

Sapphic Gestures.

Ambivalenz und Potenzial in den Darstellungen Carmen

Tórtola Valencias¹

Alina M. Saggerer

Abstract Im Zuge einer Re/Lektüre werden die Darstellungen der Tänzerin Carmen Tórtola Valencia in ihrer ästhetischen Dimension neu in Zusammenhang mit Susan Sontags ‚Camp‘ und queerer Popkultur analysiert. Untersucht wird dabei ihr subversives und utopisches Potenzial. Im Fokus stehen Tórtola Valencias Selbstinszenierungen und der gestische Ausdruck als imaginärer Raum sapphischen Begehrens. Ihre künstlerische Praxis offenbart eine ambivalente Spannung zwischen Selbstermächtigung, Exotismus, kapitalistischer Vermarktung und utopischem Camp.

Einleitung

„Each movement, each gesture, each pose recalls something intensely imagined [...]“², schrieb 1918 das *Cosmos Magazine Mensual* über

¹ Ein früherer Vortrag zu Carmen Tórtola Valencia, den ich gemeinsam mit Friederike Hartge im Rahmen des Symposiums der Gesellschaft für Tanzforschung (*Un-)Sichtbarkeiten – Moderner Tanz Re-Visited* (Essen, 2024) gehalten habe, wird in überarbeiteter Form in einem Sammelband veröffentlicht: Hartge, Friederike/Saggerer, Alina: „Ambivalente Gesten. Carmen Tórtola Valencia zwischen Exotismus und sapphischem Begehren“, in: Althammer, Miriam/Arend, Anja K./Wittrock, Eike (Hg.): *Moderner Tanz – revisited* (= Jahrbuch Tanzforschung 2024). Bielefeld 2025, S. 177–188. Der vorliegende Beitrag baut auf diesen ersten Überlegungen auf, erweitert sie jedoch um eine eingehendere Analyse von Camp(-Materialismus) als ästhetischem Bezugspunkt.

² Enrique Guardiola zitiert nach Bargalló Sánchez, Isabel/Bargalló Sánchez, Montserrat: „¿Colección o inspiración? Los textiles americanos de Carmen Tórtola Valencia =

die 1882 in Sevilla geborene Tänzerin Carmen Tórtola Valencia, die spanische Isadora Duncan. Sie gilt als wichtigste Vertreterin des modernen Tanzes um 1900 in Spanien, arbeitete zeitlebens transnational zwischen Spanien und Lateinamerika und ist dennoch in der Tanzforschung bisher unterrepräsentiert. Ihre (Selbst-)Darstellungen und Gesten, aber auch ihr Lebensstil bieten sich durch die in ihnen vollzogene Gleichzeitigkeit von exotisierenden wie subversiven Elementen geradezu an, sie im Kontext der Tanzmoderne und in ihrer Ambivalenz zu untersuchen. Trotz vereinzelter tanzwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Tórtola Valencia wurden die Zusammenhänge von queerer Ästhetik, Exotismus und Selbstvermarktung bislang kaum beleuchtet. Ausgehend von Fotografien, Selbstporträts und schriftlichen Quellen wird in diesem Beitrag eine Re/Lektüre ihrer historischen Darstellungen unternommen, die mit gegenwärtigen theoretischen Diskursen zu queerer und insbesondere Camp-Ästhetik verbunden wird.

Carmen Tórtola Valencia wird dabei als eine Künstlerin lesbar gemacht, deren Praxis sich mit Susan Sontags Begriff des ‚Camp‘ aus dem Essay *Notes on ‚Camp‘* (1964) fassen lässt – eine Ästhetik der Übertreibung, theatralen Künstlichkeit und Vorliebe für Texturen und Dekorationen. In diesem Spannungsfeld werden sowohl das ästhetische wie auch das politische Potenzial ihres Werks befragt. Im Übergang von Sinnlichkeit³ zu einer spezifisch queeren Figuration

Collection or inspiration? Carmen Tórtola Valencia's Latin American textiles“, in: *Datatèxtil. Revista* 22 (2010), S. 30–54, hier: S. 41.

³ Sinnlichkeit ist hier im doppelten Sinne zu verstehen: zum einen im Sinne einer *Sensibilität* im Anschluss an Susan Sontag als gesteigerte Aufmerksamkeit, Gestimmtheit für ästhetische, atmosphärische und affektive Feinheiten, zum anderen im Sinne einer körperlich fundierten Wahrnehmung, die auch taktile, thermale oder kinästhetische Empfindungen einschließt.

von Begehren⁴, will dieser Text eine Ergänzung des Begriffs der „faggy gestures“⁵ von Eike Wittrock um den Begriff der *sapphic gesture*⁶ versuchen. Außerdem werden im Anschluss an Juliane Rebentischs Konzept des Camp-Materialismus⁷ Aspekte von Tórtola Valencias Selbstinszenierung und Vermarktung analysiert, um die Ambivalenzen ihrer Praxis zwischen Aneignung, Kritik und utopischer Öffnung sichtbar zu machen.

Sinnliche (Selbst-)Darstellungen

In den choreografischen Arbeiten Tórtola Valencias mischten sich Elemente aus spanischen Tänzen mit Ballett und regionaler Folklore. Dieses Repertoire ergänzte sie später durch Tanzelemente, die orientalistisch waren und als exotisch verstanden wurden. Durch die

⁴ Begehren wird hier – im Unterschied zum Bedürfnis, das auf die Befriedigung ausgerichtet ist – als etwas verstanden, bei dem der Mangel und das Abwesende eine zentrale Rolle spielen.

⁵ Vgl. Wittrock, Eike: „Some Faggy Gestures, oder: Die Hände von Joachim von Seewitz“, in: Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanz in Bildern. Plurale Konstellationen der Fotografie*. Bielefeld 2022, S. 207–226.

⁶ ‚Sapphisch/sapphic‘ ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein in Vergessenheit geratener Begriff und erlebt seit ca. 2020 besonders online eine Renaissance. Die (Weiter-)Entwicklung des Begriffs beschreibt ein bestimmtes Verhalten, einen Ausdruck von dem Begehren, sich mit einer anderen Person auf besondere Art zu verbinden – früher vor allem unter Frauen, heute können z. B. auch trans* Personen eingeschlossen sein. Dieses Begehren kann auf romantische und sexuelle Anziehung fokussieren, geht aber darüber hinaus. Es ist eine tiefgreifende, fast überwältigende Erfahrung, ein Streben nach intensiver emotionaler Verbundenheit, die über Identitäts- und Sexualitätskategorien hinausgeht. Da sich in Tórtola Valencias künstlerischen Arbeit die Vielschichtigkeit des sapphischen Begehrens widerspiegelt, soll auch sie in diesem zeitgenössischen Verständnis betrachtet werden. Vgl. hierzu u.a. Yaghoobifarah, Hengameh: „Hä? Was heißt denn Sapphic!“, <https://missy-magazine.de/blog/2025/05/12/hae-was-heisst-denn-sapphic/> vom 12. Mai 2025 (Zugriff am 25. Juni 2025); McCann, Chandra: „Why ‚Sapphic‘ is Back in Style“, <https://www.autostraddle.com/why-sapphic-is-back-in-style-definition-meaning-trend/> vom 9. August 2021 (Zugriff am 25. Juni 2025).

⁷ Vgl. Rebentisch, Juliane: „Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8(1) (2013), S. 165–178.

Bewegungen ihres Körpers wollte Tórtola Valencia ihr Publikum in die Vergangenheit und an andere kulturelle Orte versetzen.⁸ Im Gegensatz zu Ruth St. Denis jedoch reiste sie nicht in die Länder, die zur Konstruktion des ‚Orient‘ gehörten, sondern bediente sich lediglich Objekten und besuchte Theater- und Tanzaufführungen in Europa, in denen Tänze aus sogenannten fernen Kulturen – oder das, was damals dafür gehalten wurde – dargestellt wurden. So fanden exotisierende und rassistische Stereotype über eine vermeintlich größere „Natürlichkeit“ und Ausdruckskraft nicht-europäischer Menschen Eingang in Tórtola Valencias Tänze.⁹ Ihre Selbstdarstellungen arbeiteten außerdem mit Übertreibung und spielten mit Geschlechterrollen, ob durch hyperfeminine oder androgyne Darstellungen.

Als Inspiration für ihre Tänze nannte sie naiv ‚Naturbeobachtungen‘¹⁰, was die Frage aufwirft, inwiefern sie über einen bestimmten Naturbegriff ‚Natürlichkeit‘ herzustellen suchte. Betrachtet man Fotografien ihrer tänzerischen Darstellungen, vermitteln diese nicht den Eindruck, ein mystifiziertes Bild der Natur darstellen zu wollen – im Gegenteil. Sie sind, im Sinne von Camp, oft extravagant, glamourös und überladen. Dies unterscheidet Tórtola Valencia stark von anderen modernen Tänzer*innen wie Isadora Duncan, die reduzierte, schlichte Kostüme bevorzugte und ‚Natürlichkeit‘ mit griechischen Schönheitsidealen assoziierte. Tórtola Valencia inszenierte sich meist (wenn auch nicht ausschließlich) in Innenräumen, wohingegen Fotografien von Duncan sie oft in Außenräumen – ‚in der Natur‘ – zeigen. Tórtola Valencia stellt das ‚Natürliche‘ also nicht

⁸ Vgl. Clayton, Michelle: „Touring History. Tórtola Valencia Between Europe and the Americas“, in: *Dance Research Journal* 44(1) (2012), S. 29–49, hier: S. 37; 45.

⁹ Vgl. Engelhardt, Molly: „THE REAL BAYADÈRE MEETS THE BALLERINA ON THE WESTERN STAGE“, in: *Victorian Literature and Culture*, 42(3) (2014), S. 509–534, hier: S. 513.

¹⁰ Dickinson, Edward R.: *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge 2017, S. 70.

als etwas Ursprüngliches dar, sondern dezidiert als Konstruktion, die in ihrem ästhetischen Spiel oft übertrieben betont wird. So trägt sie etwa im Tanz *La Serpiente* (dt. „Die Schlange“) ein edel schimmerndes, hautenges Kleid mit Rautenmuster, das zwar an eine Schlangenhaut erinnert, durch seine geometrische Strenge jedoch deutlich stilisiert ist. An den Händen trägt sie zwei dunkle, runde Ringe, durch die ihre Handgestik abstrahiert an Schlangenköpfe erinnert. Sie greift hier also Elemente aus der Tierwelt auf, überformt diese jedoch durch stilisierte Gestik, Schmuck und glänzend-glamourösen Materialien. Auf diese Weise entsteht ein Bild von Natur, das als bewusst konstruiert und überformt lesbar wird. Dieses und weitere Bilder reflektieren – ob intendiert oder nicht – die Dichotomie von Natur und Kultur und stellen normative Vorstellungen von ‚Natürlichkeit‘ infrage.¹¹

Tórtola Valencia war eine leidenschaftliche Sammlerin, die alles sammelte, was in der Öffentlichkeit von oder über sie publiziert wurde. Außerdem war ihr Haus ein Museum von Objekten diverser Art: Stoffe, Kunstwerke, Fächer, Möbel. Sie nutzte diese Artefakte als Inspirationsquellen aber auch als Requisiten für ihre Bühnenfiguren und Auftritte.¹² Diese Sammelleidenschaft wird besonders relevant, wenn die sinnlichen Aspekte ihrer Darstellungen näher untersucht werden. Dabei gewinnen auch das Design ihrer Kostüme und ihre Vorliebe für Stofflichkeit an Bedeutung. Anhand der von Tórtola Valencia gemalten Selbstportraits lässt sich neben der großen Varietät der Stoffe auch die farbliche Vielfalt erkennen. Sie nutzte verschiedenste Stoffe und Moden, um sich selbst als Objekt der Begierde

¹¹ Die Fotografien ihrer Selbstinszenierung in Innenräumen und Darstellungen abstrakterer Themen müssen von denen unterschieden werden, die bewusst auf bestehende Kulturen referieren.

¹² Vgl. Ribas San Emeterio, Neus: „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, in: *Estudis escènics* 43 (2018), S. 1–17.

und der Betrachtung zu inszenieren, wobei sie gleichzeitig eine Ebene der Distanz und des Spiels aufrechterhielt.

In einem Interview 1922 sagte sie:

Glauben Sie nicht auch, dass Stoffe eine Seele haben? Sie stehen in ständigem Kontakt mit unseren Körpern. Mitten in der Nacht, wenn ich alleine in meinem Palais bin [...] verehere ich meine Stoffe [...]. Ich sehe sie in Bewegung, und sie rufen Ideen der exotischsten Tänze hervor. [Übersetzung A.S.]¹³

Hier findet nicht nur eine Mystifizierung der Objekte statt, sondern es spiegelt auch ihre Idee wider, dass ihre Tänze fast rituell durch die Stoffe und Objekte, die sie umgeben, inspiriert wurden und tief aus ihrem Inneren entsprungen sind.¹⁴ Sie wusste gut, wie sie sich selbst und ihre Kunstpersona in Szene setzte, verstand das *campy* „Being-as-playing-a-role“¹⁵ und nutzte Fotografien, Selbstportraits und andere Publikationen, um ihre Außenwirkung zu kontrollieren.¹⁶ Carlota Caulfield beschreibt die daraus resultierende Schwierigkeit, Tórtola Valencia durch widersprüchliche und ambivalente Fragmente als ein kohärentes Ganzes fassen zu können.¹⁷ Die

¹³ Tórtola Valencia zitiert nach Bargalló Sánchez/Bargalló Sánchez, „Colección o inspiración?“, S. 33–36.

¹⁴ Eine ebenfalls relevante Rolle spielten zur gleichen Zeit die Stoffe in den Tänzen von Loïe Fuller. Durch ihre Bewegungen formten die Kostüme weitausladende, florale Formen, die sich ständig veränderten und ihren Körper nahezu vollständig verschwinden ließen. Fullers Serpentinanz (1891) grenzt sich zwar in seiner Abstraktion von exotisierten Schleiertänzen sowie von Blumenballetten ab. Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Ephemere Plastiken. Loïe Fullers Choreographien des Floralen“, in: Kranz, Isabel/Schwan, Alexander/Wittrock, Eike (Hg.): *Floriographie. Die Sprache der Blumen*. Paderborn 2016, S. 201–222. Claire Lefèvre zeigt in Ihrer Lecture Performance jedoch, dass auch Fuller nicht frei von dem zu der Zeit vorherrschenden exotisierenden Blick war, das dazugehörige Booklet führt dies aus in: Lefèvre, Claire: *The Fuller Picture. An Attempt*. Booklet zur Performance *LOIE (is a fire that cannot be extinguished)*. Wien 2024; online hier: <https://clairelefevre.com/writing> (Zugriff am 26.08.2025).

¹⁵ Sontag, Susan: *Notes on „Camp“*. London 2018 (1964), S. 9.

¹⁶ Vgl. Ribas San Emeterio, „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, S. 6.

¹⁷ Vgl. Caulfield, Carlota: „Dancing in and out of the archive“, in: *Journal of Romance Studies* 19(2) (2019), S. 185–208.

Kunsthistorikerin Neus Ribas beschreibt sie als „[h]aughty, distant and enigmatic,[...] a mystery, fascinating and impossible to define.“¹⁸ Durch die häufigen Wechsel ihrer Kunstpersona wird die Fluidität und Performativität von Identität ausgestellt.

Tórtola Valencia in Lateinamerika

Zwischen 1920 und 1926 reiste und tourte Tórtola Valencia durch Lateinamerika und ließ sich dabei insbesondere im Tanz *Danza Incaica* (Abb. 1), referierend auf das indigene Volk der Inka, vom präkolumbianischen Erbe inspirieren. In dieser aber auch anderen Arbeiten aus der Zeit in Lateinamerika legte sie wenig Wert auf historische Genauigkeit, wodurch ihre Choreografien in der Forschung weniger als historische Rekonstruktionen, sondern eher als „recreations“¹⁹ bezeichnet werden. José Reynoso beschreibt in seinem Buch *Dancing Mestizo Modernisms* (2023) die Verschmelzung indigener, folkloristischer und moderner Tanzelemente in Mexiko. Dieser ambivalente Prozess trug zwar zur Modernisierung der kulturellen Identität und Nationenbildung Mexikos bei, doch reproduzierte gleichzeitig koloniales Erbe und soziale Hierarchien.²⁰ Reynoso erkennt in Tórtola Valencia eine Vertreterin dieses *mestizo modernism*, da sie auch in Mexiko auftrat: „The favorable reception of her Inca-inspired dance in Mexico, performed in the mid-1920s, suggested a pan-indigenism that simultaneously pointed to shared values among indigenous peoples across the Americas while

¹⁸ Ribas San Emeterio, „Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges“, S. 2.

¹⁹ Bargalló Sánchez/Bargalló Sánchez, „¿Colección o inspiración?“, S. 39; Da nur wenige verlässliche Quellen zu präkolumbianischen Tänzen existierten, wäre eine genaue Rekonstruktion außerdem kaum möglich gewesen.

²⁰ Vgl. Reynoso, José Luis: *Dancing Mestizo Modernisms. Choreographing Postcolonial and Postrevolutionary Mexico*. New York 2024.

homogenizing their diversity.“²¹ Auf Fotografien des *Danza Incaica* zeigt sich Tórtola Valencia in einem metallisch glänzenden Kostüm, aus dem ihre muskulösen Beine hervortreten. Mit flachen Händen und angewinkelten Armen formt sie eine markante Z-Form. Es ist ein kriegerisches Bild, das im Gegensatz zu ihren anderen Tänzen weniger mit Hyperfemininität spielt, sondern sie als androgynen Charakter zeigt (Abb. 1). In vielen Fotografien und weiterem Material, das ihre Tänze ins Bild setzt, werden ihre Hände durch eine Kombination von Gestik und den Kostümelementen bewusst in den Fokus gerückt. Mal sind sie locker-elegant auf dem Kostüm oder in der Luft positioniert (beispielsweise in zahlreichen ihrer Selbstporträts), mal sind die Hände abgespreizt angewinkelt (beispielsweise auf Fotografien des *Danza del Incienso* (1915)), mal zu spitzen Pfoten oder Krallen geformt.²² Auf den Fotografien des *Danza Incaica* hingegen sind sie flach und kraftvoll ausgerichtet; Hand und Handgelenk bilden eine klare Linie und erzeugen so eine kämpferische Wirkung.²³

²¹ Ebd., S. 122.

²² Vgl. *Danza de l'incens. Tórtola Valencia*. Fotografie von Adolf Mas i Ginestà um 1915, MAE Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, BCN Reserva F58-08, ID 257248-1 bis 257248-8.

²³ Der Fokus auf die Hände und deren Ausdrucksstärke rührt sicher auch daher, dass Hand- und Armbewegungen sowie wellenförmige Armbewegungen auch dem damaligen westlichen Bild ‚orientalischer‘ Tänze entsprachen. Gleichzeitig spielt der Ausdruck der Hände auch in spanischen Tänzen wie dem Flamenco eine bedeutende Rolle.



Abb. 1: Carmen Tórtola Valencia beim Danza Incaica. Fotografie von Diego Goyzueta, 1926. Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Sapphic Gesture – Die Geste des Begehrens

Tórtola Valencia bestritt und managte ihre Karriere nicht nur unabhängig, sondern war auch nie länger und verbindlich mit einem Mann liiert. Ihre letzten Lebensjahre lebte sie mit Partnerin Ángeles Magret-Vilá zusammen, die sie 1928 kennengelernt hatte und 1942 adoptierte, vermutlich, um das enge Zusammenleben vor der Gesellschaft leichter rechtfertigen und das Erbe zu sichern. Die beiden blieben bis zu Tórtola Valentias Tod 1955 ein Paar.²⁴ Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Queerness möchte ich in Verbindung queerer Popkultur mit wissenschaftlichen Quellen versuchen, Wittrocks Begriff der *faggy gestures* – Gesten schwuler Männlichkeit, die als effeminisiert gelten und somit hauptsächlich auf schwule Geschichte Bezug nehmen²⁵ – zu erweitern bzw. ihm mit den *sapphic gestures* ein sapphisches Pendant an die Seite zu stellen.

Im *Missy Magazine* behauptete Evan Tepest 2023 „Alle Lesben haben einen Handfetisch. Alle Hände sind lesbisch.“²⁶ Auch im Internet geht seit einigen Jahren der Trend der *sapphic* bzw. *lesbian hands* viral: Bilder von sapphischen Händen, die langsam über ein Waschbecken gleiten, oder solche, die nichts tun und dennoch hunderte Kommentare erhalten. Quasi queere *thirst traps*, die in vielen Zuschauer*innen eine Sehnsucht, ein Verlangen nach der Berührung von, Kontakt mit und Aktion von diesen sapphischen Händen

²⁴ Vgl. Torrecilla Patiño, Elia/Molina Alarcón, Miguel: „Tórtola Valencia, La Performer. Sus Acciones Entre La Danza y La Performance Fuera Del Escenario“, in: *AusArt*, 7(2) (2019), S. 13–30, hier: S. 15.

²⁵ Vgl. Wittrock, „Some Faggy Gestures“.

²⁶ Tepest, Evan: „How to Hände“, <https://missy-magazine.de/blog/2023/08/21/how-to-haende/> vom 21. August 2023 (Zugriff am 12. Dezember 2024).

hervorrufen. Diese Fixierung und Fetischisierung von Händen in der sapphischen Kultur sind nicht neu.²⁷

Hände stellen schon seit Jahrhunderten ein sapphisches Symbol und einen Code für sapphisches Begehren dar. In ihren Gesten, in ihrer Berührung drückt sich ein Verlangen aus, das sapphische Identität und sexuelle Begierde widerspiegelt.²⁸ Die Literaturwissenschaftlerin Judith Roof sieht in Händen symbolische Ersatzobjekte für den Phallus. Sie weist ihnen eine fetischisierende Funktion zu, da sie die Unmöglichkeit der phallischen Präsenz zwischen Frauen entschärfen.²⁹ Teresa de Lauretis erweitert die Diskussion, indem sie beschreibt, dass ein Fetisch Mangel und Fantasie voraussetzt: den Mangel verortet sie im Verlust (sowohl des eigenen als auch anderen) begehrten Körpers und die Fantasie in der Leugnung eben dieses Verlusts.³⁰ In ihrer Fetischismustheorie betont sie nicht den Verlust des Penis', sondern den Verlust des weiblichen Körpers selbst als „Triebfeder des lesbischen Fetischismus und damit dessen Loslösung von

²⁷ Ab dem 20. Jahrhundert wurde unter der sapphischen Kultur eine exklusive, intellektuell geprägte Frauenkultur verstanden, in der weibliche Kunst, Literatur und Gemeinschaften im Mittelpunkt standen. Vgl. Dilts, Rebekkah: „(Un)veiling Sappho. Renée Vivien and Natalie Clifford Barney's Radical Translation Projects“, in: *Refract* 2(1) (2019), S. 79–110; Dorf, Samuel N.: „Seeing Sappho in Paris. Operatic and Choreographic Adaptations of Sapphic Lives and Myths“, in: *Music in Art* 34(1/2) (2009), S. 291–310. Des Weiteren ist sapphische Kultur nicht auf eine sexuelle Praktik zu reduzieren, sondern umfasst u.a. auch Fragen von Ästhetik und Intersubjektivität. Vgl. Doan, Laura/Garrity, Jane: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*. New York 2006, S. 1–13. Für die weitere Beschäftigung mit Händen in einem lesbischen Kontext vgl. Ruprecht, Lucia: „A Second Gestural Revolution and Gesturing Hands in Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin, Mary Wigman, and Tilly Losch“, in: dies.: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. New York 2019, S. 51–70; Faber, Monika et al. (Hg.): *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*. Wien 2014.

²⁸ Vgl. Merck, Mandy: *In Your Face. 9 Sexual Studies*. New York 2000, S. 131.

²⁹ Vgl. Roof, Judith: *A Lure of Knowledge. Lesbian Sexuality and Theory*. New York 1991, S. 63.

³⁰ Vgl. De Lauretis, Teresa: *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington 1994, S. 243.

jeglicher notwendigen phallischen Referenz“ [Übersetzung A.S.]³¹. Hände stehen also für sapphische Lust und sind somit ein Symbol, das außerhalb patriarchaler Vorstellungen von Sexualität liegt, ein Symbol, das nicht den männlichen Blick zentriert, sondern eine alternative unabhängige Sexualität schafft. Durch die Fantasie und die Vorstellungskraft, die den Verlust des Körpers kompensieren, wird die Geste zu einer imaginären. Wo die Internet-Community versucht, visuelle, anatomische Attribute auszumachen, um sapphische Hände zu erkennen, wird andernorts dazu aufgefordert, *sapphic hands* gerade in ihrer Unterschiedlichkeit als Symbole für Stärke, Unabhängigkeit und Begehren zu feiern.³²

Juana María Rodríguez schreibt, dass Gesten im Tanzen, aber auch im sexuell-erotischen Kontext, Momente der Sehnsucht und des Verlangens festhalten, die über die unmittelbare Situation hinausgehen.³³ Sie tragen das „ephemere Residuum“ [Übersetzung A.S.]³⁴ von Erinnerungen und Gefühlen in sich, die mit Verlust und dem Wunsch nach Nähe zu verlorenen Körpern verbunden sind. Diese Momente können besonders für queere und sapphische Identitäten relevant sein, da sie Räume schaffen, in denen alternative Formen des Begehrens und der Zugehörigkeit ausgedrückt und erlebt werden können. Auch für José Esteban Muñoz tragen Gesten flüchtige Bedeutungen: „gestures transmit ephemeral knowledge of lost queer histories and possibilities [...]“³⁵ – in ihnen werden queere Erfahrungsräume (auf)bewahrt, die im hegemonialen Diskurs oft

³¹ Merck, *In Your Face*, S. 123.

³² Vgl. Wednesday: „Freaky Hands. A Phenomenological Reflection on Lesbian Hands“, in: *Journal of Lesbian Studies* 12(4) (2008), S. 399–402.

³³ Vgl. Rodríguez, Juana María: *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York 2014, S. 130–131.

³⁴ Ebd., S. 99.

³⁵ Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009, S. 67.

unsichtbar bleiben. Als *sapphic gesture* wird nicht nur die bloße Performance von *sapphic hands* verstanden, sondern auch der damit verbundene imaginäre Raum, den sie eröffnen. Indem Tórtola Valencias Hände verschiedene Formen annehmen – als Krallen oder Schlangenköpfe, flach-angewinkelt oder locker-elegant den Arm verlängernd –, evozieren sie in Verbindung mit Kostüm oder Lichtdesign eine haptische und taktile Erfahrung – imaginieren eine intime Berührung dieser Hände. Die *sapphic gesture* beschreibt somit eine körperliche Geste, die heteronormatives Begehren hinterfragt und gleichzeitig einen imaginären Raum für eine intimere, queere und möglicherweise utopische Form des Begehrens eröffnet. Die Geste verweist auf eine queere Zukunft, die im Hier und Jetzt antizipiert wird. Sie ist ein „refusal of a certain kind of finitude“³⁶ – hält Begehren offen und verweigert sich dem Zwang zur Geschlossenheit.

Lucia Ruprecht beschreibt das kritische Potenzial des gestischen Imaginären, ästhetische, soziale und politische Konventionen durch Formen der Unterbrechung und Neuverhandlung zu hinterfragen und subversiv zu transformieren.³⁷ Doch besteht das Risiko, dass das Imaginierte ebenfalls essentialisierende und diskriminierende Elemente beinhaltet, wenn es sich beispielsweise um rassistische Vorstellungen und Fantasien von anderen, real existierenden Kulturen oder Minderheiten handelt.

Zwischen Vermarktung und Potenzial

Tórtola Valencias *campy* Ästhetik kann sich durch ihre bewusste Selbstvermarktung der kapitalistischen Verwertungslogik nicht vollständig entziehen. Um diese Ambivalenz besser zu fassen, lässt

³⁶ Ebd., S. 65.

³⁷ Vgl. Ruprecht, *Gestural Imaginaries*, S. 29 („Introduction“).

sich Juliane Rebentischs Begriff des Camp-Materialismus heranziehen, den sie anhand von Werken des Künstlers Jack Smith entwickelt hat. Rebentisch erklärt, dass Camp – anders als Sontag es beschreibt – nicht apolitisch ist, sondern im Gegenteil auch politisch gelesen werden kann: als inhärent kapitalismuskritisch. Camp drückt nach Rebentisch eine Liebe zu Dingen aus, die ihren Gebrauchswert verloren haben – wobei auch der Tauschwert für den Camp-Geschmack nicht von Relevanz ist.³⁸ Dadurch entsteht ein Zugehörigkeitsverhältnis zwischen Subjekten und Objekten, das nicht auf symbolische Aneignung oder Identitätsstabilisierung abzielt: „Das negiert nicht die Rolle des Begehrens in diesem Verhältnis, aber es verleiht ihm eine andere Bedeutung: die des Begehrens nach einer Welt, in der Subjekte überhaupt nicht über Objekte verfügen.“³⁹ Auf diese Weise eröffnet Camp die Möglichkeit einer queeren Welt, in der weder Besitz noch Identität die Grundlage von Gemeinschaft bilden, sondern vielmehr eine Sensibilität für die gemeinsame Vergänglichkeit von Kreaturen und Dingen.⁴⁰ Tórtola Valencias Aneignung von Elementen und Objekten fremder Kulturen, um ihre Kunstpersona zu vermarkten, zeigt jedoch, dass sie sich nicht vollständig von ökonomischen Besitzverhältnissen lösen konnte. Wir wissen nicht, nach welchen Kriterien sie die Objekte für ihre Sammlung aussuchte, aber wir wissen um ihre Funktion für sie – um ihren Gebrauchswert – als ästhetische Inspirationsquelle. Zu ihrer Lebzeit war das westliche Interesse an anderen, exotisierten Kulturen stark von kolonialem Denken und kapitalistischen Strukturen geprägt. Die Artefakte besaßen nicht nur einen hohen Gebrauchswert für Tórtola Valencias Darstellungen, sondern auch einen erhöhten Tauschwert im ökonomischen Sinn. Durch diese

³⁸ Vgl. Rebentisch, „Über eine materialistische Seite von Camp.“, S. 171.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 173.

doppelte Verwertung ergibt sich eine Ambivalenz zwischen ihrer subversiven *campy* Ästhetik und der strategischen Vermarktung – es bleibt offen, inwiefern diese Verstrickung das utopische Potenzial von Camp unterläuft, herausfordert oder stilllegt.

Rebentisch kritisiert außerdem Sontags unzutreffende Trennung zwischen moralischem und ästhetischem Raum, betont stattdessen deren enge Verbindung. Sie interessiert das Moment von Camp, das durch die Anerkennung der Dialektik von Geschichte und Natur – der Natur in der Geschichte und der Geschichte in der Natur – eine Potenzialität eröffnet.

Die moralische Welt im Spiegel ihrer Kreaturen und den Konsumkapitalismus in dem seiner Ruinen zu erkennen, bedeutet nämlich, das Werk der Geschichte nicht als etwas wahrzunehmen, das sich als unbestreitbare zweite Natur installiert, sondern als etwas, das selbst naturverfallen und also vergänglich ist.⁴¹

Die Camp-Ästhetik schafft laut Rebentisch zwar keine positive Utopie, doch indem sie auf den Fluss der Zeit und auf die (Natur-)Geschichte insistiert, eröffnet sie eine Hoffnung auf Veränderung, verheißt ein anderes, ein besseres Leben.⁴² Diese hoffnungsvolle Verheißung aber auch die neue Perspektive auf Begehren steht in enger Verbindung mit der *sapphic gesture*.

Die Dialektik von Geschichte und Natur spiegelt sich in Tórtola Valencias Ästhetik wider: In ihrer intensiven Beziehung zu Objekten und Stoffen, die sie sammelte, die sie in ihren Performances zentral positionierte und die sie in Verbindung mit ihren „Naturbeobachtungen“ setzte, zeigt sich eine Spannung zwischen kulturell konstruierter Identität und der Vergänglichkeit materieller Dinge. Diese Vergänglichkeit verweist auf eine Vorstellung von Natur als Prozess,

⁴¹ Ebd., S. 170.

⁴² Vgl. ebd., S. 176.

der sich kultureller Vereindeutigung entzieht. Tórtola Valencia stellt das „Natürliche“ nicht als ursprünglich dar, sondern ästhetisch überformt und dekonstruiert so normative Vorstellungen von Natürlichkeit. In ihrer Praxis wird „Natürlichkeit“ als kulturelle Zuschreibung sichtbar und Identität damit als etwas Prozesshaftes und Wandelbares erfahrbar.

Carmen Tórtola Valencia war – wie bereits erläutert – eine gute Geschäftsfrau und ein Selbstvermarktungstalent. Ihre Selbstvermarktung steht im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und der kapitalistischen Logik der Kulturindustrie. Einerseits sind ihre Darstellungen von Camp-Ästhetik geprägt, andererseits wird durch die Selbstvermarktung ihre Kunstpersona innerhalb kapitalistischer Strukturen selbst zu einer Ware, die sich an Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums anpasste. Doch der Vermarktungswille könnte auch als ein Spiel mit dem Blick des Anderen und mit der eigenen Warenförmigkeit gedeutet werden. Möglicherweise entfaltet sich das subversive Potenzial – die Möglichkeit, Zugang zu einer neuen Form von Begehren zu schaffen und damit heteronormative wie kapitalistische Strukturen zu unterlaufen – vor allem in der queeren Rezeption. Dies würde bedeuten, dass Tórtola Valencia in der weißen (männlich-)heterosexuellen Rezeption zu einem vollständig sexualisierten, exotisierten Objekt degradiert werden würde, um den rassistischen und misogynen Erwartungen des Publikums zu entsprechen.⁴³ Ihre Identifikation mit „dem Anderen“ und ihre Queerness werfen die Frage auf, in welchem Zusammenhang diese

⁴³ Ein Beispiel für männliche Rezeption: Der spanische Schriftsteller Pío Baroja schrieb 1914 das Gedicht *Las manos de Tórtola*, in dem er ihre Hände mit stereotyp weiblichen Attributen versieht, mystifiziert und in ihrer Schönheit zugleich eine Gefahr für sich und sein Leben sieht. Hier wird Tórtola Valencia eindeutig als *femme fatale* charakterisiert. Vgl. Queralt del Hierro, Mariá Pilar: „La musa del ‚jabón‘ que enamoró a los poetas.“, <https://www.elmundo.es/magazine/2005/316/1129312581.html> vom 16. Oktober 2005 (Zugriff am 23. Juli 2025).

Aspekte mit anderen queeren Tänzer*innen der Tanzmoderne stehen. Ihre Darstellungen sind nicht frei von Ambivalenzen, doch gerade diese Spannungen laden dazu ein, ihr Œuvre und ihre Kunstperson weitergehend zu erforschen. Die Analyse zeigt, dass sich in ihrer ästhetischen Praxis sapphisches Begehren widerspiegelt, wodurch sie die heteronormative Norm unterläuft und ein emanzipatorisches Potenzial entfaltet – ein Potenzial, das jedoch durch ihre Verstrickungen in kapitalistische Verwertungslogiken zumindest partiell gedämpft wird.

Saggerer

Alina M. Saggerer, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Tanzwissenschaft der Freien Universität Berlin und forscht an der Intersektion von Tanztheorie und Antisemitismustheorie. Weitere Interessenschwerpunkte sind das Potenzial ephemerer Kunstformen und Queer Theorie.

Saggerer, Alina M.: Sapphic Gestures. Ambivalenz und Potenzial in den Darstellungen Carmen Tórtola Valencias, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S.305-322, DOI 10.21248/thewis.12.2025.167