

Sorry not sorry

Johanna Luisa Müller

„I have been told often through this process of becoming a writer that I need to get a thicker skin. Get a thicker skin, they all tell me [...]. Perhaps I don't need to have a thicker skin. Perhaps it's okay that I am porous, sensitive, excessive, emotional. But we do need to be brave.“
Kate Zambreno, Heroines (2012)

Die dicke Haut ablegen. Sich schwach, vulnerabel, empfänglich, durchlässig machen versteht die Autorin Kate Zambreno als Motor einer feministischen Schreibpraxis – vielleicht eines feministischen Kunstschaffens überhaupt. Eine Reaktion auf die erkaltete, emotionslose, dabei scheinbar objektive Epistemologie des Patriarchats. Sich nicht an die Spielregeln des männerdominierten Kunstbetriebs anpassen, gerade das Gegenteil tun und das weiblich Codierte affirmieren, das, was als uninteressant gilt. Das Emotionale, Poröse hervorkehren. Die Haut nicht nur als Barriere, als Grenze, die verstärkt werden müsse, verstehen. Die Haut als sensiblen Zugang zur Welt begreifen: Das Organ, das uns spüren lässt, warm, kalt, spitz, stumpf, weich, hart, trocken, feucht.

Sich durchlässig und berührbar machen, das gelingt auch einigen Arbeiten von Luka Jana Berchtold. In „tears of tin (dry a.f.)“, „flat sand land“, „bouncer“ sowie in der „Frottee-Serie“ werden in unterschiedlicher Intensität und Direktheit Fragen des Innen und Außen, des Hineinlassens und Spürens verhandelt.

48
49

Sorry not sorry

Johanna Luisa Müller

“I have been told often through this process of becoming a writer that I need to get a thicker skin. Get a thicker skin, they all tell me [...]. Perhaps I don't need to have a thicker skin. Perhaps it's okay that I am porous, sensitive, excessive, emotional. But we do need to be brave.”
Kate Zambreno, Heroines (2012)

To shed a thick skin. To make oneself weak, vulnerable, receptive, porous — the author Kate Zambreno sees all that as a motor for a feminist writing practice, perhaps for feminist art in general. A reaction to a cold, unemotional, and hereby seemingly objective epistemology of the patriarchy. To not adjust to the rules of an art scene dominated by men, to do the exact opposite, and to affirm the female codes, all of those which are presumed to be uninteresting. To bring out the emotional, the porous. To not see the skin only as a barrier, a frontier that has to be strengthened. To comprehend the skin as a sensitive access to the world: the organ that lets us feel — warm, cold, sharp, blunt, soft, hard, dry, wet.

To make themselves porous and tangible, some works of Luka Jana Berchtold manage to do so as well. In her works “tears of tin (dry a.f.)”, “flat sand land”, “bouncer”, and the work series “Frottee”, questions of the interior and exterior, of the letting-in and feeling, are dealt with in a different intensity and immediacy.

So schirmt ein großes, dunkles Metallgitter mit Titel „bouncer“, das den Beginn und Eingang der Schau markiert, die Besucher:innen zunächst vom Ausstellungsraum ab. Die ortsspezifische Arbeit, für die die Künstlerin eiserne Fenstergitter als objets trouvés neu zusammensetzte, betont die institutionelle Schwelle zur Ausstellung. Hinter „bouncer“ befindet sich die Kunstausstellung, vor „bouncer“ die außer-ästhetische Wirklichkeit. „bouncer“ selbst ist Kunstwerk und Schwelle zu weiteren Kunstwerken gleichzeitig. Das geschlossene Tor gewährt durch seine rostigen Gitter hindurch erste Einblicke in den Raum und unterscheidet sich damit von den meisten Türsteher:innen (bouncer), die die Schwelle zum Club eher zementieren als aufweichen. Während das Einlasspersonal diverser Berliner Technoclubs – man denke an heroisierte Persönlichkeiten wie Sven Marquardt – eine exklusive Auswahl trifft, um hinter der Tür die „richtige“ Menge feiern zu lassen, kennt Luka Janas „bouncer“ die Kategorien von richtig und falsch nicht. Das schmiedeeiserne Tor öffnet sich allen Personen, die es aufdrücken. Es zwingt uns sogar, mit ihm in Berührung zu treten, wenn wir hinter den abgitterten Bereich treten wollen. Der zunächst abweisende Eindruck verändert sich, weil das Gitter durchlässig, porös, aufnehmend wurde.

Das mühe- und geräuschlos aufgleitende Tor erinnert an den glücklichen Moment, mit der vollständigen Party Crew an den Türsteher:innen vorbeigekommen zu sein. Passend dazu hat sich um einen der Eisenstäbe ein violettes Wachs gelegt. Das Wachs scheint sich wie eine Zunge durch das Gitter zu schieben. Streckt uns das Tor die Zunge entgegen, weil wir zunächst glaubten, nicht hineinzukommen? Haben wir uns täuschen lassen? Aber vielleicht war es auch okay, nicht cool geblieben zu sein.

„Perhaps it's okay that I am [...] excessive, emotional“, scheinen die zehn groben und unregelmäßig geform-

50
51

A big, dark metal grating, titled “bouncer”, which marks the beginning and the entrance to the show, shields the visitors from the exhibition room at first. The site-specific work, for which the artist has newly assembled iron window grilles as objets trouvés, emphasises the institutional threshold to the show. Behind “bouncer” there is the art exhibition, in front of “bouncer” the all-but-aesthetic reality. The work “bouncer” itself is a piece of art and a threshold to other works of art, at the same time. The closed gate, through its rusty gratings, allows first insights into the room, hence, distinguishing itself from most bouncers who cement the entrance to a club more than they soften it. The staff at the entrance of various techno clubs in Berlin — Sven Marquardt, a glamorised personality, comes into mind — make an exclusive selection in order to let the “right” crowd celebrate behind the doors, whereas Luka Janas’s “bouncer” doesn’t know right or wrong as categories. The wrought-iron door opens up to every person. It even forces us to come into contact with it if we want to enter the area behind the bars. The initially repellent impression changes because the grating became permeable, porous, and receiving.

The gate, which slides into an open position without effort or noise, recalls the happy moment when you passed the bouncer with your entire party crew. How convenient that one of the iron bars is coated with purple wax, which seems to push through the grating like a tongue. Does the door poke out its tongue because we thought that we weren’t allowed to enter at first? Have we allowed us to be deceived? But perhaps, it was okay to have not kept cool.

The ten crude and erratically formed tin-drops, which are placed on a towel rail in “tears of tin (dry a.f.)”, seem to express, “perhaps it’s okay that I am [...] excessive, emotional!”. Their long form emphasises

ten Zinn-Tropfen auszudrücken, die in „tears of tin (dry a.f.)“ auf einem Handtuchhalter platziert sind. Ihre längliche Form betont die Vertikalität, das Moment des Herunterfließens. Tränen sind geflossen, Gefühle wie Trauer, Sehnsucht oder Schmerz haben einen Aus- druck gefunden. Sie durften gefühlt werden, mussten nicht hinter der dicken Haut zurückgehalten werden. Dennoch sind die Tränen „dry as fuck“ – wie der Titel der Arbeit betont. Sie haben ihre anfänglich flüssige Form durch den Aushärtungsprozess ihres Materials verändert. Wie Erinnerungen sind die Tränen am Hand- tuchhalter aufgereiht, als könnte man sich an ihnen bedienen. Doch ist Zeit vergangen, seitdem sie ge- flossen sind, ihre Aktualität ist verloren. Der schwere, trauernde Eindruck von „tears“ wird durch den Zusatz „dry as fuck“ humorisiert. Die aus der Jugend- und Internetsprache stammende Abkürzung entkräftet auf inhaltlicher Ebene (trocken), aber auch auf formaler Ebene (a.f.) die schmerzliche Wirkung, die Tränen haben können.

*„Feel the rain on your skin
No one else can feel it for you
Only you can let it in
No one else, no one else“*
Natasha Bedingfield, Unwritten (2004)

Etwas hineinlassen, durch sich hindurchlassen. Der Herstellungsprozess der Installation „flat sand land“ ist von diesen Prinzipien bestimmt. Feine Sandkörner haben sich auf den grauen Galerieboden gelegt und scheinen Wolkenformationen, Marmorierungen oder ein ausgetrocknetes Flussbett nachzubilden. Die am Boden ausgebreiteten Strukturen entstehen durch den Einsatz von feinen Seidentüchern, durch die die Künst- lerin den noch feineren Sand hindurchrieseln ließ. Nur weil die Sandkörner durch das Gewebe dringen können, entstehen die Bodenzeichnungen – „Only you can let it in“, only you can let it through.

52
53

the vertical state, the moment of running down. Tears have been shed, feelings like grief, longing, and pain have been expressed. They were allowed to be felt, they didn't have to be restrained behind a thick skin. However, the tears are dry as fuck – like the epony- mous title of the piece underlines. They have changed their initially liquid form as a result of the hardening process. The tears are, like memories, strung on the towel rail as if one could make use of them. Yet, time has passed since they have been shed, their relevance in the present is lost. The heavy, mourning impression of “tears” is mitigated, even lightened up by the ad- dendum “dry as fuck”. The abbreviation, which derives from teenage and Internet slang, enfeebles the painful effect that tears may have as far as the content is concerned (dry), but also from a formal point of view (a.f.).

*“Feel the rain on your skin
No one else can feel it for you
Only you can let it in
No one else, no one else“*
Natasha Bedingfield, Unwritten (2004)

To let something in, to be permeable. The manufac- turing process of the installation “flat sand land” is predicated on those principles. Fine grains of sand have lain down on the grey gallery floor and seem to simulate cloud formations, marbled patterns, or a drained riverbed. The structures which are spread out on the floor are formed by the use of silk cloths, through which the artist let the sand trickle. These floor drawings come into being only because the grains of sand could permeate the fabric – “only you can let it in”, only you can let it through.

The installation, though, isn't just formed by a process of permeability, but is also sensitive to movement. The work “flat sand land” stays fragile, as no binding agent is used for fixation. Slight gusts of air are able to

Die Sandinstallation ist aber nicht nur durch einen Prozess der Durchlässigkeit geformt, sondern auch Bewegungen gegenüber sensibel. Da kein Bindemittel zur Fixierung verwendet wird, bleibt „flat sand land“ fragil. Leichte Luftstöße können den in zwei Rechtecken angeordneten Sand aus seiner Form bringen, so dass sich die Arbeit am Ende der Ausstellungsdauer verändert haben wird. Wie „bouncer“ ist die Bodeninstallation seinem Publikum und seiner Zeit gegenüber offen, weich, formbar.

Die Ephemeralität der Arbeit unterwandert die Prinzipien ihrer historischen Vorläufer. Der Tradition horizontaler Bildproduktion, deren prominentester Vertreter wohl Jackson Pollock ist, setzt „flat sand land“ seine Materialeigenschaften und seinen Humor entgegen. Während Pollocks Farbauftrag von einer machistischen Ernsthaftigkeit geprägt war und der Produktion eines später aufgerichteten Objekts diene, entstehen Luka Janas Arbeiten im Prozess des Hindurch-Lassens, sind veränderlich und nur für die Dauer der Ausstellung zu sehen. Danach wird der Sand zusammengekehrt, eingesammelt, die Muster verschwinden.

Der humorlosen Kunstproduktion von Figuren wie Pollock steht „flat sand land“ auch entgegen, weil es seinen Titel mit Edwin A. Abbotts satirischer Novelle „Flatland“ (1884) teilt¹. Abbott beschreibt darin ein gedankliches Experiment: Wie wäre es, wenn es keinen dreidimensionalen Raum gäbe? Wenn eine Welt in nur zwei Dimensionen gestaltet wäre? Während Abbott das strenge Kastensystem in seinem Flachland beschreibt (Frauen sind Linien, Kaufleute gleichseitige Dreiecke, einzig Priester sind Kreise), persifliert er die strengen gesellschaftlichen Normen und Oberflächlichkeiten des viktorianischen England.

¹ Edwin A. Abbott, *Flatland. An Edition with Notes and Commentary* by William F. Lindgren and Thomas F. Banchoff, Cambridge University Press 2010.

get the sand, which is arranged in two rectangles, out of shape so that the work will have changed at the end of the exhibition. The floor installation, like “bouncer”, is open, soft, and malleable to its public and time. The ephemerality of the work undermines the principles of their historical precursors. The tradition of a horizontal pictorial production, with Jackson Pollock as its most prominent representative, is opposed by the material properties and the humour of the installation “flat sand land”. Jackson Pollock’s application of colour was characterised by a macho seriousness and served the production of a subsequently erect object, whereas Luka Jana’s works result from the process of letting-through, they are versatile, and only on display for the duration of the exhibition. Afterwards, the sand is swept up, collected, the patterns disappear.

The humourless art production of figures like Pollock is also opposed by “flat sand land”, because it shares the title of Edwin A. Abbott’s satirical novella *Flatland* (1884)¹. In the novella, Abbott depicts an intellectual experiment: How would it be if there were no three-dimensional space? If a world were only shaped in two dimensions? Whilst Abbott describes the austere caste system in his flat land (women are simple line-segments, merchants for example are equilateral triangles, only the priest class is made up by circles), he satirises the rigid social norms and superficialities of England during the Victorian era. The spread out patterns of “flat sand land” certainly are not pictures of that historic era. Nevertheless, we can ask ourselves, how we would imagine the figures that would inhabit Jana’s flat land. What would those imaginations tell about us and our ideas of social cohabitation?

¹ Edwin A. Abbott, *Flatland. An Edition with Notes and Commentary* by William F. Lindgren and Thomas F. Banchoff, Cambridge University Press 2010.

Die aufgestreuten Muster von „flat sand land“ sind freilich keine Abbilder dieser historischen Epoche. Trotzdem können wir uns fragen, wie wir uns die Figuren denken würden, die Luka Janas Flachland bewohnen würden. Was würden diese Imaginationen über uns selbst und unsere Vorstellungen von sozialem Zusammenleben aussagen?

Auch in der zwölfteiligen Serie „Frottee“ tauchen sowohl Motive des Zusammenlebens und -arbeitens als auch der sensitiven Hautoberfläche wieder auf. Die Künstlerin hat für die Serie gewöhnliche Geschir- und Frotteehandtücher in feuchten Ton gedrückt, so dass ihre gewebten Oberflächenstrukturen in der Masse verblieben. Auch hier wurde das Material weich, sensibel für einen Eindruck – „feel the rain on your skin“, „it’s okay that I am [...] sensitive“. Das Negativ des Textils formte die Künstlerin dann händisch in manieristisch gewundene Objekte, die häufig Assoziationen zu Naturhaftem wie Blumen, Schnecken oder Vulven erwecken. Ihre Oberflächen zeigen dabei stets die textilen Strukturen der Handtücher. Einige Objekte der Serie wie „ridin’ dirty“, „Kroko“ oder „Frottee2“ sind eingefärbt und glasiert. Die glänzenden Farben betonen die Verfestigung und Objekthaftigkeit der vormals beweglichen Textilien. Trotzdem bleibt das Textile, die Herkunft aus dem privaten Haushalt sichtbar. Humorvolle und freche Titel wie „Meister Propper“ oder „Feuchter Furz“ erinnern zusätzlich daran, woher die Oberflächenstrukturen stammen: von Textilien, die für lästige Arbeiten aus Pflege und Reinigung verwendet werden. Anstatt jedoch die Mühe und die gesellschaftliche Entwertung, die häufig mit unbezahlten Hausarbeiten einhergehen, in die Titel der Arbeiten aufzunehmen, verleiht Luka Jana ihnen eine spielerische Leichtigkeit. „Sorry to be real“, entschuldigt sich der Dreck, den wir selbst geschaffen haben, ironisch bei uns. „Sorry not sorry“, könnte er auch sagen.

56
57

In the work series “Frottee”, which consists of twelve parts, the motifs of living and working together as well as of the sensitive surface of the skin reappear. For this series, the artist pressed ordinary tea towels and terry cloth bath towels into wet clay so that their woven surface structure remained in the mass. Also here, the material became soft, sensitive for an impression – “feel the rain on your skin”, “it’s okay that I am [...] sensitive”. The negative of the fabric was manually shaped by the artist into manneristic wound objects that very often raise associations to nature like to flowers, snails, or vulvae. At the same time, the object’s surfaces always show the textile structures of the towels. Some objects of the series like “ridin’ dirty”, “Kroko”, or “Frottee2” are dyed and varnished. The shiny colours of the formerly flexible textiles emphasise the solidification and the state of being an object. Yet, the textile origin, the provenance of a private household is still visible. Humorous and cheeky titles like “Meister Propper”, or “Feuchter Furz” additionally are a reminder of where the surface structures derive from: from textiles which are used for annoying tasks like maintenance and cleaning. However, instead of including the toil and the social devaluation that often come with these unpaid chores in the titles of the works, Luka Jana grants them a playful lightness. “Sorry to be real”, ironically apologises the dirt to us – the dirt which we created ourselves. It could as well say, “sorry not sorry”.