

Patricia Piccinini – Vertraute Monster

HEIKE THIENENKAMP

»Artists need to comment on the world around them [...]. We can't go on paint landscapes forever, as if nothing has changed.«

Oron Catts, australischer Künstler (2000)

Das Zitat von Oron Catts verdeutlicht, dass die Kunst neue Wege gehen muss, um den Herausforderungen des 21. Jahrhunderts angemessen zu begegnen. Die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts wird aus seiner Sicht entscheidend von Technologieentwicklung und Naturwissenschaft, insbesondere von der Biologie, geprägt sein (vgl. Nadis 2000: 670).

Entsprechend lässt sich seit der Mitte der 1980er Jahre beobachten, wie sich eine zunehmende Zahl von Künstlerinnen und Künstlern in ihren Werken mit den rasanten Entwicklungen in der Biotechnologie auseinandersetzen. In manchen Bereichen wie der *BioArt* oder der *TransgenicArt* erweitern sie die klassischen Kunstgattungen spürbar, indem sie Methoden der Biotechnologie direkt anwenden und lebende Organismen als künstlerische Medien nutzen.¹ Die australische Künstlerin Patricia Piccinini bleibt den klassischen Bereichen der Kunst zwar verhaftet, erreicht aber auch mit weniger spektakulären Mitteln als die mit lebendem ›Material‹ arbeitenden Künstler eine emotionale Antwort des Betrachters auf die Konfrontation mit ihrem hyperrealistischen, plastischen Werk. Die Reaktion auf die Konfrontation mit ihren Figuren, die oftmals Mensch-Tier-Chimären darstellen, liegt in der Regel irgendwo zwischen Empathie, Abschreckung und Faszination. Diese divergierenden Emotionen spiegeln sich auch in Ankündigungen zu Ausstellungen oder Überschriften aus Fachzeitschriften bzw. Ausstellungskatalogen zum Werk Piccininis wider. Sie enthalten oft Gegensätze wie »[...] Monstrous Cute« (Goriss-Hunter 2004: 541), »Beautiful Mutants. If it's sweet and sad, sentimental and repulsive, cute and creepy, it must be postmodern mannerism« (Lar-

1 Zu nennen sind hier beispielsweise Joe Davis, Eduardo Kac, das Tissue Culture and Art Project, Natalie Jeremijenko, Marta de Menezes.

son 2006: 106), »[...] Babies, toddlers and other monsters [...]« (Wedde 2006) etc. Die Vereinigung von abschreckenden und anrührenden Elementen ist in den Arbeiten Piccininis ein durchgängiges Stilmittel. *The Young Family* aus dem Jahr 2002/03 kann als zentrale Arbeit dieser Gruppe figürlicher Plastiken bezeichnet werden und soll daher in dem folgenden Beitrag exemplarisch vorgestellt und untersucht werden.

In welchem Sinne die Plastiken Piccininis tatsächlich monströse Züge aufweisen, wie in den Textausschnitten behauptet wird, und welche Wirkung und Intention sich damit verbinden lassen, wird abschließend diskutiert.

Patricia Piccinini

Patricia Piccinini (geboren 1965), Kind italienischer Einwanderer, lebt seit ihrem siebten Lebensjahr in Australien. Seitdem sie Australien 2003 bei der Biennale in Venedig vertreten konnte, gilt sie als eine der führenden zeitgenössischen Kunstschaffenden des Kontinents und gelangt auch zunehmend zu internationaler Anerkennung. Bereits während ihres Kunststudiums knüpfte sie eine Verbindung zu den Naturwissenschaften, indem sie sich zeichnerisch mit Präparaten der anatomischen Sammlung eines Museums für Pathologie auseinandersetzte. Mitte der 1990er Jahre, direkt nach dem Studium, begann sie, sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit Themen der Biotechnologie auseinanderzusetzen. Diese thematische Fokussierung behält sie bis heute bei. Neben einem umfangreichen plastischen Werk entstanden dabei Zeichnungen, Fotografien und Videoinstallationen. Die Plastik *The Young Family* ist bis heute das bekannteste Kunstwerk Piccininis.

The Young Family (2002/03)

Die Arbeit ist Teil der größeren Werkgruppe *We are Family*, welche für den australischen Pavillon auf der Biennale 2003 in Venedig gefertigt wurde. Die Gruppe beinhaltet die hyperrealistischen Plastiken *Game Boys Advanced* (2002), *Still Life With Stem Cells* (2002), *The Young Family* (2002/2003) und *Leather Landscape* (2003) sowie Teile der Serie *Team WAF (Precautions)* (2003) und die Videoinstallation *Plasmid Region* (2003). Allen Figuren innerhalb der Gruppe sind Eigenschaften gemeinsam, die den Eindruck ihrer Lebensechtheit besonders unterstützen. Dies liegt in dem Anspruch Piccininis begründet, ihre Konzepte so naturalistisch wie möglich zu verwirklichen. Dazu gehört eine detailliert ausgeformte Körperoberfläche. Die Haut der modellierten Wesen weist feinste Fältchen auf und ist porengenaue modelliert. Hinzu kommen durchscheinende Adern, Muttermale und eine natürlich wirkende Behaarung. Die Figuren bestehen zumeist aus einer Kombination von stabilisierendem Fiberglas und flexiblem Silikon.

Details in der plastischen Umsetzung

Auf einem wannenförmigen, lederbezogenen Untergrund liegt eine Gruppe von lebensecht erscheinenden Wesen. Offensichtlich ist ein Mutterwesen mit vier Jungen zu sehen. Die Mutter liegt auf der rechten Seite, den Kopf auf die Hand gestützt, während zwei ihrer Jungen an ihren Zitzen saugen und eines, halb von den beiden verdeckt, schlafend an ihrem Bauch ruht. Auf Kopfhöhe vor ihr liegt das vierte Junge auf dem Rücken, umklammert einen Fuß mit den Händen und blickt die Mutter an. Sein Nabel steht wie bei einem menschlichen Neugeborenen hervor. Die Scheide ist deutlich zu sehen, ebenso eine doppelte Reihe Zitzen, die sich, wie bei dem Mutterwesen, von der Brust bis zum Unterleib erstreckt. Der Blick der Mutter geht über ihr Junges hinweg, die blaugrauen Augen liegen tief in faltigen Höhlen, die Stirn ist gefurcht. Trotz ihrer neugeborenen Kinder deutet die Vielzahl ausgeprägter Falten an ihrem Körper auf ein fortgeschrittenes Alter hin. Ihre Haltung und die nach oben gezogenen Mundwinkel suggerieren Entspannung. Die Jungen sind zierlich, ihre Proportionen, die gerundete Stirn und die großen Augen entsprechen dem Kindchenschema. Bis auf einen spärlichen Schopf bräunlicher Haare sind sie unbehaart.



Abbildung 1: *The Young Family* (Foto: Heike Thienenkamp, 2007)

Die Wesen gehören keiner bekannten Tierart an. Aufgrund ihrer Nacktheit, ihrer Gesichtszüge und dem menschenähnlichen Körperbau ist es nicht möglich, sie überhaupt als Tiere zu bezeichnen. Mit den menschlichen Merkmalen sind affenähnliche Füße und Hände kombiniert, die Form von Nase und Ohren lässt an Hunde denken, die Wirbelsäule endet in einem Stummelschwanz, die Farbe der Haut und die Art, die Jungen zu säugen, lässt an Schweine denken. Die

Verteilung der Körperbehaarung erscheint in der Frontalansicht menschenähnlich, der Rücken des Mutterwesens ist jedoch auch entlang der Wirbelsäule mit langen Haaren versehen.



*Abbildung 2: The Young Family – Detail
(Foto: Heike Thienenkamp, 2007)*

Die Plastik *The Young Family* hat die Ausmaße 80 cm × 150 cm × 110 cm. Sie wurde aus Silikon, Acryl, Leder, Holz und menschlichem Haar gefertigt. Das aus Holz und Leder hergestellte, nierenförmige Liegemöbel ist professionell gepolstert und vernäht. Die weiße Liegefläche mit ihrem dick gepolsterten Rand setzt sich von einem unteren Teil aus grauem Leder ab. Auf der Rückseite der ansonsten gleichmäßig gerundeten Form befinden sich zwei hohle, verdeckelte Fortsätze, deren Funktion sich dem Betrachter nicht direkt erschließt. Die plastische Gestaltung der Wesen wurde von Sam Jinks durchgeführt (vgl. Michael 2003: 58 und Williams 2004: 87).²

Das Liegemöbel bildet eine dem Umraum gegenüber geschlossene Form. Auch die darauf befindliche Figurengruppe öffnet sich dem Raum nur begrenzt. Das einzige Wesen, das keinen direkten, engen Körperkontakt zu den anderen hat, ist das kleine Weibchen, das in geringem Abstand zum Gesicht der Mutter auf dem Rücken liegt. Der Blick zur Mutter und die ihr zugewandte Körperhaltung schaffen jedoch wiederum eine enge Verbindung zur restlichen Figurengruppe

2 Jinks modellierte Figuren für Film und Fernsehen und arbeitete einige Jahre mit Piccinini zusammen, bevor er mit eigenen künstlerischen, hyperrealistischen Werken an die Öffentlichkeit trat. Als Assistent der Produktion wird Richard Mueck erwähnt, der ebenfalls umfangreiche Erfahrungen im Bereich Spezialeffekte beim Film aufweisen kann.

und betonen auch hier die Abgrenzung gegenüber dem Raum. Allein der Blick der Mutter, der zwischen den Jungen hindurch unfokussiert ins Leere zu gehen scheint, führt aus der Geschlossenheit der Gruppe heraus.

Im Verhältnis zu den darauf liegenden Figuren nimmt das Lederobjekt einen Großteil des Gesamtvolumens ein. Es trägt die Figuren wie ein Sockel und überragt sie an keiner Stelle.³ Die Plastik ist als freistehendes Werk mit einer Hauptansicht konzipiert. Diese zeigt die vordere, breite Seite des Ledermöbels und die Körperfront des Mutterwesens.

Die Farbigkeit, Oberflächenstruktur und -beschaffenheit der Figuren entspricht der menschlichen Haut. Wie diese wirkt die Oberfläche der Wesen matt, sie reflektiert das Licht nur sanft und diffus. Extreme Beleuchtungssituationen wurden in Zusammenhang mit dieser Arbeit vermieden, das Licht fällt eher indirekt auf das Werk. Es gibt somit keine harten Kontraste von Licht und Schatten. Nur die tiefsten Körperfalten bilden wirklich dunkle Linien. Auch das Leder ist matt und lässt ebenso wie die gerundete Form des Möbels keine scharfen Hell-Dunkel-Abgrenzungen entstehen. Die hohe Detailgenauigkeit in der Modellierung der Körperoberflächen erzeugt den Eindruck äußerster, lebensechter Plastizität. Das Motiv der stillenden Mutter erscheint dabei nicht zeitlos und stilisiert, sondern wie ein kurzes Innehalten in einem ansonsten recht lebhaften Geschehen.

Bedeutungshintergründe von *The Young Family*

Wie in der Analyse festgestellt wurde, bleibt der Betrachter der *Young Family* außerhalb des Werks. Er kann in manchen Ausstellungssituationen zwar nahe herantreten, aber selbst dann gelingt es ihm nicht, Blickkontakt zu einer der dargestellten Figuren herzustellen. Stattdessen empfindet er sich als Beobachter einer intimen, familiären Szene. Während dieses Gefühl von Intimität bei der Betrachtung eines säugenden Tieres bei den meisten Menschen nicht aufkommen würde, zeigt der Körperbau der dargestellten Kreaturen so viele menschliche Elemente, dass sie sehr vertraut wirken und der Betrachter damit die Distanz zu ihnen verliert. Er kann sich ihnen gegenüber folglich nicht so deutlich abgrenzen, wie es einem Tier gegenüber möglich wäre. Die Plastik ist geprägt von zahlreichen Dichotomien, die eine eindeutige Identifikation des Gesehenen erschweren. Mensch steht gegen Tier, jung gegen alt, vertraute Elemente gegen verstörende.

3 Bemerkenswert war die fehlende Abgrenzung des Werkes gegenüber dem Umraum während der Biennale in Venedig. Es gab dort keinen einzuhaltenen Mindestabstand für die Betrachter, sie konnten ganz nah an die Familienszene herantreten.

Von Bedeutung bei dem Versuch, die Szene irgendwie in einen vertrauten Zusammenhang einzuordnen, ist neben der Beziehung der einzelnen Figuren zueinander auch die Umgebung. Die Liegefläche aus makellosem, weißem Leder kennzeichnet die darauf befindlichen Wesen als dem Menschen teure und von ihm geschätzte Kreaturen. Erinnt die Haltung des Muttertieres auch mehr an eine säugende Sau, kommt der Untergrund, auf dem sie liegt, doch eher einem Möbel gleich als einem Schlafplatz für Tiere. Die Teilung zwischen menschlich und tierisch bezieht sich also nicht allein auf die Anatomie, sondern auch auf das Ambiente der Figuren. Die Lederkonstruktion steht für Behaglichkeit und Schutz. Ihre Schutzfunktion für die Jungen wird dadurch deutlich, dass sie über die auf der Rückseite der Plastik befindlichen verdeckelten Fortsätze in das Innere des Aufbaus gelangen könnten.

Die Menschenähnlichkeit der Figuren bildet den Startpunkt für eine Reihe von Werken Piccininis, deren zentrale Figuren Mensch-Tier-Chimären sind (vgl. *Leather Landscape* (2003), *Big Mother* (2005), *Foundling* (2008), *The Long Awaited* (2008) und *Not Quite Animal* (2008)). Die lebenssechte Darstellung trägt entscheidend dazu bei, die reale Existenz der Wesen für den Betrachter denkbar zu machen. Das Mittel der scheinbar durch die Haut scheinenden Adern beispielsweise lässt die Illusion entstehen, die dargestellten Kreaturen besäßen ein eigenständiges Innenleben. Ihre erste lebenssecht plastizierte Figur, *Siren Mole*, besaß noch keine menschlichen anatomischen Eigenschaften. Erst die Beschäftigung mit dem Bedeutungshintergrund der Figur weist sie als künstlerische Arbeit aus, die im Kontext der Biotechnologie entstanden ist. *Siren Mole* hätte in der Umgebung des Melbourners Zoos mit den vielen Beispielen der außergewöhnlichen Fauna des australischen Kontinents noch ein in der Natur existierendes Tier sein können. Die Chimärenhaftigkeit der Wesen in *The Young Family* und auch in den anderen erwähnten Werken dagegen charakterisiert sie zunächst als Kreaturen aus dem Reich der Fabelwesen. Eine weitergehende Reflexion der Werke offenbart, dass die ganze Serie *We are Family* im Kontext biotechnologischer Entwicklungen zu lesen ist.

2001 wurde die erste erfolgreiche Kombination von menschlichem Erbgut mit einer tierischen Eizelle bekannt (vgl. Sentker 2004: 33). Alle bisherigen Versuche in dieser Richtung dienten entweder der medizinischen Forschung oder der Grundlagenforschung zur Stammzellgewinnung und wurden im frühen Embryonalstadium abgebrochen. In diesen Fällen wurde in die Tier-DNA eine so geringe Menge und so funktional gebundenes menschliches Erbgut eingefügt, dass es sich nicht in der äußeren Erscheinung des Tieres niederschlug. Ein Beispiel hierfür sind Forschungen im Bereich der Xenotransplantation, die zum Ziel haben, menschliche Gene in die Schweine-DNA einzubringen, um die Abstoßungsreaktion des menschlichen Körpers auf ein implantiertes Organ eines Schweins zu unterdrücken. Piccinini

allerdings macht in ihrem Werk *The Young Family* die Kombination von Menschlichem mit Tierischem sichtbar, sie übersetzt die biotechnologischen Methoden und Vorgänge in ihre eigene, künstlerische Sprache.

Dabei verbleibt sie nicht auf einer rein illustrierenden Ebene, indem sie Vorgänge, die dem Laien normalerweise hinter Labortüren verborgen bleiben, sichtbar macht. Stattdessen schafft sie mit künstlerischer Freiheit Fantasiewesen, die ihre Wurzel jedoch immer in konkreten biotechnologischen Verfahren und Entwicklungen haben.⁴ In der Serie *We are Family* bezieht sie diese technologischen Fortschritte immer direkt auf den Menschen, auch wenn die Forschung sich bisher auf die Manipulation von tierischem Erbgut beschränkt. *Game Boys Advanced* ist zum Beispiel eine Plastik, die zwei Jungen zeigt. Bei näherer Beschäftigung mit dem Werk entpuppen sie sich als menschliche Klone. Das Klonverfahren war zum Zeitpunkt der Werkentstehung auf die Anwendung bei Tieren beschränkt, das Klonen von Menschen zukünftig Realität werden könnte. Die Besonderheit ihrer plastischen Arbeiten besteht somit unter anderem darin, dass sie abstrakte Vorgänge für den Betrachter erfahrbar, greifbar macht. Mit ihren abschreckenden und gleichzeitig faszinierenden Mensch-Tier-Chimären provoziert sie eine Reaktion. Gleichgültig bleiben wenige Betrachter.

Auf diese Weise schafft Piccinini nicht nur für sich einen Rahmen zur Reflexion über die Biotechnologie und deren Chancen, Risiken und Auswirkungen auf die Gesellschaft, sondern auch für den Betrachter. Ihre Art der Reflexion scheint dabei weniger rational dominiert zu sein, sondern sich zu einem großen Teil auf der Ebene von Emotionen abzuspielen. Darauf deutet beispielsweise die Formgebung in *The Young Family* hin. Die anrührende Szene, die Verwendung des an menschliches Fürsorgeverhalten appellierenden Kindchenschemas und die Menschenähnlichkeit der dargestellten Wesen sprechen die Emotionen des Betrachters an. Dies entspricht durchaus der Absicht Piccininis, wie sie in einem Interview im Zusammenhang mit *The Young Family* darlegt:

4 Piccinini steht damit hinsichtlich ihrer Inspiration und Intention nicht allein. Künstlerinnen und Künstler wie Eduardo Kac, Daniel Lee, Alexis Rockman, Larry Miller, Susan Anker, Pam Skelton, Christa Sommerer & Laurent Migonnetteau, das Tissue Culture and Art Project u. a. setzen sich ebenfalls künstlerisch mit biotechnologischen Themen auseinander. In der jeweiligen Umsetzung und in der Haltung gegenüber der Biotechnologie bestehen jedoch erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstschaaffenden.

»The Young Family, that's the work about growing human organs in other species. [...] [Y]ou see a mother with her babies and she's feeding them. [...] And when you confront this kind of situation which is fundamental to every species, virtually every species on this planet, where a mother really does care about her offspring. It's really hard to make a decision about that technology, but it is so emotional. And I think that that is a good thing. That it should be complex like that. And decisions shouldn't be simple. And they shouldn't be even rational.« (Piccinini in Thienenkamp 2007: XII)

In diesem kurzen Interviewauszug deutet sich bereits die für die Künstlerin entscheidende Rolle von Emotionen in der Auseinandersetzung mit Biotechnologie an. Dieser Punkt wird von einigen Autoren aufgegriffen, wenn sie über Piccininis Werk schreiben (vgl. Cregan/Scanlon 2004: o. S.; Turner 2003: 107; Lovelace 2004: 69).

Piccinini erläuterte 2003 in einer öffentlichen Lesung an der Fakultät für Schöne Künste an der Tokio National University of Fine Arts and Music die für sie bedeutenden Hintergründe bei der Anfertigung von *The Young Family*:

»The Young Family (2002–3) presents a transgenic creature. The inspiration behind this work is the expectation that we have of growing human organs in other species. I wanted to address the reality of the creatures themselves in a very compassionate way, and show a very beautiful image of motherhood.« (Piccinini 2003: o. S.)

In dieser Aussage bestätigt Piccinini wiederum ihre direkte Absicht, nicht nur zum Nachdenken, sondern auch zum Mitfühlen anzuregen.⁵ *The Young Family* wird von Piccinini auch als SO3 bezeichnet, als dritter synthetischer Organismus. Und tatsächlich lässt sich in der Reihe der synthetischen Organismen sowohl inhaltlich wie formal eine Art von fortlaufender Weiterentwicklung feststellen. Die Existenz des unter Laborbedingungen künstlich geschaffenen Mikroorganismus SO1 regte Piccinini zu einer eigenen Auseinandersetzung mit dem Thema ›künstlich erzeugtes Leben‹ an. An diesen biotechnologischen Erfolg anknüpfend, übertrug sie die Thematik in den Kunstkontext. Das Ergebnis war ihr erster Versuch, eine lebensechte Plastik herzustellen, ein nagetierähnliches, fiktives Wesen mit dem Titel SO2. Hinsichtlich der bildhauerischen Technik steht der zunächst gefertigten, noch unproportioniert wirkenden Figur SO2 bzw. *Siren Mole*, der man ihre Künstlichkeit deutlich ansieht, in *The Young Family* eine technisch perfekt modellierte, lebensecht erscheinende Kreatur

5 Gleichzeitig weist sie hier auf ein Thema hin, das sich neben der Auseinandersetzung mit biologischen Technologien wie ein roter Faden durch alle ihre Werke zieht: Mutter zu sein, das Verhältnis von Müttern zu ihrem Nachwuchs und das Verständnis von Familie. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die stete Abwesenheit des Vaters.

gegenüber. In Bezug auf den biotechnologischen Zusammenhang tun sich bei dieser Arbeit wie auch schon bei *Siren Mole* bei längerer Reflexion verschiedene Ebenen auf, von denen einige schon erwähnt wurden. Die Umgebung, also die Lederkonstruktion, verweist auf die Beziehung zwischen den dargestellten Wesen und den Menschen. Offenbar kümmern sich die Menschen um die Chimären: Mithin wird der Aspekt Verantwortung angerührt. Dazu kommt der Hinweis auf die Eigendynamik der Natur. Mag das erste Wesen dieser Art auch vom Menschen biotechnologisch erzeugt worden sein, so ist es doch offensichtlich fähig zur natürlichen Reproduktion, wie die dargestellte Szene veranschaulicht. Die Verselbstständigung eines ursprünglich im Labor entstandenen Organismus verlangt eine Reaktion und ein Konzept zum Umgang mit diesem (hierauf wird im folgenden Kapitel konkreter eingegangen). Zudem kommt im Zusammenhang mit der Biotechnologie und der künstlichen Reproduktion die Frage nach dem Vater der jungen Wesen auf. Seine Abwesenheit lässt verschiedene Interpretationen zu. Zum einen spielt bei vielen Tieren, so auch bei Schweinen, der männliche Elternteil keine Rolle bei der Aufzucht der Jungen. Betrachtet man die Wesen jedoch als Nutztiere für den Menschen, so bieten sich Anknüpfungspunkte an die dominierende Nutztierhaltung von Schweinen und Kühen durch Fleisch- und Milchlieferranten an. Häufig arbeiten die landwirtschaftlichen Betriebe in diesem Bereich mit künstlicher Besamung, um ein optimales Zuchtergebnis zu erreichen. Somit ist der väterliche Teil schon bei der Befruchtung nicht mehr physisch anwesend. In einer weiterführenden Reflexion lässt sich sogar von einer Obsoleszenz des väterlichen Parts sprechen, denn für die Herstellung eines Klons ist er überflüssig, während der mütterliche Part zumindest als Spenderin von Eizellen und als Austragende bisher unverzichtbar ist.

An diese Gedanken anknüpfend lässt sich der Titel des Werkes als ›neue Familie‹ lesen, eine Zukunftsvision, die dank Klonverfahren auch in menschlichen Familien den Vater rein biologisch vollkommen überflüssig machen könnte. Noch weitere Bedeutungsansätze lassen sich mit dem Titel verbinden. *The Young Family* zeigt eine Art von Lebewesen, für die es noch keine Taxonomie gibt. Für den Umgang mit ihnen existieren bisher keine gesellschaftlichen Regeln, sie werden nicht einmal ernsthaft diskutiert. Da die biotechnologische Forschung rasant voranschreitet, kann die Arbeit Piccininis auch als Aufforderung an die Gesellschaft gelesen werden, sich dieser Diskussion zu stellen.

Das Monströse in den hyperrealistischen Plastiken Patricia Piccininis

Wie bereits einleitend erwähnt, ist der Aspekt des Monströsen, Abstoßenden in Kombination mit dem Anrührenden, Ansprechenden etwas, das immer wieder in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Australierin erwähnt wird. Insofern muss zunächst einmal definiert werden, was in der folgenden Diskussion als monströs verstanden wird. In dem Katalog *Patricia Piccinini – We are Family* zur Biennale in Venedig überschreiben die beiden Autorinnen Christine und Margaret Wertheim ihren Beitrag mit dem Titel *Teratology* (Wertheim/Wertheim 2003). In Anlehnung an Mary Douglas und ihren Text *Purity and Danger* definieren sie das Monströse als etwas, das außerhalb bekannter Klassifikationssysteme steht (vgl. ebd.: 25). Die Schwierigkeit, etwas zuzuordnen, macht es demnach erst monströs. In der Schlussfolgerung bedeutet dies, dass, wenn sich das Klassifikationssystem ändert, auch das Monströse zum Normalen werden und seinen abschreckenden Charakter verlieren kann. Im Rahmen dieser Abgrenzung des Monströsen gegen das Normale wird der Blick nun auf die ausführlich vorgestellte Arbeit von Patricia Piccinini gerichtet.

In *The Young Family* sind Wesen dargestellt, die unzweifelhaft zwischen Mensch und Tier stehen und deren Herkunft aus dem gentechnologischen Kontext sich für den zeitgenössischen Betrachter direkt oder spätestens in der Beschäftigung mit den von Piccinini gelieferten Zusatzinformationen ergibt. Das Unbehagen, das den Betrachter dieser plastischen Arbeit beschleicht, rührt aus der Kombination des Vertrauten, Anrührenden mit dem Fremden, Ungewohnten. Die Wesen sind nicht zu klassifizieren, ihre Existenz erscheint jedoch aufgrund des starken Naturalismus als denkbar, sogar als wahrscheinlich. Das Werk fordert zur Auseinandersetzung mit dem gültigen Begriff des Menschlichen und der Abgrenzung gegenüber dem Nichtmenschlichen heraus. Auf vielen Gebieten der Biotechnologie ist es bereits Standard, mit transgenen Organismen zu arbeiten; im gesellschaftlichen Umgang mit diesen zeitgemäßen Technologien jedoch herrscht noch große Unsicherheit. Indem Künstlerinnen und Künstler wie Patricia Piccinini mit kunstimmanenten Methoden diese Zwischenräume ausloten, bieten sie jenseits des naturwissenschaftlich-rational dominierten Zugangs anschauliche Ansatzpunkte zur Auseinandersetzung mit der Thematik. In der mehrperspektivischen Auseinandersetzung wiederum liegt das Potenzial, neue Kategorien zu finden und den Eindruck der Monstrosität technologisch veränderter Lebewesen abzulegen, um einen verantwortungsbewussten Umgang mit ihnen zu ermöglichen. Donna Haraway behauptet in ihrem Aufsatz im Ausstellungskatalog (*tender*) *creatures. Patricia Piccinini*, die Künstlerin wer-

te technologischen Fortschritt nicht, sondern rege lediglich Neugier, emotionales Engagement und Einsatz an (vgl. Haraway 2007: 100). Diese Einschätzung wird von Piccinini selbst immer wieder gestützt, indem sie beispielsweise betont:

»What my work does is trying to present situations. And often these situations are somehow complicated. They're not black or white, they have both sides to them. And then the audience makes up their minds. How they feel about them. And also, often the audiences changes how they feel about them over the time.« (Piccinini in Thienenkamp 2007: II)

Bei der Betrachtung von *The Young Family* lässt sich eine gewisse Wertung allerdings doch feststellen. Die Plastik an sich zeigt, wie beschrieben, eine anrührend familiäre Szene in einem geschützten Raum, der durch die Ränder des Ledermöbels definiert wird. In Kontrast zu dieser Atmosphäre tritt die Plastik durch die Art der Präsentation. Indem die dargestellten Figuren den menschlichen Betrachtern und ihrem analytischen Blick nackt und trotz der Intimität der Szene von allen Seiten zugänglich und in Draufsicht präsentiert werden, ist ihre Position geschwächt. Die schützende Begrenzung durch die Lederliege wird aufgebrochen durch den forschenden Blick des Betrachters. Die Situation im Ausstellungsraum repräsentiert die Laborsituation und auch die gesellschaftliche Haltung gegenüber den dort entstehenden hybriden Wesen, die eindeutig hierarchisch ist. Ob diese Hierarchie vom Betrachter hinterfragt wird, bleibt angesichts der seziertisch-artigen Präsentation fraglich. Der Betrachter bleibt in der dominanten Position, die ›junge Familie‹ ist weder rein formal noch inhaltlich auf Augenhöhe mit der Spezies Mensch. Trotzdem kann die Verwendung des monströsen Elements eine Reflexion über das spezifisch Menschliche anregen. Der Betrachter des Werkes positioniert sich automatisch zu den dargestellten Kreaturen, sieht Gemeinsamkeiten und Differenzen. Seine Unfähigkeit, die plastizierten Wesen in ein bekanntes Schema einzuordnen – und damit ihre Monstrosität –, führt ihm in der reflektierenden Überlegung die Notwendigkeit vor Augen, sich der Frage nach dem Umgang mit vom Menschen manipulierten Leben zu stellen. Die Monstrosität ist in dem Fall nicht zwingend negativ besetzt und vor allem nicht unumkehrbar. Es bedarf eines kritischen Hinterfragens und einer anschließenden Modifikation bestehender Klassifikationssysteme, um dem nicht Einzuordnenden zu einer definierten Position innerhalb der bestehenden Lebenssysteme zu verhelfen. Im künstlerischen Kontext hat Piccinini mit ihrer multi-medialen Präsentation von Mischwesen bereits eine eigene Welt für diese Kreaturen geschaffen:

»And I'm presenting, like to say, the creatures are the inhabitants of my world, the installations are the environments of my work, [...] the movies are the stories of my world« (ebd.).⁶

Diesbezüglich sehen Wertheim/Wertheim sie als Pionierin eines innovativen, toleranten Umgangs mit neuen Technologien und den daraus entstehenden Organismen:

»Patricia Piccinini too is a pioneer of monstrosity. Sending back knowledge from newly opened horizons, she offers imaginative evidence of a more open ended, diverse future where man no longer stands alone and the trans-human flowers« (Wertheim/Wertheim 2003: 29).

Gemäß der Forderung in dem einleitenden Zitat von Oron Catts, Künstler müssten sich zum Zeitgeschehen äußern und angemessene, neue Umsetzungsformen finden, erfüllt Piccininis Werk diesen Anspruch durchaus und liefert einen inspirierenden Beitrag in der Auseinandersetzung mit Biotechnologie und der Rolle der Kunst dabei. An dem ausgewählten Beispiel lässt sich nachvollziehen, welche Rolle der Kunst bei der gesamtgesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Biotechnologie zukommen kann: Indem Patricia Piccinini einer Vision von den möglichen Auswirkungen aktueller Forschungsmethoden eine erfassbare Form gibt, verschafft sie auch dem naturwissenschaftlichen Laien eine sinnlich erfahrbare Grundlage, von der aus er sich zu dem Inhalt des Werkes positionieren kann. Das künstlerische Werk bietet so einen konkreten Zugang zu Vorgängen, die nicht nur hinter Labortüren fern der gesellschaftlichen Öffentlichkeit erfolgen, sondern dazu noch so komplex und abstrakt sind, dass sie für den naturwissenschaftlich nicht allzu kundigen Menschen kaum nachvollziehbar sind. Ohne den Anspruch auf Objektivität und korrekte Wiedergabe naturwissenschaftlicher Sachverhalte kann die Kunst frei fabulieren und dabei Ängste, Wünsche und Erwartungen, die sich unterschwellig in der Gesellschaft mit den Technologien des 21. Jahrhunderts verbinden, erspüren und, indem sie ihnen eine Gestalt gibt, erst ins Bewusstsein rücken.

6 Über die plastische Arbeit hinaus bilden digitale Fotografien und Videoinstallationen einen wichtigen Bestandteil im künstlerischen Werk von Piccinini. Einige der von ihr plastizierten Wesen inszeniert sie in digitalisierter Form mittels Foto oder Film in einer virtuellen Umgebung (z.B. *Siren Mole*, *The Bodyguard*).

Literatur

- Cregan, Kate/Scanlon, Christopher (2004): »Patricia Piccinini. We are family«. In: Arena Magazine, Heft 71; http://www.arena.org.au/archives/Mag%20Archive/Issue_71/review_71.htm (letzter Zugriff 07.01.2006).
- Goriss-Hunter, Anitra (2004): »Slippery Mutants Perform and Wink at Maternal Insurrections: Patricia Piccinini's Monstrous Cute«. In: Continuum. Journal of Media & Cultural Studies. Jg. 18, Nr. 4, Dezember, S. 541–553.
- Haraway, Donna J. (2007): »Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country«. In: (tier)nas) criaturas. Patricia Piccinini. Ausstellungskatalog des Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.
- Larson, Kay (2006): »Beautiful Mutants. If it's sweet and sad, sentimental and repulsive, cute and creepy, it must be postmodern mannerism«. In: ARTnews, Jg. 105, Nr. 2, Februar, S. 106–109.
- Lovelace, Carey (2004): »Flesh & Feminism. Women Artists Use the Body as Material and Metaphor«. In: MSMagazine, Spring 2004, S. 65–69.
- Michael, Linda (Hg.) (2003): Patricia Piccinini. We are Family. Ausstellungskatalog für den Australischen Pavillon zur 50. Biennale in Venedig.
- Nadis, Steve (2000): »Science for art's sake«. In: nature, Nr. 407, 12. Oktober, S. 668–670.
- Piccinini, Patricia (2003): Public Lecture. Tokyo Art University. <http://patriciapiccinini.net> (letzter Zugriff vom 28.02.2005).
- Sentker, Andreas (2004): »Klon des Erfolgs«. In: Die Zeit, Nr. 9. 19. Februar, S. 33.
- Thienenkamp, Heike (2007): Interview mit Patricia Piccinini (unveröffentlicht).
- Turner, Jonathan (2003): »Alien Nation«. In: ARTnews, Jg. 102, September, S. 107.
- Wedde, Ian (2006): »Little Creatures. Babies, toddlers and other monsters: Australian artist Patricia Piccinini and the birthing pains of our new millenium«. In: New Zealand Listener. Jg. 202, Nr. 3433, Februar/März, ohne Seitenangabe.
- Wertheim, Christine/Wertheim, Margaret (2003): »Teratology«. In: Linda Michael (Hg.): Patricia Piccinini. We are Family. Ausstellungskatalog für den Australischen Pavillon zur 50. Biennale in Venedig.
- Williams, Linda (2004): »Spectacle or Critique? Reproduction in the work of Patricia Piccinini«. In: Anne Marsh/Linda Williams: Southern Review, Jg. 37, Nr. 1, S. 76–94.

