

Matilda Felix

Modische Erscheinungen in der Kunst

Zum Sehen und Gesehen werden bei Francesco Vezzoli

Mode und Kunst haben eine gemeinsame Schnittmenge in der Auseinandersetzung mit dem Körper. Während künstlerische Befragungen sich häufig mit Körperpraktiken beschäftigen, um identitätsstiftende Prozesse zu thematisieren¹, bemüht sich die Modewelt darum, den Körper mit verschiedenen Bausteinen zur glaubhaften Repräsentation diverser Lifestyles zu beliefern. Dabei wird in beiden Bereichen sowohl rezeptiv als auch konstitutiv verfahren. Dass die Kunstwelt traditionell vermied, mit Modischem in Verbindung gebracht zu werden, resultierte nicht nur aus der betonten Ausrichtung der Mode auf monetäre Verwertbarkeit, von der zu reden im Kunstbetrieb immer noch mit einem gewissen Meidungsgebot belegt ist. Vor allem verbot sich jedoch eine allzu große Nähe aufgrund des gängigen Image der Mode, die sich auf äußerliche Erscheinungen konzentriert und von schnellen Wechseln bestimmt wird. Gegenüber diesem inhaltlichen Vakuum konnte sich eine 'autonome' und auf 'authentische' Erkenntnisse zielende Kunst allenfalls kritisch distanzieren. Momente der Bezugnahme schienen hier ausgeschlossen.² „Was wirklich von Wert ist, so denkt man noch heute, unterliegt nicht dem Einfluss wechselnder Moden.“³

Von dieser Haltung abzurücken wird notwendig, da zunehmend mediale und habituelle Parallelen in Kunst- und Modebetrieb sichtbar werden.⁴ Spannend werden Bezugnahmen, wenn sie nicht nur das Design betreffen, sondern darüber hinaus Einflüsse der unterschiedlichen Bereiche auf bedeutungskonstituierender Ebene deutlich werden.

Im Folgenden soll das Verfahren der Mode, aus der Konzentration auf die äußerliche Erscheinung ein kontingentes und temporär begrenzt gültiges Ordnungsgefüge zu erschaffen, als ein Schnittpunkt von Mode- und Kunstwelt vorgestellt werden. Am Beispiel des italienischen Künstlers Francesco Vezzoli möchte ich auf inhaltliche Adaptionmöglichkeiten eingehen, die sich aus einer Neubewertung des formalen Charakters der Mode ergeben.

Die Diven des Francesco Vezzoli

In seinen Arbeiten inszeniert Francesco Vezzoli⁵ prominente Persönlichkeiten. Dabei nutzt er oftmals Fotografien von SängerInnen, SchauspielerInnen, Models und anderen Figuren des öffentlichen Lebens wie Mutter Theresa oder Mario Praz als Vorlage für Stickereien.⁶ Im Laserdruckverfahren überträgt der Künstler Details der Fotografien auf Stramin⁷ und stickt anschließend einzelne Partien oder den gesamten Ausschnitt nach, bzw. fügt Elemente – zumeist Tränen – hinzu. Trotz der beschleunigten und indifferenten Verbreitung solcher Starfotografien durch die Massenmedien dienen sie als Anschauungsmaterial zur individuellen

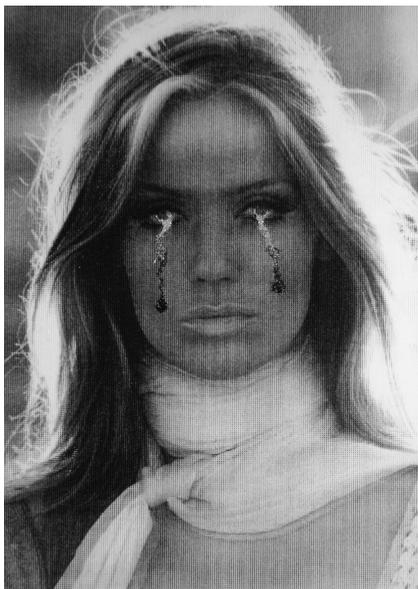
und privaten Aneignung durch die Fans, die nicht zuletzt aufgrund dieser Bilder in die Lage versetzt werden, am Leben ihrer Vorbilder teilzuhaben. Francesco Vezzoli widmet sich in vergleichbarer, minutiöser und zeitintensiver Manier dem Starkörper, den er als Projektionsfläche inszeniert. Dabei bildet die Sticktechnik einen Kontrast zu der glamourösen und schnelllebigen Welt der Stars. Wiederholt hat Francesco Vezzoli Personen zum Gegenstand seiner Arbeiten gemacht, die ihrerseits in ihrem Privatleben gestickt haben sollen.⁸ Dieses Vorgehen erweckt einerseits den Eindruck, als wolle er die Technik über den Verweis auf erfolgreiche und berühmte Persönlichkeiten, die sich als leidenschaftliche Sticker und Stickerinnen ausweisen, legitimieren. Andererseits rekurriert er auf das traditionelle Image des Stickens, das als entspannende Freizeitbeschäftigung zur Ausgestaltung der privaten Räume galt. „Needlepoint is a technique for the divas to remove themselves from the public, to escape their audiences, their fame, and their public persona.“⁹

Neben dem Hobby Stickten sind auch Schönheit und Berühmtheit wiederkehrende Auswahlkriterien für seine Vorlagen. Dass die von ihm inszenierten Stars bereits gestorben (z. B. Edith Piaf oder Audrey Hepburn), zumindest aber deutlich gealtert sind (z. B. Franca Valeri, Valentina Cortese, Helmut Berger), macht die Arbeiten zu einem *memento mori*. Auch hierin zitiert Francesco Vezzoli den herkömmlichen Verwendungszusammenhang von Stickereien. Vor allem der erhöhte temporale Aufwand und die zur Ausführung notwendige Konzentration bei dieser kleinteiligen Arbeitsweise kann als Indikator für Aufrichtigkeit und eine ernstgemeinte Auseinandersetzung gelten. Bei einem gestickten Treueschwur, einer gestickten Lebensdevise scheint bereits die Technik, die den Einsatz von Mühe dokumentiert, einen andauernden Geltungsanspruch zu garantieren.

Vordergründig bestätigt Francesco Vezzoli traditionelle Konnotationen der Sticktechnik, indem er als abgeschieden Stickender auftritt, der zudem seine persönliche Begeisterung für die Stars betont. In den Kritiken seiner Werke kommt es deshalb häufig zu einer unproduktiven Verquickung einer traditionellen, postaufklärerischen Anschauung des Stickens als despektierliche ‘weibliche’ Handarbeit¹⁰ mit den Arbeiten Vezzolis und seiner künstlerischen Identität.¹¹

Die Abwesenheit der Veruschka

Explizit mit dem Modebetrieb beschäftigte sich Francesco Vezzoli in einer Reihe von Arbeiten rund um das in den 1960er und 1970er Jahren gefragte Model Veruschka (Abb. 1 und 2). Wie in anderen Werken wählte er zwei historische Modefotografien, die er auf Stramin übertrug. Unter Zurücksetzung der Kleidung rückt Francesco Vezzoli das jugendliche Gesicht Vera von Lehndorffs ins Zentrum, das er jeweils mit gestickten Tränen versieht. Die Titel *Veruschka is coming*¹² (2001) und *Veruschka will be here*¹³ (2001) deuten bereits an, dass diese Arbeiten Vorboden für ein Zusammentreffen sind, das der Künstler bei der Eröffnung der Biennale in Venedig 2001 organisierte. Hier lud er Vera von Lehndorff ein, das ursprüngliche Titelbild des *stern magazin* aus dem Jahr 1969 in einer Per-



1 Francesco Vezzoli, *Veruschka is coming* Det., 2001, s/w Laserdruck auf Stramin mit Metallfaden bestickt, 52 x 42 cm. Privatsammlung. Turin, Courtesy Galleria Franco Noero, Turin. (Ausst.-Kat.: *The needleworks of Francesco Vezzoli*, Leipzig 2002).



2 Francesco Vezzoli, *Veruschka will be here*, 2001, farb. Laserdruck auf Stramin mit Metallfaden bestickt, 52 x 42 cm. Privatsammlung. Courtesy Galleria Franco Noero, Turin (Ausst.-Kat.: *Francesco Vezzoli*. Hg. von Marcella Beccaria, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli 2002).

formance zu reinszenieren (Abb. 3). Ausgestattet mit einem Stickrahmen und einer Nadel bearbeitete sie drei Tage lang in bedächtigen Bewegungen das auf Stramin gedruckte Titelbild. Umgeben von der Ausstellungsbetriebsamkeit imitierte Vera von Lehn-dorff in betont ausladenden Gesten den Stickvorgang, führte die Nadel durch den Träger ohne jedoch eine Spur zu hinterlassen, da ein Faden fehlte. Unterbrochen war dies durch Kontemplationsphasen, in denen sie sich hin-streckte, in sich versunkener dasaß oder das *stern* Cover schlicht anblickte, wie einen Spiegel. Und wie in einem Spiegelbild wurde dieser Blick erwidert von einer 32 Jahre jüngeren Version des Models. In Kleidung, Frisur und Make-up wurde die Coverfotografie auf der Biennale kopiert und quasi als bewegtes Bild nachgestellt. In einem Interview betonte Francesco Vezzoli die originalgetreue Umsetzung der Vorlage: „Thirty years later [nach Erscheinen des *stern* Covers] we got the same photographer, Gianpaolo Barbieri, the same make up artist, the same hair dresser, and the same Valentino dress, and we restaged the image.“¹⁴

Bei der Performance – wie auch in dem Stickbild – spielte die Kleidung des Models nur eine marginale Rolle. Damit enthebt Francesco Vezzoli Veruschka der



3 Francesco Vezzoli, *Veruschka was here*, Venedig Biennale 2001, Performance mit Vera von Lehnendorff. Copyright by Wolfgang Träger.

„beliebigen Singularität des Mannequins“.¹⁵ Veruschka entgeht so vordergründig einem Phänomen, das Roland Barthes als absoluten und attributslosen Körper des Covergirls beschrieben hat: „Struktural betrachtet stellt das Covergirl ein seltenes Paradox dar: Einerseits hat sein Körper den Wert einer abstrakten Institution; andererseits ist dieser Körper ein individueller.“¹⁶ Im Ansatz erzeugte die Dekontextualisierung der ursprünglichen Modefotografie die Möglichkeit, Vera von Lehnendorff jenseits ihres Model-Images ‘Veruschka’ wahrzunehmen. Auch die auf die Performance folgenden Rezensionen kommen denn nicht ohne einige biographische Verweise aus: „Früher hieß Veruschka Vera von Lehnendorf und war das wohl berühmteste Model der Sechzigerjahre. Antonioni hat mit ihr damals die Fotosessionszene in ‘Blow Up’ gedreht. Wahrscheinlich ist Vera inzwischen an die sechzig Jahre alt und sieht trotzdem noch makellos aus, wie eine Hohepriesterin des Glam.“¹⁷ Die Kritiken versuchten vornehmlich, Entsprechungen zwischen der fotografischen und der realen Erscheinung Veruschkas herzustellen. Erstaunen erzeugte vor allem die durch Make-up und Frisur gelungene Kopie der Fotografie, die eine anhaltende Jugendlichkeit des Modells suggerierte. *Young at any age* – so lautete auch der Titel einer Werkreihe, die der Performance als Hintergrund diente.¹⁸ 33 Fotografien von berühmten und als Schönheiten ausgewie-



4 Francesco Vezzoli, *Veruschka was here*, Venedig Biennale 2001, Installationsansicht. Copyright by Wolfgang Träger.

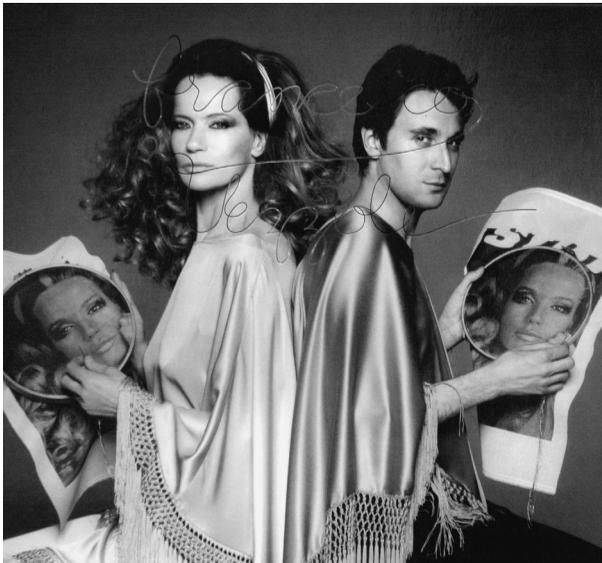
senen Frauen übertrug Francesco Vezzoli ebenfalls auf Stramin und stickte ihren Lidschatten nach. Sie bildeten das Bühnenbild, vor dem Veruschka als prima donna auftrat. „She was the icon of the sixties, the first supermodel ever. She was a kind of star diva and she was, in a way, the archetype of so many women that came after her.“¹⁹ Die Sonderposition, die Veruschka zugesprochen wurde, rief allerdings nicht den Eindruck einer uneingeschränkten Huldigung hervor. Trotz der verblüffenden Ähnlichkeit, die zwischen dem Titelbild und der um drei Jahrzehnte gealterten Vera von Lehndorff hergestellt wurde, wiederholt die Performance eine formelhafte Trauer um die Vergänglichkeit der jugendlichen Schönheit²⁰ und liefert letztlich eine Neuauflage des Veruschka-Images ohne die Privatperson Vera von Lehndorff vorzustellen.

Im Anschluss an die 3tägige Performance verblieben die Requisiten – die von einem Filmset Luchino Viscontis stammende Bank, der Stickrahmen samt *stern*-Coverbild – am Ausstellungsort und zeugten von der vergangenen Realpräsenz Vera von Lehndorffs (Abb. 4). Bezeichnender Weise deutete auch der Titel der Performance auf diesen retrospektiven Zustand. *Veruschka was here* zielte bereits in der Planung auf die Abwesenheit der Akteurin und setzte die Performance in eine temporale Abfolge mit den genannten Arbeiten. Tatsächlich scheint es Fran-

cesco Vezzoli weniger um die leibhaftige Präsenz als um die vorangehende Erwartung und die nachträgliche Erinnerung an ein kurzes Zusammentreffen zu gehen. Obwohl die Performance im Mittelpunkt der Rezeption stand, erschließt sich die Arbeit erst als Bestandteil des Zyklus, in dem eine mediale, eine reale und eine performative Ebene zueinander in Relation gesetzt werden. Trotz des proklamierten Starkultes und des ostentativen Realbezugs, führt die Performance den Image-Charakter des Originals und die Aussichtslosigkeit des Versuchs vor Augen, ein authentisches Bild zu erhalten.

Es geht Francesco Vezzoli in diesen Arbeiten nicht um die Repräsentation einer real existierenden Person. Dies wird nicht zuletzt aus dem Titel der letzten Arbeit, die ich diesem Zyklus zurechnen möchte, ersichtlich: *Self-Portrait with Vera Lehdorff as Veruschka* (Abb. 5).²¹ Hier betont der Künstler, dass Vera von Lehdorff in ihrer Rolle als Veruschka auftritt. Darüber hinaus nimmt er in einer cross-gender Travestie²² eine spiegelbildliche Position zu Veruschka ein und denotiert die Fotografie ebenfalls als Rollenbild des Künstlers. Damit wird eine weitere Fotografie aus der historischen *stern* Ausgabe variiert. Auf ihr ist neben dem Model der Designer Valentino abgebildet. Beide nehmen die gleiche Haltung ein und entsprechen sich in der Kleidung. Allerdings wenden sie sich, indem sie ihre Tailen umfassen, einander zu.²³ So lassen sich auch Parallelen zwischen Francesco Vezzoli und dem Designer Valentino ziehen. Zumal auch dessen Verbindung zu Frauen des öffentlichen Lebens im *stern* Magazin thematisiert und sein besonderes Gespür für ihre Garderobe herausgestrichen wird.

Das Selbstporträt Vezzolis demonstriert jedoch keine tatsächliche Nähe zwischen Model und Künstler. Ausgestattet mit einem Schultertuch und den Stick-



5 Cover des Ausstellungskatalogs *The Needleworks of Francesco Vezzoli*, Leipzig 2003. Unter Verwendung des *Self-Portrait with Vera Lehdorff as Veruschka*, Francesco Vezzoli in Zusammenarbeit mit Vera von Lehdorff und Gianpaolo Barbieri, 2001, s/w Digitaldruck auf Aluminium, 100 x 125cm. Courtesy Giò Marconi, Mailand und Galeria Franco Noero, Turin.

utensilien verfügen beide über einen Baustein in der Inszenierung des/der jeweils anderen. Veruschka wird durch das Stickwerkzeug (diesmal sogar mit Faden) in die Lage versetzt, die Arbeit des Künstlers auszuführen. Dieser wiederum versucht sich als Model, indem er sie in Kleidung und Pose imitiert und sich dem Blick des Fotografen Gianpaolo Barbieri aussetzt. Beide spielen also sowohl die Rolle des Models als auch die Rolle des Künstlers, beide stellen ein Image von sich her. Das Image Veruschka zeichnet sich durch ihre anhaltende Fähigkeit zur perfekten Pose aus. Bei Francesco Vezzoli resultiert es aus der reproduzierenden An eignung von Celebrities. „I am the boy in the corner at a fancy party, just looking around and soaking up the scene. I really like to see myself in that way, because in the end at a party there’s not much to listen to, only people to watch. That’s when all of the drama occurs, when everything comes to a climax.“²⁴ Francesco Vezzoli versteht sich als Beobachter, der die Auftritte anderer zum Gegenstand seiner künstlerischen Praxis macht. Dass dies nicht nur einen rein deskriptiven Zweck erfüllt, sondern die zahlreichen Bezugnahmen und Kooperationen darüber hinaus dazu dienlich sind, den eigenen Bekanntheitsstatus zu steigern, und in unterschiedlichen Zusammenhängen adaptierbar zu sein, ist evident. Francesco Vezzoli kann ohne Umschweife zu den von Stefan Römer beschriebenen ‘neuen korporativen Künstlersubjekten’ gezählt werden, die mit den Mitteln der Werbung Aufmerksamkeit durch imagespezifische Authentizitätsstrategien auf sich ziehen.²⁵ Dieses Vorgehen ist im Kunstbetrieb ähnlich umstritten, wie affirmative Bezüge zur Modewelt. Das Kreisen um andere zur Erfindung der Selbstdarstellung gilt als oberflächlich und unseriös. Reflexive Beobachtungen können aber auch – wie Elena Esposito ausgeführt hat – eine Orientierungsfunktion erfüllen, indem durch Rückbezug auf andere die eigene Erscheinung überprüft und modifiziert wird.

Das Vorbild der Mode

Eine unumstößliche Direktive in der Mode lautet: Variation. Dies kann pejorativ als unbeständig und unberechenbar kritisiert oder als Transformationsprozess untersucht werden, der durch garantierte Veränderung Stabilität hervorruft.²⁶ In der Auseinandersetzung mit der Mode lässt sich die paradoxe Erfahrung machen, dass etwas Gültigkeit beansprucht und besitzt, das bereits in der nächsten Saison annulliert, zumindest aber erheblich variiert wird. Es vollzieht sich ein zirkulärer Prozess von temporaler und situationsabhängiger Sinnstiftung, bei dem die Beobachtung der anderen das wichtigste Mittel zum Nachvollzug und Selbstkreation bereitstellt. „Die Mode hat also nicht direkt mit dem Schönen, dem Wahren oder mit irgendeiner Form von Authentizität zu tun, sondern ist eher auf einer Ebene anzusiedeln, auf der die reflexive Beobachtung die Orientierungsfunktion ersetzt (...).“²⁷

Die Orientierung am Verhalten und Auftreten anderer zur Konstituierung der eigenen Identität, die als performative aufgefasst wird und wiederum Anlass für neuerliche Beobachtungen sein kann, ist ein Spezifikum der Modewelt. Die Sys-

temtheorie stellt hier eine Theorie der Beobachtung bereit, durch die zwischen Beobachtungen der ersten und der zweiten Ordnung unterschieden werden kann. Während sich erstere auf Gegenstände konzentriert, verfolgt die Beobachtung zweiter Ordnung Re- und Interaktionen von Akteuren kommunikativer Prozesse. Dabei wird die Beobachtung selbst zu einer Operation, die wiederum zum Gegenstand von Beobachtung und Reflexion wird. „Die Beobachtungen zweiter Ordnung sind zumindest implizit reflexiv, weil ein Beobachter, der Beobachter beobachtet, dem Prinzip nach immer (als Beobachter) auch sich selbst beobachten kann, womit ein zirkuläres Element eingeführt ist (...).“²⁸

Die Perspektiven der Beobachtung

Die Veruschka-Arbeiten von Francesco Vezzoli repräsentieren eine ansteigende Kurve sich verkomplizierender Beobachtungsperspektiven, die sämtlich den Versuch sabotieren, ein authentisches Bild jenseits der Inszenierungen zu erfassen. Die vom Fotografen ausgelöste Modefotografie im Jahr 1969 lieferte den Gegenstand zur (zeitnahen) Betrachtung des Titelbildes, die noch als eine Beobachtung der ersten Ordnung verstanden werden kann. Komplizierter wird es mit ihrer Wiederauflage in der Arbeit *Veruschka will be here*. Durch die Verwendung des Covers als Grund für Stickereien entfernt Francesco Vezzoli die Vorlage nicht nur aus dem ursprünglichen temporalen und sozialen Zusammenhang, er setzt sie auch in Beziehung zu seiner eigenen sammelnden und stickend imitierenden Kunsttätigkeit, zu seiner Praxis der Beobachtung. Noch schwieriger wird es, wenn während der Performance Vera von Lehndorff ihre Rolle als Model Veruschka einnimmt und eine jüngere Version dieser Rolle betrachtet. Damit rückt der Beobachtungsakt selber in den Fokus, wobei die Perspektiven vervielfältigt werden. Vor allem während der Performance stellt sich die Frage: Wer beobachtet hier eigentlich wen? Beobachtet Francesco Vezzoli als Initiator das Model Veruschka oder Vera von Lehndorff? Betrachtet Vera von Lehndorff die junge Veruschka? Und was sehen die AusstellungsbesucherInnen? Die Rezipierenden werden durch das Selbstporträt endgültig in diesen Strudel miteinbezogen. Gleich vier Augenpaare fixieren hier die Betrachtenden. Oder folgen Vera von Lehndorff und Francesco Vezzoli nur der Musterung des Fotografen, der wiederum seine 'Modelle' betrachtet? „Man beobachtet, wie die anderen beobachten und wie man selbst beobachtet wird, und geht von einer analogen Beobachtung bei den anderen aus.“²⁹ Der Blick auf andere, den Francesco Vezzoli zentral in seinen Arbeiten verhandelt, fällt also reflexiv wieder zurück, indem Verhaltensweisen ermöglicht und ausgeschlossen werden, abhängig von den Schlussfolgerungen aus den gemachten Beobachtungen. Demnach konstituiert sich die eigene Erscheinungs- und Wirkungsweise reziprok zu der beobachteten Umgebung, in die sie sich selbst als Anlass zu Beobachtungen anderer eingliedert. Hier bestätigt sich die Beobachtungsordnung, auf der der Modebetrieb basiert, und die Francesco Vezzoli für die Kunst fruchtbar macht, indem er sowohl die Bilder als auch die Beobachtungsperspektiven vervielfältigt.

- 1 Vgl. Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts (Ausst.-Kat.), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 19.02.–18.06.2000.
- 2 Dass diese Grenzziehung nach wie vor schwer zu überwinden ist, zeigt sich auch an Positionen, die sich zwar darum bemühen Parallelen zu verdeutlichen, hierfür aber vor allem auf Beispiele zurückgreifen, an denen eine formale und inhaltliche Annäherung der Mode an den Kunstbetrieb ablesbar werden. Hierzu zähle ich beispielsweise Hinweise auf Veränderungen in der ästhetischen Inszenierung der Werbung, die zunehmend vermeintlich realitätsnahe und zum Teil schockierende Themen wie Gewalt oder Krankheit integriert. Oder Anspielungen auf die zunehmende Unabhängigkeit der DesignerInnen und ModefotografInnen in ihren kreativen Entscheidungen. Vgl. Ulf Poschardt: Anpassen. Hamburg 1998, S. 17. Gilles Lipovetsky: Modischer als die Mode. In: Chic clicks. Modefotografie zwischen Auftrag und Kunst (Ausst.-Kat.), Institute of Contemporary Art, Boston 23.01.–5.05.2002/Fotomuseum Winterthur 15.06.–18.08.2002, S. T8–T11.
- 3 Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt am Main 2004, S. 9.
- 4 Mode- und Kunstbetrieb zielen nicht nur im Distributionsbereich auf die gleiche Zielgruppe. Eine Trennlinie bietet auch in den Medien Fotografie, Video oder Performance oftmals keine sinnstiftende Differenzierung. Nicht zuletzt sind die zahlreichen Kooperationen zwischen Akteuren der beiden Systeme zum Zwecke des gegenseitigen Imagetransfers Ausdruck bereits vollzogener Annäherung. Ausführlicher: Ursula Link-Heer: Die Mode im Museum oder Manier und Stil (mit einem Blick auf Versace). In: Mode, Weiblichkeit und Modernität. Hrsg. von Gertrud Lehnert. Dortmund 1998, S. 140–164. Urs Stahel: Absolut fashion. In: Chic clicks (wie Anm. 2), S. T19–T21. Isabell Graw: Der letzte Schrei. Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode. In: Texte zur Kunst, Jg. 13, Dez. 2004, H. 56, S. 80–95.
- 5 Der 1971 in Italien geborene und heute in Mailand lebende Francesco Vezzoli studierte in London am Central St. Martins College of Art & Design und schloss mit einem Bachelor 1995 ab. Dieses College ist im Übrigen auch durch die Ausbildung erfolgreicher ModedesignerInnen hervorgetreten. Hier studierten beispielsweise John Galiano, Alexander McQueen und Stella McCartney. Seit 1999 wurde Francesco Vezzoli zahlreich vor allem in Europa ausgestellt. Soloausstellungen: Anthony d'Offay Gallery, London 1999. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 2000. New Museum of Contemporary Art, New York 2002. Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2002. Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig 2002. Fondazione Prada, Mailand 2004. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Serralves 2005. Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2005. Wichtige Ausstellungsbeiträge: Liverpool Biennale, 2002. Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea, MART, Rovereto 2003, Tirana Biennale, 2003. Istanbul Biennale, 1999. Venedig Biennale, 2001 und 2005.
- 6 Vgl. Francesco Vezzoli (Ausst.-Kat.), Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli 2002.
- 7 Stramin ist ein beim Sticken häufig genutztes Trägermaterial, bei dem die lose Webart das Abzählen der Stiche erleichtert.
- 8 Il racconto del filo (wie Anm. 5).
- 9 Interview mit Francesco Vezzoli geführt von Barbara Steiner. In: The Needleworks of Francesco Vezzoli (Ausst.-Kat.), Galerie für Zeitgenössische Kunst 23.06.–22.09.2002. Leipzig 2003, S. 12.

- 10 Vgl.: Rozsika Parker: *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine.* New York 1996.
- 11 Vgl.: Caroline Corbetta: *Embroidered divas.* In: *nu: The Nordic Art Review*, Jg. 2, Nr. 6, 2000, S. 50–54. Marcella Beccaria: *A lover's discourse. Fragments.* In: Francesco Vezzoli (Auss.-Kat.), *Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli* 2002.
- 12 Laserdruck auf Stramin mit Metallfaden bestickt, 52 x 42 cm.
- 13 Laserdruck auf Stramin, Metallfaden, 52 x 42 cm.
- 14 Interview mit Francesco Vezzoli geführt von Massimiliano Gioni und Helena Kontova. In: *Flash Art*, Jg. 34, Nr. 219, Juli/Sept. 2001, S. 74–77, hier S. 76. Tatsächlich waren an dem stern Cover neben Vera von Lehndorff der Fotograf Franco Rubartelli und – verantwortlich für die Frisuren – Alba und Francesca beteiligt. Anlass für das Fotoshooting war ein Bericht über der Designer Valentino, der als Star-Couturier in vertrautem Umgang mit Frauen der High Society wie Jackie Onassis vorgestellt wird. Hannelore von der Leyen, Valentino der feinen Leute feinsten Schneider. In: *stern magazin*, Jg. 22, H. 12, 18.–24.03.1969, S. 80–84.
- 15 Ein von Oliver Zahm in Anlehnung an Giorgio Agamben verwendeter Begriff. Vgl. Oliver Zahm: *Über die entscheidene Wendung der Modefotografie.* In: *Chic clicks* (wie Anm. 2), S. T28-T35, hier S. T32.
- 16 Roland Barthes: *Die Sprache der Mode.* Frankfurt a. M. 1985 [Erstausgabe: 1967], S. 264f.
- 17 Harald Fricke: *kunstquartier Venedig.* In: *taz*, Nr. 6466, 09.06.2001. Vgl. auch: Luciano Panella: *From Blow up to embroidery – Veruschka strikes back!*. <http://uppers.org/showArticle.asp?article=245>
- 18 *Embroidery of a book: Young at any age*, 2000, s/w Laserdruck auf Stramin mit Metallfaden bestickt, 33 Teile je 33,5 x 44 cm.
- 19 *Talking about Bianca*, Brigid, Andy, Veruschka. Interview mit Francesco Vezzoli geführt von Jan Winkelmann. In: *The Needleworks of Francesco Vezzoli* (wie Anm. 9), S. 63–67, hier S. 67.
- 20 „Of course, there was a form of violence in my work, it was like an inverted version of *The Picture of Dorian Gray*.“ Interview mit Francesco Vezzoli geführt von Massimiliano Gioni und Helena Kontova (wie Anm. 14), S. 76.
- 21 *Self-Portrait with Vera Lehndorff as Veruschka.* In Zusammenarbeit mit Vera von Lehndorff und Gianpaolo Barbieri, Digitaldruck auf Aluminium, 100 x 125cm, 2001.
- 22 Diesen Begriff entnehme ich Katharina Sykoras Ausführungen zu Selbstbildnissen, in denen es nicht um die „Verge-wisserung des Ich im Sinne seiner spiegelbildlichen Fixierung“ geht, sondern in denen – unter anderem – durch eine transvestitische cross-gender Inszenierung, die Morphologie des Selbst zur Disposition gestellt werden kann. Katharina Sykora: *Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt.* In: *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung.* Hrsg. von Heide Nixdorff. Berlin 1999, S. 123–152, hier S. 123f.
- 23 Von der Leyen (wie Anm. 14), S. 84.
- 24 *Talking about Bianca...* (wie Anm. 19), S. 65.
- 25 Stefan Römer: *Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen coding.* In: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst.* Hrsg. von Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora. München 2003, S. 243–272.
- 26 Vgl. Esposito (wie Anm. 3), *passim*.
- 27 Esposito (wie Anm. 3), S. 30f.
- 28 Esposito (wie Anm. 3), S. 29.
- 29 Esposito (wie Anm. 3), S. 30.