

Weird Beauty: Ritual Violence and Archaeology of Mass Media in Wangechi Mutu's Work In the last decade, Wangechi Mutu has carved out an extraordinary critical space in which to think about the use-value of, and the spectatorial aporias that surround the media production and contemporary consumption of images of African and black bodies within the global economy of mediatized signs. At the turn of the twenty-first century, when contemporary life had become utterly transformed into an archival condition, Mutu entered into the contemporary artistic sphere with a forceful reinscription of the mechanical and digital image's fetishistic character. The large-scale collages that defined her remix of pictorial and photographic signs pointed to a preoccupation with rethinking the deleterious issues of a return to beauty of the 1990s, a return grounded in retrograde and conservative ideologies of aesthetic propriety. With its surfeit of neo-ethnographic and sexualized content, Mutu's scrambled and unruly images of naked bodies abjured the proper and the respectable. Instead, she was intent not only in profaning such logics of beauty as were framed in the writings of such art critics as Dave Hickey, but also in abrogating their critical purchase.

Mutu's early collages of the period are greatly indebted to, and inflected by, the photomontage legacy of the 1920s and '30s, more specifically to the work of German pioneers of the form such as John Heartfield and Hannah Höch. Her work also references both the collages of such American artists as Romare Bearden, which depict African-American narratives and, most importantly, the seminal and influential Vietnam-era photomontages of Martha Rosler, whose *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967–72), employed the disharmony between the raw images of the carnage of the war and the idyllic images of tranquil home life and sleek contemporary interior design culled from shelter and fashion magazines in the United States.

Photomontages of this kind often draw from the appearance of incongruity between different types of images, the intent being that, when combined, the resulting montage becomes specious. Mutu's critical debts in this regard are not only based on the relationship between her work and those of her antecedents. Her work can be even more productively understood in terms of its critical alliance with the artistic production of her own contemporaries, particularly artists who, in the mid 1990s, boldly took on the repulsive ethno-pornographic images to which the black female body was attached in certain pictorial situations. Artists such as the South African, Candice Breitz; the British-Nigerian, Chris Ofili; and to some extent the American, Kara Walker, were able to transform such emblems of racialized and gendered stereotypes of black women into vehicles of inquiry into black subjectivity against the prohibitions surrounding it through social deracination in mass media.

At one end, Mutu's early work-in its techno-mechanistic joining of various body parts into hybridized forms of racialized difference against a backdrop of white isolation - bears striking resemblance to Candice Breitz's early series of photomontages, particularly the Rainbow Series (1996), a work in which Breitz deployed stereotypical images drawn from South-African tourist postcards of half-naked African girls, stitching them together with equally troubling images of naked white women appropriated from porn magazines. While the affinities between Mutu's Ark Collection (2006)—a series of postcard-sized collages appropriated from a book on African "natives" and from postcards and porn magazine cutouts—and Breitz's earlier series generate a reconsideration of the utility of ethnographic and pornographic signs in the production of a critique of gendered and racial stereotypes, Wangechi Mutu's own work enters an ambivalent sphere when considered alongside Chris Ofili's collages, in which he used cut-out pornographic images of black women in the controversial painting, The Holy Virgin Mary (1996). Ofili's use of pornography was developed alongside a parallel social critique of gangster rap's misogynistic objectification of black women as



Gemälde The Holy Virgin Mary (1996), bei dem er aus Pornos ausgeschnittene Fotos schwarzer Frauen verwendet. Ofilis Einsatz von pornografischen Bildern entwickelte sich parallel zu einer gesellschaftlichen Kritik der misogynen Verobjektivierung schwarzer Frauen als Huren im Gangster Rap.1 Mutus künstlerische Praxis lässt sich, obwohl formal von Walkers großformatigen schwarzen Scherenschnitt-Wandinstallationen weit entfernt, konzeptuell in eine Beziehung zu ihnen setzen, vor allem was die Befragung historisierter Formen von rassistischer Gewalt, Frauenfeindlichkeit, sexueller Perversion und der Unterwerfung schwarzer Körper angeht. Jede dieser ästhetischen Beziehungen offenbart den kritischen Gehalt innerhalb der von der Künstlerin betriebenen Archäologie der Bilder zu Gewalt, Rasse, Gender, Stereotyp, Ethnografie und Pornografie. Das Verbindende liegt in dem geschärften Bewusstsein gegenüber der politischen und ästhetischen Ökonomie postkolonialer Repräsentation.

Grundsätzlich fußen Mutus Arbeiten auf einer materialistischen Archäologie populärer Medienbilder und auf einer strukturellen Zersetzung des vorgeblich bruchlosen homogenen Bildobjektes, wie es sich in der Massenkultur manifestiert. Ihre Arbeiten deuten ebenso hinsichtlich formaler Schwerpunke wie diskursiver Begriffe eine Verschiebung vom Dichten zum Sparsamen und vom Leidenschaftlichen zum Kühlen an, wobei das Ergebnis gleichermaßen grotesk und elegant erscheint. Jede dieser Verschiebungen innerhalb ihres Werkes verweist auf den Versuch eines Bruchs gesellschaftlicher Verhältnisse zwischen Bild und Produkt, bildlichem Zeichen und Werbe-Symbol.

Mutus Arbeiten haben eine tief greifende Entwicklung durchlaufen, ausgehend von ihren frühen provisorischen, aus Objekten bestehenden Skulpturen bis hin zu den aktuellen exhibitionistischkarnevalesken Bildern, düsteren Installationen und eindringlichen Videos. Mitte der 1990er Jahre beschäftigte sich Mutu mit gefundenen Objekten und Abfallmaterialien, die sie zu eigenartigen kleinen Assemblagen und Skulpturen verarbeitete, die an Voodoopuppen erinnern. Dabei nennt sie das Werk des afroamerikanischen Künstlers David Hammons als wesentlich für ihre Manipulation von Alltagsmaterialien und die Veränderung ihres ikonischen Werts im Sinne von Kunstobjekten. Diese kleinformatigen Skulpturen aus ihrer Anfangszeit Mitte der 1990er Jahre kündigten bereits den Beginn der großen Collagen an. Durch die Verschiebung von zu eigenartigen figurativen Assemblagen kombinierten gefundenen, kuriosen Materialien hin zum zweidimensionalen Raum der Collagen nahmen die formalen Parameter ihrer Arbeit eine souveräne Wendung. Anstelle einer Konzeption entsprechend der Objektbeziehungen gefundener Materialien, auf deren Grundlage die Skulpturen entstanden, wurde die neue Doppelstrategie aus Extraktion

und Reassemblage zu einer wesentlichen Methode ihrer analytischen Auseinandersetzung mit den Bildern der Massenmedien.

Ihre neuen Experimente mit vorgefundenen Bildern tendierten zu einer Verschmelzung der opportunistischen, parasitären Projektionen der Konsumkultur mit den inkommensurablen Darstellungen, in denen Stereotypen schwarzer Körper entweder im Sinne des allzu Erotischen, gewalttätig Festischisierten oder degeneriert Andersartigen ausgebeutet werden. Diese Darstellungen, die ebenso sehr auf einem skopophilen wie auf einem xenophilen Begehren beruhen, werden auf glatter, milchglasartig durchscheinender Mylar-Folie ausgeführt, durch deren Oberflächeneigenschaften die Strukturen von Fotomontage und Film miteinander verschmelzen und gleichzeitig der Unterschied zwischen Malerei und Collage aufgehoben wird.

Eine typische Inszenierung dieser Art besteht aus glitzernden Pigmenten und einer dichten Ansammlung von Bildern: von Glamour-Fotos aus Modemagazinen über Porno-Centerfolds bis hin zu dokumentarischen Abbildungen aus Bildreportagen, Wissenschafts- und Ökologiejournalen. Bilder von Körperteilen, Maschinen, Tierhäuten und -körpern, Pflanzen, Stoff, Perlen und so weiter werden zu nicht miteinander kompatiblen Trophäen und Landschaften vermengt, die konventionellen Beziehungen kulturübergreifender Repräsentationen trotzen. Die aus unterschiedlichen Quellen extrahierten Bilder werden in sperrigen Kombinationen nebeneinander gestellt und zu einem Patchwork aus Ikonischem und Minderwertigem, Primitivem und Modernem, Lokalem und Kosmopolitischem, Profanem und Religiösem, Erotischem und Verdorbenem verwoben. Das daraus resultierende, häufig figurativstilisierte Endprodukt verströmt eine ebenso traumhafte wie albtraumhafte Aura und erinnert an die Verwendung verstümmelter Schaufensterpuppen in der Fotografie und Skulptur des Surrealismus, insbesondere bei Hans Bellmer (1902-1975).

Auf diese Weise führen die ausgewählten Motive und der Akt des Ausschneidens von Frauenbildern aus Zeitschriften nicht nur zur Anspielung auf Visionen sexueller Kommodifizierung unter dem lüsternen Blick männlichen Begehrens, sondern tendenziell auch zu einer Verstümmelung des menschlichen Körpers. In ähnlicher Weise sagt die ethnografische Verobjektivierung afrikanischer Figuren etwas über die Erstarrung des Andersartigen unter der Herrschaft des Kolonialismus oder unter der tyrannischen Beobachtung durch die westliche Konsumkultur aus. Die Gegenstände dieser dichten Collagemalereien neigen zu einer prägnanten Konzentration auf Bilder des Ur-Anderen, die in einer Galerie des ethnografisch Minderwertigen und Enteigneten ausgebreitet werden. Ob solche Arbeiten nun in ein Verhältnis zum sezierten (häufig afrikanischen) Körper der Frau gesetzt werden oder zur Inszenierung eines Gleichnisses über das Thema des überheblichen Konsums des Anderen oder das Thema der Banalität beliebiger Pornografie dienen-zweifellos verdeutlicht Mutu, dass ihre Praxis keineswegs fixiert ist auf die simple Prämisse einer Kritik der Massenkultur, ebenso wenig nutzt sie in ihrer Kunst die im visuellen Genuss solcher Bilder inhärente Ambivalenz aus.

Auch wenn diese Strategien unbestreitbar von wesentlicher Bedeutung für Mutus Entwicklung derartiger abweichender Kompositionen sind, so ist doch ebenso sehr auf die damit einhergehende Gefahr der übermäßigen Abhängigkeit von den ihnen zugeschriebenen Disjunktionen oder auf die Möglichkeit einer Überidentifikation mit einem Teil der von ihr entwickelten Kritik hinzuweisen. Oder wie es der Theoretiker Homi Bhabha formuliert: "[D]as stereotype Bild auf der Grundlage einer vorhergehenden politischen Normativität zu beurteilen bedeutet, es abzuweisen, statt es zu ersetzen, was wiederum nur dann möglich ist, wenn man sich mit dessen "Wirkung" beschäftigt; mit dem Repertoire der Rolle

1 Zu einer Erörterung des Verhältnisses zwischen Mutu, Breitz und Ofili siehe auch: Okwui Enwezor und Chika Okeke-Agulu, Contemporary African Art Since 1980, Bologna 2009.



whores.¹ Along a similar line of inquiry, Mutu's practice—formally different from Walker's large-scale, black paper silhouette wall installations—can be conceptually related to it, especially in the bold interrogation of historicized forms of racial violence, misogyny, sexual perversion, and the domination of black bodies. Each of these aesthetic relationships reveals the critical stakes in each of the artists' archaeology of images of violence, race, gender, stereotype, ethnography, and pornography. What brings all of them together is the heightened awareness they bring to the political and aesthetic economy of postcolonial representation.

On a fundamental level, Mutu's work is premised on the materialist archaeology of popular media images and in the structural disaggregation of the supposedly seamless, homogeneous pictorial object as manifested in mass culture. Constructed of a miscellany of conjoined parts, her work proposes shifts in formal emphasis, as well as in discursive terms, from dense to spare, fervid to cool; at once grotesque and elegant, paratactical yet hybridized. Each of these transitions in her work points to an attempt to rupture the social relations between image and product, between the pictorial sign and the advertising symbol.

Mutu's work has undergone profound transformation from her early tentative, portable sculptures made of collage objects, almost like voodoo dolls, to what they are today: as exhibitionist and carnivalesque pictures; dark, brooding installations; and haunting, sparsely filmed videos. In the mid 1990s, Mutu worked with found objects and discarded materials which she built into small droll assemblages and sculptures that vaguely resembled voodoo dolls. She cites the work of the African-American artist David Hammons as influential in her manipulation of everyday materials and in changing their iconic value as art objects. These small-scale

sculptures of her early years at the Cooper Union, New York, in the mid 1990s prefigured the inception of her large-scale collages, which began during her graduate studies at Yale University several years later. With the shift from found, funky materials built into curious figurative assemblages to the flat space of her collages, the formal parameters of her work took a clear, confident turn. Instead of being conceived around object relations of found materials on which the sculptures were conceived, a new, two-fold strategy of extraction and reassemblage became the primary repertoire through which she set about her analytical engagement with mass-media images.

Her new experiments with found images tended to conflate the opportunistic and parasitic projections of consumer culture with the incommensurable depictions that exploit stereotypes of black bodies, either as overly erotic, violently fetishistic, or degenerately other. Each of these depictions, which are dependent as much on scopophilic and xenophilic desires, are calculatedly rendered either on a piece of thick Arches paper or, more prominently, on a flat field of glassy, translucent Mylar whose planar attributes tend to collapse the structures of photomontage and film while eradicating the distinction between painting and collage. The effect in her work is more pronounced in the aesthetic operations they set up.

A typical "mis-en-scène" employs jewel-like pigments and compositions based on a packed collection of pictures excised from various sources and comprising diverse categories of images, generated from glamour photo shoots in fashion magazines to pornographic centerfolds, and documentary pictures from photojournalism, science, and ecological journals. Images of human body parts, machine fragments, animal skins and bodies, plants, fur, bones, fabric, jewelry, beads, and so on, are all thrown together into incongruous heraldic trophies and dizzying landscapes that defy conventional relations of cross-cultural representations. The extracted images mined from these diverse sources are juxtaposed in jarring combinations, stitched together into dense quilts of the iconic and the abject, primitive and modern, native and cosmopolitan, secular and religious, erotic and debased. The resulting final work, often figurative and stylized, exudes a powerful aura that can appear both oneiric and nightmarish, and may recall the use of mutilated mannequins in Surrealist photography and sculpture, especially that of the German artist Hans Bellmer (1902 - 1975).

In this way, the chosen motifs and the act of cutting out the images of women from magazines tend to allude not only to visions of sexual commodification under either the lascivious gaze of male desire but also to the mutilation of the human body. Similarly, the ethnographic objectification of African figures speaks to the petrification of otherness under the colonial regime or the tyrannical observation of Western consumer culture. The subjects of these dense collages-cum-paintings tend, then, to focus incisively on images of ur-otherness splayed in a gallery of the ethnographically abject and spectatorially dispossessed. Whether such works are positioned in relation to the dissected (often African) woman's body or generated to enact a comparison across the field of overweening consumption of otherness, or the banality of gratuitous porn, Mutu's work makes clear that her practice is far from fixed on the simple premise of the critique of mass culture; nor does it exploit the ambivalence inherent in the visual pleasure such images provide.

While all these strategies are certainly crucial to Mutu's deployment of such aberrant images and the forms they have assumed in her compositions, it is equally important to note the corollary danger of overdependence on the disjunctions attributed to them

For a discussion of the relationship between Mutu, Breitz, and Ofili, see Okwui Enwezor and Chika Okeke-Agulu, Contemporary African Art Since 1980 (Bologna: Damiani Editore, 2009).

von Macht und Widerstand, Herrschaft und Abhängigkeit, durch die eine koloniale Identifikation entsteht (...)."² Obwohl Mutus hybride Figuren und Porträts, die einem ungezügelten Fluss von Glitter, verdünnter Farbe und wirbelnder expressiver Linien gegenüberstehen, eine gewisse Befriedigung auslösen, geht die Wirkung ihrer Collagen weit über den Vorwurf von Skopophilie und Xenophilie hinaus. Tatsächlich lenkt Mutu unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf den kolonisierenden, fetischisierenden Blick, sondern auch auf die zahlreichen Phobien, Verletzungen und die Gewalt, die Teil der Struktur des neoliberalen Kapitalismus und des ethnografischen Diskurses sind.

Beim Durchstöbern der Inhalte unterschiedlicher Genres von Massenkultur und dokumentarischen Bildern aus den Bereichen Mode, Tourismus, Ethnografie und Pornografie besteht Mutus Vorgehensweise darin, die extrahierten Bilder nicht als von vornherein gestört zu begreifen, sondern ihre Wirkung und Rezeption so zu inszenieren, dass sie in der Lage sind, eine gestörte Sichtweise zu erzeugen. Das Foto einer nackten Frau beispielsweise ist nicht an sich gestört, kann aber durch bestimmte Arten der Verdinglichung jener nackten Gestalt, durch Umstand seines Kontextes und durch seine Wiederholung bis zum Überdruss dazu werden. Die fundamentale Erkenntnis ihrer Arbeit besteht darin, dass derartige Verdinglichungen ebenso politisch wie gesellschaftlich, kulturell wie ökonomisch und profan wie theologisch sind. Und



indem Mutu diese Verdinglichungen durch spezifische kompositorische Rahmen eingrenzt, hebt sie all ihre negativen Formen hervor. Durch die bei ihrer Überarbeitung von Körperteilen entstehenden Posen legt sie außerdem die Grenzen der subjektiven und offiziellen Biopolitik frei, und nicht zuletzt auch das visuelle Vergnügen, das wir aus ihnen als sammel- und konsumierbare Bilder ziehen. Die daraus resultierenden Figuren treten dabei im Sinne bizarr geformter Organe oder fantastisch zusammengebrauter Urgottheiten hervor – der Kunstkritiker und -theoretiker Hal Foster hätte diese Figuren vielleicht als prothetische Göttinen bezeichnet. Das Resultat eines solchen sorgsam ausgearbeiteten, aber im Grunde strategischen Einsatzes des Exzessiven ist eine sonderbare Schönheit, die erfolgreich die Stelle des Stereotyps einnimmt, indem sie dieses von seiner Starre und Formelhaftigkeit befreit.

In Anbetracht der vorgegebenen Szenarien, denen Mutu in ihren Arbeiten gegenübertritt, ist es von ebenso großer Bedeutung, auf die Wirkung ihrer Gesten und Strategien einzugehen und diese hinsichtlich der künstlerischen Genealogie zu untersuchen, an die ihr Werk sowohl strukturell als auch formal gebunden ist. Die meisten kritischen Analysen zu Mutus Arbeiten umgehen tendenziell eine genauere Überprüfung ihrer kritischen Qualitäten im Verhältnis zu ihren Vorgängern wie auch Zeitgenossen. Ich habe zuvor bereits die Bedeutung von Hannah Höchs frühen Fotomontagen aus der Zeit der Weimarer Republik sowie ihrer Nachkriegs-Collagen der 1950er Jahre für Wangechi Mutu angedeutet. Ich habe außerdem auf die Gemeinsamkeiten zwischen ihren Collagen und denen von Candice Breitz und Chris Ofili hingewiesen, die bereits Anfang bis Mitte der 1990er Jahre entstanden, Ich bin allerdings noch nicht auf die in ihren Arbeiten vorhandene kritische Reaktion auf Höchs frühmoderne Phase sowie auf ihr Verhältnis zu den surrealistischen Fantasien im Hinblick auf das Andere eingegangen. Ich habe auf die Atmosphäre des postkolonialen "Ennui" verwiesen, in welcher sich ihre Zeitgenossen mit der ethnografischen und pornografischen Darstellung von Sex und Gender, Rasse und Differenz beschäftigen. Aber verglichen mit Mutus künstlerischer Auseinandersetzung mit den Kombinationen aus Sex und der Ausbeutung weiblicher Körper, Ethnografie und rassifiziertem Anderssein, Pornografie and bildlicher Erniedrigung, schwarzen Körpern und weißem Begehren bieten auch Höchs frühe Montagen wesentliche Erkenntnisse im Hinblick auf die Frage, worin für eine afrikanische Künstlerin die Motivation bestehen könnte, ihre Darstellung neu zu formulieren.

Als weiße europäische Künstlerin, deren Analyse massenmedialer Bilder auf einer Untersuchung der Dialektik zwischen Primitivismus und Moderne, Ethnografie und Surrealismus, afrikanischer Kunst und Fotografie fußte, war Höch, was ihre Arbeiten betraf, in jene bildliche Amnesie verwickelt, die wesentlich für die europäische Rezeption und den Konsum afrikanischer Objekte und Bilder als Teil der Kategorie des Fetischhaften und Nicht-Menschlichen war. Darüber hinaus entsprachen ihre Montagen der für die Moderne wesentlichen Aneignung der formalen Attribute afrikanischer Plastik bei gleichzeitiger Ignoranz der Existenz ihrer Schöpfer. Die Betrachtung von Höchs mechanisiertem Zerschneiden und Neuzusammensetzen entkörperlichter europäischer Frauenextremitäten mit afrikanischen Masken und Skulpturen aus dem Kabinett ethnografischer Fetische verdeutlicht die tiefe mystische Verbindung zwischen der europäischen Moderne und der afrikanischen Kunst. Außerdem belegt sie deren grundlegende Ambivalenz und die Problematik jener kulturellen Kreuzung und ihrer Objektbeziehungen, die sich durch die Geschichte der Moderne quer durch das 20. bis ins 21. Jahrhundert zieht. Dennoch ist die Position von Mutus Arbeiten als Reaktion auf Höchs Fotomontagen eher von Trennungen geprägt als von Verbindungen. Um sie zu deuten, muss der Betrachter zunächst die miteinander verwobenen Teile

- 2 Homi Bhabha, Location of Culture, New York/London 1994, S. 67.
- 3 Vgl. Hal Foster, Prosthetic Gods, Cambridge/Mass. 2004.

or the possibility of overidentification with some of the critiques she elaborates. As the critical theorist Homi Bhabha reminds us, "to judge the stereotyped image on the basis of a prior political normativity is to dismiss it, not to displace it which is only possible by engaging with its 'effectivity;' with the repertoire of positions of power and resistance, domination and dependence that constructs colonial identification..." Though Mutu's reengineered hybrid figures and portraits—rendered against a riotous spill of glitter, watery paint, and swirling expressionistic lines—prove satisfying, the effectiveness of her collages goes beyond its reproach of scopophilia and xenophilia. In fact, she directs our attention not only to the colonizing and fetishizing gaze, but also to the mass of phobias, repulsions, violations, and violence inherent in the very structure of neo-liberal capitalism and ethnographic discourse.

Rummaging through the content of diverse genres of mass culture and documentary images, from fashion to tourism, ethnography and pornography, Mutu's repertoire is to take the extracted images not as a priori disordered, but to stage their effects and reception as capable of producing disordered vision. The photograph of a naked woman, for instance, is not by itself disordered but can become so through specific modes of objectifying that naked form, in the artifice of its situated context and through its repetition, "ad nauseam." This is the fundamental insight of her work: that such objectifications are as political as they are social, cultural and economic, secular and theological. Moreover, by constraining them within specific compositional frames she highlights all their blighted forms. Through the poses shaped by her reengineering of the body parts she also exposes the limits of the bio-politics of subjectivity and agency, as well as the visual pleasure we might derive from them as collectable and consumable images. Thus, the resulting figuration emerges as bizarrely shaped organs or fantasmically concocted primeval deities; what the art critic and theorist Hal Foster might have called prosthetic goddesses.3 The effect of such carefully wrought but principally strategic deployment of excess is one of a weird beauty that successfully displaces the stereotype by releasing it from rigidity, from fixity.

Given the stated scenarios which Mutu's work confronts, it would be equally important to assess the effectiveness of her gestures and strategies by examining them in light of the artistic genealogy to which her work is structurally, even formally, bound. Most critical analysis of Mutu's work tends to bypass a considered review of its critical properties in relation to both her antecedents and her contemporaries. I have already framed the indebtedness of her work to Hannah Höch's early photomontages in 1920s and '30s Weimar Germany, and later her postwar collages of the 1950s. I also suggested the affinities between Mutu's collages and those of Candice Breitz and Chris Ofili which preceded hers in the early to mid 1990s. What I did not address was the critical response of her work to Höch's early modernism and its relationship to Surrealist fantasies of otherness. I did refer to the landscape of postcolonial ennui in which her contemporaries worked with regard to the ethnographic and pornographic representation of sex and gender, race and difference. But in relation to Mutu's artistic prosecutions of the volatile combinations of sex and the exploitation of women's bodies, ethnography and racial otherness, porn and pictorial abjection, black bodies and white desires, Höch's early montages offer important insight into what could be the motivations of an African artist to take on such matters-in short, to reframe them in representation.

As a white, female European artist whose analysis of massmedia images hinged on exploiting the dialectic between primitivism and modernism, ethnography and surrealism, African art and photography, Höch's work in many ways was implicated in the pictorial amnesia fundamental to European reception and consumption of African objects and images as belonging to the category of the fetish and non-human. Moreover, her formally elegant montages corresponded to modernism's appropriation of the formal attributes of African sculpture while pointedly ignoring the existence of their makers. To view Höch's mechanized cutting and reassembly of disembodied European female body parts, spliced together with African masks and sculptures retrieved from the ethnographic fetish cabinet, is to understand the deep mystical communion that links European modernism to African art. It is also to witness the fundamental ambivalence, to annotate how troubled that cultural intersection and their object relations have been throughout the history of modernity and across the twentieth and twenty-first centuries. However, it is in the disjunctions, rather than the conjunctions embodied by the dialectic between the modern and primitive that Mutu's work, in response to Höch's photomontages, is situated. To read them properly, the viewer has to first decompose the sutured parts from the composed whole; to see the images clearly, one has to strip the accreted parts, as if performing the act of decollage from the dense field of images. This means that we never experience Mutu's collages as complete compositional entities but instead read them as so many individuated details generating new meanings as we move from one area of the composition to another.

Another principal feature of her work and a fundamental departure from Höch's is the inimitable violence that accompanies the rough excisions that define her work. Here, Mutu shares with Breitz similar conceptual strategies, but deviates from them through the almost celebratory features of the grotesque that have become a hallmark. She proposes a break from the modernist binaries of the tasteful and repulsive, civilized and primitive, synthetic and organic, culture and nature, by privileging conflict among each of those competing image species. By embracing the attributes of negation and repulsion but with an overlay of fascination and power, Mutu inscribes new orders of reception that are critical to her attempt to decontaminate the forms of negativity which modernism invested in otherness and ethnography, or feminism's condemnation of porn. Her collages are like maps of atomized debauchery and insalubrious exploitation of ethno-porn, a strategy similar to Ofili's acerbic appropriation of the language of gangster-rap misogyny. Nothing is off-limits to Mutu's examinations of the stereotype and its variously encoded structural and social violence on the feminine body or the ethnographic self. Her procedures carry a dark, but mordantly edgier formalism that simultaneously unite human and animal, machine and nature, waste and pristineness.

² Homi Bhabha, Location of Culture (New York and London: Routledge, 1994), 67.

³ See Hal Foster, Prosthetic Gods (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

von der Gesamtkomposition abspalten und die einzelnen Bilder betrachten, so als ginge es hierbei um eine Art Decollage des dichten Bildfeldes. Man nimmt Mutus Collagen also niemals als abgeschlossene kompositorische Einheiten wahr, sondern liest sie stattdessen im Sinne einer Vielzahl neue Bedeutungen erzeugender Details, während man sich innerhalb der Komposition von einem Bereich zum nächsten bewegt.

Eine weitere Eigenschaft von Mutus Arbeiten, in der ein fundamentaler Unterschied zu Höchs Werk besteht, ist die einzigartige Gewalt, welche die groben Cutouts umgibt. In dieser Hinsicht verfolgen Mutu und Breitz ähnliche konzeptuelle Strategien, von denen Mutu jedoch in Form beinahe feierlicher grotesker Züge abweicht, die zu ihrem Kennzeichen geworden sind. Sie deutet einen Bruch gegenüber den modernistischen Binärpaaren zivilisiert vs. primitiv, synthetisch vs. organisch, Kultur vs. Natur an, indem sie einem Konflikt jeder dieser miteinander konkurrierenden Bildgattungen den Vorzug gibt. Durch Einbeziehung der mit Faszination und Macht belegten Attribute Negierung und Abstoßung entwirft Mutu neue Rezeptionsregeln, die wesentlich sind für ihren Versuch einer Dekontaminierung jener Negativitätsformen, mit denen die Moderne das Andere beziehungsweise die Ethnografie belegte, und für ihren Versuch einer Dekontaminierung der Verurteilung der Pornografie durch den Feminismus. Ihre Collagen ähneln Landkarten atomisierter Ausschweifungen und der unheilvollen Ausbeutung der Ethnopornografie, eine Strategie, die vergleichbar ist mit Ofilis Aneignung der misogynen Sprache des Gangster Rap. Mutus Untersuchungen hinsichtlich des Stereotyps und seiner unterschiedlich kodierten strukturellen und gesellschaftlichen Gewalt gegenüber dem weiblichen Körper oder dem ethnografischen Individuum kennt keine Tabus.

Auf einer anderen Ebene geht es bei Mutus Diskurs nicht immer um die allgemeinen Theorien über die Differenz und das Andere; vielmehr lässt sich dieser Diskurs mit der bildlichen Genealogie dessen verbinden, was ich als Afro-Pessimismus bezeichne. Dieser Begriff beschreibt die Vorstellung, dass der Zustand Afrikas beziehungsweise die schwarze Subjektivität stets ohne den angemessenen gesellschaftlichen Respekt wahrgenommen wird. Während sie in ihren Collagen Bilder einer statuenhaften, erbitterten Weiblichkeit entwirft, basiert die Hinwendung zu ethnopornografischen und afropessimistischen Bildern nicht auf einer Sterilisierung ihrer Effekte, sondern eher auf Dekontamination und Transformation ihres kritischen Nutzens. Es geht dabei nicht um die Abstumpfung ihrer Wirkung, sondern um eine Verstärkung des Unbehagens: Man kann sich dieses Bild ansehen und gleichzeitig nicht ansehen. Durch die Konfrontation mit dem anzüglichen Blick spielen ihre Arbeiten immer auch mit einer Entwaffnung der disziplinarischen Macht des abweichenden Bildes: An dieser Stelle sind Skopophilie und Skopophobie gleichermaßen Voraussetzung. Während die xenophobe Abwehr die xenophile Faszination konterkariert, gehen Ikonophilie und Ikonophobie ein enges Bündnis ein. Durch diese Darstellungsstrategien verwandeln sich Mutus Collagen in wahre Landminen: stets explosiv, widerspenstig, gestört.

Auch wenn man die vermeintlich radikale Geste ihrer Arbeiten anerkennt, kann man durchaus sagen, dass Mutu als schwarze Afrikanerin – eine angeblich marginalisierte zeitgenössische Figur innerhalb der Biopolitik der Gewalt, von welcher der Kontinent heimgesucht wird – ein gewisses Recht auf Selbstironie nutzt, das Breitz als weiße Südafrikanerin möglicherweise nicht in Anspruch nehmen kann. Gleichzeitig kommt Mutu durch Rasse und Gender ein höheres Maß an Verantwortung zu, die mit allerhand Gefahren einhergeht. Eine schwarze Afrikanerin zu sein bedeutet nicht automatisch, immun gegenüber Kritik zu sein, wenn man ihren Arbeiten beispielsweise die Ausbeutung des stereotypen Bildes vorwirft, durch die nicht nur der männliche Blick erregt wird.

sondern gleich das Begehren einer ganzen Klasse von weißen europäischen Sammlern. Diese Anschuldigung musste sich Kara Walker gefallen lassen, als Betye Saar und Howardena Pindell, zwei ältere prominente afroamerikanische Künstlerinnen, ihre Arbeiten aus ebenjenem Grund kritisierten.

Auf dieser Spannungslinie bewegen sich Mutus kühne gestenreiche mutierte Figuren. Und sie entspricht zum Teil dem Kern von Bhabhas zuvor erwähntem Vorbehalt gegenüber einer unkritischen Verwendung von Stereotypen, insbesondere dann, wenn sie von einer gewissen Ambivalenz geprägt ist. Zum Begriff der Ambivalenz bei kolonialen Darstellungen des Stereotyps schreibt Bhabha: "[D]ie Macht der Ambivalenz verleiht dem kolonialen Stereotyp seine Geltung: Sie gewährleistet seine Wiederholbarkeit innerhalb wechselnder historischer und diskursiver Zusammenhänge, durchdringt seine Individuations- und Marginalisierungsstrategien, erzeugt jenen Effekt einer probabilistischen Wahrheit und Vorhersagbarkeit, der beim Stereotyp stets Vorrang vor dem empirisch Belegbaren oder logisch Deutbaren hat."⁴

Bei der Betrachtung der Skepsis von Mutus Arbeiten gegenüber dieser Ambivalenz und bei der Infragestellung derartiger Stereotypen sind allerdings ebenso sehr die Macht und Verführung zu berücksichtigen, welche von Bildern des Anderen ausgehen, sowie die verschiedenen Historien, die sich um die Ikonografie von Rasse und Differenz, Gender und Sexualität, Pornografie und Gewalt gegenüber weiblichen Körpern, Afro-Pessimismus und Ethnozentrismus, gesellschaftliche Gewalt und Schuld gebildet haben. Die Betonung des komplexen Aufeinanderprallens dieser Binärpaare innerhalb der taktilen, gebrochenen und abgeriebenen Oberfläche ihrer Arbeiten führt zur Erkenntnis, dass die strukturelle Manipulation der unterschiedlichen Bestandteile erst zur Wirkung ihrer Gesten beiträgt.

⁴ Bhabha, 1994 (wie Anm. 2), S. 66.



At another level, Mutu's discourse is not always about the generalized theories of difference and otherness, but can be specifically connected to the pictorial genealogy of what I call afro-pessimism, the idea that the condition of Africa or black subjectivity must always be registered below the propriety of social respect. While her collages render images of statuesque and fierce femininity. the occasional turn to images of ethno-porn and afro-pessimism is not predicated on sanitizing their effects but rather on decontaminating and transforming their critical utility. It is never about blunting their impact, but rather heightening the unease around them: This image can be looked at and it cannot be looked at. By confronting the salacious gaze, her work also plays on disarming the disciplinary power of the aberrant image: Here scopophilia and scopophobia are enjoined, xenophilic fascination is counteracted by xenophobic repulsion, while iconophilia and iconophobia are placed next to one another. These representational strategies transform her collages into veritable landmines, always volatile, unruly, troubled.

While acknowledging the putative radical gesture of her work, it is indeed fair to acknowledge that being a black African woman—a supposedly marginalized contemporary figure in the bio-politics of violence that have wracked the continent—gives Mutu a certain level of license at self-mockery that might not otherwise be available to Breitz, who is a white South African. But, at the same time, Mutu's gender and race bestow upon her a greater level of responsibility that is fraught with all kinds of danger. Being a black

African woman does not offer automatic immunity from criticism if her work is seen as exploiting the image of the stereotype to titillate not only the male gaze, but also the enjoyment of the white European collecting class, as Kara Walker bitterly experienced when her work was attacked for that reason by Betye Saar and Howardena Pindell, two prominent older African-American female artists.

This is the fault line that Mutu's bold gestural, speckled, and mutant figurations inhabit. And it is partly the gist of Bhabha's earlier caution about an uncritical deployment of the stereotype, particularly when it is surrounded by ambivalence. He examines the idea of ambivalence in colonial representations of the stereotype, writing that: "...It is the force of ambivalence that gives the colonial stereotype its currency: ensures its repeatability in changing historical and discursive conjunctures; informs its strategies of individuation and marginalization; produces that effect of probabilistic truth and predictability which, for the stereotype must always be in excess of what can be empirically proved or logically construed."

In viewing her work as wary of ambivalence and in challenging such stereotypes, we must also acknowledge the unremitting power and seduction that images of otherness carry, and the histories that have accumulated around the iconography of race and difference, gender and sexuality, porn and violence to women's bodies, afro-pessimism and ethnocentrism, social violence and liberal guilt. By highlighting the complex collision of these binaries in the tactile, ruptured, and abraded surfaces of her work, we come to understand how the structural manipulation of their varied elements is what makes her gestures effective.

Mutu's work also shows the critical implication of her own body in these considerations, especially in two videos: An older one, Cleaning Earth (2006), is a bleak video filmed in low light in a rectangular, almost monochromatic space that looks like the foundation of a demolished building with a broken, rutted floor. In the image a female figure is on her knees vigorously scrubbing the dirt floor with a repetitive motion while sometimes pushing and flattening the dirt. In addition to the sounds of the floor being scrubbed and of water occasionally being poured on it, the aural backdrop features various recorded sounds: barking dogs, ringing bells, the noise of passing cars, a bellowing cow, the rush of the wind, and other indeterminate ambient sounds. The seeming pointlessness of the task undertaken by the figure in the video suggests. perhaps, that Cleaning Earth is a work about penance. What the cleaning woman is atoning for is not clear, since no narrative accompanies the projection, just the screech of the scrubbing and the figure's juddering movements. The piece recalls the serviceoriented art of early feminist work by such artists as Mierle Laderman Ukeles, whose influential Maintenance Art (1973) also explored the domestic roles-washing, cooking, cleaning, rearingaccorded to women by patriarchal societies. This video is predicated on chores designed to discipline women's bodies. Mutu's second and most recent video, Mud Fountain (2010), is similarly filmed in low light and deploys the same low production values of her other videos. Here, the artist stands naked and vulnerable in a narrow. dingy, cell-like pit in which she is isolated, as if in solitary confinement. As unseen flies buzz about her, the immediate sensation of looking at the figure as she bends and stands up in the pit is of the excremental, particularly as the space of her confinement implies that she is trapped in a latrine. As the video progresses, water sputters down on her, first in a trickle then in a rush, after which a thick, mud-like substance showers down on her exposed body.

Conceptually, these two videos have much in common and, when combined with an earlier one, *Cutting* (2004)—in which the artist is shown dressed in the manner of an African domestic worker laboring in the field, chopping what appears to be a

4 Bhabha, op. cit., 66.

Mutus Arbeiten belegen nicht zuletzt die wesentliche Bedeutung ihres eigenen Körpers bei einer solchen Überlegung, vor allem im Falle zweier Videoarbeiten. Die ältere von beiden, Cleaning Earth (2006), wurde bei trübem Licht in einem rechteckigen, fast monochromen Raum aufgenommen, der wie das Erdgeschoss eines abgerissenen Gebäudes mit rissigem Fußboden wirkt. Eine kniende weibliche Figur scheuert energisch und wiederholt den staubigen Boden. Zusätzlich zum Geräusch des Schrubbens und Ausschüttens von Wasser umfasst der akustische Hintergrund Tonaufnahmen von bellenden Hunden, Glocken, vorbeifahrenden Autos, einer brüllenden Kuh, Windrauschen sowie anderen undefinierbaren Geräuschen. Die Sinnlosigkeit der im Video ausgeführten Handlung könnte suggerieren, dass es sich bei Cleaning Earth um eine Arbeit zum Thema Buße handelt. Wofür die putzende Frau büßt, ist unklar, da die Projektion keine Erzählung oder Vorgeschichte umfasst. Das Video erinnert an die frühen feministischen. "dienstleistungsorientierten" Arbeiten von Künstlerinnen wie Mierle Laderman Ukeles, deren bekannte Arbeit Maintenance Art (1973) sich ebenfalls mit den häuslichen Rollen-Waschen, Kochen, Putzen, Kindererziehung - befasste, die Frauen in patriarchalischen Gesellschaften zugewiesen werden. Das zweite, jüngere Video Mud Fountain (2010) verfügt über dieselbe Low-Budget-Qualität wie Mutus übrige Videoarbeiten. Diesmal sieht man die Künstlerin, wie sie nackt und verletzlich in einer engen Grube steht, als befände sie sich in Isolationshaft. Während unsichtbare Fliegen um sie herumschwirren, gewinnt man beim Betrachten der sich bückenden und in der Grube aufrichtenden Figur den unmittelbaren Eindruck des Exkrementhaften, insbesondere da hier angedeutet wird, dass sie in einer Latrine gefangen ist. Im weiteren Verlauf des Films regnet Wasser auf die Figur nieder, zunächst in einem Rinnsal, dann in einem Schwall, woraufhin ihr entblößter Körper mit einer zähflüssigen, schlammartigen Masse übergossen wird.

Beide Videos haben konzeptuell vieles gemeinsam und offenbaren in Kombination mit der früher entstandenen Arbeit Cutting (2004) das wesentliche Leitmotiv der Selbstverleugnung. In Cutting ist die Künstlerin als afrikanische Arbeiterin gekleidet und zerhackt auf einem Feld einen Holzblock. Das beim Hacken entstehende monotone Geräusch klingt wie eine Picke, die in einen steinigen Boden geschlagen wird. Die Darstellung der einsamen Arbeiterin erinnert an die trostlose Situation von Frauen in den so genannten Entwicklungsländern und an ihren Versuch, dem ausgelaugten Boden eine magere Existenz abzuringen. Ein derartiger Knochenjob geht über den Tätigkeitsbereich häuslicher Arbeit weit hinaus. Vielmehr dienen diese beinahe steinzeitlichen Tätigkeiten der Erforschung der Verstrickungen, welche selbst innerhalb der globalen Bedingungen einer neoliberalen Wirtschaft durch Armut entstehen. Jede dieser drei Arbeiten, die dem Exhibitionismus der Collagen gegenüberstehen, deutet den Versuch an, das Spektatorische durch Reflexion und das Exzessive durch Strenge zu dämpfen. Hier nimmt Mutu mit ihrem Werk eine liminale Position ein und deutet damit die Untrennbarkeit dieser Videoarbeiten von den Bedingungen der postkolonialen weiblichen Subjektivität an. In dieser Beziehung unternimmt sie innerhalb ihres Werkes eine radikale Überarbeitung des Spektakels der Collagen, ohne diese vollständig aufzugeben.

In vorhergehenden Ausstellungen hat Wangechi Mutu verschiedene Installationsformate erforscht, in welchen es zu einer Verbindung unterschiedlicher Präsentationsstrategien sowie zu einer Zusammenführung von Physischem und Kognitivem, Raum und Zeit kam. Diese Konzepte fließen auch in den Plan für ihre Ausstellung im Deutsche Guggenheim mit ein, die auf einer Reihe von Elementen basiert, bei der einzelne Bestandteile ihrer Collagen, Skulpturen und Videos in einer Bild-im-Bild-artigen Abfolge miteinander kombiniert werden. Jedes Element definiert hierbei einen eindeutigen Präsentations- und Rezeptionsraum. In einem der Ausstellungsräume befinden sich auf einem riesigen Tisch in der Raummitte Stapel dunkler Kleidung. Von der Decke hängen

mehrere mit Rotwein (manchmal auch mit Milch) gefüllte Flaschen. die mit Stopfen versehen sind, durch welche der Wein langsam herabtropft und über den Fußboden und den Tisch fließt. Die Flaschen schweben in unterschiedlicher Höhe im Raum, während ihr purpurner Inhalt sich in einem an Blut erinnernden gleichmäßigen Tropfen auf den Boden und über die Kleidung ergießt. Die Pfützen aus geronnenem und flüssigem Rot, die den Boden bedecken, suggerieren sowohl Menstruationsflecken als auch einen Ort ritueller Gewalt. Mutu hat diese Installation bereits im Rahmen anderer Ausstellungen gezeigt, um eine religiöse Wirkung zu erzielen. Auch wenn ein derartiger Effekt sich durch eine gewisse Ambiguität auszeichnet, so ist die Nähe zur christlichen Geißelungs- und Kreuzigungssymbolik unverkennbar. Gleichzeitig suggerieren die Tropfen, die von oben auf die Kleidung fallen, möglicherweise den Ort eines weltlichen Massakers. Begreift man die Kleider als Ersatz für den menschlichen Körper, so ist diese Deutung nicht unwahrscheinlich, vor allem dann nicht, wenn man sie auf Ereignisse wie den Völkermord in Ruanda 1994 bezieht. Eine andere Installation, Fallen Heads (2010), eine großformatige Kombination aus Zeichnung, Gemälde und Collage, zeigt abgetrennte Köpfe mit furchtbaren Wunden am Halsansatz, die von purpurroten Spritzern bedeckt sind und sich über die gesamte Mylar-Fläche ziehen. Dieses Bild erinnert an die seit einem Jahrzehnt währende Gewalt im Irak und in Afghanistan, wo die Aufständischen die barbarische Taktik medialer Propaganda übernahmen, indem sie ihre Gefangenen enthaupteten.

In diesen intensiven Arbeiten gelingt Mutu die Verschmelzung von mythischer Gewalt und religiösem Eifer. Die Bilder sind schwer zu ertragen und wirken gleichzeitig geradezu betörend. Durch die seltsamen Kräfte einer sozialen und politischen Sezierung wird die autoritäre Verkapselung von Mutus reifender künstlerischer Sicht hervorgehoben. Wieder andere Arbeiten innerhalb der Ausstellung verdeutlichen die Vielseitigkeit von Mutus Werk und ihre Fähigkeit der übergreifenden Behandlung verschiedener methodischer und konzeptueller Bereiche. Ein Beispiel hierfür liefernzweifellos auf das Werk von Joseph Beuvs verweisende-filzartige Decken, die den Raum verdunkeln und Mutus zunehmendes Interesse am Theater und der schamanistischen Grundlage von Beuys' ritualisierten Performances verraten. Bei den Videos, in deren kargen Einstellungen die Künstlerin stets als isolierte Figur auftritt, handelt es sich eher um abgefilmte Performances als um theaterhaftes Schauspiel. Dies deutet jedoch keinesfalls einen radikalen Bruch mit dem an, was man als Kennzeichen ihrer früheren Collagen bezeichnen könnte, die auf einem exhibitionistischen Spektakel beruhten. In ihren jüngsten Arbeiten hat sich ein gewisses Gefühl für Destillation durchgesetzt: Das Interesse am Performativen, das die drastischen wiederholten Aktionen der Videos dokumentieren, stellt eine Erweiterung des Gestischen innerhalb ihres Werkes dar, ebenso wie die in den Installationen ersichtlichen theatralischen Vorgänge die bühnenartige Form ihrer Collagen widerspiegeln. Diese Verschiebungen verleihen ihrem Werk unbestreitbar einen gänzlich neuen Elan und erhöhen die Komplexität jener sonderbaren Schönheit ihrer Archäologie der Massenmedien.