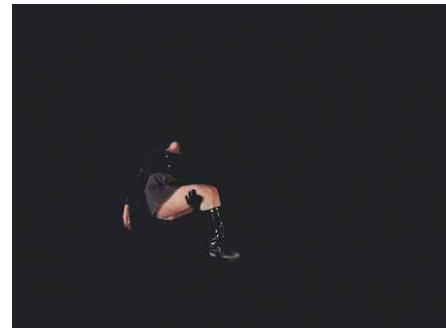
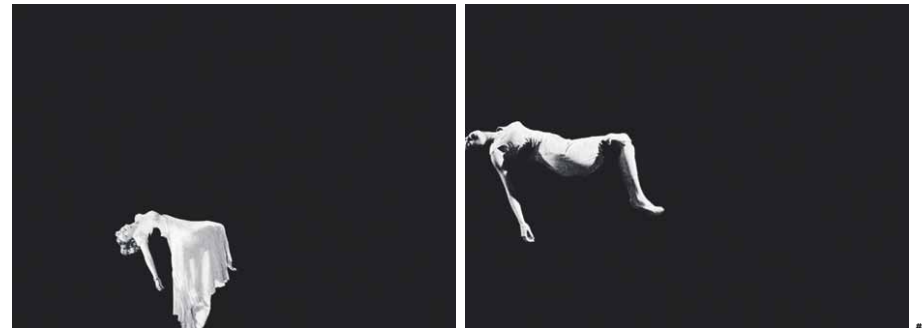
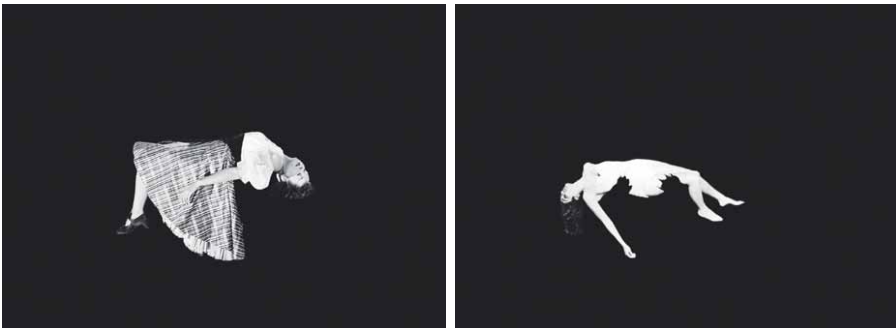
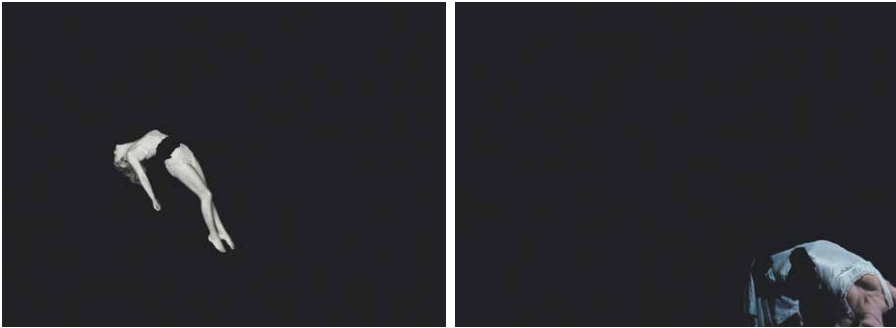
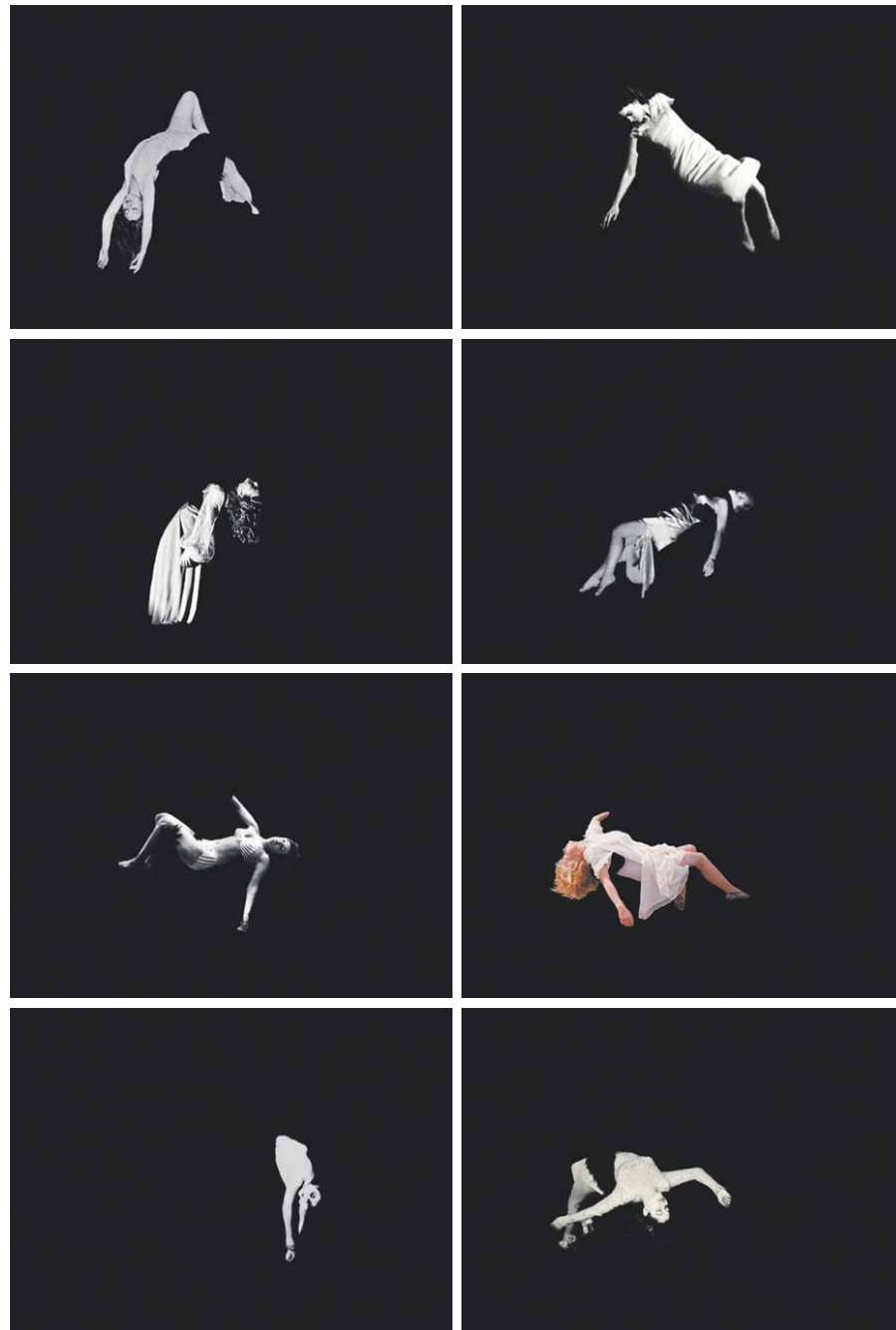
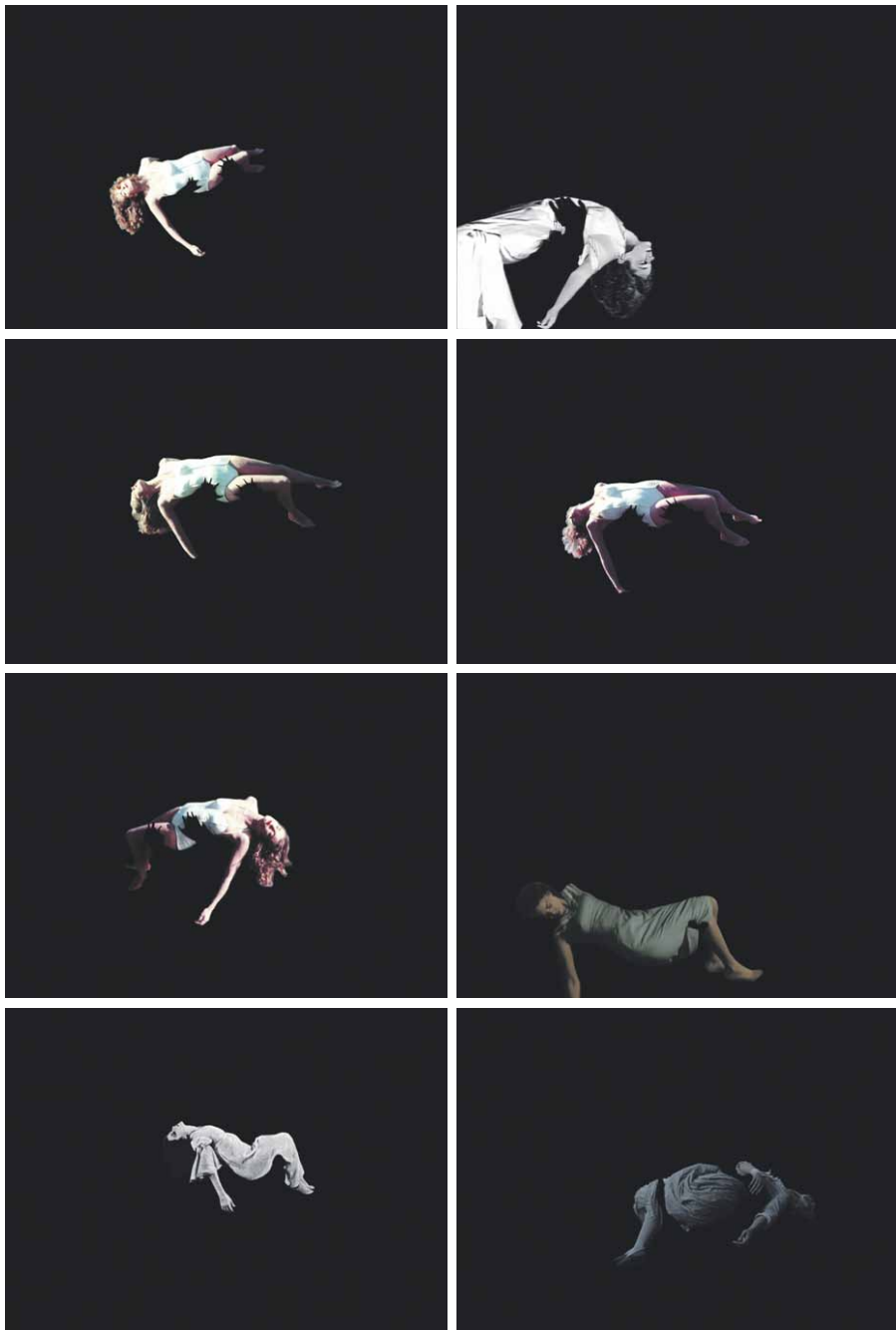




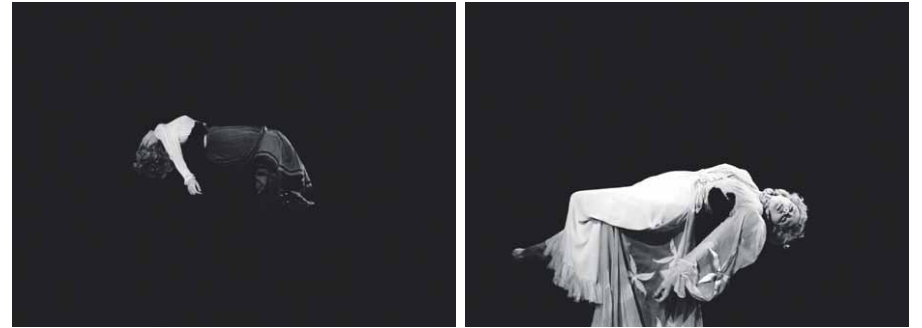
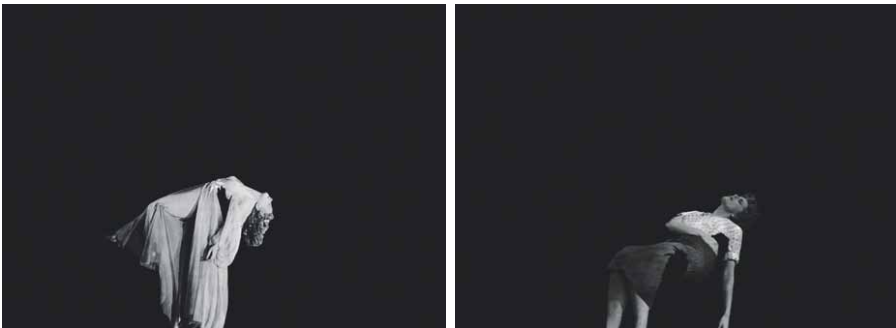
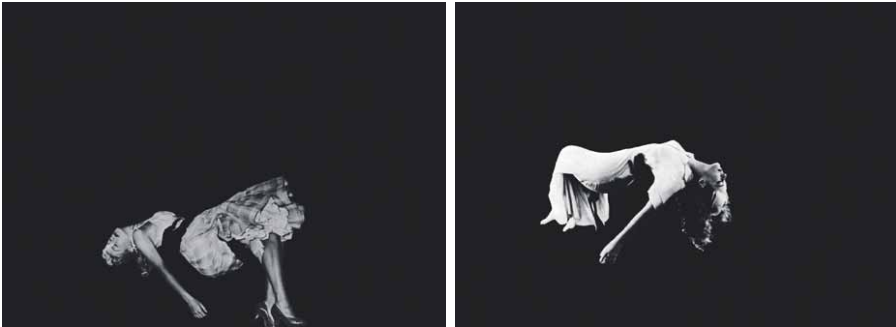
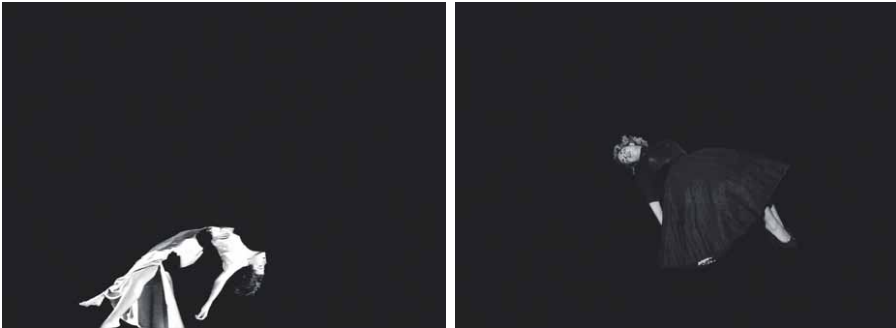
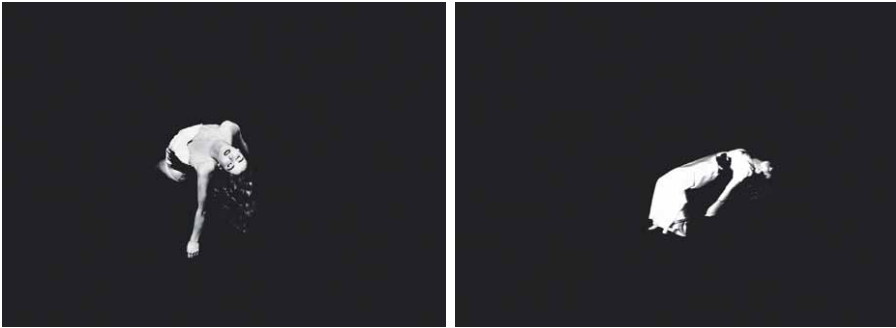
OHNMACHT #1-60, Cordula Ditz











Cordula Ditz ist vermutlich eine der wenigen Künstlerinnen, die mit Stolz von sich behaupten kann, dass ihre Einzelausstellungen aussehen wie Gruppenausstellungen. In der Tradition von Appropriation Art und Reenactment bedient sie sich nahezu aller Medien und Stilmittel. Im Vordergrund steht weniger die Wiedererkennbarkeit der eigenen künstlerischen Handschrift als der inhaltliche Bezugsrahmen. Gerade ihre auf bestehendem Filmmaterial basierenden Arbeiten kennzeichnen darüber hinaus jedoch auch ein mittlerweile vertrauter ästhetisch-analytischer Zugriff und auch die Wahl ihrer Themen kreist satellitenmäßig um einen bestimmten Kern. Doch dazu später.

Werfen wir zunächst einen kurzen Blick in ihre Ausstellung *A Bankrupt Heart*, gezeigt im Frühjahr 2014 in der Hamburger Galerie Conradi. Darin kombiniert Ditz eine soeben fertiggestellte Doppelkanal-Videoprojektion, der die Ausstellung ihren Titel verdankt und die die Geisterstadt Rhyolite in Nevada mit Detroit in Beziehung setzt, mit der vergrößerten und mit Farbverlauf versehenen Kopie eines Zeitungsartikels aus der Detroiti Tagespresse über Hamburg im Kriegsjahr 1943, *Ghost City Already*, 2014. Dazu kommen zwei Schussbilder, *Shooting Drawing Detroit*, *Glock 1 und 2*, und eine Auswahl von 24 Blättern aus der Serie *Ohnmacht #1–60*, beides Werkgruppen aus dem Jahr 2013. Was in der Aufzählung als ein irgendwie gewalttätig gelagertes Konglomerat noch naheliegend erscheinen mag, zerfällt ästhetisch in unterschiedliche Arbeitsweisen und Begriffe von Autorschaft: Ein mit einem Text der Künstlerin unterlegtes, dokumentarisches Filmmass auf der einen Seite, durch Hinzufügungen und Weglassungen nachbearbeitetes Found-Footage-Material auf der anderen – und dazwischen die beiden minimalistischen Papierarbeiten, von Ditz selbst geschossen.

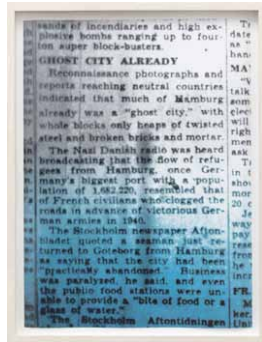
Die Welt als Supermarkt drängt sich als Gedanke auf, in Anlehnung an den 1999 erschienenen Essayband des französischen Autors Michel Houellebecq.¹ Alles steht zur Verfügung, alles kann angeeignet werden. Möchte man den etwas überstrapazierten Begriff »postmoderne« bemühen, so erweist er sich hier als zutiefst zutreffend: Es geht nicht darum, der Gegenwart mit neuen Erfindungen oder einer markanten Signatur gegenüberzutreten, sondern darum, das Vorhandene unter bestimmten Gesichtspunkten neu zu kombinieren. Die Gleichwertigkeitsbehauptung betrifft dabei jedoch in erster Linie die formale Bandbreite der künstlerischen Äußerungen. Das verwendete Material selbst, das Verhältnis der gezeigten Arbeiten zueinander, liefert den Ausgangspunkt für eine konzentrierte Analyse. Die aus nachbearbeiteten Filmstills kompilierte Printserie bewusstsgewordener Frauen – vor schwarzem Hintergrund und vollkommen freigestellt – trägt das zentrale Motiv dieser Untersuchung bereits im Titel: Es geht um *Ohnmacht*.

Während die Videoinstallation *A Bankrupt Heart* ausgehend von den einander gegenübergestellten »Ghost Cities« – Rhyolite und Detroit – den politischen Dimensionen von Machtlosigkeit gewidmet ist, vollzieht sich mit der Frauen-Serie eine Art Nahaufnahme. Die Perspektive verschiebt sich von der Außenansicht der zerstörten und verlassenen Häuser hin zu Ohnmachten innerhalb der häuslichen Sicherheitszone. Aus verschiedenen Filmen der 1920er bis 1970er Jahre, darunter sowohl namenlose B-Movies als auch sehr bekannte wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* und *Frankenstein trifft den Wolfsmenschen*, isolierte Ditz die Pose der im besinnungslosen Niedersinken vor dem Sturz geretteten Frau. Die als Block gehängten Bilder variieren ein und dasselbe Motiv: Hübsche Frauen, in hellen, durch Rüschchen und Stofffall betont weiblichen, an Jungfräulichkeit und Hochzeitszenarien gemahnenden Kleidern, schweben quasi im absoluten Dunkel, das Assoziationen zur Dunkelheit im Kinosaal weckt. Die großen Hände oder Klauen, die sie im Fallen aufgefangen haben und nun tragen, sind nur als Negativform sichtbar. Die Reihung erzeugt einen gewissen Witz, die ideologische Dimension der theatralischen Posen tritt sichtbar hervor.

Das Motiv der ohnmächtigen Frau, sehr beliebt in Kombination mit einem bedrohlichen Monster à la King Kong, besitzt eine lange Tradition. Im Kino der 1950er Jahre war es derart populär, dass sogar Filme mit dieser Szene beworben wurden, in denen sie gar nicht vorkam: eine Blüte, die uns die Angst der Weißen vor der erstarkenden afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung bescherte. Im Bild der besinnungslos verschleppten Frau kulminierten sowohl die Sorge um Potenzverlust in Konkurrenz mit dem »monströsen« Anderen als auch das grundsätzliche Misstrauen gegenüber der Unberechenbarkeit des »schwachen Geschlechts«.²

Wie tief dieses Misstrauen saß, beweist auch ein Blick in die Malereigeschichte. Über hundert Jahre früher hatte die weibliche Ohnmacht schon einmal Konjunktur: Zwischen 1750 und 1850 entstanden zahlreiche Gemälde mit sedierte Frauen, etwa Henry Fuselis *The Nightmare*, 1781, und *Celadon and Amelia*, 1793, von William Hamilton. Auch damals korrespondierte der Boom mit der Angst vor starken Frauen. Katharina die Große sei hier erwähnt, ab 1762 Kaiserin von Russland, und die 1791 von Olympe de Gouges analog zur *Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte* der französischen Nationalversammlung verfasste *Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin* als frühes feministisches Manifest.

Als bedrohlich galt im 19. Jahrhundert jedoch auch der vermeintlich weibliche Hang zur Hysterie. Unter diesem vom altgriechischen Wort für Gebärmutter *hystera* abgeleiteten Krankheitsbegriff fasste man verschiedene Symptome zusammen: Epilepsie, nervöse Leiden, psychische Störungen und Unterleibsschmerzen. Die Phantasien der Ärzte kreisten dabei lange Zeit um die Geschlechtsorgane selbst. Das weibliche Innenleben schien ihnen irritierend, die Gebärmutter geradezu bedrohlich in ihrer Launenhaftigkeit, durch Enthaltsamkeit ebenso verrückt zu machen wie durch Lust. Die als hysterisch bezeichneten Phänomene unterwanderten das herrschende Mutterideal; die Wünsche der Frauen soll-



Ghost City Already 1 (1 - 4), 2014, C-Print, 37,5 x 27,5 cm

Ghost City Already 1 (1 - 4), 2014, C-Print, 14,76 x 10,83 in.

Ghost City Already 2 (1 - 4), 2014, C-Print, 37,5 x 27,5 cm

Ghost City Already 2 (1 - 4), 2014, C-Print, 14,76 x 10,83 in.



A Bankrupt Heart, 2014, 2 Kanal Video Installation, 16 Min.

A Bankrupt Heart, 2014, Two-channel video installation, 16 min.



A Bankrupt Heart, 2014, Videostills

A Bankrupt Heart, 2014, Video stills

Cordula Ditz is probably one of the few artists who can proudly claim that her solo exhibitions look like group shows. Working in the tradition of appropriation art and reenactment, she avails herself of virtually all media, styles, and devices. The focus is less on the recognizability of her own signature style than on the referential framework in which each work operates. Still, a distinctive aesthetic-analytical approach has emerged that is manifest especially in her works based on existing footage; her choice of subjects, too, orbits around a specific core. More on that later.

Let us first take a quick glance at her exhibition *A Bankrupt Heart*, on display at Galerie Conradi, Hamburg, in the spring of 2014, in which Ditz combines a two-channel video projection she has just finished and from which the show takes its title, a comparative study of the ghost town Rhyolite in Nevada and Detroit—with *Ghost City Already* (2014), an enlarged reproduction, superimposed on a color gradient, of a war report about Hamburg that ran in a Detroit daily in 1943. The show also features two shooting pictures, *Shooting Drawing Detroit*, *Glock 1 and 2*, and a selection of twenty-four prints from the series *Ohnmacht #1–60*; both sets were created in 2013. Just listing the works makes it seem that the conglomerate on display makes some sort of cohesive sense—violence appears to be the theme—but in the exhibition the art is aesthetically disparate, the works representing very different techniques and ideas of authorship: on the one hand, a documentary film essay accompanied by a text from the artist's hand, on the other hand, found footage to which material has been added while other elements have been cut, and, between these two poles, the two minimalist works on paper, shot by Ditz herself.

A volume of essays by the French writer Michel Houellebecq in German translation that came out in 1999 bears the title *Die Welt als Supermarkt*,¹ or "The World as Supermarket," and the phrase seems apposite to this art. Everything is available, everything can be appropriated. The term "postmodern" may be a little worn with use, but in this instance it is exactly right: the point is not to confront the contemporary world with new inventions or a striking signature, it is to recombine what is already there with a view to specific aspects. Yet the postmodern assertion of equivalence primarily concerns the formal range of the artistic articulations. The actual materials they employ, the interrelation between the works on display, mark the point of departure for a focused analysis. The series of prints, a compilation of modified film stills showing women fainting—isolated from the original settings, they appear before black backdrops—names the central motif of this study in its title: it is about *Ohnmacht*, about powerlessness.

The video installation *A Bankrupt Heart* compares two "ghost cities"—Rhyolite and Detroit—to explore the political dimensions of powerlessness. The series of women, meanwhile, presents a close-up of sorts. The perspective shifts from the external view of blighted and deserted buildings to moments of impotence inside the domestic safe zone. Ditz captured stills from various films made between the 1920s and the 1970s, including B movies no one has ever heard of as well as famous works like *The Cabinet of Dr. Caligari* and *Frankenstein Meets the Wolf Man*, to isolate the pose of the lady fainting and sinking into the arms of her savior. Mounted en bloc, the pictures present the unchanging motif in variation after variation: pretty women clad in ruffled and billowing dresses designed to emphasize their femininity and suggestive of virginity and wedding scenes seem to float in an utter darkness not unlike that in the cinematic auditorium. The large hands or claws that caught them as they fell and now bear them aloft are visible only as negative shapes. The serial arrangement adds a humorous overtone to the work, while the ideological dimension of the theatrical poses becomes impossible to miss.

The motif of the fainting woman, a perennial favorite, especially in combination with a King Kong-style menacing monster, looks back on a long tradition. It was so popular in 1950s moviemaking that it was used to advertise even films in which it did not actually appear: a peculiar fruit of the fear white Americans felt of the emerging African-American Civil Rights Movement. The image of the unconscious woman being carried off represents the culmination both of the anxiety that competition against the "monstrous" other would lead to a loss of power or virility and of the fundamental distrust of the "weak sex" and its unpredictable nature.

For evidence of how deep-seated this distrust was, we can also turn to the history of painting. Swooning women had been in fashion before, well over a century earlier: between 1750 and 1850, artists produced numerous paintings featuring women under the influence of sedatives—see, for example, Henry Fuseli's *The Nightmare* (1781) and William Hamilton's *Celadon and Amelia* (1793). Then, too, the proliferation of fainting spells corresponded to a growing fear of strong women. We might mention Empress Catherine the Great, who ascended to the Russian throne in 1762, and Olympe de Gouges, who, in 1791, responded to the *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen* adopted by the French National Assembly by penning an early feminist manifesto, the *Declaration of the Rights of Woman and the Female Citizen*.

The nineteenth century saw the rise of another source of the perceived menace: women's alleged predisposition to hysteria. Derived from *hystera*, the ancient Greek word for the uterus, this medical term covered a variety of symptoms: epilepsy, nervous ailments, psychological disorders, and abdominal pain. For a long time, the doctors' fantasies revolved around the sexual organs as such. The inner life of the female body struck them as baffling; the uterus was positively scary in its capriciousness, which could be spurred into derangement by abstinence as much as by sexual pleasure. The phenomena that came to be described as hysteric undermined the prevailing ideal of motherhood;

¹ Vgl. Michel Houellebecq, *Die Welt als Supermarkt*, Köln 1999. Der Essayband umfasst eine Sammlung von Literatur- und Filmkritiken, Gesprächen und offenen Briefen sowie theoretische Aufsätze über die Rolle der Literatur im Bezug zur Gegenwartsgesellschaft des französischen Schriftstellers aus den Jahren 1992 bis 1997.

² Vgl. u.a. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld 2009

¹ See Michel Houellebecq, *Die Welt als Supermarkt: Interventionen* (Cologne: Dumont, 1999), originally published as *Interventions* (Paris: Flammarion, 1998). The volume includes the French author's collected literary and movie reviews, conversations, and open letters as well as theoretical essays on the role of literature in contemporary society written between 1992 and 1997.

² See Achim Geisenhanslüke and Georg Mein, eds., *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (Bielefeld: Transcript, 2009).

ten nicht sexueller Erfüllung gelten, sondern der Umsetzung ihrer Kinder.² Ein anderer Grund, aus dem bis zum Erstarken der Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Jählich häufig in Ohnmacht gefallen wurde, ist eine praktische Natur: Die Korsette waren schlichtweg zu eng geschnitten und den Frauen blieb keine Luft zum Atmen.

Vor diesem Hintergrund kann man die vergleichbaren Kinobilder, gerade in den 1950er Jahren, als Ausdruck des antenemanzipatorischen *backlash* begreifen, der auf die Nachkriegszeit folgte. Die patriarchale Gesellschaft wünschte sich die Frauen, die während des Krieges und zur Zeit des Wiederaufbaus Männeraufgaben übernommen hatten, zurück an den Herd. Auch dass die fallenden Frauen dann in den 1970er Jahren von der Leinwand verschwinden, ist wenig verwunderlich. Die erstarkenden Frauenbewegungen, aber auch neue Bedürfnissensensoren wie die 1972 erstmals von Club of Rome im Bericht zu den Grenzen des Wachstums konstatierten Umweltgefahren brachten andere, ikonenhafte Bilder hervor. An die Stelle der Angst vor den einzelnen Monster trat dann die Furcht vor einer sich unkontrolliert vervielfältigenden, wuchermenden Masse.

Die mit Adorno begonnene und durch Foucault und andere Theoretiker weitergeführte Auffassung von Kino als Spiegel der Gesellschaft³ unterfüttert, heißt Ditz anhand ihrer umfangreichen Bildanalyse die Genderbedeutigkeit und Gegenwartsbezogenheit des Beobachtungsgefühls, das die Ohnmachtsszenen erst hervorbrachte und ihnen zu weiterer Verleerung Akzeptanz verleiht. Gleichzeitig führt sie wortwörtlich eine schwebende Pose vor, ein entgrenztes Bewegungsverhalten. Für den italienischen Philosophen Giorgio Agamben ist vor allem das Kino die Instanz, die die Geste als körpersprachliches Element traditionell geregelter Kommunikation aufhebt, in dem sie zur Disposition stellt. Unter dem Begriff der Geste versteht Agamben dabei nicht nur eine Körperbewegung, sondern eine spezifische Form der Medialität, eine Verweibsbewegung, die zwischen Potenz und Akt, Mittel und Zweck, oszilliert. Gesten signalisieren gleichzeitig die Absicht, etwas mitzuteilen oder jemanden zu informieren, bleiben aber hinsichtlich ihrer Botschaft in der Schwebe. Sie dienen nicht nur als Mittel der Kommunikation, sondern erscheinen gleichzeitig als eigenständiges Medium.⁴

Diese Medialität stereotyper Gesten ist auch die Basis für Ditz' seit 2010 einsetzende Video-Serie *You'd Better Run!*, in der sie aus verschiedenen Horrormitteln die Sequenzen extrahiert und loopet, in denen das weibliche Opfer verzweifelt zu fliehen versucht. Wie in den Filmtitels von *Ohmrauch #1-60* treten in der Videoreihe durch die permanente Wiederholung desselben Szenen-Typs die Insignien vorausgesetzte männliche Wertspektive und die sexualisierte Dimension des dazu gehörigen Machtgefülls deutlich hervor: Die pinkfarbene Ausfuchtlinie geht zu einem aufgedunsen Tanz.

Das Kerninteresse, das Ditz' unterschiedliche Arbeitsweisen zusammenhält – neben dem Umgang mit bestehenden filmisierteren Werken zählen auch Installationen und großformatige Gemälde dazu – lässt sich so als eine genderbewusste Analyse sowohl künstlerischer als auch im weiteren Sinne kultureller Gesten und Konventionen umschreiben. Mit dem Mitleiden des Zitats, der Serie, der Collage, der Wiederholung über sie die Unterschiede zwischen Hoch- und Populärkultur ein und verwirrt auf die Gemeinsamkeiten in der Pose, die beiden zugrunde liegen. Gleichzeitig unterläuft sie, indem sie sich wie selbstverständlich anderer, ehemals »radikalere«, künstlerischer Setzungen bedient, die Erwartungen an eine weitere Pose, nämlich die der Zurschaustellung einer authentisch-shipförmigen Autorschaft.

Nehmen wir zum Beispiel die beiden Schussbilder *Shooting Drawing Detroit, Glock 1* und *2: Eine Waffe auf Bilder zu richten* hat eine lange Tradition, auch in der Analogie zu »Schüssen« mit dem Fotoapparat. (NIKI de Saint Phalle verarbeitete ihren ersten Rühmsschah hier durch eine pinke Verleerung der Oberfläche ersetzt, die wiederum an die künstlerische Praxis des italieners Lucio Fontana erinnern mag). Der Akt kombiniert demnach verschiedene bekannte Haltungen, und verweist darüber – auch über den Umweg einer möglichen Entlassung – auf sich selbst zurück: Warum war es der 1972 geborenen Künstlerin wichtig, die Tat in dieser Form zu wiederholen? Wie kam es der Dreharbeiten an dem Videoreihe über Detroit absolvierte Ditz vor Ort ein Schießtraining, die Papierarbeiten dokumentieren ihre Übungen. Im Rahmen der Ausstellung *A Bankrupt Heart* die auf mehreren Ebenen Situationen von Machtlosigkeit gewandelt, zeigt sie so zumindest einen Weg auf, sich selbst zu empowern. In dem durch die Ohmrauch-Serie bereits angelegten Filmtheoretischen Kontext lässt sich dies auch als ein Verweis auf feministische Kino-Lesarten interpretieren, in denen die »Frau die Welt/Materie eine ikonographische Aufarbeitung besitzt. Das dem zuerststen Mainstream zugrundeliegenden Blickregime – der imaginierte männliche Zuschauer – erfährt in diesen Szenen einen Bruch, eine mögliche Öffnung für andere Identifikationen. Darüber hinaus schläft gerade das Wissen darum, dass diese Geste oder Aktion kunsthistorisch schon vollzogen wurde, den Blick für ihre inhaltliche Dimension. Abgesehen von ihnen, schließlich den Details, erschließen die minimalistischen Bilder, als Resultat plötzlich überhöht mit der Tatsache, dass man in den USA problemlos ein Training absolvieren kann, und zweitens, dass auch eine ungelübte Schutzhülle dabei gefährlich oft ins Schwarze trifft.

Text: Britta Peters



Ohmrauch #19, 2013. Print auf Epson Enhanced Matte Paper, 27,5 x 37,5 cm, each 10,83 x 14,76 in.



Ohmrauch #23, 2013. Print auf Epson Enhanced Matte Paper, 27,5 x 37,5 cm, each 10,83 x 14,76 in.



Shooting Drawing Detroit, Glock (1), 2013. Einheitsgröße in Papier, 102 x 67 cm, Shooting Drawing Detroit, Glock (2), 2013, Blekt holes in paper, each 40,16 x 26,38 in.



Shooting Drawing Detroit, Glock (2), 2013. Einheitsgröße in Papier, 102 x 67 cm, Shooting Drawing Detroit, Glock (1), 2013, Blekt holes in paper, each 40,16 x 26,38 in.

¹ Foucault beschreibt die Hysterisierung des weiblichen Körpers als dreifachen Prozess: »Der Körper der Frau wurde als ein zunächst durch Sexualität durchdringener Körper analysiert – qualifiziert und desqualifiziert, aufgrund einer ihm imwidernehmenden Pathologie wurde dieser Körper als »feminin« eingestuft. Die »feminine« Qualität wurde als ein »feminines« Merkmal von dem Geschlechtskörper (flesch) abgetrennt, er regelt und geschlechtlichert (mens), mit dem Baum der Familie (der er als substantielles und funktionales Element untergeordnet) und dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung während biologisch-moralischen Verantwortlichkeiten schützen muss). Die Mutter bildet in diesem negativen Bild der schwäbischen Frau die schwäbische Frau dieser Hysterisierung, vol. 1: *An Introduction*, Robert Hurley (New York: Pantheon, 1983), 104-106 S., 106

² Wenn ein Bild, so Agamben, von der »antimonischen Spannung« gekennzeichnet ist, einerseits Bewegung stillzustellen, andererseits deren Dynamik zu bewahren, sollte man eigentlich nicht von einem Bild, sondern eher »Geste« sprechen, so dass man schließlich sagen könnte, das Kino filmt die Bilder »in die Heimat der Geste« zurück. Die Geste ist dabei ein Tun, das weder Handen noch Hervorbringen ist, weder Selbstzweck noch bloßes Mittel »adieu Geste« (Agamben, 2000), 55-56. Die Geste ist eine Geste, die nicht auf ein Ziel abzielt, sondern auf sich selbst. »Vgl. Joseph Friedl, »Eine Kunst der Geste. Von Bildern Bewegung und Geschichte zurückgehen«, Deutscher Kongress für Philosophie, München 2011, Friedl zum Beitrag und Giorgio Agamben, »Nicht zur Geste«, in: ders., *Mittel ohne Wissen*, Frankfurt/Main zur Politik, Zürich/Berlin 2001, S. 52 ff., 53.

³ Foucault describes the hysterization of the female body as a "threefold process whereby the feminine body was analyzed—qualified and disqualified—as being thoroughly saturated with sexuality; whereby it was integrated into the sphere of medical practice; by reason of a pathological condition, it was excluded from the sphere of biological science. The body was not only a social body (whose regulated fecundity it was supposed to ensure), the family space of which had to be a substantial and functioning element, and the life of the children (which it produced and had to guarantee by virtue of a biologic-moral responsibility lasting through the entire period of the child's education); the Mother, with her negative image of the "hervous woman", constituted the most visible form of this ysterization." Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*, Robert Hurley (New York: Pantheon, 1983), 104-106

⁴ Images, Agamben writes, are animated by an "antimonie polarity," "on the one hand, [they] are the effacement and obliteration of a gesture [...], on the other hand, they preserve the dynamic of that gesture." That is why "the element of cinema is gesture and not images," and it may be said that "cinema leads images back to the homeland of gesture." Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, trans. Wivensio Binetti and Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 55-56. The gesture is a doing that is neither action nor production, neither end nor means. The gesture is, then, politics in its most radical and most original sense, a mere means. It refers to something, but also to itself." See Joseph Friedl, "Eine Kunst der Geste. Von Bildern Bewegung und Geschichte zurückgehen," lecture, Deutscher Kongress für Philosophie, München, 2011.

women were supposed to seek fulfillment in their desires in caring for their children and not in sex.² Meanwhile, there was another, more practical reason why women actually fainted comparably often before the rise of their movements of the early twentieth century: corsets were simply too tightly laced that they left the wearers no room to breathe.

Considered in light of this history, the return of such images in the medium of the cinema, especially in the 1950s, may be understood as a reflection of the anti-emancipation backlash that ensued in the postwar era. Women had taken on men's jobs during the war and in the rebuilding effort, but now society wanted them back in the kitchen. It also makes perfect sense that the fainting woman faded from the silver screen in the 1970s: the rise of the women's movements as well as new doomday scenarios such as the environmental dangers first outlined by the Club of Rome in its 1972 report on *The Limits to Growth* produced their own iconic images. The fear of the identifiable monster was superseded by the dread of an uncontrollably and rampantly proliferating mass.

Adorno argued that the cinema is a "mirror of society," and Foucault and other theorists have expanded on this assessment. Ditz marshals a sizable collection of images to highlight the constitutive role of gender, and the contemporary context of the sense of menace that engendered these scenes of powerlessness and helped them gain wide currency. At the same time, she stages a pose of literal suspension, a frozen movement image. The Italian philosopher Giorgio Agamben has proposed that the cinema is the paradigmatic site where the gesture, the element of body language in traditionally structured communication, is suspended and put up for renegotiation. As Agamben uses the term, the gesture is not just a physical movement; it is a specific form of medially, a referential movement that hovers between potentiality and act, between means and end. Gestures, as it were, signal the intention to communicate something or inform someone, but their message remains in abeyance. They serve not only as means of communication, but also appear as a medium in their own right.⁴

This medium quality of stereotyped gestures constitutes the basis also for Ditz's video series *You'd Better Run!* (2010–2013), for which she extracts sequences from various horror flicks that show the female victims' desperate attempt to flee. Like the stills of Ohmrauch #1–60, the looped video pieces, with their incessant repetition of the same basic scene render the perspective of the imagined male spectator; they presuppose and sexualized dimensions of the sense of power associated with it: the panicked escape turns into a salacious dance.

So the core interest that unites Ditz's different techniques and media—in addition to her critical engagement with existing film-based works, she also creates installations and paintings in large formats—can be described as a gender-conscious analysis of gestures and conventions both of art and of culture more broadly conceived. She uses quotation, serial arrangement, collage and repetition to efface the differences between high and popular culture, highlighting the shared characteristics of the poses that are at the basis of both. At the same time, by freely drawing on the history of other, formerly "radical," artistic interventions, she subverts the viewer's expectation of another pose: the exhibition of an authentically creative authorial intention.

Take, for example, the two shooting pictures *Shooting Drawing Detroit, Glock 1* and *2*: the act of aiming a weapon at pictures has a long tradition, also in analogy to the "shots" taken with the photo camera. (In 1956, Niki de Saint Phalle first gained renown by shooting at bags of paint embedded in plaster reliefs. Ditz replaces Saint Phalle's paint-bag splash with a pure violation of the surface that may also bring the Italian artist's Lucio Fontana's practice to mind.) So the act combines various known postures and thus—also via the interjection of a possible disappointing outcome—refers back to itself. Why was it important to the artist, who was born in 1972, to reenact the original exploit in this form? How did the works come into being, and how are they integrated into the exhibition context? While in Detroit to film for her video essay about the City, Ditz took a local firearms training class; the works on paper document the firing practice. In the framework of *A Bankrupt Heart*, a show that explores situations of powerlessness on several levels, they illustrate one possible route of self-empowerment. In light of the film-theoretical context hinted at by Ohmrauch's series, they may also be interpreted as a reference to feminist readings of the cinema in which the "armed woman" is a highly charged conceptual set piece such scenes fracture the regime of the gaze that underlies the cinematic mainstream—the imagined male spectator—and open it up to alternative identifications. Moreover, our very knowledge that this gesture or act has already been performed in the history of art makes us more keenly aware of what it actually says. Their aesthetic qualities aside, the minimalist images thus suddenly appear commensurate to the facts that, should they hit her mark, with frightening frequency.

Text: Britta Peters

OHNMACHT #1 – 60, Cordula Ditz

Herausgeber/Editor: Galerie Conradi
Gestaltung/Layout: Hansen/2

Text/Text: Britta Peters

Übersetzung, Lektorat/Translation, Copyediting: Gerrit Jackson

Copyright: the artist

2014, Hamburg