

LEIRE VERGARA

Reading Textiles from
the South:
A Detour from the Background
to the Foreground



I

How can we interpret the materiality of textiles from a contemporary perspective? In other words, how can we read the particularity of the abstract syntax that emerges from the formal, structural crossing of weft and warp within a contemporary artistic context that is no longer preoccupied with the limitations established by a specific medium or discipline? These questions came to me after having a phone conversation with Spanish textile artist Teresa Lanceta and hearing her claim that “the freedom of textiles is marked in fact by their strict structure.”¹ These words stuck in my mind, making me wonder about textiles’ specificity, the determination that resides in their given structure, and the formal legacy they have left behind, a legacy capable of influencing contemporary artistic concerns.

Teresa Lanceta’s claim for freedom within textiles’ structural milieu implies a double reflection, one on the restrictions that determine the weaving process and the other on the performativity implicit within that making. Here, the materiality of textiles is conceived in respect to a certain temporality; that is, textiles are understood to involve a time-based procedure. Lanceta calls this temporality “the time of the loom,”² a prolonged temporality that sustains weaving and does not fit within the capitalist organization of contemporary life. Therefore, to reflect on the materiality of textiles is not only to attend to their structural conditions but also to inquire about the processes by which and contexts within which they are made, in other words, the “social lives” that occur in them. This text proposes to read textiles from the perspective of the South, as an invocation of the discarded temporality of weaving, a time snatched from the hands of the artisan by the global economy.

The practices of the Spanish artist Teresa Lanceta and the Paris-based Argentinean artist Alejandra Riera could help us to outline an alternative itinerary

through some remaining textile traces and discarded images, patterns, subjects, and contexts. In this sense, I intend to give importance to the marks that textiles have left within hegemonic classifications. My proposal offers a detour that doesn’t aim to recover or reconstitute the fragmented parts, but reflects on what remains within them.

The structural regime of textiles serves Gilles Deleuze and Félix Guattari to define two distinct spaces, the smooth and the striated, and two regimes of perception, the haptic and the optical.³ In fact, the authors define striated space through a series of characteristics of a piece of textile. They describe them as follows:

First, [the textile] is constituted by two kinds of parallel elements; in the simplest case, there are vertical and horizontal elements, and the two intertwine, intersect perpendicularly. Second, the two kinds of elements have different functions; one is fixed, the other mobile, passing above and beneath the fixed ... Third, ... the fabric can be infinite in length but not in width, which is determined by the frame of the warp. Finally, it ... seems necessarily to have a top and a bottom; even when the warp yarn and woof yarn are exactly the same nature, number and density.⁴

As opposed to this, the authors suggest that a piece of felt constitutes the anti-fabric, the smooth space. They say: “[felt] implies no separation of threads, no intertwining, only an entanglement of fibers obtained by fulling. [It] has neither top nor bottom nor center; it does not assign fixed and mobile elements but rather distributes a continuous variation.”⁵ The authors bring this distinction between the striated and the smooth to the regime of vision, placing the smooth as the object par excellence of a close-up vision and consequently as an element of the haptic space, and the striated as

the object of a more distant vision, pertaining thus to the optical space.⁶ The regimes approach perception differently: the smooth space of the close vision is one that does not bother about horizon and background, limits or perspective, form or center, while the striated space needs long-distance vision in order to define itself against a background. Even though Deleuze and Guattari consider these two regimes to be distinct, they stress that a striated space may contain or produce smooth spaces and vice versa.

Within Deleuze and Guattari's distinction between the striated, optical space and the smooth, haptic one, textiles are considered as an example of a striated space in which forms and motifs emerge against a background context. In fact, this background seems to be part of the striation. This proposition makes me wonder about the relationship between background and foreground not just in textiles but also in photography. Should we consider the background to be a white plane on which one writes or weaves or, quite the contrary, as Deleuze and Guattari suggest, an integral element of the striation of textiles? Does the inclusion, exclusion, delimitation, or expansion of this background affect a textile composition? Finally, what role have background and foreground played within the modern methodologies of displaying and classifying textiles? I would like to reflect on these questions through some works of Lanceta and Riera.

Teresa Lanceta committed herself to an artistic textile practice against the predominance of other, more established art forms and uses of media during the

1970s and 1980s in Spain. When she started weaving in the early 1970s, the artistic milieu that surrounded her was informed by the rich conceptual scene growing in Barcelona. She started weaving stripes without knowing how to weave properly, and sensing that the distance between what she was trying to do and what other artists of her generation did was a significant one. Her concerns were not so much about the medium of textiles as about her own practice, which intuitively tried to interrupt a Western tradition within contemporary art then taking the form of Conceptual art.⁷ Even though she was part of that artistic scene, her textiles didn't fit into the form and content of conceptual prescriptions, into the artistic regime of performance, or into the painting explosion in Spain during the 1980s and 1990s. As a female artist engaged with what could be conceived of as an anachronistic medium, she developed a certain resistance to the existing contemporary artistic categories, and became committed to subaltern textile forms that Western contemporary art was leaving behind.⁸ Consequently, her practice has developed through the past four decades out of a prolonged dedication to the given structural restrictions of weaving and the aspiration of learning the abstract language of an artisanal medium that has been generally excluded from the central artistic concerns of contemporary art.

The progression of her weaving in the early 1980s from horizontal stripes to diagonal forms brought her to a geometry composed of bands, triangles, and rhombuses, which prepared the ground for what was going to come later. In the mid-1980s, when Spanish immigration law began restricting connections between the Maghreb and Spain, Lanceta started to regularly travel to Morocco in search of a weaving tradition that was still active. It was through her encounters with original pieces in bazaars that the artist came to feel not only that her work should refer contextually to



Teresa Lanceta, *S/T* (without title),
1993, cotton, wool, taffeta,
195 × 180 cm

the textile tradition of the Middle Atlas but also that she should study that tradition's formal language. Since those early encounters, this process of learning has been developed in three major projects: the first, *La alfombra roja* (The Red Carpet), exhibited at Museu Tèxtil d'Indumentària in Barcelona in 1989; the second, *Tejidos marroquíes* (Moroccan Textiles), at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid and at the Foundation Ona in Casablanca in 2000 and 2001; the third, *La alfombra blanca* (White Carpet), still in progress. The works of these series came out of a close reading of original textile pieces such as capes, carpets, and cushions. Her study comprises simple motifs, woven into new pieces altering and enlarging the original elements. These re-creations reproduce fragments of nomad textile pieces, highlighting their abstract compositions, in which random diagonal and parallel lines, organized without a central theme or any clear boundary, predominate.⁹ She wanted to learn about every ornamental detail by stressing the rich formal compositions of all parts of the originals. The result is reminiscent of a photographic zoom, where an insignificant detail becomes the central object of the exposure. In this sense, Lanceta's works recreate details of the original pieces at the same time that the background gets enlarged. This close-up highlights an intersection between Deleuze and Guattari's striated and smooth conditions, applying in this case a haptic view over a striated space. Through this attentive scrutiny, Lanceta's textiles examine the autonomous units that configure this abstract tradition,



emphasizing how the women of the Middle Atlas region have worked with asymmetry, the relation between horizontal and vertical, the absence of a central theme, and the equal importance of the strips whether seen in an overall view or close-up.¹⁰ The examinations carried out by her give relevance to every detail that has configured the formal grammar of the Middle Atlas textile tradition, displaying the formal logic of an art that happens beyond the Western artistic canon. This examination becomes evident in the foreground as a way to bring our attention to what we have within close-up vision. The background becomes an integral part of the striated foreground.

II

Understanding contemplation as tactile appropriation was a modern concern derived from the newest technological apparatuses of perception as elaborated by Walter Benjamin. In his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," he shows an interest in how the haptic and tactile dimension of perception was abstracted from the urge to hold an object at close range by the practice of photography and cinema. He refers to the writings of Viennese scholars Alois Riegl and Franz Wickhoff on the organization of perception in late Roman times. Benjamin stresses the historical conditions of perception, highlighting the fact that its forms and methods respond to the particularities of every historical context. Benjamin uses visual references to situate the understanding of perception in modern times, for example, close-up photographs of everyday objects, or full shots, snapshots, or slow-motion filmic takes of actors looking directly at the camera, which has replaced the theatrical audience.¹¹

Similar concern about photographing objects and subjects occurred within modern ethnography. The image *Indian Woman with Franz Boas and George Hunt*

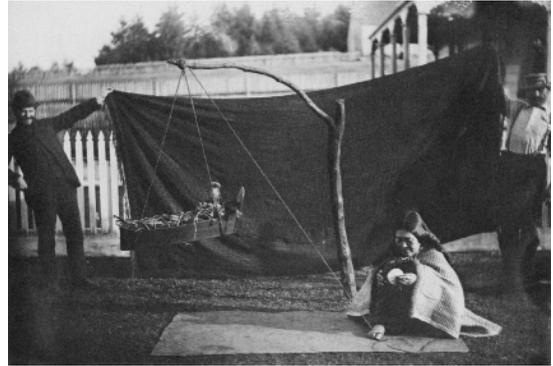
Teresa Lanceta, *El blanco sobre el azul, el amarillo y el rojo III* (White Over Blue Yellow, and Red III), 2007, cotton, 146 × 114 cm

Holding up a Blanket , ca. 1893, from the Boas Collection at the American Museum of Natural History in New York, can help us to understand the dilemma of using photography at a close range to examine indigenous folkloric gestures. This visual document is pertinent in the context of reading textiles from the South, in the sense that the folkloric action, registered for scientific scrutiny, concerns weaving. The photograph shows an Indian woman, a weaver from the Kwakiutl tribe participating in the preparation of a staging for the camera. As part of the performance, she is spinning while rocking a crib with a string that she has tied to her feet. This scene, which is situated in the foreground of the image, contrasts with the background scene, in which ethnographer Franz Boas and his Kwakiutl long-term assistant, George Hunt, hold up a blanket in order to avoid any external interference and frame the action performed in front of them. Both constructed *mise-en-scènes*—one staged in the foreground for the demands of scientific inspection, the other impulsively arranged in the superfluous background to sustain the whole staging—help us to reflect on the modern ethnographic methods of representing weaving¹² within a hierarchical division between these two levels of representation: the foreground and the background of a photograph.

I learned about this image through the experience of working with artist Alejandra Riera on her installation at MUSAC, León, Spain, in 2013. The image appropriated and altered by Riera and Andreas Maria Fohr was part of a collaborative work entitled *Fiction poétique heyala helbestane* that was initially shown in the triennial *Intense Proximity* at the Palais de Tokyo, 2012. This work was reconfigured for the installation *Partial Views* at MUSAC, which gathered in addition other works and elements, including the *film-document Enquête sur le/notre dehors (Valence-le-Haut) < 2007 - ... >*.¹³ This *film-document* was developed

through a long process of exchange between the artist and the inhabitants of the marginalized neighborhood of Fontbarlettes in Valance, reflecting an “image of collective thought” (Riera) and also resulting in a publication about the idea of inhabiting and the very act of producing and authoring something in common.¹⁴ The exhibition display at MUSAC allowed screening the film for the first time within an art institution. It is important to mention here that the display, configured as a dialogue between Riera and Fohr, consisted of a series of arrangements within the exhibition space that followed a self-imposed general rule: to avoid by any means screening the *film-document Enquête sur le/notre dehors* directly on the walls of the museum. At the same time the display functioned as an ensemble of exercises that critically reflected on the limitations of presenting an artistic investigation of such a kind inside a contemporary art museum. Boas’s image was printed for this occasion as a large-scale offset copy accompanying the projection of a “nonaudible” and “nonvisible”¹⁵ version of the same *film-document* and other materials that emphasized the imposition of power on the subaltern within the representation regime of the museum.

If we focus on Boas’s image appropriated by Riera and Fohr, we can understand their critique of the hegemony imposed by museum protocols of displaying non-Western forms of culture. In fact, the image has been altered by an inverted game: the main scene, the Indian woman, representing indigenous culture, framed by the blanket at the back, was cut out with Photoshop and replaced by an empty white plane, consequently bringing forward the men in the background. Riera and Fohr’s manipulation of Boas’s image brings attention to the boundary between background and foreground, unconscious and truth, staging and objectivity, within the hegemonic methods of representing indigenous cultural practices. In the image,



*Indian Woman with Franz Boas and George Hunt
Holding up a Blanket, 1893*
Boas Collection of the Museum of Natural History New York



Alejandra Riera and Andreas Maria Fohr,
Fiction poétique heyala helbestane, 2013;
installation views from *Partial Views, 2013*;
MUSAC, museo de arte contemporáneo de Castilla y León



Alejandra Riera and Andreas Maria Fohr,
Fiction poétique heyala helbestane, 2013; detail

the textile practice appears suspended between those regimes, avoiding any reference that would help to locate it and allowing a clean modern classification of it within the indigenous/primitive cultural category. This simple alteration makes us reflect on modern ethnographic methods of representing indigenous culture within such institutions as academies and museums.

Boas's image gives an account of the discussions taking place at the time within the field of ethnography, in particular, how to exhibit objects and rituals within ethnographic collections at museums. The debate was a reflection of the disagreements between the main anthropological theories (cultural evolutionism, racial determinism, geographic determinism, European dissemination, etc.). Boas positioned himself on the border between an anthropology searching for general theories concerning the evolution of culture and civilization and an emerging anthropology oriented toward the intensive analysis of specific cultural groups through long-term sojourns on-site, the learning of native languages, and the theoretical understanding of culture as an integrative process of different elements.¹⁶ In fact, some of Boas's early critiques of the evolutionist methodology had to do with the classifications of cultural artifacts that were already taking place at the time. In the context of ethnographic museums, objects and rituals coming from indigenous cultures were divided into families, genres, and types as if they were natural events and exempt from any social context.¹⁷ Boas's alternative proposal had to do with displaying cultural objects in relation to their own context of origin. He also believed that the ordering had to respect contact and communication between different tribes and native groups. However, the image portraying a Kwakiut weaver contains a contradiction in the background. The image—apparently exhibited during the World's Columbian Exposition

of 1893 in Chicago, organized to commemorate the discovery of the Americas—responded to the desire to represent the Americas' remaining native cultures. The picture tries to hide, rather unsuccessfully, the context of a truly modern surrounding, in which the staging is happening. Boas brought the image of the woman to the foreground, making it enter the logics of the close-range vision, a "smooth space" that emerges out of no background, a way of looking that discards the background because it would distract from and disrupt the staging intended for a scientific view.

III

The textile practice of Teresa Lanceta poses a complex relationship between the original Middle Atlas textile pieces and her reproductions within the context of an exhibition. Her textiles are always hung close to the original Moroccan *handiras* (caples), cushions, and carpets, evidencing the artistic operation that occurs between them. She aims to share with the spectator what has happened within her exploration process, that is, how she copies and formally interprets parts of the abstract compositions. However, her artistic strategy of appropriation employs repetition not necessarily as a way of deconstructing the relations between the original and the copy, but as a mode of creating a new event that is the act of making visible the artistic value within the traditional patterns. Therefore, Lanceta's aspirations of bringing attention to the complexities of the traditional pieces do not restrict themselves to the structural limitations of weft and warp, but on the contrary try to go beyond the given framework in order to have an impact on the logics of displaying textiles within the context of an art exhibition. Given her particular rule of always hanging the re-creations spatially close to the original pieces, her work invites us to reflect critically on how to exhibit textiles in a contemporary artistic context. In other



Handira Beni-Quarain, original,
date unknown, cotton, wool,
168 × 97 cm

Teresa Lanceta, *Handira IV*,
1998, cotton, wool, taffeta;
168 × 97 cm



Teresa Lanceta, *Handira Beni-Quarain*,
Handira I and II, 1989; installation views from
El Contrato, 2014; Alhóndiga Bilbao

words, her concerns with the display inquire about the supposedly neutral background of the white cube. In this sense, Lanceta wonders about the established modern mechanisms of indexing, classifying, and exhibiting textiles within the West, speculating about the friction produced when the striated surfaces of the original and appropriated textile pieces stand against the smooth space of the white walls of the exhibition room. In fact, Deleuze and Guattari call forth the nomadic textile tradition of the Maghreb for introducing possible interferences between the striated and the smooth space. They say: “the weaving of the nomad indexes clothing and the house itself to the space of the outside, to the open smooth space in which the body moves.”¹⁸ The director of the Tiskiwin Museum of Marrakech, Bert Flint, talks of the *jaima*, the dwelling of the nomadic tribes of the Middle Atlas, in similar terms. In his essay “Two Notes on the Textile Tradition of the Atlas Region in Morocco and the Work of Teresa Lanceta,” Flint defines its characteristics: “The *jaima* is made entirely of textiles; the roof, walls and floor. Almost all the members of the family take part in making it.”¹⁹ This helps us to understand that the striation of this textile tradition does not happen just at the level of the material, but also at the level of a collective organization. The traditional Middle Atlas textiles challenge the position of the author by giving an account of other processes of collective artistic production. This is something that gets dissolved and dismissed once it enters the smooth spaces of Western inspection and that Lanceta aims to highlight formally through her re-creations. With this strategy, the spectator’s look can be detained in the formal autonomous organization of the details; in other words, in the particular “unruly” ways of organizing the motifs without a central theme or a border according to the purely nomadic tradition. However, Lanceta’s works do not expect simple contemplation;

her textile practice aims to jar our imagination into creating new forms of exhibiting that would dissolve former violent modes of archiving or excluding textiles from Western collections.

IV

Through a detour from the background to the foreground, this text has tried out possible responses to a set of questions that urged me on through the study of Teresa Lanceta’s textile works. During the process of writing, some questions called on others, the work of one artist invoked the practice of another, and the striated topography of some of Lanceta’s textiles couldn’t be read without reference to the traditional textiles of the Middle Atlas. In a similar way, this indirect route is proposed to produce other new deviations.

- 1
In conversation with the artist,
May 2014.
- 2
Teresa Lanceta interviewed by
Nuria Enguita Mayo in *Concreta
Magazine*, no. 2 (Autumn 2013),
p. 53.
- 3
Deleuze and Guattari take the
notion of the haptic from the
work of Alois Riegl, Wilhelm
Worringer, and Henri Maldiney
in order to challenge vision with
tactility. For the authors, the
haptic does not require an op-
position between the sense of
vision and tactility. On the
contrary, it implies that the
eye can itself employ a tactile
function.
- 4
Gilles Deleuze and Félix
Guattari, *A Thousand Plateaus:
Capitalism & Schizophrenia*
(London: The Athlone Press,
1999), p. 474.
- 5
Ibid., pp. 474–75.
- 6
Ibid., p. 493.
- 7
Teresa Lanceta in conversation
with Laurence Rassel at the
seminar *Textiles: Open Letter.
Reading Textiles from the South.
A Seminar on the Production
of a Tactile Geography*, Bulegoa
z/b, Bilbao, November 23, 2013.
- 8
In conversation with the artist,
September 2014.
- 9
According to the historian Bert
Flint, this abstract composition
has progressively changed due
to the sedentary tendency of the
nomads of the Middle Atlas, with
the increasing appearance of
motifs that are organized within
a horizontal and vertical pat-
tern around a central axis with
stricter symmetries. Bert Flint,
“Dos notas sobre la tradición
textil del Medio Atlas marroquí
y sobre las obras de Teresa
Lanceta,” in Teresa Lanceta,
*La Alfombra Roja. Tejidos
sobre el Medio Atlas Marroquí*
(Barcelona: Museu Tèxtil
i D’Indumentaria, 1989), p. 21.
- 10
Teresa Lanceta, “Estampas
marruecas,” in *La Alfombra
Roja*, p. 32.
- 11
It is interesting to read
Benjamin’s ideas about the
close-range effect of photog-
raphy and cinema with respect
to his ideas about Bertolt
Brecht’s epic theater, in which
he sees a contrary strategy. In
What Is Epic Theatre? he ex-
presses it as follows: “The art of
the epic theatre consists in pro-
ducing astonishment rather than
empathy, to put it succinctly:
instead of identifying with the
characters, the audience should
be educated to be astonished at
the circumstances under which
they function.” Walter Benjamin,
What Is Epic Theatre? (Kent:
Pimlico, 1999), p. 147.
- 12
The textile practice appears
staged as an evocation. The
Indian woman is spinning while
taking care of a newborn, and
these two actions seems to have
the same relevance in the eyes
of the ethnographer.
- 13
Film-document is how Alejandra
Riera refers to her videos and
films, because she is interested
in bringing in certain dialectics
between fictional/essayistic film
and a documentary.
- 14
The *film-document* was started
in 2007, when, noticing the
“intense stigmatization” of the
neighborhood of Fontbarlettes
in Valence, a group of inhabi-
tants, some of whom belonged
to the neighborhood associa-
tion Le MAT, decided to draw
up together with Valerie Cudel,
mediator of the contemporary
art program Nouveaux Comman-
ditaires of the Fondation de
France, a commission for Riera
to produce an artwork about
the ways in which the residents
of the neighborhood made this
place their own. Once the pro-
posal was accepted, Riera re-
sponded by extending the topics,
which the group had defined
for the specific framework of
the neighborhood, to a broader
context, thus including other
participants who were not ini-
tially convened, for the pur-
pose of patiently transcending
both the limits of the stigma-
tization itself and the politics
of an institutional commission.
- 15
This was the only version
of the *film-document* projected
during the 2012 triennial *La
Triennale* in Paris at Palais
de Tokyo. The film in *Fiction
poétique heyala helbestane*
shows the projector while it
is beaming the original *film-
document*. The resulting image
is a close-up view of the appa-
ratus emitting a moving image
onto the glass of its own lens
that is too small and blurry to
be watched. There is no sound,
as no speakers were installed
during the shooting of this
version, which has the same
duration as the original film.
- 16
Angel Martínez-Hernández,
“El dibujante de límites: Franz
Boas y la (im)posibilidad del
concepto de cultura en antropo-
logía,” in *História, Ciências,
Saúde-Manguinhos* 18, no. 3
(July–September 2011), p. 862.
- 17
Ibid., p. 867.
- 18
Deleuze and Guattari,
A Thousand Plateaus, p. 476.
- 19
Bert Flint, “Dos notas sobre la
tradición textil del Medio Atlas
marroquí y sobre las obras de
Teresa Lanceta,” p. 21.

LEIRE VERGARA

Textilien aus dem
Süden lesen:
Auf Umwegen vom
Hintergrund in
den Vordergrund



I

Wie lässt sich die Materialität von Textilien aus heutiger Sicht deuten? Oder anders gefragt: Wie können wir im zeitgenössischen Kunstkontext, in dem die Grenzen und Beschränkungen eines bestimmten Mediums oder Fachs nicht mehr relevant erscheinen, die Besonderheit der abstrakten Syntax interpretieren, die sich aus der strukturellen Überkreuzung von Kett- und Schussfaden ergibt? Diese Frage drängte sich mir nach einem Telefongespräch mit der spanischen Textilkünstlerin Teresa Lanceta auf, in dem diese erklärte: „Die Freiheit von Geweben ist eigentlich durch ihre strenge Struktur gekennzeichnet.“¹ Ihre Worte ließen mich nicht mehr los und führten zu einer Reflexion darüber, worin eigentlich das Spezifische von Textilien besteht, wie bestimmend ihre Grundstruktur ist und welches formale Erbe sie uns hinterlassen haben, das für zeitgenössische künstlerische Fragestellungen von Belang sein könnte.

Teresa Lancetas Behauptung von der Freiheit, die das strukturelle Milieu von Textilien biete, beinhaltet eine zweifache Aussage: eine über die Beschränkungen, die dem Webprozess zugrundeliegen, und eine über die in ihm enthaltene Performativität, das heißt, die Materialität von Textilien in Verbindung mit einer bestimmten Zeitlichkeit gesehen, als Ergebnis eines in der Zeit ablaufenden Vorgangs. Lanceta nennt dies „die Zeit des Webstuhls“,² eine in die Länge gezogene Zeit, die das Weben in Gang hält und nicht in die kapitalistische Ordnung des zeitgenössischen Lebens passt. Über die Materialität von Textilien nachzudenken, heißt daher nicht nur, sich mit ihren strukturellen Bedingungen zu beschäftigen, sondern auch, nach den Prozessen und Kontexten zu fragen, durch die und in denen sie entstehen, sprich, das „soziale Leben“ zu bedenken, das sich darin einschreibt. Der vorliegende Text unternimmt den Versuch, Textilien aus der Perspektive des Südens zu lesen, die Zeitlichkeit des

Webens ins Spiel zu bringen, die den Handwerker_innen von der globalisierten Ökonomie aus den Händen gerissen wurde.

Anhand der Praxis der spanischen Künstlerin Teresa Lanceta und der in Paris lebenden argentinischen Künstlerin Alejandra Riera lässt sich vielleicht ein anderer Weg skizzieren: entlang von textilen Relikten, verworfenen Bildern, Mustern, Motiven und Kontexten. Ich möchte in diesem Sinne eher auf jene Spuren eingehen, die Textilien in hegemonialen Klassifizierungen hinterlassen haben, das heißt, ich schlage einen Umweg vor, bei dem es weniger darum geht, die Bruchstücke zu bergen und zusammenzufügen, als sich mit dem zu beschäftigen, was in ihnen zurückbleibt.

Das strukturelle System von Textilien dient Gilles Deleuze und Félix Guattari dazu, zwei klar unterschiedene Räume, den glatten und den gekerbten, und zwei Wahrnehmungsregime, das haptische und das optische, zu definieren.³ Den gekerbten Raum beschreiben sie anhand einiger Eigenschaften eines Stückes Stoff wie folgt:

„Zunächst wird [das Gewebe] durch zwei parallele Elemente gebildet: im einfachsten Fall sind die einen vertikal und die anderen horizontal, und beide sind miteinander verflochten, sie überschneiden und überkreuzen sich rechtwinklig. Zum zweiten haben die beiden Elemente nicht dieselbe Funktion; die einen sind starr und die anderen sind beweglich, sie durchziehen die starren von oben und unten. [...] Zum dritten [...] in der Länge kann das Gewebe unendlich sein, aber nicht in seiner Breite, die durch den Rahmen für die Kette festgelegt wird. [...] Schließlich scheint [es] zwangsläufig eine Vorder- und eine Rückseite zu haben; selbst wenn die Fäden genau gleich sind, die gleiche Zahl und die gleiche Stärke haben [...].“⁴

Demgegenüber ist der Filz für die Autoren so etwas wie ein Anti-Gewebe, ein glatter Raum. „Er braucht“, schreiben sie, „keine einzelnen Fäden, die miteinander verwoben werden, sondern ist nur eine Verschlingung von Fasern, die durch Pressen zustande kommt, [... Das Material] hat keine Vorder- oder Rückseite und auch keinen Mittelpunkt; es verbindet nichts Festes und Bewegliches, sondern breitet eher eine kontinuierliche Variation aus.“⁵ Deleuze und Guattari bringen diesen Unterschied zwischen dem Gekerbten und dem Glatten in Verbindung mit dem Sehen, wobei sie das Glatte als typisches Objekt der Nahsicht und damit als ein Element des haptischen Raums auffassen, das Gekerbte hingegen als ein Objekt der Fernsicht, das dem optischen Raum angehört.⁶ Diese beiden Regime unterscheiden sich in der Wahrnehmungsweise: Der glatte Raum der nahen Anschauung kennt keinen Horizont oder Hintergrund, keine Grenze oder Perspektive, wogegen der gekerbte Raum der Weitsicht bedarf, um sich gegen einen Hintergrund abheben zu können. Zwar werden die beiden Regime klar unterschieden, doch kann der gekerbte Raum, wie Deleuze und Guattari betonen, auch glatte Räume enthalten oder hervorbringen und umgekehrt.

In dieser Unterscheidung zwischen dem gekerbten optischen und dem glatten haptischen Raum gelten Gewebe als ein Beispiel des ersteren, in dem Formen und Motive vor einem Hintergrund in Erscheinung treten. Der Hintergrund scheint geradezu ein Teil der Kerbung zu sein. Das führt zur Frage nach der Beziehung von Vorder- und Hintergrund nicht nur bei Textilien, sondern auch in der Fotografie. Sollen wir den Hintergrund als weiße Fläche auffassen, auf der geschrieben oder gewebt wird, oder sollen wir ihn – wie Deleuze und Guattari – als integralen Bestandteil der Kerbung des Gewebes sehen? Wie beeinflussen Einschluss oder Ausschluss, Begrenzung oder Erweiterung dieses Hintergrunds die Komposition

eines Gewebes? Und welche Rolle spielen schließlich Hintergrund und Vordergrund in den modernen Ausstellungs- und Klassifikationsmethoden von Geweben? Diesen Fragen möchte ich anhand einiger Arbeiten von Lanceta und Riera nachgehen.

Teresa Lanceta verschrieb sich der künstlerischen Beschäftigung mit Textilien in den 1970er und 1980er Jahren, um sich gegen andere, in Spanien damals stärker etablierte Kunstformen und Medien zu positionieren. Als sie in den frühen 1970ern zu weben anfang, war ihr künstlerisches Umfeld von der vielfältigen Konzeptkunst-Szene geprägt, die sich damals in Barcelona herausbildete. Ohne das Handwerk richtig zu beherrschen, begann sie Streifen zu weben, wobei ihr die Differenz zwischen dem, was sie versuchte, und dem, was andere Künstler_innen taten, durchaus bewusst war. Ihre Anliegen hatten weniger mit dem Medium des Webens zu tun als mit dem intuitiven Versuch, eine westliche Tradition zeitgenössischen Kunstschaffens zu durchbrechen, die damals in Form der Konzeptkunst auftrat.⁷ Auch wenn sie Teil der damaligen Kunstszene war, passten ihre textilen Arbeiten nicht mit den Formen und Inhalten des Konzeptualismus, dem ästhetischen Regime der Performance oder dem Wiederaufleben der Malerei in den 1980er und 1990er Jahren zusammen. Als Künstlerin beschäftigte sie sich gewissermaßen mit einem anachronistischen Medium; sie entwickelte einen gewissen Widerstand gegen die vorherrschenden künstlerischen Kategorien ihrer Zeit und verschrieb sich unterbewerteten Formen des Textilen, die die zeitgenössische westliche Kunst hinter sich gelassen hatte.⁸ Ihr Schaffen der letzten vier Jahrzehnte ging also aus einer langen Beschäftigung mit den strukturellen Beschränkungen des Webens und aus dem Bestreben hervor, die abstrakte Sprache eines Handwerks zu erlernen, das aus den zentralen künstlerischen Fragestellungen der Gegenwartskunst in der Regel ausgeschlossen war.

Die Entwicklung ihrer Motive von horizontalen Streifen zu diagonalen Formen in den frühen 1980er Jahren führte sie schließlich zu einer Geometrie aus Bändern, Dreiecken und Rhomben, die den Boden für ihr weiteres Werk bereitete. Mitte der 1980er Jahre, als das spanische Einwanderungsgesetz den Austausch mit dem Maghreb einschränkte, begann Lanceta regelmäßig nach Marokko zu reisen, um sich dort auf die Suche nach einer immer noch lebendigen Webtradition zu begeben. Als sie in den Basaren auf Originalstücke stieß, wurde ihr allmählich klar, dass sie sich mit ihrer Arbeit nicht nur kontextuell auf die Webtradition des Mittleren Atlas beziehen, sondern auch deren Formensprache studieren wollte. Seither wurde dieser Lernprozess in drei großen Projekten fortgeführt: Das erste, *La alfombra roja* (Der rote Teppich), wurde 1989 am Museu Tèxtil i d'Indumentària in Barcelona gezeigt; das zweite, *Tejidos marroquíes* (marokkanische Textilien), 2000 und 2001 am Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid und an der Fondation Ona in Casablanca; das dritte, *La alfombra blanca* (Der weiße Teppich) ist zum jetzigen Zeitpunkt noch im Entstehen begriffen. Die Arbeiten dieser Serien gingen aus einem eingehenden Studium von Originalstücken wie Umhängen, Teppichen und Kissen hervor. Lancetas Interesse gilt einfachen Motiven wie Streifen und Parallelen, die sie in vergrößerter und modifizierter Form in neuen Webarbeiten verwendet. Diese Re-Kreationen von Fragmenten aus Nomadenwebstücken heben deren abstrakte Komposition hervor, in der willkürliche Diagonalen und Parallelen ohne zentrales Thema oder klare Begrenzung dominieren.⁹ Mit dem Ziel die spezifischen ornamentalen Details zu erforschen, arbeitete die Künstlerin die formal reichen Kompositionen aus den einzelnen Bereichen des Originals heraus. Das Resultat erinnert an eine fotografische Vergrößerung, bei der ein unbedeutender Ausschnitt zum zentralen Gegenstand wird.

Lancetas Arbeiten reproduzieren also Details der Originalstücke und vergrößern zugleich deren Hintergrund. Im Close-Up kommt eine Überschneidung zwischen dem gekerbten und dem glatten Raum von Deleuze und Guattari zum Vorschein, und zwar durch einen haptischen Blick auf einen gekerbten Raum. Mit diesem aufmerksam prüfenden Blick untersucht Lanceta in ihren textilen Arbeiten die autonomen Elemente dieser abstrakten Tradition, zeigt auf, wie die Frauen des Mittleren Atlas mit Asymmetrie, dem Verhältnis von Horizontalität und Vertikalität, dem Fehlen eines zentralen Themas und der gleichen Gewichtung von Streifen – ob in Gesamt- oder Nahansicht – gearbeitet haben.¹⁰ Ihre Untersuchungen verleihen jedem Detail, aus dem sich die formale Grammatik der Textiltradition im Mittleren Atlas zusammensetzt, Bedeutung und stellen damit die Logik einer Kunst aus, die außerhalb des westlichen Kanons liegt. Deutlich wird das, wo der Vordergrund dazu dient, unser Augenmerk auf das in der Nahsicht Befindliche zu lenken. Der Hintergrund wird zu einem integralen Bestandteil des gekerbten Vordergrunds.

II

Die Auffassung von Kontemplation als Akt taktiler Rezeption wurde – wie Walter Benjamin dargelegt hat – unter dem Eindruck der neuesten technischen Wahrnehmungsapparate zu einem wichtigen Thema der Moderne. In seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ geht Benjamin unter anderem darauf ein, wie sich die haptische und taktile Dimension der Wahrnehmung in Fotografie und Kino von dem Bedürfnis herleitet, ein Objekt aus der Nähe zu betrachten. Mit Verweis auf die Schriften der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl und Franz Wickhoff über die Organisation der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit betont er die historische Bedingtheit der Wahrnehmung, den Umstand, dass ihre Formen und Methoden eine Folge des jeweiligen

geschichtlichen Kontextes sind. Das Verständnis von der Wahrnehmung in der Moderne veranschaulicht er mithilfe visueller Beispiele wie Großaufnahmen von Alltagsobjekten oder Halbtotalen, Schnappschüssen oder Zeitlupenaufnahmen von Schauspieler_innen, die direkt in die das Theaterpublikum ersetzende Kamera blicken.¹¹

Ein ähnliches Interesse am Fotografieren von Gegenständen und Personen zeigte auch die moderne Ethnografie. Das um 1893 entstandene Bild *Indian Woman with Franz Boas and George Hunt Holding up a Blanket* aus der Boas Collection des American Museum of Natural History in New York kann uns vielleicht das Dilemma begreiflich machen, das mit der fotografischen Aufnahme aus nächster Nähe zur Untersuchung indigener folkloristischer Tätigkeiten verbunden ist. Dieses Bilddokument ist für das Lesen von Textilien aus dem Süden insofern relevant, als die für Wissenschaftszwecke aufgezeichnete folkloristische Tätigkeit mit Textilproduktion zu tun hat. Das Foto zeigt eine Kwakiutl-Frau, eine Weberin, die an der Vorbereitung einer folkloristischen Präsentation für die Kamera teilnimmt. Die Inszenierung zeigt sie beim Spinnen, während sie gleichzeitig mit einer an ihrem Fuß befestigten Schnur eine Wiege schaukelt. Die Szene im Vordergrund des Bildes steht im Gegensatz zum Hintergrundgeschehen, wo der Ethnograf Franz Boas und sein langjähriger Kwakiutl-Assistent George Hunt eine Decke hochhalten, um jede Störung von außen zu unterbinden und der vor ihnen stattfindenden Handlung einen Rahmen zu geben. Beide Inszenierungen – die im Vordergrund zum Zweck wissenschaftlicher Betrachtung und die Spontane im überflüssigen Hintergrund, die das Ganze aufrechterhält – erzählen uns etwas von den Methoden der modernen Ethnografie: die Darstellung textilhandwerklicher Tätigkeiten¹² im Rahmen einer hierarchischen Unterteilung in zwei Repräsentationsebenen – den Vordergrund und den Hintergrund einer Fotografie.

Die Kenntnis des Bildes verdanke ich der Künstlerin Alejandra Riera und ihrer 2013 am MUSAC in León gezeigten Installation. Das von Riera und Andreas Maria Fohr appropriierte und veränderte Bild war Teil einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Titel *Fiction poétique heyala helbestane*, die erstmals 2012 bei der Triennale *Intense Proximity* im Palais de Tokyo gezeigt wurde. Die Arbeit wurde für die Installation *Partial Views* am MUSAC neu konfiguriert und umfasste dort außerdem weitere Arbeiten und Elemente wie das Film-Dokument¹³ *Enquête sur le/notre dehors (Valence-le-Haut) < 2007 - ... >*. Dieses Film-Dokument war in einem langen Austauschprozess der Künstlerin mit den Bewohner_innen des Banlieue Fontbarlette in Valence entstanden; es sollte ein „Abbild kollektiven Denkens“ (Riera) sein und führte auch zu einer Publikation über das gemeinsame Bewohnen eines Ortes, kollektive Produktion und Autor_innenschaft.¹⁴ Das Ausstellungsdisplay am MUSAC ermöglichte es, den Film erstmals in einer Kunstinstitution zu zeigen. Die als Dialog zwischen Riera und Fohr angelegte Ausstellung bestand aus einer Reihe von Arrangements innerhalb des Ausstellungsraums, die alle einer selbst auferlegten Regel folgten: unter allen Umständen sollte die direkte Projektion des Film-Dokuments *Enquête sur le/notre dehors* auf die Wände des Museums vermieden werden. Gleichzeitig funktionierte die Präsentation auch als eine Reihe von Übungen zur kritischen Reflexion über die Vorführbarkeit einer derartigen künstlerischen Untersuchung in einem Museum für zeitgenössische Kunst. Boas' Bild wurde in diesem Zusammenhang als großformatiges Offset-Plakat reproduziert, das die Projektion einer „unhörbaren“ und „unsichtbaren“¹⁵ Version dieses Film-Dokuments und andere Materialien begleitete, die im Repräsentationsregime des Museums die Ausübung von Macht über benachteiligte Subjekte thematisierten.

Sehen wir uns das von Riera und Fohr appropriierte Bild von Boas näher an, erschließt sich ihre Kritik an der Hegemonie, die in der musealen Präsentation nicht-westlicher Formen von Kultur ausgeübt wird. Das Bild ist durch einen spielerischen Dreh verändert worden: Das Hauptgeschehen – die durch die Decke im Hintergrund gerahmte indianische Frau, die die indigene Kultur repräsentiert – wurde mit Photoshop entfernt und durch eine leere weiße Fläche ersetzt, wodurch die im Hintergrund stehenden Männer weiter nach vorne rücken. Rieras und Fohrs Manipulation des Bildes verschiebt die Aufmerksamkeit auf die Grenze zwischen Hinter- und Vordergrund, Unbewusstem und Wahrheit, Inszenierung und Objektivität in hegemonialen Darstellungen indigener kultureller Praktiken. Im Bild scheint die Textilproduktion zwischen diesen Bereichen in der Schwebe gehalten; es enthält keinen Hinweis, der es erlaubte, diese zu identifizieren und feinsäuberlich als indigene/primitive Kultur zu klassifizieren. Der einfache Eingriff veranlasst uns dazu, über die Methoden nachzudenken, mit denen die moderne Ethnografie indigene Kulturen innerhalb von Institutionen wie Akademien und Museen darstellt.

Boas' Bild zeugt von den Debatten, die zu seiner Zeit auf dem Gebiet der Ethnologie stattfanden, insbesondere in Bezug auf die Präsentation von Objekten und Ritualen in völkerkundlichen Sammlungen und Museen. Die Debatten spiegelten die Differenzen zwischen den theoretischen Hauptströmungen der Anthropologie und Ethnologie (Evolutionismus, Rassen- und Geodeterminismus, Europäische Dissemination usw.) wider. Dabei verortete sich Boas selbst an der Grenze zwischen einer Anthropologie, die auf allgemeine Theorien kultureller und zivilisatorischer Entwicklung abhob, und einer sich neu herausbildenden Schule, die auf intensive Analyse bestimmter kultureller Gruppen durch lange Feldforschung, das Erlernen von Eingeborenen-sprachen und

eine Auffassung von Kultur setzte, die diese als Integrationsprozess verschiedener Elemente begriff.¹⁶ Tatsächlich ging es in Boas' frühen Kritiken der evolutionistischen Methodologie zum Teil um die Klassifikationen kultureller Artefakte, wie sie damals stattfand. In ethnologischen Museen wurden Objekte und Rituale aus indigenen Kulturen in Familien, Gattungen und Typen eingeteilt, als handelte es sich um natürliche, außerhalb des sozialen Geschehens stehende Dinge.¹⁷ Boas' Gegenvorschlag bestand darin, kulturelle Objekte in ihrem ursprünglichen Zusammenhang auszustellen. Außerdem war er der Meinung, dass die Anordnung auch Kontakte und Beziehungen zwischen verschiedenen Völkern und Gruppen berücksichtigen sollte. Das Bild der Kwakiutl-Frau enthält allerdings in seinem Hintergrund einen Widerspruch. Vermutlich bei der Weltausstellung zum Jubiläum der Entdeckung Amerikas 1893 in Chicago gezeigt, kam es dem Bedürfnis entgegen, die verbliebenen indigenen Kulturen des Doppelkontinents darzustellen. Das Bild versucht – nicht sehr erfolgreich –, die ganz und gar moderne Umgebung zu verbergen, in der die Inszenierung stattfindet. Boas rückte dazu das Bild der Frau in den Vordergrund, versetzte sie in die Logik der Nahsicht, in einen „glatten Raum“, der nicht aus einem Hintergrund hervorgeht, sondern einer Sichtweise entspricht, die den Hintergrund ausblendet, weil dieser von der wissenschaftlichen Inszenierung ablenken und sie brechen würde.

III

Mit ihrer textilen Praxis stellt Teresa Lanceta im Ausstellungskontext eine vielschichtige Beziehung zwischen Originalstücken aus dem Mittleren Atlas und ihren Re-Kreationen her. Ihre eigenen Stücke hängen dabei stets nah an den originalen marokkanischen Handiras (Umhänge), Kissen und Teppichen, um die künstlerischen Übersetzungsprozesse aufzuzeigen.

Die Künstlerin intendiert, ihren Lernprozess mit den Betrachter_innen zu teilen, um nachvollziehbar werden zu lassen, wie Teile der abstrakten Kompositionen kopiert und formal interpretiert wurden. In ihrer künstlerischen Appropriationsstrategie dient die Wiederholung nicht unbedingt dazu, die Beziehung von Original und Kopie zu dekonstruieren, sondern eher dazu, ein neues Ereignis zu initiieren, nämlich die Visualisierung des künstlerischen Wertes der traditionellen Stoffmuster. Lancetas Bestreben, deren Komplexität zum Vorschein zu bringen, beschränkt sich daher nicht nur auf die strukturellen Grenzen von Kette und Schuss, sondern versucht darüber hinaus, die Präsentationslogik von Textilien im Kontext von Kunstausstellungen zu verändern. Durch ihr Prinzip, die Originalstücke stets in die Nähe ihrer Re-Kreationen zu hängen, fordert sie uns auf, die Ausstellung von Textilien im zeitgenössischen Kunstkontext kritisch zu betrachten. Mit anderen Worten, ihre Überlegungen zur Präsentation stellen den vermeintlich neutralen Hintergrund des White Cube infrage. Sie reflektiert über die etablierten Mechanismen, mit denen Textilien im Westen indiziert, klassifiziert und ausgestellt werden, und erkundet, welche Reibungen entstehen, wenn die gekerbten Oberflächen der Originalstücke und der appropriierten Webarbeiten dem glatten Raum der weißen Galeriewände gegenübergestellt werden. Tatsächlich beziehen sich auch Deleuze und Guattari auf die Webtradition der maghrebinischen Nomaden, um mögliche Interferenzen zwischen dem gekerbten und dem glatten Raum aufzuzeigen. „Der Nomade“, schreiben sie, „richtet beim Weben die Kleidung und sogar das Haus auf den Außenraum aus, auf den glatten Raum, in dem der Körper sich bewegt.“¹⁸ Bert Flint, der Direktor des Tiskiwin-Museums in Marrakesch, beschreibt die Jaima, die traditionelle Behausung der Nomadenstämme des Mittleren Atlas auf ganz

ähnliche Weise. In seinem Essay zur Textiltradition im Mittleren Atlas und zum Werk Teresa Lancetas beschreibt er deren Merkmale: „Die Jaima besteht vollständig aus Textilien; Dach, Wände und Boden. Und fast alle Mitglieder der Familie wirken an ihrer Herstellung mit.“¹⁹ Damit wird auch verständlich, dass die Kerbung in dieser Textiltradition nicht nur auf der Ebene des Materials, sondern auch auf der Ebene der Gemeinschaftsorganisation stattfindet. Mit dieser Erzählung von anderen kollektiven Prozessen künstlerischer Produktion stellen die traditionellen Textilien aus dem Mittleren Atlas die Autor_innenposition infrage. Und genau dieser Aspekt verschwindet und wird verworfen, sobald die Arbeiten in die glatten Räume westlicher Begutachtung transferiert werden. Es ist dieser Prozess, den Lanceta mit ihren Re-Kreationen zu verdeutlichen versucht. Ihre Strategie bewirkt, dass der Blick der Betrachter_innen auf der autonomen formalen Organisation der Details verweilt, in der endlosen Anordnung der Motive ohne zentrales Thema oder Begrenzung, die in der rein nomadischen Tradition herrscht. Doch Lancetas Werke wollen nicht nur Gegenstände der Kontemplation sein; mit ihrer textilen Praxis versucht sie uns vielmehr zur Schaffung neuer Ausstellungsmodi anzuregen, Modi, die imstande sind ältere gewaltsame Formen der Archivierung oder Exklusion von Textilien aus westlichen Sammlungen abzulösen.

IV

Auf einem Umweg vom Hintergrund in den Vordergrund hat sich dieser Text an möglichen Antworten auf eine Reihe von Fragen versucht, die sich mir bei der Beschäftigung mit Teresa Lancetas textilen Arbeiten aufdrängten. Im Zuge des Schreibprozesses haben einige Fragen zu anderen geführt, hat das Werk der einen Künstlerin dasjenige einer anderen auf den Plan gerufen und war die gekerbte Topografie einiger

Webarbeiten Lancetas nicht ohne Bezugnahme auf die traditionellen Textilien des Mittleren Atlas zu lesen. Diese Umwegigkeit kann durchaus als Anstoß zu weiteren, neuen Abschweifungen aufgefasst werden.

Aus dem Englischen von Wilfried Prantner

1
In einem Gespräch mit der
Verfasserin, Mai 2014.

2
Teresa Lanceta, interviewt von
Nuria Enguita Mayo in: *Concreta
Magazine*, Nr. 2 (Herbst 2013),
S. 53.

3
Deleuze und Guattari erweitern
mit dem Begriff des Haptischen,
den sie aus dem Werk von Alois
Riegl, Wilhelm Worringer und
Henri Maldiney beziehen, das
Sehen durch das Tasten. Für die
Autoren kennt das Haptische
keinen Gegensatz zwischen Seh-
und Tastsinn. Es meint viel-
mehr, dass das Auge selbst eine
taktile Funktion haben kann.

4
Gilles Deleuze, Félix Guattari,
*Kapitalismus und Schizophrenie.
Tausend Plateaus*, Übers.
Gabriele Ricke, Ronald Voullié,
Berlin: Merve 1992, S. 658f.

5
Ebd., S. 659.

6
Ebd., S. 684.

7
Teresa Lanceta im Gespräch
mit Laurence Rassel beim
Seminar *Textiles: Open Letter.
Reading Textiles from the South.
A Seminar on the Production of
a Tactile Geography*, Bulegoa
z/b, Bilbao, 23. November 2013.

8
Im Gespräch mit der
Verfasserin, September 2014.

9
Nach Ansicht des Historikers
Bert Flint hat sich diese abstrakte
Kompositionsweise mit der
allmählichen Sesshaftwerdung
der Nomad_innen des Mittleren
Atlas nach und nach verändert;
es tauchen zunehmend Motive
auf, die in einem horizontal-
vertikalen Muster um eine zen-
trale Achse und strenger sym-
metrisch organisiert sind. Vgl.
Bert Flint, „Dos notas sobre la
tradicón textil del Medio Atlas
marroquí y sobre las obras de
Teresa Lanceta“, in: Teresa
Lanceta, *La Alfombra Roja.
Tejidos sobre el Medio Atlas
Marroquí*, Barcelona: Museu
Textil i D'Indumentaria,
1989, S. 21.

10
Teresa Lanceta, „Estampas
marruecas“, in: *La Alfombra
Roja. Tejidos sobre el Medio
Atlas Marroquí*, S. 32.

11
Interessant ist auch, Benjamins
Thesen über die Nahwirkung von
Fotografie und Kino in Verbin-
dung mit seinen Ideen über das
epische Theater Bertold Brechts
zu lesen, in dem er eine gegen-
teilige Strategie erblickt. In
„Was ist das epische Theater?“
schreibt er: „Die Kunst des
epischen Theaters ist [...], an
der Stelle der Einfühlung das

Staunen hervorzurufen. Formel-
haft ausgedrückt: statt in den
Helden sich einzufühlen, soll
das Publikum vielmehr das
Staunen über die Verhältnisse
lernen, in denen er sich bewegt.“
Walter Benjamin, „Was ist das
epische Theater? (2)“ in: ders.,
Gesammelte Schriften, Bd. II. 2,
Frankfurt am Main: Suhrkamp,
1991, S. 535.

12
Die Inszenierung der Textil-
produktion soll offenbar etwas
heraufbeschwören. Die india-
nische Frau geht der Tätigkeit
des Spinnens nach, während sie
sich um das Neugeborene küm-
mert, und beides scheint in den
Augen des Ethnografen den-
selben Stellenwert zu haben.

13
Alejandra Riera bezeichnet
ihre Videos und Filme als Film-
Dokumente, weil sie eine ge-
wisse Dialektik zwischen einem
fiktionalen/essayistischen Film
und einem dokumentarischen
Film anstrebt.

14
Die Arbeit an dem Film-Doku-
ment begann 2007. Als Reak-
tion auf den „katastrophalen
Ruf“ ihres Viertels gab damals
eine Gruppe von Bewohner_in-
nen, die z.T. dem Stadtteil-
verein LE MAT angehörten,
gemeinsam mit Valerie Cudel,
der Médiatrice des Kunstpro-
gramms Nouveaux Commandi-
taires der Fondation de France,
bei Riera eine Arbeit in Auftrag,
in der es darum gehen sollte, wie
die Bewohner_innen das Viertel
zu ihrem eigenen Ort machen.
Nach Annahme des Vorschlags
erweiterte Riera zunächst die
ihr von der Gruppe für die
spezifische Lage des Viertels
gestellte Aufgabe, indem sie
auch andere, ursprünglich nicht
beteiligte Teilnehmer_innen
miteinbezog, um in geduldiger

Arbeit sowohl die Grenzen der
Stigmatisierung selbst als
auch die Politik der institutio-
nellen Auftragsvergabe zu
überschreiten.

15
Der Film in *Fiction poétique
heyala helbestane* zeigt das
Bild des Projektors beim Ab-
spielen des eigentlichen Film-
Dokuments. Das Ergebnis ist
eine Nahaufnahme des Apparats,
der ein bewegtes Bild auf die
eigene Linse projiziert, das
allerdings zu klein ist, um den
Film wirklich sehen zu können.
Der Ton fehlt, da die Laut-
sprecher beim Abfilmen dieser
Version, die die gleiche Länge
wie das Original hat, nicht
angeschlossen waren.

16
Angel Martínez-Hernández,
„El dibujante de límites: Franz
Boas y la (im)posibilidad del con-
cepto de cultura en antropolo-
gía“, in: *História, Ciências,
Saúde-Manguinhos* 18, 3 (Juli-
September 2011), S. 862.

17
Ebd., S. 867.

18
Deleuze, Guattari, *Tausend
Plateaus*, S. 659.

19
Bert Flint, „Dos notas sobre la
tradicón textil del Medio Atlas
marroquí y sobre las obras de
Teresa Lanceta“, in Lanceta,
La Alfombra Roja, S. 21. Übers.
des Übersetzers.