

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

Artikel: Andrea Büttner's little queer things = Andrea Büttners kleine vertrackte Dinge

Autor: Bryan-Wilson, Julia / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680110>

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: 03.04.2026

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

ANDREA BÜTTNER, CURTAIN, 2013, woodcut, 55 1/8 x 78 3/4" / YORHANG, Holzschnitt, 140 x 200 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, HOLLYBUSH GARDENS, LONDON,
AND DAVID KORDANSKY GALLERY, LOS ANGELES © ANDREA BÜTTNER /
VG BILD-KUNST, BONN 2015 / PHOTO: FREDRIK NISEN)

ANDREA BÜTTNER

4/10. A. Dücker 2015

JULIA BRYAN-WILSON

“What does it mean to be little?,” asks Andrea Büttner, directing her question to a pair of nuns in her video *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012). Commissioned by Documenta 13, the forty-two-minute piece captures Büttner’s conversations with two members of the Little Sisterhood of Jesus who run a game booth at an amusement park near Rome. They discuss their views on beauty, spirituality, and spectacle, articulating a far-ranging and expansive theorization of littleness, which they describe as a relational condition that emphasizes humility in the face of the other, in particular, a humbleness before God. Littleness is, in other words, a kind of modesty, not only in its embrace of simplicity but also as an affective orientation of harmony and equanimity.

Yet while modesty has gendered connotations, suggesting a womanly sense of decency and proper female comportment, littleness proposes a radical leveling of the self, a recognition of equivalent valuation. In Büttner’s work, this littleness, I think, also manifests itself as a queer quality, not necessarily in the literal sense of expressing same-sex desire but as a model of interacting in which one exists, as one sister puts it in the video interview, “alongside the other ... alongside another person on equal terms.” With this evocative formulation of proximity and balance, the nun articulates a theorization similar to Eve Sedgwick’s understanding of the “beside,” which moves away from binary argumentation (in the vein of *this* versus *that*) in favor of embracing how “a number of elements may lie alongside each other.”¹⁾ For

JULIA BRYAN-WILSON is associate professor of modern and contemporary art at the University of California, Berkeley.

Andrea Büttner’s *Little, Queer Things*

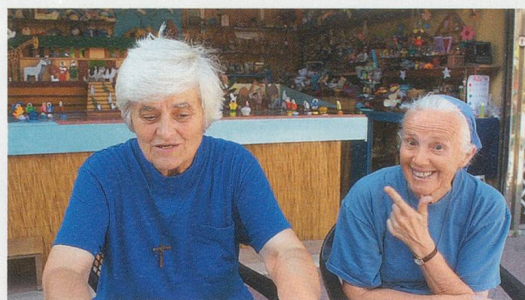
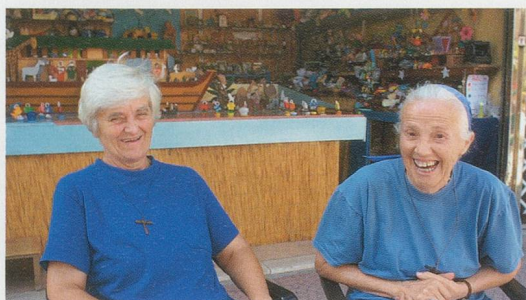
Sedgwick, “*beside* comprises a wide range of desiring, identifying, representing, repelling, paralleling, differentiating, rivaling, leaning, twisting, mimicking, withdrawing, attacking, aggressing, warping, and other relations.”

In Sedgwick’s account, “beside” is a distinctly queer, rather than religious, methodology, but Büttner’s work brings the two together by probing the queer implications of Catholicism. Nuns and their single-gender havens figure prominently in queer histories and fantasies, and religious communities, especially in their secluded formations that reject the heterosexual family as a core organizing unit, might arguably be viewed as culturally, if not sexually, queer.²⁾ The convents and sisterhoods that intrigue Büttner are sanctuaries for, and embodiments



ANDREA BÜTTNER, *LITTLE SISTERS:*
LUNAPARK OSTIA, 2012, HD video, 42 min. /
KLEINE SCHWESTERN: LUNAPARK OSTIA, HD-Video.

Below / unten: ANDREA BÜTTNER, LITTLE SISTERS:
LUNAPARK OSTIA, 2012, production photograph /
KLEINE SCHWESTERN: LUNAPARK OSTIA,
Produktions-Photographie.





ANDREA BÜTTNER, *ATM*, 2011, digital pigment print, $15 \frac{3}{4} \times 23 \frac{3}{8}$ " / Digitaler Pigmentdruck, 40 x 60 cm.

of, the desiring, identifying, paralleling, and warping that is common to both Sedgwick's "beside" and the nun's "littleness." In one of her best-known pieces, *LITTLE WORKS* (2009), Büttner practiced an alongsideness, beside, or dehierarchization of artist and subject when she handed her video camera to an order of Carmelite nuns living in London and asked them to document their craft projects, such as lavender sachets and sugar-stiffened baskets. The resulting eleven-minute video shows intimate encounters between the nuns, unmediated by the artist's presence, as they display their drawings, crochet, and candles made from recycled bits of wax.

Büttner's video briefly chronicles the sisters as they prepare for a feast day display of their "little works"—littleness refers not to smallness of size but to the fact that such objects are created in the nun's spare time, as an auxiliary activity—and implicitly asks questions about how such unlike things as the nuns' sachets and her own artwork exist within just barely intersecting spaces, tracing connections between the cloistered world of the hobbyist maker and

the commercial art market of high-value exchange. Although there is some overlap in their shared discourses of a creative "gift," the sisters' pointed acceptance of their unassuming littleness counters the rhetoric of self-aggrandizing artistic "greatness"—a term that still has traction in the contemporary art world, perpetually awash in pronouncements about great works and great artists (not to mention greatness of scale and auction-house results).

The commodity itself, Karl Marx wrote, "is a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties."³ This much-quoted English translation dates from 1957 and was rephrased, in later editions, as "a very strange thing"; the original German reads "*ein sehr vertracktes Ding*"—the commodity as baffling, messy, complicated, confounding, tricky.⁴ The original German adjective has no straightforward associations with sexuality, but the early English wording (or mistranslation) might hit on something by conjoining queerness and religion in the charged nature of the capitalist commodity object as it becomes fetishized and freighted with

a quasi-spiritual significance. For Marx, of course, the “leveling” wreaked by capitalism is anything but positive, and the only “equivalent valuation” is in the exchange of commodities for money—the “universal equivalent.”

Büttner’s art, on the other hand, often seeks to disrupt the coherence of the commodity. Indeed, as she moves across and between many media—including paintings on glass, ceramics, fabric “paintings” (stretched pieces of colored material from work uniforms), installations composed of found objects, videos, appropriated images, photographs, moss, instruction-based events, sound pieces in which she reads the writings of other artists (including Dieter Roth and Sister Corita Kent), and woodcuts—not all of her work is easily understood within the logic of the concrete thing or discrete art object. Her exhibitions sometimes take the shape not of the presentation of individual works but as whole-gallery gestures, often incorporating pieces made by family and friends.

Throughout her practice, the artist probes “tricky” thresholds not often explicitly explored in contemporary art—the blurry line between amateur making and fine art production, for instance, or the unexpected relationship between marginal religious experiences and philosophies of modernist contemplation. Her interest in inverting or dissolving boundaries—that is, queering them—is felt most palpably when she drags the abject into the art space, as when she displayed her work against a messy backdrop of brown paint (whose brushstrokes did not quite reach the top of the walls because she painted only as far as she could reach) to create a “shit space” that bismirches the pristine expectations of the white cube. In her photograph *ATM* (2011), the keypad of a cash machine is smeared with what looks like fecal matter—a reference perhaps, as Lars Bang Larsen has noted, to Freud’s analysis of dreams, where excrement symbolizes money.⁵ The analogy also appeared in Büttner’s 2011 exhibition “Our Colours Are the

ANDREA BÜTTNER, *ANCESTOR DUMPLINGS*, 2009, unfired clay, water, plastic, dimensions variable, detail /
 AHNENKNÖDEL, ungebrannter Ton, Wasser, Kunststoff, Masse variabel, Detail. (PHOTO: DAWN BLACKMAN)





ANDREA BÜTTNER, MINERVA, 2011,
video loop, 5 min, 39 sec. / Videoloop.



Colours of the Market Place,” in which a floor-bound clay sculpture of lumpy balls (AHNENKNÖDEL [Ancestor Dumpling], 2009–11), looking like some exotic animal’s droppings, was placed alongside a video of hands ringing up purchases at a checkout counter (MINERVA, 2011).⁶⁾

As many writers have noted, Büttner is a connoisseur of the scatological, and of the bodily shame that such matter out of place can elicit; she even wrote a PhD dissertation on shame in art, including its queer aspects.⁷⁾ But a queer sense of shame lets Büttner embrace the melancholic, the abject, and the outmoded together with—or *beside*—the ecstatic. In Büttner’s large woodcut print DANCING NUNS (2007), seven figures frolic in a field of tall grass. As the nuns fling their arms in the air and bend their bodies, the medium of the woodcut itself, with its crude and emphatic lines, contributes to the print’s sense of corporeal vitality and liveliness. As Daniel Pies comments in an interview with the artist, in such work, “the convent turns into something like a utopian community.”⁸⁾ While the description is romantic, it recalls a counter-history of the church, of nuns who took on progressive causes as they attempted to extend the concept of littleness beyond the walls of the convent and into the world. Take Sister Corita Kent, for example, whose riotously colorful prints of the 1960s and ’70s employed advertising lingo to express both

rapturous faith and fervent protest—for which she got in trouble with the church patriarchy.⁹⁾

More recently, shame has served as a catalyst for activism, as it has in queer politics; as Sedgwick wrote, “If queer is a politically potent term, which it is, that’s because, far from being capable of being detached from the childhood scene of shame, it cleaves to that scene as a near-inexhaustible source of transformational energy.”¹⁰⁾ Over the last decade, shame has become central to queer politics as a way to contest the corporatization of mainstream gay pride and to put pressure on the white male face of academic gay studies; “queer shame” is now a touchstone for critical queer theory and a rallying cry for progressive sexual cultures.¹¹⁾

Littleness, queerness, religion, shame: These are some of the sites in which Büttner locates herself, positions alternative to the mainstream art world. Another term for her work, and for her formal strategies, might be “backward,” to draw on Heather Love’s notion of queer temporal outsiders who “embrace backwardness in many forms; in celebrations of perversion, in defiant refusals to grow up, in explorations of haunting and memory, and in stubborn attachments to lost objects.”¹²⁾ But if Büttner’s work looks backward, in Love’s queer sense, it is far from a regression or a retreat: It is a powerful step forward.

- 1) Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 8.
- 2) On the queerness of Christianity in general and of Catholicism more specifically, see Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham, NC: Duke University Press, 1999).
- 3) Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, trans. Samuel Moore and Edward Aveling (Moscow: Progress Publishers, 1954), 78.
- 4) Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der Politischen Oekonomie* (Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1872), 47.
- 5) Lars Bang Larsen, "Theodicies: Andre Büttner's Sense of Letting Go," in Susanne Gaensheimer and Anthony Spira, eds., *Andrea Büttner* (London: König Books, 2013), 130.
- 6) The exhibition title is borrowed from a line in a 1964 print by Sister Corita Kent.
- 7) Andrea Büttner, *Perspectives on Shame and Art: Warhol, Sedgwick, Freud and Roth*, unpublished PhD dissertation, Royal College of Art, London, 2008.
- 8) Conversation between Andrea Büttner and Daniel Pies, in Anja Casser, ed., *I Believe Every Word You Say* (Berlin: Argobooks, 2009), 41.
- 9) One of Kent's most infamous prints hails Mother Mary as "the juiciest tomato of them all," quoting the writer Samuel Eisenstein; it is a frankly sensual, and even somewhat queer, assertion. The Archbishop of Los Angeles decried Kent's work as "weird and sinister," and Kent left the order in 1968. See Susan Dackerman, *Corita Kent and the Language of Pop* (New Haven: Yale University Press, 2015).
- 10) Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, no. 1, vol. 1 (November 1993): 4.
- 11) See Judith Halberstam, "Shame and White Gay Masculinity," *Social Text* 84–85, vol. 23, nos. 3–4 (Fall–Winter 2005): 219–33; and Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame* (London: Ashgate, 2007).
- 12) Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 7.



ANDREA BÜTTNER, STEREO-SCOPIC SLIDE SHOW FROM THE WHITEHOUSE COLLECTION (MOSES AND FIELD TRIPS), 2014, detail, stereoscopic slides by Harold and Patricia Whitehouse transferred to digital / STEREOSKOPISCHE DIASHOW AUS DER WHITEHOUSE-SAMMLUNG (MOOSE UND EXKURSIONEN), Detail, digitalisierte stereoskopische Dias.
(PHOTO: © NATIONAL MUSEUM OF WALES)



ANDREA BÜTTNER,
LITTLE WORKS, 2007,
video, 10 min., 42 sec. /
KLEINE WERKE, Video.

JULIA BRYAN-WILSON

«Was bedeutet es, klein zu sein?», fragt Andrea Büttner in ihrem Video *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012) zwei Nonnen. Das 42-minütige Werk, entstanden im Auftrag der *DOCUMENTA* (13), protokolliert Gespräche der Künstlerin mit zwei Schwestern der Ordensgemeinschaft Kleine Schwestern Jesu, die einen Stand in einem römischen Vergnügungspark betreiben. Neben Kommentaren zu Schönheit, Spiritualität und Spektakel formulieren die beiden eine umfassende Theorie der Kleinheit, begriffen als Relation, die im Umgang mit anderen Bescheidenheit einfordert, vor allem aber Demut im Angesicht Gottes. Kleinheit als Form der Zurückhaltung, die sich nicht nur in der Vorliebe für das Einfache äussert, sondern auch im affektiven Streben nach Harmonie und Gleichmut.

Doch während Bescheidenheit geschlechtsspezifische Assoziationen weckt – von weiblicher Tugend und Schicklichkeit –, fordert Kleinheit eine radikale Nivellierung des Ich, das sich gezwungen sieht, die Unhaltbarkeit von Wertdifferenzen anzuerkennen. In Büttners Werk gewinnt Kleinheit meines Erachtens auch eine homosexuelle Dimension, nicht unbedingt im wörtlichen Sinne, als Begehren gegenüber Angehörigen des eigenen Geschlechts, sondern als Modell eines zwischenmenschlichen Umgangs, in-

JULIA BRYAN-WILSON ist Associate Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der University of California, Berkeley.

Andrea Büttners *kleine vertrackte Dinge*

nerhalb dessen man, wie sich eine Ordensschwester im Video ausdrückt, «neben anderen ... gleichberechtigt neben der anderen Person» existiert. Diese evokative Auffassung von Nähe und Gleichstellung erinnert an den Begriff des «Nebeneinander» im Denken von Eve Kosofsky Sedgwick, die sich von binären Gegensätzen (nach dem Muster *dies contra das*) löst und stattdessen die Möglichkeit in Betracht zieht, dass «eine Anzahl von Elementen nebeneinander bestehen können». ¹⁾ Dieses *Nebeneinander* umfasst

ANDREA BÜTTNER,
LITTLE WORKS, 2007,
video, 10 min., 42 sec. /
KLEINE WERKE, Video.



für Sedgwick «ein breites Spektrum von Beziehungen wie Verlangen, Identifizieren, Repräsentieren, Zurückweisen, Begleiten, Differenzieren, Konkurrerieren, Zuneigen, Verdrehen, Nachahmen, Zurückziehen, Vorstossen, Angreifen oder Verzerren».

Sedgwicks Nebeneinander entspringt einer Methodologie, die entschieden queer und nicht religiös determiniert ist. Büttners Praxis verbindet beides durch eine Hinterfragung der homosexuellen Implikationen des Katholizismus. Nonnen und deren eingeschlechtliche Zufluchtsorte sind ein beliebter Topos in Queer-Studien und -Phantasien. Religiöse Gemeinschaften, speziell jene, die in Abgeschiedenheit leben und die heterosexuelle Familie als grundlegende soziale Einheit ablehnen, können zu Recht wenn schon nicht als sexuell, so doch als kulturell queer bezeichnet werden.²⁾ Die Frauenklöster und Schwesternorden, für die sich Büttner interessiert, beherbergen und verkörpern ebenjenes Verlangen, Identifizieren, Begleiten und Verzerren, das Sedgwicks Nebeneinander ebenso auszeichnet wie die Kleinheit der Nonnen. In *LITTLE WORKS* (2009), einer ihrer bekanntesten Arbeiten, praktizierte

Büttner die Nebeneinanderstellung, die Enthierarchisierung von Künstlerin und Subjekt: Sie überliess den Schwestern eines Londoner Karmeliterordens eine Videokamera zur Aufzeichnung ihrer Handwerksarbeit. Das elf Minuten lange Video zeigt, wie die Schwestern ungezwungen und unbehelligt von der Präsenz der Künstlerin ihre Erzeugnisse vorführen: Zeichnungen, Lavendelsäckchen, Schalen aus Spitzendecken, Kerzen aus Wachsresten.

Ein Feiertag steht bevor und die Schwestern machen sich bereit, ihre «kleinen Werke» auf einem Markt zu verkaufen. Das Attribut «klein» bezieht sich hier nicht allein auf die Grösse der Dinge, es spielt zugleich deren Bedeutung herunter. Schliesslich handelt es sich um Produkte einer Freizeitbeschäftigung, einer Nebenbeschäftigung. Obwohl die Lavendelsäckchen der Schwestern und Büttners eigene Kunstwerke Räume bewohnen, die kaum Berührungspunkte aufweisen, zieht das Video Verbindungslinien zwischen der abgeschiedenen Welt der Bastlerinnen und den Millionengeschäften des Kunstmarkts. In beiden spielt das kreative Talent eine Rolle. Andererseits entwerfen die Nonnen mit

ihrer bewussten Beschränkung auf das Kleine ein Gegenbild zum künstlerischen Grössenwahn. Denn auch in der heutigen Kunstwelt wird pausenlos die Floskel vom «grossen Künstler» und seinen «grossen Werken» bemüht (ganz zu schweigen von der Megalomanie der Formate und Auktionspreise).

Karl Marx kam zu dem Schluss, dass die Ware «ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken».³⁾ Die englische *Kapital*-Ausgabe übersetzt «vertracktes Ding» als «queer thing».⁴⁾ Während das Adjektiv «vertrackt» keinerlei sexuelle Assoziationen hervorruft, steckt in seiner wohl etwas verfehlten englischen Entsprechung eine tiefere Wahrheit, denn sie verschmilzt Queerness und Religion in der fetischisierten und mit quasi-spirituellen Bedeutungen aufgeladenen kapitalistischen Ware. Marx verstand die vom Kapitalismus vorangetriebene Nivellierung natürlich keineswegs als Positivum, da diese allein auf den Tausch von Waren gegen Geld – das «allgemeine Äquivalent» – beschränkt bleibt.

Büttner versucht, die Kohärenz der Ware aufzubrechen. Ihr freier Umgang mit verschiedensten Medien – darunter Glasmalereien, Keramiken, Textilbilder (aufgespannte farbige Uniformstoffe), Installationen aus Fundobjekten, Videos, Bilder aus zweiter Hand, Photographien, Moos, partizipatorische Events, Lesungen von Texten anderer Künstler (Dieter Roth, Sister Corita Kent unter anderem) und Holzschnitte – führt nicht zwingend zu Resultaten, die sich nahtlos in eine Logik des konkreten Gegenstands oder des diskreten Kunstobjekts einfügen. Zudem nutzt die Künstlerin ihre Ausstellungen nicht bloss als Gelegenheit, individuelle Werke herzuzeigen, und inszeniert manche als Gesten, die den gesamten Galerieraum einbeziehen und Arbeiten von Familienmitgliedern und Freunden enthalten.

Büttners Praxis erforscht «vertrackte» Grenzen, die nur selten explizit von zeitgenössischen Künstlern abgefragt werden. Zum Beispiel die verschwommene Trennlinie zwischen kunsthandwerklicher und künstlerischer Produktion oder die überraschenden Parallelen zwischen religiösen Grenzerfahrungen und Theorien der modernistischen Kontemplation. Ihr Interesse für die Umkehr und Auflösung – also das Queering – von Grenzen wird dort am deutlich-

ten spürbar, wo Büttner das Abjekte in den Kunstraum einbringt. Etwa wenn sie Werke vor einem mit brauner Farbe beschmierten Hintergrund präsentiert (wobei die Wände nur so weit bedeckt sind, wie der Arm der Künstlerin reicht, und nicht ganz bis zum oberen Rand), um mit diesem «Scheissraum» die puristischen Erwartungen des White Cube zu sabotieren. In der Photographie ATM (2011) ist die Tastatur eines Geldautomaten mit einer fäkalartigen Substanz bedeckt – möglicherweise ein Hinweis auf Freud, der, wie Lars Bang Larsen anmerkt, in seiner Traumdeutung Geld mit Kot gleichsetzt.⁵⁾ Eben-diese Analogie thematisierte Büttners Ausstellung *Our Colours Are the Colours of the Market Place* (2011), in der die aus Ton geformten und auf dem Boden liegenden AHNENKNÖDEL (2009–2011) aussahen wie Exkremente eines exotischen Tiers. Das im selben Raum laufende Video MINERVA (2011) zeigte Hände, die eine Kasse bedienen.⁶⁾

Wie schon andere Kritiker erkannt haben, besitzt Büttner einen feinen Sinn für das Skatologische und für die Scham, die Körperausscheidungen an ungewohnten Orten auslösen können. Nicht umsonst beschäftigte sich ihre Dissertation mit der Scham in der Kunst unter Berücksichtigung ihrer queeren Aspekte.⁷⁾ Homosexuelle Scham eröffnet Büttner die Möglichkeit, sich mit – oder *neben* – der Ekstase auch dem Melancholischen, dem Ekelerregenden und dem Veralteten zuzuwenden. Im grossen Holzschnitt TANZENDE NONNEN (2007) tummeln sich sieben Figuren mit gestreckten Armen und gebeugten Körpern im hohen Gras. Die rohen, klaren Linien des Holzschnitts steigern die lebhafteste, vitale Wirkung der Komposition. Daniel Pies beobachtete in einem Gespräch mit der Künstlerin, dass sich in Werken wie diesem «das Nonnenkloster in eine utopische Gemeinschaft verwandelt».⁸⁾ Die Beschreibung mag romantisch klingen, sie ruft jedoch auch eine Gegengeschichte der Kirche in Erinnerung, die vom Versuch fortschrittlich gesinnter Ordensschwester erzählt, die Idee der Kleinheit in die Welt jenseits der Klostermauern hinauszutragen. Man nehme zum Beispiel Sister Corita Kent, deren plakative Farbdrucke aus den 1960er- und 1970er-Jahren religiöse Verzückung und politischen Widerstand im Jargon der Werbung visualisierten – sehr zum Missfallen der patriarchalischen Geistlichkeit.⁹⁾

In jüngerer Zeit diene Scham als Ansporn zum politischen Aktivismus, etwa in der LGBT-Bewegung. Sedgwick schrieb: «Wenn der Begriff <queer> politische Sprengkraft besitzt, wie es ja tatsächlich der Fall ist, dann deshalb, weil er untrennbar mit dem Kindheitserlebnis der Scham verbunden bleibt und aus diesem Erlebnis eine nie versiegende Energie der Veränderung schöpft.»¹⁰⁾ Die Scham wurde im letzten Jahrzehnt zu einem Leitthema der LGBT-Politik, das einerseits die Vereinnahmung der Gay Pride durch den kommerzialisierten Mainstream verhindern und andererseits das weisse männliche Gesicht der akademischen Gay Studies überblenden soll. Gay Shame ist ein Grundbegriff der kritischen Queer-Theorie und ein Schlachtruf progressiver Gender-Kulturen.¹¹⁾

Kleinheit, Queerness, Religion, Scham: Dies sind nur einige der alternativen Positionen zum etablierten Kunstmarkt, die Büttner auslotet. Man könnte ihre Arbeit und ihre formalen Strategien auch mit dem Etikett «rückständig» belegen, im Sinne von Heather Loves Beschreibung queerer Aussenseiter, die «Rückständigkeit in vielerlei Formen ausleben: als Spiel mit Perversionen, als Weigerung, erwachsen zu werden, als Aufgehen in Spuk und Erinnerung und als Bindung an verlorene Objekte».¹²⁾ Doch wenn Büttners Kunst mit Loves queerer Optik zurückblickt, tut sie das nie mit regressiver Absicht, als Rückzug aus der Welt: Stets macht sie einen resoluten Schritt nach vorn.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



ANDREA BÜTTNER, *DANCING NUNS*, 2007,

woodcut, 44 1/2 x 70 7/8" /

TANZENDE NONNEN, Holzschnitt, 113 x 180 cm.

(PHOTO: THORSTEN HALLSCHEIDT)



- 1) Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003, S. 8.
- 2) Zur Queerness des Christentums im Allgemeinen und des Katholizismus im Besonderen vgl. Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Duke University Press, Durham 1999.
- 3) Karl Marx und Friedrich Engels, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Marx-Engels-Werke, Bd. 23, Dietz, Berlin 1962, S. 85.
- 4) Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie* (Hamburg: Verlag von Otto Meissner, 1872), S. 47.
- 5) Lars Bang Larsen, «Theodicies: Andrea Büttner's Sense of Letting Go», in *Andrea Büttner*, hrsg. von Susanne Gaensheimer und Anthony Spira, König Books, London 2013, S. 130.
- 6) Der Ausstellungstitel ist einem Druck von Sister Corita Kent aus dem Jahr 1964 entlehnt.
- 7) Andrea Büttner, *Perspectives on Shame and Art: Warhol, Sedgwick, Freud and Roth*, unveröffentlichte Dissertation, Royal College of Art, London 2008.
- 8) Gespräch zwischen Andrea Büttner und Daniel Pies, in *Andrea Büttner. I believe every word you say*, hrsg. von Anja Casser, argobooks, Berlin 2009, S. 41.
- 9) Einer von Kents berühmten-berichtigten Drucken preist die Gottesmutter Maria als «die saftigste Tomate von allen». Dieser unverhohlen sinnliche und sogar leicht queere Ausspruch stammt von dem Schriftsteller Samuel Eisenstein. Der Erzbischof von Los Angeles verurteilte Kents Werke als «schändlich und grotesk». Kent trat 1968 aus dem Orden aus. Vgl. Susan Dackerman, *Corita Kent and the Language of Pop*, Yale University Press, New Haven 2015.
- 10) Eve Kosofsky Sedgwick, «Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel», in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1, Nr. 1 (November 1993), S. 4.
- 11) Vgl. Judith Halberstam, «Shame and White Gay Masculinity», in: *Social Text*, 84–85, Jg. 23, Nr. 3–4 (Herbst-Winter 2005), S. 219–233; und Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*, Ashgate, London 2007.
- 12) Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts 2007, S. 7.

ANDREA BÜTTNER, BROWN WALL PAINTING, 2006,
interior emulsion paint, dimensions variable,
installation view, "Nought to Sixty," *Institute of Contemporary Art*,
London, 2008 / BRAUNE WANDMALEREI, Innenfarbe,
Masse variabel, Installationsansicht.
(PHOTO: MARCUS J. LEITH)



5:270

ANDREA BÜTTNER, IMAGES IN KANT'S CRITIQUE OF THE POWER
OF JUDGMENT, 2014, offset print on paper, 69 ³/₈ x 47 ¹/₄ / BILDER IN KANT'S
KRITIK DER URTEILSKRAFT, Offsetdruck auf Papier, 177 x 120 cm.