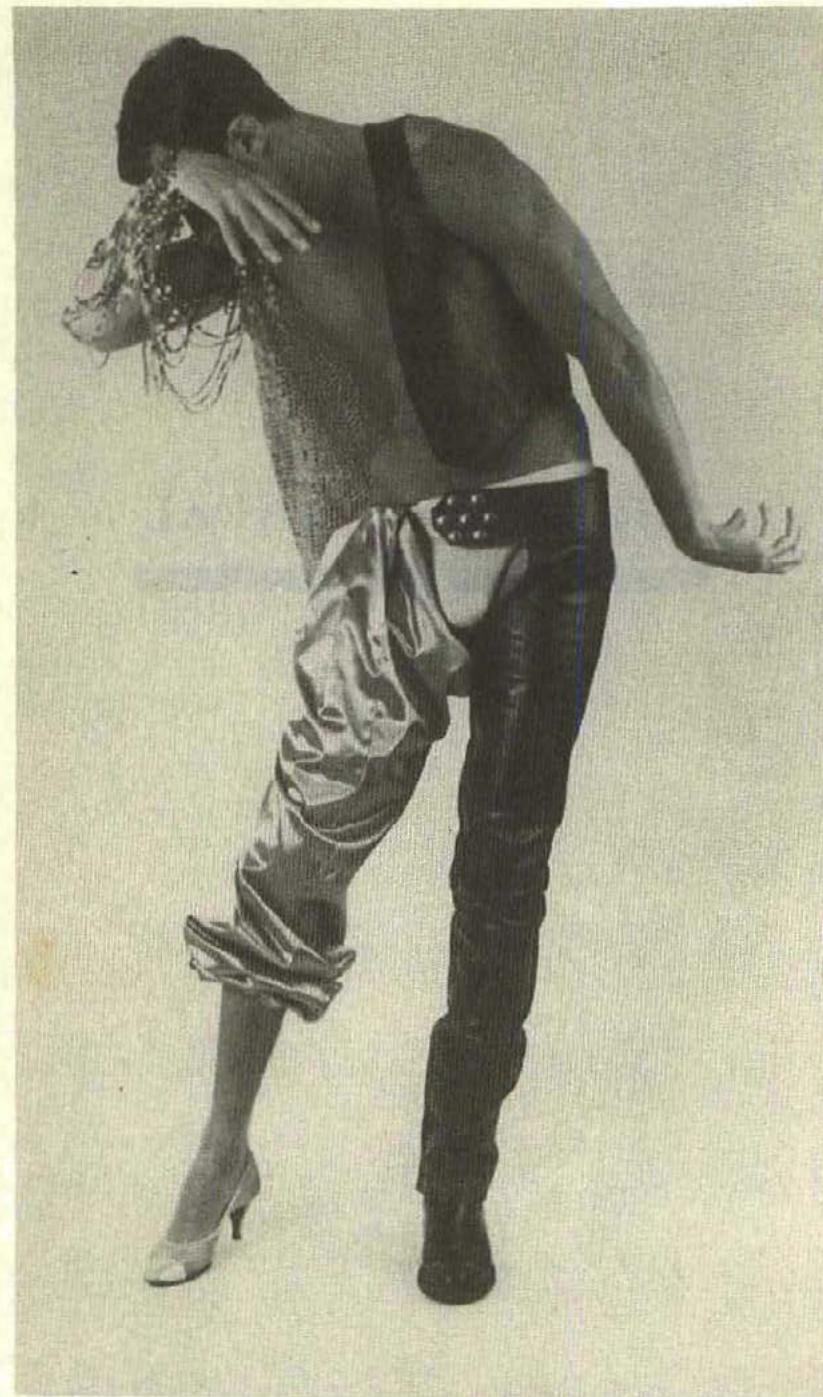


OR NOT

BUTCH



TO BE OR NOT TO BE (BUTCH).

3	[to be or not to be (butch)] Clark Henley
5	On to be or not to be (butch) by Ju Aichinger
12	[Ein Fossil] Ari Ban
18	L Words by Lukas Graf
28	[So I made that up] Simone Forti
34	[Maybe this is an age] Mckenzie Wark
40	[Alle diese Beobachtungen] Brigitte Jürgenssen
44	[Sometimes no one] Carolee Schneemann
46	[Sand in my shoes] Dido
48	I should get on by Ju Aichinger
51	credits acknowledgement

On to be or not to be (butch)

Text: Ju Aichinger

2025

In *to be or not to be (butch)*, ceramic shoes, denim trousers, and wall-mounted works gather in a loose constellation somewhere between still life and stage set. The installation conjures a scene of absence and echo: bodies missing, yet unmistakably present in their traces – mediated through fashion, performance, digital culture. These objects linger like props from a queer dressing room after hours, their weight both material and symbolic. They speak of waiting, of holding ground, of desiring and being desired.

I built my shoes too big for my feet to carry.

I lean. *“The prevailing attitude is... Hey, this is boring. Maybe I’ll stand up. On the other hand, I’m thinking of taking a nap. Leaning is nowhere as committed as standing. and is much more aesthetic.”*¹

I wait.

I linger.

Shoes turn into fossils here. Not as monuments, but as residues. Ready to run, tied just so, yet unmoved. Traces of movement stilled into permanence. The silence that follows a beat too strong. The choreography of disappearance. “People will think I was huge,” – a whisper caught in clay.

The trousers scissor, dry hump, collapse. One pair sits, surreptitiously, in the lap of another – knees pressed together, exhausted legs

1 Clark Henley, *The Butch Manual* (The Sea Horse Press, 1982), Standing, Almost; 28

splayed. Ceramic is patient; it remembers things the body forgets.

Long gone, long long gone. Time to rest. Maybe these are my commitment shoes, holding me heavily in my place.

The exhibition navigates a space between trend and testimony. A fascination with objects once over-coded – the must-haves, once-viral – now ossified in clay. Their new weight mocks their former lightness. A sneaker loses hype but gains gravity. Keys, carabiners, framed wall works – accessories turned into queer signals, artifacts of recognition and coded longing.

One of the wall works includes a page from *The Butch Manual* by Henley Clark – an image of the author posing in mismatched shoes, femininity and masculinity split across the soles. The reference is direct, but the gesture is not reductive. Identity here isn't a binary, but a lean: toward the wall, into history, against the grain.

When I looked for the source of the image, I discovered *The Butch Manual*,

published in 1982. This campy manual advises gay men on how to appear more "butch." Its subtitle reads: *The current drag and how to do it*. The term "butch" itself originates from the 1940s and 50s within lesbian and bisexual communities, and was later adapted in ball culture through the term "butch queen" – *describing a gay man who may range from masculine to feminine in presentation, depending on the category.*²

In my installation, I work with butchness as something *"wide-ranging; some butches are cis women, some are trans women, some are nonbinary, and some are trans men. Put simply, "butch", like any descriptor that means different things to different people and evolves over time, is subjective. "Butch" is more of a vibe than a singular gender identity or sexuality.*"³

"Clark Henley (1950-88) was a writer, model and artist, born in San Francisco. He was known for his illustrated maps *A Butch LOOK at America* and *Alligator Oz: Tails of the City*, which reimagined his home country and city as raunchy

gay paradises. In 1979, Henley moved to Los Angeles to further pursue his career. After being diagnosed with HIV in 1986, he returned to San Francisco to live with family and spent his final years as an HIV/AIDS activist before his death in 1988."⁴

There are different ways to lean. The side lean. The back lean. Butch poetics carved into posture. Stillness as stance. Waiting as resistance. The shoes might nail you to the floor, but they also leave an impression – sometimes literal, sometimes imagined.

And what do they say? That queer presence doesn't always announce itself. It scuffs. It hesitates. It appears in glances, in weight shifts, in the way a shoe fits (or doesn't). The floor holds stories that history books won't tell. The shoe touches the ground before the rest of the body follows.

From there, everything begins.

2 Dance Forums (2024): *Ballroom Culture Terms and Definitions*.
URL: <https://www.dance-forums.com/blog/ballroom-culture-terms-and-definitions/> [20.05.2025]

3 López, Quispe (2024, 11. April): *The Queer History of Butches*.
URL: <https://www.them.us/story/what-does-butch-mean> [20.05.2025]

4 URL: https://www.geographicus.com/P/ctgy&Category_Code=henleyclark
[20.05.2025]



Foto: Rachel Shelley, Jennifer Beals, Kate Moennig and Alexandra Hedison on the set of Showtime's The L Word,
URL: <https://www.tumblr.com/tagged/rachel%20shelley>



Ein Fossil muss erkennbar sein, anders wäre es nur ein Überbleibsel, unlesbar. Die Tatsache, dass man sich, als junge queere Person in eine Kultur hinein begibt, ohne es im Vorhinein zu wissen, die älter ist und die ihre eigenen Traditionen hat, die sich in erster Linie durch ihre Verhältnisse zueinander zeigt, eine Kultur der Intimität und der Beziehungen. In ihrer Historizität, historisch können sie in den seltensten Fällen auf biografische Marker wie z.B. Ehen zurückgreifen, die wiederum mit ihren eigenen Bildsprachen kommen würde. Wie diese Verhältnisse darstellen, wenn sie sich in erster Linie durch Gesten zeigt? Queer sozialisiert zu werden heißt, diese Gesten lesen zu lernen, zu merken, dass andere sie an einem:r schon gesehen haben, noch bevor man sich selbst darüber im Klaren war, dass es welche sind. Dass das eigene Erkennen erst mit dem erkannt werden beginnt.





Foto: should've been a cowboy. URL: <https://no.pinterest.com/pin/904238431417897242/>

„I, myself, know absolutely nothing about being Butch.“¹

Dieser Satz aus Clark Henleys *Butch Manual* entspricht auch meiner eigene Sprecher*innenposition. Und trotzdem finde ich in Ju Aichingers Werkkomplex *to be or not to be (butch)* (2025) meinen eigenen urge to be butch. Vielleicht, weil ich darin eine Art von „in-betweenness“² fühle, die ich nur schwer in Worte fassen kann. Ein Dazwischen, das offenkundig vor mir steht und sich gleichzeitig verflüchtigt, sobald ich versuche, es zu beschreiben. Vielleicht steckt dieses Dazwischen in Begriffen, die ich *L Words* nenne. Sie sind historisch bedeutsam, heute jedoch so obsolet, dass wir das L davor kaum noch auszusprechen wagen. Das originale L Word bedeutet natürlich – Achtung, *I’m about to say it* – lesbian und bezieht sich auf die gleichnamige Fernsehserie, die kein unbedeutender Referenzpunkt – oder besser Fluchtpunkt? – in unserem ziemlich gleichzeitigen *coming of age* und *coming out* war. Das Kind nicht beim Namen zu nennen, bedeutet also das Anwenden einer Chiffre und die damit einhergehende Unsichtbarmachung derselben gleichermaßen: „You’re really...? The L-word? Lord God, I never met one before.“³

Das Dazwischen ist kein statischer Zustand, sondern ein Prozess, ein *coming into being* (einem *coming out* vielleicht gar nicht so unähnlich). Noch nicht mal ein in die Welt geworfen *sein*, sondern ein in die Welt geworfen *werden*; das einhergeht mit dem Bewusstsein, nirgends angekommen zu

- 1 Clark Henley, *The Butch Manual* (The Sea Horse Press, 1982), Vorwort.
- 2 Ebd.,
- 3 Lucille M. Bailey, “Still More on ‘X-Word’,” *American Speech* 70, no. 2 (1995): 222, <https://doi.org/10.2307/455820>.

sein, und wahrscheinlich auch nie ankommen zu wollen. Mein Blick schweift erneut über die Hosenbeine mit ihren riesigen Schuhen aus Keramik. Sie sind eigentlich gar kein dazwischen, sondern stehen mitten im Raum, lassen sich weder umformen noch wegdenken. Und trotzdem bleibt etwas unausgesprochen, oder unangesprochen. Die Hosen sind letztendlich nur das Negativ der Körper, die sie getragen haben und die jetzt nicht (mehr) anwesend sind. Positive Körper, die nicht mehr da sind. *Sounds familiar*. In diesem Sinne also *bodies that do not matter*? Doch, aber als Zeichen, und nicht in ihrer materiellen Form.

Denn selbst die materielle Körperlichkeit bildet sich hier lediglich als Zeichen ab. Die Hosen sind aus Second-Hand-Läden, kommen aus zweiter, dritter, vierter Hand, sind also ohnehin nicht nur *einem* Körper zuzuweisen. Sie wurden anprobiert, gekauft, ausgewaschen, abgetragen, weggegeben und werden hier ein letztes Mal recycled. Jetzt kleben sie fest und liegen am Boden. Ihre Vergangenheit sieht man ihnen nicht an, der Zukunft verweigern sie sich. Nicht nur, weil sie unbeweglich und statisch geworden sind, sondern auch, weil ihre Pose das nicht erlaubt. Ein paar Hosen liegen ineinander verschlungen, imitieren den *straighten* Fetisch des *Scissorings*, fast so, als sähe

niemand dabei zu. Andere liegen alleine da, chillen bloß. Aber keine von ihnen wartet auf Zuneigung, schon gar nicht auf Intimität. Die Hosen wollen eigentlich nur in Ruhe gelassen werden. Nicht *top* und nicht *bottom*, nicht *down to fuck*, eher so: *Fuck you*. Der Sex fand ohnehin bereits im Atelier statt, wo sie mit Textilhärter einmassiert und dadurch steif wurden. So, als hätten sie aus Versehen Viagra genommen und wären jetzt endlos erigiert, ganz ohne Anlass, Affekt, Intimität. Einfach nur steif. Das macht sie noch mehr zum Symbol. Ihre Bedeutung ist nicht wandelbar oder performativ, sondern wird als Statement in den Raum gesetzt und versteinert ebenda.

Aber dennoch, das Wissen über dieses Symbol bleibt unsicher, irgendwie fragil. Die Hosen werden zum *L Word*, das nicht in den Mund genommen wird. Es erschließt sich nicht, obwohl es doch mitten im Raum für alle lesbar gemacht wurde. Gleiches gilt für die Fotos der bedruckten Shirts. „Lesbische Leitkultur“ ist darauf zu lesen, ein weiteres *L Word*. Jacques Derrida hat Anführungszeichen als Präservative des Sprechakts bezeichnet. Wir verwenden sie, um uns die Worte vom Leib zu halten, um die Sprache vor Ansteckung zu schützen.⁴ Die Körper auf den *product shots* verhalten sich ähnlich. Keine*r lässt das

schambehaftete und gerade deshalb so begehrte Leitmotiv klar erkennen. Das Shirt wird ausgezogen, die Botschaft gewissermaßen vom Körper losgerissen. Sie liegt in Falten über den Köpfen seiner Träger*innen, die eigentlich plakative Aufschrift wird damit unkenntlich. Stattdessen ist der Körper jetzt selbst Bedeutungsträger, der Akt des Loslösens die eigentliche Leitkultur. Körperlichkeit wird hier sichtbar, diesmal nicht als starres Symbol, sondern in seiner materiellsten Form: Narben einer *top surgery*, Bauchnabelpiercings und Tattoos lassen queere Körper erkennen, deren Identität in sie eingeschrieben ist.

Und doch ist das Foto nicht *real* genug, dient mehr als situierte Momentaufnahme denn als akkurate Repräsentation einer komplexen Realität. Rainald Goetz schreibt irgendwann in *Rave*, dass er einen Film machen will, „über unser Leben, über das Feiern, die Musik, wie alles wirklich war.“ Unmittelbar danach fragt er: „Aber wie war alles wirklich?“⁵ Das frage ich mich auch. Weil ich hier genau genommen keinen Text über eine Ausstellung, sondern über unser Leben schreibe, das hier (auch) ausgestellt wird. Deswegen bleibt hier alles stellvertretend, andeutend, symbolhaft. Eben irgendwo zwischen Abbild und Realität. Ausstellen heißt immer auch ausschachten, und wahrscheinlich wird die lesbische Leitkultur genau hier als Problemfeld relevant. Was will sie also? Alice Weidel weiß vielleicht weiter. Ein Kuss zwischen zwei Frauen ist im Sinne einer Leitkultur nicht per se normal, sondern erst dann, wenn sich daraus ein kollektives und binäres ‚Wir‘ ableitet, das andere dezidiert ausschließt. Die Homosexuellen werden zum Aushängeschild für die homogene Nation. Als unausgesprochenes *L Word* wird die Leitkultur zur LK, dreht man das um, wird sie zum KL. Ihr Schattenbild ist der totale Faschismus, und diese Umkehrung will ich natürlich im übertragenen Sinne verstanden wissen. *But still*: Der (dezidiert antifaschistische) Autor einer ethnographischen Studie über schwule Männer in der AfD beschreibt seine Positionierung als Forscher zusammenfassend „zwischen *agree to disagree* und

4 Vgl. Jacques Derrida, „Die Rhetorik der Droge“, in *Auslassungspunkte: Gespräche*, hrsg. von Peter Engelmann, übersetzt von Karin Schreiner (Passagen Verlag, 1992), 418. Siehe auch Brigitte Weingart, *Ansteckende Wörter: Repräsentationen von AIDS* (Suhrkamp, 2002), 81.

5 Rainald Goetz, *Rave* (Suhrkamp, 1998). 23.

becoming fascist“.⁶ Noch so ein Dazwischen. Wenn rechtsextreme Ideologie also Queerness sublimiert und damit auch noch Erfolg feiert, sollten wir uns vielleicht die Frage stellen: *We might be queer, aber who cares?*

Wie so oft liegt die Definitionsmacht nicht bei uns. Manche feiern uns als endlose *pride parade*, andere verdammen uns als *lost cause*. Ob Himmel oder Hölle, beides scheint mir eher moralisches Urteil denn queere Utopie zu sein. Wie also ausbrechen aus dem „prison house“ des „here and now“?⁷ Materialistisch gesprochen braucht es vielleicht genau die klare und beklemmende Definition einer lesbischen Leitkultur, damit wir sie gleichzeitig abschaffen können. Diese dialektische Verbindung beschreibt Monique Wittig in ihren Gedanken zum straighten Denken als Klassenkampf: „Der Klassenkampf zwischen Frauen und Männern, den alle Frauen aufnehmen sollten, löst die Widersprüche zwischen den Geschlechtern auf, und hebt sie in dem Moment auf, in dem er sie begreifbar macht.“⁸ Ohne gesellschaftliche Bewusstwerdung kann es also keine Aufhebung unterdrückender Mechanismen und Ordnungen geben. Vielleicht liegt darin das Potential der lesbi-

schen Leitkultur? Wir verschleiern sie nicht mehr als *L Word*, setzen sie nicht in distanzierende Anführungszeichen, sondern nehmen das Präservativ ab, spritzen alles voll und überall hinein. Genau das macht *to be or not to be (butch)*, indem es jede Lücke füllt und mit Referenzen übersättigt. Und mitten in diesem Rausch, der von I-♥-Berlin-Schlüsselanhängern, Riesen-Crocs aus Keramik und *sad boy emo vibes* heraufbeschworen wird und jeden Moment zu einem *bad trip* werden könnte, merken wir, dass uns das Dazwischen des Alltags gar nicht mehr kümmert, wir stattdessen irgendein anderes Dazwischen, ein *next level*, einen *higher state of being* zu erreichen glauben. Ob es gelingen wird, wissen wir aktuell noch nicht: „No one said that becoming Butch would be easy.“⁹

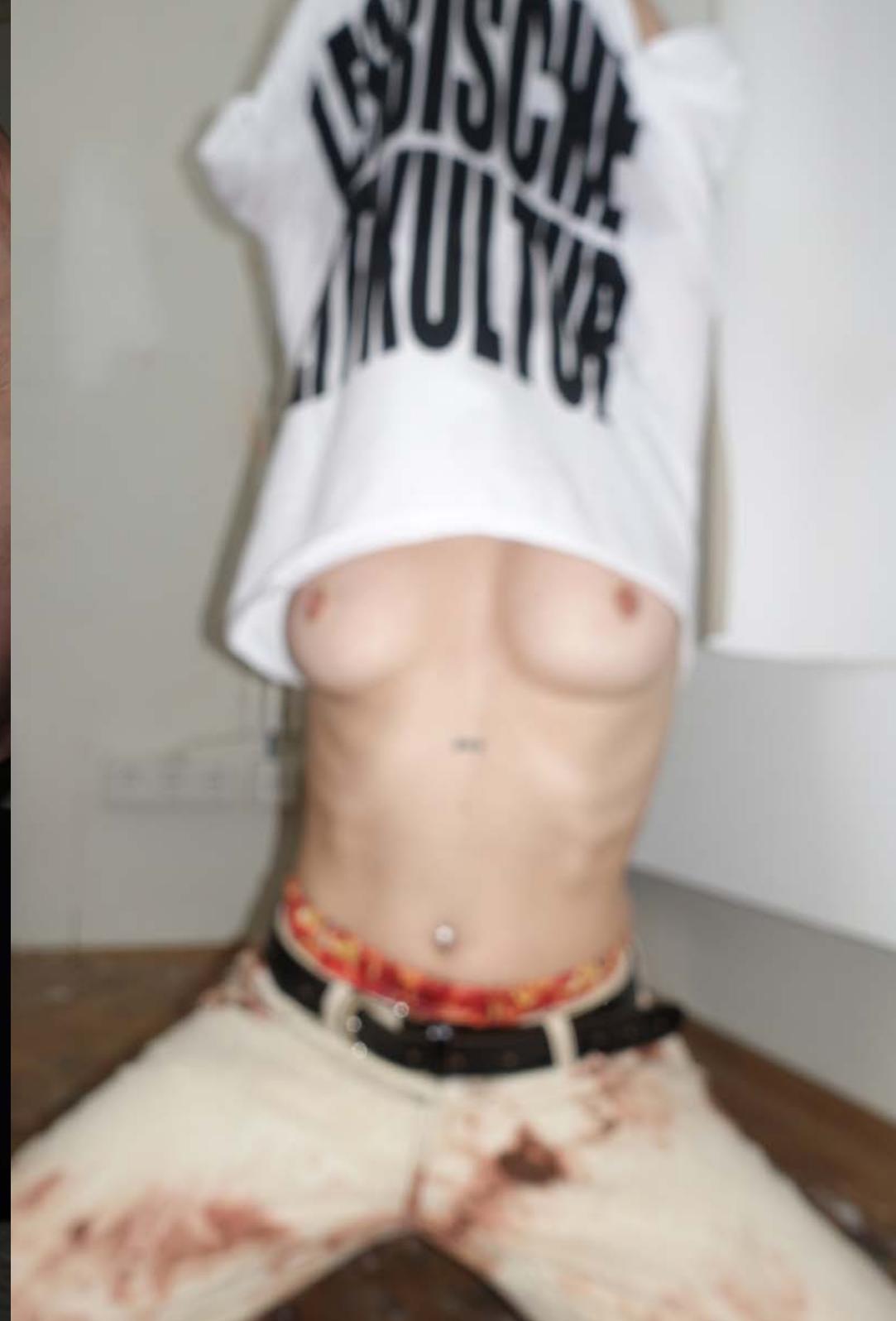
6 Patrick Wielowiejski, *Rechtspopulismus und Homosexualität: Eine Ethnografie der Feindschaft* (Campus Verlag, 2024), 82. Hervorhebung im Original.

7 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York University Press, 2009), 1.

8 Monique Wittig, *Das straighte Denken* (Merve Verlag, 2023), 22.

9 Clark Henley, *The Butch Manual*, 19.







FOR NOT TO BE (BUTCH)



So I made that up. And it gave me something to climb, it gave us something to ... like when you get the weight of someone on your back ... Maybe you have your hand on someone else's leg. And that weight is going down in the ground, through your back, through the other person's leg and into the ground. And as they move, everybody kind of has to shift a little bit and the lines of weight, the line of force shifts through more than one body to reach the ground.





Maybe this is an age in which to become disinterested in our own desires, as they always live in the future, and there's not much of that. What we have is the sideways time of the now, a latent destiny. A time for which the rave is the aesthetic form, a metonymic part.

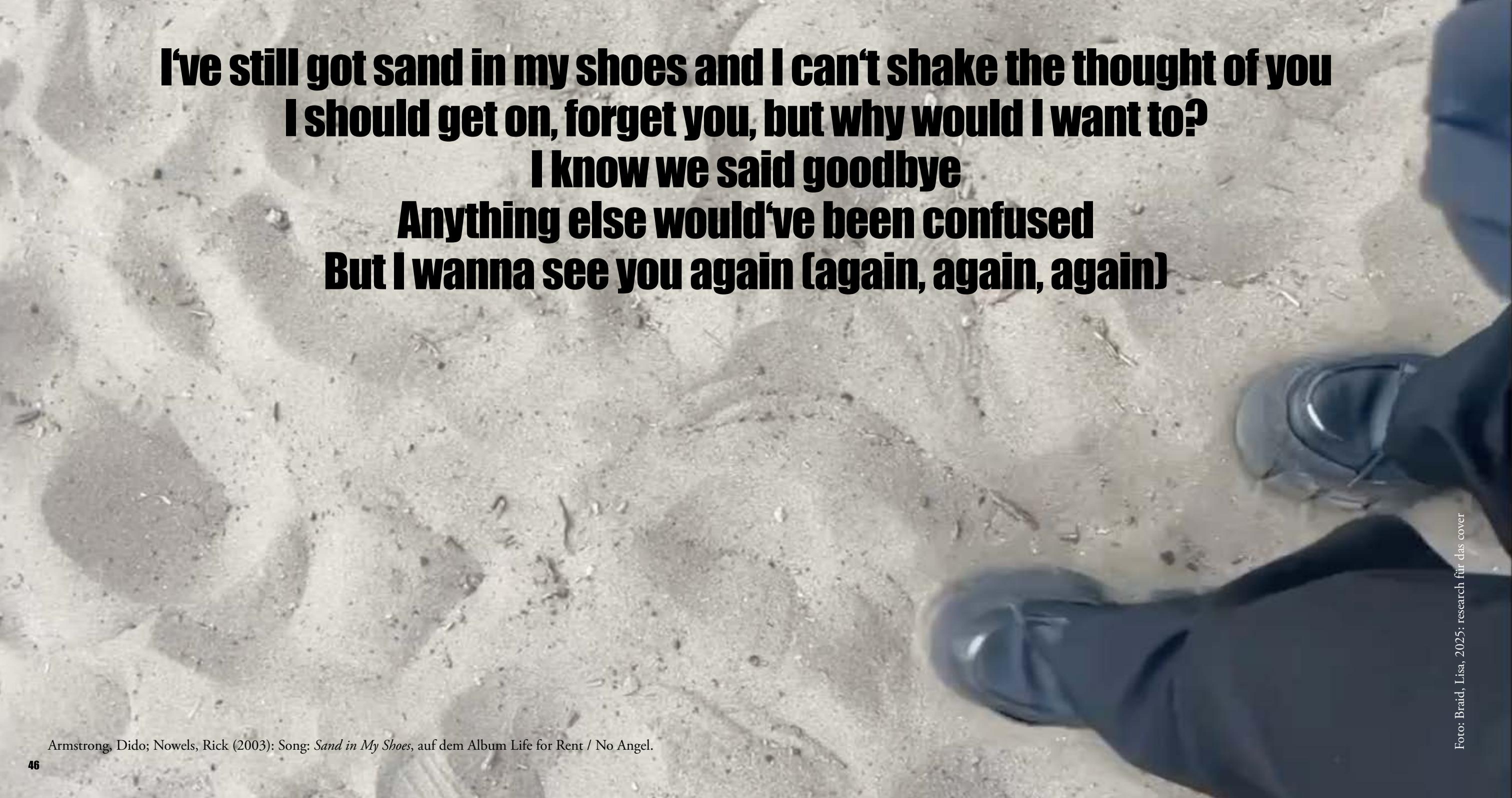




Alle diese Beobachtungen waren für mich fast wie Handlesen: ob jemand seine Schuhe pflegte, wie seine Absätze vertreten waren, ob er beim Gehen laute Geräusche machte, ob er schlurfte oder stolzierte, trippelte oder trottete... usw.



Sometimes no one can read labels in the dark.



**I've still got sand in my shoes and I can't shake the thought of you
I should get on, forget you, but why would I want to?
I know we said goodbye
Anything else would've been confused
But I wanna see you again (again, again, again)**

Das kleine Gesicht sieht hohl zur Seite. Was es wohl denkt? Ein verschmitztes Gesicht, mit gebogenen Augenbrauen, einem spitzen Kinn und zarten Löckchen, die ihm an der Stirn kleben.

Ich will gar nicht wissen, was in dem Gesicht vorgeht, es zieht die Mundwinkel hoch und freut sich ganz für sich. Bevor sich das Lachen im Bauch und in der Kehle zu einem Geräusch formiert, zieht es Luft durch die geöffneten Nasenlöcher. Hoffentlich verschluckt es nicht das Zettelchen, das ihm wie eine Zunge aus der Mundhöhle ragt.

Das zweite Gesicht ist eckiger, es trägt die Haare im gekämmten Mittelscheitel und schützt den Kopf mit einer Kapuze. Es sieht immer ein bisschen müde aus, aber die Augen sitzen hungrig in den dunklen Augenhöhlen. In dieses Gesicht lässt es sich nicht so leicht blicken, zumindest nicht in dessen Augen. Der Mund strahlt und ich möchte mich in der feuchten Höhle auf die Zunge setzen und zu den Melodien gewiegt werden, die es summt.

Die Stimme ist hoch und lieb zu uns, streichelt beide Gesichter und sieht zu, wie ihr alle

glotzt. Vorsichtig zu glotzen, das kann nicht jeder. Das singende Gesicht mit den müden Glubschern, das kann das. Das wertet nicht darüber, was du denkst, das flüstert allen gleich laut ins Ohr.

I've still got sand in my shoes and I can't shake the thought of you

*I should get on, forget you, but why would I want to?*¹

Das singende Gesicht, das sagt, was ich hören will, damit ich eine Antwort finde. Damit ich endlich hören kann, ob der leuchtende Mund voller Hoffnung oder Traurigkeit ist.

I know we said goodbye

*Anything else would've been confused*²

Der Blick des süßen Gesichts sucht – versteht nicht, was das alles zu bedeuten hat. Deshalb wahrscheinlich auch das schelmische Lachen, es versteckt sich, versucht, die Unsicherheit, die das Gehörte auslöst, in einem Happen hinunterzuschlucken. Weißt du noch, als wir das letzte Mal am Strand waren – am liebsten bist du dort am Strand, wo sonst niemand ist. Generell bist du gerne für dich, ich weiß mich froh zu schätzen, dass du immer noch auch gerne mit mir bist.

¹ Armstrong, Dido; Nowels, Rick (2003): Song: *Sand in My Shoes*, auf dem Album *Life for Rent / No Angel*.
² Ebd.



Nimm mein kleines Gesicht in deine großen Hände und sag,

*I wanna see you again (again, again, again)*³
Das ist schlimm, dass diese Gesichter, meine Freund*innen, wie ich sie gerne nenne, ganz unfreiwillig eingeladen wurden zu sprechen. Dass du, mein geliebtes eckiges Gesicht, nicht entscheiden konntest, was du von dir gibst.

Wenn man Gesichter modelliert, die nicht einen selbst oder andere abbilden, dann ist die Rede von fiktiven Charakteren, die kreierte werden. Und trotzdem blicke ich in die beiden Gesichter und empfinde sie als meine. Gesichter, die ich mache, bilden meine Handschrift ab, bilden mich ab? Die beiden Gesichter bilden die Autorinnenschaft des/der Künstlers/Künstlerin ab. Autorinnenschaft will gefühlt und gelebt sein. Und wer fühlt, was die beiden Gesichter fühlen, wenn nicht ich?

I don't have time

*I don't have time (time, time, time, time)*⁴

Wenn das müde Gesicht unterbrochen wird von Geräuschen der Straße und einem zarten Rauschen, dann vergesse ich kurz, wie seine Stimme klingt. Wie ich in es blicke, um nach Antworten zu suchen, aber es ist eigentlich ganz neutral und sagt mir nur

*but why would I want to?*⁵

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.



Nothing here stands alone – everything is a collaboration
Thank you for your generous support, companionship and talent.

Lisa Braid
Lukas Graf
Ari Ban
Carli Biller
Val Holfeld
Philomena Jobe
Tamara Pojer

sound piece and artistic dialogue
text, artistic and conceptual dialogue
text, conceptual dialogue and model
screenprinting, artistic dialog and model
curatorial support and outside eye
outside eye
proof reading and model

Thanks to my parents

for pretending to understand whatever this is I am doing

Thanks for listening

Ashley Hans Scheirl
Lau Lukkarilla
Monika Grabuschnigg
Andreas Siekmann

Thanks to my ceramic mentors

Sascha Alexandra Zaitseva
Gerald Pfaffl
Sandra Gigerl
Julia Geissler

Special thanks to
University of Applied Arts Vienna
Academy of fine Arts Vienna

| **Keramikstudio**
| **Kontextuelle Malerei**

All ceramic pieces were created at the *Keramikstudio Angewandte*
Glaze development with the support and guidance of *Gerald Pfaffl*
With kind support from *Projektförderung Akademie der bildendne Künste Wien*

Photos by *Ju Aichinger*

TO BE O

TO BE O