

# Auf- und Verwerten

## Billie Zangewas "Silk Collages"

Erschienen in: Fäden

Von: Alessa K. Paluch



Abb. 1: Billie Zangewa, „Thread for a Web Begun“, 2021, Installationsansicht © Museum of the African Diaspora (MoAD)

### *Materialwert und Bildwürdigkeit*

Die in Südafrika lebende Künstlerin Billie Zangewa schafft aufwendige textile Collagen, die Alltagsszenen einer schwarzen Frau – Zangewa selbst – zeigen. Sie näht per Hand die teils nur wenige Zentimeter großen Stoffstücke aus Dupionseide auf ein Trägerpapier auf. Das zur Befestigung genutzte Garn ist unauffällig, doch die Kett- und Schussfäden sind an den unregelmäßigen Rändern der textilen Kunstwerke deutlich sichtbar. Zangewa beschreibt ihren Prozess in Interviews folgendermaßen: Zunächst habe sie ein Motiv im Kopf, welches sie dann szenisch inszeniere und mit sich selbst als Modell per Selbstauslöser fotografiere. Teils bearbeite sie dann die so entstandenen situativen Fotografien collageartig, bis die fotografische Vorlage in etwa dem entspreche, was sie als Idee im Kopf hatte. Diese Vorstudien nutze sie, um auf Newsprint-Papier eine der Vorlage entsprechende großformatige Zeichnung aufzubringen. Auf diese Zeichnung nähe sie wiederum die einzelnen Seidenstücke per Hand auf.<sup>1</sup> So entsteht ein Motiv, welches in Missachtung der Materiallogik nicht nur kompositorisch malerisch wirkt. Die vielen kleinen Stoffdetails erinnern an einen groben, teils impressionistisch abstrakten Pinselduktus, der sich vor allem bei einer distanzierten Betrachtung zu Figurativem

zusammenfügt. Die Kuratorin und Schriftstellerin Enuma Okoro bezeichnet Zangewas Arbeiten deshalb auch als „fabric paintings“<sup>2</sup>. Gebrochen wird diese Reminiszenz an verschiedene Varianten moderner Malerei (man fühlt sich an Farbaufträge von Henri Matisse, Egon Schiele oder Erich Heckel erinnert) durch die fehlende klassisch rechteckige Begrenzung des Werkes: Die Seiten sind nicht gerade, unregelmäßig, fransen aus, sind an- und abgeschnitten. Das textile Werk hat keine Verwandtschaft mehr mit einer auf einen Keilrahmen gespannten Leinwand, die ihre stoffliche Beschaffenheit durch Grundierung zu verbergen sucht. So werden Zangewas Werke teilweise ungerahmt an die Ausstellungswände gehängt, so dass sich der Begriff des textilen Wandbehangs anbietet. Andere Werke wiederum werden gerahmt, wodurch in der Präsentation eine Ambivalenz entsteht zwischen dem zum Anfassen einladenden haptischen Material, der Entgrenzung des Bildes durch die Ausschnitte und Ausfransungen sowie einer durch Rahmung und Verglasung eingezogenen Distanz.

Die größere Ambivalenz liegt aber im Werk selbst zwischen dem Symbolwert des hochwertigen Materials mit seiner langen Geschichte als Luxusgut und dem handwerklichen Zugriff auf das Material als Mittel zum Zweck. Die Seide wird kleingeschnitten, angenäht, fransig gelassen, nicht geglättet: Das wertvolle Material wird nicht behutsam behandelt. Gleichzeitig kann zumindest für die frühen Arbeiten Zangewas, für die sie noch Seide nutzte, die von der Modeindustrie als Abfallprodukt aussortiert wurde, auch von einem Recycling und einem Aufwerten gesprochen werden. Doch mag auch das spezifisch verwendete Stück Seide keinen Wert gehabt haben, der Symbolwert des Produkts büßt seine Ausstrahlungskraft nicht so leicht ein. Die Werke Zangewas faszinieren in besonderem Maße durch das Zusammenspiel der Wertigkeit von Material und der vermeintlichen Bildunwürdigkeit des Motivs – wählte sie doch lange Zeit vorrangig Alltagsmomente, häusliche Situationen und auf klassische Würdeformeln verzichtende Porträts ihrer selbst und ihres Kindes als Gegenstand ihrer Kunst.

### *Symbolwert und Materialinterpretation*

In Interviews beschreibt Zangewa ihren Weg zum Material Seide als einen zufälligen: Nach der Kunstakademie arbeitete sie im Mode- und Inneneinrichtungsbereich, wo sie von einer Freundin auf Stoff-Samples verschiedener Lieferanten aufmerksam gemacht wurde. Mit diesen meist kleinteiligen Stoffbahnen, die nur kurz gebraucht und dann weggeworfen wurden, begann sie zu arbeiten. Das Material war günstig und hinterließ im Haus ihres Vaters, in das sie wieder eingezogen war und in dem sie keinen eigenen Arbeitsbereich hatte, keine Spuren – anders als Malerei oder Druckgrafik, in der sie ausgebildet wurde.<sup>3</sup> Die Entscheidung für das textile Material fand also aus Zugänglichkeits- und Praktikabilitätsgründen statt, aber auch aus Faszination an dem edlen Stoff, welcher ihr als Abfallprodukt in die Hände fiel. Mittlerweile greift Zangewa auf hochwertigeres *Source Material* zurück und entscheidet selbst über Zuschnitt und Farbwahl. Die Ambivalenz zwischen dem edlen Material und dessen produktiver Verwertung bleibt aber bestehen.

Zangewa beschreibt Seide als ein Material der Transformation,<sup>4</sup> da die Kokons, aus denen sie gewonnen wird, nach dem Chrysalis-Prozess, also der Metamorphose einer Raupe zu einem

Schmetterling, als Abfallprodukt übrig bleiben. Dies ist jedoch keine allzu treffende Metapher, da in der (industriellen) Maulbeerseidenproduktion diese Transformation nicht stattfindet. Die Seide wird aus dem Kokon gewonnen und muss aufwendig bearbeitet werden, um als textiles Garn verwendet werden zu können. Um zu verhindern, dass die schlüpfenden Schmetterlinge den aus einem für die Seidenproduktion praktikablen Endlosfaden bestehenden Kokon zerbeißen, werden diese schon vorher durch Wasserdampf oder Abkochen getötet.<sup>5</sup> Der transformative Chrysalis-Prozess wird also genau genommen durch die Seidenproduktion verhindert. Der Großteil zeitgenössischer Seide ist kein natürliches Nebenprodukt, er ist Sinn und Zweck einer Tier, Umwelt und Mensch ausbeutenden Großindustrie (auch wenn Serikultur das Potenzial hätte, eine der nachhaltigsten Textilproduktionen zu sein,<sup>6</sup> sieht die kapitalistische Realität anders aus). Das interpretatorische Zusammendenken des Materials und der Sujets als Praxen der Transformation, wie es beispielsweise für die Einzelausstellung *Field of Dreams* im Site Santa Fe 2023/2024 benannt wurde,<sup>7</sup> ist deshalb nicht schlüssig. Vielmehr ließe sich, möchte man den Zusammenhang zwischen Material und übergeordnetem Thema herstellen, nach den Kosten und Mühen der Transformation fragen, sowohl im Kontext des Materials (wie es beispielsweise Tierschützer:innen und Textilarbeiter:innen-Initiativen tun) als auch im Kontext der Sujets und Narrative, die vom Schwarzen Frau- und Muttersein erzählen.

Welche Kosten, welche Mühen werden verlangt von einer Künstlerin, die sowohl ihr Muttersein als auch ihren (mitunter unspektakulären) Alltag als Schwarze, afrikanische Frau repräsentiert? Wie viel Ausbeutung steckt im Ideal der guten Mutter und Hausfrau, und welchen kapitalistischen Logiken muss sich die Künstlerin unterwerfen, um weiterhin als Künstlerin tätig sein zu können? Wie ließe sich das Verhältnis zwischen der Künstlerin, deren Erfolg auf der Verwendung von Seide beruht, und den Arbeiterinnen, die für einen Billiglohn und unter Einsatz ihrer Gesundheit diese herstellen,<sup>8</sup> feministisch ausloten? Diese Fragen lassen sich im Zusammendenken der problematischen Kontexte der Seidenproduktion und traditionellen Weiblichkeitsrepräsentation stellen, ohne den Werken selbst ein allzu unterkomplexes Interpretationsangebot hinzuzufügen.

Gleichzeitig birgt die Formelhaftigkeit der von der Künstlerin angebotenen Interpretation und die fast neoliberal anmutende Erzählung von der Transformation als schwieriger Weg mit bestmöglichem Ausgang (aus der Raupe wird ein Schmetterling) eine breite Anschlussfähigkeit für Rezipient:innen des globalen Kunstmarkts. Hinweise darauf liefert nicht nur ihr Erfolg auf demselben und die Installation dreier ihrer Werke in der Hauptausstellung der diesjährigen Venedig-Biennale, sondern vor allem auch ihre Kollaboration mit Louis Vuitton, für die sie 2023 eine der Capucine Handtaschen entworfen hat – natürlich aus Seide. Für die Handtasche hat sie ihr Werk *The Swimming Lesson* von 2020 verwendet, welches das in den Arbeiten Zangewas wiederkehrende Element Wasser sowie die Figur ihres Sohnes aufweist.



Abb. 2: Billie Zangewa, „Heart of the Home“, 2020, handgenähte Seidencollage, 114×140 cm © die Künstlerin und Lehmann Maupin, New York, Seoul und London

### *Szenen der Häuslichkeit und Selbstbestimmung*

Seit der Geburt ihres Sohnes hat Zangewa Szenen von Häuslichkeit vermehrt in ihren Werken dargestellt, indem sie sowohl ihr Kind als auch sich selbst porträtiert hat. Das Mutter- und Kind-Sein während der Corona-Pandemie fand in logischer Konsequenz ihrer bisherigen Sujetwahl von Alltagsmomenten mit Schnappschussqualität Eingang in ihre Seidencollagen. In dieser Zeit spiegeln die Werke in besonderer Weise die Erfahrungen einer alleinerziehenden Mutter, deren Leben sich in hohem Maße um das durchgängig zu betreuende Kind dreht. Dass sie die Zeit gefunden hat, auch während der Lockdowns Kunst zu produzieren, ist unter diesen Umständen bemerkenswert. Wie andere Künstlerinnen auch – von der Impressionistin Berthe Morisot über die Pop Art-Künstlerin Christa Dichgans zur zeitgenössischen Malerin Njideka Akunyili Crosby, um nur drei zu nennen – macht Zangewa ihre Realität und die dadurch spezifisch geformte und meist eingeschränkte Arbeitsfähigkeit zum Sujet ihrer Werke. Ihr Sohn wird nicht nur Gegenstand ihrer Arbeiten, sondern auch seine Abwesenheit und die damit einhergehende Möglichkeit zum künstlerischen Schaffen oder – viel häufiger – zur dringend nötigen Selbstfürsorge.

Hier zeigt sich eine besondere Darstellungsweise Schwarzer Frauen, die die Arbeiten Zangewas deutlich von denen anderer abhebt: Sie porträtiert eine Schwarze Frau in Momenten der Ruhe, der Pause und des entspannten Alleinseins. Man sieht Zangewa im Wasser, am Pool, auf dem Sofa, im Bett. Die Kraft dieser Repräsentation Schwarzer Frauen ist nicht zu unterschätzen: Die Selbstfürsorge im Sinne des von Audre Lorde geprägten Self Care-Begriffs entstammt der Sorge um Schwarze Aktivistische Frauen und der Überzeugung, dass nur diejenigen für eine gerechtere Welt kämpfen können, die zwischendurch innehalten, um Kraft zu tanken.<sup>9</sup> Eine weitere politische Dimension kann auch in Bezug auf Darstellungskonventionen in den Werken Zangewas ausgemacht werden. Den traditionsreichen kunsthistorischen Topoi der Schwarzen Frau als Dienerin, Hausmädchen und schlichtweg als kolonialer Besitz<sup>10</sup> sowie den populärkulturellen Darstellungsweisen beispielsweise in rassistischen Minstrel Shows, im

Vaudeville-Theater oder in (frühen) Hollywoodfilmen als naiv bis dumm, faul und/oder übersexualisiert fügt sie die selbstbestimmte Schwarze Frau hinzu, die in ihrem Zuhause und ihrer Welt einfach existiert. Eine Schwarze Frau, die in Ruhe ein Buch liest und einen Kaffee trinkt, wie in *In my solitude* (2018), erscheint in diesem Kontext als fast schon revolutionäre Bilderfindung und dringend nötige Erweiterung der kunsthistorischen Darstellungskonventionen. So gelesen löst sich die zuvor beschriebene Ambivalenz des Symbolwerts des Materials und dessen grober Handhabung aber auch auf: Der Luxus liegt sowohl in der Seide als auch in den seltenen Momenten der Selbstfürsorge, die sich eine Mutter mitunter hart erarbeiten muss und die aufgrund von wartenden Aufgaben und familiären Bedürfnissen an den Rändern der Zeit immerzu auszufransen scheinen.



Abb. 3: Billie Zangewa, „In my solitude“, 2018, handgenähte Seidencollage, 150×111 cm © die Künstlerin und Lehmann Maupin, New York, Seoul und London

## References

---

1. Vgl. u.a. Billie Zangewa und Dexter Wimberly, „Billie Zangewa in Conversation with Dexter Wimberly for New York Academy of Art. Wednesday, April 21, 2021“, in Billie Zangewa, *Thread for a web begun*, Ausstellung von 20.10.2021 bis 27.02.2022 (Museum of the African Diaspora, 2023), 76–102, hier 95.
2. Enuma Okoro, „Homemaking at Work in the World. Notes on the Domestic Sphere of Billie Zangewa“, in Zangewa, *Thread for a web begun*, 34–40, hier 36.
3. Vgl. Zangewa und Wimberly, „Billie Zangewa in Conversation with Dexter Wimberly for New York Academy of Art“, 78; Billie Zangewa und Anne Reeve, „Billie Zangewa in Conversation with Anne Reeve: Artist Billie Zangewa: On Art and Everyday Feminism“, Hirshhorn Collection Youtube Channel, <https://www.youtube.com/live/TWKOhrVRKQk?si=IHuXQHVBCEKWwgvT>.
4. Vgl. Zangewa und Reeve, „Billie Zangewa in Conversation with Anne Reeve“.
5. Vgl. Silke Vollenhofer, *Grundlagen der Materialkunde. Farbstoffe, Kunststoffe, Textilien, Metalle* (Birkhäuser, 2023), 367–372, <https://doi.org/10.1515/9783035628371>.
6. Vgl. Gregory H. Altman und Brian D. Farrell, „Sericulture as a sustainable agroindustry“, *Cleaner and Circular Bioeconomy* 2 (2022), <https://doi.org/10.1016/j.clcb.2022.100011>.
7. Vgl. digitaler Ausstellungstext zu *Billie Zangewa: Field of Dreams*, 17.02.2023 bis 12.02.2024, Site Santa Fe, <https://www.sitesantafe.org/en/exhibitions/billie-zangewa>.
8. Vgl. Kursheed Ahmad Wani und Y.K. Jaiswal, „Health Hazards of Rearing Silk Worms and Environmental Impact Assessment of Rearing Households of Kashmir, India“, *Nature Environment and Pollution Technology. An International Quarterly Scientific Journal* 10.1 (2011), 85–90.
9. Vgl. Markus Holdo, „Self-care as resistance. Lorde, Foucault, and playfulness“, *Feminist Theory*, <https://doi.org/10.1177/14647001251398021>.
10. Vgl. u.a. Stephanie Archangel, „African Women in Rembrandt's Work“, in *The Routledge Companion to Race in Early Modern Artistic, Material, and Visual Production*, hg. v. Nicholas E. Jones, Christina H. Lee und Dominique E. Polanco (Routledge, 2025), 44–56, <https://doi.org/10.4324/9781003308645-5>; Charmaine Nelson, *Representing the Black Female Subject in Western Art* (Routledge, 2010).

SUGGESTED CITATION: Paluch, Alessa K.: Auf- und Verwerten. Billie Zangewas "Silk Collages", in: KWI-BLOG, [<https://blog.kulturwissenschaften.de/auf-und-verwerten/>], 21.10.2026  
DOI: <https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20261021-0830>