

Barbara Paul **FormatWechsel, Bilderzirkulation und visuelle queere Politiken. Iké Udé und das strukturelle Paradox des Cover Girls**

Beim vorliegenden Text handelt es sich um den Wiederabdruck des Kapitels „Iké Udé: Cover Girl“ aus meinem Buch „FormatWechsel. Kunst, populäre Medien und Gender-Politiken/FormatChange. Art, Popular Media and Gender Politics“, Wien: Sonderzahl Verlag 2008, S. 17–33 (Linzer Augen. Schriftenreihe des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz, Band 2). Diesen Wiederabdruck, der weitgehend unverändert erfolgt (die Literaturangaben in den Endnoten wurden gekürzt und aktualisiert sowie Zwischenüberschriften eingefügt), habe ich am Anfang und Ende hinsichtlich des hier gegebenen thematischen Kontexts ergänzt. Ich danke herzlich Kerstin Brandes für die Einladung zum Wiederabdruck des Textes, dem Sonderzahl Verlag Wien für dessen Zustimmung.

Künstler_innen beschäftigen seit jeher oft eingehend und mitunter geradezu obsessiv mit anderen Produktionen der visuellen Kultur und beziehen sich auf vorangegangene, sie interessierende Aussageformationen. Diese grundlegende künstlerische Praxis fordert die Kunst- wie auch die Medien- und Kulturwissenschaften immer wieder heraus, adäquate Verfahren der Analyse und Kommentierung in Vorschlag zu bringen. Innerhalb der Fragestellung des vorliegenden FKW-Heftes, das sowohl „Visualisierungen von Migration“ als auch „Migration als Bewegung im Feld des Visuellen“ thematisiert (vgl. Kerstin Brandes in der Einleitung zu diesem Heft), möchte ich mich auf die Zirkulation von Bildern in Verbindung mit dem künstlerischen Verfahren des „FormatWechsels“ konzentrieren und am Beispiel der Farbfotografieserie *Cover Girl* von Iké Udé aus den 1990er Jahren mit Blick auf visuelle queere Politiken ausarbeiten. Iké Udé, seit den 1980er Jahren in New York lebend, 1964 in Lagos/Nigeria geboren, entwickelt in Auseinandersetzung mit dem Format speziell der Zeitschrift und den dort vorhandenen Bild- und Textkonventionen eigenständige fotografische Kunstwerke. In diesen *Cover Girl* genannten Fotografien bezieht er sich auf die Titelseiten von populären Lifestyle- und zum Teil auch Politikmagazi-

nen, wie *Vogue*, *Town & Country* oder *Times*, und kritisiert deren geschlechterpolitische, auch ethnisierende Effekte und die damit einhergehenden hegemonialen Machtverhältnisse. Sein argumentatives Interesse fokussiert Iké Udé auf Fragen von *Whiteness*, *Camp* und *Queerness*.

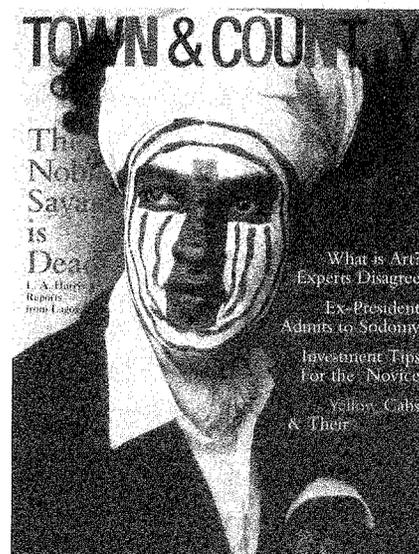
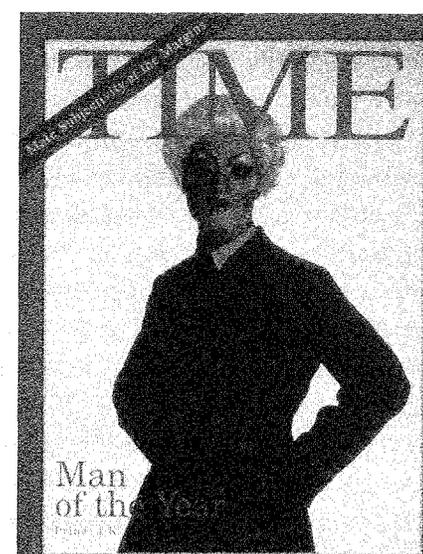
FormatWechsel und Bilderzirkulation Die fortwährende Zirkulation von Bildern und visuellen Komplexen ist in der Kombination mit dem künstlerischen Verfahren des FormatWechsels besonders interessant, da sich die künstlerisch erarbeiteten Transformationsprozesse und damit verbundenen Codierungspraxen in ihrer diskursiven Wirksamkeit verzahnen. Gängige Formate der Kunst, aber auch der populären Medien, wie sie im Alltag präsent sind, werden (neu) verhandelt, so dass die mit ihnen verknüpften Konnotationen kritisch beleuchtet, durchkreuzt, umgearbeitet und/oder parodiert werden. Der Terminus FormatWechsel fungiert als operativer Begriff, insofern als mit dem ersten Wortteil die systematisierende Perspektive impliziert und mit dem zweiten der notwendige Prozesscharakter markiert werden. Beide Substantive sind sowohl zu einer Einheit zusammengefügt als auch aufgrund der Binnengroßschreibung als zwei eigenständige Worte beibehalten, um die semantische Gleichwertigkeit beider Komponenten, die kontinuierliche Prozessualität und deren untrennbare Zusammengehörigkeit zu signalisieren. Ein wichtiges Anliegen ist, die hegemoniale Wirkungsmacht von Wissen und Wissensordnungen in Bewegung und somit auch für sich kontextuell verändernde Bedeutungszuschreibungen offen zu halten. Dies gilt es gleichermaßen kommentierend für die künstlerische Produktion wie für die Rezeption, etwa der hier interessierenden künstlerischen Fotografien, zu reklamieren.

Formate und somit auch FormatWechsel sind wesentlich an die jeweiligen Trägermedien gebunden, ferner an deren ästhetisch-visuelle Konventionsbildungen und Kanonisierungen gerade auch im Sinne von Gattungs- bzw. Genrezuordnungen sowie an deren Semantisierungs- und Wahrnehmungspraxen. Es entstehen akkumulierte Verschränkungen, die im Kontext von sogenannten Globalisierungs- und Lokalisierungs- bzw. Glokalisierungsprozessen und der damit verbundenen akzelerierenden Zirkulation von Bildern (erst) realisierbar wurden und die innerhalb von an sich als zusammengehörig klassifizierten Kulturen und Medien semantisch anderweitig konnotierte Bedeutungsbelegungen ermöglichen. Dabei lassen sich künstlerische, auch interdiskursive Um- bzw. Neuformatierungen vornehmen, die in der Regel zumindest einen Kontext- und Institutionenwechsel sowie veränderte Gebrauchsweisen von Bildern mit sich bringen, wie es etwa für einen Wechsel von der Populärkultur in den Kunstkontext charakteristisch ist. Außerdem lassen sich Re-

mediatisierungen konstatieren, wobei einzelne Elemente eines Formats in ein anderes Format, etwa vom Film ins Computerspiel, übertragen und bearbeitet werden.¹ Diese grundsätzliche Prozessualität, auch Wiederholung und Bewegung in den Medien lässt sich mit der Performativitätsdebatte aus den Gender Studies verknüpfen, da sich die Unabschließbarkeit etwa von Lektüerverfahren, Identitätsmustern, Geschlechterbildern durch dieses Verfahren der Remediation potenziert.² Diese Koppelung von, so könnte man sagen, gedoppelten Wiederholungen und Resignifizierungen realisiert sich insbesondere, wie das hier ausgewählte Beispiel der Fotografieserie *Cover Girl* von Iké Udé gut veranschaulicht, wenn Zitate, Adaptionen und Imitationen aus anderen Medienproduktionen verwendet, umgearbeitet und/oder konterkariert werden.

Iké Udé und seine Fotografieserie *Cover Girl* Iké Udé entwickelt seit 1994 in der über 30 Arbeiten umfassenden Serie *Cover Girl* (1994ff.; Abb. 1a–d) künstlerisch gestaltete, stets fiktive, fotografische Cover-Bilder mit gleich gewichtigen Bild- und Textanteilen. Dabei macht es sich der Künstler zu nutze, dass zahlreiche Zeitschriften fast ausschließlich Frauen auf ihren Titelblättern abbilden. Seine ‚Cover Girls‘ hingegen – und für diesen Begriff gibt es weder ein männliches Pedant noch eine das binäre Geschlechtersystem negierende Bezeichnung – oszillieren zwischen verschiedenen Geschlechtsidentitäten, auch zwischen unterschiedlichen ethnischen Zuschreibungen. In der hier interessierenden Serie arbeitet Iké Udé allein im Medium Fotografie, sucht aber in seinem Werk insgesamt immer wieder Verbindungen zu Performance, Video und Film sowie zu Design und Mode. Diese Zusammenhänge veranschaulichte im Jahre 2000 die umfangreiche Einzelausstellung „Beyond Decorum: The Photography of Iké Udé“,³ die das Engagement des Künstlers für vielfältige Identitätswürfe hervorhebt und eine Stärkung der Bedeutungsproduktion seitens der Rezipierenden fordert.⁴ Diese geschlechterpolitische Interpretation lässt sich, wie die Analyse seiner queer argumentierenden Fotografien zeigen wird, in Hinblick auf alternative Modelle von geschlechterbedingten und ethnisch-kulturellen Transgressionen noch weiter zuspitzen.

Für die Formulierung von transgressiven Positionen und Positionalitäten ist es von entscheidender Bedeutung, dass Identitätsvorstellungen und damit verknüpfte Diskussionen von Stereotypenbildungen und Projektionsverfahren, Blickregimes und Wahrnehmungssystemen nicht nur in Fotografien, das heißt *im Bild* erörtert werden; vielmehr sind Identitäten nur *als Bild* realisierbar, insofern als sie performativ gebildet werden. Performativität als identitätskonstitutive Strategie wurde mit Blick auf kulturelle Effekte und die Unterlaufung hegemonialer Normalitäten des Geschlechterdiskurses Anfang der 1990er



1 a–d Iké Udé, aus der Serie ‚Cover Girl‘, alle Type C-Print, aufgezogen auf Aluminium, 28 x 21 cm, im Besitz des Künstlers

- a GQ: *Conservative Skirts for the Working Man*, 1994
- b TIME: *The Man of the Year*, 1996
- c Town & Country: *The Noble Savage is Dead*, 1994
- d British Vogue: *Hysteria over the Death of the Noble Savage*, 1994

Jahre, daran sei kurz erinnert, insbesondere von Judith Butler profiliert. Ihre Theorie von Performativität, die sich mit den Fotografien von Iké Udé aus den 1990er Jahren ebenso wie mit zahlreichen anderen Kunstwerken in Verbindung bringen lässt, zielt darauf ab, dass sich Identitäten über ein Set kontinuierlich realisierter, wiederholter Handlungen bilden.⁵ Aufgrund dieser stets neuen Markierungen lässt sich schlussfolgern, dass der herkömmliche zwangsheterosexuelle binäre Geschlechterdiskurs in seinen politischen Wirksamkeiten entkräftbar und damit auch veränderbar ist.

Das Cover Girl als Paradox Das für Iké Udé zentrale Konstrukt des Cover Girls bezeichnete Roland Barthes bereits 1967 in struktureller Hinsicht als „seltenes Paradox“, insofern als zum einen dessen „Körper den Wert einer abstrakten Institution“ habe, zum anderen aber auch ein „individueller“ sei.⁶ Daraus schlussfolgert Barthes, dass ein Cover Girl „im Grunde“ „gar keine ästhetische Funktion“ erfülle und aufgrund dieser „Art Tautologie“ der Kleidung eine gesteigerte Aufmerksamkeit zukomme. Die Kleidung werde auf dem Titelblatt durch die Fotografie vermittelt, die durch die „Rhetorik der Gesten und Mienen“ eine „erste Versöhnung zwischen der Institution und ihrer Aktualisierung“ leiste, so dass (erneut) eine „empirische Version des Körpers“ erwachse. Das „Ereignis“, die konkrete Narration der Text-Bild-Komposition, gewinnt damit an Bedeutung, während der Stellenwert der Struktur zurückgedrängt wird.⁷ Das strukturelle Paradox lässt sich auf diese Weise konkret unterlaufen, so auch von Iké Udé.

Kunstfotografie und Modefotografie und vice versa Innerhalb des Mediums Fotografie experimentieren Künstler_innen immer wieder mit Grenzerfahrungen und -überschreitungen einzelner Genres, wie der Kunstfotografie und Modefotografie, um weitere Formate mit interessanten Inhalten zu entwickeln: Formatwechsel lassen sich ausmachen und diskutieren. Auch Iké Udé agiert in diesem Feld von Kunst und Mode, das in den 1990er Jahren Trendcharakter gewinnen konnte. Die Zeitschrift „Texte zur Kunst“ etwa hat sich mit diesem Phänomen gleich zweimal im Abstand von sieben Jahren beschäftigt. Aufschlussreich sind die jeweils getroffenen Einordnungen, betont doch das Herausgeber_innen-Team 1997, dass die „Grenzen zwischen Kunst und Mode“ „keineswegs fließend“ seien und ihr besonderes Interesse auf Mode „als Ausdruck von gesellschaftlichen Machtbeziehungen“ liege.⁸ 2004 heißt es dann, dass die Kunst in Hinblick auf „Produktions- und Konsumtionsmuster“ „immer ‚modeförmiger‘“ werde und sich zudem das „Celebrity-Prinzip“ nicht zuletzt aufgrund des „definitionsmächtig[en]“ Markts durchgesetzt habe.⁹ Zugespitzt wird formuliert: „Celebrities arbeiten unausgesetzt an ihrem Aussehen,

wägen jeden ihrer Auftritte sorgfältig ab und haben sich in scheinbarer Eigenverantwortlichkeit durchgeschlagen, wofür man sie beneidet, sich aber auch an ihnen orientiert. Indem man einen Menschen beneidet, [...] ist man schon nicht mehr absolut von ihm ausgeschlossen, hat man eine Beziehung zu ihm gewonnen.“¹⁰ Diese Wirksamkeiten nutzt Iké Udé in seiner Fotografieserie *Cover Girl*, insofern als er mit möglichen Effekten des Celebrity-Prinzips operiert, das als Verhalten betrieben und favorisiert oder auch nur von den Rezipierenden angenommen werden kann. Iké Udé, der vor Selbstdarstellungsambitionen nicht zurückzuschrecken scheint,¹¹ arbeitet in seinen fiktiven künstlerischen *Cover Girl*-Fotografien so, dass sie als Vehikel für queere Politiken gelesen werden können. Einige Fotografien seien genauer betrachtet.

Dandy, Man of the Year, Edler Wilder und das Prinzip Cover Girl bei Iké Udé In der Arbeit *GQ: Conservative Skirts for the Working Man* (1994; Abb. 1a) etwa steht der Dandy im Zentrum des Interesses. Iké Udé suggeriert, dass sich die Fotografie bzw. Zeitschrift *GQ*, *Gentleman's Quarterly*, ganz der Mode, auch dem Make Up des Mannes widmet. Darüber hinaus verspricht das Zeitschriftencover in einem eigenen Beitrag auch Aufschluss über die durchschnittliche Größe des männlichen Penis zu geben. Passenderweise handelt der Leitartikel vom Prototypen des Dandys, den im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in London lebenden George Bryan Brummell, genannt Beau Brummell (1778–1840).¹² Er hatte sich für eine Änderung der Männermode hin zu einer körperbetonten Bekleidung, ähnlich dem modernen Herrenanzug, eingesetzt. Der Dandy möchte, wie Elena Esposito 2004 schreibt, zunächst vor allem „überraschen“ und dann in der „Provokation“ seine „Unabhängigkeit“ manifestieren. Er „[...] pflegt die Differenz und wertet sie auf: Er will anders sein als die anderen und auch anders als das Bild, das die anderen sich von ihm gemacht haben könnten.“¹³ Insofern gelingt es ihm, sowohl die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen als auch ihm zugewiesene Bilder für Interpretationen und Veränderungen stets offen zu halten.

Iké Udé wählt in diesem Sinne für seine visuelle Konzeption das Bildnis eines stark weiß geschminkten, aber an sich schwarzhäutigen Mannes mit glatt gekämmtem Haar, der einen hochgeschlossenen Anzug mit Revers und Krawatte trägt. Mitunter wird die Geschlechtsidentität irritiert, könnte man doch die Person aufgrund von Gesicht und Pose auch als Frau, dargestellt von einem Mann, mit einem gemeinhin als männlich identifizierbaren Kleidercode wahrnehmen. Diese intendierten Verunklärungen mittels Cross-Dressing finden ihre Fortsetzung in der Ankündigung, dass es „Conservative Skirts for The Working Man“ geben soll, wobei diese konservativen Röcke für den Arbeiter, nicht etwa

für den Businessman gestaltet würden. Zudem ist die Figur des Dandys, unabhängig davon, ob man an Oscar Wilde, Tom Wolfe oder jemand anderes denken mag, kulturell auf engste mit Vorstellungen von *Whiteness* verknüpft, einer ebenso dominanten wie aus politisch strategischen Gründen verschwiegenen Strukturkategorie.¹⁴ Diese vielfach als vermeintlich unsichtbar und universell markierte Kategorie samt der damit einhergehenden Privilegien versucht Iké Udé mit seiner fotografischen Inszenierung ebenfalls zu konterkarieren.¹⁵ Dementsprechend äußerte er sich auch gegenüber Kobena Mercer 2001, insofern als es beim „Stil des Dandys“ letztlich „nicht bloß um Form und Substanz“, sondern auch um „das luxuriöse Abwägen des Verstands angesichts von Grenzen“ gehe.¹⁶

Eine andere nicht weniger umstrittene Figur diskutiert Iké Udé in einer weiteren Arbeit, *Time: Man of the Year* (1996; Abb. 1b). Der Künstler, der auch vor einer Inbesitznahme des *Time*-Magazine nicht halt macht, präsentiert einen transvestisch inszenierten Mann. Dies betrifft die Kleidung, die Körperhaltung mit der leicht schräg gelagerten Hüfte und den sich darauf abstützenden Händen sowie die blonde Perücke in der Kombination mit dem stark und heterogen geschminkten Gesicht, das keine wirklich einheitliche Konnotation Mann oder Frau, Weiß oder Schwarz zulässt. Die Hautfarbe der Hände ist hingegen durchgängig dunkel gestaltet. Transvestismus lässt sich mit Marjorie Garber 1992 als kulturelle Praxis verstehen, mit der Männer strategisch Defizite der dualistischen Geschlechterordnung zu sublimieren beabsichtigen.¹⁷ Kulturelle und politische Strukturen werden durch diese Herangehensweise nicht notwendigerweise berührt oder gar unterlaufen, wohl aber stellen entsprechende Maskeraden hegemoniale Männlichkeitscodes und deren Universalitätsanspruch in Frage. Von daher kann Transvestismus als Ausgangspunkt performativ zu realisierender Repräsentationen und Identitäten angesehen werden.

Im Text der Fotografie offeriert Iké Udé eine Möglichkeit, wer der Mann des Jahres sein könne, allerdings in verschlüsselter Form und mit einer gehörigen Portion Selbstironie und Selbstherrlichkeit. Genannt wird links unten „Prince I.K.“, phonetisch „Ai Kei“, die amerikanische Aussprache des nigerianischen Vornamens Iké. In einem Textband am linken oberen Bildrand „Male Subjectivity at the Margins“ reklamiert der Künstler nicht nur männliche Subjektivitäten in vermeintlichen kulturellen Grenzbereichen, sondern zitiert wörtlich den Titel eines 1992 erschienenen Buches der Filmtheoretikerin Kaja Silverman.¹⁸ In ihrer psychoanalytisch argumentierenden Veröffentlichung beschäftigt sich die Wissenschaftlerin treffenderweise mit den von geschlechtsspezifischen Konventionen geprägten Blick- und Wahrnehmungssystemen. Das machtpolitische Problem von Repräsentationspraktiken im Spannungsfeld von Blick (*look*), Blickregime (*gaze*) und Bild

(*image*) liegt darin, dass der männliche, begehrende Blick seinen eigenen Mangel auf das weibliche Subjekt übertrage und dieses Vorgehen als Blickregime funktionalisiere. Auf dieser Grundlage beschäftigt sich Kaja Silverman mit devianten, auch nicht-phallischen Formen von Männlichkeit und engagiert sich in Abgrenzung zur dominanten Lesart der herkömmlichen symbolischen Ordnung für eine Minimierung des Geschlechterbinarismus.

In der von Iké Udé gewählten Kombination von Text und Bild wird dieses weithin diskursiv wirksame Blickregime unterlaufen, vorwiegend hinsichtlich sexueller Orientierungen und ethnisch begründeter Klassifizierungen. Zugleich geht es darum, differenzierende Blicke homosexuellen Begehrens zu favorisieren. Dabei werden visuelle Rhetoriken einer *Camp*-Ästhetik im Kontext eines Revivals in den frühen 1990er Jahren in New York und darüber hinaus reaktiviert, d. h. Momente von Theatralik, vermittelt über den zu sehen gegebenen Körper samt Gestik und Mimik, und damit auch Parodien eines vermeintlich schwulen Begehrens. Fabio Cleto charakterisiert das Dilemma 1999 in „Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject“ dahingehend: „[It] is not so much its being ‚ungendered and unracial‘ but rather the very opposite: it is all too gendered, all too raced, all too specific, while claiming to include that otherness which nevertheless excludes.“¹⁹

Iké Udé, der die Hautfarbe ambivalent gestaltet, vermag es künstlerisch strategisch zu nutzen, dass die Farben weiß und schwarz nicht nur als gegensätzliche Parameter anzusehen sind. Bereits Frantz Fanon hat in den 1950er Jahren betont – und dieser Aussage kommt in der symbolischen Ordnung auch heute noch Bedeutung zu –, dass ‚weiß‘ keineswegs gleichbedeutend mit ‚nicht-schwarz‘ ist.²⁰ Durch die getroffene Verknüpfung von Bild und Text innerhalb der Fotografie unterstreicht Iké Udé das Konzept, dass sich Identitäten performativ bilden und sie als fotografisches Bild realisiert werden. Allerdings handelt es sich bei Glamourösem trotz oder wegen der Faszination nicht selten um Gratwanderungen. Performativ konzipierte oder rezipierte Glamour-Attribute können „kippen, umschlagen, scheitern“,²¹ wenn auch nicht unweigerlich.

Ein besonders interessantes Beispiel in Hinblick auf ethnisch begründete Diskussionen stellt die *Cover Girl*-Fotografie *Town & Country: The Noble Savage is Dead* (1994; Abb. 1c) dar. Der entsprechende Bericht zum Thema *Der Edle Wilde ist tot* kommt aus Lagos, der Hauptstadt Nigerias, und stammt von L.A. Harris. Insider verstehen, dass sich hinter den Initialen L.A. der afroamerikanische Künstlerkollege Lyle Ashton Harris verbirgt, der in der Bronx aufgewachsen ist, wie Iké Udé in New York lebt und von daher nicht wirklich ‚authentisch‘, sondern allenfalls aus zweiter Hand von der afrikanischen Metropole berichten kann. Im Bild wählt Iké Udé eine Kombination unterschiedlich zu verortender

Stereotypen, indem er dem ‚afrikanisch‘ geschminkten und maskierten Gesicht des Mannes das ‚westlich‘ konnotierte Jackett und weiße Hemd mit Halstuch gegenübergestellt. Iké Udé „[...] was instead appropriating and quoting *Adamna*, a contemporary Igbo masquerade performance genre in which men impersonate feminine character to question and reveal certain truths about gender and difference.“²²

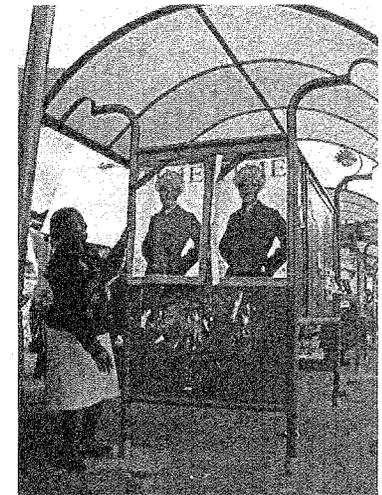
Auf diesen Assoziationskontext rekurriert Iké Udé, um sich zur kulturell konstruierten und tradierten Figur des ‚Edlen Wilden‘ zu positionieren.²³ Die Konzeption des Edlen Wilden fungiert zunächst zur Markierung des ‚Anderen‘, darüber hinaus oszilliert sie zwischen ‚Wildheit und Zivilisation‘ und kann deswegen erneut dazu eingesetzt werden, den Anspruch auf Zivilisation und Kultur zu sichern. Zugleich wird jedoch der Tod dieser Figur erklärt, vorgeblich aus der Perspektive von Lagos. Damit werden einerseits die Lokalisierung des Edlen Wilden und die damit verbundenen dichotomischen Vorstellungen in Frage gestellt. Andererseits erscheint die Behauptung, dass der Edle Wilde tot sei, als eine ironisierende Formulierung, um dessen Erfindung und Funktionalisierung durch den ‚Westen‘²⁴ verstärkt zu kritisieren. Auf einer argumentativ und strukturell verwandten (Nicht-)Logik basiert auch die beliebte Frage, „What is Art?“ und das notorische „Experts Disagree“ als geschickte Antwort.

In der Fotografie *British Vogue: Hysteria over the Death of the Noble Savage* (1994; Abb. 1d) führt Iké Udé die Diskussionen um den Edlen Wilden noch ein Stück weiter, da in der Konsequenz die Hysterie zu beklagen sei, die dessen Tod ausgelöst haben soll. Damit wird die besondere Notwendigkeit herausgestrichen, die der Figur des Edlen Wilden zukommt, insofern als sie beiden Seiten diverse Projektionen und Gewissheiten garantiert. Deshalb ist auch eine so starke Reaktion wie die der Hysterie zu konstatieren. Visuell kombiniert Iké Udé die beschriebenen Gefühle mit einem stereotypisierten Portrait im Dreiviertel-Profil mit hoher Stirn, flacher Nase und gewölbten Lippen. Eine weitere Zuspitzung gewinnt die Thematik durch die zweite Aussage zum Tod der Queen. Die ausgerechnet für *British Vogue* getroffene Aussage „The Queen Is Dead: A Song’s Reality“ bezieht sich einerseits konkret auf die britische Popgruppe The Smiths, andererseits werden zwei politisch folgenschwere Mythen eng miteinander verknüpft: „the empire’s assured superiority and the ‚Noble Savage’s‘ assumed inferiority.“²⁵

Iké Udés Cover Girl-Fotografien im Kunstkontext Seine Fotografieserie *Cover Girl* präsentierte Iké Udé unmittelbar nach ihrer Entstehung 1994 in Form einer Installation in der non profit-Galerie *Exit Art* in New York SoHo unter dem Ausstellungstitel *Let the Artist Live!* (Abb. 2). Der Künstler gestaltete eine Art Kiosk mit Regalen, an denen sich wie zum Kauf angebotene Zeitschriften, tatsächlich jedoch die Farbfotografien zusammen mit



2 New York, Galerie Exit Art, 1994, *Blick in die Ausstellung ‚Let the Artist Live!‘ mit Arbeiten von Iké Udé aus der Serie ‚Cover Girl‘*



3 Johannesburg Biennale 1997, *Bushaltestelle mit Iké Udé, Time: Man of the Year, 1996, aus der Serie ‚Cover Girl‘*

T-Shirts befinden. Während der Johannesburg Biennale 1997 konnte Iké Udé seine *Cover Girl*-Fotografie *Time: Man of the Year* (1996) zudem im öffentlichen Raum auf Werbeflächen an Bushaltestellen und Postkarten in Bars präsentieren (Abb. 3). Diese Kontextualisierung verstärkt den Eindruck, dass die „Codes der Modewelt“ den Kunstwerken „den Anschein von Zugänglichkeit und Relevanz“ verleihen.²⁶

Wie zahlreiche andere Künstler_innen agiert Iké Udé in seinen Fotografien meist selbst als Performer, auch zusammen mit Freunden. Daraus sollte man nicht einseitig den Schluss ziehen, dass es ihm primär um Künstlerselbstdarstellung geht, obgleich diese Lesart nie ganz auszuklammern ist. Vielmehr operiert Iké Udé im Rahmen eines Kunstkonzepts mit einer Kunstexistenz.²⁷ Dabei modifiziert er vorgeprägte Text-Bild-Strategien herkömmlicher Zeitschriftencover, um sich gegen andro- und heterozentristische sowie nordamerika- und eurozentristische Normalisierungen zu wenden, alternative Vorstellungen von *Queerness* und *Whiteness* zur Diskussion zu stellen und diese für wichtig erachteten Statements aus einer vermeintlichen Subkultur in den scheinbaren Mainstream zu überführen. Diese Vorgangsweise wird gerne mit dem Begriff des *Radical Chic* in Verbindung gebracht, der in den 1990er Jahren ein Revival erfuhr und sich einer neuerlichen Prüfung von Inhalt und Seriosität stellen musste. „Wieviel chic verträgt eigentlich das Radikale? Ab wann wird die Absicht, sich politisch ‚richtig‘ zu verhalten, zur bloßen Attitüde?“²⁸

Iké Udé jedenfalls arbeitet in seinen *Cover Girl*-Fotografien mit Parametern des *Radical Chic*, um jenseits der Attitüde – so meine, die Arbeiten in die frühen 1990er Jahre historisch verortende Lesart – seine zeitbedingten queer-politischen Ideen einzubringen. Ebenso operiert er mit Effekten des Celebrity-Prinzips, um eine größere Aufmerksamkeit für seine Fotografien und Inhalte zu erzielen. Durch den künstlerischen FormatWechsel gegenüber herkömmlichen *Cover Girl*-Darstellungen, dessen strukturellen Paradoxien er durch neue narrative Text-Bild-Ereignisse anhand von (Kunst-)Figuren wie dem Dandy, Man of the Year und Edlen Wilden unterläuft, favorisiert Iké Udé queere, antinormalistische und für unterschiedliche Lesarten offen gehaltene und offen zu haltende Bilder. Mit transgressivem Impetus stellt er Möglichkeiten der Rekonzeptionalisierung und Resignifizierung von Sexualität, Gender und Ethnizität zur Diskussion. Dabei realisiert er Performanzen programmatisch als (fotografisches) Bild.

FormatWechsel und visuelle queere Politiken Es ist das künstlerische Verfahren des FormatWechsels als Ermöglichung von Transformationsprozessen, die unter Rekurs auf symbolische Ordnungen und sozio-kulturelle Techniken die hier interessierenden vergeschlechtlichten, sexuellen und ethnisch bedingten Diskurse und deren Normalitäts- und Normativitätsregime diskutieren. Sie werden aus queerer Perspektive kritisiert, umgearbeitet und verschoben, kurz: in Bewegung gehalten. Nicht-normative Geschlechter, Sexualitäten und Identitäten werden immer wieder in Kunst und Wissenschaft thematisiert und auch favorisiert, wobei „[...] die Zwänge der Vereindeutigung und Unveränderbarkeit problematisiert und die Überkreuzungen und gegenseitigen Modellierungen verschiedenster Herrschaftsachsen untersucht“ werden.²⁹ Das zugrundeliegende politische Bestreben des programmatischen In-Bewegung-Haltens zielt im fokussierten Feld der visuellen Kultur auf Praktiken des *doing queer*, auch *doing ethnicity*, für die neben einer fortwährenden kritischen (Selbst-)Reflexion die Prinzipien der Prozessualität, Kontingenz und Dialogizität konstitutiv sind und bleiben müssen. Bei der Umarbeitung politischer Konzeptionen und Ordnungen geht es schließlich auch darum, „[...] sowohl die eigene Verstricktheit als auch das eigene Engagement innerhalb des Spannungsverhältnisses von Regiert-Werden und Sich-selbst-Regieren zu thematisieren.“³⁰ Dabei interessieren die Technologien, derer sich Regierende und Regierte bedienen, und gleichermaßen die konkreten Verhandlungsgegenstände in ihren Verknüpfungen, wodurch Wissensformationen, Normativitäten und auch das transformative Potential konstituiert werden.³¹ Genau an dieser Schnittstelle operiert das künstlerische Verfahren des FormatWechsels, für das Medialitäten und/oder Materialitäten ebenso wie die eingangs hervorgehobenen doppelten Wiederholun-

gen und Resignifizierungen konstitutiv sind, nicht jedoch das Bild allein. Mit diesen künstlerischen Praktiken können, wie das Beispiel von Iké Udé verdeutlicht, visuelle queere Politiken in die Debatte um Normalisierungen und Regulierungen eingebracht werden. Denn es lässt sich mit Judith Butler 2009 festhalten: „Eine Regulierung ist das, was *normalisiert*; folgt man aber Foucault, ist sie gleichfalls ein Modus der *Disziplin* und *Überwachung* innerhalb spätmoderner Machtformen, sie beschränkt und reguliert nicht einfach und ist daher auch nicht schlichtweg eine juristische Form der Macht. Die Regulierung operiert durch Normen. Daher werden diese zu Schlüsselmomenten, in denen die Idealität der Norm wiederhergestellt wird und ihre Geschichtlichkeit und Verletzlichkeit zeitweise außer Kraft gesetzt wird.“³² Die Historizität einer jeden Norm muss demnach unbedingt Beachtung finden ebenso wie deren Kontextualisierung, um die prinzipielle Veränderungsmöglichkeit als politische Option zu eröffnen.

1 Zum Verfahren der Remediation aus medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. zunächst vor allem Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2000.

2 Vgl. hierzu u. a. Andrea Seier, *Remediation. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster 2007.

3 Ausst.-Kat. *Beyond Decorum: The Photography of Iké Udé*, hg. von Mark H.C. Bessire und Lauri Firstenberg, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art in Portland, Maine 2000, Cambridge, MA und London 2000, mit Abb. der *Cover Girl*-Serie, S. 26–63.

4 Vgl. u. a. Lauri Firstenberg, *A Stylist of Subjectivities: Interface in the Photography of Iké Udé*, in: ebd., S. 166–173. Vgl. ferner Olu Oguibe, *Cover Girl*, in: Ausst.-Kat. *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, hg. von Peter Weibel, steirischer herbst, Graz 1996, Köln 1996, S. 359–361 und Ausst.-Kat. *Erblätterte Identitäten. Mode – Kunst – Zeitschrift*, hg. von Katharina Ahr, Susanne Ahr und Antje Krause-Wahl, Stadthaus Ulm 2006, Marburg 2006, hier S. 44–47, auch Susanne Holschbach und Antje Krause-Wahl, *Erblätterte Identitäten. Mode – Kunst – Zeitschrift*, in: ebd., S. 8–15, hier S. 12–13. – Kürzlich argumentierte Viktoria Schmidt-Linsenhoff im Kapitel „Boxer und Dandys. Künstlermythen kolonialer

Männlichkeit“, dass Iké Udé in seinen „fotografischen Maskeraden“ wie den *Cover Girls* „die Abhängigkeit des Selbst vom Blick der anderen“ reflektiere und dadurch als Künstler im internationalen Kunstbetrieb „weder integriert, noch exotisiert“ werden könne (Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien, 2 Bde., Marburg 2010, Bd. 1, bes. S. 126–128, hier S. 127 und 128).

5 Vgl. vor allem Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990), Frankfurt a.M. 1991, bes. S. 213ff.

6 Roland Barthes, *Die Sprache der Mode* (1967), Frankfurt a.M. 1985, S. 264–265.

7 Ebd., S. 265.

8 Stefan Germer, Isabelle Graw und Astrid Wege, Vorwort, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 7, März 1997, Heft 25: *Mode*, S. 1.

9 Esther Russ, Isabelle Graw und Clemens Krümmel, Vorwort, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 13, Dez. 2004, Heft 56: *Mode*, S. 4–5, hier S. 5.

10 Isabelle Graw, *Der letzte Schrei. Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode*, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 13, Dez. 2004, Heft 56: *Mode*, S. 81–95, hier S. 94. – Kürzlich widmete *Texte zur Kunst* erneut ein Heft dem Thema *Mode*; diesmal ging es um die aus biopolitischer Perspektive eingeführte Frage, „[...] inwieweit sich die Modewelt in den letzten Jahren tat-

sächlich ‚demokratisiert‘ [...]“ habe (Isabelle Graw und Monica Titton, Vorwort, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Juni 2010, Heft 78: *Mode für alle*, S. 4–5, hier S. 4).

11 Im Kontext meiner Argumentation ist es nicht wirklich wichtig, wie authentisch oder bloß fiktiv er dieses Verhalten pflegt.

12 Vgl. Richard Pine, *The Dandy and the Herald. Manners, mind and morals from Brummell to Durrell*, Basingstoke 1988.

13 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Frankfurt a.M. 2004, S. 139–140.

14 Vgl. *L'homme*. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 16, 2005, Heft 2: *Whiteness*, hg. von Mineke Bosch und Hanna Hacker, darin zur „Verstrickung mit anderen Ordnungsprinzipien sozialer Ungleichheit“ Hanna Hacker, *Nicht Weiß Weiß Nicht. Überschneidungen zwischen Critical Whiteness Studies und feministischer Theorie*, S. 13–27, hier S. 26.

15 Zu geschlechter-, sexualitäts- und ethnizitätsbedingten Privilegien und deren diskursiv wirksamer Verzahnung im Kontext von Akzeptanz und Widerstand vgl. auch Devon W. Carbado, *Privilege*, in: E. Patrick Johnson und Mae G. Henderson (Hg.), *Black Queer Studies. A Critical Anthology*, Durham und London 2005, S. 190–212, dort auch Privilegienlisten mit je über 40 Eintragungen.

16 Iké Udé, *Postkolonialer Flaneur*. Interview von Kobena Mercer, in: *Camera Austria*, Nr. 73/2001, S. 33–44, hier S. 36.

17 Marjorie Garber, *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst* (1992), Frankfurt a.M. 1993.

18 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York 1992.

19 Fabio Cleto, *Queering the Camp*, in: ders. (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 1–42, hier S. 18, Hervorh. im Orig.; vgl. auch *Norma Jean* (1995) aus Iké Udés Farbfotografieserie *Celluloid Frames*, Abb. in: *Ausst.-Kat. Udé* (wie Anm. 3), S. 67.

20 Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952), Frankfurt a.M. 1980.

21 Tom Holert, *Glamour-Genealogien. Eine (Ein)Führung*, in *Ausst.-Kat.: The Future Has a Silver Lining. Genealogie of Glamour*, hg. von Tom Holert und

Heike Munder, *migros museum für gegenwartskunst*, Zürich 2004, S. 157–177, hier S. 158.

22 Okwui Enwezor, *Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis*, in: Olu Oguibe und ders. (Hg.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, London und Cambridge, MA 1999, S. 244–275, hier S. 256.

23 Vgl. u.a. Terry Jay Ellingson, *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley und Los Angeles 2001.

24 Vgl. zunächst vor allem Stuart Hall, *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht* (1992), in: Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, 2. Aufl. 2000, S. 137–179.

25 Enwezor (wie Anm. 22), S. 257.

26 Germer/Graw/Wege (wie Anm. 8), S. 1.

27 Darin unterscheiden sich die *Cover Girl*-Fotografien strukturell von der von Iké Udé seit 1995 herausgegebenen Zeitschrift mit dem ironisierenden Titel *aRude*, ein Unzivilisierter (vgl. *Iké Udés aRUDE. new york international magazine. Style, art, fashion, cultures, scenes and beyond*, aktueller Untertitel: *The index of elegance*). Holschbach/Krause-Wahl (wie Anm. 4), S. 13 sehen eine stärkere Vermischung von Iké Udés Aktivitäten.

28 Uta Meta Bauer, Editorial, in: dies. (Hg.), *Radical Chic Reader*, Künstlerhaus Stuttgart 1994, S. 3. Vgl. zuerst Tom Wolfe, *Radical Chic & Mau Mauing the Flak Catchers*, London 1971.

29 Barbara Paul und Johanna Schaffer, Einleitung: *Queer als visuelle politische Praxis/Introduction: Queer as a Visual Political Practice*, in: dies. (Hg.), *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken/Queer Added (Value)*. *Visual Culture, Art, and Gender Politics*, Bielefeld 2009, S. 7–19 und 20–33, hier S. 8.

30 Barbara Paul, *XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(ere)n*, in: Angelika Bartl, Josch Hoenes, Patricia Mühr, Kea Wienand (Hg.), *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoiR. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Bielefeld: transcript 2011 (im Druck).

31 Vgl. Michel Foucault, *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesungen am Collège de France 1982/83*, Frankfurt a.M. 2009.

32 Judith Butler, *Gender-Regulierungen*, in: dies., *Die Gewalt der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt a.M. 2009, S. 71–96, hier S. 95–96, Hervorh. im Orig.