

## **Wieland Schmied**

### **Ein Bündel von Energien – Über die Arbeiten von Monika Fioreschy**

Die Salzburger Künstlerin Monika Fioreschy wird von vielen immer noch als das wahr genommen und eingeordnet, was man (mit abwertendem Beigeschmack) eine Tapissieriekünstlerin nennt. Dabei ist sie in ihrer Arbeit dem Bereich der sogenannten angewandten Kunst längst entwachsen. Sie orientiert sich nicht an dekorativen Idealen und ornamentalen Vorstellungen. Es geht ihr um sehr viel komplexere Zielsetzungen. Um es mit einem Paradox auszudrücken: Monika Fioreschy ist eine Webkünstlerin, die die Webkunst überwunden hat – ohne dabei aufzuhören, Webkünstlerin zu bleiben.

Ein solcher Satz bedarf der Erläuterung. Vielleicht sollte man, um das Gemeinte deutlich zu machen, sagen: Monika Fioreschy ist eine Webkünstlerin, die die traditionelle Webkunst überwunden hat – ohne dabei aufzuhören, ihrem Wesen nach Webkünstlerin zu bleiben. Aber auch eine solche Erweiterung des ursprünglichen Paradoxes reichte noch nicht. Wir müssen weiter ausholen um zu erklären, wie es sich mit der Kunst von Monika Fioreschy verhält und worin das Beispielhafte liegt, das sie leistet.

Am Anfang des künstlerischen Lebensweges von Monika Fioreschy stehen zwei grundsätzliche Erfahrungen. Einmal die Sinnhaftigkeit eines bestimmten künstlerischen Tuns, in ihrem Fall: der Arbeit am Webstuhl, die sie in Wien an der damaligen Hochschule (heute: Universität) für angewandte Kunst erlernt hat, wo man Wert darauf legte, sich in der Bauhaustradition zu bewegen.

Zum anderen die Erkenntnis, dass jede Kunstübung, die von der Technik des Webens ausging, unweigerlich – ganz gleich, welche Wege und Ziele man dabei verfolgte – in den Bereich der „applied arts“ verwiesen und als einem minderen Rang zugehörig eingestuft wurde – wenn es nicht gar als „rein dekorativ“ und „typische Frauenkunst“ abgetan wurde.

Diese beiden Erfahrungen bildeten einen denkbar großen Gegensatz. Sie waren praktisch unvereinbar. Auf der einen Seite stand die – zur Grundbedingung ihrer Existenz gewordene – Liebe zum Handwerk des Webens – auf der anderen Seite die Einsicht, dass allem, was auf diese Weise entstand, die weitreichende und unumstrittene Anerkennung der Kunstwelt auf immer vorenthalten werden würde. Mochte es sich dabei auch um ein Vorurteil handeln, so war es doch fest zementiert.

Da spielte es keine Rolle, dass (ebenso wie die Schaffung von Glasfenstern, Fresken, Mosaiken) die Textilkunst bis ins 17. Jahrhundert allerhöchstes Ansehen genoß und die ihr zu dankenden Tapisserien als Beispiele hoher Kunst gelten durften. Erst allmählich – durch die breite Produktion erfolgreicher Manufakturen – drang die arbeitsteilig bedingte Trennung in den Entwurf (mehr oder minder) bedeutender Künstler – den sogenannten „Karton“ – und seine Umsetzung durch handwerklich geschulte Spezialisten als abwertendes Kriterium ins allgemeine Bewusstsein.

Der Mechanisierung folgte im 19. Jahrhundert die Industrialisierung – und trug zum weiteren Ansehensverlust der Teppichweberei bei. Die Gegenbewegung, die mit dem „arts and crafts–movement“ in Großbritannien, mit Jugendstil und Secessionismus im deutschsprachigen Raum einsetzte, vermochte wenig zu ihrer Ehrenrettung beizutragen, kam doch dem handwerklichen Element in der aufkommenden Moderne keine zentrale Rolle mehr zu. Das Handwerkliche trat ganz allgemein mehr und mehr hinter dem „Geistigen in Kunst“ (Kandinsky), hinter stilistischen und konzeptionellen Entscheidungen zurück. Auch die Tendenz des Bauhauses, die erfolgte Trennung von künstlerischem Entwurf und handwerklicher Umsetzung aufzuheben und Formgebung und Arbeitsprozeß wieder zusammenzuführen, änderte wenig an dieser Situation.

Monika Fioreschy hat das entscheidende Handicap, das einer gerechten Anerkennung ihrer Arbeit im Wege stand, früh erkannt. Sie ist keine naive Künstlerin. Mag sie in ihrer Arbeit auch zu spontanen Entschlüssen neigen, so ist sie sich dessen, was sie erreichen kann, sehr wohl bewusst. Monika Fioreschy ist eine aufmerksame Beobachterin der Welt. Sie weiß, was gespielt, gedacht, gesagt wird, sie kennt und reflektiert die Kunstszene und ihre jeweils aktuellen Tendenzen.

Da hätte sich ein Wechsel zu anderen Disziplinen – etwa zur Malerei oder zu den neuen Medien – theoretisch durchaus vorstellen lassen. In der Praxis war er der Künstlerin nicht möglich. Zu viel bedeutete ihr die vertraute Technik des Bildwebens, zu sehr hing sie am Webstuhl. Das hatte mehrere Gründe. Nicht nur, dass diese Technik den ganzen Menschen verlangt, ohne den unablässigen psychischen wie physischen Einsatz der Person des Künstlers / der Künstlerin nicht zu bewältigen war und also letztlich nach einer solchen Art künstlerischen Arbeit süchtig machte – die Tätigkeit am Webstuhl bot auch eine metaphorische Sinnfülle an, die sie unvergleichlich erscheinen ließ. Mit Recht durfte sich der oder die am Webstuhl Tätige in einem allumfassenden Sinnzusammenhang sehen, der alles von ihm oder ihr Unternommene mit Bedeutung erfüllte und

ins Symbolische überhöhte. Das alles ist oft ausgeführt worden und kann hier nur angedeutet werden. Im übrigen hat sich die Künstlerin selbst mehrfach zu diesen Zusammenhängen geäußert.

Das Weben zählt wie die Kunst der Töpfer zu den ältesten handwerklichen Äußerungen der Menschheit, die über die reine Zweckerfüllung hinaus eine schmückende Ausgestaltung nahe legten. Das Weben wird bestimmt durch das Miteinander verschieden gerichteter Elemente (von „Kette“ und „Schuß“), ihre Verknüpfung und Verbindung. Da war es beinahe selbstverständlich, dass sich die unterschiedlichsten Deutungen einstellten. So wurde die Tapiserie grundsätzlich als „Weltgewebe“ bezeichnet (Ludwig Tavernier), so wurde der vom Künstler bzw. von der Künstlerin gestiftete, alle Erscheinungen umgreifende Kontext betont („alles hängt mit allem zusammen“), so wurde ebenso an die Nornen und Parzen und die von ihnen gesponnenen bzw. gewobenen „Schicksalsfäden“ wie auch an die Zugehörigkeit des Webens zum Mythos bei Homer (Penelope) und Ovid erinnert (der Wettstreit der Weberin Arachne mit Pallas Athene).

All das macht verständlich, dass niemand, der von dieser Kunst einmal ergriffen wurde, sie leichthin wieder verlassen kann, auch wenn andere im Bewusstsein des Künstlers / Künstlerin wirkende Kräfte – das, was „Kunstwollen“ genannt wurde – solches verlangen mögen. Und welcher wache, bewusst in seiner eigenen Zeit lebende Künstler (oder welche Künstlerin) wäre inneren Stimmen dieser Art nicht ausgesetzt? Wir würden die Arbeit von Monika Fioreschy jedenfalls gründlich missverstehen, würden wir ihr nicht die Avantgarde neigende, jedem Experiment aufgeschlossene, die Innovation suchende Künstlerin erkennen, die sie ihrem Wesen nach wenn nicht seit ihren Anfängen so doch schon seit langem ist.

Damit ist die Konfliktsituation angedeutet, in die sich Monika Fioreschy seit mindestens zwei Jahrzehnten gestellt sieht, und aus der heraus sie ihren ganz eigenen, höchst schwierigen und für viele überraschenden Weg entwickelt hat.

Wir dürfen die Arbeit von Monika Fioreschy als den permanenten Versuch charakterisieren, dem einmal erkannten Handicap ihres Metiers zu entkommen und dabei doch sich selbst treu zu bleiben. Es geht ihr nach wie vor darum, sich von der Enge der Vorstellungen zu befreien, die mit dem verbunden ist, was man Textilkunst nennt und doch an der vertrauten Technik des Webens festzuhalten. Sie war schon früh durch die unterschiedlichen Hervorbringungen der Avantgarde fasziniert und fühlte sich zu der ihnen zugrunde liegenden Geisteshaltung hingezogen, aber ihre

ganze Liebe gehörte dem Handwerk des Webens, seinen sinnlichen Qualitäten wie seinen sinnhaften Bedeutungen, die ihm im Laufe der Jahrhunderte zugeschrieben worden waren.

Versuchen wir die einzelnen Entwicklungsschritte in der Arbeit Monika Fioreschys der Reihe nach stichwortartig nachzuvollziehen. 1969 webt Monika Fioreschy – noch an der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst – ihren ersten Bildteppich. Zunächst setzt sie ihren eigenen Entwurf getreulich um, dann lernt sie auf die Vorgabe des Kartons ganz zu verzichten. Der „wollgewirkte“ Bildteppich (Vera Hübel) entsteht fortan ohne vorbereitenden Entwurf während des Arbeitsprozesses, Bilderfindung und Webarbeit gehen Hand in Hand.

1971 entsteht als Diplom-Arbeit die Tapisserie „Apokalypse“, der letzte von figurativen Elementen beherrschende Bildteppich. Dann triumphiert ihr Wille zur Abstraktion. Diese scheint Monika Fioreschy die der Webtechnik einzig angemessene Bildsprache zu sein.

Die Einheit von Bildidee und Arbeitsprozess, die Entwicklung spezifischer bildnerischer Vorstellungen im Vorgang des Webens, beherrscht die Kunst Monika Fioreschys in den folgenden Jahren. Ihre Bildideen haben alle mit der Natur und ihren Formen zu tun, sind von tiefer Naturbezogenheit erfüllt. Ihre Bildteppiche scheinen – in dem sie einfacher werden, sich auf eine einzige Idee konzentrieren, das tachistische Vielerlei der Anfänge behutsam zugunsten konstruktiver Ordnungen korrigieren – zunehmend vom Rhythmus der Natur durchpulst. Man meint die Kräfte von Wasser und Wind in den Wellenbewegungen, den Strömungen und Schwingungen zu spüren, die sich immer öfter durch die Gewebe ziehen.

Hinzu kam, dass die Künstlerin darauf bestand, die verwendete Schaf- oder Zephirwolle selbst zu färben. So konnte sie eine viel reicher nuancierte Skala von Farbabstufungen erreichen als sie durch die Beschränkung auf industriell gefärbte Wolle zu erreichen gewesen wäre.

Die letzten Sätze stehen in der Vergangenheitsform – denn die Arbeitsperiode, auf die sie sich beziehen, ist endgültig abgeschlossen. Das Jahr 1993 markierte im Schaffen von Monika Fioreschy eine Zäsur. Damals entdeckte sie (durch ihren Mann, der als Herzchirurg tätig ist) ein neues Material für sich: die Silikonschläuche, wie sie in der Medizin für Bluttransfusionen Verwendung finden. Fortan wird sie sich fast ausschließlich auf dieses Material konzentrieren. Ohne mit der vertrauten Webtechnik zu brechen, tritt Monika Fioreschy damit endgültig in den

Kontext der Avantgarde ein: nicht nur durch ihre stets neuen Erfahrungen offene, sich allen Feststellungen konsequent entziehende Konzeption, sondern auch konkret durch die Einführung eines Materials, das sie als Erste kunstwürdig macht. Die Verwendung von Silikonschläuchen in der Webkunst stellt eine echte Innovation dar. Unser Verständnis des modernen Bildteppichs wird durch sie revolutioniert.

Der biegsame, flexible Silikonschlauch hat gegenüber dem Wollfaden einen entscheidenden Vorteil – der kann flüssige Substanzen in sich aufnehmen und wie eine pipe-line als Transportweg dienen – sein ursprünglicher Zweck ist ja die Bluttransfusion, das Zuführen von Spenderblut, das den Kreislauf des Patienten stützt. Das Sinnliche dieses Vorgangs liegt auf der Hand. Künstlerisch hat es Joseph Beuys durch seine auf der VI. documenta 1977 installierte „Honigpumpe“ anschaulich gemacht. Durch ein System von Kunststoffschläuchen wurde flüssiger Honig in alle Stockwerke des Kasseler Fridericanums gepumpt und symbolisierte so die ununterbrochene Zufuhr unverbrauchter Ideen in die stets von Sterilität bedrohte Kunstwelt.

Es war also nur folgerichtig, dass Monika Fioreschy zunächst ausschließlich Blut (Rinderblut vom Schlachthof) verwendete, das sie mittels einer Injektionsspritze in die einzelnen (durch die als „Kette“ dienenden dünnen Baumwollfäden miteinander verwobenen) Schläuche füllte und in wechselnder Quantifizierung durch sie rinnen ließ.

So entstanden ihre ersten Transfusionsbilder. Wenige Jahre später, 1997, kam eine weitere Entscheidung hinzu. Das Blut wurde mehr und mehr durch einen anderen „Lebenssaft“ abgelöst, die Pflanzensubstanz Chlorophyll. Wichtig war der Künstlerin, dass es sich auch in diesem Fall nicht um synthetische Farbstoffe, sondern um rein pflanzliche Flüssigkeit handelte. Sie setzte von jetzt an ausschließlich Säfte ein, die sie selbst gepresst hatte – vor allem aus Gras, aber auch aus Löwenzahnblüten, Tomaten, Kakteen usw., -, Säfte, die sie den Silikonschläuchen injizierte.

Mit dem Blut haben die Pflanzensäfte eine Eigenschaft gemeinsam: sie verändern ihre farbliche Konsistenz. Sie werden mit der Zeit immer heller. Das sind ästhetisch höchst reizvolle Prozesse, die sich über Jahre hinziehen können – mit der Fertigstellung eines Transfusionsbildes ist dieses nicht abgeschlossen. Erst vom Zeitpunkt, wenn es der Künstler / die Künstlerin aus der Hand gibt, beginnt es sein eigenes Leben.

Auch diese dem Kunstwerk mitgegebene Prozesshaftigkeit ist ein Element, das wesentlich zur Arbeit von Monika Fioreschy gehört. Gewiß, sie hat den Gedanken der in einem Werk angelegten Veränderungstendenzen nicht als Erste kultiviert (denken wir nur an die aus Lebensmitteln wie Käse, Wurstscheiben oder Schokolade geschaffenen Arbeiten von Dieter Roth), aber sie hat der Idee des sich unabhängig von Eingriffen des Künstlers / der Künstlerin entfaltenden Eigenlebens des Kunstwerkes einen völlig neuen und überzeugenden Ausdruck gegeben, in den Transfusionsbildern mit Chlorophyll vielleicht noch überraschender als in denen mit Rinderblut.

In einem der Kataloge, die der Arbeit von Monika Fioreschy gewidmet sind, ist einem der großformatigen Chlorophyll-Bilder der Künstlerin die Fotografie eines sich in ein Mäanderwerk unzählige Äste und Zweige teilenden mächtigen Baumstammes konfrontiert. Besser als mancher Kommentar verdeutlicht diese Gegenüberstellung, was Monika Fioreschy in ihrer Webkunst erreicht hat. Sie gibt kein Abbild der sichtbaren Welt, aber sie macht die in der Natur wirkenden, dem Auge verborgenen Kräfte sichtbar. Sie zeigt die Welt der Pflanzen – zu der ja auch der Baum als vielleicht markantestes Beispiel gehört – anders, als unser Augenschein sie zunächst suggeriert, nicht als starres, statisches Gebilde, sondern als lebendigen Prozeß, der niemals abgeschlossen ist. An die Stelle der Pflanze tritt bei Monika Fioreschy die sich unserem Gedächtnis einprägende Vorstellung eines Bündels von Energien, das sie unterschiedlichste Gestalt annehmen und sich in den verschiedenen Phänomenen verkörpern kann – ja geeignet ist, diese überhaupt erst hervorzubringen.

An die Stelle der Transfusions- und Chlorophyllbilder treten in den folgenden Jahren die „Silikon-gewebe“, in denen die Schläuche nicht mehr mit farbiger Substanz gefüllt, sondern von außen farbig behandelt werden, mit Acryl, Perlacryl, Tempera, Öl, einheitlich oder unregelmäßig weiß, gelb, rosa, blau usw. eingefärbt bzw. getönt werden. Die Oberfläche der Silikonschlauchgewebe ist nicht weniger als eine ungrundierte Leinwand (die ja ihrerseits auch ein Gewebe darstellt) zur Aufnahme der Farbe geeignet.

Eine besondere Gruppe bilden die Kombinationsbilder, in denen die Wollfäden zurückkehren und – einen eigenartigen Kontrast provozierend – auf die Silikonschläuche stoßen – etwa in der Art, dass der Bildteppich in einer oberen horizontalen Zone aus dunkel gefärbter Wolle gewebt erscheint, die mittlere Zone von farblosen weißen, gelben, bläulichen Silikonschläuchen beherrscht wird, und in einer unteren Zone wieder die dunkle Wolle dominiert.

Schließlich verdient noch jene Gruppe oder Reihe von Bildwerken hervorgehoben zu werden, in denen biegsame Neonröhren (freilich nicht ganz so flexibel wie das Material Silikon) in das Silikonschlauchgewebe diesem parallel (also horizontal) eingefügt sind. Anders als etwa bei Mario Merz, in dessen großflächigen farbigen Malereien Leuchtstoffröhren als Fremdkörper auftauchen – als wollen sie Fibonacci Zahlenreihen unterstützen oder konterkarieren –, sind die flexiblen Neonstäbe bei Monika Fioreschy in paralleler Anordnung so in das Bildgewebe integriert, dass sie zu ihrem harmonischen (fast ist man versucht zu sagen: „organischen“ – aber das wäre naturgemäß Unsinn) Bestandteil werden. Mit Recht konnten diese Arbeiten als „Leucht-“ oder „Lichtgewebe“ (Vera Hübel) bezeichnet werden.

Manche Entwicklungen und ihre immer wieder Erstaunen machenden Ergebnisse wären noch zu nennen: die von der Künstlerin als „Wunde“ bezeichneten Transfusionsgewebe von 1995, eine Serie von Werken, in denen (an die Bildschnitte eines Lucio Fontana erinnernde) Risse oder Schlitze (bzw. eingeschlossene Fremdkörper) suggerierende, durch Nähte wieder geschlossene Öffnungen schmerzhaft Akzente setzen, Akzente, die durch das in den Schläuchen geronnene Blut ringsum noch besonders augenscheinlich gemacht werden. Dann müsste an die Tendenz erinnert werden, einzelnen Arbeiten verstärkt Originalcharakter zu verleihen, wie dem auf einem kleinen „Opfer“-Tisch placierten Plexiglasgehäuse, das mit Stierblut getränktes Silikongewebe enthält. An die kreisförmigen Silikonarbeiten der letzten Jahre wäre ebenso zu erinnern wie an die struppig hervorstehenden, unregelmäßig abgeschnittenen Silikonborsten oder Schlauchenden, welche – über einer Lichtplatte angebracht – die kreisrunde Mitte eines rechteckigen Wandteppichs bilden und an einen Himmelskörper denken lassen („Blauer Planet“, 2002).

Entscheidend ist, dass Monika Fioreschy den Weg – ihren eigenen Weg – aus dem Labyrinth der Textilkunst gefunden hat, und mehr, dass sie die Kunst des Bildteppichs mit Konzeptionen der Avantgarde verbunden und so die Technik des Bildwebens auf eine neue Stufe gehoben hat.

## **Wieland Schmied**

### **A Bundle of Energies – About Monika Fioreschy's Work**

The Salzburg artist Monika Fioreschy is still perceived, and classified (in a somewhat derogatory way) as a tapestry artist. Yet her work has long outgrown the category of the so-called applied arts. She does not orient herself by decorative ideals and according to ornamental images. Her goals are much more complex than that. Using a paradox, one could say that Monika Fioreschy is a weaving artist who has surpassed the art of weaving, without having ceased to be a – weaving artist.

A sentence like this needs an explanation. Maybe one should, in order to clarify its meaning, say the following: Monika Fioreschy is a weaving artist who has outgrown traditional tapestry art – nevertheless remaining, in her essence a weaving artist. But even this expansion of the original paradox won't suffice. We'll have to go further back in order to explain what Monika Fioreschy's art is all about, and where its exemplary value lies.

Two fundamental experiences mark the beginning of Monika Fioreschy's career as an artist. There is first the meaning of a certain artistic endeavor, in her case the work at the loom, which she studied at the University of Applied Arts in Vienna, where the Bauhaus tradition was valued.

Secondly, there was the realization, that every artistic endeavor originating from the weaving technique, was - regardless of the ways and goals that one followed - relegated to the category of "applied arts" - and thereby to a lower status, if it wasn't dismissed as "merely decorative art" or, worse, "typical female art" altogether.

These two experiences turned out to be diametrically opposed to each other. There was her existential love for the craft of weaving on one hand – and on the other there was the realization that everything she created in this way would never, because of a firmly engrained prejudice, gain far-reaching and undisputed recognition in the art world.

It did not matter that (together with the creation of stained glass windows, frescoes and mosaics) textile art enjoyed the highest recognition up to the 17th century, and that the resulting tapestries were considered examples of high art. But slowly, and because of the expanding production by successful manufacturers with the ensuing division of labor and its separation into the designs



created by (more or less) important artists, and their implementation by especially trained craftsmen, textile art experienced a decrease in value in general consciousness.

In the 19th century mechanization was followed by industrialization, which contributed to a further loss of the reputation of tapestry art. A counter-movement, the "Arts and Crafts Movement" in Great Britain, which appeared together with Art Nouveau, Jugendstil and Secessionism in German language culture, could only do very little to save it; the element of craft had no central role in modern art. More and more it took second place to the "Mental Aspect of Art" (Kandinsky), to decisions concerning concept and style. Even the Bauhaus-tendency to counteract the separation of artistic design and its realization through the crafts, trying to re-unite design with the work process, could do very little to change this situation.

Early on Monika Fioreschy recognized this crucial handicap standing in the way of a fair recognition of her work. She is not a naïve artist. There may be a tendency to spontaneous decisions concerning her work, but she is fully aware of what she can accomplish. Monika Fioreschy is an attentive observer of the world around her. She knows what is being played, thought and said, she knows and reflects the currents of the art scene.

Theoretically, a change to other disciplines- e.g. painting, or the new media - could have been envisioned easily. But in reality this was not possible for the artist. The familiar technique of weaving pictures meant too much for her, and she was too attached to the loom. There are several reasons for that. It requires the whole person and cannot be accomplished without the continuous physical and mental commitment of the artist, which, eventually, results in a sort of artistic addiction to this kind of work; the activity on the loom offered a seemingly incomparable metaphorical meaning. The person working on the loom was justified in feeling part of an all-encompassing, comprehensive meaning with a symbolic quality, which has been referred to very often, and which will now be touched upon only briefly, as the artist herself has talked about these issues several times.

Weaving is, like the art of pottery, one of the oldest crafts where, in its human expression beyond practical purposes, there is room for the aspect of adornment. Weaving is defined by the combination of elements that are going in different directions (warp and weft). Needless to say that this fact invited a variety of interpretations. So tapestry was called "world fabric" (Ludwig

Tavernier), so the all-inclusive context created by the artist was pointed out (“everything is connected with everything “), so the Norns and Parcae, and their “threads” determining the fate and destiny of gods and mortals were recalled, and the connection of weaving and myth by Homer (Penelope) and Ovid (the competition of the weaver Arachne with Pallas Athene) were brought to mind.

All this will explain why nobody, once hooked on this art form, can leave it lightheartedly, even if other forces in the artist’s consciousness – which have been called “artistic intent” – would require such a move. Which artist, aware and conscious of his or her zeitgeist, hasn’t been confronted with inner voices of this kind? We would sorely misunderstand Monika Fioreschy’s work, if we didn’t recognize the innovative artist she has been and is, in her essence, always open to experiments, and with a clear tendency towards the avant-garde.

This outlines the conflict in which Monika Fioreschy has found herself for at least two decades, and out of which she has found her own way, difficult and surprising as it may have been.

Monika Fioreschy’s work can be characterized as the permanent attempt to escape the restrictions of her metier, without becoming unfaithful towards herself. She wants to liberate herself from the narrow image connected with what is called textile art, and yet stay with the familiar technique of weaving.

From the very beginning she has been fascinated with the attitude and various manifestations of the avant-garde, but all her love has been with the craft of weaving and the sensual qualities and the spiritual meaning it has been given throughout the centuries.

Let’s try to outline some individual steps in Monika Fioreschy’s artistic development. In 1969 Monika Fioreschy wove her first tapestry at the University for Applied Arts in Vienna. If at first she followed her own design exactly, pretty soon she learned to do without the guiding pattern. The “Knit Wool” - tapestry (Vera Hübel) now evolved during the work process without previous design. Image creation went hand in hand with the weaving process itself.

In 1971 she submitted her tapestry “Apocalypse” for her diploma, which was her last tapestry with figurative elements. After that, abstraction won out, which is, according to Monika Fioreschy the only adequate language in weaving.

In the following years Monika Fioreschy's art was dominated by a unity of design idea and work process, the development of specific images within the weaving process itself. They all have to do with nature in its various forms. By becoming simpler, more focussed on a single idea, carefully correcting the tachistic multiplicity of her beginnings into a constructive order, her tapestries became more and more permeated by the rhythms of nature. It is as if one could feel the forces of wind and water in the undulating waves, the streams and vibrations that increasingly dominate her weavings.

In addition, the artist insisted on dyeing the sheep- and zephyr-wool, used in the process, herself. It allowed her to reach a much richer scale of color nuances than she would have achieved by using industrially dyed wool.

The past tense that was used in the previous paragraph indicates that the period it describes is definitely finished. 1993 was a turning point in Monika Fioreschy's work. In this year she discovered (through her husband, a cardiac surgeon) a new material for herself: the silicone tubes that are used medically in blood transfusions. From now on she would concentrate on this material exclusively. Without breaking her familiar weaving technique, Monika had entered the context of the avant-garde for good: not only because of her open-minded attitude, unwilling to be tied down by convention, but very definitely by introducing a new material to the art world. The use of silicone tubes in the art of weaving has been a true innovation with which she has revolutionized the concept of modern tapestry art.

The flexible silicone tube has a definite advantage to the wool thread. It can transport liquid substances the way a pipeline would – its original purpose being the transfusion of blood, donor blood supporting the patient's blood circulation. The symbolism of the procedure is obvious. Joseph Beuys had demonstrated it artistically with his 'honey pump', installed in 1977 at the 6th documenta: via a system of plastic tubes, liquid honey was pumped into all the floors of the Fridericianum in Kassel, thus symbolizing the continuous supply of fresh ideas into the art world, which continually tends to be threatened by a certain sterility.

So it followed that Monika Fioreschy at first used only blood (steer blood from the slaughter house), which, using a syringe, she filled in varying quantities into the individual tubes that were connected with thin cotton strings serving as weft.

That's the way her first transfusion pictures originated. A few years later, in 1977, another decision was made. The blood was more and more replaced by a different 'life fluid', the organic substance chlorophyll. It was important to the artist to use strictly organic pigments instead of synthetic ones. She exclusively used juices she had squeezed herself from grass, dandelion blossoms, tomatoes, cacti, etc., which she injected into the silicone tubes.

There is one characteristic the plant juices share with blood: they change their color consistency and become lighter over time. These are aesthetically intriguing processes that can go on for years. So, by the time a transfusion picture is completed, it is still not finished. Rather, by the time it is passed on by the artist, it will assume its own life.

The process-aspect added to the creation is an essential element in Monika Fioreschy's art. Of course she hasn't been the first one to cultivate the idea of change within a work of art (we are thinking of Dieter Roth's work, consisting of food stuff such as cheese, slices of sausage or chocolate), but she has given the idea of imbuing a work of art with a fully independent life of its own, a totally new and convincing expression, which may be even more surprising in her transfusion pictures with chlorophyll, than it was in those with steer blood.

In a large-size chlorophyll picture in one of the catalogues dedicated to Monika Fioreschy's work, one is confronted with the photography of a gigantic tree trunk, meandering out into innumerable branches and twigs. Better than any commentary does this juxtaposition explain what Monika Fioreschy has accomplished with her art. Her weavings do not reflect the visible world, but she makes the forces of nature, generally invisible, apparent. She shows the plant-world – the tree being the perhaps most distinctive example – differently from what a first glance might suggest, not as a rigid, static form, but as a living process that is never finished. Monika Fioreschy imprints into our minds the image of a bundle of energies, which can assume a variety of forms, and which manifest in different phenomena, and, indeed, enable their creation.

Alongside the transfusion- and chlorophyll pictures, there appear the so-called 'silicone-fabrics', in which the tubes are no longer filled with a colorful substance, but treated on the surface with acrylics, perlacrylics, tempera and oil, and colored either consistently or inconsistently in white, yellow, pink and blue. The surface of the silicone fabric is nothing less than an unprimed canvas (which is a fabric as well) ready to receive paint.

The combination pictures constitute a special group, in which the wool threads return and meet the silicone tubes, thus provoking a strange contrast. It works in such a way, that in the upper horizontal part the tapestry seems woven in dark wool, that the middle part is dominated by colorless, white, yellow and bluish silicone tubes, while in the lower part again the dark wool persists.

Finally, we want to point out a group of pictures in which flexible neon tubes (though not as flexible as silicone) are added horizontally into the silicone fabric. Differently from Mario Merz, in whose large-scale colorful paintings neon tubes appear somewhat out of place – as if they were to support Fibonacci's number sequences – Monika Fioreschy's parallel neon tubes are integrated in such a way, that they become a harmonious part (one is tempted to say 'organic' if this wasn't a contradiction in terms) of the fabric of the picture. The term 'light- or luminous textures' (Vera Hübel) is a justified one for these works.

Some developments and their astonishing results deserve to be mentioned as well: Painful accents are achieved by a series of transfusion pictures from 1995, which the artist called "The Wound". In these pictures (reminiscent of Lucio Fontana) a tear or a slit (with a trapped object) suggests openings that were re-closed by sutures, emphasizing the painful aspect by the coagulated blood in the surrounding tubes. Also to be mentioned is a tendency to emphasize the original character of individual works, e.g. a silicone fabric saturated in steer blood, housed in Perspex container on top of an iron 'sacrificial altar'. The circular silicone works of last year, as well as the rectangular tapestry "Blue Planet" from 2002, in which silicone bristles and irregularly cut ends of silicone tubes mounted on an illuminated plate constitute its circular center, deserve recognition as well.

It is crucial to remember that Monika Fioreschy has found the way – her own way – out of the labyrinth of textile art, and, moreover, that she has made the link from tapestry art to the conceptions of avant-garde, and thereby raised the technique of weaving pictures to a new level.