



hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Schor, Gabriele (2010): Feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte, in:
Schor, Gabriele (Hrsg.): Feministische Avantgarde der 1970er Jahre aus der Sammlung
Verbund, Wien, Ausst.kat., München: Prestel, 17–67.

Sandra Winiger
DKV/ Kunsttheorie
Seminar: Künstlerinnen –
Zur Präsenz von Frauen in der Kunst

Obligatorischer Text

DIE FEMINISTISCHE AVANTGARDE

EINE RADIKALE UMWERTUNG DER WERTE

Gabriele Schor

*Natürlich ist Kunst geschlechtslos,
aber Künstlerinnen und Künstler sind es nicht.*¹
Lucy R. Lippard, 1973

*Die Auswirkungen des Feminismus
in der Kunst der 1970er-Jahre stellen
die bedeutendste internationale ›Bewegung‹
der Nachkriegszeit überhaupt dar.*²
Connie Butler, 2007

*Feministische Kunst ist die kraftvollste
theoretische Bewegung in der modernen Kunst,
aber vieles harrt noch der Entdeckung.*³
Alexis Hunter, 2013

¹ Lucy Lippard, »The Women Artists' Movement – What Next?«, in: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, S. 139.

² Connie Butler in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, hrsg. von Connie Butler und Lisa Gabrielle Mark, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, National Museum of Women in the Arts P.S.1 Contemporary Art Center, Vancouver Art Gallery, Cambridge/London 2007, S. 15.

³ Alexis Hunter verstarb 2014 in London. In Madrid konnte sie in unserer Ausstellung *MUJER. La vanguardia feminista de los años 70. Obras de la SAMMLUNG VERBUND*, Viena im Circulo de Bellas Artes ihre Werke in einem internationalen Kontext sehen, das bedeutete ihr viel. Das Zitat stammt aus einem Gespräch mit der Autorin anlässlich der Eröffnung am 2. Juni 2013.

HANNAH WILKE, S.O.S. Starification Object Series.
One of 36 playing cards from mastication box, 1975
SV_171_2007 [S. 160]

Der Begriff ›Avantgarde‹ bezeichnet künstlerische Strömungen der Moderne, die eine Vorreiterrolle eingenommen haben, wie Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus bis hin zu Konstruktivismus. Die moderne Kunstgeschichtsschreibung hat sich zu sehr am Paradigma des männlichen Geniediskurses orientiert. In den letzten Jahrzehnten haben Ausstellungen und Publikationen verdeutlicht, dass Künstlerinnen sehr wohl die klassischen Avantgarden mitgestaltet haben.⁴ Gemeinsam ist den Avantgardist_innen der Bruch mit der Tradition, die Dekonstruktion und der Anspruch, eine neue Kunst in der Gesellschaft durchzusetzen. Sie entwickelten ihre Manifeste, Pamphlete und Kunstwerke im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, bis Faschismus und Stalinismus ihre Ausführungen in Europa zerstörten. 1974 erklärt Peter Bürger in seiner viel diskutierten Schrift *Theorien der Avantgarde*, dass die Avantgarden gescheitert sind.⁵ Die Berliner Kulturwissenschaftlerin Karin Hirdina hält allerdings dagegen, dass weniger vom ›Scheitern‹ der europäischen Avantgarden als von ihrer ›Zerschlagung‹ zu sprechen sei: »Die Vertreter der Avantgarde, sofern sie Faschismus, Exil und stalinistische Repressionen überlebten, konnten nicht einfach an die Arbeit der 1920er-Jahre anknüpfen.«⁶ Ein prominentes Beispiel dafür ist der ästhetische Bruch im Werk der russisch-polnischen Künstlerin Katarzyna Kobro, die in den 1920er- und 1930er-Jahren unistich-abstrakte Skulpturen schuf und nach dem Krieg bis zu ihrem Tod im Jahre 1951 ihre avantgardistische Praxis nicht mehr ausführen konnte.⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg findet der Begriff ›Avantgarde‹ seine Fortsetzung, indem eine Vielzahl von Kunstströmungen wie Action Painting, Abstrakter Expressionismus, Minimalismus, Op-Art, Pop Art, Situationismus, Fluxus, Happening, Wiener Aktionis-

- 4 Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York 1985; *amazonen der avantgarde*, hrsg. von John E. Bowlt und Matthew Drutt, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin/Royal Academy of Arts, London 1999–2000; *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, hrsg. von Patricia Allmer, Ausst.-Kat. Manchester Art Gallery, München/New York 2009. *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, hrsg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Susanne Meyer-Büser, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012.
- 5 Siehe die Entgegnung zu Peter Bürgers Schrift von Benjamin Buchloh, »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America*, 72, November 1984, S. 19–21.
- 6 Karin Hirdina, »Avantgarde«, in: *Metzler Lexikon Ästhetik*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 57–60, hier: S. 60.
- 7 Yve-Alain Bois gibt dafür theorieimmanente Gründe an, siehe: ders., »Strzemiński und Kobra. Auf der Suche nach Motivation«, in: *Katarzyna Kobra. 1898–1951*, hrsg. von Jaromir Jedlinski, Ausst.-Kat. Muzeum Sztuki w Łodzi und Städtisches Museum Abteiberg, Köln 1991, S. 13–34. Siehe ders., *Painting as Model*, Cambridge/Mass. 1990. Siehe auch: Gabriele Schor, »Zur Finalität des Toten Punktes. Über das Ende der Unistischen Theorie bei Katarzyna Kobra und Władysław Strzemiński«, in: *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, hrsg. von Jürgen Schilling, Wien 1993, S. 101–106.
- 8 Weder im siebenbändigen historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* (2000) noch im Lexikon *Ästhetik* (2006) und erstaunlicherweise auch nicht im eigens dafür vorgesehenen Lexikon *Avantgarde* (2009) findet die Verbindung zwischen Feminismus und Avantgarde statt. Siehe: »Avantgarde«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Band 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 544–577. Hubert van den Berg und Walter Fähnders »Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung«, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hrsg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar 2009, S. 1–19.
- 9 Donald B. Kuspit, »Art criticism«, in: <http://www.britannica.com> (zuletzt aufgerufen am 29. Jänner 2015).
- 10 Lawrence Alloway, »Women's Art in the '70s«, in: *Art in America*, 64, Nr. 3, Mai–Juni 1976, S. 64–72.
- 11 *Global Feminism. New Direction in Contemporary Art*, Brooklyn Museum, 2007; *Agents of Change: Women, Art & Intellect*, Ceres Gallery, 2007; *Femme brutale*, Lyman Allyn Art Museum, New London 2007; *Role Play: Feminist Art Revisited 1960–1980*, Galerie Lelong, New York 2007; *Multiple Vantage Points: Southern California Woman Arts, 1980–2006*, Municipal Art Gallery, Los Angeles 2007. Für eine ausführliche Auswahl der Ausstellungen in den USA siehe die Bibliografie in diesem Band, S. 488–509.
- 12 *Vote for Women*, Haus der Sparkasse, Meran 2008; *Matrix, Museum auf Abruf (MUSA)*, Wien 2008; *Female trouble – Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Pinakothek der Moderne, München 2008; *re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute*, Akademie der Künste, Berlin 2009; *Women Artists/elles@centrepompidou*, Musée National d'Art Moderne, Paris 2009; *REBELLE. Art and Feminism 1969–2009*, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem 2009; *Gender Check: Femininity and Masculinity in the art of Eastern Europe*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010. Für eine ausführliche Auswahl der Ausstellungen in Europa siehe die Bibliografie in diesem Band, S. 488–509.
- 13 Connie Butler, »Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria«, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, hrsg. von Connie Butler und Lisa Gabrielle Mark, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, National Museum of Women in the Arts P.S.1 Contemporary Art Center, Vancouver Art Gallery, Cambridge/London 2007. Connie Butler unterstützt die Ausstellung *Radical Women in Latin American Art, 1960–1985*, die voraussichtlich ab September 2017 Werke von 90 Künstlerinnen im Hammer Museum, Los Angeles, zeigen und von Cecilia Fajardo-Hill und Andrea Giunta gasikuratiert wird. Connie Butler, E-Mail an die Autorin, 24. Dezember 2014.

mus und die Konzeptkunst zur Neo-Avantgarde gezählt werden, im Unterschied zur genannten historischen Avantgarde. Nun fällt aber auf, dass eine der bedeutendsten Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die feministische Kunstbewegung, nicht mit dem Begriff »Avantgarde« assoziiert wird. Es ist erstaunlich, dass die Verbindung »Feminismus« und »Avantgarde« noch keinen Einzug in das kollektive Bewusstsein gefunden hat. In den maßgeblichen deutschsprachigen Lexika des Verlags Metzler⁸ findet unter »Avantgarde« die feministische Kunstbewegung keine Erwähnung, nicht einmal in dem 2009 eigens ausschließlich der Avantgarde gewidmeten Lexikon, das immerhin 220 Artikel enthält, obwohl ihre historische Leistung als Vorreiterin und Pionierin für die Kunst der letzten 40 Jahre unbestritten ist und die Protagonistinnen der Feministischen Avantgarde in den USA und in Europa Manifeste und Pamphlete verfassten, zahlreiche Künstlerinnenvereinigungen und Zeitschriften gründeten, Institutionskritik ausübten, ihre eigenen Ausstellungen organisierten und sowohl formal wie auch inhaltlich ihre Kunst völlig neue Wege beschritten hat und die Verschränkung von Kunst und Leben suchten – alles Kriterien, die eine bisher vorwiegend männlich konnotierte Avantgarde gekennzeichnet hat.

In dem bedeutenden Nachschlagewerk *Encyclopædia Britannica* gibt es die Rubrik »Avantgarde« nicht, immerhin wird in dem von Donald B. Kuspit verfassten Artikel »art criticism« die aufkommende feministische Kunstkritik und Kunstgeschichte der 1970er-Jahre genannt, vertreten u. a. von Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Griselda Pollock und Abigail Solomon-Godeau. Der Autor erklärt: »Diese neuen Tendenzen in der Kunstkritik hatten zum Teil auch eine politische Stoßrichtung. Während der Hochphase der westlichen feministischen Bewegung in den 1970er-Jahren setzte sich die amerikanische Kritikerin Lucy R. Lippard für Kunst von Frauen ein und trug dazu bei, dass diese Bewegung [...] in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückte.«⁹ Lawrence Alloway, der wie Leo Steinberg sich dem Prinzip der »Other Criteria« in der Kunstgeschichtsschreibung im Gegensatz zu dem Formalisten Clement Greenberg widmete, erklärt in seinem 1976 erschienenen Artikel *Women's Art in the '70s*: »Die Frauenbewegung in der Kunst kann als Avantgarde bezeichnet werden, da ihre Protagonistinnen in ihrem Drängen auf eine Veränderung der bestehenden sozialen Ordnung in der Kunstwelt vereint sind.«¹⁰ Alloways treffende Diagnose, die feministische Kunstbewegung der 1970er-Jahre als »Avantgarde« zu bezeichnen, bleibt allerdings in der Literatur eine singuläre Position.

Vor allem in der letzten Dekade wurde die feministische Kunstbewegung mit zahlreichen substanziell recherchierten Publikationen und umfassenden Ausstellungen historisch aufgearbeitet. Einer der Meilensteine auf diesem Weg ist die Ausstellung *WACK! Art and the Feminist Revolution*, die mit 500 Werken von 119 Künstlerinnen von 2007 bis 2009 durch die USA tourte und auf beiden Seiten des Atlantiks, sowohl in den USA¹¹ als auch in Europa¹², eine starke Resonanz auslöste. Die Kuratorin Connie Butler betont: »[...] die Auswirkungen des Feminismus in der Kunst der 1970er-Jahre stellen die bedeutendste internationale »Bewegung« der Nachkriegszeit überhaupt dar.«¹³ Entscheidend für die durchgreifende Anerkennung der feministisch orientierten Kunst ist, dass *WACK! Art and the Feminist Revolution* auf prominenter Museumsebene stattgefunden hat, nämlich u. a. im Museum of Contemporary Art in Los Angeles und im Museum of Modern Art, P.S.1 in New York, also in Kunstinstitutionen, die sich dem Kanon der Kunstgeschichte verpflichtet fühlen. Anlässlich der Ausstellung erklärt der Kunstkritiker der *New York Times*



ANA MENDIETA, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972 C-Print

© The Estate Ana Mendieta Collection, LLC / Courtesy of Galerie Lelong, New York



FRANCESCA WOODMAN, *Untitled, Providence, Rhode Island*, 1976 S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier

© George and Betty Woodman, New York

Holland Cotter: »Kuratoren und Kritiker haben zunehmend erkannt, dass vom Feminismus die einflussreichsten Impulse in der Kunst des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts ausgegangen sind. Es gibt fast keine neuen Arbeiten, die dadurch nicht beeinflusst worden wären. (...) Eines steht fest: Feministische Kunst [...] ist die richtungsweisende Kunst der vergangenen vier Jahrzehnte. Vieles von dem, was wir als postmoderne Kunst bezeichnen, hat seinen Ursprung in der feministischen Kunst.«¹⁴

Die nach *WACK! Art and the Feminist Revolution* (s. 498) entstandenen Ausstellungen unterscheiden sich durchaus. Inka Graeve-Ingelmann konzentriert sich in *female trouble* [Pinakothek der Moderne, München, 2008, s. 499] auf die fotografische Produktion weiblicher Inszenierungen seit dem 19. Jahrhundert, während Camille Morineau für *Women Artists/elles@centrepompidou* (2009, s. 501) alle Werke von Künstlerinnen aus der Sammlung des Musée National d'Art Moderne in Paris zusammenfasst. Die Kuratorinnen Bettina Knaup und Beatrice E. Stammer fragen in *re.act.feminism* (Akademie der Künste, Berlin 2009, s. 502), welchen Widerhall die genderkritische Performancekunst in aktuellen Kunstpraxen hat.

Mein Anspruch an die Ausstellung *Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND*, Wien ist es, die beiden Termini »Feminismus« und »Avantgarde« in Beziehung zu setzen, um die historische Pionierinnenleistung hervorzuheben. Dabei geht es mir weniger darum, eine *Andere Avantgarde*¹⁵ (s. 492) einzuführen, wie eine feministische Ausstellung 1983 in Linz genannt wurde, sondern vielmehr darum, den bestehenden männlich konnotierten Kanon der Avantgarde zu erweitern, damit die historisch weitreichenden feministischen Ereignisse dieser Dekade in der Historiografie der Avantgarden verankert werden. Des Weiteren möchte ich die historischen Koordinaten dahingehend erweitern, dass die Werke einiger Künstlerinnen erstmals im internationalen Kontext wahrgenommen werden. Vierzig Jahre nach der radikalen Dekade sind Kunst-historiker_innen in der Lage, die Geschichte der feministischen Kunstbewegung in

¹⁴ Holland Cotter: »Feminist Art Finally Takes Center Stage«, in: *New York Times*, 12. März 2007.

¹⁵ *Andere Avantgarde*, hrsg. von Claudia Preschl, Andrea Stadlmayr, Sabrina Unger, Ausst.-Kat. Brucknerhaus, Linz 1983.



HANNAH WILKE, Super-T-Art, 1974
Detail aus SV_161_1-20_2007 (S. 164-165)



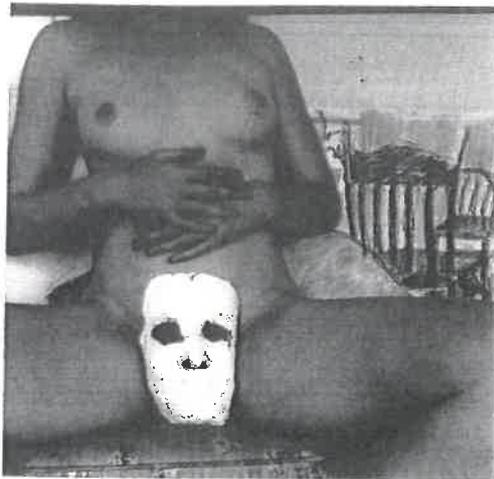
FRANCESCA WOODMAN, Untitled, Rome, Italy,
1977-1978 SV_214_2008 (S. 396)

ihrer Breite, Tiefe und ihren Verzweigungen umfassend erkennen zu können. Viele Künstlerinnen aus dieser Zeit sind leider schon verstorben. Während meiner zehnjährigen Forschungsarbeit wurde deutlich, dass viele feministische Werke und Künstlerinnen aus dieser Zeit noch immer zu entdecken sind. Arbeiten wurden noch nicht oder ungenügend gesichtet und dokumentiert. Es gilt daher, Nachlässe aufzuarbeiten, Recherche- und Archivarbeit zu leisten, Gespräche mit den Künstlerinnen im Sinne einer Oral History zu führen, ihre Biografien und künstlerischen Werdegänge, ihre Ausstellungsbeteiligungen, Schriften, Gedanken und ihre feministischen Anliegen zu erforschen sowie ihre Werke einer formalen und inhaltlichen Analyse zu unterziehen und sie in Beziehung zu anderen Werken zu setzen. Auffallend ist, dass Künstlerinnen, obwohl sie sich oft untereinander nicht kannten, sowohl in den USA wie auch in Europa ähnliche formale Strategien verfolgten. Diese gilt es im Folgenden zu analysieren.

EMANZIPATION

Die Ausstellung und die vorliegende Publikation vereint Künstlerinnen, die in den Jahren von 1933 bis 1958 geboren sind. Obwohl der Altersunterschied mit 25 Jahren mehr als eine Generation ausmacht, erlebten diese Künstlerinnen während ihrer Kindheit oder ihrer Jugend die Auswirkungen der 1950er-Jahre. Es war die Zeit des Kalten Krieges, des Antikommunismus und der Prüderie. Das soziale Verhalten wurde von einer konservativen und konformistischen Grundeinstellung bestimmt, die Wohlstand, Konsum und der Institution Ehe huldigte. Für eine Frau war es allgemein nicht üblich, ein unabhängiges und selbstständiges Leben zu führen. Wollte sie das Elternhaus verlassen, bot sich die Ehe oft als einzige Alternative: Ehe als Flucht. Und wie Simone de Beauvoir erklärt: »Das Schicksal, das die Gesellschaft herkömmlicherweise für die Frau bereithält, ist die Ehe.«¹⁶ Mit dieser Vorstellung wurden viele Künstlerinnen konfrontiert, so auch Birgit Jürgenssen, als sie von 1967 bis 1971 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien studierte. Die angehende Künstlerin arbeitete gerade an Lithografien, als ein mitfühlender

¹⁶ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (1951), Hamburg 1968, S. 399.



FRANCESCA WOODMAN, *Face*, Providence, Rhode Island, 1975–1976 SV_118_2006 (S. 377)



BIRGIT JÜRGENSSEN, *Ohne Titel*, 1979 SV_625_2014 (S. 334)

Assistent zu ihr meinte: »Ach, Fräulein Jürgenssen, warum schleppen Sie sich denn mit den schweren Lithosteinen ab, sie werden doch eh bald heiraten.«¹⁷ Im Jahre 1949 veröffentlicht Simone de Beauvoir in Paris das epochale Werk *Le Deuxième Sexe* [Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau], das bald darauf in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Die Grundaussage dieses Buches, das die Kultur- und Sozialgeschichte der Frau philosophisch und historisch analysiert, besagt: »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.«¹⁸ Die Unterdrückung der Frau ist nicht »naturgegeben«, sondern vielmehr historisch, sozial, politisch und patriarchatslogisch determiniert. Dass unser Verständnis, was eine Frau ausmacht, sozial, gesellschaftlich und diskursiv konstruiert ist, eine Auffassung, die Judith Butler ebenso seit den 1990er-Jahren in ihrem Buch *Gender Trouble* [Das Unbehagen der Geschlechter] vertritt, war für eine ganze Generation von feministisch denkenden Frauen eine Offenbarung.

Simone de Beauvoir schreibt: »Die Menschheit ist männlich, und der Mann definiert die Frau nicht an sich, sondern in Beziehung auf sich; sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen.«¹⁹ Der Mann erklärt die Frau zum »anderen« Geschlecht. Während die Frau das Andere, das relative Objekt darstelle, verkörpere der Mann das absolute Subjekt. Auch heute, mehr als 60 Jahre nach dem Erscheinen von de Beauvoirs Buch, können zahlreiche Beispiele gefunden werden, wie sich eine Frau in Relation zu einem Mann zu definieren hat. Die zweifache Oscar-Preisträgerin Hilary Swank erklärt: »In neun von zehn Fällen lese ich ein Drehbuch, das mir wirklich gut gefällt, und die Produzenten sagen: »Wir casten erst mal den männlichen Hauptdarsteller, und dann schauen wir, ob du dazu passt.« Des Weiteren beklagt sie den großen Unterschied der Gagen zwischen Mann und Frau: »Die Produzenten sagen meist: »Wir haben jetzt Schauspieler XY engagiert – der weibliche Co-Star bekommt das, was vom Budget noch übrig geblieben ist.«²⁰

In den 1960er-Jahren entsteht auf sozialer, politischer und kultureller Ebene Widerstand gegen die konservative Lebensweise, gegen Rassismus und Prüderie, sowie eine grundsätzliche Kritik am kapitalistischen und imperialistischen Wirt-

¹⁷ Birgit Jürgenssen im Gespräch mit Doris Linda Psenicnik, Wien, 21. Dezember 1998.

¹⁸ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (1951), Hamburg 1968, S. 265.

¹⁹ Ebenda, S. 10.

²⁰ Hilary Swank, »Frauen werden trivialisiert«, Artikel von Gini Brenner und Kurt Zechner, in: *Die Presse*, 13. Dezember 2014, S. 40.



BIRGIT JÜRGENSSEN, *Emanzipation*, 1973
Farbstift und Bleistift auf Büttenkarton
© Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien, 2015

schaftssystem. In den USA und in Europa formieren sich zahlreiche Bewegungen: die Anti-Kriegsbewegung (Vietnamkrieg), die Bürgerrechtsbewegung, die Student_innenbewegung und die Frauenbewegung. Die Möglichkeit zur Geburtenkontrolle (Pille), die sexuelle Revolution, die anti-autoritäre Erziehung und die Kritik am Establishment und an den überkommenen Werten gibt einer ganzen Generation das Gefühl, man könne die Gesellschaft und ihre Normen ändern. In dieser politischen Aufbruchsstimmung bildet sich die feministische Bewegung, die für Gleichberechtigung von Frauen und Männern im privaten und sozialen Bereich, für gleichen Lohn für gleiche Arbeit, für Selbstbestimmung über den Körper der Frau (Fristenlösung) und gegen Gewalt an Frauen kämpfte.

Jürgenssens Zeichnung *Emanzipation* (S. 22) zeigt den Arm einer Frau, die ihre Hand zu einer Faust ballt. Die Ersetzung des männlichen Bizeps durch ein weibliches Prinzip (Busen) ist eine klare Kampfansage, die bereit ist, dem patriarchalen System die Stirn zu bieten, jedoch nicht auf Kosten der Weiblichkeit. Feminin zu leben (Mode, Schminke etc.) und sich gleichzeitig feministisch zu positionieren, stieß beim restriktiven Flügel der feministischen Bewegung durchaus auf Kritik. Birgit Jürgenssen antwortet darauf mit ihrer Fotografie *Jeder hat seine eigene Ansicht* (S. 345), dessen Satz sie sich mit Lippenstift auf ihren Rücken schreiben ließ. Hannah Wilke wurde oft vorgeworfen, sie würde ihren wohlgeformten Körper zu freizügig für ihre Kunst einsetzen. Darauf kontert sie mit ihrem legendären Plakat: *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism* (S. 156). VALIE EXPORT ruft dazu auf, dass die Frauen an den gesellschaftlichen Entscheidungen partizipieren sollen: »wir frauen müssen, um zu einem von uns selbst bestimmten bild der frau kommen zu können und damit zu einer veränderten abbildung in der gesellschaftlichen funktion der frau, an der konstruktion der frau, an der konstruktion der wirklichkeit via den medialen bausteinen teilhaben. (...) man wird das nicht freiwillig und nicht ohne widerstand geschehen lassen, deshalb muß gekämpft werden!«²¹

GEGEN DEN GENIEKULT

Die Logik des Habitus »Mann=Künstler=Genie«, die weit in die Post-Moderne hinein hallte, war nur *ein* Aspekt, gegen den sich Künstlerinnen zu formieren hatten. Der Kritiker-Papst Clement Greenberg verstand es, Jackson Pollock geradezu mit heroischen Attributen zu überhäufen, die er für seinen auserkorenen Lieblingskünstler in den Jahren 1943 bis 1947 kontinuierlich steigerte: von »the first« [der Erste] zu »the best« [der Beste], von »the greatest« [der Größte] zu »the most original« [der Originellste], um schließlich von »the most powerful« [der Gewaltigste] in »the demiurgic genius« [das gottgleiche Schöpfergenie] zu gipfeln.²² Schwärmerische Worte für einen Formalisten. Dieser Lobgesang fand auch in den Medien seine Resonanz. Im August 1949 widmete das *LIFE* Magazin dem 37-jährigen Jackson Pollock einen dramatisch aufbereiteten Artikel, in dem er in lässiger Pose, Kopf zurückgelehnt, Zigarette im Mundwinkel, Arme verschränkt und Beine gekreuzt, vor einem seiner Bilder steht. Die Überschrift lautete: »Is he the greatest living painter in the United States?« [Ist er der größte lebende Maler in den Vereinigten Staaten?] Könnte man sich so eine Schlagzeile für eine Frau vorstellen? Sein Malstil wurde mit den Attributen heftig, gewaltig, ungestüm, undiszipliniert, proletarisch, wuchtig ursprünglich und explosiv apostrophiert. Da konnte natürlich keine Malerin mithalten, denn diese Eigenschaften waren zu dieser Zeit ausschließlich für den Mann

²¹ VALIE EXPORT, *Woman's Art. Ein Manifest* (März 1972), in: *Neues Forum*, Heft 228, Jänner 1973, S. 49.

²² Die Komparationen hat Nicole Dubreuil-Blondin herausgearbeitet: »Number One. Towards the Construction of a Model«, in: *Jackson Pollock. Questions*, Musée d'Art Contemporain, Montréal 1979, S. 48. Zit.: Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York 1989, S. 264.

bestimmt und für eine Frau weder salonfähig noch bei Museumskurator_innen, Galerist_innen und beim Publikum angesagt. Sein wilder *Dripping*-Malstil, sein draufgängerisches Temperament und sein lässiger Habitus à la Hollywood-Helden wie Marlon Brando und James Dean prägte in der amerikanischen Nachkriegsmalerei einen Künstlertypus, der Männern vorbehalten war und der natürlich auch unser Verständnis der Avantgarde repräsentierte.²³ Florence Rubinfeld schildert die Situation der New Yorker Kunstszene in den 1950er-Jahren: »Die abstrakten Expressionisten hielten sehr auf traditionelle arbeitermäßige Männlichkeit. Frauen waren Bürger zweiter Klasse und wurden auch so behandelt.«²⁴ Lee Krasner verdeutlicht diesen Zustand anhand ihrer eigenen Erfahrung. Zu Lebzeiten von Jackson Pollock besuchte der Kritiker Harold Rosenberg stets ihren Mann im Atelier und ignorierte Krasners Malerei. Nach dem Tod von Pollock im Jahre 1956 wurde Krasner für Rosenberg interessant, »aber auch nur als Witwe von Jackson Pollock«.²⁵ Die patriarchalen Strukturen wirkten in der Kunstszene, die über klare Ausschließungsmechanismen verfügte, wie Ann Eden Gibson formuliert: »Frauen, ob hetero oder lesbisch, schwule Männer und alle Künstler mit dunkler Hautfarbe galten per se nicht als »bedeutend«. Diese Hierarchie bedurfte keiner Erklärung oder Entschuldigung; solche Künstler wurden einfach ausgeschlossen.«²⁶

In den 1970er-Jahren begann eine jüngere Künstlerinnengeneration, das hartnäckige patriarchale Erbe der Moderne aufzubrechen. Das *LIFE* Magazin widmete Lynda Benglis im Februar 1970 eine Fotostrecke, die ihren neuen Malstil »Fling, Dribble and Dip« (S. 23) veranschaulicht. Die Künstlerin wird, wie damals Jackson Pollock, in Aktion gezeigt, sie verschüttet die Farbe auf eine horizontale Fläche, womit sich Benglis' malerisch-performative Geste in einen männlich konnotierten Mythos einschreibt und diesen erfolgreich dekonstruiert. Pollock wird auf der Doppelseite mit einer kleinen Schwarz-Weiß-Fotografie lediglich als Referenz angegeben, während Benglis mit mehreren Farbfotografien groß in Aktion gezeigt wird.

Als Griselda Pollock um 1970 am Londoner Courtauld Institute of Art studierte, war sie Mitglied einer konkurrenzbetonten Gruppe von ehrgeizigen Student_innen der Kunstgeschichte. Sie erzählt: »Eines Tages mussten wir einen Test schreiben. Wir sollten zehn Bilder identifizieren. Schnell gelang es uns, die Künstler von neun dieser Bilder zu benennen. Ein Bild entzog sich jedoch unserer Kenntnis. Wir konnten es datieren. Wir konnten die Stilrichtung analysieren. Aber uns fiel kein Name ein. Warum? Keiner von uns dachte im Entferntesten daran, in unseren weitgefächerten geistigen Datenbanken nach dem Namen einer *Künstlerin* zu suchen. Diese Erfahrung war für die damalige Zeit typisch. Der Künstler, als Altmeister oder als zeitgenössische Figur geehrt, war symbolisch ein Mann.«²⁷ Um dem Umstand entgegenzuwirken, dass es keine weibliche Form von »Alte Meister« gibt, prägten Ann Gabhart und Elisabeth Braun den Begriff »Altmeisterin« (Old Mistress), der aber letztlich kein weibliches Äquivalent für einen respektvollen Ausdruck darstellt. Das Wort »Meister« impliziert Macht und Autorität, das Wort »Meisterin« hingegen Sexualität und Zweitrangigkeit. Hinzu kommt, dass »Mistress« auch »Mätresse« bedeutet.

Griselda Pollocks Erfahrung belegt die Forschungen von Linda Nochlin. Die Kunsthistorikerin veröffentlicht 1971 die bahnbrechende Studie *Why Have There Been No Great Woman Artists?*. Der Essay verdeutlicht, wie Beate Söntgen schreibt, »die Ausschließungsmechanismen, die Frauen aus der Kunstproduktion und aus



LYNDA BENGLIS, SELF, 1970–1976
Detail aus SV_609_1-9_2014 (S. 181)

²³ Gabriele Schor, »Lapislazuli. Das Schwarz der Abstrakten Expressionisten«, in: *Die Farben Schwarz*, hrsg. von Thomas Zaunschirm, Ausst.-Kat. Landesmuseum Joanneum Graz, 1999, S. 97–120.

²⁴ Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg. A Life*, New York 1998, S. 173.

²⁵ Anne Wagner, »Pollocks Abwesenheit, Krasners Anwesenheit«, in: *Texte zur Kunst*, März 1994, S. 65–85, hier S. 65.

²⁶ *Abstract Expressionism. Other Politics*, hrsg. von Ann Eden Gibson, New Haven/London 1997, S. x-xi.

²⁷ Griselda Pollock, »!War Revolution der Künstlerinnen, 2010«, in: Lynn Hershman Leeson, *Seducing Time, 4th Dam Digital Art Award 2010/11*, hrsg. von Katja Riemer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen 2012, S. 28–34, hier S. 29.

der Kunstgeschichte verbannt haben.«²⁸ Frauen durften sogar noch im späten 19. Jahrhundert keine Aktklassen besuchen und wurden daran gehindert, Kenntnisse für die sogenannte Hochkunst, die Darstellung des menschlichen Körpers, zu erwerben. Nochlin stellt fest: »Es gibt keine weiblichen Entsprechungen zu Michelangelo oder Rembrandt, Delacroix oder Cézanne, Picasso oder Matisse, nicht einmal – in jüngster Zeit – zu de Kooning oder Warhol, ebenso wenig wie deren afro-amerikanische Entsprechungen existieren. [...] Der Haken liegt nicht in unseren Sternen, Hormonen, unseren Menstruationszyklen oder leeren Körperinnenräumen, sondern in unseren Institutionen und unserer Erziehung, wobei Erziehung alles umfasst, was uns vom Augenblick unseres Eintritts in diese Welt bedeutungsvoller Symbole, Zeichen und Signale widerfährt. [...] Wir würden gern die Rolle eingehender untersuchen, die Picassos Vater, der Kunstprofessor, bei der malerischen Frühreife seines Sohnes gespielt hat. Und wenn Picasso als Mädchen auf die Welt gekommen wäre? Hätte Señor Ruiz einer kleinen Pablita ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt, den gleichen Ehrgeiz in ihr geweckt?«²⁹ Nochlin gelingt es dennoch, wie sie schreibt, ein »kleines Häuflein heldenhafter Frauen« ausfindig zu machen, die es trotz dieser Widrigkeiten geschafft haben, Bedeutung zu erlangen, wenngleich sie bei Weitem nicht den Zenit eines Michelangelo, Rembrandt oder Picasso erreicht hatten. Die Kupfthistorikerin denkt dabei an die Bildhauerin Sabina von Steinbach im 13. Jahrhundert, an Marietta Robusti, die Tochter von Tintoretto, an Artemisia Gentileschi und Angelika Kauffmann bis hin zu Rosa Bonheur, der berühmtesten Tiermalerin des 19. Jahrhunderts. Schließlich resümiert Nochlin: »Eines ist jedoch klar: Die Entscheidung für den Beruf, zumal den künstlerischen, hat bei Frauen stets ein gewisses Quantum Nonkonformismus vorausgesetzt [...] und sie müssen in jedem Fall über eine ausgeprägt rebellische Seite verfügen, um sich überhaupt in der Kunstwelt zu behaupten.«³⁰ Rebellischer Geist sowie die Bereitschaft zum Nonkonformismus waren also die Bedingung, um als Künstlerin wirken zu können.

Durch die genannten Jahrhunderte lassen sich nun bis in die 1970er-Jahre existenziell konstitutive Koordinaten ausmachen, die, ungeachtet der historischen und gesellschaftlichen Differenzen, eine Sabina von Steinbach mit einer Meret Oppenheim verbinden. Im Jänner 1975 nimmt die surrealistische Künstlerin Meret Oppenheim den Kunstpreis der Stadt Basel entgegen. In ihrer Dankesrede thematisiert sie die spezifischen Voraussetzungen, um Künstlerin werden zu können und zu sein: »Es fängt bei scheinbar Äußerlichem an. Bei den Künstlern ist man es gewöhnt, dass sie ein Leben führen, wie es ihnen passt – und die Bürger drücken ein Auge zu. Wenn aber eine Frau das Gleiche tut, dann sperren sie alle Augen auf. Das und vieles anderes mehr muss man in Kauf nehmen. Ja, ich möchte sogar sagen, dass man als Frau die Verpflichtung hat, durch seine Lebensführung zu beweisen, dass man die Tabus, mit welchen die Frauen seit Jahrtausenden in einem Zustande der Unterwerfung gehalten wurden, als nicht mehr gültig ansieht. Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie sich nehmen.«³¹

Lynda Benglis war so frei, sich die Freiheit zu nehmen. Drei Mal tritt sie selbst für die Ankündigung ihrer Ausstellungen in einer Annonce auf. Einmal in typischer Pose eines großspurigen Autoverkäufers (S. 181) und einmal in Anspielung an die Pin-up-Pose von *Betty Grable* (S. 25). Und im November 1974 erscheint im *Artforum* Benglis' legendäre Annonce, die sie mit eingölter Haut, nackt bis auf eine Sonnenbrille, mit einem großen Doppeldildo in der Hand zeigt, der demonstrativ aus ihrem Schoß herausragt (S. 27). Die Doppelseite im *Artforum* bezahlte Benglis mit

²⁸ Beate Söntgen, »Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft«, in: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hrsg. von dies., Berlin 1996, S. 7–23, hier S. 22.

²⁹ Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Woman Artists?«, in: *Art News*, New York, 1971. Dt. Übersetzung in: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hrsg. von Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27–56, hier S. 31.

³⁰ Ebenda, S. 28.

³¹ Meret Oppenheim, Rede anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Basel am 16. Jänner 1975.



BETTY GRABLE, Pin-up, 1943 Autogrammkarte
 © Betty Grable / Foto: Frank Powolny



LYNDA BENGLIS, SELF, 1970-1976
 Detail aus SV_609_1-9_2014 [S. 181]

3.000 Dollar selbst (für 5.000 Dollar konnte man damals ein »loft« erwerben). Weil Künstler_innen im *Artforum* keine Seite kaufen durften, wurde als Copyright Benglis' Galerie Paula Cooper links oben klein vermerkt. Die Annonce löste einen Sturm der Entrüstung aus. Benglis erklärt rückblickend: »Da es in der Werbung immer darum ging, einen »Hype« zu erzeugen, legte ich es auf den ultimativen »Hype« an.«³² Zahlreiche Beschwerden gingen an die Redaktion von *Artforum*, man fürchtete um das Wohl seiner Kinder und man könne das Magazin nicht weiter auf dem Kaffeetisch zu Hause liegen lassen. In der nächsten Ausgabe von *Artforum* haben sich die fünf Mitherausgeber_innen Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind E. Krauss, Joseph Masheck und Annette Michelson von Benglis Inserat distanziert, mit der Begründung, die Inszenierung sei vulgär, brutalisierend und »diese Geste liest sich wie schäbiger Hohn auf die Ziele der Frauenbewegung«.³³ Doch Benglis' Provokation kann vielmehr als wichtiger Beitrag zur feministischen Bewegung gedeutet werden. So wie Jackson Pollock sich zuvor im *LIFE* Magazin cool vor seinem Dripping-Gemälde produzierte und Barnett Newman für die *Vogue* vor seinem Gemälde *Vir Heroicus Sublimis* mit Anzug, Krawatte und Monokel posierte, gelingt es Benglis, mit ihrer Pose im *Artforum* den männlichen Habitus, wie er in den Medien präsentiert wird, zu hinterfragen. Benglis erklärt: »Was ich von Anfang an in Frage stellte, war die Figur des Künstlers oder der Künstlerin, der oder die vor einem Gemälde steht, um für sich selbst Werbung zu machen.«³⁴ Benglis' Inszenierung bricht festgefahrene Geschlechterzuweisungen auf. Während Kunstkritiker_innen den subversiven Impetus der Annonce nicht erkannten, löste sie bei vielen Künstler_innen Begeisterung aus, etwa bei Vito Acconci, Jennifer Bartlett, Nancy Wilson-Pajic und Larry Bell.³⁵

³² Lynda Benglis in: Susan Krane, *Lynda Benglis: Dual Natures*, High Museum of Art, Atlanta 1991, S. 26. Zit. nach: Esther Adler, »Lynda Benglis«, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, hrsg. von Connie Butler und Lisa Gabrielle Mark, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, National Museum of Women in the Arts P.S.1 Contemporary Art Center, Vancouver Art Gallery, Cambridge/London, S. 217 f.

³³ *Lynda Benglis*, hrsg. von Franck Gautherot, Caroline Hancock und Seungduk Kim, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Le Consortium, centre d'art contemporain, Dijon, et al., Dijon 2009, S. 56-57.

³⁴ Lynda Benglis, »Lynda Benglis and Seungduk Kim in Conversation. Liquid Metal«, in: *Lynda Benglis*, hrsg. von Franck Gautherot, Caroline Hancock und Seungduk Kim, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Le Consortium, centre d'art contemporain, Dijon, et al. Dijon 2009, S. 61-197.

³⁵ Ebenda, S. 61-197.

Für die jüngere Generation von Künstlerinnen wie etwa für Cindy Sherman war Benglis' Provokation durchaus eine Ermutigung. Sherman, die damals in Buffalo studierte und im Künstlerzentrum Hallwalls lebte und arbeitete, erinnert sich: »Als ich 1974 Lynda Benglis' Anzeige in *Artforum* sah, war das ein Wendepunkt für meine eigene Entwicklung. Ich war Collegestudentin in Buffalo und sogar die Albright-Knox Art Gallery, eine der wenigen Einrichtungen in der Stadt, die das Magazin führten [...], hatte in den zum Verkauf ausliegenden Ausgaben die betreffende Seite herausgerissen (ich muss meine in NYC gekauft haben). Benglis hatte es voll drauf! Neben Benglis waren Sherman auch die performativen Selbstinszenierungen von Suzy Lake, Eleanor Antin und Hannah Wilke wichtig, sie nahmen eine Art Vorreiterinnenrolle für die junge Studentin ein: »Diese Künstlerinnen beeinflussten mich deshalb so sehr, weil sie die Präsenz der Frauen in der Kunstwelt verkörperten und ihre eigene Person in ihren Werken einsetzten.«³⁷

TERRAIN BEANSPRUCHEN

In Europa und in den USA gründeten Künstlerinnen schon Anfang des 20. Jahrhunderts Gruppen. In Wien entstand die erste *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)*, die sich dafür einsetzte, dass Künstlerinnen Zugang an Kunstakademien erhielten und an Ausstellungen teilnehmen konnten. 1910 organisierte die VBKÖ in der Wiener Secession die Ausstellung *Die Kunst der Frau*, in der Gemälden und Skulpturen ausschließlich von Künstlerinnen gezeigt wurden. Rudolfine Lackner erklärt, dass »die künstlerische/n Frauenbewegung/en durch den Nationalsozialismus eine eklatante historische Zäsur erfahren haben, wodurch die Künstlerinnen, die sich bereits vor dem Zweiten Weltkrieg für ihre Rechte eingesetzt haben, oft in Vergessenheit gerieten«.³⁸

Im Zuge der zweiten Frauenbewegung in den 1970er-Jahren begannen Künstlerinnen sich geradezu eruptiv in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen. Sukzessive gelang es ihnen, immer mehr Terrain in der Kunstwelt zu erobern. Detaillierte Ausführungen dazu finden sich in diesem Band in der Chronologie von Daniela Hahn (S. 468–487) und in der Bibliografie von Theresa Dann (S. 488–509). Die Künstlerinnen gründeten Aktionsgemeinschaften, demonstrierten auf der Straße, hielten Proteste vor Museen ab, organisierten Festivals, Symposien und Ausstellungen, verfassten Manifeste, Pamphlete, Bücher, Broschüren, Kataloge und gründeten Verlage und Zeitschriften

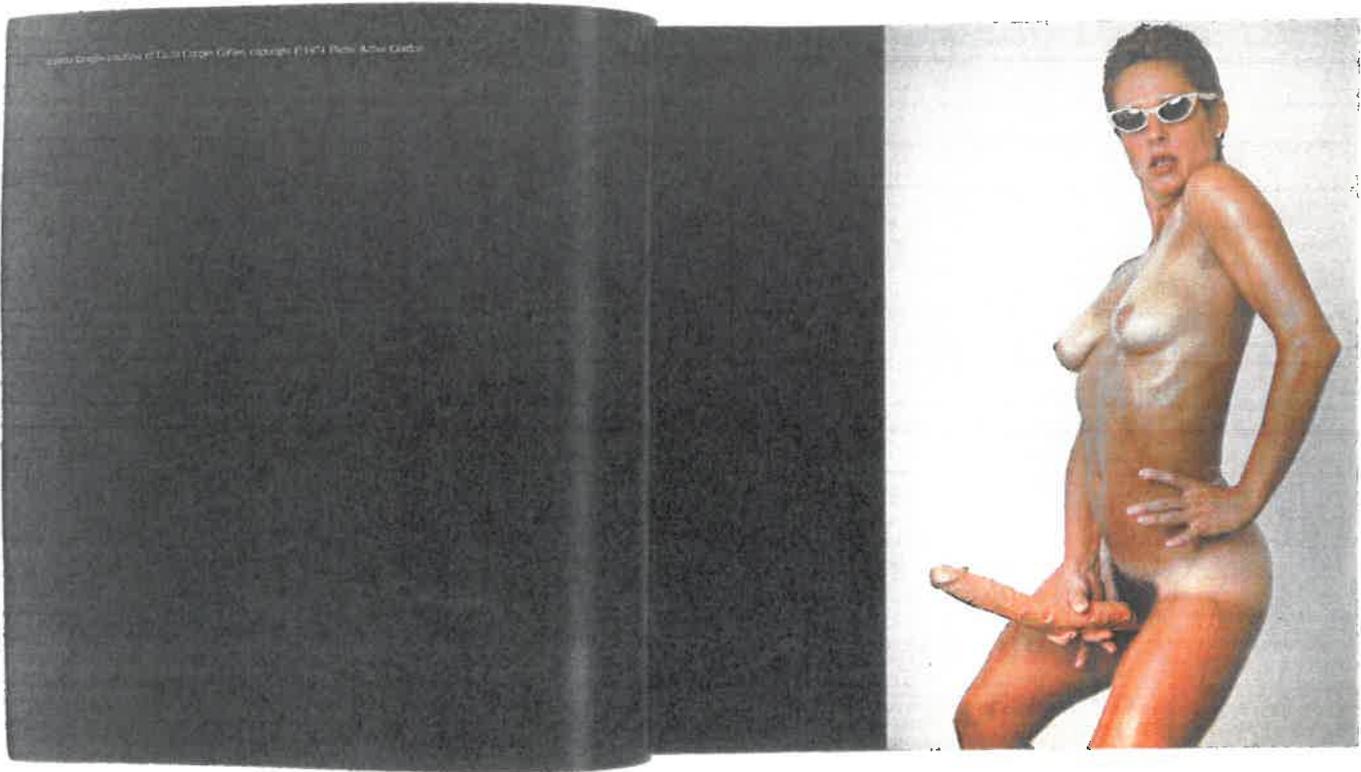
1969 veröffentlicht Mierle Laderman Ukeles ihr *Manifesto for Maintenance Art* [Manifest für Wartungskunst], in dem sie die Trennung der Lebenswelten einer Hausfrau, Mutter und Künstlerin hinterfragt. Mary Beth Edelson schreibt 1971 ihr Manifest *Speaking for Myself* und 1972 organisiert sie die *Conference for Women in the Visual Arts (CWVA)*, die in der Corcoran Gallery in Washington stattfindet. Dort trafen erstmals 300 Künstlerinnen der West- und Ostküste zusammen. Im Juli 1971 schreiben Carla Lonzi, Carla Accardi und Elvira Benotti in Italien das *Manifesto Rivolta Femminile* und gründen bald darauf ihren eigenen Verlag *Scritti di Rivolta Femminile*. 1972 verfasst VALIE EXPORT *Woman's Art. Ein Manifest*, in dem sie aufruft: »die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören.«³⁹ 1973 gründet Anita Steckel *The Fight Censorship Group (FC)* und propagiert in ihrem Manifest »Künstlerinnen kämpfen gemeinsam dafür, dass der Sex in die Museen kommt und Sexismus und Prüderie rausfliegen«.

³⁶ Cindy Sherman, siehe ebenda, S. 44.

³⁷ Siehe: »Cindy Sherman talks to David Frankel«, in: *Artforum*, März 2003, S. 54–55, 256–260, hier S. 54 f.

³⁸ Rudolfine Lackner, Gespräch mit der Autorin, 14. Dezember 2014. Rudolfine Lackner war von 1998 bis 2011 Präsidentin der VBKÖ. Siehe: *100 Jahre VBKÖ Festschrift*, hrsg. von Rudolfine Lackner und Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs, Wien 2011.

³⁹ VALIE EXPORT, *Woman's Art. Ein Manifest* (März 1972), in: *Neues Forum*, Heft 228, Jänner 1973, S. 49.



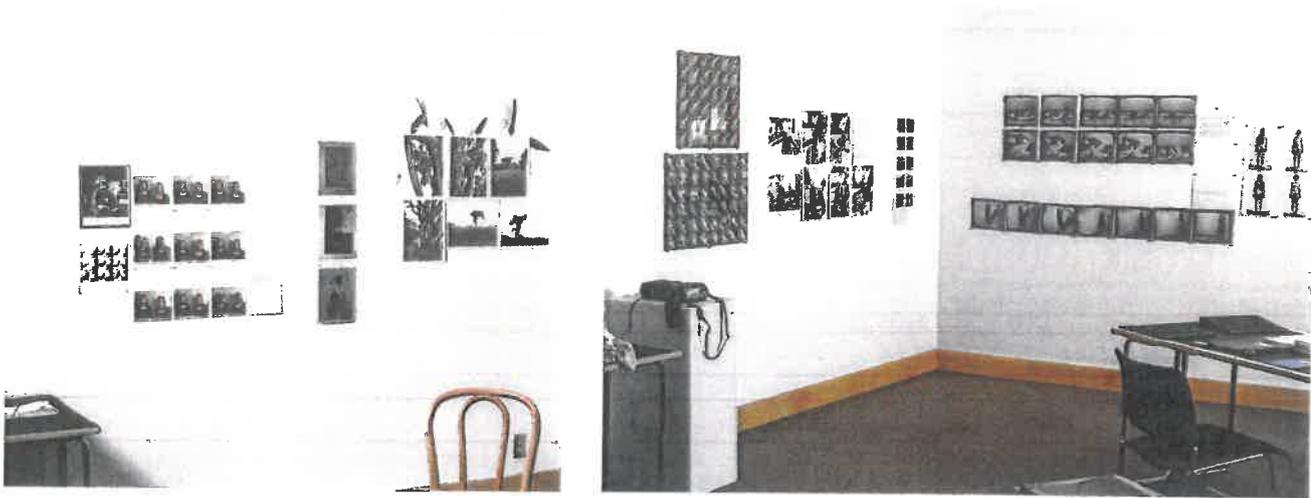
LYNDA BENGLIS, *Annonce im Artforum*, 1974

© Lynda Benglis / Bildrecht, Wien, 2015 / SAMMLUNG VERBUND, Wien

Viele Proteste entzündeten sich, weil Künstlerinnen die Teilnahme an Ausstellungen verwehrt wurden. 1970 protestierten die Gruppen *Women Artists in Revolution (WAR)*, *Women's Ad Hoc Committee* und *Women, Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL)* dagegen, dass an der Jahresausstellung des Whitney Museum in New York nur 5 % Künstlerinnen teilnehmen konnten. Sie forderten energisch die Teilnahme der gleichen Anzahl von Frauen und Männern und vor allem die Beteiligungsmöglichkeit für afroamerikanische Künstlerinnen. In Wien protestierte eine Frauengruppe anlässlich der 1975 geplanten Ausstellung *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* gegen die Tatsache, dass eine rein männlich besetzte Jury über diese Ausstellung richten sollte. In der Folge sagten 46 Teilnehmerinnen ab. Daraus entwickelte sich die *Internationale Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen (IntAkt)* in Wien. Eines ihrer Ziele war: »Die Verbesserung der Situation der bildenden Künstlerinnen auf sozialem und künstlerischem Gebiet. Aktive Anteilnahme am aktuellen kulturpolitischen Geschehen. Aktives Engagement an existentiell wichtigen Problemen.«⁴⁰

1970 gründete Judy Chicago das erste *Feminist Art Program* an der California State University, Fresno. 1971 wechselt das Programm an das California Institute of the Arts, Valencia, und wird gemeinsam von Judy Chicago und Miriam Schapiro geleitet. 1971 organisieren die beiden Künstlerinnen das *Womanhouse* in Los Angeles, wo raumbezogene Installationen (u. a. Menstruationsraum) sowie Performances, Diskussionen und Workshops stattfinden. Im selben Jahr wird die Gruppe *Where We At. Black Women Artists* gegründet und es findet erstmals eine Ausstellung von

⁴⁰ *Identitätsbilder. IntAkt – Jahrbuch 1984*, Ausst.-Kat. Secession, Wien 1984, o. S.



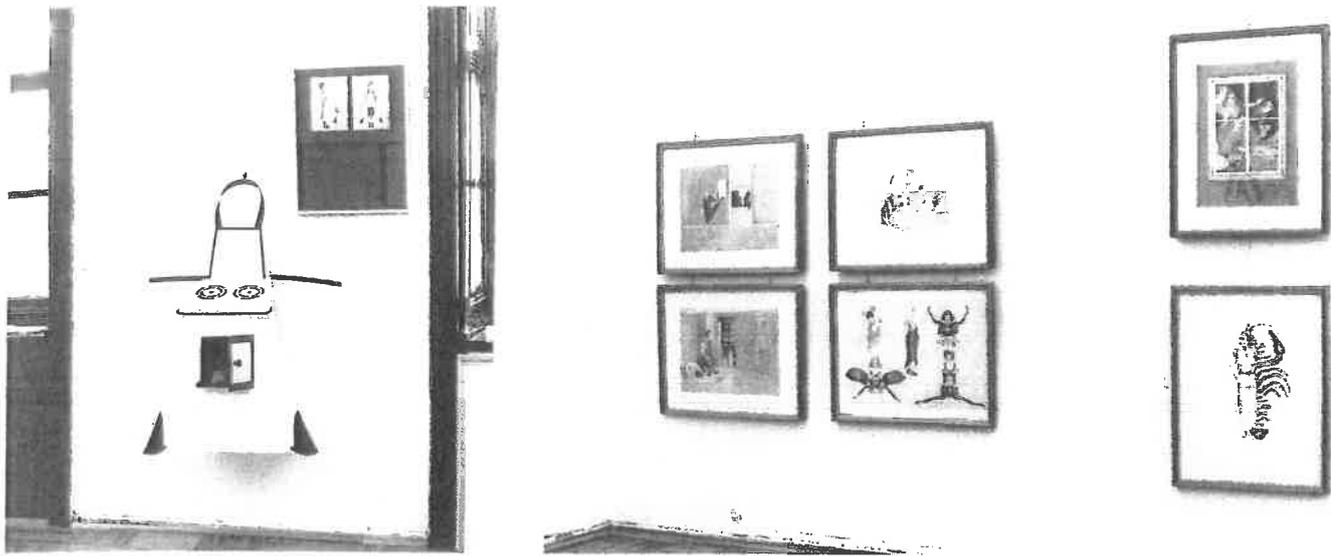
Ausstellungsansichten *c. 7,500*, kuratiert von LUCY R. LIPPARD in der Gallery A-402, California Institute of the Arts (CalArts), Valencia, 1973. Die Werke von links nach rechts: MARTHA WILSON, *Breast Forms Permutated* (1972) und *Composure* (1972); SUZANNE KUFLE, *A Hollywood Beauty Salon Artists Apply Make-Up to a Toulouse-Lautrec Pencil Drawing* (1972), *From a Verbal Description a Police Deputy in the Identikit Division Made a Facial Composite of the Mona Lisa* (1971) und *With Plain Fabrics a Western Fashion Designer Altered a Kimono in an Utamaro Ykiyo-e Print* (1973); CHRISTIANE MÖBUS, *Das unnötige Verlöbnis der Frau Holle mit dem Schamanen – oder – A New Life* (1972); ATHENA TACHA, *Hands* (zwei Versionen 1970–1972); ULRIKE ROSENBAACH, *Haube für eine verheiratete Frau* (1970); RENEE NAHUM, *In Uniform and Out of Uniform* (1973); RITA MYERS, *Body Halves* (1971) © California Institute of the Arts, Valencia

afroamerikanischen Künstlerinnen statt. Parallel zum männlich dominierten Kunstbetrieb, der im Allgemeinen Frauen und ihre Kunst ausschloss, sollte nun Künstlerinnen die Möglichkeiten geboten werden, ihre Kunst zu entwickeln und sie in der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Lucy R. Lippard, eine wegweisende feministische Kuratorin, Aktivistin und Kunstkritikerin, organisiert 1973 die legendäre Ausstellung *c. 7,500*, die ausschließlich Werke von Künstlerinnen zeigte, vom California Institute of the Arts, Valencia, ausging und bis 1974 durch die USA tourte. Der Katalog besteht aus Karteikarten (s. 489), die den konzeptuellen Charakter der Ausstellung betonen und von den Künstlerinnen selbst gestaltet wurden. Die meisten Künstlerinnen waren damals nicht bekannt, deshalb bedankt sich Lippard bei den Organisator_innen, »eine Ausstellung ins Programm genommen [zu] haben, in der sehr wenige »bekannte Namen« zu sehen sind.«⁴¹ Werke der drei Künstlerinnen Ulrike Rosenbach (s. 198–19), Rita Myers (s. 245) und Martha Wilson (s. 250), die in *c. 7,500* gezeigt wurden, befinden sich heute in der SAMMLUNG VERBUND, Wien.

1970 gründete Margaret Harrison in London die *Women's Liberation Art Group* und im selben Jahr findet die Schau *Damebilleder* in Kopenhagen statt. 1973 wird in Peru *ALIMUPER (Action for the Liberation of Peruvian Women)* gegründet. Sanja Iveković erklärt, wie sich Künstlerinnen in ehemaligen kommunistischen Ländern Gehör verschafften: »1978 fand im studentischen Kulturzentrum von Belgrad der Kongress »Frauenfrage« statt, die erste internationale feministische Konferenz sozialistischer Länder, wo sich Frauen aus Zagreb, Ljubljana, aus Slowenien und anderen Orten versammelten. Diese Frauen wurden scharf von den offiziellen Frauenorganisationen kritisiert, die behaupteten, dass der Feminismus ein bürgerlicher Import aus dem Westen sei und die Frauenfrage während der sozialistische

⁴¹ *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*, hrsg. von Connie Butler, London 2012, S. 223.



Ausstellungsansichten *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität*, kuratiert von VALIE EXPORT in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1975, mit folgenden Werken von BIRGIT JÜRGENSSEN, von links nach rechts und oben nach unten: Hausfrauen-Küchenschürze (1975), Die Pflichten einer Ehefrau (1974), Bodenschrubben (1975), Fensterputzen (1975), unbekanntes Werk, Wir zergliedern Insekten (1974), Fehlende Glieder (1974)

© Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien, 2015 / Foto: Birgit Jürgenssen

Revolution bereits gelöst worden sei. (...) Mich haben die Treffen und Vorträge von Wissenschaftlerinnen, die ich in Zagreb besuchte, sehr beeinflusst, und mir wurde bewusst, dass ich selbst ebenfalls eine Frau war – wenn ich auch eine der wenigen Künstlerinnen war, die offen sagte, dass sie Feministin war (...).⁴²

1975 rufen die Vereinten Nationen das »Internationale Jahr der Frau« aus, in dem zahlreiche Veranstaltungen, Konferenzen und Ausstellungen weltweit zur Gleichstellung der Frau organisiert wurden. In diesem Jahr kuratiert Romana Loda die Schau *Magma: Rassegna internazionale di donne artiste*, die durch Italien tourte, und VALIE EXPORT die Ausstellung *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität*, an der unter anderen Birgit Jürgenssen, Renate Bertlmann, Maria Lassnig und Friederike Pezold teilnahmen. Auf Einladung von John Baldessari unterrichteten 1975 Ulrike Rosenbach und Gina Pane feministische Performance am California Institute of the Arts. 1977 organisiert die Gruppe *Frauen in der Kunst* im Schloss Charlottenburg Berlin die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977*, die Werke von insgesamt 265 Künstlerinnen zeigte, unter anderem von Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT, Birgit Jürgenssen und Renate Eisenegger. Obwohl die groß angelegte Ausstellung 100 Jahre präsentierte und damals unter Protesten⁴³ viel diskutiert wurde, geriet sie in Vergessenheit, worüber sich Sarah Schumann und Silvia Bovenschen rückblickend wundern.⁴⁴ Sogar Martha Rosler, die damals an der Ausstellung teilgenommen hat, konnte sich nicht mehr erinnern.⁴⁵

Kunstmagazine waren eines der wichtigsten Medien, womit der aktuelle Zeitgeist kommuniziert wurde. Das avantgardistische Magazine *Avalanche* erschien von 1970 bis 1976 und widmete sich den neuen Tendenzen in der Kunstszene. Auf dem Cover zeigte es stets ein Porträt, beispielsweise von Joseph Beuys, Lawrence Weiner, Vito Acconci oder Bruce Nauman, einmal kam sogar eine Künstlerin aufs Cover, nämlich

⁴² Sanja Iveković im Gespräch mit Georg Schöllhammer, in: *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, hrsg. von Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer und Peter Weibel, Köln 2013, S. 156 f.

⁴³ Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* wurde von Sarah Schumann, Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Ulrike Stelzl und Petra Zöfelt zusammengestellt. Bovenschen: »Es gibt 1000 Ausstellungen, in denen fast nur Kunstwerke von Männern zu sehen sind. Und wenn es dann mal eine gibt, wo nur Werke von Frauen dabei sind, dann gibt's einen Aufstand.«, in: »Künstlerinnen International. Interview mit Sarah Schumann, Silvia Bovenschen und Michaela Melián«, in: *Frieze d/e*, Nr. 9, April/Mai 2013, S. 92–101.

⁴⁴ Silvia Bovenschen, ebenda: »Wenn Kunst gesehen und kommuniziert wird, entsteht ein anderer kommunikativer Raum, der eine Tradition aufnimmt und weitergibt. Das ist mit der Ausstellung gelungen – aber es ist nichts weitergegeben worden. Nach kurzer Zeit hat keiner mehr über sie geredet, auch die Frauen nicht.«

⁴⁵ Michaela Melián, ebenda.



EWA PARTUM, Selbstidentifikation, 1980 S/W-Fotografie auf Leinwand gedruckt, aus der gleichnamigen 12-teiligen Serie, Aktion vor dem Standesamt in Warschau © Ewa Partum / Courtesy Ewa Partum und Galerie M + R Fricke, Berlin / Bildrecht, Wien, 2015



EWA PARTUM, Selbstidentifikation, 1980 S/W-Fotografie auf Leinwand gedruckt, aus der gleichnamigen 12-teiligen Serie © Ewa Partum / Courtesy Ewa Partum und Galerie M + R Fricke, Berlin / Bildrecht, Wien, 2015

das androgyn wirkende Porträt von Yvonne Rainer.⁴⁶ Nicht gerade ideale Bedingungen, sich als Künstlerin mit »Role Models« zu identifizieren. Zahlreiche andere Magazine schärften jedoch ein feministisches Bewusstsein. 1970 erscheint erstmals die radikale feministische Zeitschrift *Off our backs*. Im Jahre 1972 wird *Feminist Art Journal* in New York gegründet, 1974 *AUF – Eine Frauenzeitschrift* in Wien. 1977 wurde in Los Angeles *Chrysalis* herausgegeben und in New York *Heresies*. 1976 bis 1984 erschien in Westberlin *Courage* und 1977 gründet Alice Schwarzer *EMMA*, aus diesen Zeitschriften erhielten Frauen wertvolle Hinweise zu Literatur, etwa zu *Das goldene Notizbuch* von Doris Lessing, *Die Glasglocke* von Silvia Plath, *Hütungen* von Verena Stefan, *Der kleine Unterschied* von Alice Schwarzer, *Ein Zimmer für sich allein* von Virginia Woolf, *Malina* und *Der Fall Franza* von Ingeborg Bachmann.⁴⁷

Noch heute scheint »der kleine Unterschied« zu existieren, wenn es darum geht, einer Künstlerin eine Retrospektive in einem Museum einzurichten. Die amerikanische Starkritikerin Roberta Smith kritisierte in der *New York Times*, das MoMA – Museum of Modern Art in New York habe mit Cindy Shermans Retrospektive 2012 eine große Chance vertan, weil es eine der wichtigsten Künstlerinnen unserer Zeit nicht auf der gleich großen Fläche würdigte wie zuvor Willem de Kooning, Martin Kippenberger, Gabriel Orozco, Martin Puryear und Richard Serra.⁴⁸ Noch schlimmer steht es um die österreichischen Künstlerinnen. Auf der Biennale di Venezia wurde seit ihrem hundertjährigen Bestehen noch nie einer Künstlerin im österreichischen Pavillon eine Einzelausstellung zugestanden. Es wird Zeit, dass sich das ändert!⁴⁹

⁴⁶ *Avalanche* wurde von Liza Bear and Willoughby Sharp herausgegeben. Siehe: Emily Pethick, »Avalanche«, in: *Frieze*, Ausgabe 94, Oktober 2005. <http://www.frieze.com/issue/review/avalanche/> [zuletzt aufgerufen am 1. Februar 2015].

⁴⁷ Ich danke Renate Eisenegger für diese Literaturhinweise. E-Mail an die Autorin, 17. September 2014.

⁴⁸ Roberta Smith, »Photography's Angel Provocateur »Cindy Sherman« at Museum of Modern Art«, in: *New York Times*, 23. Februar 2012.

⁴⁹ Gabriele Schor, »Wer hat den Größeren?«, in: *Der Standard*, Kommentar der Anderen, 22. Jänner 2015, S. 27.

WEIBLICHER KÖRPER ALS KUNSTWERK FOTOGRAFIE, FILM, VIDEO, AKTION, PERFORMANCE

In den 1970er-Jahren beendete das Aufkommen neuer Medien die Vormachtstellung der Malerei. Fotografie, Film, Video sowie die neuen Ausdrucksmöglichkeiten von Aktionen und Performances kamen vor allem Künstlerinnen entgegen, die sich nun jenseits der männlich dominierten Malerei in der Kunstszene Gehör verschaffen konnten. Vermehrt wandten sie sich dem historisch unbelasteten Medium der Fotografie zu, nicht zuletzt, weil sie damit unbeschwert, spontan und unmittelbar arbeiten konnten. Dabei richteten sie ihr Augenmerk weniger auf die richtige Belichtungszeit, Blendengröße oder die perfekte Entwicklung, vielmehr wollten sie primär ihre performative Aktion ins Bild setzen. Dafür benötigten sie nur wenig: eine Kamera mit einem Selbstauslöser, einen Film, ein Stativ und einen provisorischen Scheinwerfer zur Beleuchtung. Schließlich diente der Kontaktabzug, der alle Aufnahmen eines Films versammelte, dazu, das geeignete Bild auszuwählen und in der meist provisorisch eingerichteten Dunkelkammer selbst zu entwickeln. Als in den 1970er-Jahren das Polaroid aufkam, bot dies jenen Künstlerinnen einen zusätzlichen persönlichen Freiraum, die mit ihrem nackten Körper fotografisch experimentieren wollten und gleichzeitig aber Scheu davor hatten, den Film in einem Labor abzugeben. In Österreich arbeiteten etwa Birgit Jürgenssen mit Polaroids (S. 322, 334) und Renate Bertlmann, die sogar den Entwicklungsprozess eines Polaroids sichtbar machte, indem sie diesen wiederum mit der Polaroidkamera festhielt (S. 212–213).

Das Medium Fotografie ermöglichte den Künstlerinnen, frei zu entscheiden, ob sie ihren performativen Akt allein im Atelier oder vor Publikum aufführen wollten, denn die Aufnahme allein im Atelier schloss das Publikum nicht länger aus. Mechtild Widrich spricht insofern von der »vierten Wand«⁵⁰ und Merle Radtke vom »erweiterten Publikum«.⁵¹ Schon die frühe Performance *EyeBody* [Augenkörper] von Carolee Schneemann im Jahre 1963 (S. 31) fand ohne Publikum statt und wurde eigens für die Kamera inszeniert. Für die Pionierinnen war es nicht immer einfach, ihre Fotografien als Kunst anerkannt zu sehen. Renate Eisenegger erinnert sich, dass man diskutierte, ob die Fotografie überhaupt als Kunst gelten könne, angesichts ihrer Eigenschaft der Multiplizierbarkeit, die jenen ein Dorn im Auge war, die an der Idee des Unikats festhielten.⁵²

Abgesehen von den Diskussionen um das Medium an sich, waren es die Fotografie, das Video und der Film, die es den Künstlerinnen ermöglichten, ihren eigenen Körper aus der Sicht der Frau in die Kunst einzubringen. Manchmal wurden Körpererfahrungen mit subtilen Gesten und spielerischen Grimassen aufgeführt etwa bei Hannah Wilke, die in *Nahaufnahme* (S. 32) mit ihren Händen bedacht Gesichtspartien berührt, bei Nancy Wilson-Pajic, die aufzeigt, wie Gesten generationsüberschreitend wirken können (S. 32) oder bei Athena Tacha, die mit Gesichtsgrimassen unterschiedliche Emotionen auslotet. Betsy Berne, eine enge Freundin von Francesca Woodman, erklärt rückblickend: »Ich fand immer, dass Francesca ihren Körper wie irgendein Werkzeug benutzte oder wie sonst ein formales Element, um ihre Kunst zu machen.«⁵³ Ewa Partum entscheidet sich ab ihrer Performance *Change* (S. 241) von 1974, ihren Körper ab nun nackt einzusetzen. In den folgenden Aktionen und Performances wie etwa *Selbstidentifikation* (S. 30) oder *Frauen, die Ehe ist gegen Euch* (beide 1980) tritt sie nackt auf, um die »Frau als Zeichen« herauszustreichen. Insofern Ewa Partum als Frau selbst entscheidet,



RENATE EISENEGGER, *Zelt*, 1977 Performance anlässlich der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* im Schloss Charlottenburg, Berlin © Renate Eisenegger



CAROLEE SCHNEEMANN, *EyeBody: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963 S/W-Fotografie
© Carolee Schneemann / Foto: Erro

⁵⁰ Mechtild Widrich, siehe ihren Essay in diesem Band, S. 69–73.
⁵¹ Merle Radtke, siehe ihren Essay in diesem Band, S. 75–79.
⁵² Renate Eisenegger, Gespräch mit der Autorin, 21. August 2014.
⁵³ Betsy Berne im Gespräch mit der Autorin, 8. Mai 2013, sowie E-Mail an die Autorin, 5. September 2013. Siehe: Gabriele Schor, »Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman«, in: *Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND*, Wien, hrsg. von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen, Köln 2014, S. 33–49, hier S. 40.



HANNAH WILKE, *Gestures*, 1974 SV_268_2009 [S. 162]



NANCY WILSON-PAJIC, *Covering My Face: My Grandmother's Gestures*, 1972 S/W-Fotografien © Nancy Wilson-Pajic

ihren Körper nackt einzusetzen, definiert sie den weiblichen Körper weder als ›Natur‹ noch als ›sexuelles Objekt‹, sondern selbstbestimmt als Kunstwerk.⁵⁴

In den 1960er- und 1970er-Jahren wurde noch nicht von ›Performance‹, sondern von ›Aktion‹ gesprochen: »Früher kannte man das Wort Performance gar nicht«, erklärt Nil Yalter.⁵⁵ In Europa wurden zu dieser Zeit vor allem Aktionen von Künstlerinnen in der Stichting de Appel (S. 491) in Amsterdam, in der Galerie nächst St. Stephan (S. 29, 489) in Wien sowie in der Galerie Krinzinger (S. 490) in Innsbruck aufgeführt. Vor dem Hintergrund von Fluxus und Happening waren Aktionen von Joseph Beuys in Deutschland, von Chris Burden und Vito Acconci in den USA für viele Künstlerinnen eine wichtige Erfahrung. Martha Wilson etwa erklärt: »Für mich öffnete Acconci die Tür zur Sexualität als einem legitimen Thema in der Kunst.«⁵⁶ Als Cindy Sherman das erste Mal von Acconci hörte, reagierte sie ablehnend. »Ich hielt es für Machogehabe.« Ihre Meinung änderte sie, nachdem Acconci im Oktober 1975 zehn Tage in Haltwalls war. »Ich stellte fest, dass seine Kunst Grenzen sprengte und einen dazu brachte, sie zu hassen, obwohl man gar nicht richtig wusste, worum es dabei ging. Performance- und Konzeptkunst, also das, was Acconci machte, sollten für mich besonders wichtig werden, weil die Leute das, was sie sich gerade anschauten, nicht für bare Münze nehmen konnten (...). Mir wurde klar, dass er sich gerade über Leute mit so verklemmten Einstellungen wie meinen eigenen lustig machte. (...) Bei Body Art machte es einfach klick bei mir.«⁵⁷

Waren die Aktionen der männlichen Künstlerkollegen oft von Pathos und Selbstdarstellung getragen, versteht Ulrike Rosenbach ihre zahlreichen Aktionen (S. 33) nicht im Sinne eines Mythen produzierenden Auftritts wie etwa bei Joseph Beuys, bei dem sie studiert hatte. Vielmehr kleidet sie sich bewusst neutral mit einem

⁵⁴ Ewa Partum 1965–2001, hrsg. von Angelika Stepken, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin 2001, S. 13.

⁵⁵ Nil Yalter, Gespräch mit der Autorin, 14. September 2013.

⁵⁶ Martha Wilson, Gespräch mit der Autorin, 3. November 2014.

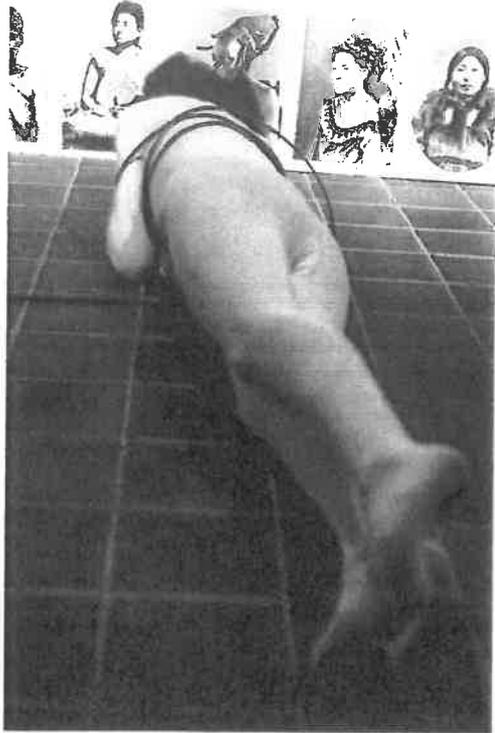
⁵⁷ Cindy Sherman in: *5000 Artists Return to Artists Space: 25 Years*, hrsg. von Claudia Gould und Valerie Smith, New York 1998, S. 82.

weißen Bodysuit und versteht den Einsatz ihres Körpers als »bewegliches plastisches Element«, als »verbindendes Phänomen«, eingebettet in ihre installativen und raumgestaltenden Medienperformances.⁵⁸ Sowohl Künstlerinnen wie auch Künstler haben durch Aktionen und Performances ihren Ideen Ausdruck verliehen, doch ihre Herangehensweisen unterscheiden sich deutlich voneinander. Denken wir nur an Yves Kleins *Anthropometrie*-Performances, in denen er mit dunklem Anzug und weißem Hemd die Bühne betrat, die Frauen hingegen nackt auftreten ließ und zur Funktion eines Pinsels degradierte. Oder an Herman Nitsch, der ebenfalls bekleidet mit einigen assistierenden bekleideten Männern eine nackt aufgebahrte Frau, Hanel Koeck, anlässlich der Aktion *Mariä Empfängnis* 1969 in München malträtiert. Die mediale Aufmerksamkeit erregenden Aktionen der Aktionisten haben die künstlerische Arbeit der Aktionistinnen an den Rand der Kunstgeschichte gedrängt, wie aktuelle Forschungen der Kunstkritikerin und Kuratorin Brigitte Borchhardt-Birbaumer belegen: »Während die männlichen Vertreter des Wiener Aktionismus Frauen meist in die Rolle des passiven Modells drängen wollten und die Abreaktion und Selbstexpression mit heroischem Impetus im Vordergrund standen [...], eröffneten die Aktionistinnen zukunftsweisende konzeptuelle Felder femininer Identitätsbefragung und Alltagssymbolik, vorgeführt durch analytische und experimentelle Strategien, Sprach- und Rollenspiele voll subtilem Humor.«⁵⁹ Borchhardt-Birbaumer zählt zu den Aktionistinnen unter anderem Kiki Kogelnik, VALIE EXPORT, Renate Bertlmann, Linda Christanell, Birgit Jürgenssen, Margot Pilz, Rita Furrer und Ingrid Opitz.

Aus historischer Distanz lässt sich erkennen, dass die inszenierten Fotografien, Videos, Filme, Aktionen und Performances der Künstlerinnen von einem Anspruch getragen waren, der einen Riss in eine jahrhundertlange Tradition der Darstellung des weiblichen Körpers bewirkte.

DAS PERSÖNLICHE IST POLITISCH

Die zentrale Losung der Frauenbewegung war es, das Persönliche als etwas öffentlich Relevantes und Politisches aufzufassen. Nach konservativen Wertvorstellungen sollte sich die Frau um die Erziehung der Kinder, den Haushalt und die Einhaltung moralischer Prinzipien kümmern. Welche Lobby hat eine im privaten Heim agierende Hausfrau, wenn im Parlament ausschließlich Männer Gesetze erlassen? Welche Interessengemeinschaft vertritt ihren Willen, arbeiten zu gehen, wenn der Ehemann das Recht hat, es ihr zu verbieten? Wieso können Männer [Ärzte, Politiker] über den weiblichen Körper entscheiden, wenn es um die Fristenlösung geht? Indem Frauen seit Ende der 1960er-Jahre ihre Wahrnehmung der Unterdrückung, Einschränkung und Benachteiligung in selbst organisierten Gruppen schärften, begannen sie vermehrt über ihre persönlichen Beziehungen zu Männern, über kostenlose Reproduktionsarbeit, Ehe, Partnerschaft, Sexualität, Menstruation, Schwangerschaft, Gebären, Mutterschaft, Schwangerschaftsabbruch, Kindererziehung, Gewalt gegen Frauen und das Diktat der Schönheit zu sprechen und diese Bereiche zu politisieren. Viele dieser Konfliktfelder wurden Teil der feministischen Kunstbewegung und es verwundert nicht, dass sowohl in den USA wie auch in Europa Künstlerinnen ähnliche Themen aufgriffen. Erstaunlich ist, dass einige Künstlerinnen ähnliche *formale* Strategien wählten, obwohl sie einander nicht kannten.

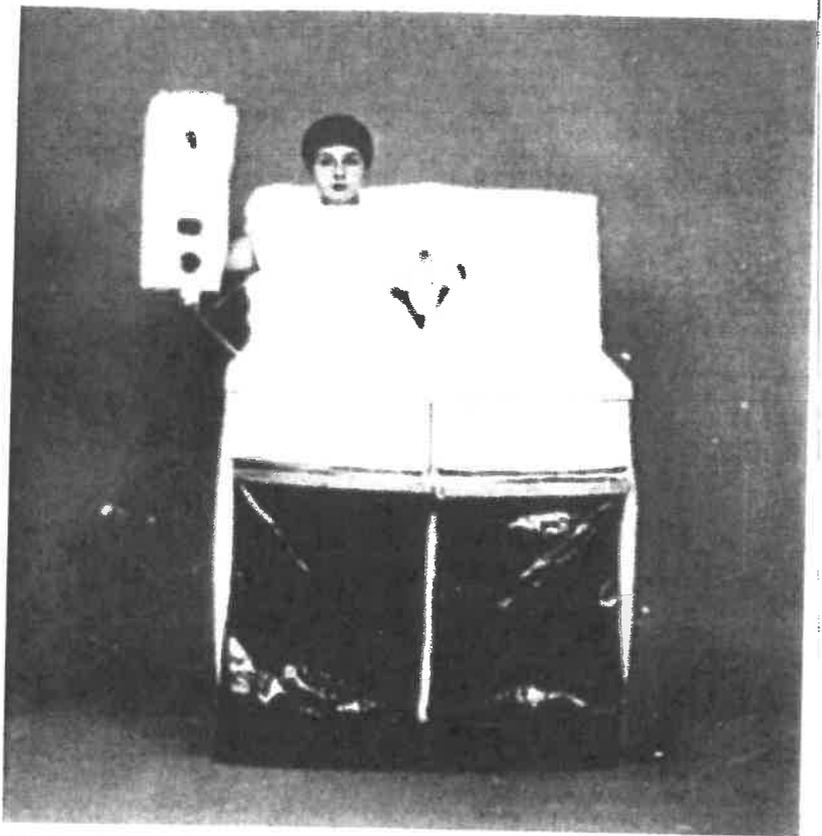


ULRIKE ROSENBACH, *Frauenkultur – Kontaktversuch*, 1978 Video-Liveperformance, Stichting de Appel, Amsterdam
 © Ulrike Rosenbach / Bildrecht, Wien, 2015 / Foto: Klaus vom Bruch, Berlin

⁵⁸ *Performance Saga, Interview 05, Ulrike Rosenbach*, DVD mit einem Interview von Andrea Saemann und Chris Regn mit Ulrike Rosenbach, hrsg. von Andrea Saemann und Katrin Grögel, aufgezichnet in Rösberg bei Köln, 7. und 8. April 2003, erschienen 2008.
⁵⁹ Brigitte Borchhardt-Birbaumer, in: *Aktivistinnen*, hrsg. von Brigitte Borchhardt-Birbaumer und Dieter Ronte, Ausst.-Kat. Forum Frohner/Kunsthalle Krems, Krems 2014, S. 32-34, hier S. 33.



BIRGIT JÜRGENSSEN, Hausfrauen-Küchenschürze, 1975
Detail aus SV_060_1-2_2006 [S. 316–317]



HELEN CHADWICK, In the Kitchen, 1977 Performance © The Estate of Helen Chadwick

HAUSFRAU / EHEFRAU / MUTTER

Mit *Semiotics of the Kitchen* (S. 203) und *Hausfrauen-Küchenschürze* (S. 34) schufen Martha Rosler und Birgit Jürgenssen im selben Jahr zwei Inkunabeln der feministischen Kunst. Während Rosler in ihrer Video-Performance die alphabetische Ordnung mit Küchengeräten von A bis Z durchdekliniert, hängt sich Jürgenssen in ihrer Fotoperformance einen aus Blech gefertigten Herd als Schürze über ihren Körper.⁶⁰ Rosler nimmt für jeden Buchstaben ein Küchengerät in die Hand, beginnend mit »apron« [Schürze], und steigert in der Folge die Intensität der Inszenierung. Die Aggressivität wandelt sich ins Skurrile. Jürgenssen zeigt in der Ästhetik der Kriminalfotografie einmal den Herd frontal in Anspielung auf die Redewendung »to have a bun in the oven« [einen Braten in der Röhre haben], was so viel bedeutet wie »schwanger sein«, und einmal von der Seite als phallisches Zitat. Rosler und Jürgenssen signalisieren in ihren Arbeiten die Zeichen der Domestizierung, der Bindung der Frau an die häusliche Reproduktionsarbeit. Beiden Arbeiten gemeinsam ist ein ironischer Unterton, der charakteristisch für feministische Werke aus dieser Zeit ist. Helen Chadwick konstruierte für ihre Londoner Performance *In the Kitchen* (S. 34) ein Küchenobjekt, das sie ebenfalls über ihrem Körper trägt. Die aus Leinwand bestehende Miniatur-Küche, ausgestattet mit Gasherd, Spüle und Durchlauferhitzer, zeigt inhaltlich wie

60 Das Objekt *Hausfrauen-Küchenschürze* und das gleichnamige Diptychon wurden im März 1975 in der Ausstellung *MAGNA, Feminismus: Kunst und Kreativität*, kuratiert von VALIE EXPORT, in der Galerie nächst St. Stephan in Wien ausgestellt.

61 Dieser Vergleich wurde bisher nicht publiziert. Ich danke Richard Saltoun, der mir in London 2013 diesen Hinweis gab.

62 Siehe: *Manifesto for Maintenance Art*, in: *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, hrsg. von Kari Conte, Ausst.-Kat. Kunstverein Amsterdam und Grazer Kunstverein, Berlin 2015.

63 Siehe Text von Peter Weibel in diesem Band, S. 313 f.

formal verblüffende Verwandtschaft mit Jürgenssens Herd-Objekt, obwohl davon ausgegangen werden kann, dass die beiden Künstlerinnen nichts voneinander wussten, zumal Chadwicks Küche im feministischen Kontext noch heute relativ unbekannt ist.⁶¹ In beiden Arbeiten wird die Frau durch das Küchenobjekt quasi »gekleidet«. Bei Chadwick wird die Küche zum »Korsett«, das die Frau völlig vereinnahmt und ihr die Bewegungsfreiheit raubt, wie die Rückseite des Küchenobjekts veranschaulicht.

Unbezahlte Reproduktionsarbeit, das Los, für die Erziehungsarbeit allein verantwortlich zu sein, und der sich daraus ergebende Konflikt, keine zeitlichen und emotionalen Ressourcen für die Arbeit als Künstlerin zu haben, spiegelt sich in einigen Werken wider. Mierle Laderman Ukeles hinterfragt in ihrem Manifest die Trennung gegensätzlicher Praktiken der beiden Sphären: »Ich bin eine Künstlerin. Ich bin eine Frau. Ich bin eine Ehefrau. Ich bin eine Mutter. (In beliebiger Reihenfolge) Ich wasche, reinige, koche, erneuere, unterstütze, konserviere, etc. verdammt viel. Ebenso (bistlang davon getrennt) »mache« ich Kunst. Nun werde ich einfach diese alltäglichen Dinge tun und sie ins Bewusstsein heraufbringen, sie zur Schau stellen, als Kunst.«⁶² Für eine ihrer ersten Performances *Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance (Outside)* okkupiert sie 1973 den Gehsteig und beginnt ihn auf den Knien zu schrubben (S. 35).

Die Hausarbeit als täglicher monotoner und routinemäßiger Vorgang konditionierte weibliches Rollenverhalten. Im Rahmen des *Feminist Art Program* in Kalifornien führen Chris Rush die Performances *Scrubbing* (S. 35) und Sandra Orgel *Ironing* auf, in der sie immer wieder dasselbe Leintuch bügelt. Anlässlich der ersten katalanischen Frauenkonferenz in Barcelona performte im Mai 1976 die Frauengruppe *Les Nyakes* verschiedene häusliche Reinigungsarbeiten wie Bodenaufwischen (S. 35). Birgit Jürgenssen widmet sich dem Hausfrauenschicksal in einigen detailreichen *Hausfrauen*-Zeichnungen, über die Peter Weibel schreibt, sie würden »quasi einen Lebensfilm der Frau projizieren, vom Glückversprechen der Ehe bis zum Etend des Alltags«.⁶³ Die Zeichnung *Bodenschrubben* (S. 35) unterläuft dieses



MIERLE LADERMAN UKELES, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973
Performance im Wadsworth Atheneum, Hartford
© Mierle Laderman Ukeles / Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York



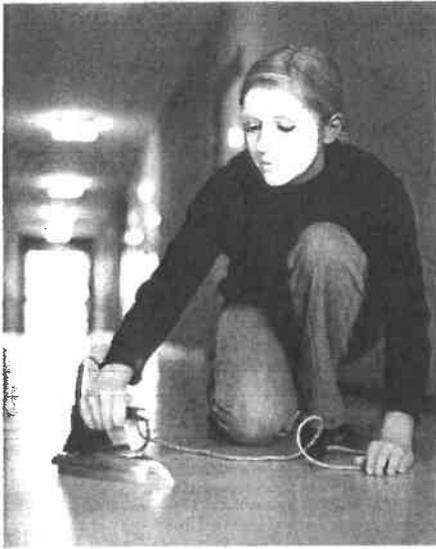
CHRIS RUSH, *Scrubbing*, 1972 Performance,
Womanhouse, Los Angeles © Chris Rush / Norma Broude.
Mary Garrard (Hrsg.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, 1994 / Foto: Lloyd Hamrol



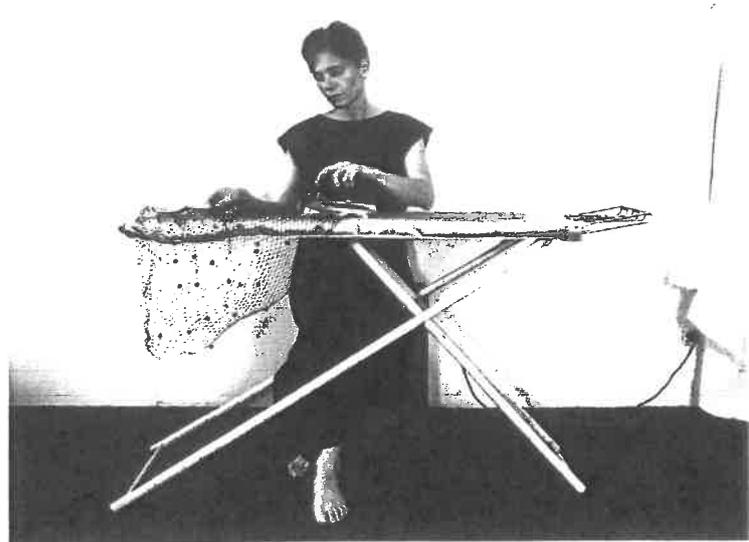
LES NYAKES, Performance bei der ersten katalanischen Frauenkonferenz, 27. Mai 1976
Auditorium der Universität von Barcelona
© Les Nyakes / Courtesy of Pilar Aymerich / Foto: Pilar Aymerich



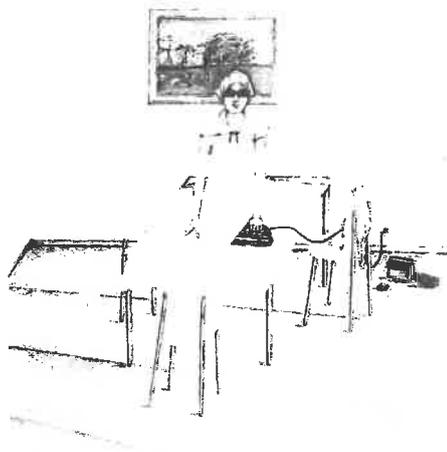
BIRGIT JÜRGENSSEN, *Bodenschrubben*, 1975 SV_242_2008 [S. 324–325]



RENATE EISENEGGER, Hochhaus (Nr.1), 1974
Detail aus SV_596_1-4_2014 (S. 308-309)



KARIN MACK, Bügelraum, 1975 Detail aus SV_628_1-4_2015 (S. 126)



BIRGIT JÜRGENSSEN, Bügeln, 1975
Farbstift und Bleistift auf Büttenkarton
© Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien, 2015

verhängnisvolle Schicksal sarkastisch, denn bei näherem Hinsehen entpuppen sich die »Waschlappen« als »kleine Männer«, die beim Bodenaufwischen ausgewrungen und geradezu malträtiert werden. Jürgenssen, bekannt für ihren subtilen Sprachwitz, den Elisabeth Bronfen analysierte⁶⁴, bezieht sich auf das Wortspiel, wonach ein Mann ohne Mut und ohne Rückgrat umgangssprachlich »Waschlappen« genannt wird. In der Zeichnung *Hausfrau* formuliert die Künstlerin ein Geschirrtuch surrealistisch als »Bild im Bild«. Die Hausfrau erstarrt zur Büste, wird von einem gleichförmigen Raster überzogen. Die Rasterung wird zur Allegorie der normierten Lebenswelt, die Lebendigkeit und Individualität für eine Hausfrau ausschließt.⁶⁵ In der Zeichnung *Bügeln* (S. 36) lässt Jürgenssen die Hausfrau mit dem Tisch eine irritierende Symbiose eingehen, als würde die Frau sich selbst samt Tischdecke bügeln. Und Renate Eisenegger bügelt den ohnehin aalglatten Korridor eines Hochhauses (S. 36), um auf die beklemmende und fantasielose Wohnsituation hinzuweisen. Der monotone und insistierende »Akt des Bügelns« kann als Metapher für »alles glatt bügeln« gedeutet werden. Die normativ konformistische Welt bietet keinen Platz für die Realisierung der individuellen Träume und Wünsche einer Frau, ihr Begehren wird »niedergebügelt«. Die »Welt der Falten« wäre die zu erreichende Utopie, eine Welt, die Mannigfaltigkeit und Entfaltung der Frau zulässt. Die Wiener Künstlerin Karin Mack versteht Bügeln als einen kontemplativen Vorgang, der wohl zeitaufwendig ist, aber auch die Möglichkeit bietet, ihren Gedanken freien Lauf zu lassen. Die Fotografieserie *Bügelraum* (S. 36) hat vier Phasen: Konzentration, Anstrengung, Entrückung und schließlich Entspannung, die ironisch als »Hausfrauentod« inszeniert wird, »jetzt ist Schluß mit der Hausfrauenarbeit, auf zu neuen Ufern«.⁶⁶

Seit Jahrhunderten wurde die Existenz der Ehefrau und Mutter mit Passivität verknüpft. Davon erzählt schon die griechische Mythologie, wonach Penelope zwanzig Jahre auf die Heimkehr ihres Mannes Odysseus wartete. Auch zur Aufgabe einer modernen Hausfrau gehört es, täglich auf ihren Mann zu warten, der von der Arbeit heimkommt. Faith Wilding performt im *Womanhouse* in Los Angeles *Waiting*.

Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, wippt langsam mit ihrem Oberkörper und erzählt, wie ihr Tag um das Phänomen *Warten* strukturiert ist. Annegret Soltau und Ulrike Rosenbach reflektieren jede auf ihre Art Mutterschaft. Soltau drückt in ihrem Video *Schwanger-Sein* Ängste, Verzweiflung bis hin zur Aggression einer schwangeren Frau aus, nicht zuletzt wegen ihrer zukünftigen doppelten Belastung als Mutter und Künstlerin. Im Video *Einwicklung mit Julia* umschlingt Rosenbach mit einer Mullbinde den Körper ihrer Tochter eng mit ihrem eigenen als Ausdruck der Verbundenheit, aber auch Abhängigkeit.

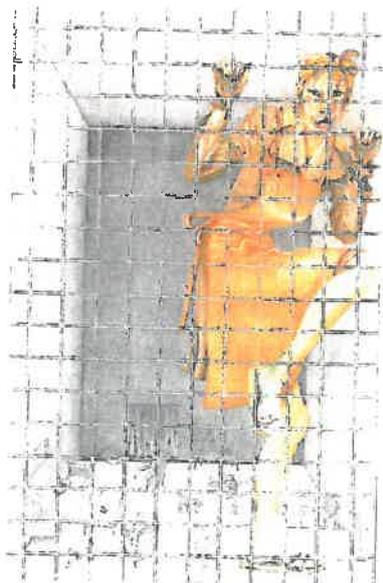
INGESPERRT / AUSBRUCH

Ein ästhetisch eindrucksvoller Topos der feministischen Kunst der 1970er-Jahre war die Visualisierung von Beklemmung und die sich daraus ergebende Befreiung. Das Gefühl des Eingesperrt-Seins haben einige Künstlerinnen mit der Metapher des Käfigs kommuniziert, indem sie ihren Körper wie in einen Kokon eingehüllt haben. Wie in Lewis Carrolls Klassiker *Alice im Wunderland* verkehrt Jürgenssen die Größenverhältnisse und lässt die Hausfrau in Gestalt einer übergroßen Löwin (S. 37) auftreten, mit Schürze und den damals obligatorischen Holzpantoffeln gekleidet. Die Hausfrau befindet sich in der Falle, sie rüttelt verzweifelt an den Gitterstäben ihres Gefängnisses. Eine Barriere überwinden, einfach ausbrechen aus dieser eindimensionalen Rolle, diese Notwendigkeit zeigt sich auch in Jürgenssens Fotoperformance, in der die gutbürgerliche Hausfrau ihr Gesicht und ihre Hände an die Glastür drückt, auf der der Hilferuf steht: *Ich möchte hier raus!* (S. 327). Auch die in Amsterdam lebende Künstlerin Lydia Schouten greift zur Metapher des Käfigs. Für ihre Performance *Kooi* [Käfig] (S. 37) baut sie einen Käfig, an dessen Stangen Aquarellstifte angebracht sind. Mit einem nassen Bodysuit

⁶⁴ Elisabeth Bronfen, »Selbstironie als autobiografische Strategie. Birgit Jürgenssens Sprachspiele«, in: *Birgit Jürgenssen*, hrsg. von Gabriele Schor und Abigail Solomon-Godeau, Ostfildern 2009, S. 79–95.

⁶⁵ Bemerkenswert an dieser Zeichnung ist, dass Jürgenssen hier dem Raster als avantgardistischer Kunstpraxis der Moderne anthropomorphe und narrative Qualität verleiht. Rosalind E. Krauss schreibt dem Raster (»grid«) strukturelle Eigenschaften zu: »Eine von ihnen ist seine Undurchdringlichkeit für die Sprache. [...] Das Raster befördert dieses Schweigen, mehr noch: formuliert es als Verweigerung des Sprechens.« Siehe Rosalind E. Krauss, »Die Originalität der Avantgarde«, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Ostfildern 1998, S. 1317–1322, hier S. 1318.

⁶⁶ Karin Mack, Gespräch mit der Autorin, 23. Jänner 2015.



BIRGIT JÜRGENSSEN, *Hausfrau*, 1973
Detail aus SV_258_2009 [S. 323]



LYDIA SCHOUTEN, *Kooi*, 1978 Performance, Galerie Alto, Rotterdam © Lydia Schouten



DONNA HENES, Cocoon Ceremony, 1979 Performance, S/W-Fotografie © Donna Henes / Foto: Sarah Jenkins



FRANÇOISE JANICOT, ENCOCONNAGE, 1972 Performance, S/W-Fotografie © Françoise Janicot

bekleidet, reibt sie ihren Körper an diesen Stiften. Im Lauf der Performance werden ihre Bewegungen heftiger und das Reiben an den Aquarellstiften wird schmerzhafter, das Geräusch der Stangen immer lauter. Damals erklärte sie die Intention der Performance: »Eine Frau macht sich für die Außenwelt schön, aber sie hat nicht Teil an ihr.«⁶⁷

⁶⁷ Lydia Schouten, E-Mail an die Autorin, 26. Dezember 2014. Die Künstlerin erklärt weiter: »Es ist wichtig, dass die Zuschauer nahe am Käfig stehen, damit ich Augenkontakt habe, während ich mich im Käfig bewege. Bei dieser Performance war es außerdem wichtig, mich in einen Zustand zu versetzen, in dem das Unbewusste die Regie übernahm und ich das Gefühl hatte, ich könnte immer so weitermachen.« Erstmals aufgeführt in der Galerie Alto, Rotterdam, 1978.

⁶⁸ The Acme Gallery in Covent Garden verwendete Shemilts Fotografie für das Plakat der Ausstellung *New Contemporaries*, 31. Mai bis 5. Juni, London 1976.

⁶⁹ Elaine Shemilt, E-Mail an die Autorin, 15. Dezember 2014.

⁷⁰ Elaine Shemilt, E-Mail an die Autorin, 23. Dezember 2014.

⁷¹ Gabriele Schor, »Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman«, in: *Francesca Woodman. Werke der SAMMLUNG VERBUND, Wien*, hrsg. von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen, Köln 2014, S. 33–49.

⁷² *re.act.feminism #2 – a performing archive*, hrsg. von Bettina Knaup und Beatrice Eilen Stammer, Ausst.-Kat. Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb u. a., Nürnberg/London 2014. Das gesamte Archiv-Projekt ist abrufbar unter: <http://www.reactfeminism.org>

⁷³ Donna Henes, E-Mail an die Autorin, 10. Dezember 2014.

⁷⁴ Renate Eisenegger, Gespräch mit der Autorin am 20. August 2014.

⁷⁵ Annegret Soltau, E-Mail an die Autorin, 14. Jänner 2015.

Die in Edinburgh lebende Künstlerin Elaine Shemilt fotografiert ihren nackten Körper, der von oben bis unten eingeschnürt ist (s. 39).⁶⁸ Die Künstlerin erklärt, wie diese Arbeit entstanden ist: »Es war eine Reaktion auf eine Vortragsreihe von Reginald Butler (damals Leiter der Abteilung Skulptur an der Slade School of Art in London), der in einem der Vorträge behauptet hatte, eine Frau kann nicht Frau und Künstlerin zugleich sein [a woman could not function as both an artist and a woman].«⁶⁹ Sie erklärt weiter: »Es war eine Art stiller Protest. Ich hatte das Ziel, die Arbeit zeitlos zu machen, sodass alle Frauen sich aus ihren je eigenen Gründen mit ihr identifizieren können. Viele junge Frauen waren damals entweder wahnsinnig wütend oder sehr deprimiert. Ich war in der Zeit mit Helen Chadwick befreundet und wir lachten darüber und kämpften dagegen an, so gut wir konnten.«⁷⁰ Auch Francesca Woodman wickelt ihren nackten Körper völlig in eine transparente Plastikfolie ein (s. 380). Die Folie als Hülle, Abgrenzung und zweite Haut. Der Kokon als Behinderung und zugleich als Schutz. Auf die Fotografie schreibt sie *my house*.⁷¹

Die in Paris lebende Künstlerin Françoise Janicot wickelt für ihre Performance *ENCOCOONAGE* (s. 38) in ihrem Studio in Paris mit einem dünnen Seil Gesicht und



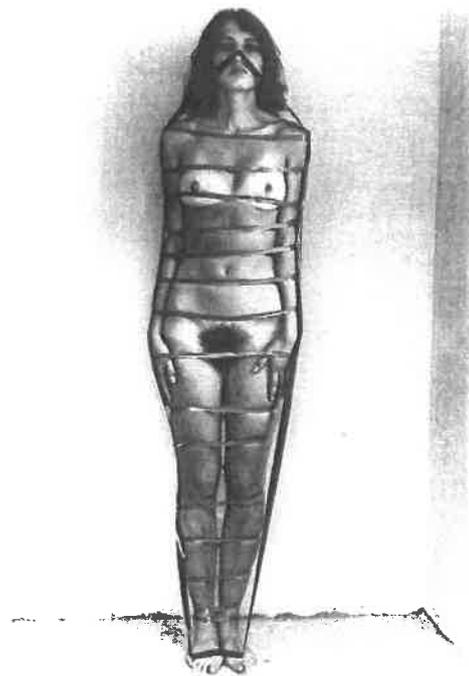
RENATE EISENEGGER, *Isolamento*, 1972
Detail aus SV_602_1-8_2014 (S. 310-311)



ANNEGRET SOLTAU, *Selbst*, 1975
Detail aus SV_204_1_15_2008 (S. 275)

Körper ein. Der Prozess des Einkokonnierens sollte ihre isolierte Existenz als Frau, Mutter und Künstlerin symbolisieren.⁷² Die damals 12-jährige Tochter Nathalie Heidsieck erinnert sich, dass Janicot sich so intensiv eingewickelt hat, dass das Publikum Angst hatte, sie würde ersticken. Deshalb haben die Zuschauer_innen der Künstlerin geholfen, die Seile zu durchschneiden. Donna Henes wickelt für ihr Ritual *Cocoon Ceremony* von 1979 (S. 38) mit zwei Knäueln von beiden Richtungen ihren Kopf so lange ein, bis dieser, wie sie sagt, in einem »Energiekokon« eingeschlossen ist. »Als ich nicht mehr atmen konnte, streifte ich das Garn ab, um mein vereinigtes und gestärktes Ich zu enthüllen.«⁷³ Auch Annegret Soltau spinnt in *Selbst* (S. 39) ihren Kopf mit Fäden ein und befreit sich trotz aller Widrigkeiten aus dem Geflecht. Renate Eisenegger zeigt in *Isolamento* [Isolation] (S. 39) ihr Gesicht völlig mit Klebeband eingebunden, sodass sie kaum mehr Luft bekommt.

Janicot, Henes, Soltau sowie auch Eisenegger umwickeln ihren Kopf kokonartig. Während Henes die Befreiung durch ein Heilungsritual vollzieht, Janicot und Soltau profan mittels Schere, bleibt bei Eisenegger der Akt der Befreiung völlig aus: »Bei mir gibt es keine Befreiung. Das haben wir [die Frauenbewegung] alles noch nicht durchgestanden.«⁷⁴ Doch im Grunde genommen lässt sich Eiseneggers Video *Nein*, das verloren gegangen ist und später als gleichnamige Fotosequenz (S. 305) wieder aufgenommen wurde, durchaus als eine Geste des Ausbruchs und somit der Befreiung deuten. Soltau vergleicht den Vorgang der kokonartigen Einwicklung mit dem Prozess der Verpuppung in der Natur, der mit einer Zerstörung beendet wird und durch den etwas Neues entstehen kann. »Die Hülle muss abgeworfen werden, um etwas Neuem den Weg zu bahnen.«⁷⁵



ELAINE SCHEMILT, *ACME*, 1976 S/W-Fotografie © Elaine Schemilt



BRAUT / EHE / SEXUALITÄT

Die Institution Ehe hat seit jeher Erotik und Sexualität reglementiert, insbesondere für die Frau. Im Mittelalter etwa untersagte ein Verhaltenskodex verheirateten Frauen, ihre Haare offen zu tragen. Sie mussten ihr langes, wallendes Haar (weil verführerisch und deshalb erotisch konnotiert) unter einer Haube hochstecken als Zeichen der Treue, woraus die Redewendung »unter der Haube zu sein« entstand. Auch den Ehering trugen je nach Kulturkreis bis weit ins vergangene Jahrhundert nur Frauen. Ulrike Rosenbach fertigte nach ihrem Studium der Bildhauerei eine Serie von unterschiedlichen Objekten an, die sie *Hauben für eine verheiratete Frau* nannte. Als Prototyp entsteht ihr Objekt *Hornhaube*, das sie mit Mullbinde über Watte wickelt und etwa 60 cm hoch ist. In einer frühen Fotosequenz trägt die Künstlerin die *Hornhaube* auf dem Kopf und hält sich damit in der Küche auf (s. 40). Die gleichnamige Fotoserie *Hauben für eine verheiratete Frau* zeigte Rosenbach 1973 in Lucy R. Lippards legendärer Ausstellung c. 7,500, die durch die USA tourte (s. 28). Die Inszenierung der mittelalterlichen *Hornhaube* in einer modernen Küche stellt noch nach 45 Jahren eine erfrischend originelle Verschiebung eines historischen Zitats in ein zeitgenössisches Setting dar.

Die in Ägypten geborene, in der Türkei aufgewachsene Künstlerin Nil Yalter lebt seit 1965 in Paris. Ihre Kunst ereignet sich im sozialpolitischen⁷⁶ Feld und spürt ethnografischen Linien nach, etwa wenn Yalter vor laufender Kamera auf ihren Bauch einen erotischen Text schreibt und zu traditioneller türkischer Musik tanzt. Die verführerischen Tanzbewegungen in *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (s. 141) richten sich gegen die sexuelle Erniedrigung der Frau. Gisliind Nabakowski erklärt, dass in ländlichen Regionen der Türkei der Dorfgeistliche unfruchtbaren und aufmüpfigen Frauen abergläubische Schriftzüge auf den Bauch schreiben durfte, und wenn er sich verschrieb, hatte er das Recht, die fehlerhaften Schriftzüge von ihrem Bauch abzulecken.⁷⁷ Ewa Partum entlarvt in ihrer Performance *Frauen, die Ehe ist gegen Euch* (1980) die Romantik der Hochzeit als Falle für die Frauen. Diese Romantik richte sich gegen die Frau, deren verklärte Träume in einer patriarchalen Kultur ihr klares Selbstbewusstsein vernebeln würden.⁷⁸

Von einer ausweglosen Situation erzählt die skurril-ironische Performance *Schwangere Braut im Rollstuhl* (s. 41) von Renate Bertlmann. Die hochschwangere Braut sieht sich gebunden durch die nahende Hochzeit und durch das zu erwartende Kind. Sie sitzt im Rollstuhl, der als Symbol für eine ausweglose Situation dient, und sie erhofft sich Unterstützung durch das Publikum (die Gesellschaft). BITTE SCHIEBEN! steht auf dem Rollstuhl. Doch nur wenige Personen helfen zögerlich. Wenn der Rollstuhl durch den Raum geführt wird, ertönt ein sanftes Wiegenlied, wenn nicht, ist Babyweinen zu hören.⁷⁹ Am Ende der Performance gebiert die Braut ihr Baby, doch gleich darauf verlässt sie den Saal und somit auch ihr Kind. Ihr Wunsch nach Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung setzt sich durch und sie delegiert die Verantwortung der Obhut an die Gesellschaft, die sie letztlich zu der Entscheidung zwingt, Künstlerin oder Mutter zu sein.⁸⁰ In der Performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel*, aufgeführt 1978 in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf, tritt Bertlmann wieder als Schwangere auf, diesmal aber konfrontiert sie das Publikum mit phallisch-erotischen Anspielungen. Mit einem Klingelbeutel in Form eines Riesenpräservativs sammelt sie im Publikum für die *Reliquie des Hl. ERECTUS* (s. 41). Weigert sich eine Person aus der Menge, etwas zu

ULRIKE ROSENBACH, *Hauben für eine verheiratete Frau*, 1970. Detail aus SV_621_1-4_2014 (S. 198-199)

⁷⁶ Nil Yalter im Interview mit Esther Ferrer, »Frontier between Art and Reality«, in: *LAPIZ. International Art Magazine*, Nr. 60, Madrid 2006, S. 32-39.

⁷⁷ Gisliind Nabakowski, »Nil Yalter. La Femme sans Tête ou la Danse du Ventre«, in: *DONNA. Avanguardia femminista negli anni '70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna*, hrsg. von Gabriele Schor, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Mailand 2010, S. 70-75.

⁷⁸ *Ewa Partum 1965-2001*, hrsg. von Angelika Stepken, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin 2001, S. 14.

⁷⁹ Im Bauch der Braut war ein Kassettenrekorder versteckt, der immer dann Babyweinen abspielte, wenn der Rollstuhl stillstand.

⁸⁰ Renate Bertlmann, E-Mail an die Autorin, 27. November 2014.

⁸¹ Renate Bertlmann, E-Mail an die Autorin, 20. Jänner 2015.



ULRIKE ROSENBACH, *Hauben für eine verheiratete Frau*, 1970 Detail aus SV_621_1-4_2014 (S. 198–199)

BRAUT / EHE / SEXUALITÄT

Die Institution Ehe hat seit jeher Erotik und Sexualität reglementiert, insbesondere für die Frau. Im Mittelalter etwa untersagte ein Verhaltenskodex verheirateten Frauen, ihre Haare offen zu tragen. Sie mussten ihr langes, wallendes Haar (weil verführerisch und deshalb erotisch konnotiert) unter einer Haube hochstecken als Zeichen der Treue, woraus die Redewendung »unter der Haube zu sein« entstand. Auch den Ehering trugen je nach Kulturkreis bis weit ins vergangene Jahrhundert nur Frauen. Ulrike Rosenbach fertigte nach ihrem Studium der Bildhauerei eine Serie von unterschiedlichen Objekten an, die sie *Hauben für eine verheiratete Frau* nannte. Als Prototyp entsteht ihr Objekt *Hornhaube*, das sie mit Mullbinde über Watte wickelt und etwa 60 cm hoch ist. In einer frühen Fotosequenz trägt die Künstlerin die *Hornhaube* auf dem Kopf und hält sich damit in der Küche auf (S. 40). Die gleichnamige Fotoserie *Hauben für eine verheiratete Frau* zeigte Rosenbach 1973 in Lucy R. Lippards legendärer Ausstellung c. 7,500, die durch die USA tourte (S. 28). Die Inszenierung der mittelalterlichen *Hornhaube* in einer modernen Küche stellt noch nach 45 Jahren eine erfrischend originelle Verschiebung eines historischen Zitats in ein zeitgenössisches Setting dar.

Die in Ägypten geborene, in der Türkei aufgewachsene Künstlerin Nil Yalter lebt seit 1965 in Paris. Ihre Kunst ereignet sich im sozialpolitischen⁷⁶ Feld und spürt ethnografischen Linien nach, etwa wenn Yalter vor laufender Kamera auf ihren Bauch einen erotischen Text schreibt und zu traditioneller türkischer Musik tanzt. Die verführerischen Tanzbewegungen in *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (S. 141) richten sich gegen die sexuelle Erniedrigung der Frau. Gisliind Nabakowski erklärt, dass in ländlichen Regionen der Türkei der Dorfgeistliche unfruchtbaren und aufmüpfigen Frauen abergläubische Schriftzüge auf den Bauch schreiben durfte, und wenn er sich verschrieb, hatte er das Recht, die fehlerhaften Schriftzüge von ihrem Bauch abzulecken.⁷⁷ Ewa Partum entlarvt in ihrer Performance *Frauen, die Ehe ist gegen Euch* (1980) die Romantik der Hochzeit als Falle für die Frauen. Diese Romantik richte sich gegen die Frau, deren verklärte Träume in einer patriarchalen Kultur ihr klares Selbstbewusstsein vernebeln würden.⁷⁸

Von einer ausweglosen Situation erzählt die skurril-ironische Performance *Schwangere Braut im Rollstuhl* (S. 41) von Renate Bertlmann. Die hochschwangere Braut sieht sich gebunden durch die nahende Hochzeit und durch das zu erwartende Kind. Sie sitzt im Rollstuhl, der als Symbol für eine ausweglose Situation dient, und sie erhofft sich Unterstützung durch das Publikum (die Gesellschaft). BITTE SCHIEBEN! steht auf dem Rollstuhl. Doch nur wenige Personen helfen zögerlich. Wenn der Rollstuhl durch den Raum geführt wird, ertönt ein sanftes Wiegenlied, wenn nicht, ist Babyweinen zu hören.⁷⁹ Am Ende der Performance gebiert die Braut ihr Baby, doch gleich darauf verlässt sie den Saal und somit auch ihr Kind. Ihr Wunsch nach Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung setzt sich durch und sie delegiert die Verantwortung der Obhut an die Gesellschaft, die sie letztlich zu der Entscheidung zwingt, Künstlerin oder Mutter zu sein.⁸⁰ In der Performance *Die schwangere Braut mit dem Klingelbeutel*, aufgeführt 1978 in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf, tritt Bertlmann wieder als Schwangere auf, diesmal aber konfrontiert sie das Publikum mit phallisch-erotischen Anspielungen. Mit einem Klingelbeutel in Form eines Riesenpräservativs sammelt sie im Publikum für die *Reliquie des Hl. ERECTUS* (S. 41). Weigert sich eine Person aus der Menge, etwas zu

⁷⁶ Nil Yalter im Interview mit Esther Ferrer, »Frontier between Art and Reality«, in: *LAPIZ. International Art Magazine*, Nr. 60, Madrid 2006, S. 32–39.

⁷⁷ Gisliind Nabakowski, »Nil Yalter. La Femme sans Tête ou la Danse du Ventre«, in: *DONNA. Avanguardia femminista negli anni '70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna*, hrsg. von Gabriele Schor, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, Mailand 2010, S. 70–75.

⁷⁸ Ewa Partum 1965–2001, hrsg. von Angelika Stepken, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Berlin 2001, S. 14.

⁷⁹ Im Bauch der Braut war ein Kassettenrekorder versteckt, der immer dann Babyweinen abspielte, wenn der Rollstuhl stillstand.

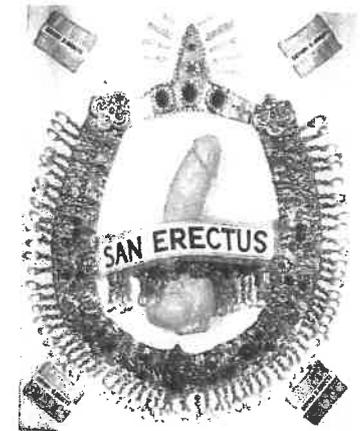
⁸⁰ Renate Bertlmann, E-Mail an die Autorin, 27. November 2014.

⁸¹ Renate Bertlmann, E-Mail an die Autorin, 20. Jänner 2015.



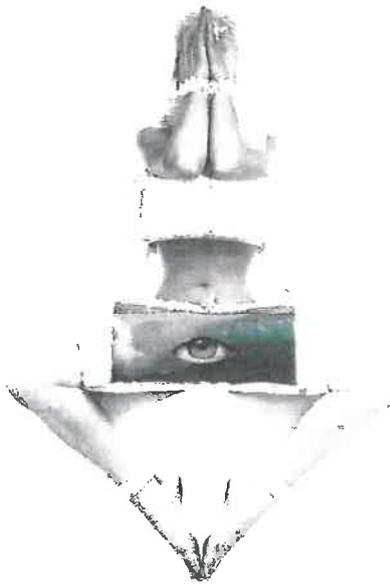
RENATE BERLMANN, Schwangere Braut im Rollstuhl, 1978 Performance in der Modern Art Galerie Wien
Die Galeristin Grita Insam schiebt den Rollstuhl. © Renate Bertlmann / Foto: Margot Pilz

geben, fängt das Ungeborene jämmerlich zu weinen an und verstummt erst, wenn Geld eingeworfen wird. Als Dank erhält die Spender_in ein Devotionalienbildchen des Hl. ERECTUS. Bertlmanns Kunst kreist um das phallische System, wie sie erklärt. »Ich war nie am Penis interessiert, sondern am Phallus als patriarchales Machtinstrument, dem Phallus als Waffe. Der erste Teil der Trilogie, die »Porno-grafie«, handelt daher vom Krieg der Geschlechter, von Tätern und Opfern, von männlicher Aggressivität. Meine sogenannten »phallischen Karikaturen«, die den Allmachtswahn des Mannes ins Lächerliche ziehen, sind zugleich als Akt des Bewußtwerdens meiner Angst vor männlicher Gewalt zu sehen und zugleich auch als Befreiung von ihr.«⁸¹



RENATE BERLMANN, Reliquie des Hl. ERECTUS, 1978 Mixed Media-Objekt
© Renate Bertlmann

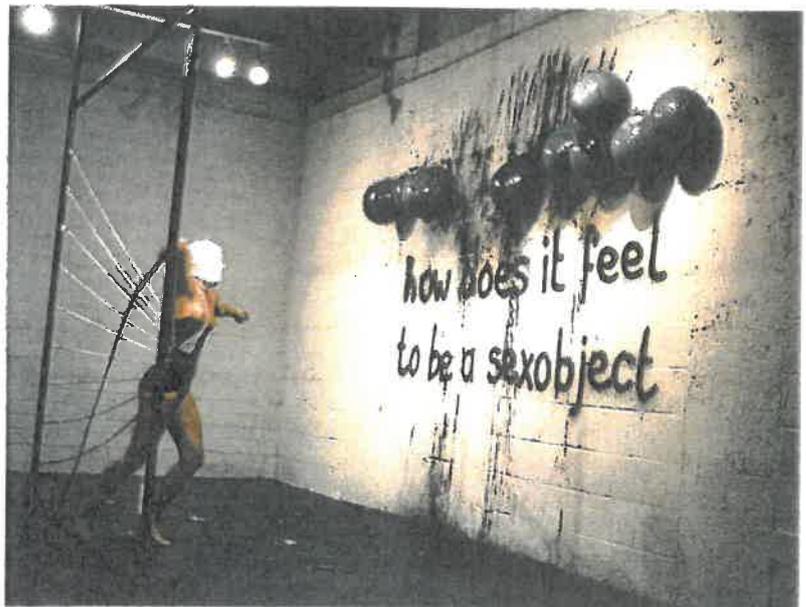
Bertlmann versteht es, Gegensatzpaare aufeinanderprallen zu lassen: Wollust und Askese, Weibliches und Männliches, Weiches und Hartes, Anziehung und Abstoßung. Schnuller stößt auf Messer, etwa bei der Zeichnung *Vagina Tenera/Vagina Dentata* (S. 216), die die ambivalenten Gefühle von Zärtlichkeit und Aggression hervortreten lassen. Bertlmanns Installation *Waschtag* (S. 228-229) besteht aus schwabbeligen Latexhäuten. Die Formen von Hautfetzen, Nippeltüchern und Nabelschnüren nennt die Künstlerin »Streicheleinheiten«. Sie hängt sie auf eine Wäscheleine zum Trocknen auf und ermutigt das Publikum, die weichen Häute anzugreifen. In der Zeichnung *Die Hochzeitsgesellschaft* (S. 211) bezirzen sich Braut und Bräutigam sowie auch die geladenen Gäste. Oberhalb des Hochzeitstisches wirken die Personen undifferenziert, doch unter dem Tisch regen sich ihre Begierden.



PENNY SLINGER, ICU, Eye Sea You, I See You, 1973
SV_552_2013 (S. 289)

Bertlmann kehrt das Untere nach Oben, holt die Bedürfnisse der Libido (Es) an die Oberfläche, um den Verstand (das Ich) zu irritieren. Die Libido wird zur Stimulanz des Hochzeitsfestes. Auch Birgit Jürgenssen greift den Topos Braut auf, indem sie entlang des Brautschleiers ironisch-surreal erotisches Begehren kulminieren lässt (S. 321). Der Brautschleier ließe sich surreal als Wasserfall deuten, in dem die Formen der Vulva und des Penis zur Einheit verschmelzen. Aus der Vulva entspringt die Quelle des Lebens, in der sich Fische tummeln, und von der Eichel des Penis spritzen Samen weg in Form kleiner Schwimmerinnen, die sich mutig von der Höhe in die Tiefe des Wassers fallen lassen.

Penny Slinger scheut nicht davor zurück, ihre erotischen Reize für die Kunst einzusetzen. Im Interview mit Angela Stief erklärt sie: »Eine wichtige Rolle spielte der damalige Stellenwert der weiblichen Sexualität. Ehrlich gesagt, es gab so gut wie kein Verständnis dafür, dass Frauen Spaß am Sex haben können. Im Sinne von »Schließe deine Augen und denke an England!« dachte man, dass sich die Frauen den Männern unterordnen und fügen sollen.«⁸² Geplant als ein Happening,⁸³ trägt die Künstlerin in den weitgehend unbekanntem Fotocollagen ein Hochzeitstortenkostüm und posiert lachend mit gespreizten Beinen. In einer Collage ersetzt sie die Scham durch ein großes Auge, das enorme Suggestivkraft entfaltet (S. 42). Verstärkt wird diese Anziehung durch den Titel *ICU, Eye Sea You, I See You*. Die Scham/das Auge erhält eine aktive Autorität, die Kontrolle über den männlichen Betrachter. Die weibliche Sexualität, meist reduziert auf passive Entblößung, wird hier zur Akteurin. Slinger erklärt: »Indem ich mich sowohl in die Rolle der Darstellenden als auch der Dargestellten begab, durchbrach ich die alte Subjekt-Objekt-Beziehung und machte mich zum Mittelpunkt meiner eigenen Kunst und meiner eigenen Sexualität. Ich reduzierte mich nicht auf einen stimulierenden Reiz und entkam dem objektifizierenden, männlichen Blick.«⁸⁴



LYDIA SCHOUTEN, Sexobject, 1979 Performance, Symposium d'Art Performance, Lyon
© Lydia Schouten

⁸² »Penny Slinger. Eine somnambule Kunst des Exorzierens. Ein Gespräch mit Angela Stief«, in: *Kunstforum International. Obsessionen I*, Bd. 225, März-April 2014, S. 140–149, hier S. 141.

⁸³ Slinger plante ein Happening, in dem es um Nahrung, Körper und Erotik sowie Essensrituale gehen sollte. Sie ließ dafür ein Hochzeitsbankett aus erotisch aufgeladenem Essen anrichten und bat die Eingeladenen, als Braut oder Bräutigam zu kommen. In letzter Minute sagte die Galeristin das Happening ab.

⁸⁴ Siehe Anm. 82, S. 141 f.



ORLAN, *Le Baiser de l'Artiste*, 1977 Performance auf der Kunstmesse FIAC, 1977
Grand Palais, Paris © ORLAN

Lydia Schouten hat in ihrer Performance *Sexobjekt* (S. 42) auf eindrucksvolle Weise die Diskriminierung der Frau als Lustobjekt inszeniert. Die Künstlerin, die ein schwarzes Lederkorsett trägt, ist mit Gummibändern mit einem Metallrahmen verbunden, ihr Kopf ist einbandagiert. Mit einer Peitsche in der Hand schlägt sie immer wieder auf die Ballons ein, die an der Wand hängen. Diese zu treffen, erfordert große körperliche Anstrengung. Die Ballons zerplatzen und die schwarze Tinte rinnt über den an die Wand geschriebenen Satz: *how does it feel to be a sexobject* (wie fühlt es sich an, ein Sexobjekt zu sein). Die Aggressivität der Aktion verdeutlicht die starken Gefühle der Degradierung zum Objekt. Die Künstlerin erklärt: »Solange Frauen weiter versuchen, Männern zu gefallen, ist das Bild, das sie von sich haben, nicht ihr eigenes Bild, sondern ein von Männern bestimmtes.«⁸⁵ Die Frau als Sexobjekt entlarvt auch ORLAN, wenn sie auf einer Kunstmesse *Passant_innen* anbietet, sie können für 5 Francs einen Kuss von ihr kaufen. Die Performance *Le Baiser de l'Artiste* [Der Kuss der Künstlerin] (S. 43) produziert auf der FIAC 1977 einen Skandal, worauf die Künstlerin ihre Stelle als Kunstdozentin an der Kunsthochschule verliert. Die Arbeit *Genitalpanik* (S. 45) von VALIE EXPORT kontert auf die Reduzierung der Frau als Lustobjekt hingegen mit einer aggressiv abweisenden Geste. Mit der Strategie des Sich-Entziehens antwortet Birgit Jürgenssen auf den instrumentellen männlichen Blick, der die Frau nicht in ihrer Ganzheit zu erfassen vermag. In der Fotoserie *Konkavspiegel* (S. 348–349) erfährt der weibliche Körper eine radikale Fragmentierung bis an die Grenze seiner Erkennbarkeit. Die Künstlerin erklärt dazu: »Die Identität der Frau ist zum Verschwinden gebracht, bis auf den fetischisierten Gegenstand, den Fokus männlichen Wunschenkens.«⁸⁶

85 Lydia Schouten, E-Mail an die Autorin, 26. Dezember 2014.

86 Birgit Jürgenssen, »Wie erfährt man sich im Anderen, das Andere in sich?« Ein Gespräch mit Rainer Metzger, in: *Kunstforum international*, Bd. 164, März–Mai 2003, S. 234–247.

KÖRPERHALTUNG



CINDY SHERMAN, *Untitled (Bus Riders)*, 1976/2000/2005
Detail aus SV_084_1-15_2005 (S. 428-429)
Detail aus SV_236_1-20_2008 (S. 430-431)

Gleich zu Beginn ihrer Kunst zeigt Cindy Sherman ein Interesse an weiblichen und männlichen Stereotypen, das in ihrer frühen Serie *Untitled (Bus Riders)* (S. 428-431) deutlich wird. Während ihres Studiums in Buffalo beobachtet die junge Künstlerin Personen in einem öffentlichen Bus. Im Atelier schlüpft sie in die Rolle von 35 Passagieren und fotografiert sich anschließend. Ein junger Mann hat seine Beine weit geöffnet und seine Füße nach außen gerichtet (S. 44) und die erschöpfte Hausfrau sitzt mit enger Beinhaltung, ihre Füße nach innen gerichtet (S. 44). Die Serie *Untitled (Bus Riders)* ist aufgrund der differenzierten Mimik, Gesten und Körperhaltungen als eine besonders gelungen inszenierte »Sozialstudie« in die Kunstgeschichte eingegangen.⁸⁷

Die deutsche Kunstdozentin Marianne Wex dokumentierte anhand von über 5.000 Fotografien überzeugend die Unterschiede der weiblichen und der männlichen Körpersprache (S. 44). Männer sitzen meist mit breiter Beinhaltung, stellen ihre Füße nach außen und halten die Arme etwas vom Körper entfernt. Frauen hingegen sitzen meist mit geschlossenen Beinen und Füßen und haben die Arme eng an ihrem Körper angelegt. Daraus ergibt sich, dass Männer grundsätzlich für sich mehr Platz beanspruchen als Frauen, die auf derselben Fläche weniger Platz einnehmen. Die unterschiedlichen Körperhaltungen, erklärt Wex, lassen eine Konditionierung zum »starken« und »schwachen« Geschlecht ausmachen und schreiben eine Rangordnung unter den Geschlechtern aufgrund physischer Verhaltensmuster fest.⁸⁸ Verena Stefan ging in *Häutungen*, einem Kultbuch der Frauenbewegung, darauf ein: »Diese unterdrückerische Haltung wegwerfen! So tun, als ob ich unbehelligt mit lockeren Beinen sitzen könnte!«⁸⁹



MARIANNE WEX, »Weibliche« und »Männliche« Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Bein- und Fußhaltung, 1979 © Marianne Wex



ULRIKE ROSENBACH, *Art is a criminal action*, 1969–1970
 © Ulrike Rosenbach / Bitorecht, Wien, 2015



VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969
 SV_047_2006 (S. 166)

Sicherlich hat auch die Mode zur körperlichen Einschränkung beigetragen. In den 1930er-Jahren war es ein Skandal, als Marlene Dietrich in Hosen auftrat. Auch in den 1950er-Jahren galt es noch als Tabu, dass Frauen im Alltag Hosen trugen. Nicht umsonst benennt das Sprichwort »wer die Hosen anhat« eine Person der Stärke. Suzanne Lacy erinnert sich, dass Anfang der 1970er-Jahre Judy Chicago eine Art »Selbstbemächtigung« [empowerment] lehrte: »Wir Frauen trugen alle Sandalen und Judy sagte: »OK, eure nächste Hausaufgabe ist, loszuziehen und euch Arbeitsstiefel zu besorgen.« Ich liebte meine Arbeitsstiefel. Sie gaben mir so ein Gefühl der Macht.«⁹⁰

VALIE EXPORT und Ulrike Rosenbach signalisieren mit ihren Fotoperformances, inwieweit Körperhaltung, Mimik und Kleidung als Zeichen der Stärke gezeigt werden können. Für die *Aktionshose: Genitalpanik* (S. 45) posiert die Künstlerin provokant mit gespreizter Beinhaltung. Die im Schritt offene Hose macht ihren Schambereich sichtbar. Zugleich ist sie mit einer Maschinenpistole bewaffnet. Die Pose der sexuellen Verführung, das männlich pornografische Begehren stößt hier auf die Selbstbestimmung weiblicher Sexualität bis hin zur aggressiven Ablehnung. Ulrike Rosenbach unterläuft in *Art is a criminal action* (S. 45) eine klischeehaft männliche Pose. Gekleidet wie der Rock 'n' Roll-Star Elvis Presley mit enger Hose, ausgestattet mit Revolvergürtel, posiert die Künstlerin lässig breitbeinig. Diese Pose war für eine Frau kulturgeschichtlich nicht üblich, denken wir nur an Marilyn Monroe als Pendant zu Elvis Presley. Hier findet der Akt der Selbstbemächtigung durch körperliche

⁸⁷ Sherman schneidet einzelne Figuren aus dem Fotopapier aus (Cut-outs). Die Papierpuppen befestigt sie während einer *Photo Bus*-Ausstellung in Buffalo in einem öffentlichen Bus im oberen Bereich, wo normalerweise die Werbung angebracht wird. Siehe Gabriele Schor, »Cindy Sherman – Die frühen Jahre in Buffalo«, in: *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Gabriele Schor, Ostfildern 2012, S. 11–85, hier S. 67 ff.

⁸⁸ Marianne Wex, »Weibliche« und »männliche« *Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*, Frankfurt am Main 1979, S. 6.

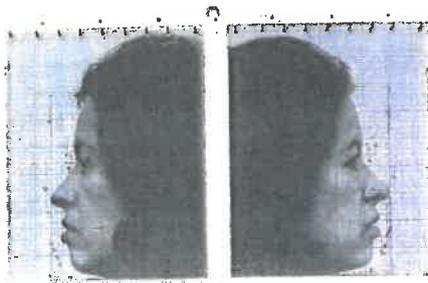
⁸⁹ Verena Stefan, *Häutungen* (1975), Frankfurt am Main 1994, S. 67

⁹⁰ *A conversation with Judy Chicago and Suzanne Lacy*, Otis College of Art and Design Skirball Cultural Center, 5. März 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=stVbdXdDSIE> (zuletzt aufgerufen am 12. Dezember 2014).

Nachahmung statt und gleichzeitig wird ein männlicher Mythos entlarvt. Die belgische Künstlerin Lili Dujourie zielt nicht auf die Stärke des Mannes, sondern im Gegenteil auf seine Verletzlichkeit. Auf den ersten Blick ist es nicht klar, welches Geschlecht die Person in ihren Fotografien (s. 177) hat. Wir vermuten eine Frau liegend auf dem Boden, doch es handelt sich um den nackten Körper eines Mannes mit langen Haaren. Als er die Fotografien sah, war er schockiert.⁹¹ Es irritierte ihn, dass seine körperliche Erscheinung wie die einer Frau wirken konnte. Dujourie wollte mit dieser ausdrucksvollen Arbeit die Zartheit beider Geschlechter signalisieren.

VERMESSEN

Das deutsche Wort »vermessen« hat eine doppelte Bedeutung. Einerseits versteht man darunter das Maßnehmen, andererseits bedeutet »vermessen sein«, Mut haben und sich mehr erlauben, als einem zugestanden wird. VALIE EXPORT und ORLAN, beide Künstlerinnen bestehen darauf, ihr Pseudonym in Versalien zu schreiben, und sind so vermessen, die monumentale Architektur anhand des weiblichen Körpers auf der Straße herauszufordern. Bei VALIE EXPORTs *Körperkonfigurationen* von 1976 wendet sich ein gesichtsloser weiblicher Körper den mächtigen historischen Bauten der Wiener Ringstraße um die Jahrhundertwende zu oder fügt sich ihnen an (s. 47). Mit der Maßeinheit ihres Körpers vermisst ORLAN den Umfang einer Kunstinstitution. Die erste Aktion findet im Vatikan in Rom⁹² statt (s. 47) und am 2. Dezember 1977 führt ORLAN im Jahr der Eröffnung des Centre George Pompidou in Paris eine Aktion durch. Der Titel *MeasuRAGE* verbindet die beiden Wörter »messen« und »Wut«, um aufzuzeigen, dass die Künstlerin sich weigert, die Rolle zu spielen, die andere ihr aufzwingen. Indem sie mit dem ORLAN-Körper Maß nimmt, will die Künstlerin sich in Relation zu einer mächtigen Institution setzen. Nicht die Institution objektiviert ihre Person, sondern das Subjekt ORLAN objektiviert das monumentale Gebäude. Damit greift sie auch die Theorie des Protagoras auf, wonach »der Mensch das Maß aller Dinge« ist, eine Idee, auf die sich auch Le Corbusier in seinem Modulor bezieht.⁹³ Nach jeder Aktion wäscht ORLAN ihren schmutzigen Umhang und hält einen kleinen Behälter voll Wasser in die Höhe. Indem sie demonstrativ als Freiheitsstatue posiert, verkörpert sie die Göttin der *Libertas* als konkretes weibliches Individuum. Denn Göttinnen wurden stets als Allegorien, als anonyme Frauen verkörpert, hingegen Herrscher als konkrete männliche Individuen.⁹⁴ Insofern ist *MeasuRAGE* eine ziemlich vermessene Aktion.



TERESA BURGA, Autorretrato. Informe. Rostro, 1972/2006 [Detail] S/W-Fotografien, Fineliner auf Millimeterpapier, Klarsichtfolie, montiert auf Holzplatte, aus der Serie: Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72.

© Teresa Burga / Courtesy Galerie Barbara Thumm, Berlin / Foto: Juan Salas

⁹¹ Lili Dujourie, Gespräch mit der Autorin am 17. Juni 2014.

⁹² ORLAN im Gespräch mit der Autorin, 29. August 2014.

Für die improvisierte Aktion hatte ORLAN noch nicht ihren weißen,

kleidähnlichen Umhang an, den sie später für jede Aktion trug.

⁹³ Bart De Baere, »Measurement as Reflection and Action«, in:

ORLAN, MeasuRAGES (1968–2012) Action: ORLAN-Body, Ausst.

Kat. M HKA, Antwerpen 2012, S. 4–15. Siehe auch: »1963–2003

Chronophotologie« von Caroline Cros, Laurent Le Bon, Vivian

Rehberg, in: *ORLAN*, Paris 2004.

⁹⁴ Vgl. *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Sigrid

Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel, Wien 1985.

⁹⁵ Die Bemühungen des Southern Conceptualisms Network,

die Präsentationen auf der 12. Istanbul Biennale (2011), die

Ausstellungen des Württembergischen Kunstvereins (2011) und

der Berliner Galerie Barbara Thumm (2012) machten ihr Werk

einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

⁹⁶ Vgl. Nanna Lüth, »Kunst als Proposition. Zur Frage des Archivs in

den Arbeiten der peruanischen Künstlerin Teresa Burga«, in:

Springerin, XVIII, Heft 4, Herbst 2012, S. 36–42.

⁹⁷ Teresa Burga, *Informes, Esquemas, Intervalos 17.9.10*, hrsg. von

Fernando Torres und Juan Peralta, Ausst.-Kat. Galería ICPNA San

Miguel, Lima, Galería ICPNA Miraflores, Lima, Württembergischer

Kunstverein Stuttgart, Lima 2010.

⁹⁸ Siehe: <http://www.reactfeminism.org> [zuletzt aufgerufen am

3. Februar 2015]

⁹⁹ Annette Michelson, »Das Puzzle lösen«, in: *Martha Rosler.*

Positionen in der Lebenswelt, hrsg. von Sabine Breitwieser und

Catherine de Zegher, Ausst.-Kat. Ikon Gallery, Birmingham, Institut d'Art

Contemporain, Villeurbanne-Lyon, Generali Foundation, Wien, Wien

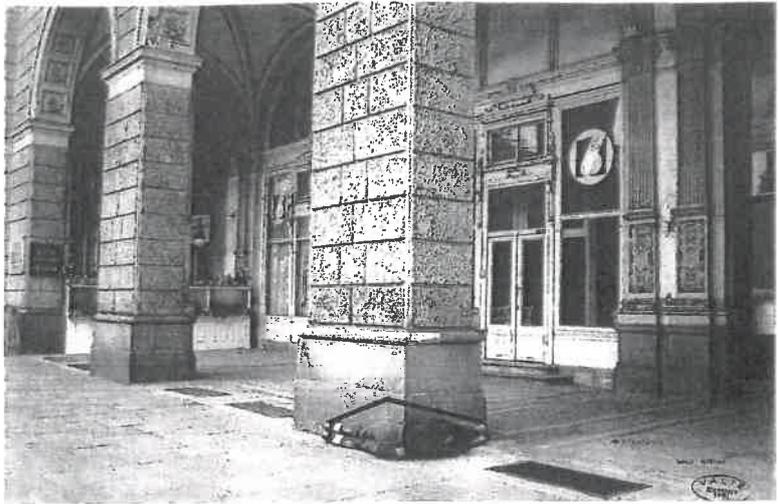
1999, S. 261–272, hier S. 267. Zur genauen Beschreibung des Films

siehe: Amy Taubin, »And what is a fact anyway? [On a tape by Martha

Rosler]«, in: *Millennium Film Journal*, Nr. 4/5, Sommer/ Herbst, 1979.



ORLAN, MeasuRAGE, 1974 Vatikan, Rom, S/W-Fotografie
© ORLAN



VALIE EXPORT, Körperkonfiguration, Ausprägung, 1976 SV_056_2006 (S. 171)

KRITIK AN VERDINGLICHUNG

Während ORLAN und VALIE EXPORT den weiblichen Körper in der Öffentlichkeit gegen Institutionen und Architektur stellen, protestieren andere Künstlerinnen gegen die instrumentale Vermessung unserer Lebenswelt, die als Grundlage für Kontrolle und Überwachung dient und letztendlich eine Entfremdung des Individuums zur Folge hat. Teresa Burga⁹⁵ widmet sich in ihren Arbeiten einer intensiven indexikalen Analyse (S. 98, 101-107). Für die Installation *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72* (S. 46) zerlegt sie ihren eigenen Körper in wissenschaftlich messbare Elemente.⁹⁶ Sie vermisst die Frontal- und Profilsansicht ihres Gesichtes, erfasst den Rhythmus ihres Herzens durch Elektro- und Phonokardiogramme und stellt die Analyse der chemischen Zusammensetzung ihres Blutes in einem Diagramm dar. Die aufwendige und ästhetisch sperrige Installation, die sie selbst auf kleinste messbare Informationen reduziert, verunmöglicht die ganzheitliche Wahrnehmung eines Individuums.⁹⁷ Esther Ferrer vermisst in *Intimo y Personal* von 1967 einzelne Körperteile von sich und anderen Personen, schreibt die Maßeinheiten auf eine Tafel und auf die jeweiligen Körperteile und spricht sie laut aus. Diese Performance veranschaulicht das öffentliche Eindringen in eine private und intime körperliche Sphäre und kritisiert die Standardisierung unserer Gesellschaft. Den Körper systematisch zu quantifizieren, kann vor dem Hintergrund des Franco-Regimes (bis 1975) in den späten 1960er-Jahren als Akt des Widerstands gegen den Totalitarismus gesehen werden.⁹⁸ 1974 führt Martha Rosler eine Performance an der University of California in San Diego auf, woraus 1977 das Video *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* [Körpermaße einer Staatsbürgerin, einfach aufgenommen] entstand (S. 47). Das Video kann als Kritik gegen gesellschaftliche Normierungen verstanden werden. Männer in weißen Mänteln vermessen den Körper einer Frau von der kleinen Zehe bis zum Kopf und notieren penibel die Messungen. Durch die obsessive Vermessung nimmt die Frau unweigerlich ihren Körper als aus Teilen bestehend wahr.⁹⁹



MARTHA ROSLER, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1977 Videostill © Martha Rosler



ULRIKE ROSENBACH, Weiblicher Energieaustausch (Venus), 1975–1976 Detail aus SV_529_1-3_2013 (S. 196–197)



FRANCESCA WOODMAN, Untitled, Providence, Rhode Island, 1975–1978/2010 Detail aus SV_539_2013 (S. 388)



SANDRO BOTTICELLI, Die Geburt der Venus, 1485–1486
Tempera auf Leinwand © Galleria degli Uffizi, Florenz

IKONOGRAFIE

Viele Künstlerinnen setzten sich mit dem jahrhundertealten tradierten »Bild der Frau« in der Kunstgeschichte auseinander, um, wie Elisabeth Bronfen es nennt, einen anderen Denkraum zu schaffen, der im kulturellen Imaginären interveniert.¹⁰⁰ Ulrike Rosenbach konfrontiert in *Weiblicher Energieaustausch* (S. 48) ihr Selbstbild mit Bildformeln von Venus, Minerva und Supergirl. In ihrer Video-Liveaktion *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* (S. 193) überblendet Rosenbach ihr eigenes Gesicht mit dem Gesicht der Madonna aus Stephan Lochners Gemälde *Madonna im Rosenhag* (1450). Rosenbach schießt mit einem Bogen einen Pfeil nach dem anderen auf die Doppelprojektion und dekonstruiert somit typische Eigenschaften mythologischer Frauendarstellungen: die unnahbare, sanfte und scheue Madonna sowie die kriegerisch kämpfende Amazone. Doch der Versuch, Klischees zu unterlaufen, ist nicht einfach, sie haben eine hartnäckige Qualität, die auch Frauen internalisiert haben, weiß Rosenbach: »Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.«¹⁰¹ Mary Beth Edelson greift Motive der griechischen Mythologie, weiblicher Archetypen und Göttinnen auf. In der antiken Figur der Baubo spürt sie etwa in *Trickster Body: Stoic Royalty* (S. 113) der Geschichte des Vergessens der Darstellung weiblicher Genitalien nach. In ihrem legendären Plakat *Some Living American Women Artists/Last Supper* (S. 114–115) stellt die Künstlerin *Das Letzte Abendmahl* von Leonardo da Vinci nach und ersetzt die Männer durch 69 Künstlerinnen. Diese ikonografische Verschiebung ist als Akt der Selbstermächtigung zu sehen und als kritisches Statement gegen die Religion, die Frauen jahrhundertlang unterdrückt hat.¹⁰²

Francesca Woodman, schon in frühen Jahren mit der Kunstgeschichte vertraut, bietet in ihren inszenierten Fotografien einige Interpretationen mythologischer Darstellungen: etwa eine weibliche Version der Kreuzigung, die auch im Werk von Hannah Wilke auftaucht (S. 20), die *Mariä Verkündigung*, *Die Geburt der Venus* (S. 48), *Simson und Delila* und *Daphne*. Eindrucksvoll ist Woodmans Deutung von *Leda mit dem Schwan*, ein beliebtes erotisches Motiv, ein weites Feld männlicher Fantasien und Projektionen, die die Darstellung des Mythos primär auf den

¹⁰⁰ Elisabeth Bronfen, »Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären«, in: dies. *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, S. 7–41.

¹⁰¹ Ulrike Rosenbach in: *Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004*, hrsg. von Gerhard Glüher, Köln 2005, S. 68.

¹⁰² Die Arbeit wurde mehrmals von religiösen Gruppen in Ausstellungen zensuriert, erklärt Mary Beth Edelson. Gespräch mit der Autorin, 5. November 2014.



MICHELANGELO BUONARROTI, Leda und der Schwan, 1530
(verloren gegangenes Gemälde) Öl auf Leinwand
© The National Gallery, London



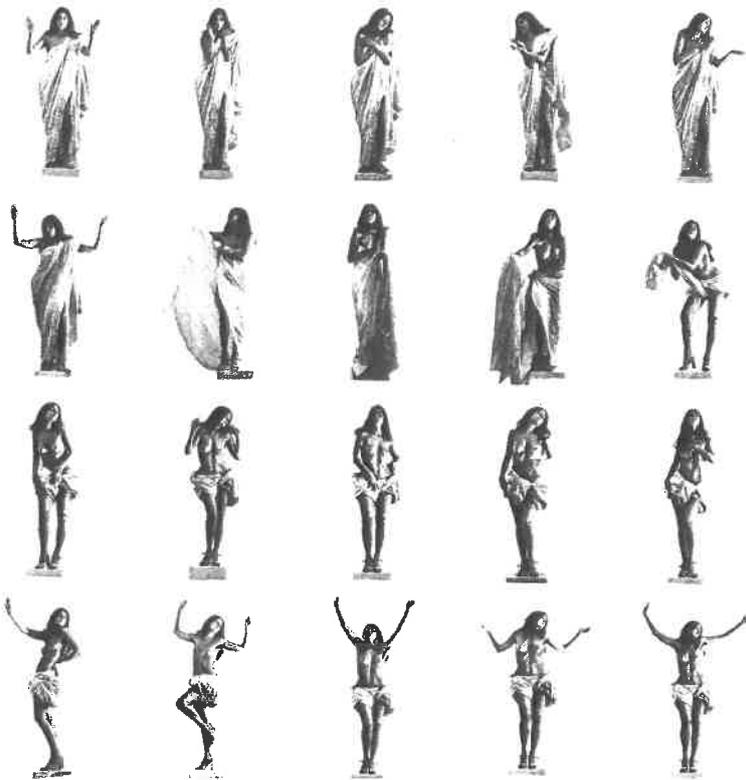
FRANCESCA WOODMAN, Untitled, Providence,
Rhode Island, 1976/2002 Detail aus SV_375_2011
(S. 392)

(meist gewaltsamen) sexuellen Akt reduziert. Woodmans Version lässt hingegen zwischen Leda und Zeus, in Gestalt des Schwans, eine zärtliche Begegnung anklingen (S. 49).¹⁰³

Ein Vergleich zwischen *Super-T-Art* (S. 50) von Hannah Wilke und *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau* [Gelegenheitsstriptease mithilfe der Laken der Aussteuer] (S. 51) von ORLAN verspricht spannende Gemeinsamkeiten und Differenzen. Die Werke beider Künstlerinnen sind 1974 entstanden und weisen eine formal ähnliche Struktur auf, indem sie 20 bzw. 18 kleine Schwarz-Weiß-Fotografien in narrativer Absicht aneinanderreihen. Beide Künstlerinnen posieren frontal, beide drapieren ein Tuch um ihren Körper und beide inszenieren einen Striptease. Hannah Wilke beginnt als Maria Magdalena und endet nach einigen Variationen lasziver Pin-up-Posen mit einer weiblichen Version der Kreuzigung, das Tuch lediglich um ihre Hüften geschwungen, ihre Brüste völlig entblößt.¹⁰⁴ Der Titel *Super-T-Art* impliziert ein Wortspiel, das zwischen Jesus Christ Superstar, Superkunst und Superhure changiert, entsprechend der englischen Doppelbedeutung für ›tart‹ als Torte und Nutte. Die Künstlerin als Heilige und Hure. ORLAN dagegen spielt zu Beginn ihrer Fotosequenz *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau* auf die Figur Maria an, die das Jesuskind auf dem Arm hält. Mit einem üppigen, barocken Faltenspiel, das Berninis *Verzückung der Heiligen Theresa* (1646–1652) aufruft, inszeniert die Künstlerin theatralische Posen, bis sie sich einem ekstatischen Tanz hingibt und die Hüllen fallen lässt. Das lange Haar öffnet sich, ihr nackter Körper kommt zum Vorschein und imitiert schließlich die Gestalt der bekannten Figur von Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (1485–1486) (S. 48). Allerdings gibt es am Ende noch ein Bild. Das am Boden liegende Tuch verweist auf die Abwesenheit der Frau. Die Leerstelle kann als radikale Kritik an der historischen Repräsentation der ›Frau als Bild‹ aufgefasst werden. Beide Künstlerinnen scheuen nicht davor zurück, ihren Körper lasziv und sinnlich zu inszenieren und die historischen Identitäten der Frauenfiguren wie Mutter, Heilige, Femme fatale, Göttin und Hure mit ihrer eigenen weiblichen Subjektivität zu unterlaufen.

103 Zu näherer Deutung und Abbildungen vgl. Gabriele Schor, »Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman«, in: *Francesca Woodman. Werke der SAMMLUNG VERBUND*, Wien, hrsg. von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen, Köln 2014, S. 33–49, hier S. 46.

104 Weil man befürchtete, dass Wilkes Arbeit in Rom, der Stadt des Vatikans, das Publikum provozieren könnte, durfte sie anlässlich unserer Ausstellung *DONNA. Avanguardia Femminista Negli Anni '70 dalla SAMMLUNG VERBUND di Vienna* in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2010 nicht gezeigt werden.



HANNAH WILKE, Super-T-Art, 1974 SV_161_1-20_2007 [S. 164-165]

ROLLENSPIEL

Wie die erwähnten Künstlerinnen mit ihren Posen eine kunsthistorisch tradierte Festschreibung von Weiblichkeit aufbrechen und diese hinterfragen, haben auch viele andere Künstlerinnen das Rollenspiel als ästhetische Strategie aufgenommen. Dabei wurde das Selbst nicht in der Funktion eines ›Selbstporträts‹ eingesetzt, sondern der eigene Körper fungierte als Model, im Sinne einer Chiffre, die es erlaubt, eine Pluralität von Identitäten zu entfalten. Eleanor Antin betrachtet das Rollenspiel als Erweiterung ihres Erfahrungshorizontes: »Mich interessiert es, die Grenzen meines Selbst zu definieren. Die üblichen Anhaltspunkte für eine Selbstdefinition – Geschlecht, Alter, Begabungen, Zeit und Ort – empfinde ich als tyrannische Einschränkung meiner Wahlfreiheit.«¹⁰⁵ Die Rolle des Königs war Antins erstes ›anderes Selbst‹, es folgten die Figuren der Ballerina und die der Krankenschwester. Der König hat bei Antin einen galanten Habitus, der in seinem selbst ernannten Königreich Santa Barbara die Menschen höflich begrüßt und sich vor ihnen verneigt [S. 96-97]. Antin verleiht dem König eine Lebensform, die ihrer Person entspricht. Das *Portrait of the King* [S. 52] zeigt die Künstlerin mit Bart, wachen, großen Augen und geballter Faust als Zeichen der Selbstbehauptung, rückblickend meint Antin dazu schmunzelnd: »Ich finde, ich sehe darauf sexy aus.«¹⁰⁶



ORLAN, Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau, 1974-1975 SV_601_2014 [S. 282-283]

Lynn Hershman Leeson kreierte einige Jahre lang in San Francisco eine fiktive Persönlichkeit, deren Leben zusehends mehr Eigenständigkeit und Komplexität gewann. Hershman Leeson schminkt sich, setzt sich eine Perücke mit langer, blonder Mähne auf und geht als Roberta Breitmore aus (S. 52). Für diese Rolle eignet sich die Künstlerin auch eine andere Art an, sich zu bewegen. Sie besucht Ausstellungseröffnungen, geht in die Arbeit, gibt Kontaktanzeigen auf und datet Männer (S. 184). Sie erlebt ein Abenteuer nach dem anderen und erhält die üblichen Insignien einer Identität, einen Führerschein, ein Bankkonto, unterschreibt Schecks (S. 186) und konsultiert einen Psychiater. Im Gegensatz zur Künstlerin hatte Roberta Breitmore sogar eine Kreditkarte. Rückblickend erklärt Hershman Leeson: »In der Zeit der 1970er-Jahre war Roberta Breitmore tatsächlich bedeutender und authentischer als ich. Manchmal kann man durch die Fiktion eine tiefere Wahrheit aufschlüsseln.«¹⁰⁷ Auch wenn Hershman Leeson und Breitmore einander nie trafen, erklärte die Künstlerin unlängst: »Im Rückblick scheint mir, dass wir miteinander verbunden waren. Roberta stand für einen Teil meiner selbst, denn es hat wohl jeder von uns eine Nachtseite, eine dunkle schemenhafte Kadaverseite, die wir mit armseligen Illusionen zu verdecken suchen.«¹⁰⁸

¹⁰⁵ Eleanor Antin, »Notes on Transformation«, in: *Flash Art*, Nr. 44/45, April 1974, S. 69.

¹⁰⁶ Eleanor Antin, Gespräch mit der Autorin, 10. Juni 2007.

¹⁰⁷ Siehe: »Georg Schöllhammer im Gespräch mit Lynn Hershman Leeson am 15. März 2012«, in: *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, hrsg. von Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer und Peter Weibel, Köln 2013, S. 138-139.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 134.



ELEANOR ANTIN, *Portrait of the King*, 1972
SV_159_2007 [S. 93]



LYNN HERSHMAN LEESON, *Roberta Construction Chart #1*, 1975 SV_603_2014
[S. 189]

Martha Wilson schuf zahlreiche Arbeiten, die durch Rollenspiele ihre weibliche Subjektivität und die Transformation von männlichen und weiblichen Personae erforscht. Von einem frühen Rollenspiel zeugt die Foto-Text-Arbeit *A Portfolio of Models* (S. 53), in der Wilson unterschiedliche weibliche Stereotype auffächert: *Housewife* [Hausfrau], *Goddess* [Göttin], *Lesbian* [Lesbe], *Working Girl* [käuflisches Mädchen], *Professional* [Frau im Beruf] und *Earth Mother* [Erdmutter]. Schließlich erklärt sie: »Das sind die Modelle, die die Gesellschaft mir anbietet. Ich habe sie alle irgendwann mal anprobiert, und keines hat mir gepasst.«

Suzy Lake untersucht vor dem Hintergrund ihres politischen Engagements während der 1968er-Bewegung und der Rassenunruhen ihre eigene Identität. Lake reflektiert die Komplexität unserer Persönlichkeit, wenn sie erklärt: »Sind unsere ›Selbst-Entwürfe ein Akt der Tarnung? Oder sind sie Enthüllungen unseres wahren Ich? Inwiefern sind diese von uns entworfenen Selbstbilder etwas, das wir selbst wollen oder auf die eine oder andere Weise wählen? (...) Rollenspiel ist etwas ganz Alltägliches und findet manchmal fast unmerklich statt: Wenn wir uns für einen besonderen Anlass schick machen, in der Diplomatie oder wenn wir unbewusst jemandes Eigenheiten nachahmen.«¹⁰⁹ Die Diaschau *On Stage* (S. 53) zeigt Suzy Lake in 80 Fotografien, in den meisten präsentiert sich die Künstlerin als Modemodell mit entsprechender Kleidung, Mimik und Pose. Lake wollte sich damit gegen die stereotype Darstellung der Frau in den Massenmedien wenden, so wie auch in der Arbeit *Miss Chatelaine* (S. 246), in der sie neun Mal wohl mit unterschiedlicher Perücke, aber immer mit weiß geschminktem Gesicht und derselben weißen biederer Bluse auftritt. Lakes Rollenspiele oszillieren zwischen medialer Außenwahrnehmung und subjektiver Selbstwahrnehmung. Rückblickend meint sie: »Angesichts der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen versuchte ich herauszufinden, wer ich war. Ich wusste, wer ich nicht war.«¹¹⁰

¹⁰⁹ *Introducing Suzy Lake*, hrsg. von Georgiana Uhlyarik, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 2014, S. 70.
¹¹⁰ Ebenda, S. 107.



MARTHA WILSON, *A Portfolio of Models*, 1974/2009 Detail aus SV_326_1-7_2010 (S. 253–255)



CINDY SHERMAN, *Untitled (Bus Riders I)*, 1976/2005 Detail aus SV_236_1-20_2008 (S. 428–429)

Cindy Shermans Inszenierungen weiblicher Identitäten zielen aus der Sicht der Künstlerin nicht auf persönliche Fragen des Selbst und der Selbstwahrnehmung. In den bekannten *Untitled Film Stills* (S. 446–449) greift Sherman die Ästhetik der stereotypen Darstellung der Frauen in Filmen der 1950er- und 1960er-Jahre auf. Obwohl sich bei der Betrachtung der Schwarz-Weiß-Fotografien ein gewisses Déjà-vu-Erlebnis einstellt, zitiert die Künstlerin keine Originalszene, sondern schafft durch Make-up, Perücke, Verkleidung sowie Mimik, Geste und Pose, also durch ihr Spiel der Verwandlung, die Frau als Simulakrum (Trugbild). In den Arbeiten, die zeitlich vor den berühmten *Untitled Film Stills* entstanden, beschränkt sie sich zunächst auf die Verwandlung ihres Gesichts und erweiterte im Jahr darauf diese künstlerische Praxis auf ihren ganzen Körper. Sherman gelingt es, ein Kaleidoskop von Identitäten zu kreieren, in dem ihr (authentisches) Selbst verschwindet.

Die bisher besprochenen unterschiedlichen Praxen der Rollenspiele verdeutlichen ihre Vielfältigkeit. Während Eleanor Antin ihre Allegorien des Selbst, die Figuren König, Ballerina und Krankenschwester, für einen längeren Zeitraum durchlebt oder Lynn Hershman Leeson das Leben von Roberta Breitmore immer komplexer werden lässt, begibt sich Cindy Sherman während der Aufnahme vor der Kamera wohl in die emotionale Situation eines Charakters, geht aber nicht so tief in einer Rolle auf wie Antin oder Hershman Leeson. Die Vielzahl von Rollenspielen kann als kritische Strategie gesehen werden, die einer eindimensionalen Festschreibung von Weiblichkeit widerspricht.



SUZY LAKE, *On Stage*, 1972–1974 Diaschau (Detail) © Suzy Lake / Courtesy of Georgia Scherman Projects, Toronto



LINDA CHRISTANELL, Körperbühne, 1977 aus der Performance *Fingerfächer*, S/W-Fotografie
© Linda Christanell

WEISSES GESICHT

Für den Prozess der Verwandlung haben einige Künstlerinnen in den 1970er-Jahren ihr Gesicht mit weißer Farbe grundiert. Obwohl es um eine Neutralisierung der eigenen Identität ging, weist dieser Akt dennoch unterschiedliche Implikationen auf. Bei Suzy Lake hat dieser Vorgang eine politische Dimension, wie sie zu ihrer Arbeit *A Genuine Simulation of...* (S. 54) erklärt: »In der Pantomime bedeutet das weiße Gesicht »Null – vor dem Charakter«. Für mich war der Null-Begriff der Pantomime gleichbedeutend mit einer Tabula rasa im Sinne der politischen und sozialen Veränderungen der 1960er-Jahre. Das weiße Gesicht erfüllte die doppelte Funktion einer Maske, nämlich zu verbergen und zu offenbaren.«¹¹¹ Auch für das Video *The Natural Way to Draw* (S. 56) bemalt sie ihr Gesicht weiß. Lake folgt den Anweisungen eines (gleichnamigen) bekannten Textes. Das Ergebnis ist eine absurde, übertriebene, maskenhafte Darstellung der Porträtzeichnerin.¹¹² Das weiße Gesicht wird zum Widerstand gegen Normen. Cindy Sherman bemalt ihr Gesicht weiß, um eine Situation zu schaffen, in der sich eine andere Identität entfalten konnte. In der Fotosequenz (S. 54) zeigt sie den Prozess der Verwandlung von einer Person zu einer anderen über 23 Porträts hinweg. Ein braves, bieder wirkendes, ungeschminktes Collegegirl verwandelt sich zusehends in ein keckes, verführerisches, zigarettenrauchendes, stark geschminktes Glamourgirl. »Mit der weißen Grundschrift des Make-ups«, erklärt die Künstlerin, »neutralisiere ich gewissermaßen mein Gesicht; es ist ein ähnlicher Prozeß wie bei einem Clown, der zunächst alle Gesichtszüge auslöscht und dann neue hinzufügt.«¹¹³ Für Renate Eisenecker wurde der Prozess der Neutralisierung eine Voraussetzung einer Aktion (S. 56), oder um eine performative Fotosequenz zu erarbeiten, es ging aber nicht darum, andere Identitäten zu erschaffen. Das weiße Gesicht sollte im existenzialistischen Sinn eine Distanz zu ihr selbst erzeugen: »In gewisser Weise«, erklärt die Künstlerin, »erschien mir das

111 Suzy Lake, E-Mail an die Autorin, 8. Juli 2011.

112 Suzy Lake, E-Mail an die Autorin, 5. Februar 2015.

113 Cindy Sherman, E-Mail an die Autorin, 21. April 2011.



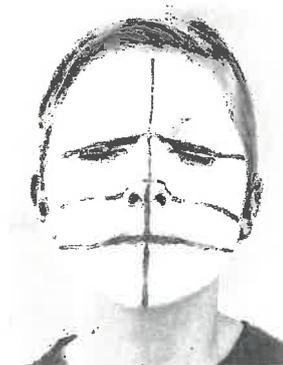
GETA BRĂTESCU, *The Smile*, 1978 S/W-Fotografien © Geta Brătescu / Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin / Ivan Gallery, Bukarest

Eigene fremd, als würde ich eine Art Häutung erfahren.«¹¹⁴ Für die Fotosequenz *The Smile* (s. 56) malt sich die rumänische Konzeptkünstlerin Geta Brătescu ihr Gesicht weiß an und erklärt: »Indem man sich das Gesicht weiß anmalt, tritt man aus der eigenen Persönlichkeit, aus sich selbst heraus, um ein Zeichen, eine Abstraktion zu werden. Man ist nicht mehr das eigen Selbst, sondern ein Allgemeines.«¹¹⁵ Für die Performance *Fingerfächer* (s. 55) malt sich die in Wien lebende experimentelle Filmemacherin Linda Christanell ebenfalls ihr Gesicht an. Für sie hat das Weiß die Kraft, sich wie im Theater von seinem alltäglichen Ich zu distanzieren. Weiters vermittelt für sie das Weiß »den Mut, in die Öffentlichkeit zu treten.«¹¹⁶ Elaine Shemilt kommentiert ihr weißes Gesicht im Video *Doppelgänger* (s. 56): »Die großflächig aufgetragene Schminke von Frauen, damit ihr Teint perfekt aussieht, hat oft die Wirkung einer Maske, die ich im Video überzeichnen wollte.«¹¹⁷

¹¹⁴ Renate Eisenegger, E-Mail an die Autorin, 20. August 2014.
¹¹⁵ Geta Brătescu, zit. nach: *Geta Brătescu, Atelierul/The Studio*, hrsg. von Alina Serban, Berlin 2013, S. 278. Ich danke Marian Ivan für den Hinweis.
¹¹⁶ Linda Christanell, Gespräch mit der Autorin, 26. Jänner 2015.
¹¹⁷ Elaine Shemilt, E-Mail an die Autorin, 2. Februar 2015.
¹¹⁸ Alexis Hunter, Gespräch mit der Autorin, 3. Juni 2013.



ELAINE SHEMILT, *Doppelgänger*, 1979 Videostill © Elaine Shemilt



RENATE EISENEGGER, *Kabuki-Fries*, 1972 Detail aus SV_595_1-12_2014 (S. 306-307)

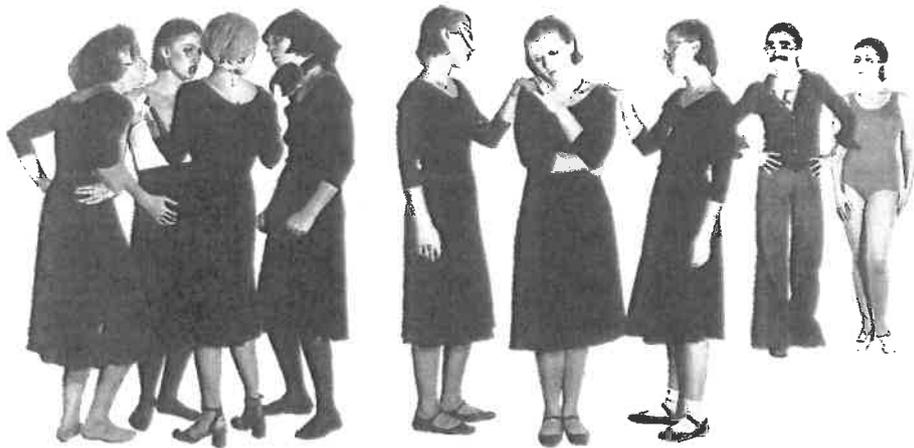


SUZY LAKE, *The Natural Way to Draw*, 1975 Videostill © Suzy Lake / Courtesy of V tape Distribution / Georgia Scherman Projects, Toronto

FREMD- UND EIGENWAHRNEHMUNG / DOPPELTER BLICK

Die Auseinandersetzung mit der weiblichen Identität wurde in den 1970er-Jahren von vielen Künstlerinnen auch vor dem Hintergrund der Fremd- und Eigenwahrnehmung reflektiert, wie etwa Alexis Hunter in ihrer Fotosequenz *Identity Crisis* (s. 58). Die Künstlerin bat fünf Personen, jeweils ein Porträt ihrer Person zu fotografieren und konfrontierte diese fünf Fremdwahrnehmungen mit ihrem eigenen Bild. Während die Porträts der anderen Personen dem Aussehen der Künstlerin schmeicheln, sie jugendlich, sinnlich, hübsch und gut gelaunt zeigen, offenbart Hunter ihre Selbstwahrnehmung mit einer dunklen, etwas bedrohlich wirkenden Nahaufnahme mit starrem Blick. Die Selbstaufnahme bezeichnet die Künstlerin als eine »introversive« (nach innen gerichtete) und erklärt, dass sie sich damals in einem depressiven Zustand befunden habe.¹¹⁸ Hunter spitzt den Unterschied zwischen Eigen- und Selbstwahrnehmung in *Identity Crisis* dramatisch zu. John Berger hat in seiner zwei Jahre davor erschienen Schrift *Ways of Seeing* (1972), mit der Hunter vertraut war, die Eigenschaften dieses doppelten Blicks thematisiert. Männer betrachten Frauen, während Frauen beobachten, wie sie von ihnen betrachtet werden. Daraus folgt, dass Frauen mit einer »Spaltung« leben, sie internalisieren unweigerlich den männlichen Blick, nehmen sich sowohl als Subjekt wie auch als Objekt wahr. Hunter versteht es in *Identity Crisis*, auf konsequente Weise den verinnerlichten »männlichen Blick« der Frau auszuschalten, wenn sie ihr authentisches Selbst dem Blick der Anderen, die sie als Objekt mit ihren Projektionen wahrnehmen, gegenüberstellt.

Die Verdoppelung und Multiplizierung des Blicks ihres Selbst haben einige Künstlerinnen verfolgt. Rose Finn-Kelcey schafft die Arbeit *Study for Divided Self #1-3*, in der sie auf einer Bank im Speakers Corner im Hyde Park sich selbst verdoppelt und damit diesen selbstreflexiven Blick anhand einer Selbstspaltung



CINDY SHERMAN, A Play of Selves, 1976 (Detail) S/W-Fotografien, Figuren ausgeschnitten
© Cindy Sherman / Courtesy of Metro Pictures, New York / Glenstone, Maryland



ALEXIS HUNTER, *Identity Crisis* (maquette), 1974 SV_417_2011 (S. 266–267)

119 Rose Finn-Kelcey bezieht sich auf das Buch *The Divided Self* [Das geteilte Selbst] des schottischen Psychiaters Ronald D. Laing aus dem Jahr 1960. Ich danke Niamh Coghlan in London für diesen Hinweis.

120 Laura Leuzzi, »The video work Doppelgänger (1979–1981)«, Oktober 2012, siehe <http://sgmuseum.gs/elaine/doppelganger> Essay.pdf [zuletzt aufgerufen am 30. Jänner 2015]. REWIND ist eine internationale Plattform, die sich der Wiederentdeckung, Restaurierung und Verbreitung von Künstler_innen-Videos der 1970er- und 1980er-Jahre widmet.

121 Siehe Gabriele Schor, »Cindy Sherman – Die frühen Jahre in Buffalo«, in: *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977. Catalogue Raisonné*, hrsg. von Gabriele Schor, Ostfildern 2012, S. 11–85, hier S. 61 ff.

122 Vgl. *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*, hrsg. von Lutz Hieber und Paula-Irena Villa, Bielefeld 2007, S. 99. Der Wettbewerb *Miss Universe* wurde 1952 von einem US-amerikanischen Textilunternehmen (Bademode) gegründet als Konkurrenz zur *Miss World*.

123 Renate Bertmann, E-Mail an die Autorin, 12. Dezember 2014.

124 Jane Weinstock, »Interview with Martha Rosler«, in: *October*, Nr. 17, Sommer 1981, S. 88 und 91. Siehe auch: Silvia Eiblmayr, »Martha Roslers »Characters««, in: *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*, hrsg. von Sabine Breitwieser und Catherine de Zegher, Ausst.-Kat. Ikon Gallery, Birmingham, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne-Lyon, Generali Foundation, Wien, Wien 1999, S. 247–259.

inszeniert (s. 58).¹¹⁹ Elaine Shemilt entwirft für ihr Video *Doppelgänger* (s. 56), wie der Titel besagt, eine Art Doppelgängerin ihrer selbst, indem sie die Konturen und Umriss ihres wirklichen Spiegelbilds nachzeichnet und sich bei dieser Aktion vor laufender Kamera aufnimmt. Während des Aktes der Verdoppelung ihres Selbst erklärt Laura Leuzzi: »Der Einsatz mehrerer Tonspuren erzeugt den Eindruck, dass die dargestellte Person in mehrere Schichten zerfällt.«¹²⁰ Cindy Sherman zeigt in ihrer Geschichte *A Play of Selves* (s. 57) die ambivalenten Gefühle einer Frau, die verletzt ist, weil ihr Freund nur Augen für eine andere Frau hat. Sherman verkörpert in Anlehnung an Sigmund Freuds Funktionen unserer Psyche (Ich, Es und Über-Ich) einmal die »gebrochene Frau«, einmal die »Kontrolle« und die »Frau, wie sie von anderen gesehen wird«. Die Zerrissenheit der Gefühle einer Person (Shermans Selbst) wird zusätzlich mit den Zuständen des Wahnsinns und Begehrens, der Eitelkeit und Pein in einem komplexen und dramatischen Theaterstück mit 72 Cut-out-Szenen aufgeführt.¹²¹



ROSE FINN-KELCEY, *Study for Divided Self #1–3*, 1974 (Detail)
S/W-Fotografie © Rose Finn-Kelcey / Courtesy of Richard Saltoun Gallery, London

DIKTAT SCHÖNHEIT

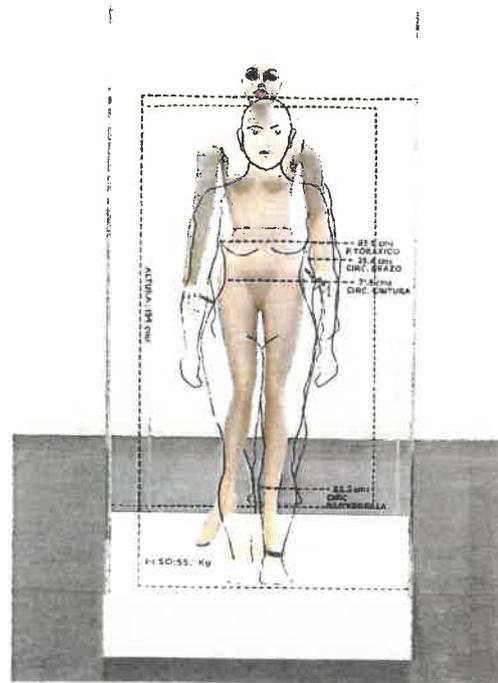
Ein Topos der feministisch orientierten Kunst ist die Kritik am Ideal der Schönheit und dessen Streben nach Makellosigkeit, das die aufkommende Werbeindustrie der Nachkriegsära propagierte. War die Forderung an die Frau, sich hübsch und adrett zu machen, früher meist auf bestimmte Anlässe wie etwa Tanzabende, Kirchenbesuche und Hochzeiten beschränkt, so wurde sie ab den 1950er-Jahren immer mehr auf den Alltag erweitert. Die Frau hatte nun in allen Situationen des Lebens gut auszusehen, während der Hausarbeit, im Büro und in der Freizeit. Das »Diktat Schönheit« verfolgte Frauen nun täglich und quer durch alle sozialen Schichten wie ein Schatten, den sie nicht mehr loswurden. In den USA entzündete sich die Kritik anlässlich der Wahlen zu *Miss America* und *Miss Universum*. Hunderte Frauen demonstrierten gegen diese Schönheitswettbewerbe, die auch live im Fernsehen übertragen wurden. »Wie auf einem Viehmarkt werden Frauen herumgeführt und allen Frauen wird in demütigender Weise eingebläut, sie hätten sich an diesen *Miss America* Schönheiten zu messen«, kritisiert die Aktivistin Jo Freeman.¹²² Renate Bertlmann hat sich in ihrer Zeichnung *Miss Universum 75* (s. 59) der physischen und psychischen Ausbeutung junger Frauen gewidmet und spiegelt den normalen Wahnsinn von Schönheitswettbewerben und Catwalks, in denen junge Frauen kurzfristig im Rampenlicht erscheinen, um bald wieder in der Anonymität zu versinken. »Der Preis dafür ist hoch«, erklärt die Künstlerin, »sie gehen in die Falle eines falschen Körperbildes, die Konkurrenzsituation macht sie verrückt.«¹²³

Superschlank zu sein galt als Schönheitsideal, das entweder mit dem Modell Twiggy suggeriert oder den Mädchen schon in jungen Jahren mit der Barbie-Puppe nähergebracht wurde. Die sexuelle Befreiung der Frau wurde in der Werbung anzüglich aufgenommen und als sexuelle Verfügbarkeit instrumentalisiert. Viele Künstlerinnen, von denen hier nur einige erwähnt werden können, begannen das sexistische Frauenbild ironisch und sarkastisch zu entlarven. Martha Rosler schafft eine Serie von Fotomontagen *Beauty Knows No Pain, or Body Beautiful* [Schönheit muss leiden oder Schöner Körper], zu der auch *Small Wonder* [Das kleine Wunder] zählt. Sie schneidet den weiblichen Körper aus der Werbung von Modemagazinen aus und überdeckt ihn mit Lippen und Brüsten aus Pornomagazinen. Rosler erklärt, dass es ihr um die Herausarbeitung des »Psychozialen und des Ideologischen« ging.¹²⁴ Sanja Iveković widmet sich auch dem Erscheinungsbild der Frau in den Medien, etwa in der Serie *Dnevnik* [Tagebuch], in der sie eine Woche lang ein idealisiertes Abbild aus einem Magazin mit ihren gebrauchten Wattepads parallelisiert. In ihrem Video *Instrukcije br. 1* bemalt sie ihr Gesicht gänzlich mit Pfeilen als Symbol für Instruktionen, die die Werbemaschinerie täglich aussendet, und verschmiert diese auf ihrer Haut. In ihrem Video *Make Up – Make Down* (s. 63) nimmt Iveković betont langsam die begehrten Schminkutensilien wie Wimperntusche und Lippenstift in die Hand und simuliert ihren praktischen Gebrauch. Als Kontrapunkt schafft sie eine Leerstelle: Das Gesicht ist ausgeblendet, die Identität der Frau entzieht sich der instrumentalisierten Verfügbarkeit.

Rita Myers fotografiert für *Body Halves* (s. 61) ihren nackten Körper in Vorder- und Rückenansicht. Danach zerschneidet sie die Negative in zwei Hälften und setzt diese zu einem symmetrischen Körper zusammen. Myers simple künstlerische Intervention entlarvt auf pointierte Weise die Suche nach dem perfekten Körper. Eleanor Antin unterzieht sich in *Carving: A Traditional Sculpture* (s. 61) 36 Tage lang einer Diät und fotografiert dabei die Veränderungen ihres nackten Körpers.



RENATE BERLMANN, *Miss Universum 75*, 1975
SV_567_2014 (S. 219)



TERESA BURGA, *Perfil de la Mujer Peruana / Objeto-Estructura-Informe Antropométrico*, 1980 Glaskubus, Manikin, aus dem Projekt: *Perfil de la Mujer Peruana*, in Kooperation mit Marie-France Cathelat
© Teresa Burga / Courtesy Galerie Barbara Thumm, Berlin



ATHENA TACHA, 32 Years of Aging, begonnen 1972 S/W-Fotografien © Athena Tacha 1972



Abb. links HANNAH WILKE, Super-T-Art, 1974
Detail aus SV_161_1-20_2007 (S. 164-165)

Abb. rechts HANNAH WILKE, Intra-Venus Series No. 3,
9. August, 1992 aus der Serie *Performatist self-portrait*
with Donald Goddard Chromogener Druck

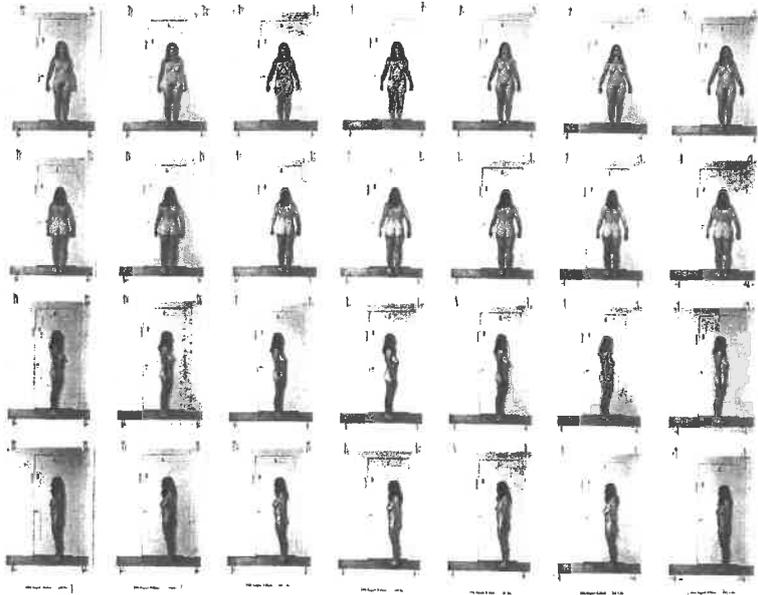
Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles. © Marsie, Emanuelle, Damon,
and Andrew Scharlatt / Bildrecht, Wien, 2015 / Courtesy of Donald and Helen Goddard /
Ronald Feldman Fine Arts, New York

In diesen nüchternen, seriellen Fotografien offenbart sich die Rigidität des täglichen Gewichtverlustes zugunsten eines Schönheitsideals. In ihrem ohne Ton ausgeführten Video *Representational Painting* (s. 95) schminkt sich Antin ihr Gesicht, dabei geht sie langsam und sehr bedacht vor, als würde ihre Person stellvertretend für ein Gemälde fungieren. Wie ein Maler, der sein Bild betrachtet, überprüft Antin die Repräsentation ihres Selbst im Spiegel. Die Künstlerin überlegt: Sind Lidschatten und Wimperntusche passend aufgetragen? Passt der Lippenstift? Reich an subtilen Zweifeln und ironischen Momenten, wird der Akt des Schminkens nach seiner Sinnhaftigkeit hinterfragt. Am Ende des Videos befreit sie sich von ihrem Büstenhalter als Objekt der körperlichen Disziplinierung. Martha Wilson präsentiert in der Fotoarbeit *I Make Up the Image of My Perfection / I Make Up the Image of My Deformity* (s. 62) ihr Gesicht einmal hübsch geschminkt und einmal betont hässlich. Damit dreht sie unsere Vorstellung von Schönsein in ihr Gegenteil und inszeniert auf irritierende Weise die Abweichung von der Norm. Von ambivalenten Gefühlen erzählt Cindy Sherman, wenn sie an Make-up und Glamour denkt. »Mein Werk beruht auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur. Und ein Teil davon ist eine Liebe-Hass-Geschichte, die Tatsache, dass mich Make-up und Glamour faszinieren und ich sie zugleich verabscheue. Das kommt von dem Versuch, sich selbst schön und sexy wie eine richtige junge Dame herzurichten, ohne sich gleich wie eine Gefangene dieser Struktur zu fühlen.«¹²⁵

Die Prozeduren, die Frauen für ihre Schönheit auf sich nehmen, kritisiert Annette Messager in ihrer Serie *Les Tortures Volontaires* [Die freiwilligen Folterungen].¹²⁶ Brüste werden in Saugkelche gehoben (s. 63), Schenkel, Beine bis hin zum ganzen Körper werden in elektrostimulierenden Höllenmaschinen eingesperrt – entsprechend dem Sprichwort: »Wer schön sein will, muss leiden.« Nancy Youdelman nimmt eine



RITA MYERS, *Body Halves*, 1971 SV_446_2012 (S. 245)



ELEANOR ANTIN, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972 S/W-Fotografien
© Eleanor Antin / Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York

solche Tortur auf sich und testet vierzehn Tage lang eine Hormoncreme, die angewiesen wird, um die Brüste zu vergrößern. Täglich misst sie ihren Busen, macht die vorgeschriebenen Muskelübungen, beobachtet etwaige Veränderungen, notiert Messergebnisse und fotografiert diesen Prozess für die Performance *I Tried Everything* von 1972.¹²⁷ Die täglichen Eindrücke dieser Prozedur variieren zwischen dem Skeptizismus, ob das Produkt überhaupt wirken würde, und der Hoffnung, dass es doch wirken könnte. Die ambivalenten Gefühle spiegeln den psychischen Stress, dem Frauen ausgesetzt sind. Zweifel über Norm und die Abweichung von ihr formuliert auch Martha Wilson in ihrer konzeptuellen Foto-Text-Arbeit *Breast Forms Permutated* (S. 63), in der Brüste von neun verschiedenen Frauen zu einem Diagramm gefügt sind. Zu den unterschiedlichen Formen (flachbrüstig, rund, spitz, hängend, birnenförmig usw.) erklärt Wilson, die »perfekte Brust« befinde sich theoretisch in der Mitte. Die österreichische Video-Pionierin Friederike Pezold schafft mit *Brustwerk* (S. 62) ebenso eine Fragmentierung des weiblichen Körpers. Der Vergleich beider Arbeiten macht Gemeinsamkeiten und Differenzen deutlich. Beide Künstlerinnen wählen formal die Serialität und fügen denselben Körperausschnitt in ein Diagramm. Doch während Wilson analytisch vorgeht, setzt Pezold ihren eigenen Körper in Aktion und wählt die Geste der Deformation.

Die imperialistische Einfuhr westlicher Schönheitsideale in Peru untersucht Teresa Burga in ihrer Arbeit *Perfil de la Mujer Peruana*¹²⁸ (S. 59). Sie vergleicht die durchschnittlichen Körpermaße einer peruanischen Frau mit den idealisierten Körpermaßen einer nordamerikanischen Schaufensterpuppe, die groß und schlank ist und in den Auslagen peruanischer Geschäfte den einheimischen Frauen vorgesetzt wird. Aufgrund der Differenz zwischen idealisiertem und natürlichem Körper ist der psychische Konflikt schon vorprogrammiert.¹²⁹

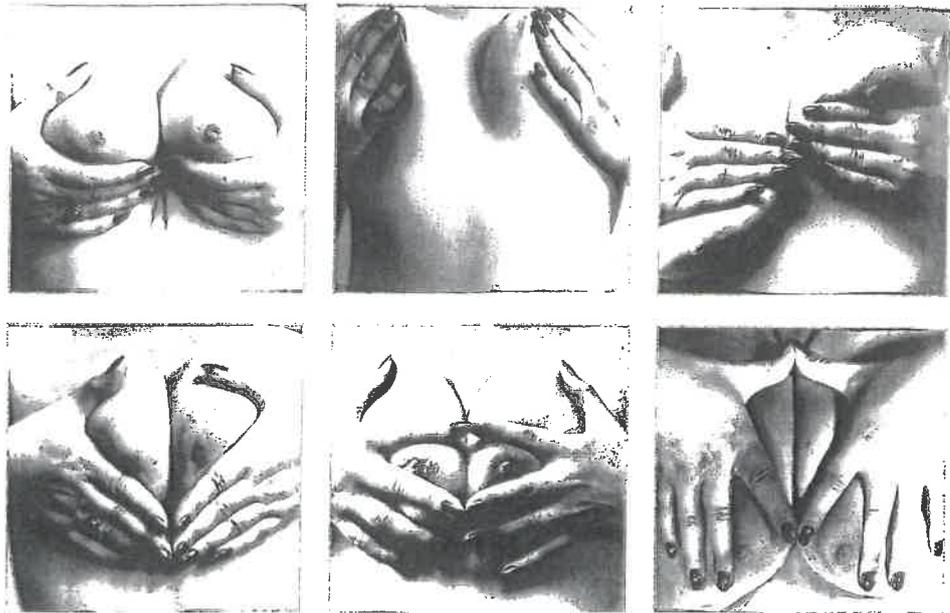
125 Cindy Sherman, in: Noriko Fuki, »A Woman of Parts«, in: *Art in America*, Nr. 6, Juni 1997, S. 74–81, S. 125, hier S. 80.

126 Annette Messager in ihrem Buch *Les Tortures Volontaires*, Ostfildern 2013. Die Fotoabzüge stammen aus 1972, die Messager vor Kurzem in ihrem Depot gefunden hat.

127 Die Performance *I Tried Everything* (1972) entstand nach einem Konzept von Suzanne Lacy in Zusammenarbeit mit Dori Atlantis, Jan Lester und Nancy Youdelman. Siehe: Laura Meyer, *A Studio of their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, Fresno, Kalifornien, 2009, S. 14 f.

128 Teresa Burga hat dieses Projekt gemeinsam mit der Psychologin Marie-France Cathelat gemacht. Siehe: *Teresa Burga. Informes, Esquemas, Intervalos 17.9.10*, hrsg. von Fernando Torres und Juan Peralta, Ausst.-Kat. Galería ICPNA San Miguel, Lima, Galería ICPNA Miraflores, Lima, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Lima 2010.

129 Heute sind übergroße Brüste, lange Beine, schmale Hüften das weibliche Schönheitsideal etwa in der körperbetonten Kultur Lateinamerikas, das sich auch in den Schaufensterpuppen spiegelt und von Frauen durch Schönheitsoperationen erhofft wird. Vgl. William Neuman, »Mannequins Give Shape to a Venezuelan Fantasy«, in: *New York Times*, 6. November 2013.

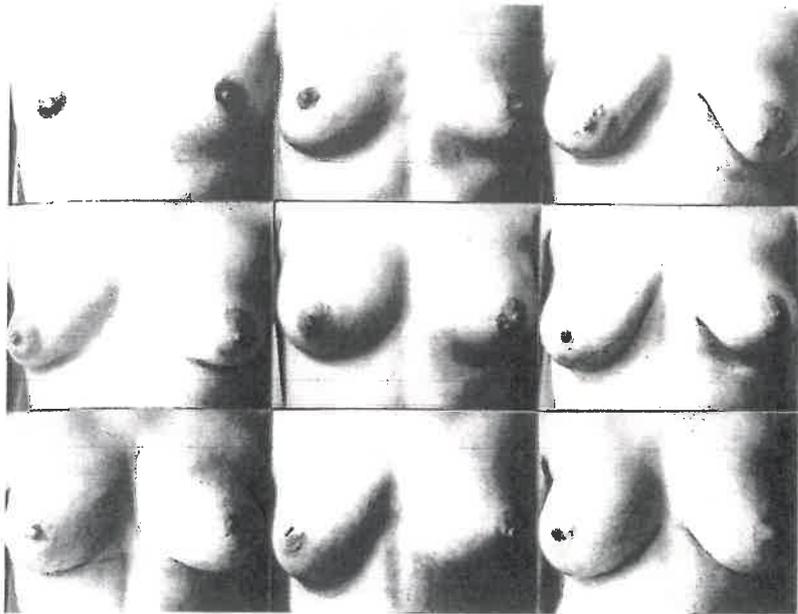


FRIEDERIKE PEZOLD, Brustwerk, 1973 S/W-Fotografie © Friederike Pezold / Courtesy Bank Austria Kunstsammlung, Wien

Jugend und Schönheit werden als Synonyme gehandelt, ebenso wie Alter und Hässlichkeit. Ewa Partum konfrontiert sich in ihrer Arbeit *Change* (s. 241) in Łódź in Polen mit diesen Klischees. Sie lässt sich von professionellen Maskenbildnern eine Hälfte ihres Gesichtes und später für eine Performance die Hälfte ihres ganzen Körpers alt schminken. Währenddessen redet Partum mit dem Publikum über Schönheitschirurgie und über die Frau als Sexobjekt. Die geschminkte Seite ihres 29-jährigen Körpers ist alt, unattraktiv und hässlich, die ungeschminkte Seite jung, schön und sexy. Die in Washington lebende griechische Künstlerin Athena Tacha widmet dem Älterwerden eine lebenslange Performance (s. 60). 1972 entschied sich Tacha, ab ihrem 35. Lebensjahr bis zu ihrem Tod (heute ist sie 79 Jahre alt) den Alterungsprozess ihres Körpers sorgfältig zu beobachten. Jedes Jahr entstehen drei Aufnahmen, jeweils von ihrem Gesicht und ihrem nackten Körper.

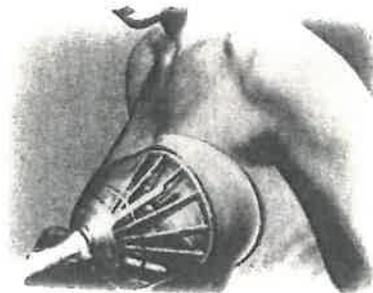


MARTHA WILSON, I Make Up the Image of My Perfection / I Make Up the Image of My Deformity, 1974 (Detail) Farbfotografien
© Martha Wilson / Courtesy of the artist and P.P.O.W. Gallery, New York



MARTHA WILSON, *Breast Forms Permutated*, 1972 Detail aus SV_619_2014 (S. 250)

Die Fotografien werden chronologisch aneinandergereiht, gleichzeitig beschreibt die Künstlerin detailliert in bisher sechs Heften *The Process of Aging* (1974–2012) ihr Alterwerden. Auch Hannah Wilke widmet sich künstlerisch dem weiblichen Körper angesichts seines Alterwerdens und seines Verfalls. Als ihr Körper von Krankheit gezeichnet war, setzte sie ihn in all seiner Verletzlichkeit und Schwäche weiterhin dem Publikum aus (S. 60). Interessant sind die ähnlichen formalen Vorgangsweisen, die Künstlerinnen verfolgen, indem sie Vorlagen für Collagen und Fotomontagen direkt den Medien entnehmen oder wie Rita Myers, Eleanor Antin und Athena Tacha die Darstellung des weiblichen Körpers formulieren: Frontal-, Profil- und Rückansicht, nüchtern und ohne jegliches Pathos, als Antithese zur erotisierten Darstellung in der Werbung, wie in historischen Gemälden und Skulpturen.



ANNETTE MESSEGER, *Les Tortures Volontaires*, 1972 [Detail] S/W-Fotografie © Annette Messenger



SANJA IVEKOVIĆ, *Make up – Make down*, 1978 Videostill
© Sanja Iveković / Courtesy of espaivisor gallery, Valencia



LESLIE LABOWITZ UND SUZANNE LACY, *In Mourning and In Rage*, 1977–1978 Detail aus SV_271_1-8_2009 (S. 233–237)

GEWALT GEGEN FRAUEN

Eine Strategie, sexuelle Gewalt gegen Frauen ins öffentliche Bewusstsein zu rücken, sahen Künstlerinnen darin, das Tabu des Schweigens zu brechen. Entsprechend der Oral History haben Suzanne Lacy und Judith Chicago zahlreiche traumatische Erfahrungsberichte von vergewaltigten Frauen auf Tonband aufgenommen, die während der umfassenden Performance *Ablutions* [rituelle Waschungen] abgespielt wurden.¹³⁰ Lacy erklärt den emanzipatorischen Anspruch: »Damals bildete sich die feministische Bewegung heraus, und wir glaubten, die schlagkräftigste politisch-künstlerische Geste würde es sein, diese verborgene Erfahrung offenzulegen, das Grauen, das durch den allgemein akzeptierten Mythos verdeckt wurde, dass eine Frau niemals »gegen ihren Willen« vergewaltigt werden könne.«¹³¹ Während die Performance *Ablutions* auch das Ritual eines Heilungsprozesses implizierte, zielte die groß angelegte Aktion *In Mourning and In Rage* (S. 64) auf den Protest auf der Straße im öffentlichen Raum ab. Anlass war ein Bericht in der *Los Angeles Times* über das zehnte Opfer eines Serienmörders, der zwischen 1977 und 1979 Frauen vergewaltigt und ermordet hat. Am 13. Dezember 1977 führten Suzanne Lacy und Leslie Labowitz in Los Angeles vor der City Hall diese Aktion durch, bei der mehrere

¹³⁰ Die Performance *Ablutions* fand 1972 im Rahmen des *Feminist Art Program* in Venice/Kalifornien statt, bei der u. a. Sandra Orgel und Aviva Rahmani teilnahmen. Siehe: *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, hrsg. von Moira Roth, Los Angeles 1983, S. 86. Vgl. Martha Rosler, »The Private and the Public – Feminist Art in California«, in: *Artforum*, September 1977, Vol. 16, Nr. 1, 66–74. Siehe auch: Fiona Rukschcio, *Feministische Kunst als politische Veränderungsstrategie am Beispiel Vergewaltigung*, Diplomarbeit, Wien 2000.

¹³¹ Suzanne Lacy, »Evolution of a Feminist Art. Public Forms and Social Issues«, in: *Heresies*, Sommer 1978, Ausgabe 2, Nr. 2, S. 78–88.

schwarz gekleidete Frauen auftraten und das Ausmaß der Gewalttaten kommunizierten: »Ich bin hier für die 4.033 Frauen, die im letzten Jahr in Los Angeles vergewaltigt wurden.« Die Aktion *In Mourning and In Rage* kritisiert die sensationheischende Berichterstattung und bekundet öffentlich die Trauer und Wut der Frauen. Die Aktion ist eine politische Absichtserklärung, dass Frauen nicht mehr länger schweigen, sondern zurückschlagen. Auf den Bannern stand groß geschrieben: »IN MEMORY OF OUR SISTERS, WOMEN FIGHT BACK«.

Ana Mendieta hat drei Aktionen ausgeführt, die sich zu Gewalt gegen Frauen äußern, wobei die Künstlerin den Moment des Schocks miteinbezogen hat. In der Aktion *Rape Scene* (s. 65) lud die Künstlerin 1973 das Publikum in ihr Apartment in Iowa City ein. Sie fanden Mendieta über einem Tisch gelehnt vor, bewegungslos, ihre Hose bis zu den Füßen heruntergezogen, ihr entblößtes Gesäß und ihre Beine völlig blutig, und überall auf dem Boden lagen Scherben und Zigaretten. Mendieta hatte die Szene entsprechend Medienberichten inszeniert, um den gewalttätigen Horror zu veranschaulichen, der dem weiblichen Körper und seiner Psyche tagtäglich zugefügt wird.

Alexis Hunter geht in ihrer Arbeit *Dialogue with a Rapist* (s. 67) von einem persönlichen Erlebnis aus, das ihr 1978 in der Nacht auf der Straße in Bermondsey in London widerfahren ist. Die Künstlerin wurde von einem jungen schwarzen Mann mit einem Messer bedroht, in der Absicht, sie zu vergewaltigen. Die zehnteilige Foto-Text-Arbeit stellt mittels Doppelbelichtung und eines handgeschriebenen Dialogs einen Bezug zwischen Opfer und Täter her. Hunter hat den Dialog noch in derselben Nacht niedergeschrieben und ästhetisch wie eine Art Tagebuch inszeniert. Aus dem Dialog geht hervor, dass es ihr gelungen ist, den Täter zu überzeugen, von seinem Vorhaben abzulassen, da Gewalt gegen eine weiße Frau letztlich in diesem rassistischen Umfeld Gewalt gegen seine eigenen Leute provozieren würde. Lucy R. Lippard erklärt dazu: »Das hätten nicht viele von uns hingekriegt. Ich vermute, dass Hunter es geschafft hat, aus dieser Erfahrung ein poetisches und eindringliches Stück bildender Kunst zu machen, weil sie sich so ausführlich mit ihrer eigenen gesellschaftlichen Motivation auseinandergesetzt hatte. (...) Auf sonderbare Weise hatte ihre Kunst sie also auf dieses Ereignis in ihrem Leben vorbereitet. Auf die Frage, ob sie eine Vergewaltigung nicht »geradezu herausfordert«, wenn sie sich in potenziell gefährliche Situationen begibt, antwortet sie, dass sie sich nicht einschüchtern lassen wird: Die Gewalt, mit der die Gesellschaft unabhängige Frauen bedroht, wird sie nicht davon abbringen, sich frei zu bewegen. Eine persönliche Kampagne für das Recht von Frauen, sich im öffentlichen Raum in Sicherheit wissen zu wollen.«¹³² Indem Hunter ihr persönliches Erlebnis wiedergibt, beweist sie Mut. Der Künstlerin wurde absurderweise vorgeworfen, dass ihre Arbeit als »rassistisch« verstanden werden könnte. Gegen diesen typischen Vorwurf, der Opfer mit Täter vertauscht, haben sich viele Aktivistinnen gewehrt. Hunter entgegnete darauf: »Sie schienen nicht zu begreifen, dass die Arbeit ja davon berichtet, was mir wirklich widerfahren ist – dass sie meine eigene Geschichte wiedergibt –, und dass er mich ausgesucht hat und nicht ich ihn.«¹³³

Die Foto-Text-Arbeit *Dialogue with a Rapist* im Kontext von Hunters Erfahrungen als Malerin zu deuten, eröffnet einen neuen Interpretationshorizont. Während ihres Studiums der Malerei an der Auckland University in Neuseeland besuchte sie die obligatorischen Kurse der Kunstgeschichte und bekam Hunderte Dias vorgesetzt,



ANA MENDIETA, *Rape Scene*, 1973 Farbfotografie
© The Estate Ana Mendieta Collection, LLC / Courtesy of Galerie Lelong, New York

Lucy R. Lippard, »Hands On« (1981), in: *Alexis Hunter. Radical Feminism in the 1970s*, hrsg. von Lynda Morris, Ausst.-Kat. Norwich Gallery, Norwich 2006, o. S.

Alexis Hunter im Gespräch mit Julia Cahill. E-Mail von Cahill an die Autorin, 17. Dezember 2014.



ARTEMISIA GENTILESCHI, *Judith und Holofernes*, um 1612
 Öl auf Leinwand © Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel

unter denen ein Gemälde ihre Aufmerksamkeit hervorrief. »Kein anderes Bild hat so eine starke Wirkung auf mich. Es war das einzige Werk einer Malerin, das ich in vier Jahren kunsthistorischer Vorlesungen zu Gesicht bekam.« Die Rede ist von Artemisia Gentileschis *Judith und Holofernes* (um 1612) (S. 66). »Ich fühlte mich von der üppigen erotischen Farbgebung, der Dramatik, nicht zuletzt von der Fähigkeit des Gemäldes angesprochen, meinen eigenen Zorn gegen die Macht der Männer zu kanalisieren und ihr Gestalt zu verleihen.«¹³⁴ Da die Künstlerin selbst mit acht Jahren beinahe Opfer einer männlichen Aggression geworden wäre und ihre Mutter ihr daraufhin verboten hatte, mit anderen Personen darüber zu sprechen, »fand ich mich in der unterdrückten Wut und Gewalt, die sich in dem Gemälde *Judith und Holofernes* Bahn brach, sehr wieder«. Die Kunstgeschichte sieht in dieser Darstellung des Geschehens eine künstlerische Aufarbeitung eines traumatischen Ereignisses im Leben von Artemisia Gentileschi. Sie war als junge Frau von einem Gehilfen ihres Vaters vergewaltigt worden. In dem folgenden Prozess wurde diese zu mehreren Monaten Haft verurteilt, Artemisias Ruf war aber beschädigt. Sie musste Rom verlassen und ging nach Florenz. Alexis Hunter erinnert sich: »[Gentileschi] hat meine Kunst stark beeinflusst, von den erzählenden Fotografien in *Approach to Fear* (S. 256–265) mit der Darstellung radikaler Veränderung und Befreiung durch Techniken des Schneidens, Abschabens und Versengens bis hin zu den großen emblematischen Figuren in meinen seriellen Ölgemälden.«¹³⁵ Der *Dialogue with a Rapist* ist wie bei Artemisia Gentileschi für Hunter persönliche Aufarbeitung eines dramatischen Erlebnisses. Lucy R. Lippards Text *Hands on* get wohl ausführlich auf Hunters Arbeit ein, führt aber eine formale Analyse nicht durch. Formale Analysen zu den Werken der Pionierinnen der 1970er-Jahre sind grundsätzlich viel zu kurz gekommen. *Dialogue with a Rapist* können wir als Alexis Hunters Hommage an Artemisia Gentileschi deuten. Während Gentileschi die Akteure des Geschehens als erkennbare Personen auftreten lässt, reduziert Hunter das Ereignis auf die Darstellung des Details. Messer und Hand erscheinen als Akteure, während im Hintergrund der Ort des Geschehnisses gleich bleibt. Die Abwesenheit der Personen ersetzt die Künstlerin durch den schriftlichen Dialog, der an unsere imaginäre Vorstellungskraft appelliert. Mit der Doppelbelichtung im Medium der Fotografie gelingt es Hunter, eine malerische Referenz zu erwirken und das Dramatische wie Traumatische zu inszenieren. Alexis Hunter versteht es, mit der konzeptuellen Arbeit *Dialogue with a Rapist* eine Brücke zwischen Malerei und Fotografie zu schaffen.

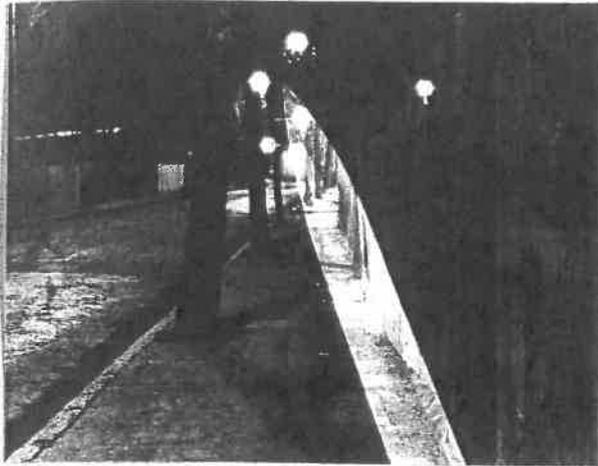
Die besprochenen Werke zeigen die Vielfalt, mit der Künstlerinnen diese schwierige Thematik behandeln: vom Heilungsprozess über das Inszenieren von Schock, vom öffentlichen Protest auf der Straße über die Präsenz in den Medien bis hin zu einer poetischen Festschreibung eines authentischen Erlebnisses in der Tradition der Malerei.

PARADIGMENWECHSEL

Die vorangegangenen Kapitel belegen, wie umfassend gesellschaftliche Themen in das poetisch-subversive und performativ-offensive Schaffen der Künstlerinnen Eingang gefunden haben und es ihnen mit der Losung »Das Persönliche ist politisch« gelungen ist, ein jahrhundertaltes Wertesystem und überkommene Sichtweisen einer radikalen Umwertung zu unterziehen. Erstmals in der Geschichte der bildenden Kunst gelingt es in den 1970er-Jahren Künstlerinnen, mit Mut und einem neuen

¹³⁴ Alexis Hunter, »Artemisia Gentileschi, an Intense Vision: Judith Beheading Holofernes« (2002), siehe: <http://alexishunter-paintings.co.uk/essays/esartemisia.html> (zuletzt aufgerufen am 4. Februar 2015).

¹³⁵ Alexis Hunter 2002 (wie Anm. 134).



Location: St James Rd, Bermondsey, London.



Woman: I could try and tell you ... god I'm so drunk... can't get the words together... you don't come from around here... you don't know what you are doing... you don't know what the people are like around here... national front... if I was a different woman, younger, more frightened... .. a shit..
Man: Tell me
Woman ... and the woman was really frightened of black people, ... prejudiced... and you could do.. what you .. wanted to do...
Man: Yeah. Go on

Dialogue with a Rapist

ALEXIS HUNTER, Dialogue with a Rapist, 1978 (Details) S/W-Fotografien und Texte, aus der gleichnamigen 10-teiligen Serie
 © Estate of Alexis Hunter / Bildrecht, Wien, 2015 / Courtesy of Richard Saltoun Gallery, London

Selbstbewusstsein auf kollektive Weise ihren Platz in der bildenden Kunst zu finden und zu behaupten. Ihnen gemeinsam war der Drang, das bestehende System aufzubrechen und aus einer historischen Notwendigkeit heraus eine eigene Sprache in der Kunst zu etablieren. An der Schwelle von der Moderne zur Postmoderne formiert sich ein künstlerisches Schaffen, das für die nachfolgenden Generationen von Künstler_innen von eminenter Bedeutung wurde. Dabei war den Pionierinnen Selbstironie und Humor eine wesentliche Strategie, um die nötige Distanz zu erreichen, den oft schwierigen Umwälzungsprozess zu bewältigen. Eine der großen und weitreichenden Errungenschaften der Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde ist es; durch ihr kollektives Bewusstsein das von Künstlern über Jahrhunderte mit Projektionen, Stereotypen, Sehnsüchten und männlichen Wunschen aufgeladene »Bild der Frau« zu dekonstruieren, diese eindimensionale Subjekt-Objekt-Relation aufzulösen und eine Pluralität von weiblichen Identitäten zu erschaffen.