

Über ihre eigene Schulter. Die Schwarze Frau blickt in den Ausstellungsraum, sie schaut uns direkt in die Augen. Unerschütterlich. Ihr Körper ist in die entgegengesetzte Richtung gewandt, das Gesicht auf eine weiße Figur in Spitzenunterwäsche und transparenten Strümpfen montiert, die sich hinter einem schweren, lose an der Wand hängenden Vorhang aus Brokat zu verstecken versucht. Geradezu neckisch diese Szene aus einem Vintage-Erotikmagazin, wären da nicht die Augen. Wäre da nicht der invertierte Blick.

Es ist aber nicht nur der in den Ausstellungsraum gerichtete Blick einer namenlosen Schwarzen Frau, es ist auch ein medienspezifischer Blick auf die Fotografie und ihre Rolle in der Darstellung marginalisierter Körper. Allgemeiner noch, ist es ein Blick zurück in die Geschichte, jene des Kolonialismus, des Rassismus und des Sexismus, den Frida Orupabo mit *Turning* (2021) adressiert. Hier findet Retrospektion auf unterschiedlichen Ebenen statt, buchstäblich wie im übertragenen Sinn: die Augen einer Schwarzen Frau, die sich nicht länger verstecken will und sich gegen ihren eigenen – in diesem Fall einen weißen – Körper wehrt. Ein Blick, der Räume, Zeiten und gesellschaftliche Kontexte quert. „Der Blick ist in meiner Arbeit wichtig, da er die Betrachter*innen herausfordert“, so die Künstler*in, selbst eine Schwarze Frau, über die Tapete, die sich über eine ganze Ausstellungswand erstreckt und den fragmentierten Frauenkörper mehr als präsent, ja geradezu massiv werden lässt: „Es ist eine Möglichkeit, sich der Objektivierung zu entziehen. Da uns die abgebildeten Menschen häufig direkt anschauen, machen sie deutlich, dass auch die Betrachter*innen betrachtet werden.“¹ Frida Orupabos Werke kehren überkommene Perspektiven um und nehmen diejenigen, die sie betrachten, mit in die Verantwortung darüber, in welchen Zusammenhängen und unter welchen Bedingungen die Fotografien einmal entstanden waren.

Die weiblichen, sexualisierten und rassifizierten Körper in ihren Bildsammlungen und Collagen setzen sich aus vorgefundenem visuellem Material zusammen, das aus historischen kolonialen Archiven, aus privaten Sammlungen im familiären Umfeld, Schnappschüssen sowie aus dem Internet oder vom Flohmarkt stammt. Es handelt sich um Bildmaterial, das zu unterschiedlichen Zeiten zu zirkulieren begonnen hat und das nun in den Werken der Künstlerin zusammenfindet. Der Umgang mit den von Orupabo ins Bild gesetzten Körpern in ehemaligen Kolonien, die körperlichen und psychologischen Verletzungen, die versklavten Menschen zugefügt wurden etwa, das sukzessive Zerstören ihres sozialen Umfelds, spiegelt sich in einer aus den Fugen geratenen Körperlichkeit wider: verrenkte Gliedmaßen, nicht exakt zueinander passende Körperteile, Bildbrüche und -verletzungen. Die Collage gibt sich hier nicht nur als künstlerische Methode, durch die Neues aus Altem entsteht, sondern auch als Verfahren, das Zerstörungen sichtbar werden lässt.

Ihre Werke stellt die Künstlerin in *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* in den Kontext bildhauerischen Schaffens aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu *Turning* gesellen sich zwei Arbeiten: Louise Bourgeois' *Observer* (Beobachter*in, 1947–1949) und Alberto Giacomettis *Femme debout III* (Stehende Frau III, 1962), beide in Schwarz gehalten, beide in dieselbe Richtung wie die Frau in *Turning* blickend, als wären sie Verwandte. Giacomettis stehende Frau, eine seiner spindeldünnen Gestalten aus dunkler Bronze, deren händisch bearbeitete Oberfläche der statuarischen Pose die Strenge nimmt, und die Beobachter*in von Bourgeois, eine geschlechtslose Figur

mit anthropomorphen Zügen, deren viel zu kleiner Kopf ein überdimensionales Gebilde ziert, das je nach Perspektive als extravaganter Hut, als traditionelle afrikanische Frisur oder als Kopfschmuck gedeutet werden kann, stehen Orupabo dabei zur Seite. Zu dritt wird der Blick der drei Stehenden multiperspektivisch.

Ein solcher Blick auf rassifizierte, weiblich gelesene Körper ist heute mehr als notwendig: Schwarze Frauen kommen häufig „in keiner der analytischen Kategorien“² vor, wie es die afrobrasilianische Feministin Djamila Ribeiro in Weiterentwicklung von Simone de Beauvoirs universalistischem Verständnis der Frau als das andere Geschlecht und in Differenz zum Mann formuliert. Schwarze Frauen werden in doppelter Hinsicht nicht beachtet, so die Autorin, sie bilden „eine Antithese zu Weißsein und zu Männlichkeit“³ und nehmen folglich „die Funktion des Anderen des Anderen“⁴ ein. Um mit diesen Formen mehrfacher Unsichtbarkeit umzugehen und dabei auch eine Perspektive einzunehmen, die unterschiedliche und gleichzeitig wirkende Formen von Diskriminierung mitdenkt, greift die Künstlerin auf historisches Material zurück und aktualisiert es. Durch die Schnittsetzung in ihren Collagen und die Kombination aus historisch nicht aus einem gemeinsamen Kontext stammenden Bildelementen eignet sie sich (wieder) an, was andere sich zuvor bereits angeeignet haben. Den Schwarzen Frauenkörper nämlich.

Die Bildwelten, die Frida Orupabo produziert, reproduziert und mit visuellen Mitteln erforscht, zeigen nicht nur menschliche Körper, sondern auch die von Tieren. Diese Vermischung, ein Durcheinanderbringen eindeutiger Kategorien, bringt auch die Vorstellung darüber ins Wanken, wie der Mensch sich von seinen tierischen Verwandten zu differenzieren versucht. So auch im Video *Ohne Titel* (2017), das sich aus dem öffentlichen Instagram-Feed @nemiepeba der Künstlerin speist, einer mehr als dreistündigen Aneinanderreihung von zumeist schwarz-weißen, verfremdeten oder als Found Footage genutzten Stand- und Bewegtbildern. Die Mensch und Tier in einem Bildfluss zusammenführende Videocollage befindet sich in der Ausstellung in unmittelbarer Nähe zu *Le Griffu* (1952), ein von der französischen Bildhauerin Germaine Richier aus Bronze angefertigtes Wesen, das sich auf dem Spektrum zwischen den Polen „Mensch“ und „Tier“ kaum einordnen lässt. Krallenwesen nennt es der deutschsprachige Titel, ein Mischwesen, nicht-binär. Das Hybrid mit menschenähnlichem Körper ist ausgezehrt und mit Hohlräumen durchsetzt, es hat einen nicht näher bestimmbareren Tierkopf, und an seinen Füßen, am Ellbogen und anstatt seiner Finger wachsen Krallen. Zwischen den Extremitäten dieses in Metamorphose begriffenen Lebewesens spannen sich Stäbe auf, ein Gerüst, das *Le Griffu* gleichermaßen zu stützen und, wie Fesseln, die Skulptur in ihrem Bewegungsdrang einzuschränken scheint. Die Skulptur kommuniziert sowohl mit dem reproduzierten und in der Öffentlichkeit zirkulierenden Bildmaterial, das Frida Orupabo für ihr Video zusammengetragen hat, als auch mit den parallel dazu laufenden Klischees, die sich durch den Umlauf der Bilder vervielfältigen und immer wieder neu manifestieren. Orupabos Fragen nach den historischen und aktuellen Bedingungen von weißen und Schwarzen Körpern finden hier eine Analogie in der Frage nach der Differenz zwischen Mensch und Tier. Eine Unterscheidung ist nicht haltbar.

Zusätzlich zu den stehenden Frauen in der Nähe von *Turning* und zur Videoinstallation mit dem Krallenwesen zeigt Frida Orupabo in ihrem Teil der Ausstellung Werke, die sich seit 2021 in den Beständen des Museums befinden. Es handelt sich dabei um zwei Collagen und einen Druck, alle *Ohne Titel* (2018, 2019, 2020), die sie mit kleineren Skulpturen aus der mumok Sammlung gruppiert. Die an ihren Rändern beschnittene Collage etwa setzt sich aus dem Körper eines nordischen Drachens, einem Hundekopf, einem

Mädchengesicht, das sich, auf einem jungen Körper montiert, dem Ausstellungsraum zuwendet, einem Baby und einer Milchflasche zusammen. Die Komplexität des Frauseins, des Kind-, Mädchen- und Mutterseins, die unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die an bestimmte physiologische oder psychologische Charakteristika geknüpft sind, kommen hier ins Bild. Die Collage tritt mit Plastiken in Dialog, die von weißen, aus Europa stammenden Männern angefertigt wurden: *La négresse blonde II* (1933) von Constantin Brâncuși, *La mère* (Die Mutter, 1935) von Henri Laurens oder Ossip Zadkines *Formes féminines* (Weibliche Formen, 1922). Orupabo entwirft Gegenbilder zum goldenen Glanz von Brâncușis Skulptur, deren Titel ihren kolonialen Entstehungskontext widerspiegelt und heutigen Maßstäben einer geschichts- und diversitätsbewussten Sprache diametral entgegengesetzt ist. Sie kontrastiert den überstilisierenden, vermeintlich universalistischen männlichen Blick auf Frauenkörper. Laurens' Figur einer Mutter und Zadkines Fantasien über weibliche Formen begegnen in Orupabos Bildern ihrer eigenen Fragmentierung.

Die Werke der Künstlerin oszillieren zwischen den Zeiten und Kontexten und stellen die Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse, vor allem auch ihre Widersprüche, zur Disposition. Der Mann im roten Bild trägt seinen Hut in der Hand, er hat etwas Friedvolles an sich. *Ohne Titel* (2019) ist das stark vergrößerte Negativ eines historischen Porträts aus einem US-amerikanischen Fotostudio, das Orupabo ihren Frauenfiguren als eine Art Vexierbild zur Seite stellt. Die invertierten Farben des Negativs geben dem Kunstwerk malerische Qualität und lassen gleichzeitig offen, ob es sich beim Porträtierten um einen weißen oder einen Schwarzen Mann handelt. In unmittelbarer Nähe dazu befinden sich Hans Arps *Idol* (1950), eine seltsam ambivalente Figur, deren Titel auf ein Wunschbild, auf einen Gegenstand schwärmerischer Verehrung, ja ein Götzenbild schließen lässt, sowie die Skulptur *Homme accroupi* (Kauernder, 1907) von André Derain. Der kauernde Mann mit seiner hellen Sandsteinoberfläche, ein händisch bearbeiteter Kubus, den der französische Bildhauer vor mehr als 100 Jahren angefertigt hat, entstand zu einer Zeit, in der außereuropäische Kunst, als präkolumbianische und afrikanische Formensprachen etwa, in Europa „angesagt“ waren. Formen, die von den meist männlichen Künstlern in einem Akt der Appropriation einfach übernommen wurden. Formen, die durch Kunst eine ähnliche Inbesitznahme erfuhren wie die außereuropäischen Territorien, die Großmächte wie Frankreich, Spanien oder Portugal jahrhundertlang unter ihre Herrschaft stellten und deren Bevölkerung sie unterwarfen, vertrieben oder ermordeten. Der Kauernde steht nicht für einen gesamtheitlichen Blick zur Verfügung, da er seinen hockenden Körper in sich kehrt und dadurch den einzelnen Seiten des Kubus relative Eigenständigkeit verleiht. Ebenso wenig lässt die Inversion der Farben in Orupabos Werk zu, dass der Mann im Detail zu sehen ist. Das Foto entstand vor einem schweren, mit Kordeln und Fransen drapierten Brokatvorhang. Ob es sich dabei um dasselbe dekorative Element handelt, hinter dem sich die Frau in *Turning* vor dem erotisierenden, sexualisierenden Blick zu verstecken versucht, obliegt letztlich der Interpretation der Betrachter*innen.

1 Aus Gesprächen mit Frida Orupabo, 2025.

2 Djamila Ribeiro, *Wo wir sprechen. Schwarze Diskursräume*, Münster 2022, S. 46.

3 Ebd.

4 Ebd.; vgl. Grada Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster 2012, S. 124.

Frida Orupabo

Over her own shoulder. The Black woman looks into the exhibition space, straight into our eyes. Unwavering. Her body turns in the opposite direction: the face is mounted to a white figure in lace underwear and transparent stockings about to hide behind a heavy brocade curtain hanging freely on the wall. An almost saucy scene from a vintage erotic magazine—if it weren't for the eyes, for the inverted gaze.

It is not just this gaze of an anonymous Black woman facing the exhibition space; it is a media-specific rendering of photography and its role in the representation of marginalized bodies. More generally, it is a look back into history, into colonialism, racism, and sexism that Frida Orupabo frames in *Turning* (2021). This retrospection takes place on different levels, literally and figuratively: the eyes of a Black woman who no longer wants to hide and resists her own—in this case white—body. A gaze that transcends space, time, and social contexts. “I often use the gaze in my work because it challenges the viewer,” says the artist, herself a Black woman, about the wallpaper stretching across the length of an entire exhibition wall, making the fragmented female body more than present, massive even: “It is a way of evading objectification. These depicted people look directly at us and make it clear that we, the viewers, are being looked at, too.”¹ Frida Orupabo's works reverse entrenched perspectives and summon their viewers to share responsibility for the contexts and conditions in which the photographs were once taken.

The female, sexualized, and racialized bodies in her imagery and collages are composed of found visual material from historical colonial archives, private collections of family members, snapshots, the Internet, and flea markets. Stemming from different times and historical contexts, this image material has now found its way into the artist's works. Orupabo's treatment of these bodies from former colonies, the physical and psychological injuries inflicted on enslaved people, and the progressive elimination of their social environment manifests in a discombobulated corporeality: twisted limbs, ill-fitting body parts, visual breaks and distortions. Here, collage serves not only as an artistic method to create something new from the old but also as a technique that makes devastation visible.

In *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*, the artist juxtaposes her creations with sculptural works from the first half of the twentieth century. *Turning* is flanked by two works: Louise Bourgeois's *Observer* (1947–49) and Alberto Giacometti's *Femme debout III* (1962, *Standing Woman III*), both in black, both looking in the same direction as the woman in *Turning*, as if the trio were related. Giacometti's upright standing woman, one of his dark bronze spindly figures whose hand-worked surface softens the rigid statuesque pose, and Bourgeois's genderless figure with anthropomorphic features whose much-too-small head is adorned with an elongated slab, which can be interpreted as an extravagant hat, a traditional African hairstyle, or a headdress, depending on the viewpoint, keep Orupabo's company. The gaze of these three standing figures reveals multiple perspectives.

Such a variegated take on racialized, female-read bodies is more than necessary today: Black women often do not appear “in any of the analytical categories,”² argues Afro-Brazilian feminist Djamila Ribeiro, expanding on Simone de Beauvoir's universalist understanding of women as the second sex and in opposition to man. According to the author, Black women are ignored in two respects: they constitute “the double antithesis of

whiteness and masculinity”³ and thus perform “the function of the ‘other’ of the other.”⁴ In order to approach these multiple invisibilities while adopting a perspective that accounts for the different forms of discrimination at work, Orupabo draws on historical materials and updates them to the present time. Through the cut lines in her collages and the juxtaposition of visual elements from disparate historical contexts, she (re)appropriates what others have already appropriated: the Black female body.

Frida Orupabo produces, reproduces, and explores image worlds not only of human bodies but also those of animals. Mixing and unhinging seemingly unambiguous categories, she thwarts human attempts to differentiate themselves from their animal relatives. For example, the video *Untitled* (2017), which feeds on the artist’s public Instagram feed @nemiepeba, features a more than three-hour-long series of still and moving images, mostly black and white, manipulated, or employed selectively as found footage. This video collage merging humans and animals in a flow of images is situated in close proximity to *Le Griffu* (1952, *The Clawed One*), a creature made of bronze by French sculptor Germaine Richier that is hard to place in the spectrum between the poles of “human” and “animal.” The English title names it a clawed creature, a hybrid being, non-binary. The body of the humanoid hybrid is emaciated, riddled with cavities; it has an indefinable animal head, claws growing from its feet, elbows, and fingers. Tautened between the extremities of this metamorphosing being is a scaffolding of rods that seems to support *Le Griffu* while, like shackles, constraining the sculpture in its urge to move. The sculpture mirrors both the reproduced and publicly circulating image material in Frida Orupabo’s video as well as the accompanying clichés that multiply and constantly re-manifest through their proliferation. The artist’s inquiries into the historical and contemporary conditions of white and Black bodies find an analogy here in the alleged division between humans and animals: but no tenable distinction can be found.

In Frida Orupabo’s part of the exhibition, the standing women around *Turning* and the video installation with the clawed creature are complemented with her own works that have been in the museum’s holdings since 2021: two collages and a print, all *Untitled* (2018, 2019, 2020), which are grouped with smaller sculptures from the mumok Collection. The collage with trimmed edges, for example, combines the body of a Nordic dragon, a dog’s head, a baby, a milk bottle, and the face of a girl attached to a young body looking into the exhibition space. The complexities of being a woman, a child, a girl, and a mother, the different roles and functions often connoted with certain physiological or psychological characteristics, are framed in this composition. It confronts sculptures made by white European men: *La négresse blonde II* (1933) by Constantin Brâncuși, *La mère* (1935, *The Mother*) by Henri Laurens, or Ossip Zadkine’s *Formes féminines* (1922, *Feminine Forms*). Orupabo creates counter-images to the golden splendor of Brâncuși’s sculpture, whose title bespeaks its colonial origins and runs diametrically adverse to contemporary linguistic practices conscious of history and diversity. The hyper-stylized, allegedly universalist male view of women’s bodies is exposed. In Orupabo’s imagery, Laurens’s figure of a mother and Zadkine’s fantasies about female forms are subjected to their own fragmentation.

Navigating different times and contexts, the artist’s works put the complexity of social conditions, and above all their discrepancies, up for debate. The man in the red picture holds his hat in his hand; there is something peaceful about him. *Untitled* (2019), an extremely enlarged negative of a historical portrait from a US-American photo studio, interacts with her women figures as a kind of picture puzzle. The inverted colors of the negative

lend the artwork a painterly quality, making it hard to read whether the depicted person is a white or Black man. Nearby are Hans Arp's *Idol* (1950), a mystifying, ambivalent figure whose title suggests an idealized image, a subject of rapturous worship, idolatry even, and the sculpture *Homme accroupi* (1907, Crouching Man) by André Derain. The crouching male with his light-colored sandstone surface, a hand-carved cube created by the French sculptor more than a hundred years ago, dates back to a time when non-European art, when pre-Columbian and African formal languages were "trendy" in Europe. Forms that were simply emulated primarily by male artists in an act of appropriation. Forms that underwent a similar confiscation in the art world as non-European territories did under the rule of superpowers such as France, Spain, or Portugal for centuries, their populations subjugated, expelled, or murdered. An all-encompassing view of the crouched man is impossible as his body turns in on itself, thereby emphasizing the sides of the cube as sculptural elements in their own right. Nor does the inversion of colors in Orupabo's work allow the portrayed man to be seen in all detail. The photo was taken in front of a heavy brocade curtain draped with cords and fringes. Whether this is the same decorative element that the woman in *Turning* tries to hide behind to evade the eroticizing, sexualizing gaze is left to the viewer's interpretation.

1 Excerpt from a conversation with Frida Orupabo, 2025.

2 See Djamila Ribeiro, *Wo wir sprechen: Schwarze Diskursräume*, trans. Inajá Correia Wittkowski (Münster: edition assemblage, 2022), p. 46.

3 Djamila Ribeiro, "Smothered voices: essay on violence against black women in Brazil," in *politics of silence*, ed. CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa, trans. Henrique Frederico Rocha (Lisbon: CECC, 2021), pp. 12–19, here: p. 12.

4 Ribeiro, "Smothered voices," p. 14, citing Grada Kilomba; see Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* (Münster: Unrast, 2012), p. 124.