

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2019)
Heft: 149: Martina-Sofie Wildberger

Artikel: I want something to say : Martina-Sofie Wildberger's speech acts
Autor: Latimer, Quinn
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869387>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

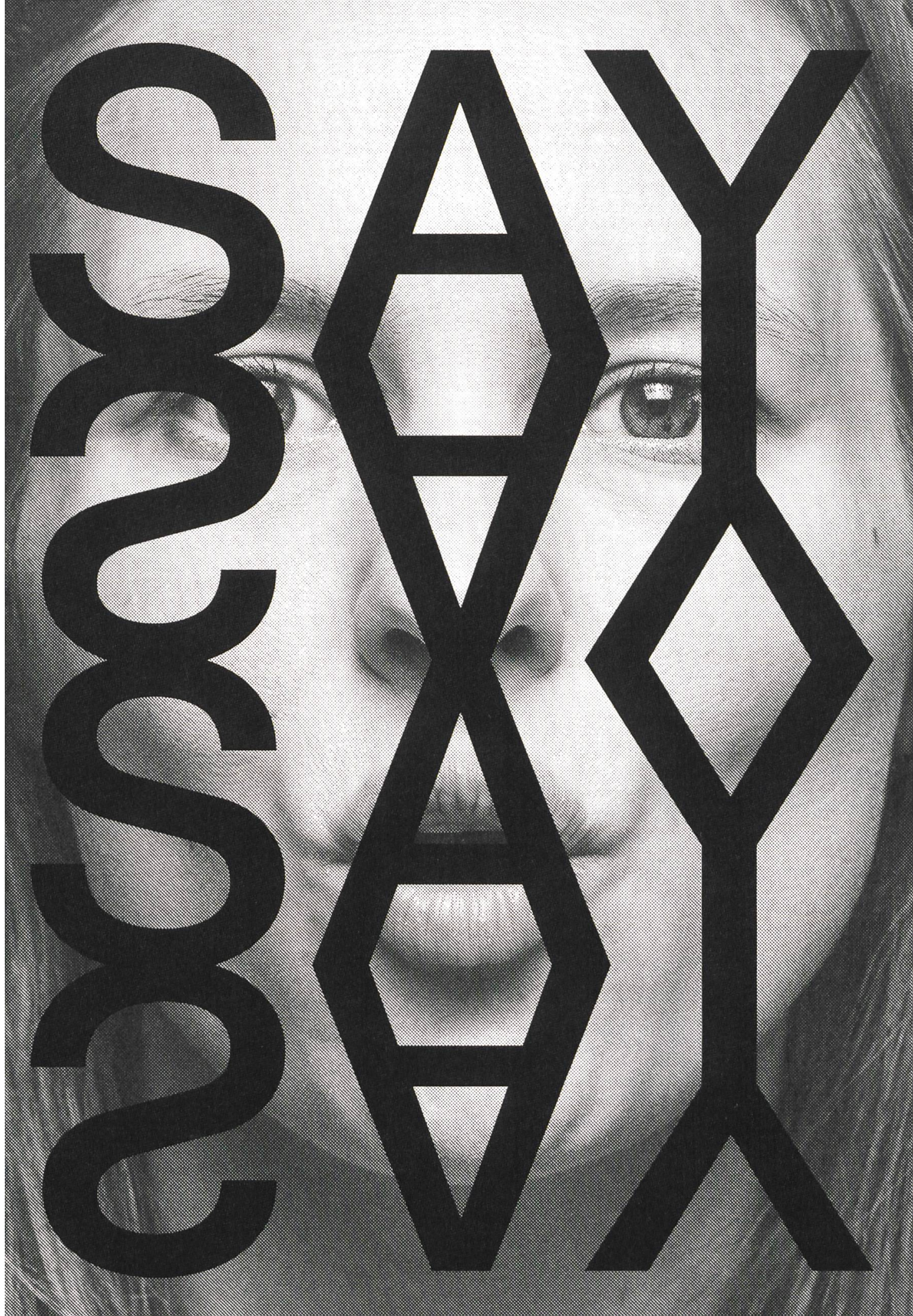
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

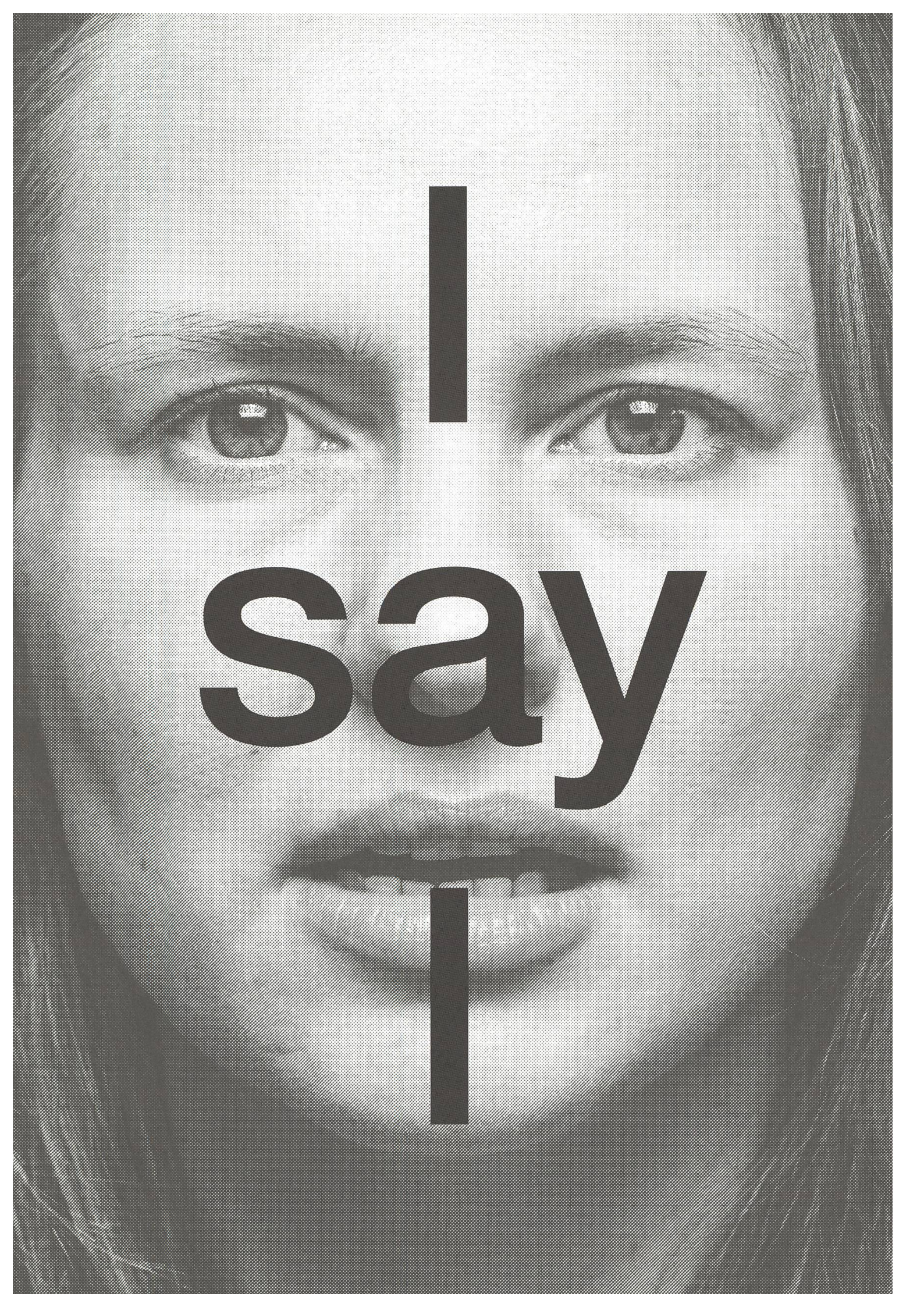
Download PDF: 25.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

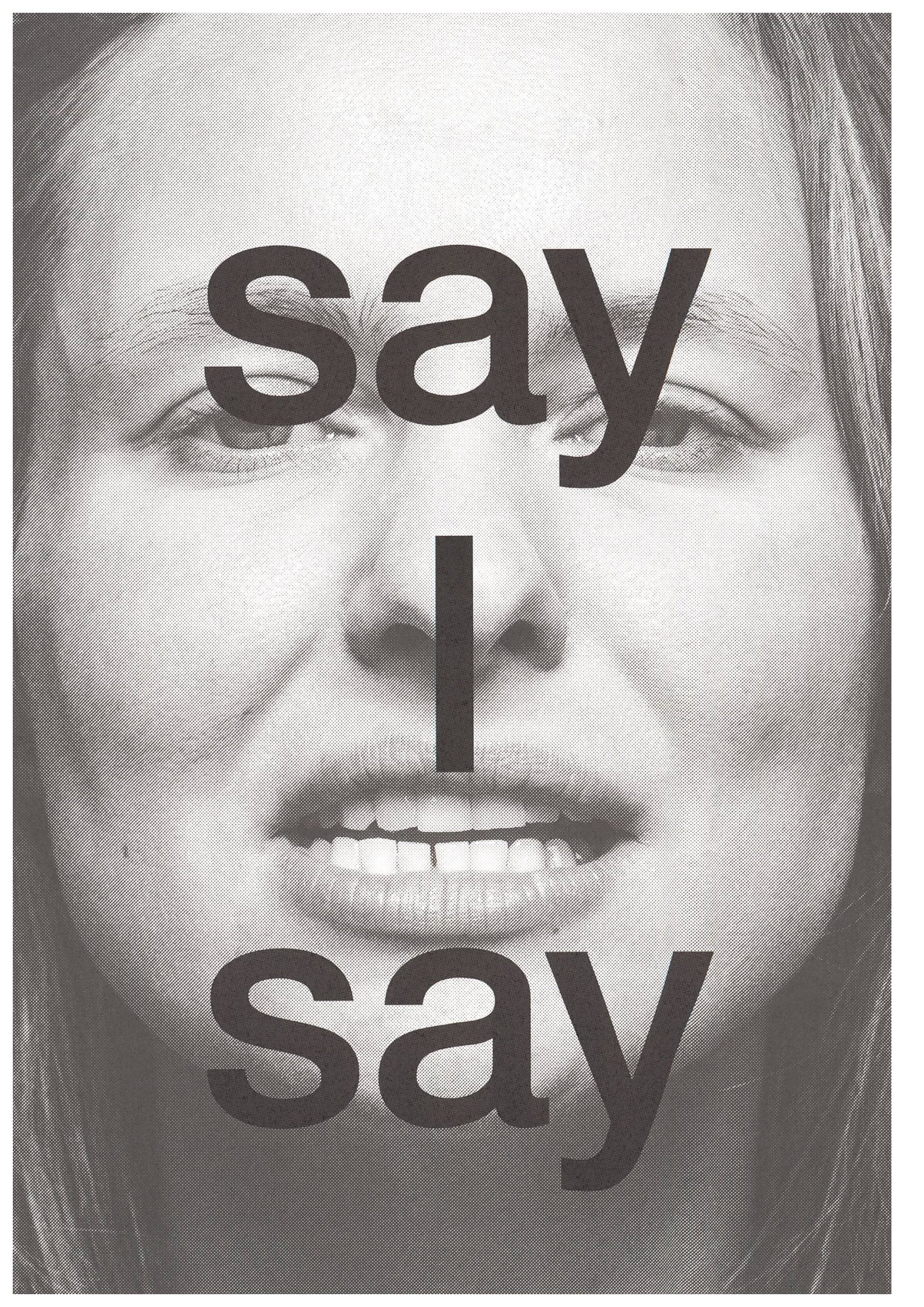
say







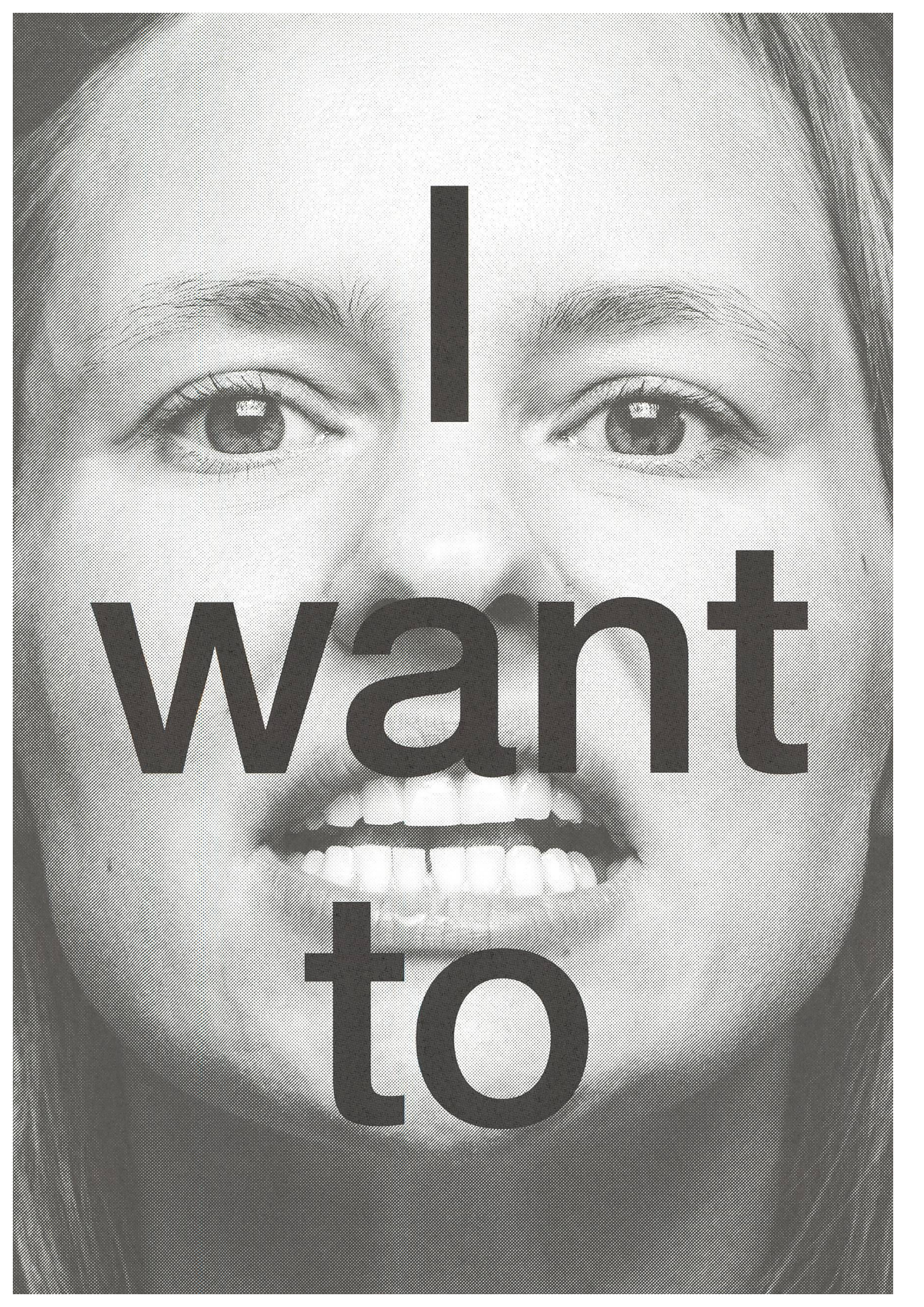
say



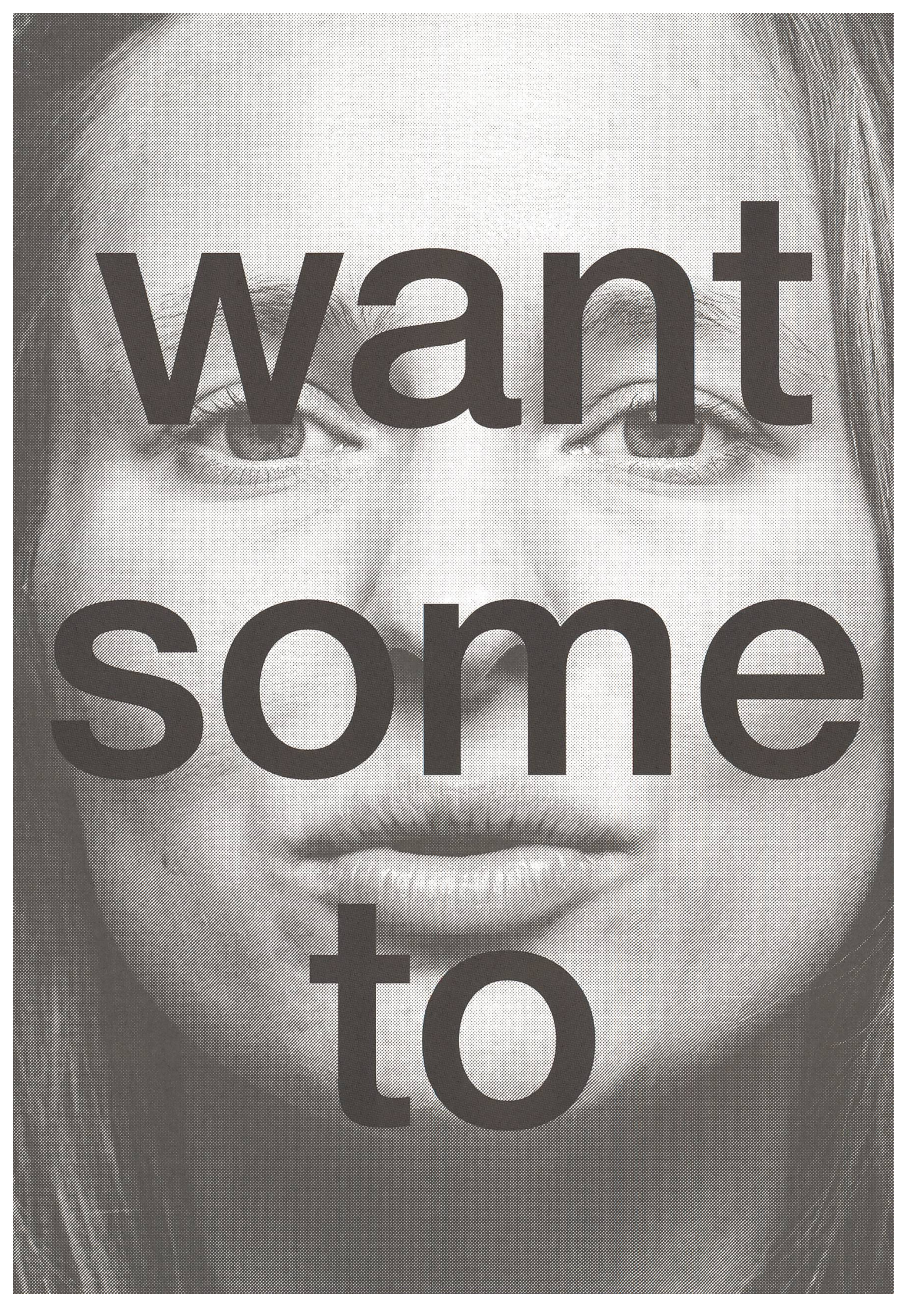
say

|

say



**I
want
to**



want

some

to



!

thing

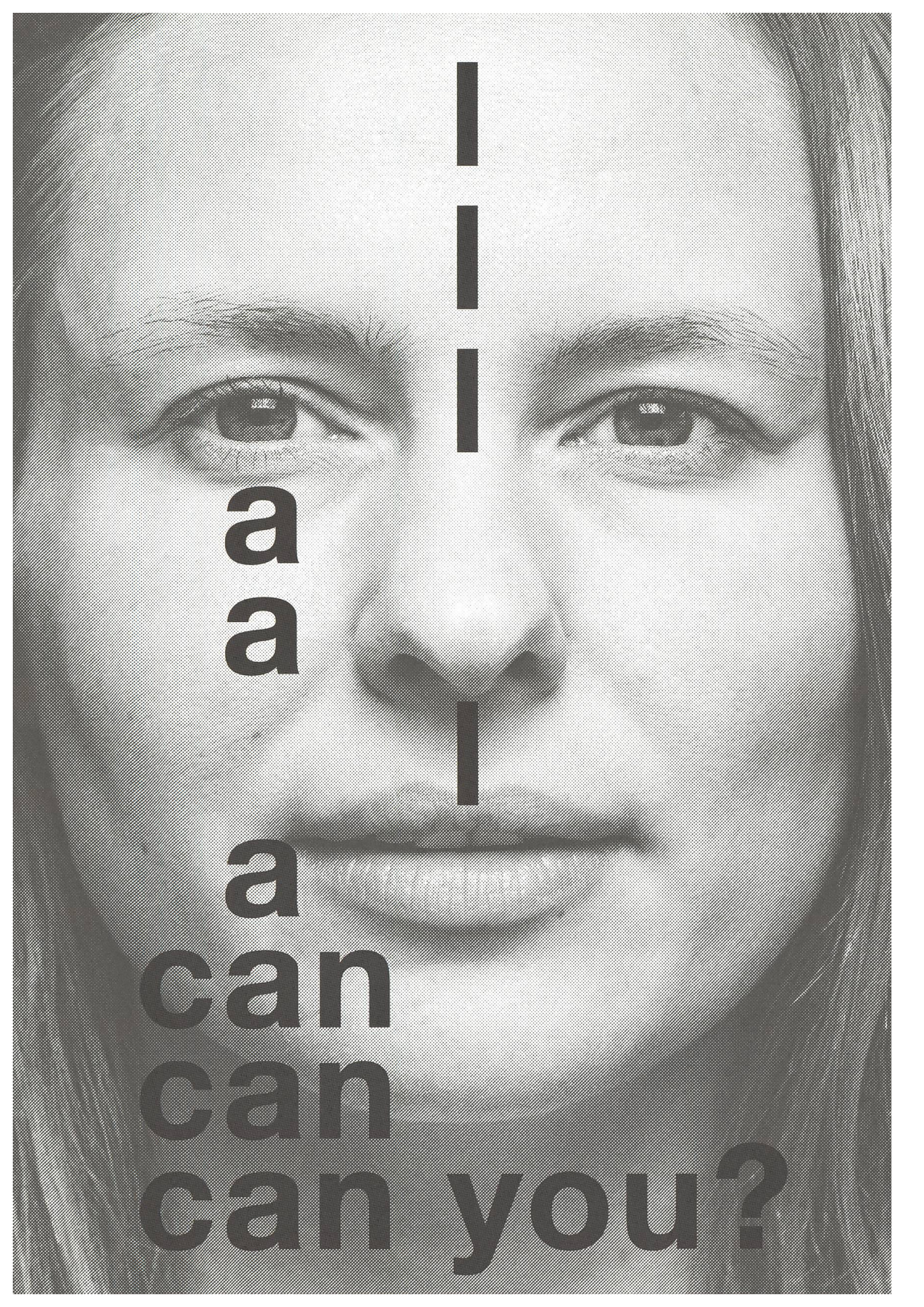
say

THE MATRIX

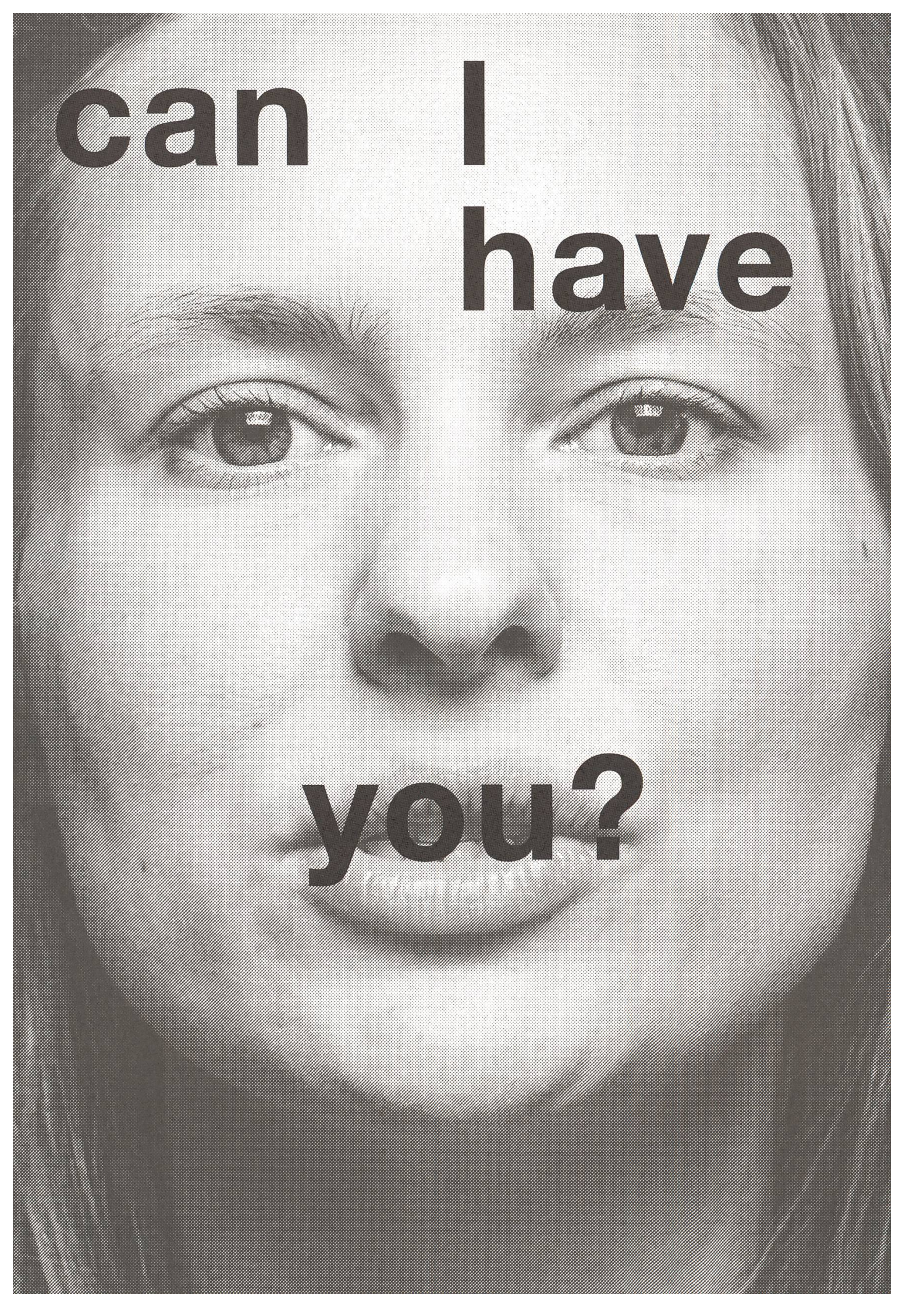
KEANU REEVES

[illegible]

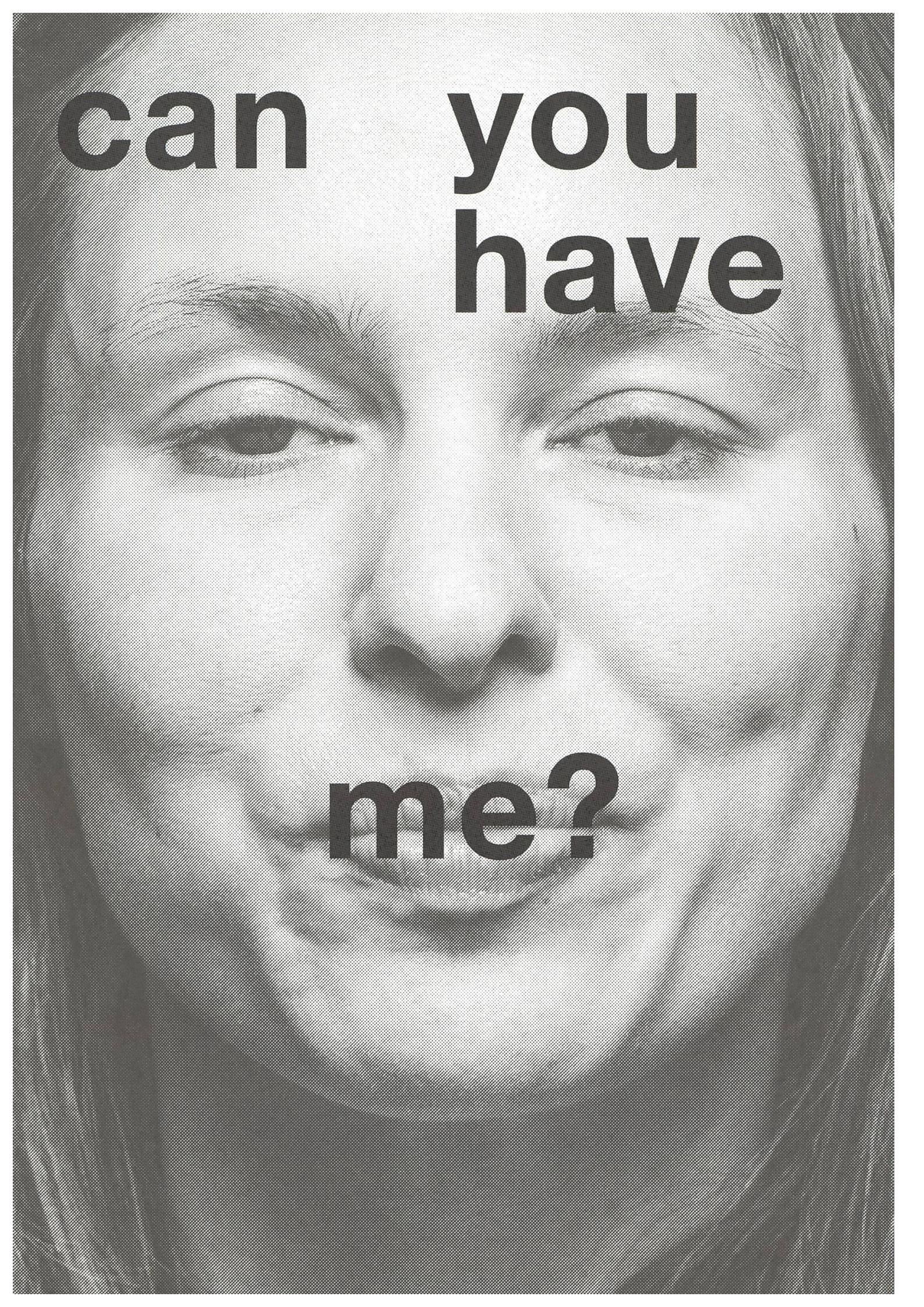




I
a
a
I
a
can
can
can you?

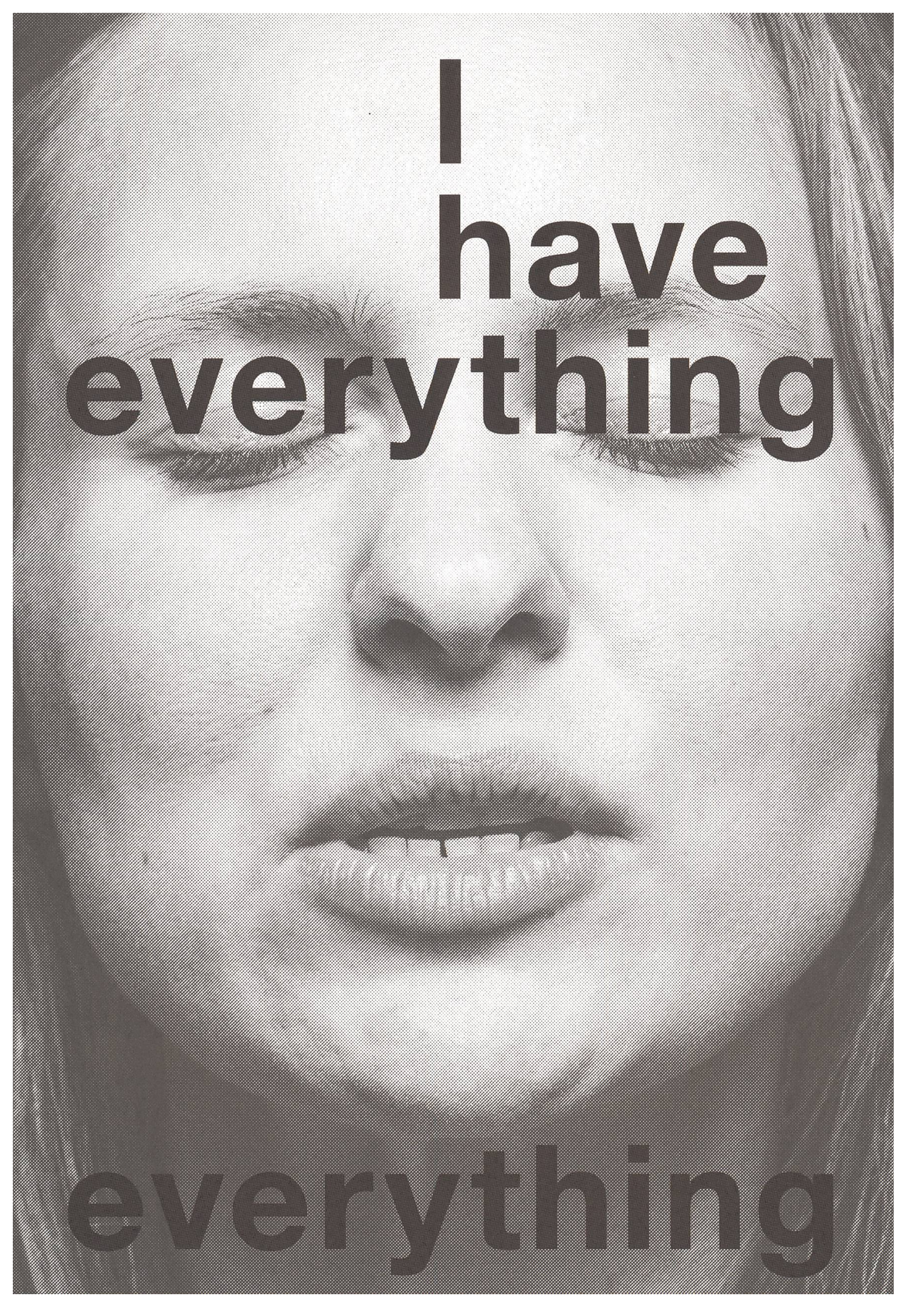


**can I
have
you?**



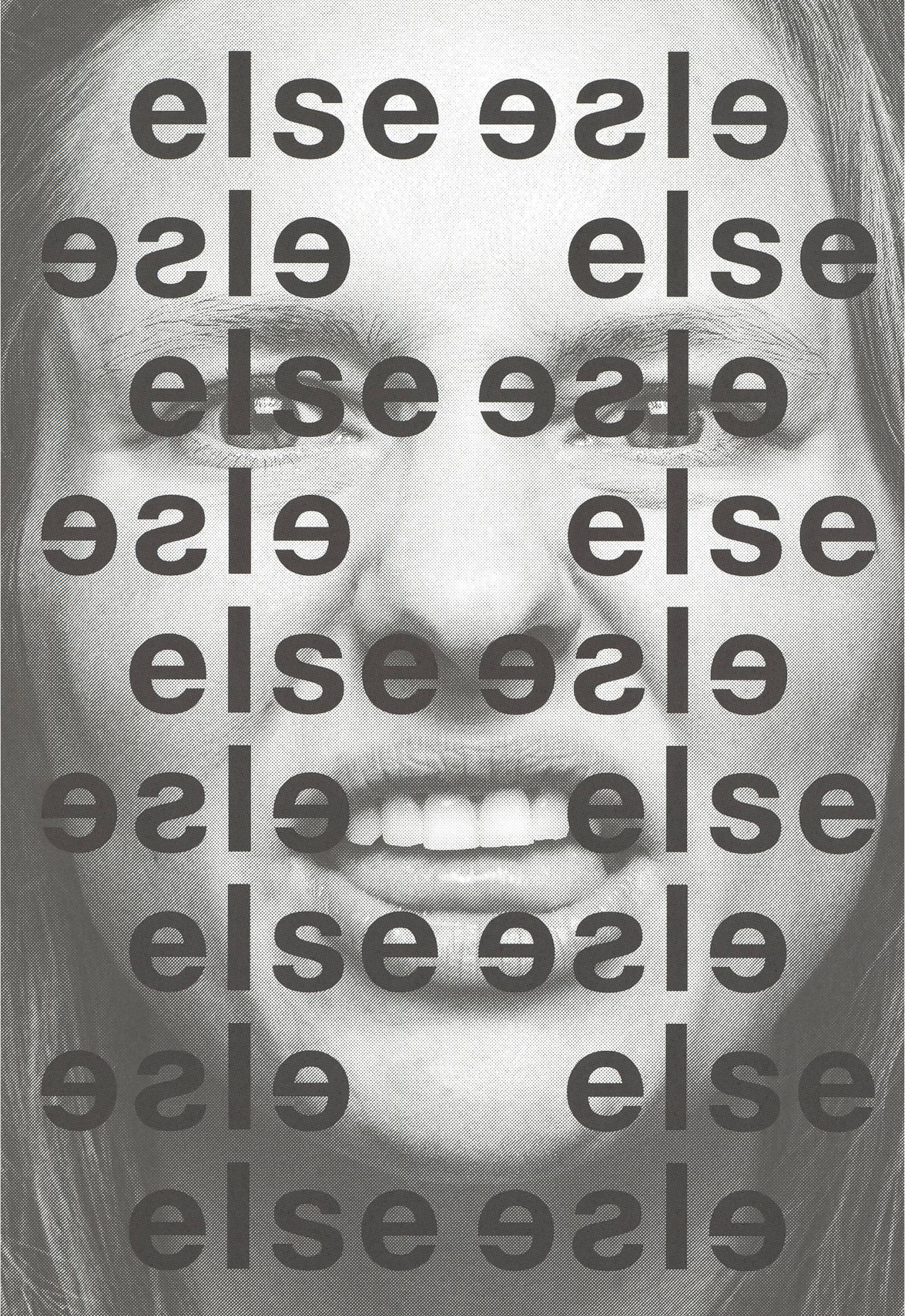
**can you
have**

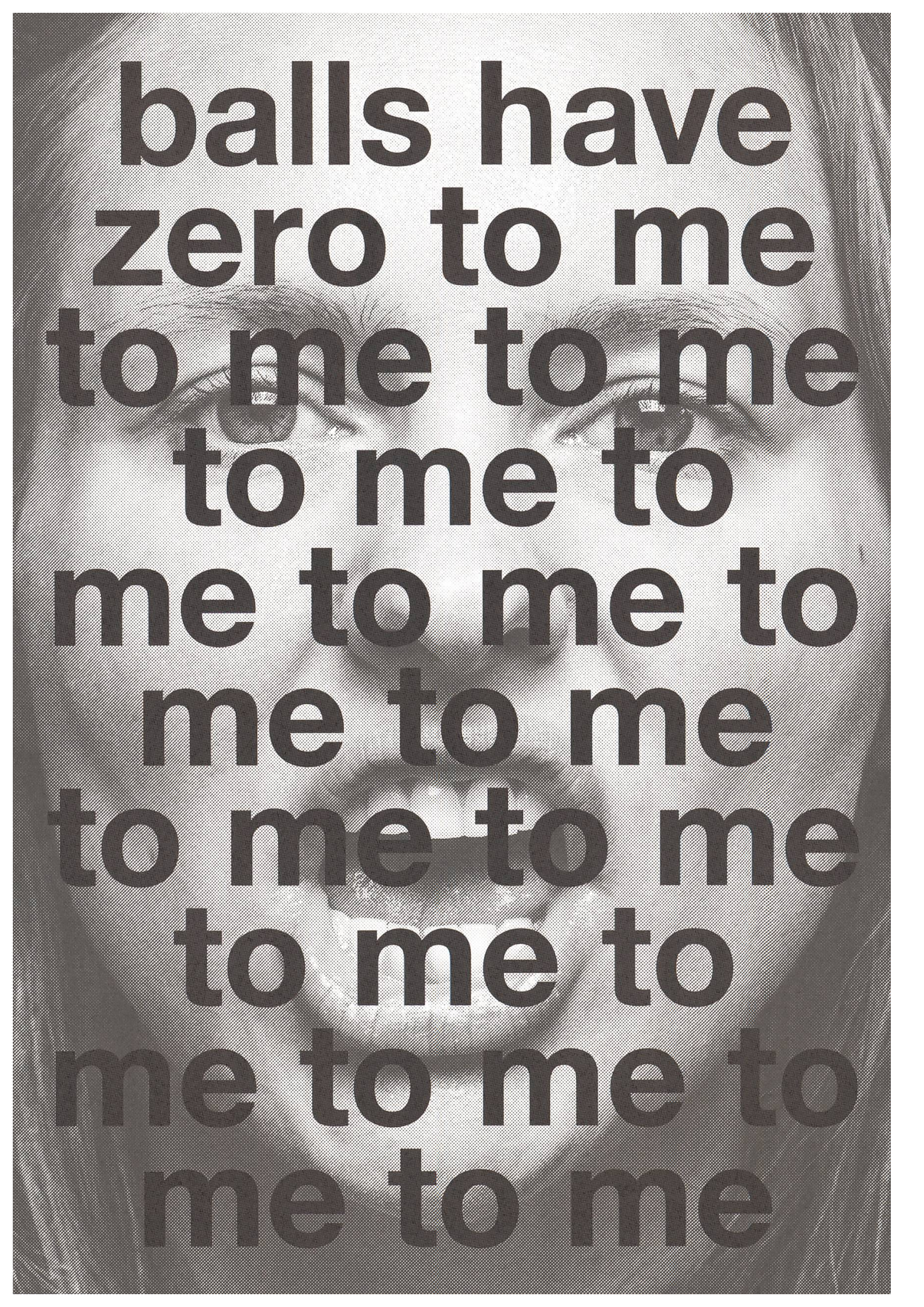
me?



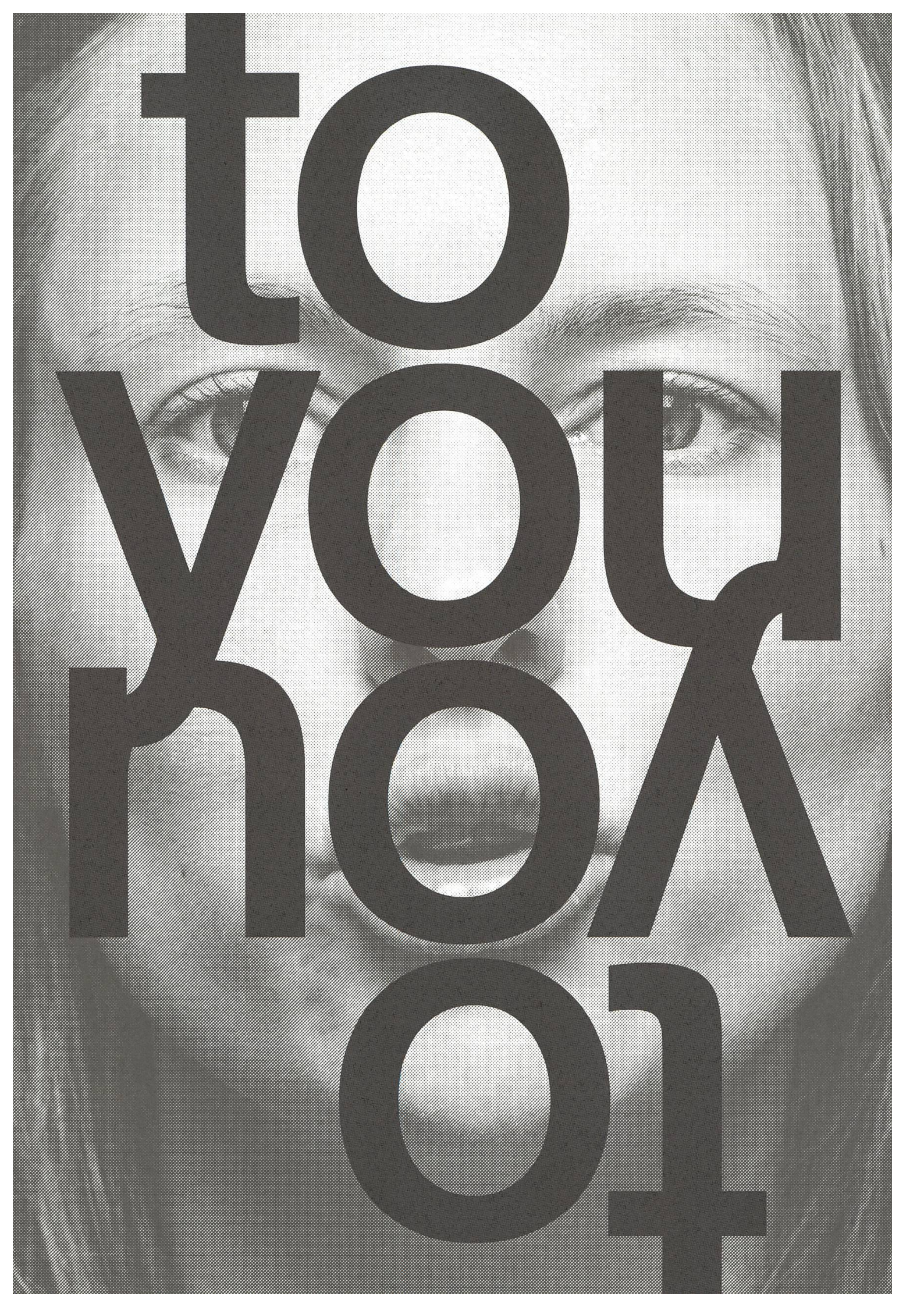
**I
have
everything**

everything

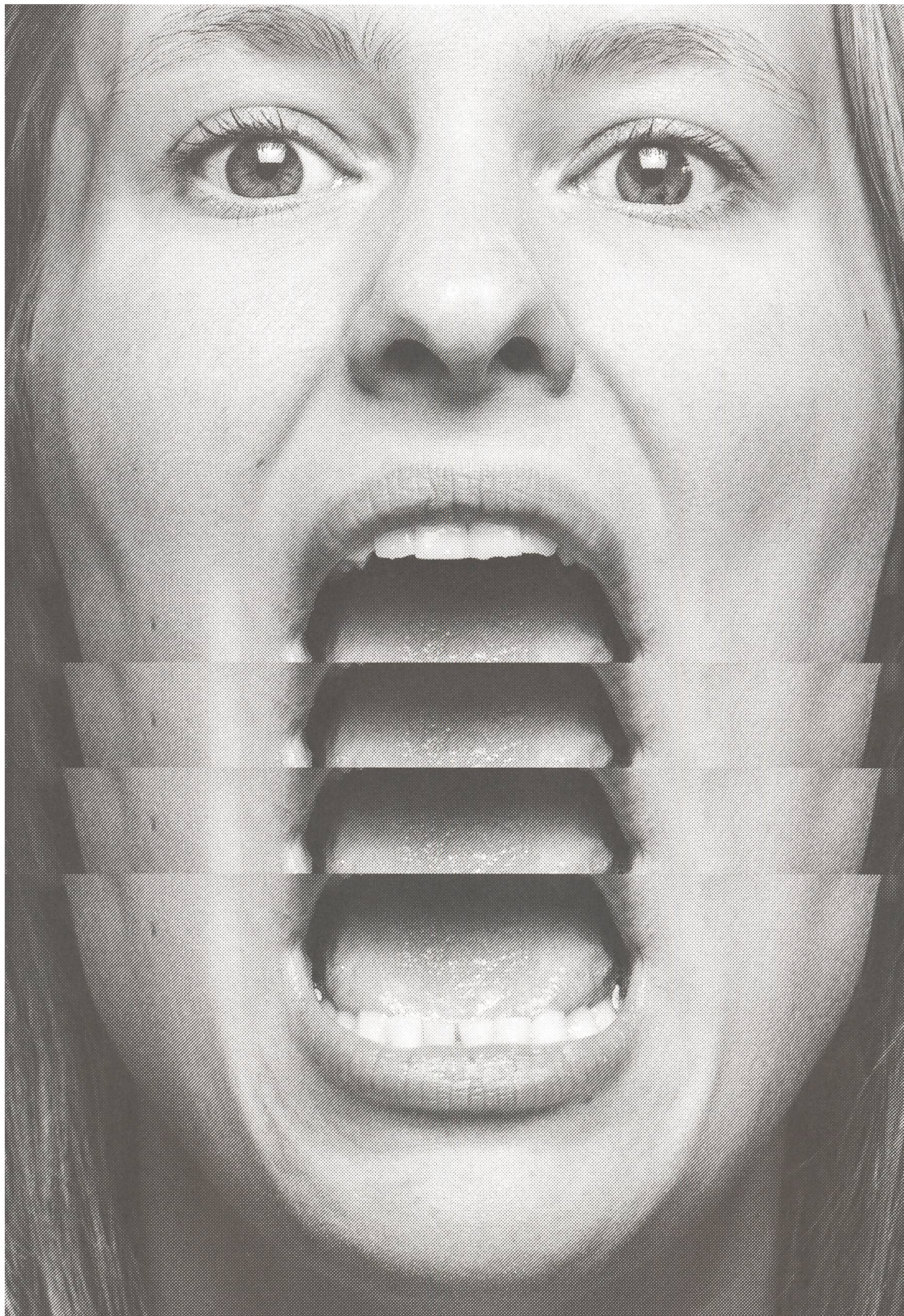


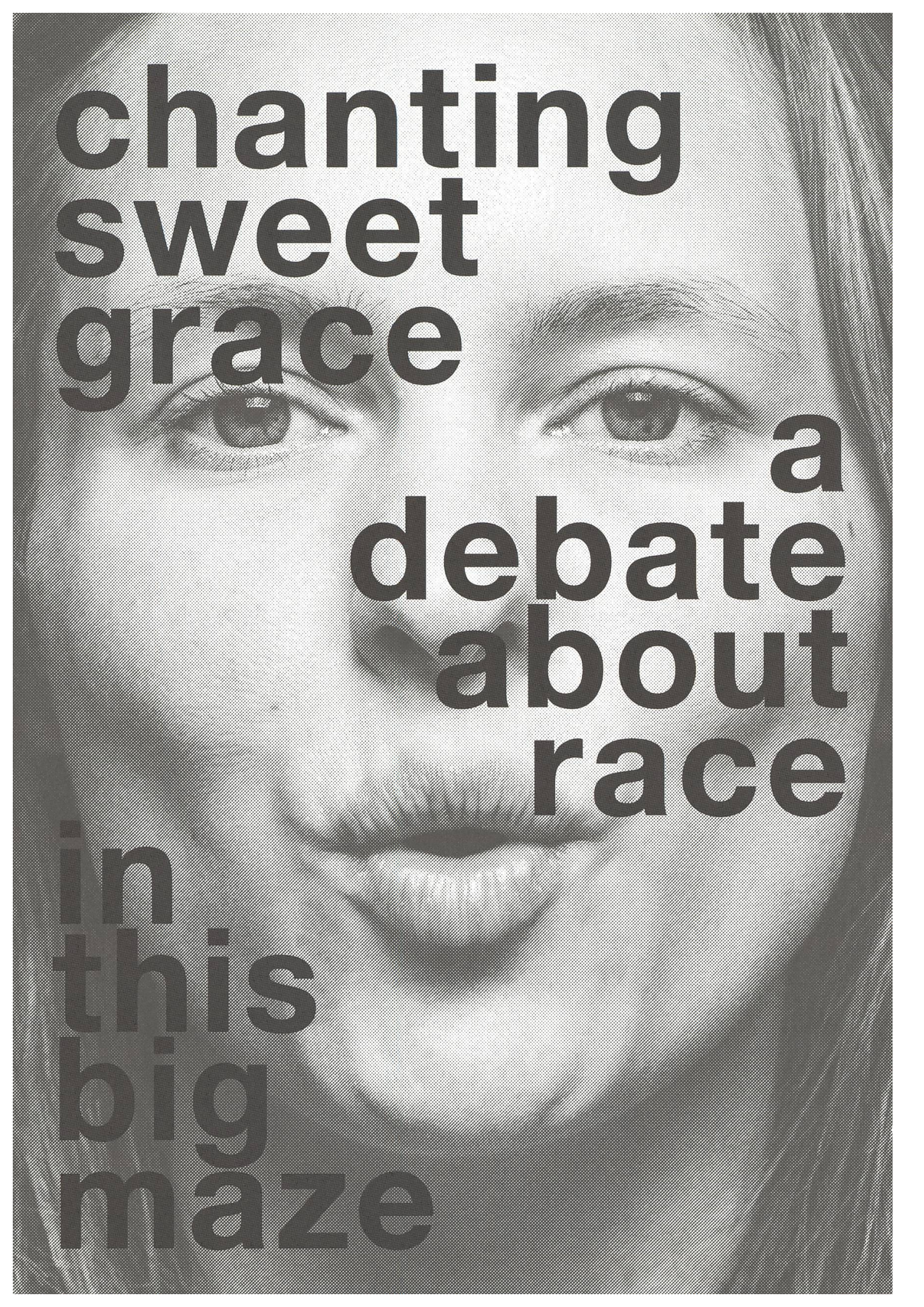


**balls have
zero to me
to me to me
to me to
me to me to
me to me
to me to me
to me to
me to me to
me to me**

A black and white halftone portrait of a woman's face, looking directly at the camera. The image has a grainy, dotted texture. Overlaid on the face is large, bold, black text that reads "to you now". The text is arranged in four lines: "to" on the first line, "you" on the second, "now" on the third, and "of" on the fourth. The letters are thick and sans-serif, with the "o"s being particularly large and circular. The text is centered horizontally and partially obscures the woman's eyes, nose, and mouth.

to
you
now
of

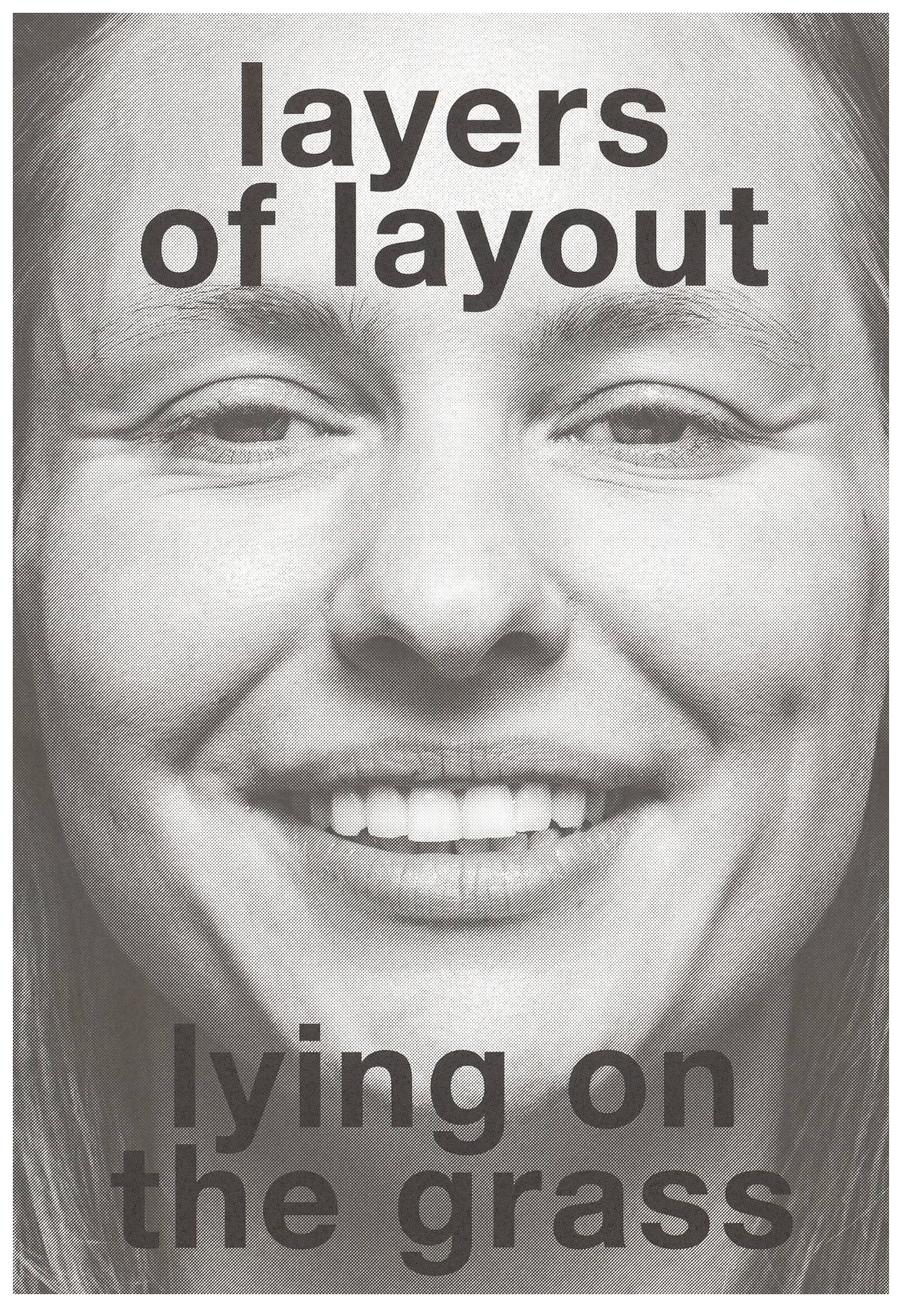




**chanting
sweet
grace**

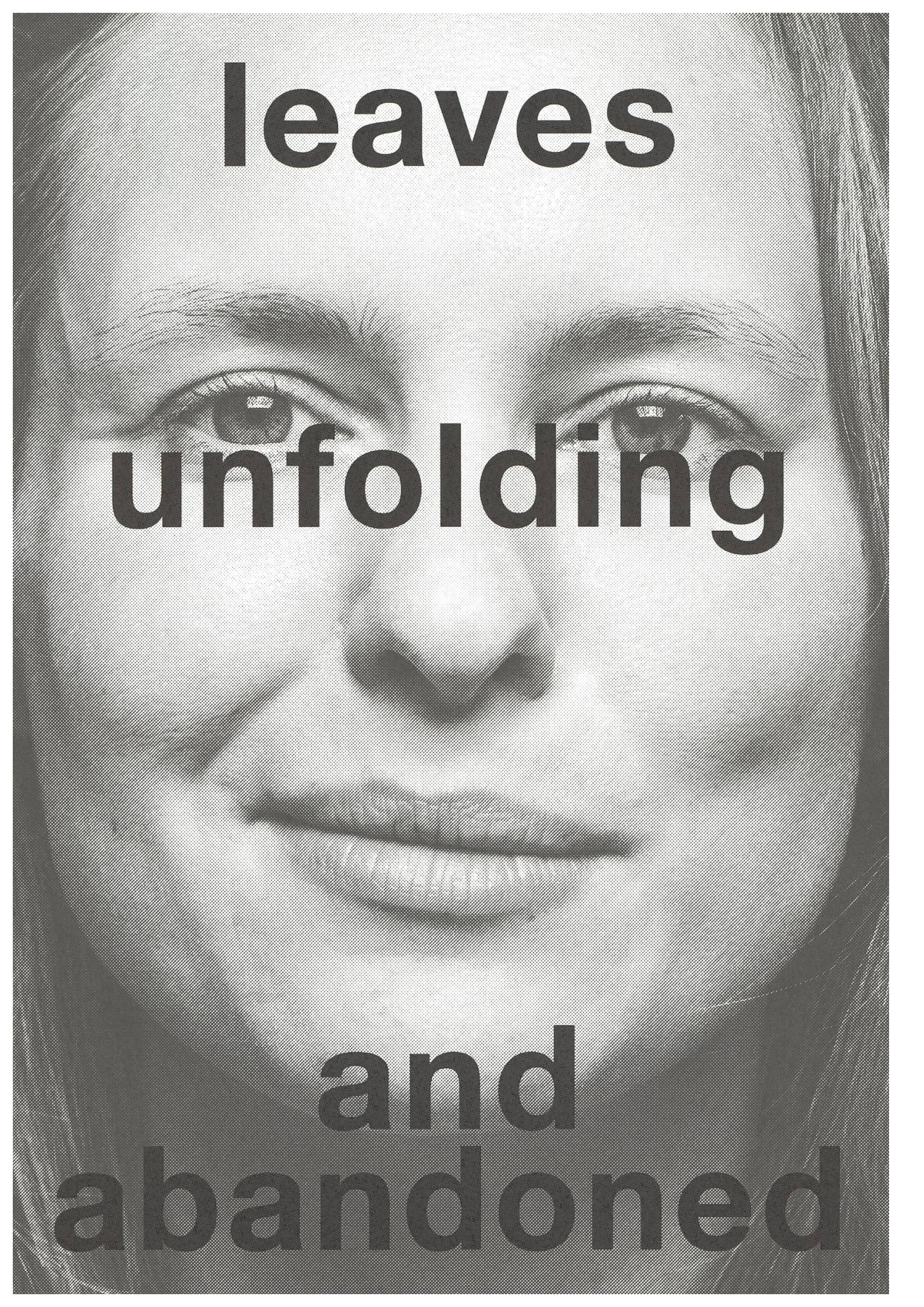
**a
debate
about
race**

**in
this
big
maze**



**layers
of layout**

**lying on
the grass**

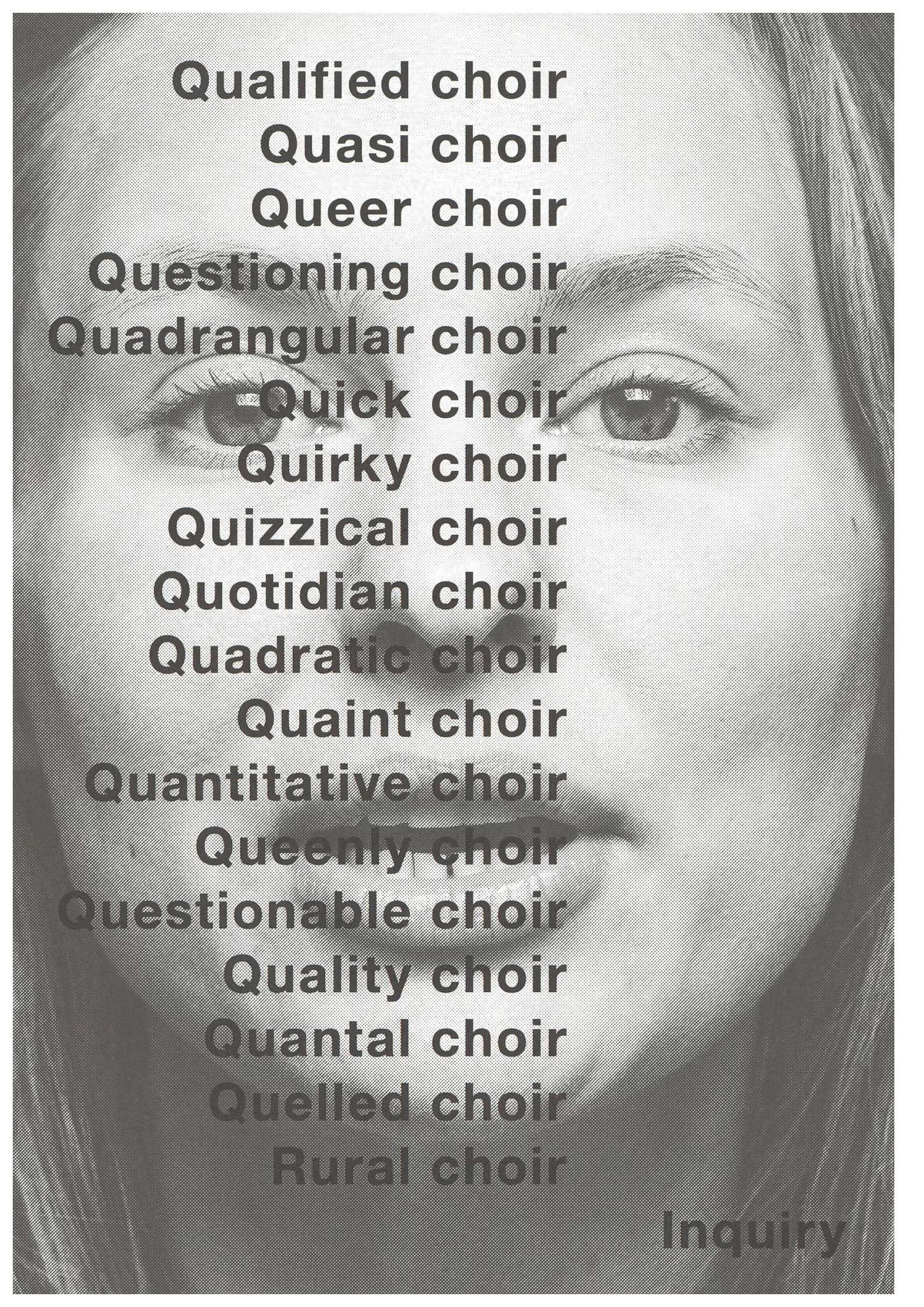


leaves

unfolding

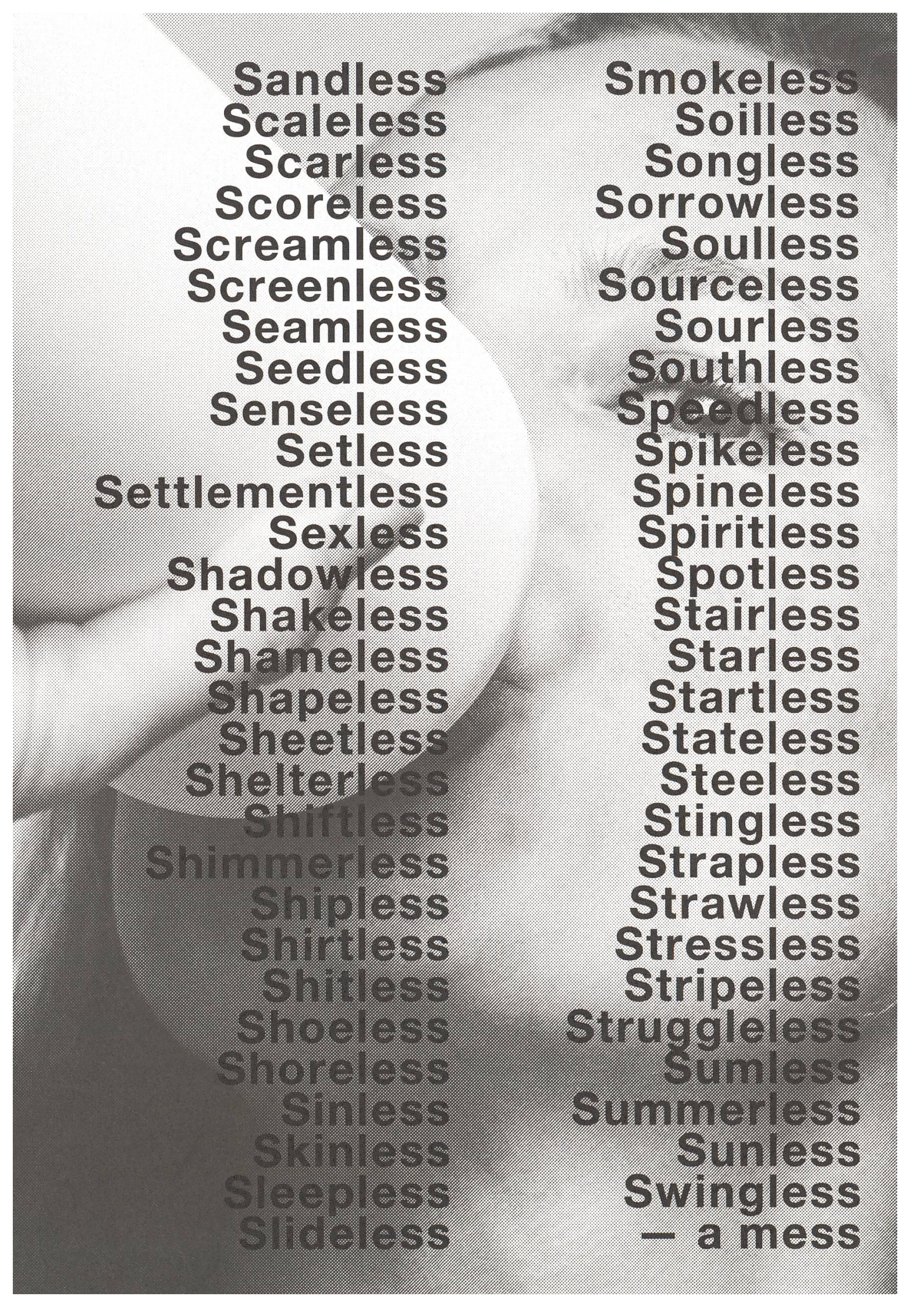
**and
abandoned**





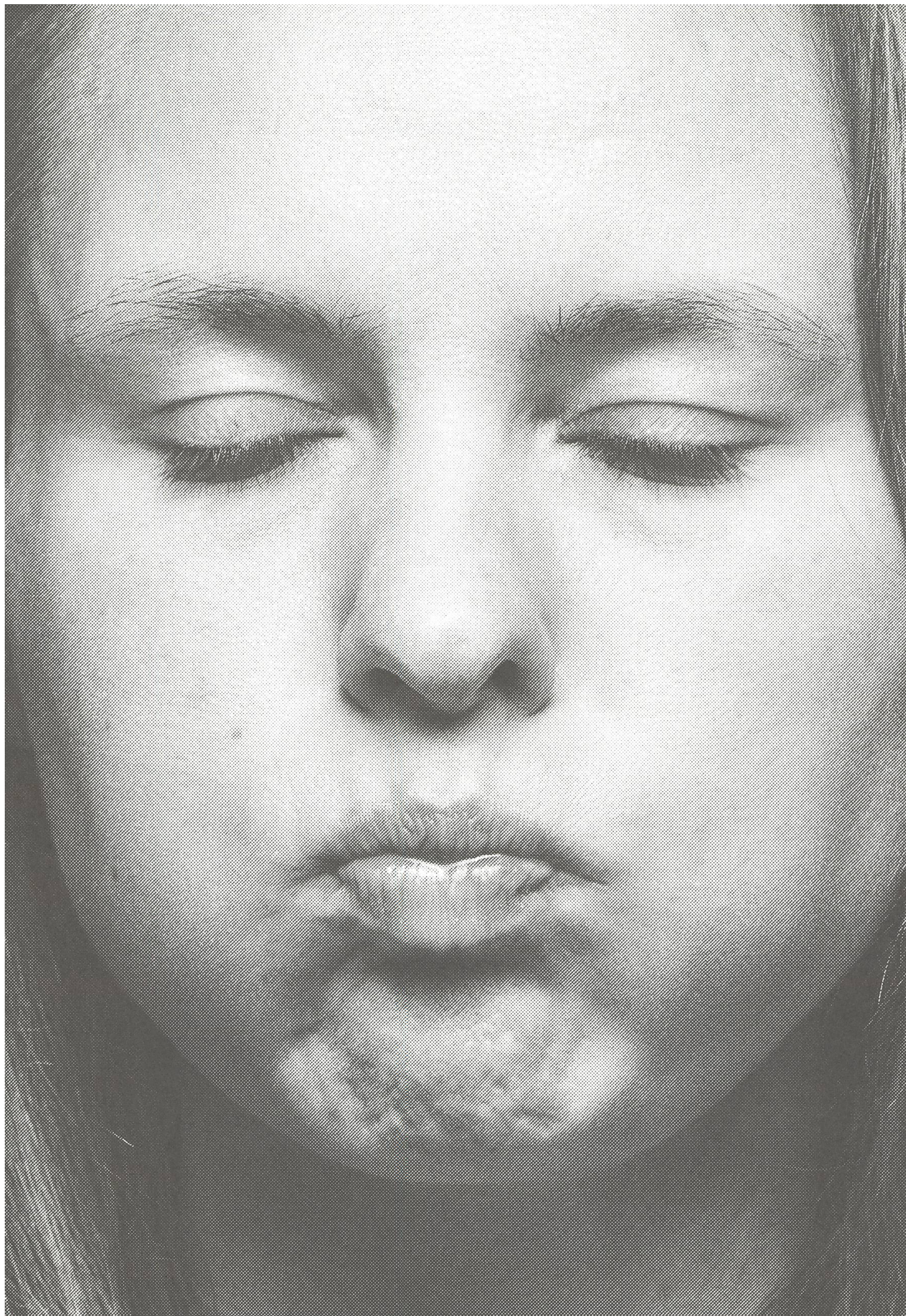
Qualified choir
Quasi choir
Queer choir
Questioning choir
Quadrangular choir
Quick choir
Quirky choir
Quizzical choir
Quotidian choir
Quadratic choir
Quaint choir
Quantitative choir
Queenly choir
Questionable choir
Quality choir
Quantal choir
Quelled choir
Rural choir

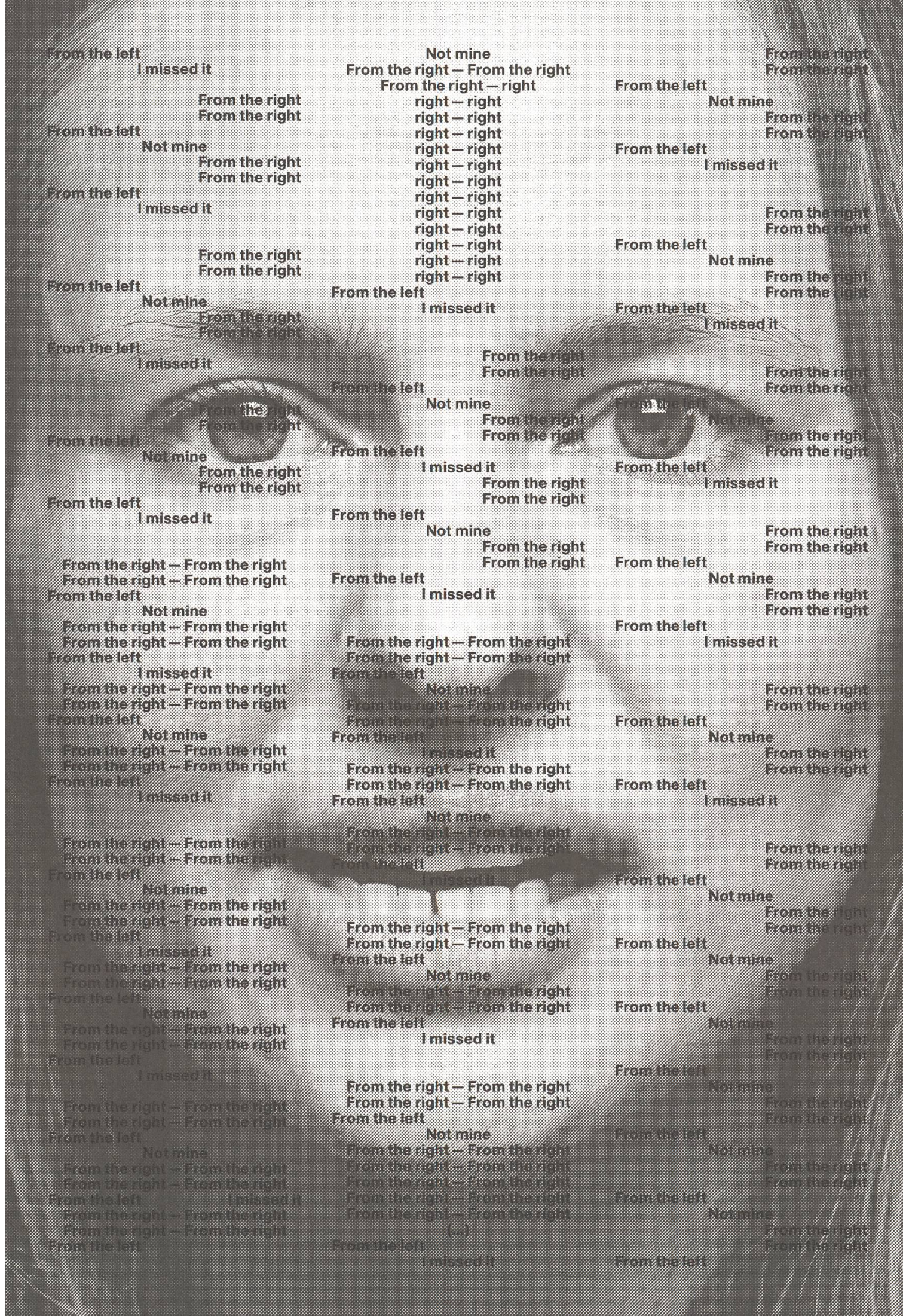
Inquiry

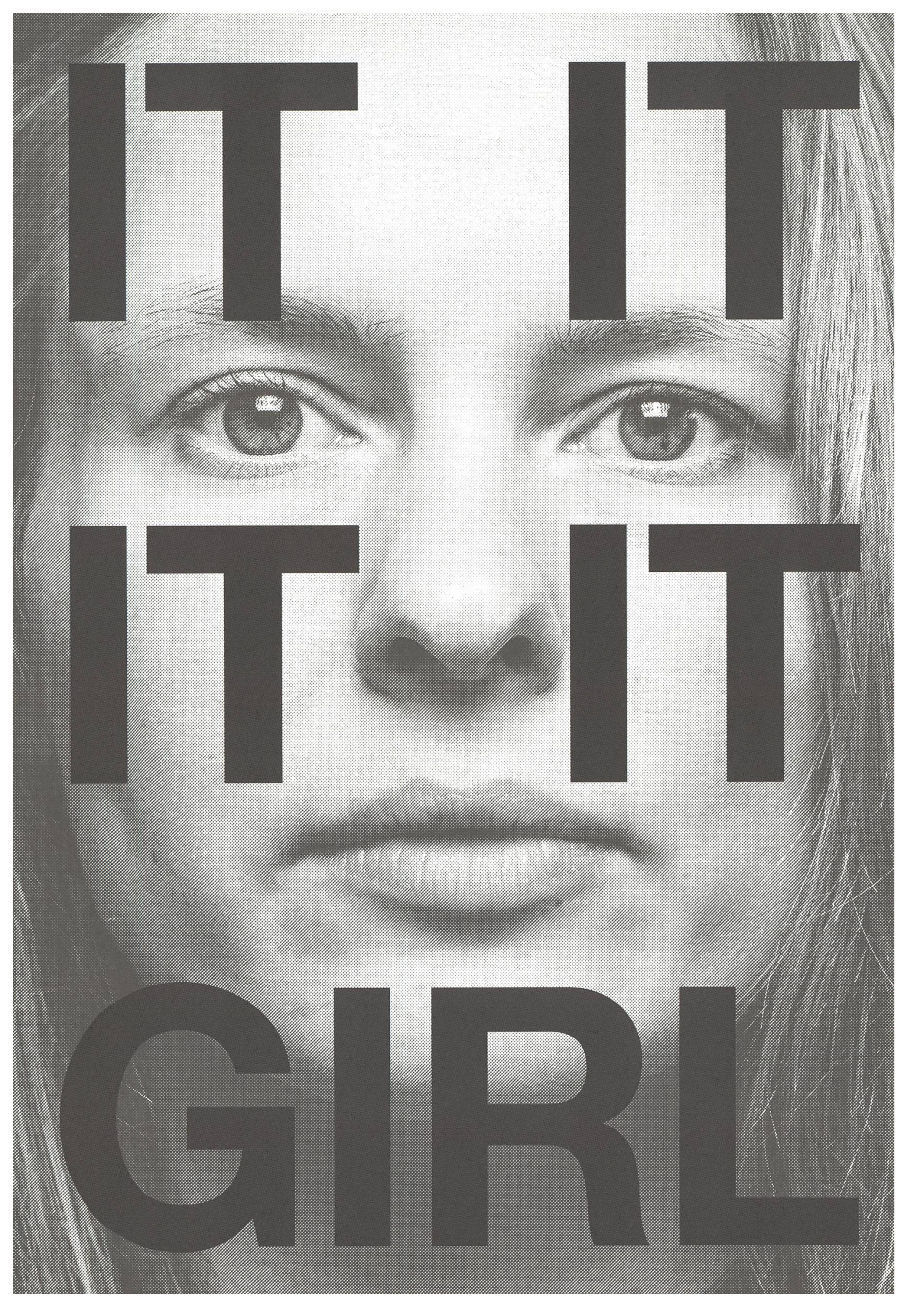


**Sandless
Scaleless
Scarless
Scoreless
Screamless
Screenless
Seamless
Seedless
Senseless
Setless
Settlementless
Sexless
Shadowless
Shakeless
Shameless
Shapeless
Sheetless
Shelterless
Shiftless
Shimmerless
Shipless
Shirtless
Shitless
Shoeless
Shoreless
Sinless
Skinless
Sleepless
Slideless**

**Smokeless
Soilless
Songless
Sorrowless
Soulless
Sourceless
Sourless
Southless
Speedless
Spikeless
Spineless
Spiritless
Spotless
Stairless
Starless
Startless
Stateless
Steeless
Stingless
Strapless
Strawless
Stressless
Stripeless
Struggleless
Sumless
Summerless
Sunless
Swingless
— a mess**



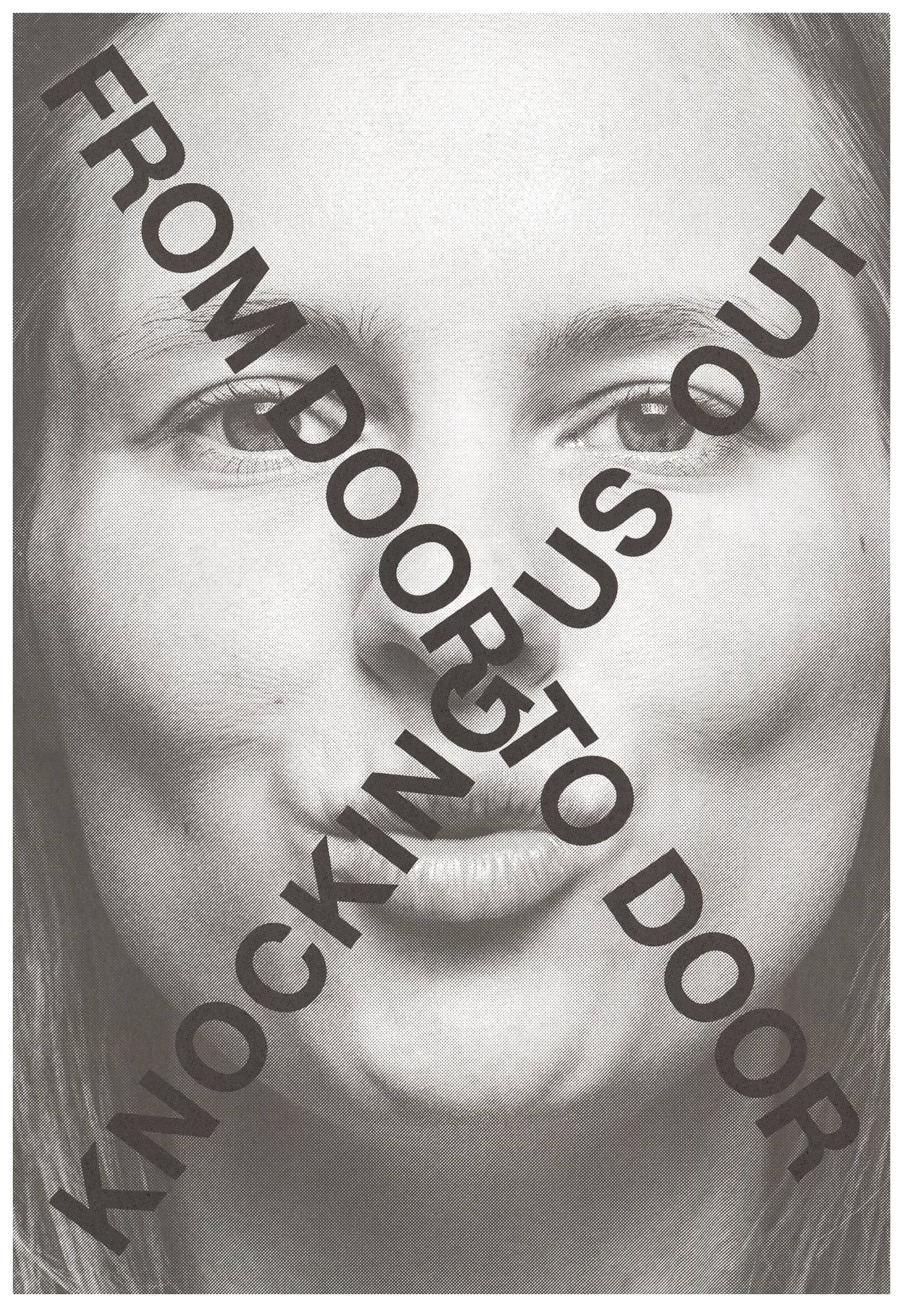




IT IT

IT IT

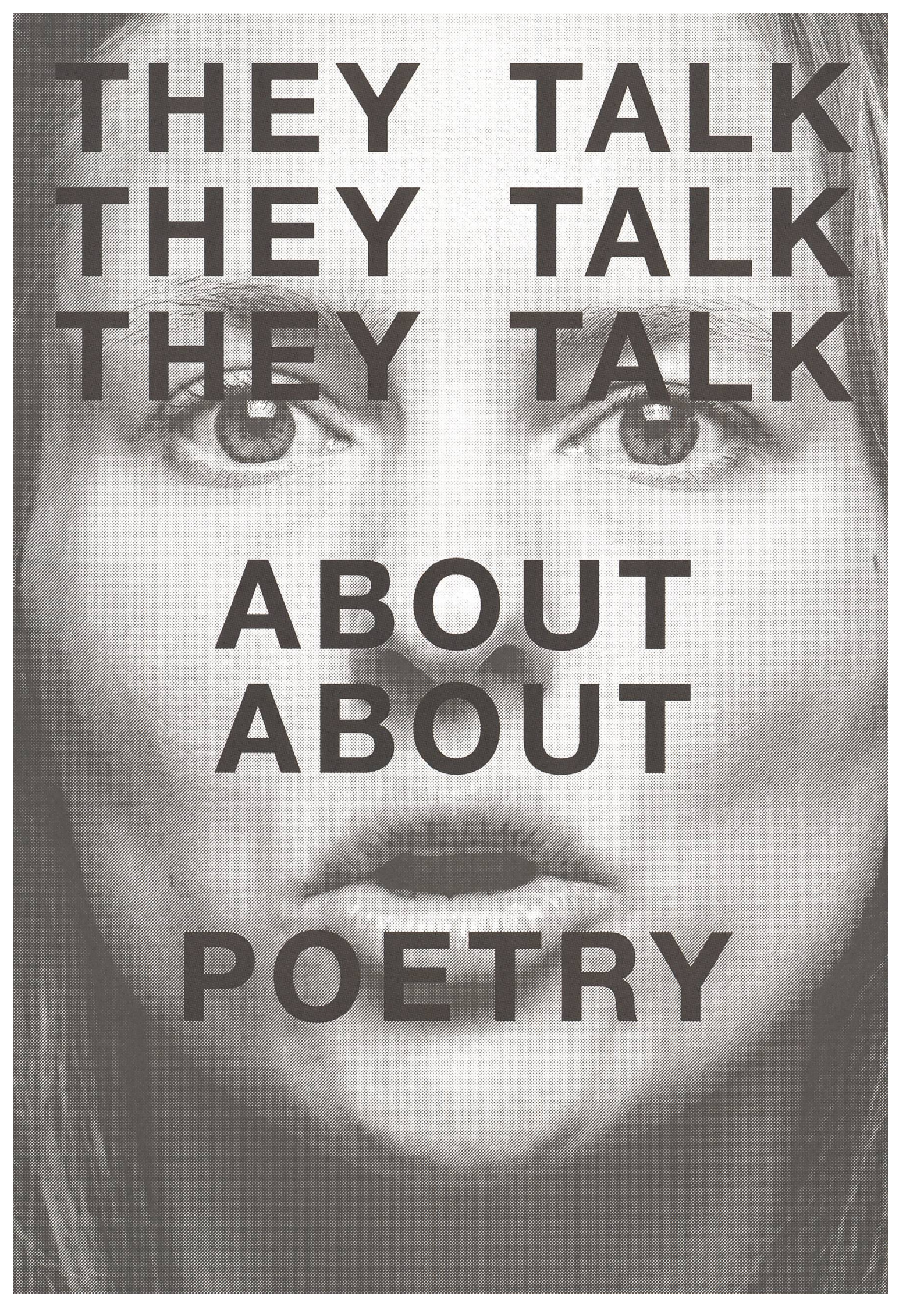
GIRL



SHALLOW

OR

DEEP



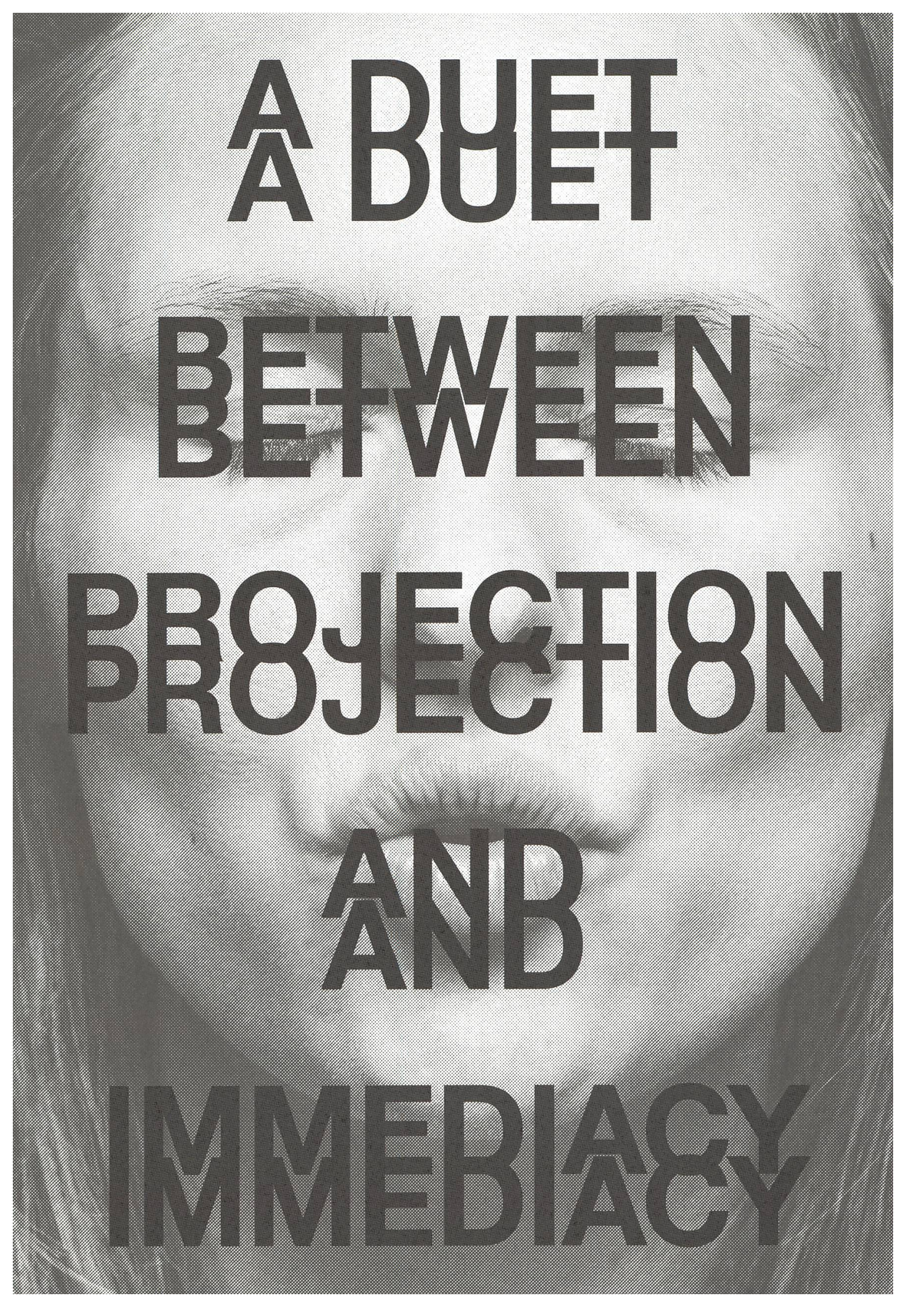
**THEY TALK
THEY TALK
THEY TALK**

**ABOUT
ABOUT**

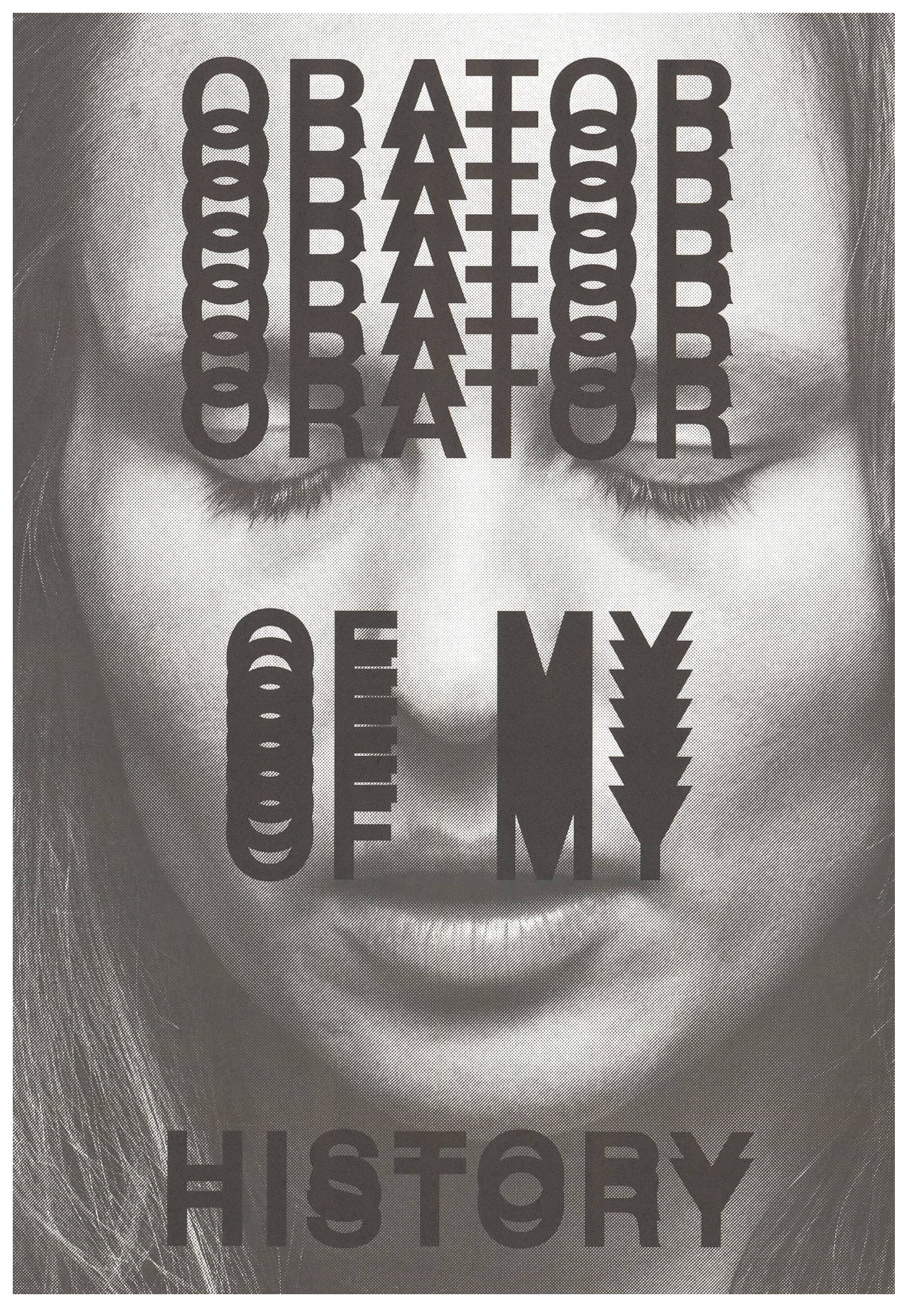
POETRY







**A BUET
A BUET
BETWEEN
PROJECTION
AND
IMMEDIACY**



LABORATORY

OF MY

HISTORY



SSSLLICINNCG

CCOONWTT

WW II TT HH

AA

SSTTTTRAAAW

A black and white photograph of a person's face, heavily obscured by a dense, repeating pattern of the text "Historical Artist" in a bold, sans-serif font. The text is layered over the image, creating a complex, almost abstract composition. The person's features are barely visible through the text overlay.

**SOME
LEGACY
OF
LOST
TIMES**



RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

RUN

WITH

OUT

UP

AFTER

OVER

INTO

FOR

OFF

ON

AWAY

Download "Cahiers d'Artistes"
from the App Store or Google Play

The app "Cahiers d'Artistes"
recognizes every page of this
publication and automatically
plays a supplementary
soundtrack.

Pictures

I want to say something!
(solo), 2018,
performance, 9 min.

except:
pp. 10, 31, 32, 38, 40

Texts

pp. 1—9

I want to say something!
(solo), 2018,
performance, 9 min.
and *I want to say
something!*, 2017,
performance, 1h,
together with
Tobias Bienz,
Denise Hasler

pp. 11—17

Conversation Piece:
Alice and Bob, 2017/18,
performance, 13 min.,
together with
Martin Chramosta

pp. 19—30

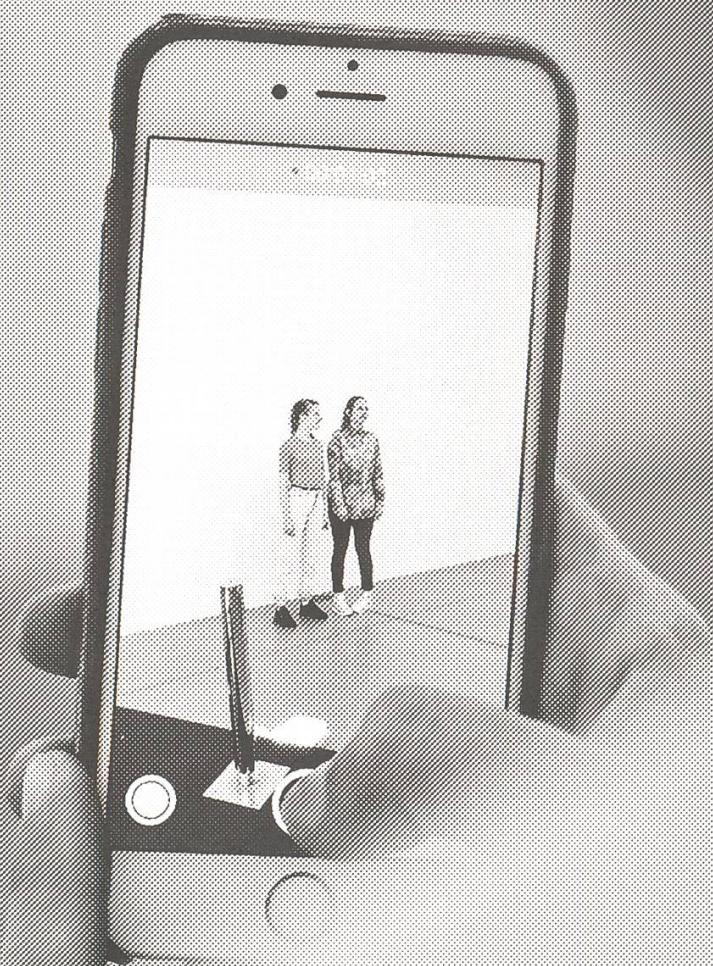
SPEAK UP!, 2016,
performance, 3h,
together with
Tobias Bienz,
Denise Hasler,
Tanja Turpeinen,
Julia Sewing

pp. 33—37

*a duet between
projection and
immediacy: center
piece; corner piece;
wall piece*, 2016,
performance,
each 3 min.,
repeated during 3h
together with
Julia Sewing

p. 39

RUN-UP, 2018,
performance, 1h20,
together with
Héloïse Dell'Ava,
Joana Castilhos,
Gaëlle Edwards,
Tomas Gonzalez,
Thomas Huwiler



**Quinn
Latimer**

**I Want
Something
To Say:
Martina-Sofie
Wildberger's
Speech Acts**

Quinn Latimer

«I Want Something To Say».

Martina-Sofie

Wildbergers Sprechakte

→ Seite 49

**I Want
Something
To Say:
Martina-Sofie
Wildberger's
Speech Acts**

It is in large part according to the sounds people make that we judge them sane or insane, male or female, good, evil, trustworthy, depressive, marriageable, moribund, likely or unlikely to make war on us, little better than animals, inspired by God.

Anne Carson¹

In the late 1960s, Richard Serra made *Equal (Corner Prop Piece)* (1969–70), which is more commonly known as the *Corner Prop Piece*. For it, a plate of lead antimony helps support a lead pole—both forms use the corner of the room where it is installed to gain the rest of the support they need. In 2016, Martina-Sofie Wildberger made *Corner Piece*, in which she replaced Serra’s geometrical and cylindrical lead forms with two female bodies—herself and another performer, Julia Sewing—both of their long blonde hair tied up in high ponytails, their feet in trainers. Their balancing act was of a different sort, though. In Wildberger’s *Piece*, the performers move toward a room’s corner, where they take turns theatrically declaiming an enigmatic text, at once plain and strange: “The streets never cross. Lines dive into the horizon,” Sewing begins, staring at the audience, with Wildberger just behind her, facing the corner. As Sewing recites, in rhyme, “... like a penguin tries to run, away from the sun,” Wildberger chimes in, repeating “away from the sun,” like some cheery, absurd echo. Then she turns around and the script the performers recite begins to insistently rhyme, and then they sit, their backs to the opposing walls, their legs slung across each other, and their call and response becomes a parable, then a conversation, almost an argument. Personal revelation becomes aesthetic, although the tone remains poignant: “Why black box and not white cube?”

Corner Piece, like so much of Wildberger’s work, is about communication and communion, translation and transition, proximity and projection. It is a choreography of the voice—and its

accompanying body, and bodies—that charts tonal and linguistic shifts of sound and language that indicate shifts in relation, space, and power. To put it plainly (and one should, sometimes), it is a performance of and about orality. And, as Édouard Glissant once wrote, “The oral ... is inseparable from the movement of the body. There the spoken is inscribed not only in the posture of the body that makes it possible ... but also in the almost semaphoric signals through which the body implies or emphasizes what is said.”²

Wildberger’s affecting *Corner Piece* is part of a larger work that the artist calls *A Duet between Projection and Immediacy* (2016) → pp. 32–37, which features three performative sequences (*Corner Piece* is one), all performed at Haus Konstruktiv, in Zürich, in 2016, as well as a stack of one hundred t-shirts that read in a friendly black serif font that is doubled, so that it reads as if, yes, the reader were drunk, “a duet between projection and intimacy.” The audience was encouraged to immediately put on these t-shirts; if they did so, becoming participants in the performance, as it were, they could keep them. In this way, the audience was instantly divided into those who participated—those who were *signified as performers*—and those who did not. Meanwhile, in each of the three larger performances, Wildberger and Sewing were trained, theatrical, their posture rigorous, their enunciation expert. They held the room—their corner, rather, and then other architectural features—as one says. This was not the affectless, inaudible reading of so much slack contemporary art performance, this was *language performed*.

The performance of language—the voice—is an everyday enactment that is often cast, inaccurately, as “natural,” inevitable, and unrehearsed. Indeed, it is easy to think so, though we all know (words “tripping” not at all “naturally”

off our tongues) that this is not the case. Still, how does this long shadow of “nature,” which with its fantasia of tropical shade stains our speech, our pitch, our tone, our very communication, play out when such language is composed as performance itself? Also, what is the relationship between nature, culture, liveness, language, and power, and how do they transform how we speak? Wildberger explores such questions—often, paradoxically, in the form of enigmatic conversation or poignant plea or suggestive allegory or improvised monologue or polyphonic performance—in her speech acts; in so doing, she examines how the performance of language encourages the development of a more radical subjectivity. And as the tongue is connected to the body, so the body—her body—rests at the center of this artistic practice.

We often talk about a body of sculpture. What about the bodies of sculpture, though? The bodies of performance? What about women talking—in public? What strangeness and transgression is there, to be framed, to be intimated, to be projected, to be performed? If all culture is performance, as are all relations in the social sphere—inflected by power differentials structured by gender, class, racism, citizenship, geography, et cetera—the relationship between gender and language and sound production still has a specific resonance. That is, the relationship between sex and voice, the two mouths (that should remain closed). Serra’s *Corner Piece* might be called *Equal*, but there is no equity in the relationship between gender and language—that is to say, power relations and language structures. Wildberger knows this. And her work attempts to delineate the imbalances of gender, voice, writing, and languages—she speaks five, and performs in almost all of them, French, English, German, and

Swiss-German—as well as tracks the distances between both the written and the audible, the call and the response.

Consider, for example, *Center Piece*, another of the performances that comprise *A Duet between Projection and Immediacy*. It begins with Sewing and Wildberger standing in the center of a room, facing each other, each reciting “and around” over and over again, in various pitches and tones and speeds, until they are practically shouting at each other and the phrase has lost all meaning. “And around” might be a metaphor for all spoken communication—we talk around and around and around our subjects, our needs, our desires, and our fears, it is endless, really—but it was also a description of their voices in the room, working it like a carousel, up and down and ’round and ’round, no end in sight (or sound).

Born in Zürich in 1985, Wildberger continues to live and work in Switzerland, moving between its cities and its mountains with, well, fluency. (Though she has spent some years or months in Berlin, New York, Paris, and Rome on various residencies.) Her Swiss education, as might be expected, was undertaken in myriad languages (“naturally”). She attended the Liceo Artistico, an Italian-German high school in Zürich, and then moved to Genève, where she earned her HES Diploma and Master in Fine Arts from Haute école d’art et de design (HEAD), a school in which French is the main language. Because she was not yet fluent in French when she arrived in Geneva, learning the language, and her uneasy translations between French and German and Swiss-German—the latter her mother tongue—became one of the subjects of her work at the time.

See, for example, *D’après Rimbaud, D’après Baudelaire, D’après Apollinaire* (2013), three laser print collages of poems by the titular French poets that

Wildberger began cutting up and rearranging and translating into German, so as to, she writes, “extract my own sense.”³ The word “extract” is interesting; it suggests the material, and the earth that such material might be extracted from, as well as the “extractive economies” that emerge from such unearthings. When applied to linguistic sense or literary illumination, the word “extract” suggests that writing and literary understanding itself is a kind of material that can be extracted, molded, formed into something new, then circulated, sold, bought, a kind of “natural resource,” a kind of currency. Looking closely at her strange translations between a language she was not yet fluent in, French, and German, one sees strange crossings and lapses. Indeed, while her performances focus on the materiality and mutability of audible sound, Wildberger is also interested in how homophonic translations between languages can render similarly spelled and spoken sounds in totally divergent meanings, or how repetition can empty out a word of its expected meaning and become pure noise (which is also how clichés operate, in a manner of speaking).

Wildberger’s twinned interest in literature and visual art, and in writing’s potential as both a visual and a performative medium, was underlined in 2014, when she received her Bachelor of Arts in Art History and German Literature, and then a Master in Art History, at the Université de Genève. To render this biographical litany in sentences here might seem pointless—biographies and CVs are for this, surely—but the movement it reveals between languages and subjects is important to note. From fine art to art history and German literature, the languages in which art and literature are framed are as important to Wildberger as an art practice itself. Visual languages, Romantic and Latinate languages,

art historical and academic and advertorial languages, the languages of love, profanity, banality, orality, ideology: All play their part, wear their sign, make their voice heard, in her work.

Indeed, Wildberger’s practice shows a deep understanding for how the daily production of meaning shaped by both the singular and the social body (a body that includes an audience) is more often than not created via language. That said, our society’s new kind of oral and literary culture—one that circulates through digital technologies via messaging and online practices, algorithms and digital surveillance—has transformed how we conceive of and perform language on a daily basis, and this has changed not only how we write, but how we speak and move and conceive of language itself. Thus contemporary tropes and well-circulated and highly visible moments of language and communication (mass, digital, analog, and other) are often employed by the artist to persuasive ends. Consider *Conversation Piece: Alice and Bob* (2018) → pp. 11–17, a terse and straightforward title that again nods to the conceptual sculpture and performance of the 1960s and ’70s, as well as to a much more contemporary affair. In 2017, Facebook had to famously shut down a simulated conversation between two artificial intelligence programs (the titular Bob and Alice) it had developed. During the simulation, Bob and Alice developed their own language, which humans—that is, Facebook—could not understand. This lack of fluency, of linguistic understanding, and the sense of danger it incurred, led the company to cancel—that is, silence—its experiment.

For *Conversation Piece*, Wildberger and another performer improvised with the 13 words that Bob and Alice employed during their last dialogue so as to “give a voice and a body to a virtual dialogue and explore its potential danger,

its nonsensical dimension,” Wildberger would later note. “Between virtuality and reality, we experiment with a language that in turn belongs and doesn’t belong to us.”⁴ In a performance of *Conversation Piece: Alice and Bob* at Museum Tinguely in Basel, in 2018, Wildberger and another performer, Martin Chramosta, began by facing each other, from a short distance, in a large room. They were smiling, their trainers and jeans matching, and Chramosta attempted a conversation. “Hi,” he says. She doesn’t answer. He tries again. And again. She finally answers “Hey,” but it sounds like “A,” and when he responds with another “Hi,” we realize he is saying “I.”

And just like that, the conversation—more a kind of call and response, moving between various speeds and pitches and emotional states of being (or nonbeing, as it were)—has become a monosyllabic recitation of vowels, of *language* itself. That the beginning of this stilted *Conversation*, wholly made up of two vowels, also composes the abbreviation AI, for artificial intelligence, is the cherry on the proverbial cake, as some would say. Soon, though, Wildberger’s *Conversation Piece* makes an abrupt switch when one of the speakers offers a “me” and after a chorus of this, so many refrains, a “too” is suddenly injected and thrown in, and the #MeToo movement is effortlessly evoked. From this, their call and response becomes one of “you” and “can,” evoking yet another political slogan, a kind of hackneyed contemporary Western mantra of individual agency and collective action (without any real meaning). In the end, this *Conversation* comprised a limited vocabulary of mostly monosyllabic words that nevertheless evoke a range of references at once emotional and ideological, nonsense and meaningful, personal and political, digital and patently analog. All, though, were contingent on the experiential collaboration of

two voices, which relied on each other to finish the spoken sentences, thoughts, slogans, even fragments.

In another iteration of *Conversation Piece: Bob and Alice*, at Fondazione Giuliani in Rome, in 2017, the audience stood around in t-shirts that Wildberger had made. Their black text forms a kind of acrostic across the white page of the shirts: “to” and “you” are stacked on top of each other so that each “o” is in a vertical row, and then this image is flipped, making a vertical line of four o’s in all. Written so, the audience’s bodies become props, become signage, become pieces of language itself. Their bodies become signs, quite literally, arranged, by chance, in space. Their bodies became, suddenly, all mouth—minus the voice.

It is important to note here that, when understood in relation to language and sound production, the term “voice” has two distinct meanings. There is the writer’s “voice”—a specific sensibility and style that distinguishes an author’s writing on the page, a result of a unique use of syntax, diction, punctuation, character development, dialogue, and many other things. “I’d know that writer’s voice anywhere,” et cetera. And there is the audible speaking voice of a person, one distinguished by pitch, tone, breath, native language, and often, though not always, gender.

Interestingly, Wildberger’s own writing “voice” is general in the extreme. Her scripts, both improvised and not, use simple, quotidian language and sounds that are damningly familiar—bits of speech that we might have said, read, heard, picked up anywhere. Likewise, her spoken lines and phrases seem to “naturally” correspond to her breath, to her speaking voice, rather than to a reading voice; this is writing, then, specifically for the performance of speech. Wildberger’s writerly “voice,” her overly familiar speech patterns, are only made strange

and specific and at times virtuosic by their framing and repetition and studied emotional states, their increasingly odd patternization and their allusive familiarity, as well as their adept techniques of vocalization.

In the very moving improvised solo *I Want To Say Something!* (2018) → pp. 1–9, which Wildberger performed at Gavin Brown's enterprise in Rome in 2018, the artist turns the titular statement into a dramatic monologue of nine minutes, using just the five words on hand. The stretching out of her sentence, turning it into a kind of anagram, coupled with the artist's theatrical, quite affecting and lucid delivery, affects something like a Samuel Beckett monologue:

Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. I say: Say something. I say: Say something. I say: Say something. I say: Say something. Something. Something. Something. Something. Something. Something. Something. Something. I—want something. I—want something. I want something. I want something to say. I want something to say. I want something to say. I want something to say. I want something to say. I want to say something. I want to say something. I want to say something. I want to say something. I say something. I say something. I say something. I say something. I say something.

The pause and rush and emphatic clinch and tumble of her words, the terseness and then the yearning of her speech, the meta mouth of talking about the same act, language (*langage* in French, or *langue*, tongue), and the specific meaning behind a woman saying these words—I want something to say, that is: I want a piece of world to *speak*—all brought me back to Beckett's monologue *Not I* (1972), as performed by the actress Billie Whitelaw in 1973. Whitelaw herself called the work "this relentless mouth that wouldn't let go."⁵ The play

features Whitelaw's mouth lit and framed by a black curtain on a darkened stage as she delivers Beckett's anguished "inner scream" (Whitelaw again). It was "a state of mind on the stage," Whitelaw said later. In the play itself she declaimed and spoke and screamed: "...out...into this world...this world...tiny little thing...before its time...in a godfor—...what?...girl? ... [Silence.]...scream again...[Screams again.]"⁶

The psychological torment of Beckett's words as enacted by the actress's roiling tongue and virtuosic larynx and gaping mouth notwithstanding, a woman simply *speaking* remains a radical act, then and now. As is a woman articulating the desire to *speak*, particularly in public. For such an ambition, and the resulting act, has long been preserved for men. Women's voices are suspect, cast for thousands of years as a kind of leak or leaky vessel, as theorized by the ancient patriarchs—our classical Greek forbears, and others—and coded into their literatures and laws and institutions, and thus into the very literature and laws and institutions that we have inherited from them, and which structure and condition our lives now.

"Aristotle tells us that the high-pitched voice of the female is one evidence of her evil disposition, for creatures who are brave or just (like lions, bulls, roosters, and the human male) have large deep voices," the poet and classicist Anne Carson notes in her seminal essay "The Gender of Sound."⁷ "Putting a door on the female mouth has been an important project of patriarchal culture from antiquity to the present day," Carson adds, succinctly.⁸ Sound and language, its performance, is about, yes, control. We are all taught to physically regulate our sounds—often to silence them—from the moment that we are born. How, then, to think through the relationship between sound and body in a

different way—a different kind of control, no doors, only mouths?

As Wildberger moves deftly between writing and speaking, between the written and the oral, it is notable to remember that in archaic and classical Greece, where oral language ruled, and in its transition from an oral culture to a literate one, the Greek patriarchal and domestic metaphoric equations figured the writer as the father. His daughter was his writing: she was mute, without a voice, though waiting for one. Her reader to come would be her husband, who would speak her, provide the mouth she lacked, and thus proclaim her father's name and fame—his writing—audibly. So language—its allusive tangle of the written and the spoken—has always been about male communication, held via the strange conduit of the silenced woman's body, her muted alarm. Roland Barthes's famous parenthetical maxim, "(no language without a body),"¹⁰ might be switched here for more feminist means: no body without a language.

For language is how we construct the world, that is, how we tell the story of it. To speak, to write, to be understood, is inherently political, in every sense. *Who gets to speak* is a question that remains a flashing rhetorical query of most contemporary resistance movements, including the many feminisms. Thus the questions remain: Who gets to be the author of the world we inhabit together? Who gets to articulate that world? And what does this sound *like*? Wildberger's practice of an often audible politics through the intimacy of address and conversation and the spoken voice, her intimation of power relations and imbalances in her public performances, and her performance of intimacy through the practice of agency and longing—I want to say something, she repeats, over and over—all have a poignantly political ethos at their center. To address an audience directly is a kind of

possession; if the speaker-performer is a woman, the marginalized par excellence, this act of public possession by the traditionally dispossessed remains a steadily transgressive act.

In *The Grain of the Voice*, a collection of his interviews, Barthes says: "It is, after all, this voyage of the body (of the subject) through language which our three practices (speech, the written, writing) modulate, each in its fashion."¹¹ He describes the value of a "differential experience of languages: speech, the written, and writing engage a separate subject each time, and the reader—the listener—must follow this divided subject, different depending on whether he speaks, transcribes, or formulates."¹² We might adjust the gender and meaning of his formulation to address Wildberger's moving and fluent body of work, in which she adeptly parses and pronounces the differential experience of language and languages: speaking, transcribing, formulating, framing, communicating, signing, performing. No body without a language, indeed.

1 Anne Carson, "The Gender of Sound." In *Glass, Irony and God* (New Directions, 1992).

2 Édouard Glissant, "The Situation of the Spoken." In *Caribbean Discourse: Selected Essays* (University Press of Virginia, 1989).

3 Martina-Sofie Wildberger quoted in her artist statement.

4 Ibid.

5 Billie Whitelaw quoted in her introduction to the 1973 BBC production of Samuel Beckett's *Not I* (1972), in which she stars. Accessible at: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>.

6 Ibid.

7 Samuel Beckett, *Not I* (1972).

8 Carson, "The Gender of Sound."

9 Ibid.

10 Roland Barthes, "From Speech to Writing." In *The Grain of the Voice: Interviews 1962–1980*, trans. Linda Coverdale (University of California Press, 1991).

11 Ibid.

12 Ibid.

Quinn Latimer

**I Want Something To Say:
Martina-Sofie Wildberger's
Speech Acts**

← page 41

**«I Want
Something
To Say».
Martina-Sofie
Wildbergers
Sprechakte**

In den meisten Fällen beurteilen wir die Menschen nach den Lauten, die sie von sich geben; ob sie geistig gesund sind oder wahnsinnig, männlich oder weiblich, gut, böse, vertrauenswürdig, depressiv, ob sie potentielle Heiratskandidaten wären, im Sterben liegen, ob sie uns möglicherweise feindlich gesinnt sind oder nicht, ob sie kaum besser sind als Tiere oder von göttlicher Inspiration.

Anne Carson¹

Ende der 1960er-Jahre schuf Richard Serra *Equal* (*Corner Prop Piece*) (1969/70), bekannt ist die Arbeit als *Corner Prop Piece*. Dabei stützt eine Platte aus einer Blei-Antimon-Legierung eine Bleistange ab, und die beiden Formen nutzen die Raumecke, in der sie installiert sind, zu ihrer weiteren notwendigen Stabilisierung. Von 2016 stammt Martina-Sofie Wildbergers *Corner Piece*, bei dem sie Serras geometrische und zylindrische Bleiformen durch zwei Frauenkörper ersetzte – sich selbst und eine weitere Performerin, Julia Sewing. Beide hatten ihr langes blondes Haar zu Pferdeschwänzen hochgebunden, und ihre Füße steckten in Sportschuhen. Der Balanceakt in Wildbergers *Piece* war anders angelegt: Die Performerinnen bewegen sich in die Ecke eines Raumes, wo sie sich umdrehen und theatralisch einen rätselhaften Text deklamieren, schlicht und befremdlich zugleich: «The streets never cross. Lines dive into the horizon», beginnt Sewing, ins Publikum starrend, während Wildberger, direkt hinter ihr, sich einer Ecke zuwendet. Wenn Sewing, nun in Versform, «... like a penguin tries to run, away from the sun» rezitiert, fällt Wildberger «away from the sun» wiederholend wie ein vergnügtes, absurdes Echo ein. Dann dreht sie sich um, und der Text, den die Performerinnen rezitieren, wird zu einem aufdringlichen Reim. Und dann sitzen die beiden einander gegenüber, Wände im Rücken, die Beine ineinander verschlungen, und ihre Zurufe und ihr Wechselgesang werden zu einer Parabel, dann wie eine Unterhaltung, schliesslich fast

wie ein Streit. Private Enthüllungen werden ästhetisiert, obwohl der Ton scharf bleibt: «Warum Blackbox und nicht White Cube?»

Wie vieles in Wildbergers Werk handelt *Corner Piece* von Kommunikation und Gemeinschaft, von Übersetzung und Übergang, von Nähe und Projektion. Es ist eine Choreografie der Stimme – und des zugehörigen Körpers, und von Körpern –, welche klangliche und linguistische Veränderungen von Laut und Sprache verzeichnet, die wiederum Veränderungen in Beziehungen, im Raum und in Machtstrukturen anzeigen. Um es einfach auszudrücken (was man manchmal tun sollte): es ist eine Performance von und über Mündlichkeit. Denn, wie Édouard Glissant einmal schrieb: «Das Sprechen... ist von der Bewegung des Körpers nicht zu trennen. Das Gesagte ist hier nicht nur in der Haltung enthalten, die es begünstigt ..., es steckt auch in den fast semaphorischen Abläufen, mit denen der Körper das Gesagte ankündigt oder unterstützt.»²

Wildbergers berührendes *Corner Piece* ist Teil eines grösseren Werks aus drei Aufführungssequenzen (*Corner Piece* eine davon), von der Künstlerin *A Duet between Projection and Intimacy* (2016) → S. 32–37 betitelt und 2016 im Haus Konstruktiv in Zürich aufgeführt. Dazu gehörte auch ein Stapel von einhundert T-Shirts, bedruckt mit einer freundlichen schwarzen Serifenschrift; man liest, weil sie verdoppelt erscheint, als sei man betrunken den Text: «a duet between projection and intimacy» («ein Duett von Projektion und Intimität»). Das Publikum war aufgefordert, diese T-Shirts gleich anzuziehen; wer das tat, konnte das Shirt behalten und wurde Mitwirkender der Performance. Dadurch teilte sich das Publikum augenblicklich in jene, die mitwirkten (gekennzeichnet als Performer) und die anderen, die das nicht taten. Geübt und theatral absolvierten

Wildberger und Sewing indes die drei grösseren Performances, mit präzisen Körperhaltungen und genauer Artikulation. Sie hatten den Raum im Griff, ja, sie hielten ihn an seinen Ecken und Enden fest. Dies war nicht der teilnahmslose, kaum vernehmbare Vortrag so vieler Träger zeitgenössischer Kunst-Performances, dies war *performte* Sprache.

Der Vortrag von Sprache – die Stimme – stellt ein Alltagshandeln dar, das oft fälschlich als «natürlich», unvermeidlich und nicht einstudiert aufgefasst wird. Dies, obwohl wir alle wissen, dass das nicht der Fall ist: die Worte kommen uns nicht einfach so und flott über die Lippen. Und doch, wie wirkt sich dieser lange Schatten von «Natur» aus, die als Fantasie in tropischer Färbung unser Sprechen, unsere Stimmlage, unseren Tonfall, unsere ganze Kommunikation trübt, wenn die Sprache selbst zur Auf-führung komponiert wird? Und weiter: Worin besteht die Beziehung zwischen Natur, Kultur, Lebendigkeit, Sprache und Macht, und wie beeinflussen und verändern sie die Art, wie wir sprechen? In ihren Sprechstücken erforscht Wildberger solche Fragen – oftmals paradoxerweise in Form rätselhafter Konversation oder scharfer Plädoyers, suggestiver Allegorien oder improvisierter Monologe oder als polyphoner Vortrag. Damit untersucht sie, wie eine spezifische Verwendung von Sprache die Entwicklung einer radikaleren Subjektivität stärkt. Und da die Sprache an den Körper gebunden ist, bleibt der Körper – *ihr* Körper – das Zentrum dieser künstlerischen Praxis.

Man spricht häufig vom Rumpf, dem Körper einer Skulptur, der Masse in der Bildhauerei («body»). Doch wie steht es mit den Körpern in der Bildhauerei? Wie mit Körpern in der Performance? Wie ist es mit Frauen, die das Wort ergreifen – in der Öffentlichkeit? Welche Fremdartigkeit und Übertretung sind es, die hier gebildet, angekündigt,

vorbereitet, ausgeführt werden? Wenn Kultur – wie alle sozialen Beziehungen – immer Darstellung ist, geformt von Machtgefällen, die durch Geschlecht, Klasse, Rassismus, geographische und bürgerchaftliche Zugehörigkeiten etc. strukturiert werden, so steht die Beziehung zwischen sozialem Geschlecht und Sprache und Lautproduktion doch in einer besonderen Wechselbeziehung. Es geht um das Verhältnis zwischen biologischem Geschlecht und Stimme, um die beiden Mänder (die geschlossen bleiben sollen). Das *Corner Piece* von Serra mag den Titel *Equal (Gleichwertig)* tragen, aber im Verhältnis von Gender und Sprache, also zwischen Machtverhältnissen und sprachlichen Strukturen, gibt es keine Gerechtigkeit. Wildberger weiss das. In ihrem Werk versucht sie die Ungleichgewichte von Geschlecht, Stimme, Schreiben und von Sprachen zu beschreiben – sie selbst spricht fünf Sprachen und performt in fast allen, Französisch, Englisch, Deutsch und Schweizerdeutsch –, ebenso wie sie die Distanzen im Auge behält zwischen dem Geschriebenen und dem Hörbaren, dem Zuruf und der Erwiderung.

Nehmen wir etwa *Center Piece*, eine weitere Performance aus *A Duet between Projection and Immediacy*. Zu Beginn stehen Sewing und Wildberger einander anblickend in der Mitte eines Raums und rezitieren beide immer wieder «and around», immer wieder und in wechselndem Tonfall, in verschiedenen Stimmlagen und Geschwindigkeiten, bis sie einander damit praktisch anschreien und die Phrase allen Sinngehalt verloren hat. «And around» mag als Metapher für gesprochene Kommunikation schlechthin stehen: Wir reden herum und herum, und dabei um die eigentlichen Dinge herum, um unsere Bedürfnisse, unser Begehren, unsere Ängste, das kann endlos so weitergehen. Aber es stellt auch eine Beschreibung ihrer Stimmen im Raum

dar, die sich wie ein Karussell bewegen, auf und ab und immer rundherum, kein Ende ist abzusehen (oder zu hören).

1985 in Zürich geboren, lebt und arbeitet Wildberger nach wie vor in der Schweiz, zwischen deren Städten und Bergen sie gewandt und sprachkompetent pendelt. (Wenn sie auch Monate und Jahre mit verschiedenen Stipendien in Berlin, New York, Paris und Rom verbracht hat.) Wie nicht anders zu erwarten, erhielt sie in der Schweiz eine Ausbildung in einer Unzahl von Sprachen («natürlich»). Sie besuchte das Liceo-Artistico, ein schweizerisch-italienisches Kunstgymnasium in Zürich, und anschliessend die französischsprachige Haute École d'Art et de Design (HEAD) in Genf, wo sie ihr HES-Diplom und den Masterabschluss in bildender Kunst erhielt. Da sie bei Studienbeginn noch nicht fließend Französisch sprach, machte sie ihren Spracherwerb und ihre noch unsicheren Übersetzungen zwischen Französisch, Deutsch und Schweizerdeutsch – letzteres ihre Muttersprache – selbst zum Gegenstand ihrer damaligen Arbeit.

Ein Beispiel dafür ist *D'après Rimbaud, D'après Baudelaire, D'après Apollinaire* (2013), drei Laserprint-Collagen von Gedichten der titelgebenden französischen Poeten, die Wildberger begann in Stücke zu schneiden, neu zu arrangieren und ins Deutsche zu übersetzen, um daraus, wie sie schreibt, «meinen eigenen Sinn zu extrahieren» («extract my own sense»)³. Das Wort «extrahieren» ist dabei interessant: Es weist auf die Rohstoffe hin, auf die Erde, aus der diese Materialien extrahiert werden, genauso wie auf «extraktives» Wirtschaften, das sich – Ressourcen verbrauchend – bei diesem Ausgraben entwickelt. Angewandt auf linguistische Bedeutung oder literarische Erklärung deutet das Wort «extrahieren» darauf hin, dass Schreiben und literarisches Verstehen selbst

eine Art von Material bezeichnen, das extrahiert werden kann, gestaltet und in Neues geformt, dann in Umlauf gebracht, ge- und verkauft werden kann, eine Art von «Bodenschatz», eine Art von Währung. Schaut man näher auf ihre eigenartigen Übersetzungen aus dem Französischen – das sie noch nicht fließend sprach – ins Deutsche, dann erkennt man seltsame Übergänge und Entgleisungen. Während nämlich ihre Performances sich auf die Materialität und die Wandlungsfähigkeit des hörbaren Klangs richten, ist Wildberger ebenso daran interessiert, wie sich in homophonen Übersetzungen zwischen Sprachen sowohl buchstabierte als auch gesprochene Laute in ganz unterschiedlichen Bedeutungen ausdrücken oder wie die Wiederholung einem Wort die Bedeutung zu entziehen vermag und dieses zum blossen Geräusch reduziert (gewissermassen funktionieren in dieser Weise auch Klischees).

Wildbergers doppeltes Interesse für Literatur und visuelle Künste sowie für das Potential der Schrift als visuelles wie als performatives Medium wurde 2014 untermauert, als sie zunächst ihren BA in Kunstgeschichte und deutscher Literatur und dann einen MA in Kunstgeschichte an der Universität Genf erhielt. Diese biographische Litanei hier wiederzugeben scheint witzlos – dafür gibt es Biographien und CVs –, aber die Bewegung zwischen Sprachen und anderen Gegenständen, die sich hier zeigt, ist wichtig festzuhalten. Von den schönen Künsten zur Kunstgeschichte und zur deutschen Literatur – wobei die Sprachen, in denen Kunst und Literatur formuliert sind, für Wildberger genauso wichtig sind wie die künstlerische Praxis selbst. Visuell orientierte Sprachen, romanische Sprachen, kunsthistorische und akademische und plakative Sprachen, Sprachen der Liebe, der Profanität, der Alltäglichkeit, der Mündlichkeit, der Ideologie. In Wildbergers Werk spielen

alle ihre Rolle, tragen ihr Zeichen, machen ihre Stimme(n) hörbar.

Und wirklich zeigt Wildbergers künstlerische Praxis ein tiefes Verständnis dafür, wie die alltägliche Bedeutungsproduktion, die sowohl durch den einzelnen wie den sozialen Körper (wozu auch das Publikum zählt) geformt wird, vielfach durch Sprache entsteht. Nichtsdestotrotz hat die neue Art mündlicher und literarischer Kultur in unserer Gesellschaft – eine, die mithilfe digitaler Technologien via Messaging und Online-Verfahren, Algorithmen und digitale Überwachung zirkuliert – die alltäglichen Formen verwandelt, in denen wir Sprache erwerben und uns in ihr ausdrücken, was wiederum zu Veränderungen nicht nur der Schriftkultur führt, sondern der ganzen Art wie wir sprechen, uns bewegen und die Sprache selbst konzipieren. So kommen aktuelle Stilmittel, weitverbreitete und unübersehbare Bestandteile von Sprache und (Massen-, digitaler, analoger und anderer) Kommunikation häufig bei der Künstlerin in überzeugender Weise zum Einsatz. Das gilt etwa für *Conversation Piece: Alice and Bob* (2018) → S. 11–17, dessen unkompliziert-knapper Titel wiederum in Richtung der konzeptuellen Skulpturen und Performances der 1960er- und 1970-Jahre verweist, aber auch auf einen ganz aktuellen Skandal. Im Jahr 2017 musste Facebook die simulierte Konversation zweier von ihm entwickelter KI-Programme (die titelgebenden Bob und Alice) beenden. Während der Simulation hatten Bob und Alice ihre eigene Sprache entwickelt, die von Menschen – in diesem Fall von Facebook – nicht verstanden wurde. Wegen mangelnder Sprachbeherrschung bzw. linguistischem Verstehen und dem Eindruck, sich einer Gefahr auszusetzen, entschloss sich das Unternehmen, das Experiment abubrechen, es also zum Schweigen zu bringen.

Bei *Conversation Piece* improvisierten Wildberger und ein weiterer Performer mit den 13 Worten, die Bob und Alice während ihres letzten Dialogs benutzt hatten, um «einem virtuellen Dialog Stimme und Körper zu geben und seine möglichen Gefahren, seine unsinnige Dimension zu erforschen», wie Wildberger später notierte. «Zwischen Virtualität und Realität experimentieren wir mit einer Sprache, die uns abwechselnd zugehört und dann wieder nicht zugehört.»⁴ Bei einer Aufführung von *Conversation Piece: Alice and Bob* im Museum Tinguely in Basel im Jahr 2018 standen Wildberger und der zweite Performer, Martin Chramosta, anfangs, aus einem gewissen Abstand einander anblickend, in einem grossen Raum. Sie lächelten, ihre Turnschuhe und Jeans waren aufeinander abgestimmt, und Chramosta versuchte eine Konversation zu starten. «Hi», sagt er. Sie antwortet nicht. Er versucht es nochmals. Und nochmal. Schliesslich antwortet sie mit «Hey», was aber wie «A» klingt. Als er darauf wieder mit «Hi» reagiert, merken wir, dass er «I» sagt.

So wird die Konversation – eher eine Art von Wechselgesang, der sich in verschiedenen Geschwindigkeiten und Tonlagen und emotionalen Seinsweisen (oder eben Nicht-Seinsweisen) bewegt – zu einer einsilbigen Rezitation von Vokalen, von Sprache schlechthin. Dass der Beginn dieser gespreizten *Conversation*, nur aus zwei Vokalen bestehend, die Abkürzung AI, für *Artificial Intelligence* produziert, ist nur das i-Tüpfelchen, wie man so sagt. Kurz danach vollzieht Wildbergers *Conversation Piece* einen abrupten Schwenk, wenn einer der Sprecher nun ein «me» anbietet und, nach vielen Wiederholungen, so vielen Refrains, wird ein «too» eingeworfen und die #MeToo-Bewegung ist mühelos evoziert. Daraus entwickelt sich ein Hin und Her mit «you» und «can», womit ein anderer politischer Slogan heraufbeschworen wird,

ein ziemlich abgedroschenes modernes westliches Mantra von individueller Kraft und gemeinsamen Handeln (ohne wirklichen Sinngehalt). Letztlich umfasst *Conversation* ein eher beschränktes Vokabular überwiegend einsilbiger Wörter, das gleichwohl eine Reihe von Bezugnahmen gleichzeitig aufruft: emotionale und ideologische, unsinnige und bedeutungsvolle, private und politische, digitale und offenkundig analoge. All das hing ab von der erfahrenen Zusammenarbeit zweier Stimmen, die aufeinander angewiesen waren, wenn es darum ging, die gesprochenen Sätze, Gedanken, Slogans oder auch nur Fragmente zu Ende zu bringen.

Bei einer weiteren Aufführung von *Conversation Piece: Bob and Alice* in der Fondazione Giuliani in Rom im Jahr 2017 trug das Publikum T-Shirts von Wildberger. Der schwarze Text darauf ergab eine Art von Akrostichon auf den weissen «Seiten» der Shirts: «to» und «you» so übereinander angeordnet, dass die «o»s vertikal in einer Spalte sind, das gleiche nochmals auf den Kopf gestellt, sodass vier «o»s in der Vertikalen stehen. So bedruckt werden die Körper des Publikums zu Requisiten, zu einer Beschilderung, sie werden selbst zu Sprach-Stücken. Ihre Körper werden buchstäblich zu Zeichen, die zufällig im Raum arrangiert sind. Plötzlich sind ihre Körper dann Mänder – nur ohne eine Stimme.

Wichtig ist hier festzuhalten, dass der Ausdruck «Stimme» mit Blick auf Sprache und Lautentwicklung zwei unterschiedliche Bedeutungen hat. Da ist einmal die «Stimme» eines Autors – ein spezifisches Empfindungsvermögen und ein Stil, die dessen Schreiben charakterisieren, Ergebnis einer einzigartigen Verwendung von Syntax, Diktion, Interpunktion, Figurenentwicklung, Dialogen und vielem anderen. «Ich würde die Stimme dieses Autors immer erkennen» etc. Und es gibt die hörbare Sprechstimme einer Person, individuell unterscheidbar nach

Stimmungslage, Tonfall, Atmung, Muttersprache und häufig, wenn auch nicht immer, nach Geschlecht.

Interessanterweise führt die «Stimme» von Wildbergers eigenem Schreiben regelmässig ins Extreme. Ihre Texte, ob improvisiert oder nicht, benutzen eine einfache, alltägliche Sprache und klingen ziemlich vertraut – Wendungen, die wir schon gelesen, gehört, irgendwo aufgeschnappt und selbst gebraucht haben könnten. Die Zeilen und Sätze, die sie spricht, wirken nicht wie vorgelesen, sie korrespondieren ganz «natürlich» ihrem Atem und ihrer Sprechstimme, sie schreibt ganz speziell für ihre Sprachperformances. Wildbergers Autoren-Stimme, ihre ausgesprochen vertrauten Redemuster wirken erst befremdlich, eigentümlich und manchmal virtuos durch den Aufführungskontext, durch Wiederholung und die abgebildeten emotionalen Zustände, durch zunehmend skurrile Schablonenhaftigkeit, ihre anspielungsreiche Vertrautheit, schliesslich die geschickten Techniken der Stimmführung.

Im sehr berührenden, improvisierten Solo *I Want To Say Something!* (2018) → S. 1–9, das Wildberger in der Galerie Gavin Brown's enterprise in Rom aufführte, setzt die Künstlerin die Titelaussage in einen neunminütigen dramatischen Monolog um, ausschliesslich aus jenen fünf Worten des Titels bestehend. Die «Ausweitung» ihres Satzes, der in eine Art von Anagramm überführt wird, zusammen mit dem theatralischen, ergreifenden und klaren Vortrag der Künstlerin, erinnert an einen Monolog von Samuel Beckett:

Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. Say something. I say: Say something. I say: Say something. I say: Say something. I say: Say something. Something. Something. Something. Something. Something. I—want something. I want something. I want something. I want something.

something. I want something to say.
I want something to say. I want something to say. I want something to say.
I want something to say. I want to say something. I want to say something.
I want to say something. I want to say something. I say something. I say something.
I say something. I say something. I say something. I say something.

Das Aussetzen, das Hasten und das nachdrückliche Umklammern und Tauteln ihrer Worte, die Prägnanz und dann wieder das Sehnsuchtsvolle ihrer Rede, der Meta-Mund, der über das Sprechen spricht, über die Sprache (*langage* auf Französisch oder *langue*, Zunge) und die spezifische Bedeutung, wenn eine Frau diese Worte sagt – *I want something to say* (ich will etwas zu sagen haben), also: ich will ein Stück der Welt, um (darüber) zu sprechen –; all das erinnerte mich an Becketts Monolog *Not I* (1972), wie ihn die Schauspielerin Billie Whitelaw 1973 vortragen hat. Whitelaw selbst sah in dem Werk «diesen unnachgiebigen Mund, der nicht aufhören will». ⁵ Das Stück zeigt nur Whitelaws von einem Scheinwerfer angestrahlten Mund vor einem schwarzen Vorhang auf einer abgedunkelten Bühne, während sie Becketts schmerzhaften «inneren Schrei» (Whitelaw) vorträgt. Es war «ein eigener Geistes- und Seelenzustand auf der Bühne», sagte Whitelaw später. ⁶ Im Stück deklamierte sie und sprach und schrie: «... raus ... in diese Welt ... diese Welt ... winzig kleines Ding ... vor der Zeit ... in ein gottver– ... was? ... Mädchen? ... [Stille.] ... wieder schreien ... [Schreit wieder.]» ⁷

Ungeachtet der seelischen Quälerei von Becketts Worten wie sie die Schauspielerin mit wühlender Zunge, virtuossem Kehlkopf und weit offenem Mund vorführt, bleibt eine Frau, die einfach nur *spricht*, ein radikales Ereignis, heute wie damals. Genauso wie eine Frau, die das Bedürfnis äussert *zu sprechen*, insbesondere in der Öffentlichkeit. Weil dieser Ehrgeiz und die daraus folgende Handlung lange Zeit Männern vorbehalten

war. Die Stimmen der Frauen sind verdächtig, jahrtausendelang wurden sie als eine Art undichtes Gefäss angesehen, wie das von den Patriarchen des Altertums – unseren Vorfahren des klassischen Griechenland und anderen – erdacht und in ihrer Literatur, in Gesetzen und Institutionen kodifiziert wurde, was bis auf uns vererbt wurde und noch heute unsere Leben formt und strukturiert.

«Aristoteles sagt, die hohe Stimme der Frau sei ein Beweis für ihren böseartigen Charakter, denn tapfere oder gerechte Geschöpfe (wie Löwen, Stiere, Hähne und der männliche Mensch) hätten laute, tiefe Stimmen», notiert die Dichterin und klassische Philologin Anne Carson in ihrem wegweisenden Essay «Das Geschlecht des Klanges». ⁸ Und sie fügt lakonisch hinzu: «Den weiblichen Mund mit einer Tür zu versehen war in der patriarchalen Kultur von der Antike bis zum heutigen Tag eine wichtige Aufgabe.» ⁹ Bei Klang und Sprache und deren Darbietung geht es um – Kontrolle. Wir alle werden von Geburt an dazu erzogen, unsere Laute körperlich zu regulieren, häufig sie zu dämpfen. Wie also soll man das Verhältnis von Laut und Körper in anderer Weise durchdenken – unter einer anderen Kontrolle, keine (geschlossenen) Türen mehr, nur Münder?

Wenn Wildberger sich gewandt zwischen Schreiben und Sprechen, zwischen dem Geschriebenen und dem Mündlichen bewegt, ist es bedeutsam daran zu erinnern, dass im archaischen und klassischen Griechenland, wo die Mündlichkeit vorherrschte, und in dessen Übergang von einer mündlichen zu einer Schriftkultur die patriarchale, auf Haus und Familie bezogene Metaphorik der Griechen den Dichter mit dem Vater gleichsetzte. Seine Tochter war seine Schrift: sie war stumm, ohne eine Stimme, die sie allerdings erwartete. Ihr künftiger Leser wäre ihr Ehemann, der (für) sie sprechen würde, der den Mund besass, der ihr fehlte,

und so hörbar den Namen und den Ruhm ihres Vaters – seine Schrift – verkündete. In der Sprache, dem anspielungsreichen Gewirr von Geschriebenem und Gesprochenem, ging es immer um männliche Kommunikation, und die wurde geführt über den fremden Kanal des zum Schweigen gebrachten Körpers der Frau, ihren verstummten Lärm. Roland Barthes berühmte beiläufige Maxime «(keine Sprache ohne Körper)»¹⁰ könnte hier eine eher feministische Wendung erhalten: kein Körper ohne eine Sprache.

Es ist die Sprache, mit der wir die Welt konstruieren, nämlich indem wir ihre Geschichte erzählen. Zu sprechen, zu schreiben, verstanden zu werden ist an sich schon und in jedem Sinne politisch. Die Frage *Wer darf das Wort ergreifen?* bleibt eine unmittelbare rhetorische Rückfrage der meisten gegenwärtigen Widerstandsbewegungen, einschliesslich der vielen Feminismen. Aber die Frage bleibt: Wer schafft es, als Autor der Welt zu gelten, die wir gemeinsam bewohnen? Wer kann dieser Welt einen Ausdruck verleihen? Und wie klingt das dann? Wildbergers Praxis einer oft hörbaren Politik, die den Weg über die Vertrautheit von Ansprache, Unterhaltung und insgesamt der Sprechstimme nimmt, die Andeutungen zu Machtverhältnissen und -ungleichgewichten in ihren öffentlichen Performances und ihre Darstellung von Vertrautheit durch Praktiken von Handlung und Sehnsucht – *I want to say something* wiederholt sie immer und immer wieder –, all das hat auf ergreifende Weise ein politisches Ethos in seinem Zentrum. Die direkte Ansprache eines Publikums ist eine Art von Inbesitznahme; wenn der Sprecher/Performer eine Frau ist – die Marginalisierte schlechthin –, dann bleibt diese öffentliche Inbesitznahme durch traditionell Besitzlose zuverlässig ein grenzüberschreitender Akt.

In *Die Körnung der Stimme*, einer Sammlung seiner Interviews, sagt Barthes:

«Im Grunde ist es diese Reise des Körpers (des Subjekts) durch die Sprache, die unsere drei Verwendungen (Rede, Geschriebenes, Schreiben) jeweils auf ihre Art modulieren».¹¹ Er beschreibt den Wert einer «differentiellen Erfahrung der Sprachen: die Rede, das Geschriebene und das Schreiben beziehen jedesmal ein getrenntes Subjekt ein, und der Leser und der Hörer müssen diesem aufgeteilten Subjekt folgen, das unterschieden ist, je nachdem, ob es spricht, seine Rede niederschreibt oder sich schriftlich äußert.»¹² Wir könnten Geschlecht und Begriffsinhalt dieser Formulierung anpassen, um Wildbergers bewegendem und fliessendem Werk zu entsprechen, in dem sie das charakteristische Erleben von Sprache und von Sprachen versiert analysiert – und ausspricht: Sprechen und Niederschreiben, Entwerfen und Formulieren, Kommunizieren und Zeichen geben, Performen. In der Tat, kein Körper ohne eine Sprache.

1 Anne Carson, «Das Geschlecht des Klangs. Ein Essay», in: dies., *Glas, Ironie und Gott*, aus dem Amerikanischen von Alissa Walser und Gerhard Falkner, München: Piper 2000, S. 155.

2 Édouard Glissant, *Zersplitterte Welten: Der Diskurs der Antillen*, Heidelberg: Das Wunderhorn 1986, S. 164.

3 Martina-Sofie Wildberger in ihrem Werkkommentar.

4 Ebd.

5 Billie Whitelaw in ihrer Einführung zu der BBC-Produktion von Samuel Becketts *Not I* (1972), in der sie 1973 auftrat; s. <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>

6 Ebd.

7 Samuel Beckett, *Not I / Nicht ich*, dt. v. Erika u. Elmar Tophoven, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

8 Carson, a.a.O., S. 155.

9 Ebd., S. 158.

10 Roland Barthes, «Von der Rede zum Schreiben», in: ders., *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962–1980*, aus d. Franz. v. Agnès Bucaille-Euler u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 9–13, hier S. 11.

11 Ebd., S. 13.

12 Ebd.

Quinn Latimer is a California-born poet, critic, and editor whose work often explores feminist economies of writing, reading, and image production. Her books include *Like a Woman: Essays, Readings, Poems* (2017); *Stories, Myths, Ironies, and Other Songs: Conceived, Directed, Edited, and Produced by M. Auder*, co-edited with Adam Szymczyk (2014); *Sarah Lucas: Describe This Distance* (2013); *Film as a Form of Writing: Quinn Latimer Talks to Akram Zaatari* (2013); and *Rumored Animals* (2012). Her writings and readings have been featured widely, including at REDCAT, Los Angeles; Chisenhale Gallery, London; Radio Athènes, Athens; the Poetry Project, New York; the Venice Architecture Biennale; and Sharjah Biennial 13. She is currently faculty at Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in Zürich. Latimer was editor-in-chief of publications for documenta 14 in Athens and Kassel.

Quinn Latimer ist eine in Kalifornien geborene Dichterin, Kritikerin und Herausgeberin, deren Werke oft die feministische Ökonomie des Schreibens, Lesens und der Bildproduktion untersuchen. Zu Ihren Büchern gehören u. a. *Like a Woman: Essays, Readings, Poems* (2017); *Stories, Myths, Ironies, and Other Songs: Conceived, Directed, Edited, and Produced by M. Auder*, Mitherausgeber ist Adam Szymczyk (2014); *Sarah Lucas: Describe This Distance* (2013); *Film as a Form of Writing: Quinn Latimer Talks to Akram Zaatari* (2013) und *Rumored Animals* (2012). Ihre Werke und Lesungen wurden weltweit vorgestellt, u. a. bei REDCAT, Los Angeles; Chisenhale Gallery, London; Radio Athènes, Athen; Poetry Project, New York; bei der Architektur-Biennale Venedig und der Sharjah Biennial 13. Zurzeit ist sie als Lehrkraft an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in Zürich tätig. Latimer war Chefredaktorin für die documenta 14 in Athen und Kassel.

Martina-Sofie Wildberger *1985

martinasofie
wildberger.com

Lives and works in
Lebt und arbeitet in
Genève & Zürich

Education
Ausbildung
2014

Master of Arts,
Art History, Université
de Genève

Bachelor of Arts,
Art History
& German Literature,
Université de Genève

2011

Master in Fine Arts,
Workmaster,
Haute école d'art
et de design, Genève

2009

HES Diploma in Fine
Arts, Haute école d'art
et de design, Genève

Solo Exhibitions
Einzel-
ausstellungen
2019

Manor Kunstpreis,
Museum zu Allerhei-
ligen, Schaffhausen

2017

I WANT TO SAY
SOMETHING,
Corner College, Zürich

2016

SPEAK UP!, sic! –
Elephanthouse, Luzern

2014

Fuck la fertilité! Fick
die Fruchtbarkeit!,
Palais de l'Athénée,
Genève

Performances &
Group Exhibitions
Performances
& Gruppen-
ausstellungen
2019

Binz39, Zürich

Kunst(Zeug)Haus,
Rapperswil

Le Labo, Genève

2018

Bad Bonn, Düdingen
sculpture garden,
Biennale, Mamco
& artgenève, Genève

Gavin Brown's
enterprise, Roma, IT

Istituto Svizzero
di Roma, IT

transponder, Roma, IT

Fondazione Giuliani,
Roma, IT

Bibliotheca Hertziana,
Roma, IT

Corner College, Zürich

KHAPALBHATI, Karl
Holmqvist, Gavin
Brown's enterprise,
Roma, IT

PerformanceProcess,
Museum Tinguely,
Basel

Kunstwort & Bildtext,
Kunsthaut Zofingen

Into Worlds, Immersion,
Berliner Festspiele,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, D

2017

PerformanceProcess,
Museum Tinguely, Basel

Catch of the Year,
Dienstgebäude, Zürich

Quart d'heure américain,
Main d'œuvres, Paris, F

8. Performance Reihe
Neu-Oerlikon, Zürich

Swiss Art Awards, Basel

2016

Catch of the Year,
Dienstgebäude, Zürich

Werkbeiträge
Kanton Zürich, Haus
Konstruktiv, Zürich

Manifesta, Zürich

Red House,
New York, USA

Performance Schreiben,
Kunstraum Kreuzlingen

No-where? Now-here!,
Corner College, Zürich

Narration transformée,
Dar Bellarj, Marrakech,
MAR

2015

PerformanceProcess,
Centre culturel suisse
Paris, F

Catch of the Year,
Dienstgebäude, Zürich

Sviluppo-Parallelo,
Kunstmuseum Luzern

Poetry Reading, ROOM
E-10 27, Paris, F

Protection Room, Rosa
Brux, Bruxelles, BE

Cité internationale des
Arts Paris, F

Unter 30 XI. Junge
Schweizer Kunst.
Kiefer Hablitzel Preis,
Kunsthaut Glarus

Kiefer Hablitzel Preis,
Basel

Presque la même
chose, Kunsthalle
Mulhouse, F

Bourses, Centre d'art
contemporain, Genève

2014

Read the Room: Salon,
Art Basel & SALTS Basel

Prix Suisse de la Per-
formance, Le Commun,
Genève

Kunstadaptor,
Aargauer Kunsthaut,
Aarau

Bourses déliées,
Halle Nord, Genève

.perf, Piano Nobile,
Genève

2013

Prix Suisse de la Perfor-
mance, Kaserne Basel

Locus Métropole,
Kunsthalle Mulhouse, F
& Kasko, Basel

Pro Choice,
Fri-Art, Fribourg

Grants &
Residencies
Preise &
Atelierstipendien

2019

Manor Kunstpreis 2019,
Schaffhausen

2018

Bourse d'aide
à la création,
Ville de Genève

Förderbeitrag, Stadt
& Kanton Schaffhausen

Förderpreis UBS

Landis & Gyr Stiftung,
Zug

2017

Work Grant, Pro Helvetia

Istituto Svizzero
di Roma, IT

2016

Werkbeitrag,
Kanton Zürich

New York,
Canton de Genève

Berlin, Kanton Zürich

2015

Kiefer Hablitzel Preis,
Basel

Atelier d'artistes
à l'Usine,
Ville de Genève

2014

Prix Gertrude Hirzel,
Société des Arts,
Genève

Cité internationale des
Arts Paris, Fondation
Simón I. Patiño
& Ville de Genève

2013

Berlin, Stadt & Kanton
Schaffhausen

2012

Swiss Art Award,
Bundesamt für Kultur

Bourse déliée,
Fonds cantonal d'art
contemporain, Genève

A project of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

Ein Projekt der Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia für die Promotion der Visuellen
Künste

N° 143

Ralph Bürgin

ISBN 978-3-906016-97-9

N° 144

Chloe Delarue

ISBN 978-3-906016-98-6

N° 145

Tarik Hayward

ISBN 978-3-906016-99-3

N° 146

Markus Kummer

ISBN 978-3-906016-96-2

N° 147

Mélo die Mousset

ISBN 978-3-906016-50-4

N° 148

Yoan Mudry

ISBN 978-3-906016-94-8

N° 149

**Martina-Sofie
Wildberger**

ISBN 978-3-906016-09-2

N° 150

Pedro Wirz

ISBN 978-3-906016-95-5

Impressum

Essay
Text

Quinn Latimer, Zürich

Editor
Redaktion

Flurina Paravicini,
Luzern

Head of
publication
Publikations-
leitung

Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Translation
Übersetzung

Achim Huber,
Friedberg/Hessen

Proofreading
Korrektur

Flurina Paravicini,
Luzern
Achim Huber,
Friedberg/Hessen
Catherine Schelbert,
Hertenstein
Louise Stein, London

Design
Gestaltung

Bonbon, Zürich

Printing
Druck

von Ah Druck AG,
Sarnen

Binding
Bindung

Bubu AG, Mönchaltorf

Fonts
Schriften

Atak, outofthedark.xyz
Helvetica Neue

ISBN

978-3-906016-09-2

© 2019 Pro Helvetia
Artist & author
Künstler & Autorin

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31
CH—6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Pro Helvetia
Marianne Burki
Head of Visual Arts
Leitung Visuelle Künste
www.prohelvetia.ch

Photography
Fotografie

Dominik Zietlow, Zürich

p.10: *I WANT TO SAY
SOMETHING*, T-Shirt,
2018, Kunsthaus
Zofingen

p.31, *SPEAK UP!*, 2016,
sic! Raum für Kunst,
Luzern, together with
Tobias Bienz,
Denise Hasler,
Tanja Turpeinen

pp.32, 40: *a duet
between projection
and immediacy: center
piece; corner piece;
wall piece*, 2016,
Haus Konstruktiv,
Zürich, together with
Julia Sewing

p.38: *RUN-UP*, 2018,
sculpture garden,
Biennale, Mamco
& artgenève, une
commande du Fonds
d'art contemporain
de la Ville de Genève
(FMAC), Genève,
together with
Héloïse Dell'Ava,
Joana Castilhos,
Gaëlle Edwards,
Tomas Gonzalez,
Thomas Huwiler

Thanks
Dank

Alexander Alon,
Alan Bogana,
Sabrina Bosshard,
David de Bos,
Constance
Delamadeleine,
Sophie Reble,
Milva Stutz

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, every two years the Swiss Arts Council selects eight artists who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984 and since 2006, the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council
Pro Helvetia

Mandated by the Swiss Confederation, Pro Helvetia supports Swiss arts, audience awareness of the arts, cultural exchange within Switzerland and the dissemination of Swiss culture abroad. The Swiss Arts Council is primarily involved in contemporary arts.

www.prohelvetia.ch

Mit der Collection Cahiers d'Artistes ermöglicht Pro Helvetia vielversprechenden Schweizer Kunstschaaffenden im Bereich Visuelle Künste die Publikation einer ersten Monografie. Auf Empfehlung einer Fachjury wählt die Schweizer Kulturstiftung alle zwei Jahre acht Künstlerinnen und Künstler aus, die sich auf eine Ausschreibung hin beworben haben. Die Gestaltung der Hefte erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den Kunstschaaffenden. Die Begleittexte verfassen renommierte Persönlichkeiten der internationalen Kunstszene. Die Cahiers d'Artistes von Pro Helvetia wurden 1984 ins Leben gerufen und erscheinen seit 2006 beim Verlag Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia

Im Auftrag der Eidgenossenschaft fördert Pro Helvetia das künstlerische Schaffen in der Schweiz, trägt im Inland zum kulturellen Austausch bei, fördert die Verbreitung von Schweizer Kultur im Ausland und setzt sich für Kunstvermittlung ein. Der Fokus der Kulturstiftung liegt im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Martina-Sofie

Quinn
Latimer

Collection
Cahiers d'Artistes
2019

Edizioni
Periferia

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Swiss Arts Council

Wildberger