selbst, und somit gewinnen sie an Rauheit, an unfertigem Aussehen, das sie von strahlenden Supermodels zu Schlümpfen mit Brüsten und Ärschen verwandelt. Sie haben aufgewühltes Haar, sie rauchen Zigaretten, sie werden in gepflegter Umgebung wie Schönheits- und Friseursalons gezeigt, aber sie selbst wirken doch ungepflegt. Das Grobe ihrer Knetfiguren lässt die Barbies auch roh wirken – sexuell roh – und dies verleiht der pornografischen Szene, in die sie versetzt sind, eine rohe Kraft. Die Sexiness der Barbieszenen entsteht eben durch die Unordnung, die durch alle Umgebungen durchfegt: In der Szene mit den Barbies in der Duschkabine zum Beispiel ist man nicht so sehr von der Szene an sich, der zwei umschlungenen Puppen, überrascht als von der Kombination von der achtlos zerknüllten Badematte, also der lebhaften Präsenz von Objekten um den Pool herum (einem Ghettoaster, Pantoffeln) und der etwas seltsamen Art, bei der eine Puppe die andere reitet.

Und natürlich haben sie Genitalien, weibliche Genitalien, Knetgenitalien, durch die gespreizten Beine offengelegt und einer unsichtbaren Kamera dargeboten. In einer städtischen Nachtlanschaft, einer parodistischen Wiederaufführung fummelnder Teenager, sitzt eine Barbie auf der Haube eines roten Sportwagens, während die andere die Beine ihrer Partnerin spreizt. Das Auto ist nachlässig über mehrere Parkplätze geparkt, und eine Autobahn zeichnet sich im Hintergrund ab, bildet einen Weg von einer Silhouette an der Skyline geradewegs zu den blonden Figuren, die zur Verlängerung seiner eigenen Bewegungsrichtung, zu seinem Ziel- und Endpunkt werden. Der phallische Turm im Hintergrund – der »lange Lulatsch«, wie er in Berlin genannt wird – verankert die vulvische Präsentation der Barbiegenitalien; Turm und rotes Auto verblassen neben den blonden Plastikfiguren im Vordergrund. Während der Hintergrund expressiv ist und leicht als

romantisch oder mysteriös gedeutet werden könnte, ertränken die blonden Figuren jede Romantik in der urbanen Szene wie sie auch jegliche Intimität ihrer eigenen Begegnung auslöschen. Der Betrachter muss die Ordnung der Nachtlandschaft mit dem unordentlichen Verhalten der Puppenkörper in der Öffentlichkeit zusammenbringen.

In »Der Hitzetod des Universums« gerät Sarahs sorgfältige Haushaltsführung ins Wanken: Der Staubsauger bläst statt zu saugen, Staub bedeckt das Wohnzimmer, und das Haustier, die Schildkröte, liegt dadurch im Sterben. Sarah betrachtet den Raum, während er sich mit Sonnenlicht füllt, und beginnt, die Auflösung von Zeit und Ordnung zu erkennen. Ihre Besessenheit mit der Entropie führt zu Visionen von Apokalypse und Vernichtung: »Es wurde entschieden, daß das Universum ein thermodynamisch geschlossenes System bildet, und wenn das wahr ist, so bedeutet dies, daß irgendwann die Zeit kommen muß, zu der sich das Universum »aufspult«, da keinerlei Energie mehr zur Verfügung steht.«³ Sarah stellt sich dieses Aufspulen der zunehmenden Unordnung des Raums vor, den einsetzenden Tod von Haustieren, Kindern und Freunden, den befreienden Wachstum und das Ausbreiten der Dinge, des Gemüses und des Unkrauts. Sie stellt sich das Universum vor, wie es sich in die Unordnung dreht, ein Haushalt nach dem anderen, und das alles unter der Beobachtung des nie zwinkernden Glasauges eines ausrangierten Spielzeugs.

Die Barbie-Dioramen sind entropisch, unordentlich zerstreut, von einer verstörenden Überfülle an Objekten, die ohne Nutzen oder Besitzer sind. Auch sie warten auf ihr Ende. Die Unordnung in den Bildern ahmt die Perversion nach, definiert sie als Unordnung, als Abweg fort vom Ziel: Und so ist ein Spielzeugmoped vor einer bewegungslosen Kulisse gestrandet, an seinem Platz verankert durch den Balanceakt der Puppen auf dem winzigen Sitz. Die brünette Barbie sitzt nur halb, fast steht sie, als ob sie einen Hügel mit dem Fahrrad erklimmen würde; der Kopf der blonden Barbie ist unter dem Arsch der brünetten; beide mit heraushängenden Titten und halb abgeworfenen Kleidern. »Lust und Verlangen ist nie ordentlich!«, scheint die Arbeit dem Betrachter zuzurufen. »So sieht Lust aus.« Auch wenn wir in den Medien von Bildern des Verlangens umgeben sind, die die Erscheinung eines manikürten Rasens oder einer enthaarten Muschi haben, neigt auch das Verlangen und die Lust zum Chaos und zum Hitzetod. »Genau so sieht Verlangen aus«, schreien die wild zerzausten Barbies dem Betrachter zu.

Drei verschiedene Serien, *UNSER HAUS* (2005), *RESERVE* (2001–2005) und *MITTELERDE* (2005–2007), thematisieren das Chaos, das wir in allen Arbeiten von Drechsel anarchisch pulsieren spüren. In diesen drei Serien begegnet sie in ihren Bildern direkt dem »Messietum« von deutlich zugemüllten Innenräumen: Sie wartet geradezu mit Zimmern auf, die mit Büchern und Papieren überschwemmt sind; mit Schränken voll ausrangiertem Kram und Bergen

von Toilettenpapier; Speisekammern, die überschwappen vor Dosen und Haushaltsartikeln. In manchen Räumen überschütten die Bücher und Papiere den Raum sogar, der sie aufnehmen sollte; in anderen werden die Materialien, die wir benutzen, um Schmutz zu entfernen – Toilettenpapier zum Beispiel – selbst zum Müll. Kram richtet dadurch Verwüstung an, dass er weder Nutz- noch einen ästhetischen Wert hat... tatsächlich ist Kram nichts anderes als Kram in diesen Bildern. Der Müll häuft sich in Form von undifferenzierter Materie auf, sodass wir diese Bilder anschauen und Berge an Büchern, Jacken, Kisten, Schachteln, Kleidung erkennen und nicht länger zwischen den Dingen, die die Berge ausmachen und den Bergen selbst unterscheiden können. So werden die Objekte zum »Kram«, und der Kram verwandelt sich im Bild von der mimetischen Repräsentation in einen Haufen Farbe und Licht, in etwas Skulpturales. Ein Haufen CDs zum Beispiel und ein Haufen Videokassetten liegen da und sammeln Staub, aber sie dirigieren auch das Licht und verwandeln es in Kunst. Die CDs und VHS-Kassetten stehen für überkommene Technologien, Medien, die seither an Innovation verloren haben. Sie sind aufgezeichnete Materie, die die Mittel, mit denen sie aufgenommen wurden, überleben: sechs CDs auf der Suche nach einem CD-Spieler, sechs Videokassetten auf der Suche nach einem Videorekorder, sechs Personen auf der Suche nach einem Autor, sechs Barbies auf der Suche nach einem Plastikhintergrund.

In diesen Serien herrscht eine Ästhetik der Unordnung, und die Malereien fordern den Betrachter heraus, sie mit nach Hause zu nehmen, sie an die Wand zu hängen, und sie drohen, dem Betrachter/Besitzer ein verzweifertes Bild der Unordnung zu spiegeln, dass das Haus gerade noch auf Abstand hält und das diese Kunst fördert. Die Bilder von chaotischen Interieurs verspotten den Sammler und vergleichen das Sammeln von Kunst mit dem Sammeln von Dingen, nutzlosen Dingen, Kram. Sie drohen und knurren; sie verweigern, der Akzent eines minimalistischen Interieurs zu sein; sie versprechen Unordnung zu sähen und jede Umgebung fest in Richtung Anarchie zu treiben. Diese Malereien versprechen einem, dass das Leben, Sex, Verlangen und Kunst, dass alle wie die sitzenden Barbies auf dem stehenden Moped sind, oder wie Hausfrauen, die die Entropie mit einem Staubsauger bekämpfen – nirgends hin eilen, abwärts streben, eine holprige Straße der Stasis ins Chaos fahren und auf dem ganzen Weg Staub sammeln.

S. 82–93
S. 94–96

1
Pamela Zoline, »Der Hitzetod und das Universum«, in: René Oth (Hrsg.), *Als alles anders wurde. Phantastische Geschichten über die Zukunft der Frau*, Darmstadt und Neuwied 1985, S. 173–193.

2
Ebd., S. 177/178.

3
Ebd., S. 179.

Gefährlich nah

Jutta von Zitzewitz

Spuren, die Menschen hinterlassen, sind selten ordentlich oder sauber. Leben heißt Chaos, und Alltag und Ordnung vertragen sich bekanntlich denkbar schlecht. Im Werk von Kerstin Drechsel geht es häufig um diese Einsicht, die sie einbettet in eine grundsätzliche Infragestellung von Normen und Grenzen – denen zwischen Ordnung und Unordnung, zwischen Geschlechterrollen und sexuellen Identitäten. Basis ihrer künstlerischen Arbeit ist die Malerei, jenes flüssige und unordentlichste aller Medien, das dazu prädestiniert scheint, Grenzen aufzulösen und den unmerklichen Übergang von einem Zustand in den anderen im fließenden Auftrag der Farbe zu spiegeln.

In ihren umfangreichen Werkgruppen operiert Drechsel mit einer offenen Malweise, die sie präzise und variierend zum Einsatz bringt. Der oft dünnflüssige, lasierende Farbauftrag, das Arbeiten auf einem saugenden Untergrund, der einen fransigen Rand in Umrisse fräst und Konturen verwischt, ist der formale Ausdruck einer Weigerung, Grenzen und Zuweisungen hinzunehmen. Drechsels Absicht, diese umzudeuten, neu zu besetzen und für ein mehrdeutiges Assoziationsfeld zu öffnen, lässt sich nicht nur am Sujet und am konzeptuellen Zuschnitt, sondern auch am malarischen Prozess selbst ablesen. Ihre Werkgruppe *If you close the door* (2008–2010), die sich der Darstellung von Frauen und lesbischer Klubkultur widmet, ist hierfür ein herausragendes Beispiel. Drechsel siedelt diese Arbeit im Darkroom einer Berliner Schwulenbar an, die in regelmäßigen Abständen auch Frauennächte veranstaltet. Die Ölbilder der umfangreichen Serie entstanden auf der Grundlage von Fotosessions mit befreundeten Frauen, die sie in unterschiedlichen Situationen und Stellungen ablichtete. Spielten in der thematisch verwandten Serie *POSTER_BOX Teil 1* (2003/04) Selbstversunkenheit, Rauschzustände und adoleszenter Narzissmus im Spiegel medialer Projektionen eine wesentliche Rolle bei ihrer Darstellung junger Frauen, so eröffnet Drechsel mit *If you close the door* ein Feld intimer Begegnungen, in dem die Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung nur schwer auszumachen sind.

Als halböffentlicher Ort der anonymen sexuellen Kontakte definiert, deutet Kerstin Drechsel den Darkroom in ihrem Bilderzyklus zu einem geschützten Zufluchtsort der Intimität und Nähe um. Während der Raum selbst im Halbdunkel bleibt, der anonyme Darkroomsex aber im wiederkehrenden Motiv des »glory hole« anklingt, rücken die Körper der Frauen in den Fokus, die halb ausgezogen in verschiedenen Stellungen gezeigt werden. Auch in ihrer Farbigkeit heben sich die Frauen deutlich von der diffusen Umgebung ab. Die Paare möblieren den Ort gleichsam, erzeugen durch ihre Vertrautheit und die Selbstverständlichkeit ihres Umgangs miteinander Wärme in dem rein funktional ausgerichteten Ambiente. Zwischen Darstellungen, die pornografische Stereotypen zitieren, finden sich daher auch Momente der Kontemplation. Halbtotale von gesichtslosen Paaren in Aktion stehen Close-ups einzelner Frauen gegenüber, die rauchen oder melancholisch in eine unbestimmte Ferne blicken. Eine Frau sitzt allein in einer Couchgarnitur im Barbereich und wirkt dabei genauso verloren wie die Absinthtrinkerin bei Edgar Degas – eine Assoziation, die durch die hellen Pastelltöne und den zarten Farbauftrag verstärkt wird. In

spielerischer Weise macht Drechsel so aus einer männlich besetzten Umgebung einen weiblichen Handlungsraum. Dieser ist zugleich Sehnsuchtsort und offenes Wahrnehmungsfeld, das sich einer eindeutigen geschlechtlichen Zuordnung entzieht. Manche der Darstellungen lassen im Unklaren, ob es sich um Männer oder um Frauen handelt.

Die verschiedenen Motive und Variationen, die narrativen Fragmente, der Wechsel zwischen Close-up und Halbtotale, das Nebeneinander von harten Konturen und zarten Farbverläufen – sie alle zeigen den konzeptuellen Ansatz Drechsels ebenso deutlich wie die Ausstellungseinrichtung, die die Bildserie zur Installation erweitert. Dabei wird die provisorische Einrichtung des Darkrooms ins Licht des »White Cube« gezerzt. Grob gezimmerte Stellwände laden den Betrachter in schmale Gänge ein, in denen statt »glory holes« in Hüfthöhe die aufgereihten Kleinformaten Drechsels zur intimen Begegnung auffordern.

Thematisch entgegengesetzt, aber formal ähnlich, verfährt Drechsel in ihrem dreiteiligen Werkkomplex zum Thema Ordnung und Unordnung, der *RESERVE* (2001–2005), *UNSER HAUS* (2005) und *MITTELERDE* (2005–2007) umfasst. Auch dort geht es vordergründig um ein spektakuläres Thema – ein Phänomen, das als Messietum bekannt geworden ist. Und auch in diesen drei Serien macht sie dem Betrachter ein scheinbar voyeuristisches Angebot. Drang Kerstin Drechsel mit *If you close the door* in eine Männerdomäne ein, die sie umdeutete und so gegenläufig besetzte, dass sie voyeuristische Impulse aushebelte, so ist hier das Vordringen in einen Privatraum Voraussetzung für eine grenzerweiternde Aneignung und Umdeutung. Dieser Prozess betrifft in diesem Fall auch kunsthistorische Genres, denn die Bildfolgen, die sich als Interieurs präsentieren, sind eher vierteilige Porträts ihrer Bewohner. In den menschenleeren Wohnräumen von *RESERVE* verdichtet sich die Überfülle von Dingen – Toilettenrollen, Zeitungen, Taschentücher und Verpackungen aller Art – aber nicht nur zu einem Porträt der abgründigen Art, sie zeigt sich zudem als träger Strom einer fortschreitenden Verwahrlosung, der auch den Betrachter zu erfassen droht.

Der manischen Anhäufung von Gegenständen entspricht das obsessive Erforschen des überwucherten Wohnraums durch die Künstlerin, eine Ausschweifung sich wiederholender Perspektiven. Manche Elemente, eine Lampe etwa oder ein Telefon, werden immer wieder eingekreist und in verschiedenen Ausschnitten und Zoomstufen erfasst. Die Schamlosigkeit dieses visuellen Abtastens wird dabei entschärft durch die fast wissenschaftliche Gründlichkeit ihres Vorgehens, zu dem auch das Mittel der Betrachterirritation gehört. Der Abgründigkeit des Dargestellten wird eine transparente, bewusst leichte und zartfarbige Ölmalerei gegenübergestellt, die den Großformaten das Monumentale nimmt, dem Betrachter aber bedrohlich nahe kommt. Das Chaos quillt ihm im Maßstab 1:1 entgegen. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der sie den Betrachter mit Lesbensex im Darkroom konfrontiert, rückt Kerstin Drechsel ihm hier in anderer Weise auf den Leib, indem sie ihn in den Bildraum hineinzieht.

Im Sinne eines Äquivalenzprinzips spielt hier das konzeptuelle Moment eine wichtige Rolle, das wesentlich mit der Installation der Serie im Ausstellungsraum

S. 9–31

S. 32–41

S. 82–89

S. 90–96

Gefährlich nah Jutta von Zitzewitz

zusammenhängt. Die Bilder, die gemalte Archive und handfeste Materialanhäufungen zugleich sind, werden im Ausstellungsraum wie Module behandelt. In ihrer Überfülle werden sie geschichtet und gestapelt, sie verstellen Fenster und Schränke, sperren das Licht aus und blockieren Durchgänge, verdecken sich gegenseitig und wuchern den Ausstellungsraum zu.

Diesem konfrontativen Ansatz bei der Betrachtersprache liegt gleichwohl eine rückhaltlose Zugewandtheit zugrunde, was ihr Sujet betrifft. Drechsel ist weder am Spektakulären des Messiephänomens noch an der vermeintlichen Pathologie des betroffenen Menschen interessiert, sondern vielmehr an der »Intimität des Ortes«¹ und an der Alltäglichkeit der Gegenstände, die jeder kennt. Drechsels Malerei funktioniert wie ein Sensor, der das Biografische der Dinge, ihre Restenergie aufspürt, und dort, wo sie kaum mehr vorhanden ist, eine Art Kraftfeld schafft. Ihre Bilder sind damit Wärmespeicher ebenso wie Archive von Spuren.

In Bildzyklen wie *If you close the door*, *RESERVE* oder *UNSER HAUS* erweist sich Intimität als zentrale Kategorie, die das Werk von Kerstin Drechsel inhaltlich wie formal durchzieht. Diese Qualität, die fast allen ihren Arbeiten eigen ist, verdankt sich einer subjektiven Anverwandlung von Motiven an der Schnittstelle zwischen privatem Umfeld, urbanen Orten und massenmedialer Bildproduktion. Privates oder Autobiografisches durchläuft bei Drechsel umgekehrt einen Objektivierungsprozess, in dem Störmomente und formale Strenge ein Gegengewicht zu Intimität und Zugewandtheit darstellen.

Durch ihre Entscheidung für den dünnflüssigen Farbauftrag, der selbst ihre großen Ölgemälde wie Aquarelle oder Gouachen erscheinen lässt, wird auch das künstlerische Verfahren zum Träger von Intimität. Anders als die Protagonisten der Neuen Leipziger Schule² interessiert sich Kerstin Drechsel weder für Virtuosität noch für Monumentalität, sondern dafür, die Möglichkeiten der Malerei in einer denkbar unspektakulären Weise zu erweitern. Den spektakulären Anteil mancher ihrer Motive überführt sie dabei in eine Sichtweise, die alles daran alltäglich findet; scheinbar Randständiges wird zu einer selbstverständlichen Setzung im Zentrum ihres Schaffens.

Mit Beiläufigkeit hat das nichts zu tun. In der Wahrnehmung dieser Künstlerin gibt es nichts, das nur banal oder nebensächlich wäre, im Gegenteil. Kerstin Drechsel verteidigt in ihren Bildern das Profane, den Alltag und die Realität von Körpern und Räumen bis ins kleinste Detail als Werte an sich – mit einer Akkumulation, in der sich Malerei und Sujet gegenseitig zum Leuchten bringen.

1
Kerstin Drechsel im Gespräch
mit der Autorin, 8.8.2011.

2
Wie etwa Matthias Weischer,
Tim Eitel und Tilo Baumgärtel.

Transient Intimacy: Queer Art in Club Spaces

Angela McRobbie

I can see the deep snow banked up on either side of the runway as my plane comes in to land at Tegel Airport. It is an exceptionally cold February. A man of, I would guess, my own age, who is dressed in an unremarkable businessman's suit and who is sitting on the aisle seat, stretches over to me and requests some information about how long it takes to get to Friedrichstrasse. I assure him just thirty minutes, he then asks me if I am also "here to party"? With what I hope is a withering expression of disapproval I say no, that I am working through the weekend. Later as I trudge through the snow and icy surfaces in search of the SEPTEMBER gallery to see the show by Kerstin Drechsel I ponder the dubious status Berlin has acquired as yet another gentrifying party city. Is there still anything we can learn from hedonistic leisure culture and the pursuit of pleasure, or is all of this nowadays managed and overseen by the consumer society?

Post-Feminism

The listings magazine *Tip* has directed me to the show titled *If you close the door*. My academic antenna is drawn to images, which appear to be documenting the club scenes of young Berlin-based lesbians. In my own recent writing as a sociologist I have provided an analysis, inspired by Michel Foucault and Judith Butler, of the deeply anti-feminist context within which contemporary female sexuality, in the UK and the US, has developed.¹ Neo-liberal values have recently pervaded this milieu (in popular culture and media, as well as political culture) emphasizing ideas of female choice and empowerment. There is, according to this logic of female individualization, no further need for feminism. Simultaneously the figure of the feminist and the lesbian comes to be associated with all things old and repugnant. She, the feminist, is, in the context of this new form of sexual modernity, a thing of the past. Of course some young women may choose to become feminists or lesbians, but there is a subtle process of boundary-marking strategies which have the effect of making this kind of choice, once again, as it was in pre-feminist days, somehow abnormal and vaguely unpleasant. "There must be something wrong with her." The impact of this media world of distaste and denigration is to make girls and young women fearful of being in any way connected with these "abject bodies" since to do so would mean risking being contaminated. The huge commercial apparatus of the fashion-and-beauty complex devotes itself to creating a regime of female bodily normalization with tough sanctions for those who fail to follow its instructions. Unexpectedly perhaps, one of the prizes available to the young women who adopt this post-feminist stance, is a range of sexual freedoms and pleasures made available to them through the mainstreaming of soft pornography. In a grotesque mimicking of Butler's powerful figure of the phallic lesbian, a kind of phallic heterosexual girlhood emerges.² Young women

are encouraged to delve into what in the past was forbidden male territory. This mainstreaming of pornography foregrounds girl-on-girl sex or so-called hot lesbians in bikinis. And these scenarios seep out into the heartland of pop culture, giving permission, it seems, to young women to flirt around the edges of same-sex eroticism, but on the precondition that this is primarily for the enjoyment of men, while also offering the young women themselves the frisson of being “edgy” or “super cool.”

pp. 9–31

If you close the door

I almost laugh then, with old-fashioned feminist enjoyment, when I enter the small SEPTEMBER gallery, which is transformed into a white-walled club space, a framing device for the selection of both large and small canvases. Some take up the space of an entire wall, others are almost postcard size. There are also empty slots where it seems that works have been removed from the walls, leaving tacks and pins, and giving rise to the informality of the club scene, in contrast to the chic commercial ambience of the art world. The pastel-colored works depict scenes of frank female intimacy. There is kissing, caressing, oral sex, and bodies entwined in lustful embrace. Bare legs and thighs are entangled; T-shirts are half pulled off in the rush of desire. Most of the girls (or is it better to say young women?) are wearing casual sportswear, bright colored hoodies and jeans and boots. Some are in a state of undress. The intense sexual encounters are conducted in the semi-darkened spaces, in the corners, up against the walls and on the shabby sofas of the typical club environment. The viewer gets the impression that these sex acts are anonymous and between strangers, yet there is also something so passionate about them that they are suggestive of more enduring bonds, of community and friendship, perhaps even love. The colors are chosen from within a range of watered down oils: flesh pinks, rose-reds, pale yellows, faded pale blue-jean, and off-white T-shirt shades. Facial features are blurred and smudgy, there is just a gesture to a certain kind of haircut, or style of footwear. In an understated way Drechsel is making an argument here about beauty and the female body, and reclaiming this for a lesbian aesthetic. There are shapely waists, rounded bottoms, voluptuous breasts, thick but well-defined legs and hips. Some of the figures in the show are simply sprawled alone on sofas, or sitting at tables smoking. The distinct spatiality of the club is as emphatic in the show as the bodies themselves. Having sex in club spaces is inevitably suggestive of states of inebriation and drunkenness. Typically scenes like this are associated with a gay or lesbian underground, where specific deviant sexual tastes are catered for, or else there is a palpable sense of escape and refuge, as though testimony to the still subordinated and even unspeakable status of queer or transgender desires. Drechsel locates her young women in a less delinquent space. *If you close the door* is very contemporary, sexual identity is no longer

embattled, but neither is it complacent, rather it is marked out by tension and the thrill of the moment, so this is a fragile freedom, uncertain as to how things will unfold in the outside world.

Audience, Viewers, Generations

Such a tension as this extends also to the viewer, and the question of pornography immediately arises. If we are invited to look on at such full-on sex acts, how do we look, what is our response? Drechsel here forces on us a series of questions that were once central to feminist theory. If the assumed viewer is female, is she inevitably drawn into, even aroused by, a scene of lesbian desire? If she is aroused does this make the work pornographic or erotic? What kind of response does the visual image solicit? Who is “turned on” and who is not? I have to confess here to a moment of uncertainty. Is it that the old feminist theory no longer seems to work so well? Inevitably it emerged, in the late seventies, out of subterfuge desires, or desire wrought from mainstream films or works of art; or even fashion photography, as a kind of “subversive reading.” Now, in post-feminist times, we are looking at young women who have won their own freedoms to pursue desire as they so please. Recent queer writing has focused on the play of desire, the theatricality of butch and femme and so on. But in contrast, in Drechsel’s club culture, lust is not dependent on the taking up of positions, it is more a matter of touch, sensuality, fleshy pleasure, and transient intimacy. The lovemaking is so intense that, unlike in conventional pornography, there is no presumed position for the spectator. The door to which Drechsel alludes is not quite closed, but its openness subverts the voyeur position so that in effect we do not quite know how to look. This tension of uncertainty is one of the achievements of this show. The viewer is thrown off-course. Let me pursue this a little further. By inviting the viewer to interrogate his or her position, this show provides the opportunity to reflect on a series of issues, which so far seem not to have been discussed within contemporary feminism. First there is the question of age: how does the older feminist like myself respond? It is perhaps distasteful or unseemly to be talking about desire, in this way unless one removes oneself from the immediacy of the scene of desire and seeks protection and escape through the altogether more rarefied and respectable language of feminist theory. So be it, but there are also questions which I do not find asked among young women scholars today. There may well be the mainstreaming of pornography and even so-called “porn chic” everywhere one looks across the media and pop culture, but there is also a climate of privatization such that even inside the feminist seminar room one might be doubtful about the wisdom of teaching these topics and showing such images. The commercialization of porn means catering for “private tastes” and collective looking for the sake of critical understanding nowadays feels like an uncomfortable undertaking.

Transient Intimacy: Queer Art in Club Spaces
Angela McRobbie

I would propose then that *If you close the door* is in some ways more radical than some of its queer predecessors, for the very reason that it does not foreground an array of youth subcultural paraphernalia. There are for sure connections with the underground of Nan Goldin and the post-punk queercore work shown in the 1993 ICA Bad Girls show, nevertheless these are paintings for a start, they are almost (unfashionably) romantic, they are delicate and they are marked by a refusal of brash anger or of violent revolt. Nowadays subcultures have become commercial assets in the search for “cool,” and subcultures are also the source of hipster knowledge, which also has its value in the marketplace of consumer lifestyle, Kerstin Drechsel quietly refutes this subcultural logic asserting instead, through a distinctive painterly “style,” the hope of intimacy and community as an ethic of youthful desire.³

¹ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (London, 2008); *ibid.*, *Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des Neoliberalen Geschlechterregimes* (Wiesbaden, 2010).

² Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (New York, 1993).

³ Judith Butler, “Agencies of Style for a Liminal Subject,” in *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, eds. Paul Gilroy et al. (London, 2000), pp. 30–38.

“I know it when I see it.”¹
Birgit Effinger

People having sex, bare bottoms and breasts, rooms full to bursting, and women urinating or taking drugs: Kerstin Drechsel’s works occasionally cause embarrassment or indignity—embarrassment, because her work disrupts years of practiced, conditioned customs of observation, for the heated controversies of the anti-pornography, feminist debates of the nineteen-eighties have not yet been forgotten. In contrast to the usual bluster of our so-called post-pornographic society, though, Drechsel’s images lack any sort of eruptive, forced visuals. Faced with omnipresent naked bodies, Drechsel’s visual worlds do not take cheap shots at taboos or try to cross supposedly forbidden thresholds. Rather, through her painting, she is mainly playing a game between ambivalent and obvious appearances.

Thus, in *Untitled*, from her installation *If you close the door* (2008–10), the bright bodies of a female couple making love are peeled away from the surrounding black shadows. In the embrace the bodies form a self-sufficient whole, without addressing us directly. The couple takes up the central visual plane in an indeterminate space. As viewers, our standpoint is slightly elevated, and events are set back at a certain distance in the picture. Although the depiction of the lesbian couple oscillates between objectification and self-determined sexuality, it mainly balks at and shifts traditional patterns of figurative painting, and the asymmetries of structured female and male perspectives.

It is no coincidence, but rather one of the effects of the established orders and visual cultures that there are, to this day, very few art historical precedents for Drechsel’s works. Counted among the most prominent and rare same-sex couples in art history are the female figures in Gustave Courbet’s *Sleep*. Here, Courbet presents a scene involving projections of lascivious femininity that accommodate the male viewpoint, endowing it with power and filling the imagination with desire. Moreover, the painting, with its cornucopia of rampant, erotically charged information—such as the broken pearl necklace on the edge of the bed—provides a great deal of fuel for rowdy phantasmagoria. Drechsel’s visual creations, however, do not comply with any kind of ideals of beauty or any rules of harmony, nor do they dissolve into a sense of timelessness. We see closely realistic, non-idealized figures—people we also might meet tomorrow at the bar, who have their own unique sense of sexuality. The bodies are not charged with any sort of pathos, nor are they limited by any sort of history. Here, not only are the bare facts literally speaking for themselves, but we also hear the voids, the interim, and blurred spaces.

Whereas Courbet was only able to realize *Sleep* as a commission for a gentleman of independent means, Drechsel produces her cycles as part of a persistent exploration of a theme she has chosen. After several different processes of translation and selection, her visual rhetoric achieves a presence and expressivity of its own, where it is difficult to tell if the conceptual attitude or the process of painting has first priority.

First, the artist photographs friends in a selected place, or else she uses existing source material. In the latter case, she separates out excerpts and motifs, ultimately incorporating them into the process of creating the image. Presciently alternating between accentuation and a sense of demonstrative temporality, she draws attention away from the figures to the picturesque characteristics of paint and canvas. The eye can sense the illusionary individuality of the motifs, while at the same time becoming lost in the process of painting itself. When observing what is represented, it seems as if the materials of their aesthetic creation keep intruding in front of our gaze.

When Drechsel’s paintings describe circumstances, they do it with a kind of logic that is constantly dissolving: we perceive figures, spaces, and objects manifesting in an intrinsic process, appearing as thin or multilayered visual planes. In other words, we see objectifications of a precise practice of creativity, which, from the start, are conceived within the categories of painting and, as a result, expose the mode of their creation.

For instance, the silkscreen series *In Wärmeland* (1996–97) is based on smaller-format watercolors, which have been enlarged to an extreme, thus revealing an obvious grid pattern. The lesbian love scene is captured in black and white, and taken from the repertoire of pornographic motifs, but it contains an inherently cartoon-like gesture. At the same time the black watercolors primarily serve to animate the depiction of the skin surfaces, without, however, taking on a mimetic function. The coarse grid pattern is yet another counterpoint, which slows down the spectacular production of desire, because the structural aspects of the painting, which attempt to veil the pornographic aesthetic in particular by insisting on the reality of the event, are attested to and exposed here, almost dot by dot. Remarkably, the process of silkscreen reproduction used in the *Wärmeland* series emphasizes the process that is used in pornography: details are enlarged and optically exaggerated until they appear grotesque and hyper-realistic; sexual acts are conjugated in formulaic positions. Nevertheless, Drechsel’s nude female bodies take leaps of their own. They seem distant and fall to pieces in countless dots, only to come together in the next moment as recognizable subjects. This has nothing to do with the effect-seeking staging of sex. Instead, the series follows presentational principles and thus enters into different relationships, which would not be possible if the artist took a purely pictorial path. Here, it becomes obvious that Drechsel does not regard painting as a kind of self-evident destiny, but as a contextual act that always takes place within a different framework of cultural references, and can always make more intermedia connections.

Kerstin Drechsel’s works often take a path that leads them through meaningful border zones, which are either randomly determined—like the bizarre, lead-cast objects—or else are systematically tailor-made to fit the predictable

kinds of logic used in interpretation—such as the pornographic scenarios. Ultimately, despite their apparent obviousness, Drechsel’s works reveal zones of suggestive allusion, which permit or even demand multiple emotions and/or sensations. This makes them incredibly sexy, although not at all in a conventional way, but rather because the act of looking at these unique visual inventions can also free up a sense of excitement and pleasure.

1
“I know it when I see it,” was American Supreme Court Justice Potter Stewart’s famous answer, given in 1964 in reply to the question of what is actually pornographic.

Sex and Entropy

Jack Halberstam

In the 1968 cult classic short story titled “The Heat Death of the Universe,” Pamela Zoline uses the concept of entropy to explore the breakdown of a Californian housewife struggling to keep domestic disorder at bay.¹ As she feeds her children breakfast, prepares for a birthday party, and busies herself with a slew of domestic chores, the protagonist, Sarah Boyle, slowly confronts and succumbs to the relentless chaos that thwarts all human attempts to keep life tidy. As the children spill food, leave sticky, grimy marks all over her clean surfaces, as dust collects on newly cleaned surfaces and fresh diapers become soiled and soggy, Sarah Boyle recognizes the wisdom of the second law of thermodynamics: “the entropy of a system is a measure of its degree of disorder. The total entropy of any isolated system can never decrease in any change; it must either increase (irreversible process) or remain constant (reversible process).” Over the stove, Sarah Boyle has printed the word: “Help, Help, Help, Help, Help.”²

Domesticity, disorder, desire, despair. Help. Help. Help. These are also the messages embedded in the sculptures, dioramas, paintings, and installations of Berlin based artist Kerstin Drechsel. In an extraordinary body of work, Drechsel explores the sexual entropy of the everyday: she mines the spinning, unfolding, unwinding narratives of desire and despair that are folded into quotidian objects, that adhere to ordinary interactions, that mark places, temporalities, and environments. She maps the libidinal forces that disorder the spatial and physical relations between things, between subjects and objects, between desire and fulfillment. Her work seems less interested in the desire generated between bodies than in the desire that arises in between bodies and things as they fall into and out of place across a lonely landscape of domestic interiors.

Bodies sometimes function as if they were pieces of furniture in Drechsel’s interior world; they are design pieces in a constructed environment to be arranged, located and placed in aesthetically pleasing relations to one another. Nowhere is this more obvious than in the extraordinary dioramas of *In Wärmeland #2* (1998). In this series, Drechsel places handmade Barbie dolls in doll-house-like settings and manipulates them pornographically both to reveal the sexuality that the dolls in some way represent, and to remake the meaning of the domestic and of desire itself. Creating alluring sex scenes with the Barbies, one blond and one brunette, and then placing the two lusty bodies in candy colored environments that make perverse use of Barbie merchandise—like Barbie’s backyard pool, her doctor’s office and uniform, her moped, her horses—Drechsel draws out not only the desires we project onto the doll bodies, but also the much more compelling set of desires that draws us (and draws the kids who play with the dolls) to the accessories, to the backdrops, to the furnishings that make Barbie’s world credible, believable, and seductive. As we peer into the dollhouse-like settings, exterior as well as interior (although all exteriors feel interior in Barbie’s world—see the camping set up), we begin to see the

pp. 70–75

sets as prisons, as domestic cages but also as film sets and stages for strange miniature sexual dramas.

Part of the seduction of the Barbie scenes in the installation *In Wärmeland #2* has to do with the imperfection of the sets and the marks of disorder within them. The Barbies in *In Wärmeland #2*, for example, are transformed from the plastic perfection of the Barbie brand to messy lumps of clay. In other words they are humanized, and humanization comes not in the form of streamlining and smoothing, but it is a mode of deformation. Drechsel crafts the figures from animation clay and so the dolls have a roughness to them, an unfinished look that turns them from glossy supermodels into Smurfs with breasts and butts. They have messy hair, smoke cigarettes, and are presented in grooming environments like beauty parlors and hair salons, but they give the appearance of being un-groomed. The roughness of their clay forms also makes the Barbies seem crude—sexually crude—and it lends a raw power to the pornographic scenarios in which they are placed. The sexiness of the Barbie scenes exists precisely in the evidence of a disordering presence that sweeps through each environment: in the scene of the Barbies in the jacuzzi, for example, one is shocked not by the scene of the two dolls entwined in the tub, but rather by the combination of the carelessly rumpled bathmat, the lively presence of objects around the tub (a boom box, slippers), and the slightly awkward way in which one doll straddles the other.

p. 72

And of course, they have genitals, female genitals, clay genitals revealed through splayed legs and offered to an unseen camera. In one urban nightscape, a parodic reinvention of the teenage make-out scene, one Barbie sits on the hood of a red sports car while the other holds her partner’s legs open. The car is lazily parked across several parking spots and a freeway forms the backdrop marking a path from a skyline marker right up to the blond figures, making them an extension of its own sweep, making them its destination and its terminal. The phallic tower in the background—the “lanky lad” as it is known in Berlin—anchors the vulvic presentation of Barbie genitalia; the tower and the red car are ultimately dwarfed by the blond plastic figures in the foreground. While the backdrop is expressionistic and could easily be construed as romantic or mysterious, the blond figures in the foreground drain the romance out of the urban setting even as they refute any intimacy in their own encounter. The viewer has to reconcile the orderliness of the nightscape with the public disorderly conduct of the doll bodies.

p. 72

In “The Heat Death of the Universe,” Sarah’s careful maintenance of the domestic space begins to falter: the vacuum cleaner blows instead of sucking, dust covers the living room, a pet turtle is dying. Sarah looks at the room as it fills with sunlight and begins to see the unraveling of time and order. Her obsession with entropy results in visions of apocalypse and obliteration: “It has been held that the Universe constitutes a thermodynamically closed system,

and if this were true, it would mean that a time must finally come when the Universe ‘unwinds’ itself, no energy being available for use.”³ Sarah imagines this unwinding in the creeping disorder of spaces, the incipient death of pets, children and intimates, the unfettered growth and spread of things, vegetables and weeds. She imagines a universe spinning into chaos, one household at a time, and all of it observed by the unblinking glass eye of a discarded toy.

The Barbie dioramas are entropic, dotted with disorder, marked by a disturbing abundance of objects without use or owners: they too are waiting for their time to come.

Disorder in these images mimics perversion, defining it as disarray, as the detour away from a destination: and so a toy moped sits stranded against an unmoving backdrop, anchored in place by the balance of the dolls on its tiny seat. Brunette Barbie half stands, half sits, as if riding a bike uphill; blond Barbie’s head is under brunette Barbie’s ass; both have their tits hanging out, their clothes in disarray. “Desire is never neat!” the work screams at the viewer. “Desire looks like this.” Even though we are surrounded by images of desire in the media that have the appearance of a manicured lawn or a waxed pussy, desire too tends toward chaos and heat death. Desire, the wild-headed Barbies yell at the viewer, looks like this!

Three different series, *UNSER HAUS* (2005), *RESERVE* (2001–05), and *MITTELERDE* (2005–07) confront the chaos that we have sensed pulsing anarchically through all of Drechsel’s work. In these three series she confronts messiness directly in paintings of explicitly junky domestic interiors: she offers up rooms overflowing with books and papers; closets stuffed with discarded materials and reams of toilet paper; in others pantries overflow with cans and household goods. In some spaces, the books and the paper overwhelm the spaces that should contain them; in others the materials we use to clean away the traces of dirt — toilet paper for instance — becomes waste itself. Stuff wreaks havoc everywhere precisely by having neither use value nor aesthetic value . . . in fact, stuff is just stuff in these paintings. The junk piles up in the form of undifferentiated matter so that we look at these paintings depicting mountains of books, coats, crates, boxes, clothes and we can no longer distinguish between the things that make up the piles and the piles themselves. In this way, the objects become “stuff” and the stuff within the painting transitions from mimetic representation into a heap of color and light, into something sculptural. A pile of CDs, for example, and a pile of videotapes, sit collecting dust but are also conducting light and converting it into art. The CDs and the VHS tapes represent outmoded technologies, media that has since been lost to innovation: they are recorded matter that outlives the means by which they were made: six CDs in search of a CD player; six videotapes in search of a VCR, six actors in search of a playwright, six Barbies in search of a plastic backdrop.

In these series an aesthetic of disorder prevails and the paintings dare the viewer to take them home, to hang them on the wall and they threaten to mirror back to the viewer/owner a desperate image of the disorder that the house barely keeps at bay and that this art encourages. The paintings of messy interiors taunt the collector and liken the collecting of art to the collecting of things, useless things, stuff. They menace and snarl; they refuse to be the accent on a minimal interior; they promise to sow disorder and shove any environment firmly in the direction of anarchy. These paintings promise you that life, sex, desire, and art are all like the Barbies sitting on the still moped, or like housewives fighting entropy with a vacuum cleaner — going nowhere fast, going down, riding a rough road from stasis to chaos, and collecting dust all the way.

pp. 82–93
pp. 94–96

1
Pamela Zoline, *The Heat Death of the Universe and Other Stories* (Kingston, 1988).

2
Ibid., p. 16.

3
Ibid., p. 18.

Too Close for Comfort

Jutta von Zitzewitz

Marks that people leave behind are rarely neat or clean. Life means chaos, and it is a well-known fact that everyday life and orderliness are not very compatible. Kerstin Drechsel's work frequently deals with this insight, which she embeds in a fundamental process of questioning norms and boundaries—the ones between order and disorder, between gender roles and sexual identities. Her artwork is based in painting, that fluent and most disorderly of all media, which seems predestined to dissolve limitations and reflect the imperceptible transition from one state to another via the fluid application of paint.

In her extensive groups of works Drechsel operates precisely and in various ways with an unfinished, open-ended painting technique. Her often thin application of glazed paint, her work on an absorbent surface, which cuts a fringed edge into silhouettes and blurs contours, is the formal expression of her refusal to accept boundaries and categorization. Drechsel's intention—to reframe and to occupy them in a new way, to open up a field of ambivalent associations—can not only be read in the subject and the conceptual layout, but also in the process of painting itself. Her group of works, *If you close the door* (2008–10), devoted to the depiction of women, as well as lesbian club culture, is an outstanding example. Drechsel sets this work in the dark room of a gay bar in Berlin, which also has women's nights on a regular basis. The oil paintings from this extensive series are based on photo sessions with women Drechsel is acquainted, and whom she photographs in different situations and poses. In a thematically similar series, *POSTER_BOX Teil I* (Poster_box part I, 2003–04), self-absorption, intoxication, and adolescent narcissism reflected in the mirror of media projections played an essential role in her depiction of young women. Here, in *If you close the door*, Drechsel opens up a field of intimate encounters, where it is difficult to discern the boundaries between authenticity and staging.

Defined as a semi-public place for anonymous sexual contact, Drechsel's cycle of pictures reinterprets the dark room as a protected refuge for intimacy and a sense of closeness. Whereas the space itself remains in the semi-darkness, the anonymous dark room sex is echoed in the recurrent motif of the "glory hole," as the focus shifts to the bodies of the women, half-clothed and in various poses. The color palette used to depict the women also clearly distinguishes them from their diffuse surroundings. The couples furnish the place, as it were; their familiarity and natural manner of dealing with each other creates a sense of warmth in what is otherwise a purely functional ambience. Found amid the pictures that cite pornographic stereotypes, therefore, are also moments of contemplation. Full-size views of faceless couples in action are contrasted with close-ups of individual women, either smoking or gazing into the distance in a melancholy way. One woman sits alone on a sofa in the bar, looking as lost as Edgar Degas' absinthe drinker—an association that is strengthened by the bright pastel colors and the delicate brushstrokes. Thus, in a playful way, Drech-

sel takes a male-occupied environment and turns it into a space for women to act. It is, at the same time, a place of desire, as well as an ambiguous field of perception that evades obvious gender classification. In some of the images it is unclear if the people are men or women.

The various motifs and variations, the narrative fragments, the alternation between close-up and complete view, the co-existence of hard contours and gentle gradients of color—all demonstrate Drechsel's conceptual approach as clearly as the exhibition space, which turns this series of pictures into an installation. Under the bright light of the "white cube," the provisory features of the dark room are distorted. Roughly constructed, moveable walls invite viewers down narrow passageways, where, instead of waist-high "glory holes," a row of Drechsel's small paintings prompt intimate encounters.

Drechsel proceeds to a thematically contrasting, but formally similar, three-part complex of works on the theme of order and disorder, consisting of *RESERVE* (2001–05), *UNSER HAUS* (Our house, 2005), and *MITTELERDE* (Middle earth, 2005–07). Here, too, is a seemingly spectacular theme—a phenomenon known as compulsive hoarding. These three series also seem to make the viewer a voyeuristic offer. In *If you close the door* Drechsel penetrated a male domain, reframing and occupying it in opposition, prying out the voyeuristic impulse; here, intrusion into a private sphere is required in order to expand it through appropriation and reinterpretation. The process in this case also affects some genres of art history, because the series of pictures presented as interiors are actually multipart portraits of their inhabitants. In the deserted living spaces of *RESERVE* she amalgamates a cornucopia of things—toilet rolls, newspapers, handkerchiefs, and packaging of all kinds. She turns them into an abysmal portrait; at the same time, however, they are depicted as a sluggish stream of progressive neglect, which also threatens to engulf the viewer.

Manic collection of objects correlates with the artist's obsessive research of the trashed living room, the digression of repetitive perspectives. Some elements—a lamp, for instance, or a telephone—are circumnavigated again and again, so that various sections of them are captured at various distances. The unabashed quality of this visual groping is diminished by the almost scientific thoroughness of her procedure, and one of her strategies is to antagonize the viewer. Her images make use of transparent, deliberately bright, light colored oil paints, in order to contrast the abysmal darkness of the subjects, while the large format takes on a sense of the monumental, coming dangerously close. Life-sized chaos overflows in the direction of the viewer. With the same sort of straightforwardness she employs to confront the observer with live sex in a dark room, Drechsel gets at them in a different way, by drawing them into the space itself.

Here, too, like a balancing principle, the conceptual aspect plays an important role, greatly affecting the way that the series is installed in the exhibition

pp. 9–31

pp. 32–41

pp. 82–96

Too Close for Comfort Jutta von Zitzewitz

space. The pictures are simultaneously painted archives and compilations of solid materials alike, and in the exhibition space they are treated like modules. They are layered and piled in abundance; they obscure windows and cupboards, block light, obstruct passageways, and cover each other up, running riot in the space.

This confrontational way of addressing the viewer is atoned by an uncompromising fondness toward her subject. Drechsel is not interested in the spectacular aspect of compulsive hoarding, nor in the supposed pathology of the person affected with it, but rather in “the intimacy of the place,”¹ and the ordinariness of the objects, which are familiar to everyone. Drechsel’s painting functions like a sensor that picks up on the biographical aspects of the items, tracing their leftover energy, and creating a kind of force field, where one barely exists any more. In this sense her paintings are as much heat accumulators as they are archives of traces.

In cycles of paintings such as *If you close the door*, *RESERVE*, and *UNSER HAUS* (Our house), intimacy proves to be a central category that pervades Drechsel’s work, in terms of both content and form. This quality, which is inherent in almost all of her works, is owed to a subjective adaptation of the kinds of motifs found at the place where private environment, urban spaces, and mass media visuals intersect. Conversely, the things in Drechsel’s work that are private or autobiographical undergo a process of objectification, in which disturbing moments and strict formality form a counterbalance to intimacy and affinity.

By deciding to use thin applications of paint, which makes even her large oils look like watercolors or gouaches, Drechsel lends intimacy to the artistic process itself. Unlike other protagonists of the New Leipzig School,² Drechsel is not interested in either virtuosity or monumentality, but in how to expand the possibilities of painting in an extremely unspectacular way. She shifts the spectacular element of some her motifs toward a perspective that finds everything about them ordinary; something seemingly marginal is turned into a natural setting at the center of her creative work.

This has nothing to do with triviality. In the eyes of this artist, nothing is banal or immaterial—on the contrary. In her paintings Kerstin Drechsel defends the mundane, the everyday, and the reality of bodies and spaces down to the smallest detail, as something valuable in and of itself—using a process of accumulation in which painting and subject illuminate each other.

¹
Kerstin Drechsel, in conversation with the author, August 8, 2011.

²
Such as Matthias Weischer, Tim Eitel, and Tilo Baumgärtel.

Autoren und Autorinnen

BIRGIT EFFINGER ist Kunsthistorikerin und leitet gemeinsam mit Hannah Kruse das Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT, ein Postgraduiertenprogramm zur künstlerischen Berufspraxis. Darüber hinaus schreibt Effinger für Kataloge und Zeitschriften Texte zu folgenden Arbeitsschwerpunkten: Professionalisierung in den Künsten, aktuelle Kunst und ihre Diskurse sowie Fragen des politischen und ästhetischen Handelns.

JACK HALBERSTAM ist Professor an der University of Southern California für die Fächer Englisch und Amerikanistik sowie Gender Studies und Völkerkunde. Halberstam schrieb vier Bücher. Zu seinem neuesten Werk gehört *The Queer Art of Failure* (2011). 2012 wird ein Buch über die neue Geschlechterpolitik unter dem Titel *Gaga Feminism* erscheinen.

ANGELA MCROBBIE ist Professorin für Kommunikationswissenschaft an der Goldsmiths College University of London. Sie verfasste zahlreiche Artikel und Bücher über Gender und Populärkultur, junge Frauen und Sexualität, die Modeindustrie in Großbritannien und kürzlich über die neue Kreativwirtschaft. Zurzeit schreibt sie an einem Buch mit dem Titel *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*.

DIETA SIXT ist freiberufliche Kuratorin, Produzentin und Geschäftsführerin von The Bakery, Paris/Berlin, einer Forschungsplattform für Performance. Zurzeit ist sie als Mitherausgeberin an einem Buch zur interdisziplinären Arbeit bei The Bakery tätig, das 2012 unter dem Titel *Liminal Practice* erscheint.

JUTTA VON ZITZEWITZ studierte Kunstgeschichte und Anglistik in Köln, London und Berlin. Seither ist sie freie Autorin, Kritikerin und Übersetzerin mit Publikationen zur Geschichte der Malerei, Fotografie und Gegenwartskunst. 2010 promovierte sie an der Humboldt-Universität zu Berlin über das Thema der Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seit 2011 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin.

Authors

BIRGIT EFFINGER is an art historian and head of the Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT, a postgraduate professional program for female artists, held in collaboration with Hannah Kruse. In addition, Effinger writes texts for catalogues and magazines with a focus on the following areas: professionalization in the arts, contemporary art and art discourse, and the examination of political and aesthetic acts.

JACK HALBERSTAM is Professor of English, Gender Studies, and American Studies and Ethnicity at the University of Southern California. Halberstam is the author of four books including most recently *The Queer Art of Failure* (2011) and is finishing a book on new sexual politics entitled *Gaga Feminism*, forthcoming in 2012.

ANGELA MCROBBIE is Professor of Communications at Goldsmiths College University of London. She is the author of many articles and several books on gender and popular culture, young women and sexuality, the UK fashion industry, and recently the new creative economy. She is currently completing a book entitled *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*.

DIETA SIXT is a freelance curator, producer, and managing director of The Bakery Paris/Berlin, a research platform on performance. Currently, she is co-publishing a book on the interdisciplinary work of The Bakery called *Liminal Practice*, forthcoming in 2012.

JUTTA VON ZITZEWITZ studied art history and English literature in Cologne, London, and Berlin. Since then, she has worked as a freelance author, critic, and translator with publications on the history of painting, photography, and contemporary art. In 2010, she graduated from the Humboldt-Universität zu Berlin with her thesis on photography and urbanization in New York between 1945 and 1965. Since 2011, she conducts scientific research at the Institut für Kunst- und Bildgeschichte at the Humboldt-Universität zu Berlin.

Kerstin Drechsel: Biografie / Biography

1966

Geboren / Born in Reinbek bei / near Hamburg, lebt / lives in Berlin. Studium an der / Studied at UdK – Universität der Künste / University of the Arts Berlin, Klasse / master class of Achim Freyer, Meisterschülerin

Seit / Since 2006

Lehrbeauftragte für Zeichnung / Lecturer in Drawing, Universität / University of Kassel

2010/11

Gastprofessur für Bildende Kunst / Guest Professor of Fine Art, Kunsthochschule / The School of Art and Design Kassel, Universität / University of Kassel

STIPENDIEN UND FÖRDERUNGEN (AUSWAHL) / (SELECTED) SCHOLARSHIPS AND GRANTS:

2011

Katalogförderung durch den Regierenden Bürgermeister; Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten / Catalogue Funding from the Governing Mayor; Senate Chancellery – Cultural Affairs, Berlin

2008

Arbeitsstipendium der / Work Grant from Stiftung Kunstfonds, Bonn

2006

Arbeitsstipendium der / Work Grant from the Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

2005

Cité internationale des arts, Paris, Auslandsstipendium der / Foreign Exchange Scholarship from the Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

1997

Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT / Professional Development Course for Female Artists, Berlin

1990

Kritikerpreis der / Critic's Award of the *Berliner Zeitung* für / for *La Finta Giardiniera*, Theater Hebbel am Ufer, Berlin

EINZEL- UND GRUPPEN-AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) / (SELECTED) SOLO AND GROUP EXHIBITIONS:

2012

SEPTEMBER, Berlin *; Vane, Newcastle upon Tyne *

2011

Espiritu de Epoca, MIAC – Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote

2010

If you close the door, SEPTEMBER, Berlin *; *Diskurshexe II*, Are you coming too?, Berlin; *Thema. Frau*, SEPTEMBER, Berlin

2009

Freie Wahl? Die Formkräfte des Kunstlebens, Nancyhalle, Karlsruhe; *A room inside them*, Vane, Newcastle upon Tyne; *The New Omega Workshops*, SEPTEMBER, Berlin; *Rotate*, Contemporary Art Society, London

2008

Gewoon Anders!, Cobra Museum, Amstelveen / Amsterdam; *I Queerelanti*, neon > campobase, Bologna; *Jan-Holger*, Vane, Newcastle upon Tyne *; *ciné*, Galerie 21, Braunschweig *

2007

Meatdistrict, MAMA: Projektraum / Showroom for Media and Moving Art, Rotterdam; *A room of one's own*, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin; *MITTELERDE*, SEPTEMBER, Berlin *

2006

Das Achte Feld / The Eighth Square, Museum Ludwig, Köln / Cologne; *A Room*, De Markten, Brüssel / Brussels; *Berlin. Tendenzen*, Palau de la Virreina, Barcelona; Cité internationale des arts, Paris

2005

UNSER HAUS, Laura Mars Grp., Berlin *; *In Wirklichkeit*, KUNSTHAUS Nürnberg

2004

Allgemeiner Konsumverein, Braunschweig *; *POSTER.BOX Teil 1*, Laura Mars Grp., Berlin *

2003

GEHAG Forum, Berlin *; *RESERVE*, Laura Mars Grp., Berlin *; *Das Atmen der Stadt*, Haus am Waldsee, Berlin; *Stadt im Regal. Scarface*, Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, Baden-Baden; *Stadt im Regal. WK8P2 Abbau*, innerhalb des Projektes / as part of the project »Superumbau«, Hoyerswerda; *Paradiesprojekt*, Bunker unterm / under Alexanderplatz, Berlin; *Lebenslanglich 14*, Laura Mars Grp., Berlin

2002

Stadt im Regal. Mahagoni, Offspace, Wien; *Over the moon*, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin

2001

In Wärmeland #2, Galerie station Mousonturm (heute: Künstlerhaus Mousonturm), Frankfurt am Main *

2000

Randori 2, loop – Raum für aktuelle Kunst, Berlin; *Stadt im Regal. Bungalow*, Z 2000, Akademie der Künste, Berlin

1999

Más y más. Stadt in den Beinen, La Panaderia, Mexico-Stadt / Mexico City

1998

Goldrausch 9, Marstall, Berlin; *SINGLES*, Focus Mediaport, Berlin *

1997

KOMM, Dirty Windows Gallery, Berlin * (zusammen mit / in collaboration with Markus Strieder); *Parkhaus. Stadt im Regal*, Parkhaus des / parking garage of the Westin Grand Hotel, Behrenstrasse, Berlin

* = Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

PUBLIKATIONEN UND VERÖFFENTLICHUNGEN (AUSWAHL) / (SELECTED) PUBLICATIONS AND ARTICLES:

2010

Interview *Monopol TV*

2009

Interview für die Filmreihe / for the series *Deutschlandbilder*, »20 Jahre Mauerfall«, Deutsche Welle

2008

John Vrieze und / and Frank Wagner, *Gewoon Anders! = Just Different!*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Cobra Museum voor Moderne Kunst / of Modern Art, Amstelveen / Amsterdam.

>

Danksagung / Acknowledgments

2007

Kerstin Drechsel. MITTELERDE, hrsg. von/ed. SEPTEMBER, Berlin, Ausst.-Kat./exh. cat. SEPTEMBER, Berlin, Berlin.

2006

In: Christoph Tannert und/and Jens Asthoff, *New German Painting. Remix*, München u. a./Munich et al.; in: Frank Wagner, *Das achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960*, Ausst.-Kat./exh. cat. Museum Ludwig, Köln/Cologne, Ostfildern.

1998

In Wärmeland, Ausst.-Kat./exh. cat. Marstall Berlin, hrsg. von/ed. Goldrausch Künstlerinnenprojekt, Frauennetzwerk Berlin e.V., Berlin.

THEATER- UND FILMARBEIT (AUSWAHL) / (SELECTED) WORK FOR THEATER AND FILM:

Bühnenbild und Kostüme / Stage design and costumes (in Zusammenarbeit mit/in collaboration with Friederike Feldmann) für/for:

2002

Preiset! von/by Johannes Grebert und Matthias Matschke, Schaubühne, Berlin

2000

Gier von/by Sarah Kane, Staatsschauspiel Dresden, Dresden

1999

Quizoola von/by Tim Etchels, Staatsschauspiel Dresden und/and Sophiensaele, Berlin

1999

Dionysos 99 von/by Johannes Grebert, Staatsschauspiel Dresden, Dresden

1992

Mahagonny-Songspiel/Happy End, von/by Berthold Brecht und/and Kurt Weill, Ballhaus Naunynstrasse, Berlin

1990

La Finta Giardiniera, von/by Wolfgang Amadeus Mozart, Theater Hebbel am Ufer, Berlin

WEITERE PROJEKTE / FURTHER PROJECTS:

1997

Ausstattung für den Film / Scenography for the film *Mein Herz. Niemandem!* von/by Helma Sanders-Brahms, Internationale Filmfestspiele Berlin / Berlin International Film Festival, Wettbewerbsprogramm / Competition program

1993

Bühnenbild, Kostüme, Regie für die Kurzoper / Stage design, direction, and costumes for the short opera *Notturmo* von/by André Werner, Theatersaal der UdK – Universität der Künste / University of the Arts, Berlin

Diese Publikation wurde realisiert mit Unterstützung der / This publication was made possible through the support of the Kulturverwaltung des Berliner Senats; des GEHAG Forums / the GEHAG Group – Deutsche Wohnen AG, Berlin, der Galerie / the Vane gallery, Newcastle upon Tyne sowie von / as well as Erika und / and Ulrich Gregor, Michael Fridetzky und / and Haiko Ehlers, Margit Eschenbach, Heidi von Plato, Friederike Feldmann und / and Judith Schalansky.

SPECIAL THANKS TO / BESONDERER DANK GEHT AN

Dieta Sixt und die Autoren und Autorinnen / and the authors Birgit Effinger, Jack Halberstam, Angela McRobbie, Jutta von Zitzewitz; das Verlagsteam von / the Hatje Cantz team, vor allem an / particularly to Cristina Steingraber, Julika Zimmermann sowie an / as well as to Leina Gonzalez und / and Charlotte Neugebauer für das Lektorat / for copyediting, Miriam Halwani und / and Allison Plath-Moseley für die Übersetzung / for the translation, Milena Schäufole aus der Werbeabteilung / for publicity and ganz besonders an / and especially to Hannes Aechter für die Gestaltung / for the graphic design und / and Jan Scheffler für die Reproduktionen / for the reproductions.

Mein Dank geht außerdem an / furthermore, my thanks go out to: Noemi von Alemann, Wiebke Alpei, Véronique Danneels, Ursula Döbereiner, Haiko Ehlers, Margit Eschenbach, Friederike Feldmann, Danielle Frank, Michael Fridetzky, Erika und / and Ulrich Gregor, Silke Helmerdig, Christopher Yeats, Ulrike und / and Jürgen Klein, Henry Kleine, Heike Klussmann, Oliver Koerner von Gustorf, Nanna Lüth, Evelyn Marwehe, Sabina Mastica, Frank Müller, Heidi von Plato, Marieke Ran, Bettina Rave, Frank Rediess, Ute Rilling, Judith Schalansky, Sabine Schindler, Karl-Hans Schumacher, Paul Stone, Markus Strieder, Wiebke Trunk, Marie Vermeiren, und / and Jens Ziehe.

FOTOGRAFEN UND FOTOGRAFINNEN / PHOTOGRAPHERS

Anno Dittmer (# 58, 60), Hans-Georg Gaul (# 39, 41, 42), Silke Helmerdig (# 15, 70, 72), Stefanie Kloss (# 65), Peter Maasz (# 43–55), David Oliveira (# 01, 05, 07, 08, 11, 13, 14), Jens Ziehe (Umschlag / Cover, # 02–04, 06, 09, 10, 12, 16–34, 36–38, 40, 59, 61–64, 66–69, 71) und / and Kerstin Drechsel (# 35, 56, 57)

Courtesy SEPTEMBER, Berlin: # 01–05, 08, 13, 15, 29, 72

Courtesy Laura Mars Grp., Berlin: # 62, 65

VERLAGSLEKTORAT / COPYEDITING: Leina Gonzalez, Charlotte Neugebauer
ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS: Miriam Halwani, Allison Plath-Moseley
GRAFISCHE GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN: Hannes Aechter, Kerstin Drechsel
SCHRIFT / TYPEFACE: Hei(+), Trixie, Times Ten
HERSTELLUNG UND REPRODUKTIONEN / PRODUCTION AND REPRODUCTIONS:
Jan Scheffler, prints professional
PAPIER / PAPER: Profimatt, 170 g/m²; Fly white, 130 g/m²
GESAMTHERSTELLUNG / PRINTING AND BINDING: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2012 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren / and authors

© 2012 für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works by Kerstin Drechsel:
VG Bild-Kunst, Bonn

Erschienen im / Published by
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Deutschland / Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores.
For more information about our distribution partners, please visit our website at
www.hatjecantz.com.

ISBN 978-3-7757-3251-2

Printed in Germany

UMSCHLAGABBILDUNGEN AUS / COVER ILLUSTRATIONS FROM:
NEIN, Daily Vol. 3, 2011, Aquarell auf Papier / watercolor on paper, jeweils / each 32 x 24 cm

