

POSEN ER-FAHREN, POSEN DURCH-LEBEN

Mit ihren zwei jüngsten Werkkomplexen entwickelt die iranisch-österreichische Künstlerin Sissi Farassat thematisch und formal schlüssig ihre bisherige Arbeit weiter, die um (weibliche) Identität – deren mediale und soziale Verfasstheit sowie konstitutive Blickdispositive – kreist. Das Ausgangsmaterial der ersten Serie bildet ein auf dem Flohmarkt aufgespürtes Konvolut von etwa 200 Kleinbild-diaositiven aus den 1960er-Jahren. Hierbei handelt es sich um private Aufnahmen einer unbekannteren dreiköpfigen Familie, vermutlich aus Wien. Nach dem Umkopieren auf Fotopapier beginnt die systematische Bearbeitung der Bilder, indem die Umrisslinien der abgebildeten Personen nachgezogen, präziser: mit einem neongelben Faden bestickt werden. Die Künstlerin belässt es jedoch nicht beim Herausstreichen, hier einem wahrhaftigen Pointieren von Inhalten, sondern sie setzt einen entscheidenden Schritt in die konzeptuelle Abstraktion. Öffentlich präsentiert wird die Arbeit verkehrt herum: Die Fotorückseite mutiert zur sogenannten Schönseite, also zur bildgebenden Seite. In ihrem Layout führt uns die Künstlerin eingangs vor, wie das Zeichenregime funktioniert, indem sie Vorder- und Rückseite gleichzeitig unterbreitet. In der Folge bleibt durchgängig verwehrt, was mehrheitlich Betrachterinnen und Betrachter, sobald sie wenigstens einen Zipfel eines Fotos ausmachen, sehnlichst herbeiwünschen: seiner meist glänzenden und vielfarbigem Frontseite ansichtig zu werden.

Sozusagen im Tausch für das (vermeintliche) Versprechen fotografischer Bilder, Konkretes, Anschaulichkeit und zudem, wenn man so will, den indexikalischen Schauer zu liefern, »verspricht« die Künstlerin eine andere indexikalische Zeichenrelation, nämlich die, die der Faden mit der umseitigen Abbildung unterhält. Ob freilich der Faden tatsächlich immer die Silhouette von etwas fotografisch Gegebenem wiedergibt, sei dahingestellt, da die Gelegenheit zur Überprüfung fehlt – und es ist letztlich auch ohne Belang. Unmittelbare visuelle Evidenz allein, so es das überhaupt gäbe, genügt nicht, um etwas als »Abdruck«, als indexikalische Spur (und nicht etwa als symbolischen oder ikonischen Kode) zu identifizieren. Dazu bedarf es schon eines Einblicks in die Mechanismen von Signifikation, mithin eines spezifischen Wissens, das in unserem Fall nicht endgültig zu haben ist. Gegen jedwede Naturalisierung der Beziehungen, die zwischen Realität und Zeichen herrschen, pocht die Arbeit auf das im (auch wissenschaftlichen) Alltag gern »verdrängte« Theoretisch-Konstruktive dieser Beschreibungen/Erklärungen. Weniger die »Spur« als solche als vielmehr der authentifizierende Wert, den man ihr weithin und auch in vielen theoretischen Modellierungen des Mediums Fotografie seit Jahrzehnten zubilligt, steht zur Disposition.

Und Farassat treibt ihr zeichentheoretisches Spiel noch weiter voran: Zu dem ambivalent aufgeladenen Faden (als Spur?) tritt ein semiotisches *Quidproquo*. Dem Entzug des Fotografischen steht auf symbolischer Ebene wiederum ein ebensolches Assoziationsfeld gegenüber. Die Serie ist schlicht mit »Die Müllers« (ab 2008) benannt. Das Vergeben von Titeln ist eine bewusste Setzung, worin sich immer, auch wenn dem Schein nach eine Verweigerung (»Ohne Titel«) vorliegt, eine Anweisung der Autorin oder des Autors artikuliert, wie die Arbeit präferiert zu verstehen ist. Das ist banal. Die Wahl des Namens, der – noch verstärkt durch die umgangssprachliche Pluralform – als Platzhalter für die (bürgerliche Durchschnitts-) Familie herhält, erfüllt gewissermaßen das Bild mit Leben, es imaginiert Arrangements von kargen Faden-Körpern als persönlich-intime Konstellationen. Auf dieser Ebene sieht man den Bildern die fotografische Abkunft nicht unbedingt an. Aber Farassat zielt mit ihrer Namensgebung noch auf ein Weiteres: Die stilisierten Figürchen bleiben nicht isolierte (Alltags-)Szenen einer Familie, sondern

EXPERIENCING POSING, LIVING POSING

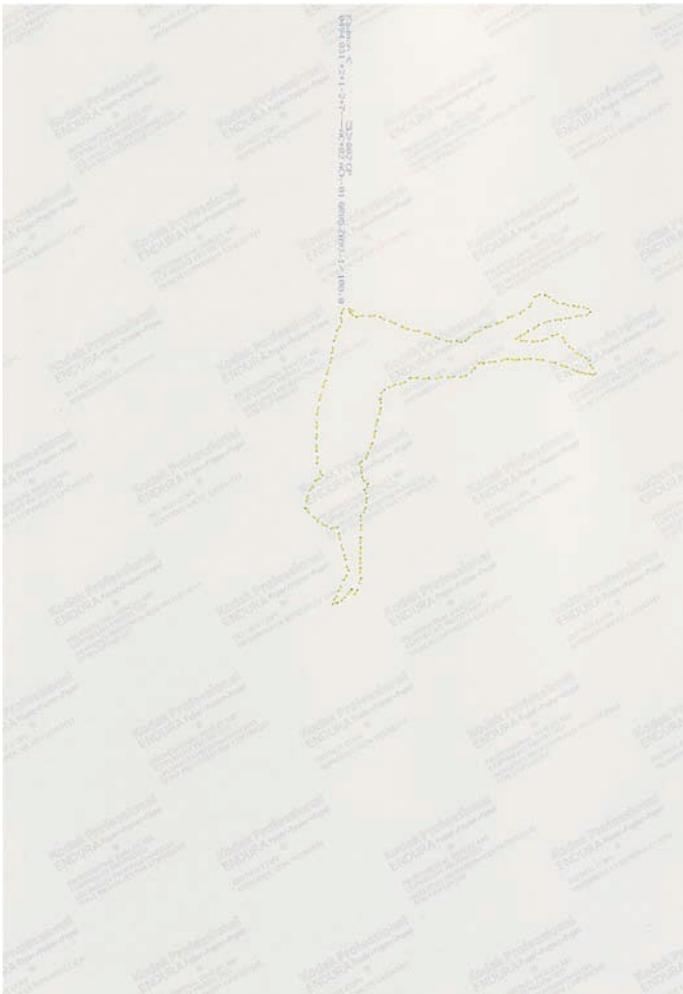
The two latest complexes of works by Iranian-Austrian artist Sissi Farassat are a consistent further development in terms of content and form of her previous work, that revolves around (female) identity, its media and social condition, and constitutive dispositifs of gaze. The source material for the first series is a collection of about two hundred 35 mm slides from the 1960s that she bought at a flea market. The pictures are private photos of an unknown family of three, presumably from Vienna. After copying them onto photographic paper, the artist begins to process the pictures systematically by tracing the outlines of the people in the pictures or, to be more precise, embroidering them with neon-yellow thread. However, the artist does not merely emphasise, in this case literally pick out specific aspects but rather takes a decisive step towards conceptual abstraction. The work is presented back to front in public: the back of the photo becomes the »right side«, i.e. the side used to display the image. To begin with, the artist demonstrates once how the sign regime works by presenting the front and back at the same time. Afterwards, that which the majority of viewers long to see once they make out even the smallest corner of a photo is denied to them throughout: to get to see its front side, that is usually glossy and polychrome.

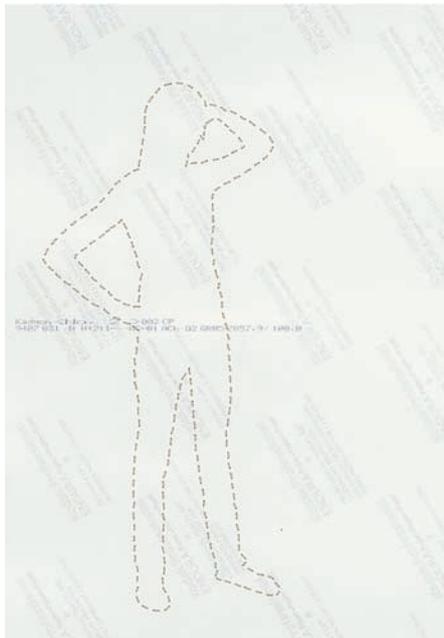
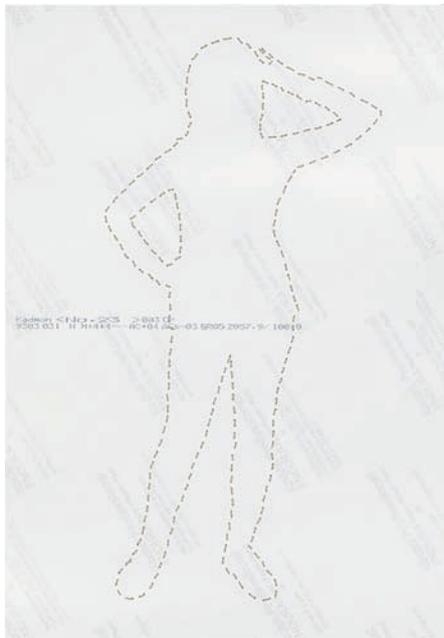
In exchange, as it were, for the (supposed) promise of photographic pictures to provide concrete, vivid pictures and, what is more, if you will, the indexical shiver, the artist »promises« a different indexical sign relation, namely the relationship between the thread and the picture on the other side. Of course, whether the thread always represents the actual silhouette of that which is photographically given is another matter, as there is no opportunity to check, and ultimately of no consequence. Immediate visual evidence alone, if it existed at all, is not enough to identify something as an »imprint«, an indexical trace (and not, for instance, as symbolic or iconic code). This requires an insight into the mechanisms of signification, and thus specific knowledge, that in our case is not conclusively available. Counter to any kind of naturalisation of the relations that exist between reality and signs, the work insists on the theoretic-constructual aspect of these descriptions/explanations, that is often »repressed« in everyday (scientific) routine. Not so much the »trace« as such but rather the authenticating value that has for decades generally been assigned to it, also in many theoretical models of the photography medium, is up for consideration.

And Farassat takes her sign theory game even further: The ambivalently charged thread (as a trace?) is joined by a semiotic quid pro quo. The denial of the photographic element at the symbolic level contrasts with a field of symbolic photographic associations. The series is simply titled »The Müllers« (starting 2008). The giving of titles is a conscious act that always articulates an instruction by the author as to the preferred way to understand the work – even if it seems to constitute a refusal (»Untitled«). That is banal. The choice of name, that – amplified by the vernacular plural – stands for the (average middle-class) family, fills the picture with life, as it were, suggesting arrangements of austere thread-bodies as personal, intimate constellations. At this level, you do not necessarily recognise the photographic origin of the pictures. But Farassat's naming has another purpose: The stylised little figures do not remain isolated (everyday) scenes of a family, but rather enter a whole universe of pictures and a special form of picture-making. The semantic link between the concrete picture and a private photographic practice is made by means of commodified inscriptions in the paper that actually identify it as photographic paper. For example the various corporate logos such as »Kodak« or



SISSI FARASSAT, aus der Serie / from the series: Die Müllers, seit / since 2008. C-prints mit Nähseide / with sewing silk, je / each 45 cm x 30 cm.





SISSI FARASSAT, aus der Serie / from the series: Pin-ups, 2008. C-prints mit Nähseide / with sewing silk, je / each 45 cm x 30 cm.



treten in einen ganzen Bilderkosmos beziehungsweise in eine spezielle Form des Bilder-Machens ein. Die semantische Verschränkung des gegenständlichen Bilds mit einer privaten *fotografischen Praxis* geschieht über warenförmige Einschreibungen ins Papier, welche dieses erst als Fotopapier ausweisen. Als das sind die diversen Firmenlogos wie »Kodak« oder »Fuji«, der Name der Papiersorte und urheberrechtliche Hinweise. Überdies indizieren vom fototechnischen Labor verantwortete Angaben, dass das Papier auch belichtet und entwickelt wurde. Somit hat Text die Licht-Spur substituiert.

Dass tatsächlich eine familiäre Fotopraxis vorliegt, scheint das einzige Lichtbild, das Farassat uns schauen lässt, zu bestätigen. Wir sehen in feierlicher Kleidung Mutter und Vater Müller, ihre Tochter haben sie in die Mitte genommen. Der ganze Aufputz des Kinds (weißes Kleid, Handtäschchen, Kränzchen im Haar und Kerze) verweist ebenso wie die Tür mit ihren applizierten sakralen Bildern auf den Anlass der Aufnahme: die Erstkommunion. Alle drei werfen sich vor der Kamera in Positur. Dieser kleine Auftritt trägt bereits alle Insignien in sich, die eine solche vernakulare Fotografie kennzeichnet. Kompositorisch unspektakulär, hält sie lebensgeschichtliche Marken – zuvorderst gerade die aus dem Alltag herausragenden Momente wie Geburtstag, Taufe, Hochzeit und andere Feiern sowie Ausflüge und Urlaube – fest beziehungsweise konstituiert diese mit. Diese vornehmlich identitätsstiftende Funktion untersuchen die Farassat'schen Faden-Bilder, indem sie in entschiedener Konzentration aufs Wesentliche die Aufmerksamkeit auf den bildgewordenen Ausdruck von Selbstverhältnissen und herrschenden sozialen Beziehungen lenkt. Geschlechter-, Klassen- und Altersverhältnisse konfigurieren sich entlang der Achse von Dominanz und Submission auch gestisch-proxemisch.

Bei dieser Art privater Fotografie kommt dem Sich-bewusst-in-Position-Rücken, dem Haltung-vor-der-Kamera-An- und -Einnehmen eine maßgebliche Rolle zu. Und auch der zweite hier publizierte Zyklus, »Pin-ups« (ab 2008), beschäftigt sich damit, mit dem Unterschied, dass nicht Gefundenes als Rohstoff herhält, sondern Aufnahmen, für welche Freundinnen der Bildautorin Modell standen. An diese erging die Aufforderung, körperbetonte Kleidung zu tragen, die rechte Hand in die Hüfte zu stemmen und die linke an den Kopf zu führen, also eine weiblich konnotierte aufreizende Pose einzunehmen. Ein, wenn nicht gar der Weg ins Zentrum von Farassats Werk führt über das Posieren als identitäre Praxis. In zahlreichen Arbeiten agiert sie selbst vor der Kamera. Nachgerade obsessiv dekliniert sie in immer neuen Selbst-Porträts, besser noch: einem Sich-selbst-zur-Darstellung-Bringen, und erweitert um ihr engstes Umfeld (Familie, FreundInnenkreis), »Weiblichkeit als Maskerade« (Joan Riviere) durch. Die Aufführungen erstrecken sich über das komplette Repertoire patriarchaler Frauenbilder: von der Mimikry der »Hure« bis zur überaffirmativen »Heiligen«. Farassats Fotoserien fassen Posen nicht als unauthentisches Verstellen, sondern betonen deren subjektkonstituierende Kraft. Sie fixieren, ebenso wie Sprache, performativ Geschlechtlichkeit. In den Arbeiten oszilliert das Verständnis von Pose zwischen aktivem Selbstentwurf, *self-fashioning*, und sozial erzwungenem oder auch lustvoll-regressivem Eintreten in gesellschaftlich vorgefasste Repräsentationen. Hier trifft die Kontrolle über das eigene Bild auf eine elaborierte Ikonografie des Weiblichen, wie sie Werbung, Film- und Modewelt bereithalten.

In den hier gezeigten Serien verschiebt sich der Akzent. Mit den »Pin-ups« reklamiert Farassat für sich die prototypisch männliche Rolle des Fotografen, der vorzugsweise Frauen zum Posieren veranlasst. In einer ironischen Volte erfolgt nun aber die Bild-Werdung über die »weibliche« textile Technik des Stickens. Dieses Handwerksverfahren fand bereits bei den sogenannten »Paillettenbildern« Anwendung, wo mit Hilfe der Glitzerblättchen ebenfalls Posierende, allerdings auf der Vorderseite, silhouettiert wurden. Das körperlich anstrengende Besticken von Fotopapier – Gisela Steinlechner nennt dieses Perforieren der Bildoberfläche treffend eine »sanfte, kontemplative Woodoo-Praktik« – figuriert als Metonymie, um die physische Dimension des Posierens an sich selbst zu erfahren und zu durch-leben. Das körperliche Ausdrucksbegehren bleibt dabei als entleertes zurück, das erst auf seine soziokulturelle »Füllung« durch den Betrachter wartet.

»Fuji«, the name of the paper grade, and copyright information. What is more, details added by the photography laboratory indicate that the paper has also been exposed and developed. As such, text has substituted the trace of light.

That this is indeed a family's photographic practice seems to be confirmed by the only photo that Farassat lets us see. We see mother and father Müller festively dressed, with their daughter in the middle. The child's whole get-up (white dress, little hand bag, ribbons in her hair, and candles) along with the door adorned with religious pictures indicates the occasion of the photo: First Communion. All three are striking a pose in front of the camera. This little scene bears all the marks of such vernacular photography. Unspectacular in terms of composition, it captures and co-constitutes milestones in the story of someone's life – first and foremost such out-of-the-ordinary moments as birthday, christening, wedding and other festivities, as well as excursions and holidays. Farassat's thread pictures investigate this primarily identity-creating function by focusing emphatically on the most important aspects and thus drawing attention to the picturised expression of self-relationships and prevalent social relations. Gender, class and age relations are also configured in the form of gestures and proxemics along the axis of dominance and submission.

In this kind of private photography, consciously putting oneself in position, striking a pose in front of the camera plays a crucial role. The second cycle published here, »Pin-ups« (starting 2008), also deals with this topic, albeit in this case not with found raw material but rather photos for which friends of the author modelled. They were asked to wear figure-hugging clothes, put their right hand on their hip, and hold their left hand up to their head, i.e. to assume a female-connoted provocative pose. One – if not the – path to the heart of Farassat's work is posing as identity practice. In numerous works she appears in front of the camera herself. Almost obsessively she completely declines »femininity as masquerade« (Joan Riviere) in ever changing self-portraits, or rather: presentations of the self, with her close surroundings (family and friends). The enactments run the whole gamut of patriarchal images of women: from the mimicry of the »whore« to the over-affirmative »saint«. Farassat's series of photos do not depict poses as unauthentic pretence, but rather emphasise their subject-constituting power. Like language, they performatively capture gender. In the works, the understanding of the pose oscillates between active self-fashioning and socially imposed or pleurably regressive observance of socially preconceived representations. Here control of one's own image meets an elaborate iconography of the female, as deployed by advertising and the world of film and fashion.

The emphasis shifts in the series presented here. With the »Pin-ups«, Farassat lays claim to the prototypically male role of the photographer, that preferably induces women to pose. With an ironic twist, however, the picture is formed by means of the »female« textile technique of embroidery. This craft was already used in the »Sequin pictures«, where shiny beads were also used to silhouette posing people, albeit on the front. The strenuous embroidery of photographic paper – Gisela Steinlechner aptly refers to this manner of perforating the surface of the picture as a »gentle, contemplative voodoo practice« – features as a metonymy for experiencing, for living the physical dimension of posing oneself. The desire for bodily expression remains as a void waiting to be »filled« socio-culturally by the viewer.

(Translation: Richard Watts)