

HELENA ALMEIDA
EMMA AMOS
SONIA ANDRADE
ELEANOR ANTIN
ANNEKE BARGER
ANNE BEAN
LYNDA BENGLIS
MIRELLA BENTIVOGLIO
JUDITH BERNSTEIN
RENATE BERTLMANN
TOMASO BINGA
DARA BIRNBAUM
TERESA BURGA
MARCELLA CAMPAGNANO
ELIZABETH CATLETT
JUDY CHICAGO
LINDA CHRISTANELL
VERONIKA DREIER
ORSHI DROZDIK
LILI DUJOURIE
MARY BETH EDELSON
RENATE EISENEGGER
ROSE ENGLISH
VALIE EXPORT
GERDA FASSEL
ESTHER FERRER
MARISA GONZÁLEZ
EULÀLIA GRAU
BARBARA HAMMER
MARGARET HARRISON

LYNN HERSHMAN LEESON
ALEXIS HUNTER
MAKO IDEMITSU
SANJA IVEKOVIĆ
ANNE MARIE JEHL
BIRGIT JÜRGENSSEN
KIRSTEN JUSTESEN
AUGUSTE KRONHEIM
ANNA KUTERA
KETTY LA ROCCA
LESLIE LABOWITZ
SUZANNE LACY
KATALIN LADIK
SUZY LAKE
BRIGITTE LANG
NATALIA LL
LEA LUBLIN
KARIN MACK
DINDGA McCANNON
ANA MENDIETA
ANNETTE MESSENGER
ANITA MÜNZ
RITA MYERS
SENGA NENGUDI
LORRAINE O'GRADY
ORLAN
FLORENTINA PAKOSTA
GINA PANE
LETÍCIA PARENTE
EWA PARTUM

FRIEDERIKE PEZOLD
MARGOT PILZ
HOWARDENA PINDELL
MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
INGEBORG G. PLUHAR
LOTTE PROFOHS
ÀNGELS RIBÉ
ULRIKE ROSENBAACH
MARTHA ROSLER
BRIGITTE ALOISE ROTH
VICTORIA SANTA CRUZ
SUZANNE SANTORO
CAROLEE SCHNEEMANN
LYDIA SCHOUTEN
ELAINE SHEMILT
CINDY SHERMAN
PENNY SLINGER
ANNEGRET SOLTAU
ANITA STECKEL
GABRIELE STÖTZER
BETTY TOMPKINS
REGINA VATER
MARIANNE WEX
HANNAH WILKE
MARTHA WILSON
FRANCESCA WOODMAN
NIL YALTER
JANA ŽELIBSKÁ

Dieses Buch ist all jenen Künstlerinnen gewidmet, deren Werk noch zu entdecken ist.

FEMINISTISCHE AVANTGARDE

Kunst der 1970er-Jahre
SAMMLUNG VERBUND, Wien

Herausgegeben von
GABRIELE SCHOR

Prestel
München · London · New York

INHALT

VORWORT	Christiane Lange, Reinhard Spieler, Fanni Fetzer und Ana Gonçalves Magalhães	8
Gabriele Schor	ZUR IDENTITÄT DER SAMMLUNG VERBUND, WIEN	10
Gabriele Schor	DIE FEMINISTISCHE AVANTGARDE EINE RADIKALE UMWERTUNG DER WERTE	13
	EMANZIPATION – FEMINISMEN	19
	GEGEN GENIEKULT UND MEN'S CLUB	21
	PROTEST – TERRAIN BEANSPRUCHEN – »WHERE WE AT«	23
	WOMEN OF COLOR – INTERSEKTIONALE POLITIK	27
	FOTOGRAFIE, FILM, VIDEO, AKTION, PERFORMANCE	29
	WEIBLICHER KÖRPER ALS WERKZEUG	31
	DAS PRIVATE IST POLITISCH	34
	HAUSFRAU EHEFRAU MUTTER	36
	EINGESPERRT AUSBRUCH	42
	DIKTAT DER SCHÖNHEIT WEIBLICHER KÖRPER	44
	WEIBLICHE SEXUALITÄT	47
	KÖRPERHALTUNG	52
	GEWALT GEGEN FRAUEN	53
	IDENTITÄT ROLLENSPIELE	56
	FREMDWAHRNEHMUNG UND EIGENWAHRNEHMUNG DREIFACHES BEWUSSTSEIN	59
	PARADIGMENWECHSEL	61

WERKE AUS DER SAMMLUNG VERBUND, WIEN

Teresa Grandas	HELENA ALMEIDA DIE KUNST BEWOHNEN	64
Erin Barnett	EMMA AMOS KUNST ZU MACHEN IST EIN POLITISCHER AKT	70
Marisa Flórido Cesar	SONIA ANDRADE STUMMES AUFBEGEHREN	72
Abigail Solomon-Godeau	ELEANOR ANTIN GEGEN REPRÄSENTATION	74
Astrid Helen Windingstad	ANNEKE BARGER DIE MÖGLICHKEITEN DES AUGENBLICKS	80
Patricia Allmer	ANNE BEAN SELF TAUT	84
Catherine J. Morris	LYNDA BENGLIS AUFZEICHNUNGEN DES ICH	86
Sophie Rueger	MIRELLA BENTIVOGLIO FEMINISTISCHE POESIE	90
Heather Jones	JUDITH BERNSTEIN VERTIKAL	92
Jessica Morgan	RENATE BERTLMANN DEMASKIERUNG DER GESELLSCHAFT	94
Raffaella Perna	TOMASO BINGA HEUTE BRÄUTE!	118
Heike Eipeldauer	DARA BIRNBAUM TECHNOLOGY/TRANSFORMATION: WONDER WOMAN	120
Brigitte Kölle	TERESA BURGA VERSCHIEDENE WELTEN	122
Daniela Hahn	MARCELLA CAMPAGNANO DIE ERFINDUNG DES WEIBLICHEN	130
Kalia Brooks	ELIZABETH CATLETT DIE WEIBLICHE REALITÄT	134
Julia Garimorth	JUDY CHICAGO DER KAMPF UM GLEICHBERECHTIGUNG	136
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	LINDA CHRISTANELL FINGERFÄCHER UND FLÜGEL DER ANDROGYNIE	142
Christa Steinle	VERONIKA DREIER VERNÄHUNG UND VERNAGELUNG ALS AKT DER BEFREIUNG	150

Anna Kérchy	ORSHI DROZDIK CHOREOGRAFIE EINER INDIVIDUELLEN MYTHOLOGIE	154
Sophie Lauwers	LILI DUJOURIE POETISCHE STRATEGIEN	160
Nora Höglinger	MARY BETH EDELSON »DIE GÖTTIN SIND WIR«	164
Gabriele Schor	RENATE EISENEGGER »ICH GING VON MEINER WUT AUS«	170
Jennifer Kabat	ROSE ENGLISH PFERDE, DEBÜTANTINNEN, BAROCK, BALLETT	178
Mechtild Widrich	VALIE EXPORT KÖRPERKINO	180
Katharina Sykora	GERDA FASSEL AUFBRÜCHE. FIGUREN DES WIDERSINNS	190
Luisa Pauline Fink	ESTHER FERRER REDUKTION ALS WIDERSTAND	196
Menene Gras Balaguer	MARISA GONZÁLEZ DAS GESCHIEHT NICHT UNS, ABER ES GESCHIEHT	202
Assumpta Bassas Vila	EULÀLIA GRAU EXPEDITIONSNOTIZBUCH EINER KÜNSTLERIN ALS ETHNOGRAFIN	204
Alexander Koch	BARBARA HAMMER ÜBERGANGSZONEN	206
Anna Dannemann	MARGARET HARRISON GARNIERTE GELÜSTE	208
Connie Butler	LYNN HERSHMAN LEESON IDENTITÄTSKREISLAUF	210
Patricia Allmer	ALEXIS HUNTER BERÜHRUNGSPUNKTE	214
Fumina Hamasaki	MAKO IDEMITSU SUBVERSIVER FEMINISTISCHER BLICK	222
Roxana Marcoci	SANJA IVEKOVIĆ DIE FRAU ALS POLITISCHES SUBJEKT	224
Dagmar Streckel	ANNE MARIE JEHLE ZWISCHEN EROTISCHER REFLEXION UND PROVOKATION	228
Peter Weibel	BIRGIT JÜRGENSSEN KÖRPER-KUNST WIDER DIE SEMIOTIK DES KAPITALS	230
Birgitte Anderberg	KIRSTEN JUSTESEN SKULPTUR ALS FEMINISTISCHE PERFORMANCE	268
Berthold Ecker	AUGUSTE KRONHEIM POETISCHER WIDERSTAND	272
Eva Haberfellner	ANNA KUTERA MIT BESEN UND FARBE GEGEN GESCHLECHTERSTEREOTYPE	280
Angelandreina Rorro	KETTY LA ROCCA REDUKTION DER SPRACHE	282
Merle Radtke	LESLIE LABOWITZ UND SUZANNE LACY IN TRAUER UND IN WUT	290
Emese Kürti	KATALIN LADIK DEN WEIBLICHEN KÖRPER ZURÜCKEROBERN	296
Gabriele Schor	SUZY LAKE ZUR POLITIK DER ROLLENSPIELE	302
Brigitte Borchhardt-Birbaumer	BRIGITTE LANG METALL HAUTNAH	306
Agnieszka Rayzacher	NATALIA LL CONSUMER ART	312
Ana Sánchez de Vivar	LEA LUBLIN LEBEN – SPRACHE = KUNST	314
Margit Zuckriegl	KARIN MACK IM THEATER DER SELBSTEREIGNISSE	316
Kalia Brooks	DINGDA McCANNON SCHWARZES LEBEN UND FRAUSEIN	322
Stephanie Rosenthal	ANA MENDIETA DER ZUSTAND DES »DAZWISCHEN«	324
Lisa Trapp	ANNETTE MESSENGER ALTERN ALS TABU	330
Heather Jones	ANITA MÜNZ ENDLICH BEFREIUNG	336
Merle Radtke	RITA MYERS REVISION DES WOHLGEFORMTEN MENSCHEN	340
Kalia Brooks	SENGA NENGUDI KÖRPERVERWANDLUNGEN	342
Gabriele Schor	LORRAINE O'GRADY MLLE BOURGEOISE NOIRE	346
Camille Morineau	ORLAN ENTBLOSSTER KÖRPER, FEILGEBOTENER KÖRPER	350
Theresa Dann-Freyenschlag	FLORENTINA PAKOSTA VERLAGERUNG DER MACHT	362
Daniela Hahn	GINA PANE »EIN GLAS HEISSE MILCH«	368
Mirtes Marins de Oliveira	LETÍCIA PARENTE KÖRPER UND WERK ALS ZEITZEUGEN	374

Eva Badura-Triska	EWA PARTUM DIE BEDEUTUNG DES WEIBLICHEN KÖRPERS	378
Gislind Nabakowski	FRIEDERIKE PEZOLD DIE NEUE LEIBHAFTIGE ZEICHENSPRACHE	382
Eva Krauthaker	MARGOT PILZ PSYCHOANALYTISCH-PERFORMATIVE FOTOGRAFIE	386
Rose-Anne Gush	HOWARDENA PINDELL LOB DER WEISHEIT	398
Heike Munder	MARIA PINIŃSKA-BEREŚ DAS STREBEN NACH FREIHEIT	400
Silvie Aigner	INGEBORG G. PLUHAR COLLAGIERTE ZUSTÄNDE	404
Patricia Allmer	LOTTE PROFOHS ENTGRENZUNGEN KOLONISierter KÖRPER	410
Susanne Rohringer	ÀNGELS RIBÉ NEIN ALS KATEGORISCHER IMPERATIV	416
Theresa Dann-Freyenschlag	ULRIKE ROSENBAACH EIN FEMINISTISCHER ANGRIFF	418
Inka Graeve Ingelmann	MARTHA ROSLER DAS HEIM ALS SCHLACHTFELD	426
Patricia Allmer	BRIGITTE ALOISE ROTH UNBESTÄNDIGE UNBESTÄNDIGKEIT	430
Fanni Fetzner	VICTORIA SANTA CRUZ BLACK. YES.	434
Giovanna Zapperi	SUZANNE SANTORO AUF ZU NEUER AUSDRUCKSFORM	436
Jenni Sorkin	CAROLEE SCHNEEMANN THEATER DER GELEBTEN ERFAHRUNG	442
Mirjam Westen	LYDIA SCHOUTEN »WIE FÜHLT ES SICH AN, EIN SEXOBJEKT ZU SEIN«	448
Laura Leuzzi	ELAINE SHELMT DOPPELGÄNGER IN PROTEST	452
Gabriele Schor	CINDY SHERMAN VERWANDLUNG ALS WIDERSTANDSPOTENZIAL	456
Angela Stief	PENNY SLINGER EXORZIERÜBUNGEN	488
Leena Crasemann	ANNEGRET SOLTAU SPINNEN, UMGARNEN, NÄHEN – EMANZIPATORISCHE FADENSPIELE	498
Rachel Middleman	ANITA STECKEL KAMPF DER ZENSUR	508
Angelika Richter	GABRIELE STÖTZER GEMEINSCHAFTLICHE GRENZÜBERSCHREITUNGEN	512
Lara Perry	BETTY TOMPKINS SEX IM DEUTUNGSRASTER	518
Carla Acevedo-Yates	REGINA VATER FRAMING VON IDENTITÄT	520
Natascha Burger	MARIANNE WEX KÖRPERSPRACHE ALS PASSFORM	522
Beate Söntgen	HANNAH WILKE SUPERSTAR	524
Hanne Beate Ueland	MARTHA WILSON FEMINISTIN UND POLITISCHE PERFORMANCEKÜNSTLERIN	534
Elisabeth Bronfen	FRANCESCA WOODMAN FOTOGRAFISCHE TABLEAUX VIVANTS	540
Michelle Marie Roy	NIL YALTER DIE DARSTELLUNG DES »ANDEREN«	592
Linda Marie Kirschey	JANA ŽELIBSKÁ CASH ON DELIVERY	598

APPENDIX

BIOGRAFIEN DER KÜNSTLERINNEN	601
CHRONOLOGIE VON 1968 BIS 1980	647
AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAFIE	670
DANK	676
BILDNACHWEIS	677
IMPRESSUM	678

PENNY SLINGER, Wedding Invitation – 2 (Art is Just a Piece of Cake), 1973
SV_550_2013 (S. 492)



VORWORT



RENATE BERTMANN, Zärtliche Berührungen, 1976, Farbfotografie
© Renate Bertlmann / Bildrecht, Wien 2025

Spät, viel zu spät! haben insbesondere die großen Museen festgestellt, dass sie blinde Flecken, ja eher schwarze Löcher in ihren Sammlungsbeständen haben. Werke von Künstlerinnen muss man mit der Lupe suchen, wenn nicht gar mit dem Mikroskop. Das betrifft neben Mittelalter, Renaissance, Barock und 19. Jahrhundert insbesondere auch die Sammlungen moderner Kunst. Erst um die Jahrtausendwende setzte zunehmend eine Sensibilisierung für das eklatante Missverhältnis der Geschlechterverteilung in Sammlungen und Ausstellungsprogrammen ein, und dieser Prozess ist bei Weitem noch nicht abgeschlossen. Auch nicht im unmittelbar gegenwärtigen Kunstgeschehen, das noch immer eine deutliche, wenn auch weniger ausgeprägte Schieflage bezüglich Künstlerinnen aufweist. Und erst recht nicht abgeschlossen in vergangenen Zeiten. Je weiter man zurückblickt, desto weniger sind Künstlerinnen in den Sammlungen vertreten. Es ist klar, dass diese Lücken rückwirkend nur schwer zu schließen sind, allerdings ist das eher ein Ansporn, jede Chance für Veränderung zu nutzen, als eine Ausrede, es angesichts der Schwierigkeiten erst gar nicht zu versuchen.

Die SAMMLUNG VERBUND hat sich vor 20 Jahren entschlossen, sich dieser Aufgabe ohne Wenn und Aber mit voller Leidenschaft anzunehmen. Gesammelt werden schwerpunktmäßig Werke von Künstlerinnen, und dies nicht im Sinne eines »Namedroppings«, sondern indem Werkgruppen die Positionen sichtbar machen.

Innerhalb von nur zwei Jahrzehnten ist es gelungen, eine umfangreiche Kollektion geradezu phänomenaler Qualität zusammenzutragen. Diese ist als Ganzes ein beeindruckendes Statement und setzt auch in den Werkgruppen, Positionen und Themenbereichen starke Zeichen. Erst durch ihre so konsequente Zusammenstellung wurde manches Phänomen sichtbar. Die seinerzeit ebenso einsame wie kühne Entscheidung, mit einem solchen Profil zu sammeln, verdanken wir Gabriele Schor. Sie überzeugte mit ihrem Konzept die Vorstände des österreichischen Energieunternehmens VERBUND, hat als Gründungsdirektorin die SAMMLUNG VERBUND aufgebaut und zu internationalem Renommee geführt. Sie ist es auch, die den Begriff »Feministische Avantgarde« geprägt und mittlerweile etabliert hat. Dazu beigetragen hat neben dem stetigen Erwerb auch die Vermittlungsarbeit in Form von Ausstellungen, Publikationen und unterschiedlichsten Begleitprogrammen. Viele Museen durften schon von dieser vorzüglichen Arbeit profitieren. Wir schätzen uns außerordentlich glücklich, dass wir nun auch in Stuttgart, Hannover und Luzern den Elan der Feministischen Avantgarde in unsere Häuser tragen dürfen. Gerade in den 1970er-Jahren wurden entscheidende Weichen für den Aufbruch in die Gleichberechtigung gestellt und diese Ausstellung gibt Anstöße, unsere Museen noch einmal ganz gezielt zu befragen und zu ergänzen.

In der Staatsgalerie Stuttgart sind die Zeit der Studentenrevolten und parallele künstlerische Strömungen wie Fluxus und Happening durch das Archiv Sohm stark vertreten, erfreulicherweise auch mit den weiblichen Protagonisten dieser Szene. So konnten wir Alison Knowles zu ihrem 90. Geburtstag mit einer Einzelschau in THE GALLERY würdigen. Das Gastspiel der SAMMLUNG VERBUND wird ebenfalls in diesem Raum für Fotografie in unserem Museum präsentiert. Der Schwerpunkt der für Stuttgart ausgewählten Werke liegt dementsprechend auf diesem Medium.

Im Sprengel Museum Hannover ist vor allem die umfangreiche Sammlung von Niki de Saint Phalle Anstoß und Verpflichtung, um Mitstreiterinnen um sie herum zu versammeln, als prägende Künstlerinnen ihrer Zeit. Wir hoffen, dass die SAMMLUNG VERBUND als Energiestoß wirken kann, unsere Sammlungen in diese Richtung weiterzuentwickeln.

Seit Jean-Christophe Ammann als damaliger Direktor in den 1970er-Jahren im Kunstmuseum Luzern experimentelle, unsichere Positionen zeigte, pflegen wir die Tradition der Avantgarde. Dank seiner Ausstellungstätigkeit bilden Werke aus den 1970er-Jahren von Joseph Beuys, Michael Buthe, James Lee Byars, Joseph Kosuth, Giuseppe Penone, Paul Thek und anderen einen

wesentlichen Schwerpunkt unserer Sammlung. Allerdings wurden damals keine Künstlerinnen ausgestellt und gesammelt. Erst in den letzten Jahren konnten mit Werken von Marion Baruch, Heidi Bucher, Ana Mendieta oder Vivian Suter einige Lücken geschlossen werden. Die SAMMLUNG VERBUND ergänzt den Schwerpunkt der 1970er-Jahre ideal und macht die ignorante Sammlungsstrategie der einstmaligen Verantwortlichen sichtbar.

Unser großer Dank für die gute Zusammenarbeit bei diesem Gemeinschaftsprojekt geht zuallererst an Gabriele Schor, aber auch an ihr Team, namentlich Eva Haberfellner und Sophie Rueger, die sich mit ebenso großer Kompetenz wie Begeisterung um die Ausstellung verdient gemacht haben. In unseren Häusern haben wir uns gern von diesem Elan anstecken lassen. In Stuttgart danken wir dafür Sandra-Kristin Diefenthaler, die unterstützt von unserer wissenschaftlichen Volontärin Linda Kirschey und dem gesamten Team der Staatsgalerie das Projekt als Kuratorin realisiert hat.

In Hannover haben Inka Schube und Katharina Herrmann die Fäden gezogen und in Luzern verantworteten Fanni Fetzler und Eveline Suter die Ausstellung.

Allen Beteiligten gilt unser großer Dank, verbunden mit der Hoffnung, dass sich vielen Besucherinnen und Besuchern mit dieser Ausstellung ein ganz neues Kapitel in der Kunst der 1970er-Jahre erschließen wird.

CHRISTIANE LANGE

Direktorin Staatsgalerie Stuttgart

REINHARD SPIELER

Direktor Sprengel Museum Hannover

FANNI FETZER

Direktorin Kunstmuseum Luzern

Die Feministische Avantgarde der SAMMLUNG VERBUND im Museum für Zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo (MAC USP) zeigt rund 100 Werke von Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Birgit Jürgenssen, Renate Bertlmann und Gina Pane, von denen viele erstmals in Brasilien zu sehen sind. Die Ausstellung umfasst auch Werke von Künstlerinnen aus der eigenen Sammlung des MAC USP als Ergänzung zur Auswahl der SAMMLUNG VERBUND. Diese Synergie wird durch die Ausrichtung und die Geschichte des MAC USP sowie durch das Engagement des Museums ermöglicht, neue Ansätze in Geschichte, Kritik und Theorie der bildenden Kunst zu erforschen.

Das 1963 gegründete MAC USP besitzt eine der bedeutendsten Sammlungen visueller Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in Brasilien und leistete Pionierarbeit beim Erwerb von Videokunst, Performance, Fotografie und anderen konzeptuellen Praktiken. In den 1970er-Jahren wurde es zu einem Zentrum des künstlerischen Austauschs und zu einem Forschungslabor, aus dem viele bedeutende brasilianische Künstlerinnen hervorgingen.

Die Ausstellung der SAMMLUNG VERBUND im MAC USP steht im Einklang mit der neuen Sammlungspräsentation des Museums unter dem Titel »Fractured Times«, bei der die Präsenz von Künstlerinnen im Mittelpunkt steht und die ein wichtiger Forschungsbereich für das Team der Kurator:innen ist. Die Ausstellung der Feministischen Avantgarde bietet die Gelegenheit, den Dialog zu fördern und in São Paulo die Sichtbarkeit von Künstlerinnen aus neuen Perspektiven zu erhöhen.

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

Universitätsprofessorin und Kuratorin Museum für zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo, MAC USP

ZUR IDENTITÄT DER SAMMLUNG VERBUND, WIEN

»It's a bible!«, meinte einmal eine Kuratorin begeistert, als sie unser Buch *Feministische Avantgarde* durchblättert. Manchmal ist der Wert getaner Arbeit stärker aufgrund des Feedbacks einer anderen Person zu spüren. Meine Absicht war es, ein Standardwerk zu schaffen: für eine künstlerische Bewegung, die vor allem in den 1970er-Jahren kollektiv in Europa, Lateinamerika und Nordamerika ein völlig neues »Bild der Frau« aus weiblicher Perspektive schuf. Viel zu lange wurde diese bedeutende Kunstbewegung von der Kunstgeschichtsschreibung und den Museen übersehen. Deshalb war es mir ein Anliegen, einen Begriff zu finden, der zum Ausdruck bringt, dass diese Künstlerinnen erstmals in der Geschichte der Kunst etwas Neues schufen. Und welcher Terminus wäre dafür besser geeignet als »Avantgarde«? Es ist ein ebenso ehrwürdiger wie auch progressiver Begriff, der aufhorchen lässt und sofort signalisiert: Hier nahmen Künstler:innen eine Vorreiterrolle ein.

Das Spezifische der Feministischen Avantgarde entstand vor dem Hintergrund der Emanzipationsbewegungen des Civil Rights Movement, der Student:innenbewegung und der Frauenbewegung. Mit der Forderung, das »Private« als etwas Öffentlich-Politisches aufzufassen, schufen Künstlerinnen feministische Werke, verbunden mit dem avantgardistischen Anspruch, politische Veränderungen in einer kapitalistisch-patriarchalen Gesellschaft voranzutreiben. Viele dieser Werke sind hier im Buch vereint – provokative und radikale, poetische und ironische. Die Künstlerinnen hinterfragen eindimensionale Rollenzuweisungen als Mutter, Hausfrau und Gattin, verstehen die Darstellung ihres oft nackten Körpers nicht als sexuelles Objekt, sondern setzen ihren Körper im Sinne eines Kunstwerks innerhalb eines performativen Akts ein. Die Werke entlarven das Diktat der Schönheit und durchbrechen die Mauer des Schweigens, wenn es um Gewalt gegen Frauen geht. Und mit Rollenspielen fächern sie vielfältige weibliche Identitäten auf. Allen gemeinsam ist, dass sie aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus entstanden. Einige von ihnen weisen deshalb ähnliche ästhetische Strategien auf, ohne dass die Künstlerinnen einander kannten. Neben Zeichnungen und Objekten wirkten die neuen Ausdrucksformen Fotografie, Film, Video, Aktionen und Performances gegen die Vormachtstellung der Malerei.

Nach dem Philosophen Walter Benjamin bleibt das bloß akkumulierende Sammeln ein fruchtloses Unterfangen. Erst durch ein kritisches Bewusstsein von der eigenen Gegenwart und ihren gesellschaftlichen Bedingungen wird Sammeln zu einer Kulturtechnik, zu einer kulturellen Selbstvergewisserung, zu etwas, das in der Gesellschaft sichtbar und erkennbar wird. Für die SAMMLUNG VERBUND galt

es, eine Pionier:innenrolle und mit ihrem Schwerpunkt der »Feministischen Avantgarde der 1970er-Jahre« den Kanon der Kunstgeschichte zu erweitern.

Die SAMMLUNG VERBUND wurde 2004 vom Vorstand des VERBUND in Wien gegründet, Österreichs führendem Stromunternehmen und einem wichtigen Stromerzeuger aus Wasserkraft und erneuerbarer Energie in Europa. Die Ausrichtung der Sammlung orientiert sich entlang von drei Linien, die drei Generationen von Künstler:innen umfassen: »Wahrnehmung von Räumen und Orten«, »Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre« sowie »Gender, Identitäten und Diversität«. Nach unseren Sammlungspräsentationen im MAK in Wien (2007) und im Istanbul Modern (2008) fand in der Galleria nazionale d'arte moderna in Rom 2010 unsere erste Themenausstellung *DONNA. Avanguardia Femminista negli anni '70* statt. Damals waren es rund 200 Werke von 17 Künstlerinnen, der gleichnamige Katalog erschien im italienischen Verlag Electa. Es folgten Madrid (2013), Brüssel und Halmstad (2014). Anlässlich der Schau in der Hamburger Kunsthalle erschien 2015 die erste deutschsprachige Ausgabe unseres Buches zur *Feministischen Avantgarde* im Verlag Prestel und bald darauf 2016 im selben Verlag die zweite erweiterte deutschsprachige und erste englischsprachige Ausgabe für die Stationen in London (2016), Wien (2017), Karlsruhe (2018), Barcelona (2018) und Linz (2021). *Les Rencontres de la Photographie d'Arles* publizierte anlässlich unserer Ausstellung 2022 einen französischsprachigen Katalog im Verlag delpire & co in Paris.

Nun erscheint unsere dritte deutschsprachige und zweite englischsprachige Ausgabe anlässlich der neuen Tour für die Jahre 2025 und 2026. In ihrem Vorwort bringen die vier Museumsdirektor:innen ihre Wertschätzung für die feministische Kunstbewegung überzeugend zum Ausdruck. Für dieses Engagement und die besonders schöne Zusammenarbeit danke ich herzlich folgenden Personen: Christiane Lange, Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart, Kuratorin Sandra-Kristin Diefenthaler, der ehemaligen Kuratorin Alessandra Nappo und der wissenschaftlichen Volontärin Linda Kirschey; Reinhard Spieler, Direktor des Sprengel Museums Hannover, und Kuratorin Inka Schube, unterstützt von Katharina Herrmann; und Fanni Fetzer, Direktorin des Kunstmuseums Luzern, unterstützt von Eveline Suter. Ana Gonçalves Magalhães, Universitätsprofessorin und Kuratorin des MAC USP in São Paulo, hat ermöglicht, dass viele Künstlerinnen erstmals ihre Werke in Lateinamerika zeigen.

Der feministische Sammlungsschwerpunkt wurde auf 600 Werke von 88 Künstlerinnen vertieft und die vorliegende Publikation wurde umfassend erweitert. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher

geografischer, nationaler und ethnischer Herkunft wurde die Auswahl der Künstlerinnen diverser, vor allem kamen Werke von Schwarzen Künstlerinnen und Arbeiten aus Osteuropa hinzu. Die sozialen und politischen Bedingungen zeigen, dass Feminismus intersektional zu denken ist. In meinem einleitenden Essay wird deutlich, dass unterschiedliche feministische Bewegungen diverse Anliegen artikulierten. Vor allem BIPOC- und LGBTQIA+-Kunstschaffende waren und sind der Mehrfachdiskriminierung von Rassismus, Klassismus, Sexismus und Kolonialismus ausgesetzt.

Ich danke allen Autor:innen für ihre erhellenden Beiträge zu den einzelnen Künstlerinnen. Für die jahrelange umsichtige Betreuung des vorliegenden Buches danke ich Katharina Haderer, Programmleiterin des Prestel Verlages, und Grafikdesignerin Maria Anna Friedl für ihre einfühlsame Gestaltung all unserer Bücher. Das Cover zeigt die Pose des Empowerment von Ulrike Rosenbach aus der Foto-Performance *Art is a criminal action* (1969–1970) und die Umschlagrückseite ziert die beeindruckende Performance *Mlle Bourgeoise Noire* (1980–1983) von Lorraine O'Grady.

Meinem Kuratorium danke ich für zahlreiche Hinweise, die mir meine Ankaufsentscheidungen erleichterten: Philipp Kaiser, Jessica Morgan, Camille Morineau, Sean Rainbird und Marc-Olivier Wahler sowie dem aktuellen Kuratorium Jamillah James und Catherine Wood. Mein bester Dank geht auch an alle Galerien und ihre Mitarbeiter:innen für die schöne Zusammenarbeit. Eva Haberkellner und Sophie Rueger, meinem großartigen Team der SAMMLUNG VERBUND, danke ich herzlich für ihr außerordentliches Engagement, ihren täglich gut gelaunten Einsatz und ihren leidenschaftlichen Enthusiasmus für die Kunst. Wie immer danke ich meinem Sohn Adrian für seine Geduld.

Nicht zuletzt danke ich Michael Strugl, Vorstandsvorsitzender der VERBUND AG, wie auch seinen Vorstandskolleg:innen CFO Peter F. Kollmann, CRO Susanna Zapreva und COO Achim Kaspar, die mit ihrer Offenheit und ihrem Verständnis für die Anliegen der Kunst diese für eine Firmensammlung außergewöhnliche Publikation ermöglichen.

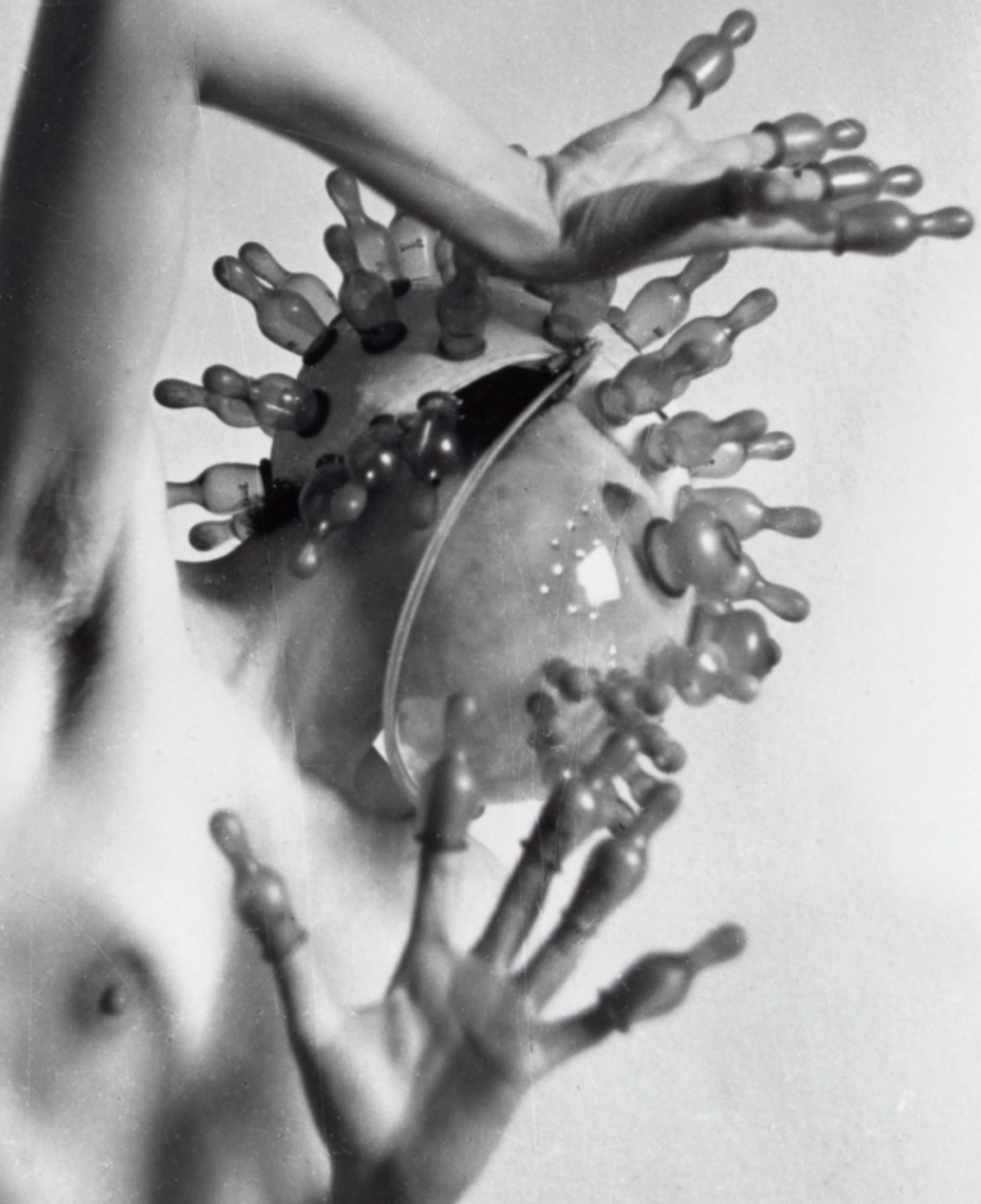
Mit diesem Kompendium will die SAMMLUNG VERBUND eine unvergessliche Spur in unserem kulturellen Gedächtnis hinterlassen.

GABRIELE SCHOR

Gründungsdirektorin der SAMMLUNG VERBUND, Wien



HANNAH WILKE, S.O.S. Starification Object Series. One of 36 playing cards from mastication box, 1975, SV_171_2007 (S. 528)



GABRIELE SCHOR

DIE FEMINISTISCHE AVANTGARDE

EINE RADIKALE UMWERTUNG DER WERTE¹

»Natürlich ist Kunst geschlechtslos,
aber Künstlerinnen und Künstler sind es nicht.«²

Lucy R. Lippard, 1973

»Da, wo die Europäerin sich beklagt, zweifach unterdrückt zu sein,
ist es die Schwarze Frau dreifach: wegen ihres Geschlechts,
wegen ihrer Schichtzugehörigkeit und wegen ihrer Rasse.«³

Awa Thiam, 1978

»Feministische Kunst ist die kraftvollste
theoretische Bewegung in der modernen Kunst,
aber vieles harrt noch der Entdeckung.«⁴

Alexis Hunter, 2013

RENATE BERTLMANN, Zärtliche Pantomimen.
Pantomime Schnuller-Tanz, 1976, S/W-Fotografie
© Renate Bertlmann / Bildrecht, Wien, 2025

Der Begriff ›Avantgarde‹ bezeichnet künstlerische Strömungen der Moderne, die eine Vorreiterrolle eingenommen haben, wie Konstruktivismus, Kubismus, Dadaismus, Futurismus bis hin zum Surrealismus. Da sich die moderne Kunstgeschichte grundätzlich zu sehr am Paradigma des männlichen Geniediskurses orientierte, wurde das avantgardistische Schaffen vieler Künstlerinnen übersehen. In den letzten Jahrzehnten verdeutlichten aber wissenschaftliche Forschungen, Publikationen und Ausstellungen, dass Künstlerinnen sehr wohl die klassischen Avantgarden entscheidend mitgestaltet haben, unter anderen den Konstruktivismus⁵ oder den Surrealismus.⁶ Gemeinsam sind den Avantgardist:innen der Bruch mit der Tradition, die Dekonstruktion überkommener ästhetischer Vorstellungen sowie 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 der Kultursoziologe Peter Bürger in seiner viel diskutierten Schrift *Theorien der Avantgarde*, dass die Avantgarden gescheitert seien.⁷ 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.«⁸ Ein prominentes Beispiel dafür ist der ästhetische Bruch im Werk der russisch-polnischen Künstlerin Katarzyna Kobro, die in den 1920er- und 1930er-Jahren visionäre unistisch-abstrakte Skulpturen schuf und nach dem Krieg bis zu ihrem Tod 1951 ihre avantgardistische Praxis nicht mehr ausführen konnte.⁹

¹ Dieser Text ist die dritte, erweiterte und überarbeitete Fassung.

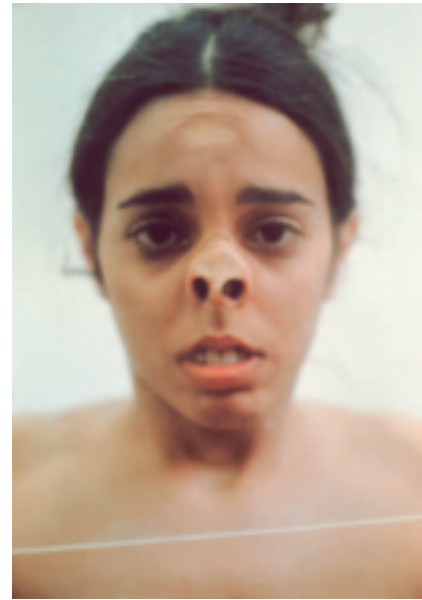
² Lucy R. Lippard, »The Women Artists' Movement – What Next?«, in: *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, S. 139.

³ Awa Thiam, *La Parole aux négresses*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris 1978, S. 113.

⁴ 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 Círculo 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.



KATALIN LADIK, POEMIM (Series A),
Novi Sad, 1978, Detail aus SV_647_1-6_2015
(S. 298-299)



ANA MENDIETA, Untitled (Glass on Body
Imprints), 1972/1997, Detail aus
SV_237_1-6_2008 (S. 328-329)

- 5 Siehe u. a. *amazonen der avantgarde*, hrsg. von John E. Bowlit und Matthew Drutt, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin/Royal Academy of Arts, London 1999-2000. Christina Kiaer, »The short life of the equal woman. Remembering the work of Russian female artists under Stalin in the 1930s«, in: *Tate Etc.*, 20. Okt. 2017, London (zuletzt 19. Okt. 2024).
- 6 Siehe u. a. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York 1985. Patricia Allmer, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Ausst.-Kat. Manchester Art Gallery, München/New York 2009. *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, hrsg. von Susanne Meyer-Büser, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012. Patricia Allmer, *Intersections. Women artists/surrealism/modernism*, Manchester 2016. *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, kuratiert von Ingrid Pfeiffer, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2020. Patricia Allmer, *The traumatic surreal. Germanophone women artists and Surrealism after the Second World War*, Manchester 2022.
- 7 Siehe auch: *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, hrsg. von Martin W. Lüdke, Frankfurt am Main 1976, sowie Benjamin Buchloh, »Theorizing the Avant-Garde«, in: *Art in America*, 72, November 1984, S. 19-21.
- 8 Karin Hirdina, »Avantgarde«, in: *Metzler Lexikon Ästhetik*, hrsg. von Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 57-60, hier: S. 60.
- 9 Yve-Alain Bois gibt dafür theorieimmanente Gründe an, siehe: ders., »Strzemiński und Kobro. Auf der Suche nach Motivation«, in: *Katarzyna Kobro. 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 Kobro 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.

Nach dem Zweiten Weltkrieg schlossen sich den historischen Avantgarden die Neo-Avantgarden an, darunter Action Painting, Abstrakter Expressionismus, Minimalismus, Op-Art, Pop-Art, Situationismus, Fluxus, Happening, Konzeptkunst und Wiener Aktionismus. Wikipedia bezeichnet die genannten Kunstrichtungen als »Kunstbewegungen der Avantgarde«¹⁰, zählt aber 2024 die feministische Bewegung nicht dazu. Wie kann es sein, dass eine der bedeutendsten Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mit dem Begriff »Avantgarde« assoziiert wird? Auch in den maßgeblichen deutschsprachigen Lexika des Verlags Metzler *Ästhetische Grundbegriffe* (2000) und *Ästhetik* (2006) wird diese Kunstbewegung nicht erwähnt, ebenso in dem 2009 eigens dieser Thematik gewidmeten Lexikon *Avantgarde*, das immerhin 220 Artikel enthält.¹¹ 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 unter anderen 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.«¹² Der Kunstkritiker Lawrence Alloway bringt es in seinem 1976 erschienenen Artikel *Women's Art in the '70s* auf den Punkt: »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.«¹³ Alloways erfreuliche und treffend visionäre Diagnose, die feministische Kunstbewegung der 1970er-Jahre als »Avantgarde« zu bezeichnen, blieb Jahrzehnte lang eine singuläre Position.



CLAUDE CAHUN, Self-portrait (in cupboard),
ca. 1932, S/W-Fotografie
© Jersey Heritage Collections



SANDY ORGEL, Line Closet, 1972
Installation, Womanhouse, Los Angeles
© Sandy Orgel / The Power of Feminist Art. The American
Movement of the 1970s, History and Impact, hrsg. von Norma
Broude, Mary Garrard, 1994 / Foto: Lloyd Hamrol



FRANCESCA WOODMAN, Untitled, Providence,
Rhode Island, 1975–1978/1997, SV_221_2008 (S. 553)

Die Verknüpfung der beiden Termini »Feminismus« und »Avantgarde« konnte ich anlässlich des Katalogs unserer ersten Sammlungspräsentation 2007 publizieren.¹⁴ Danach fand 2010 unsere erste Themenausstellung *Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre. Werke der SAMMLUNG VERBUND*, Wien statt, die bis heute durch Europa tourt.¹⁵ Trotz der begleitenden Publikationen aus den Jahren 2010, 2015 und 2016 gelang es uns jahrelang nicht, den Begriff »Feministische Avantgarde« auf Wikipedia geltend zu machen, bis die Künstlerin Myriam Thyes mit ihrem editorischen Know-how auf einen klugen Schachzug kam. Sie platzierte den Terminus »Feministische Avantgarde« auf Wikipedia nicht aufgrund der erschienenen Standardwerke, sondern verfasste im Juli 2019 einen Beitrag zur europäischen Ausstellungstour.¹⁶ Nachdem diese maßgebliche Kunstbewegung jahrzehntelang im akademischen Diskurs hartnäckig ignoriert wurde, ist es wichtig, auf mehreren Ebenen präsent zu sein, auch online. Die Protagonistinnen der Feministischen Avantgarde verfassten Manifeste und Pamphlete, gründeten Vereinigungen und Zeitschriften, übten Institutionskritik und organisierten ihre eigenen Ausstellungen. Sowohl formal als auch inhaltlich ging ihre Kunst neue Wege. Sie praktizierten die Verschränkung von Kunst und Leben und trieben sozialpolitische Veränderungen voran – alles Kriterien, die eine Avantgarde kennzeichnen.

Vor allem in den letzten Dekaden wurden feministische Kunstbewegungen mit zahlreichen substanziell recherchierten Publikationen und umfassenden Ausstellungen historisch aufgearbeitet. Einer der Meilensteine auf diesem Weg war 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 USA¹⁷ als auch in Europa¹⁸, eine starke Resonanz auslöste. Die Kuratorin Cornelia Butler betonte: »[...] die Auswirkungen des Feminismus in der Kunst der 1970er-Jahre stellen die bedeutendste internationale »Bewegung« der Nachkriegszeit überhaupt dar.«¹⁹ Holland Cotter, Kunstkritiker der *New York Times*, erklärte zu *WACK!*: »Kuratoren und Kritiker haben zunehmend erkannt, dass vom Feminismus die einflussreichsten Impulse in der Kunst des

10 Siehe: <https://de.wikipedia.org/wiki/Avantgarde> (zuletzt 6. Okt. 2024).

11 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.

12 Donald B. Kuspit, »Art criticism«, in: *Encyclopaedia Britannica*, <http://www.britannica.com> (zuletzt 12. Juli 2016).

13 Lawrence Alloway, *Women's Art in the '70s*, in: *Art in America*, 64, Nr. 3, Mai–Juni 1976, S. 64–72.

14 *HELD TOGETHER WITH WATER. Kunst aus der Sammlung Verbund*, hrsg. von Gabriele Schor, Ausst.-Kat. MAK, Ostfildern 2017, S. 17.

15 Zu den einzelnen Stationen der Ausstellungstour der *Feministischen Avantgarde* siehe Impressum in diesem Buch.

16 Ich danke Myriam Thyes für ihr außerordentliches Engagement, den Begriff »Feministische Avantgarde« auf Wikipedia zu platzieren (aufgerufen 20. Okt. 2024).

17 Siehe u. a.: *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*, Brooklyn Museum, 2007. *Agents of Change: Women, Art and Intellect*, Ceres Gallery, 2007. *Femme brut(e)*, Lyman Allyn Art Museum, New London 2007; *Role Play: Feminist Art Revisited 1960–1980*, Galerie Lelong, New York 2007. *Multiple Vantage Points: Southern California Women Artists, 1980–2006*, Municipal Art Gallery, Los Angeles 2007.

18 Siehe u. a.: *Vote for Women*, Haus der Sparkasse, Meran 2008. *Matrix*, Museum auf Abruf (MUSA), Wien 2008. *REBELLE. Art & 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.

19 Cornelia Butler, »Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria«, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, hrsg. von Cornelia 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.



HANNAH WILKE, Super-T-Art, 1974
Detail aus SV_161_1-20_2007 (S. 532-533)



FRANCESCA WOODMAN, Untitled, Rome, Italy, 1977-1978
SV_214_2008 (S. 572)

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.«²⁰

Entscheidend für die zunehmende Anerkennung der feministischen Kunst war, dass die Ausstellung *WACK! Art and the Feminist Revolution* auf prominenter Museumsebene stattfand, so etwa 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. Ich erfuhr schon im Vorfeld, dass Connie Butler an *WACK!* arbeitet, und diese Nachricht war für mich als Kuratorin und beginnende Sammlungsleiterin eine Bestätigung und Ermutigung, mit meiner Forschung fortzufahren.

Mein Anspruch an die Publikationen und die Ausstellungstour *Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre. Werke der SAMMLUNG VERBUND*, Wien ist es, die beiden Begriffe »Feminismus« und »Avantgarde« aufeinander zu beziehen, um die historische Pionierleistung dieser Künstlerinnen hervorzuheben. Der Terminus »Avantgarde« stammt aus der französischen Militärsprache und bezeichnet eine Gruppe von Vorkämpfern, die den Feind auskundschaften. Im 20. Jahrhundert wurde er für künstlerische Bewegungen verwendet, die sich an der Idee des Fortschritts orientierten, vorherrschenden ästhetischen Normen den Rücken kehrten und etwas Neues hervorbrachten. Titel feministischer Ausstellungen weisen öfters das Attribut »radikal« und das Wort »Revolution« auf. Beide Wörter sind zutreffend, hat doch die feministische Kunstbewegung tatsächlich »radikal«, also »von der Wurzel« her erstmals in der Geschichte der Kunst das »Bild der Frau« aus der Perspektive der Frauen grundlegend neu geschaffen und die klischeehafte Repräsentation der »Frau im Bild« einer »revolutionären«, also »tiefgreifenden Wandlung« unterzogen. Den Begriff »Avantgarde« möchte ich deshalb geltend machen, weil er ein kunsthistorischer Terminus ist. Die Zuordnung der feministischen Kunstbewegung

²⁰ Holland Cotter, »Feminist Art Finally Takes Center Stage«, in: *New York Times*, 12. März 2007.



FRANCESCA WOODMAN, Face, Providence, Rhode Island, 1975-1976
SV_118_2006 (S. 555)



RENATE BERTLMANN, Zärtliche Pantomime, 1976
Detail aus SV_566_2014 (S. 114-115)

zu einer kunsthistorischen Kategorie, die in der Kunstgeschichtsschreibung ein privilegiertes Ansehen genießt, soll helfen, den bestehenden (mehrheitlich männlichen) Kanon der Avantgarden zu erweitern und dieser radikalen und revolutionären Kunstbewegung ihren gebührenden Platz in der Historiografie der Kunst einzuräumen.

Während meiner Forschungsarbeit bemerkte ich, dass viele feministische Künstlerinnen aus dieser Zeit mit ihren Werken noch zu entdecken waren. Nach wie vor gibt es zu wenige Biografien dieser Künstlerinnen. Beispielsweise veröffentlichte 2021 die Kunsthistorikerin und Kuratorin Nina Schedlmayer eine spannende Biografie zum bewegten Leben und künstlerischen Schaffen von Margot Pilz. Ich wurde öfters gefragt, wie ich besonders jene Künstlerinnen gefunden habe, die noch weniger bekannt waren, keine Webseite haben, keine Publikationen vorweisen können und keine Galerie haben, die ihre Werke vertritt. Entweder empfahlen mir andere Künstlerinnen ihre Kolleginnen von damals oder ich recherchierte in den Katalogen aus den 1970er-Jahren, denn diese Künstlerinnen haben damals ausgestellt und es wurde über sie geschrieben. Ab Mitte der 1980er-Jahre wurden ihre Werke leider weniger ausgestellt, es gab noch keinen Markt für diese feministischen Kunstwerke und auch die kunsthistorische Rezeption blieb weitgehend aus. Zahlreiche Werke feministischer Künstlerinnen wurden deshalb nicht oder nur ungenügend gesichtet und dokumentiert. Es gilt daher, Nachlässe aufzuarbeiten, Recherchen durchzuführen und Archivarbeit zu leisten. Darüber hinaus sind Gespräche mit den Künstlerinnen im Sinne von Oral History zu führen, ihre Ausstellungsbeteiligungen, Schriften, Gedanken und Anliegen in Erfahrung zu bringen sowie ihre Werke einer formalen und inhaltlichen Analyse zu unterziehen und diese in Beziehung zu anderen Werken ihrer Zeit zu setzen.

Viele Kuratorinnen haben diese mühsame und zugleich bereichernde Arbeit aufgenommen. Inka Graeve Ingelmann konzentrierte sich in *Female Trouble* (Pinakothek der Moderne, München, 2008) auf die fotografische Produktion weiblicher Inszenierungen seit dem 19. Jahrhundert. Camille Morineau zeigte

in *elles@centrepompidou* Werke der Künstlerinnen aus der Sammlung des Musée national d'art moderne (Centre Pompidou, Paris, 2011). Als die engagierte Kuratorin dem damaligen Direktor diese Ausstellungsidee vorschlug, entgegnete er verwundert: »Haben wir überhaupt genug?«²¹ Die Frage war berechtigt, denn fast alle Museen haben es verabsäumt, Werke aus dieser Zeit zu erwerben. Die Pariser Ausstellung erwies sich als erfolgreich, wurde mehrmals in veränderter Präsentation verlängert und zahlreiche Werke von Künstlerinnen bereicherten die Sammlung.

Die Forschungsfelder der feministischen Kunstbewegungen erweitern sich laufend entsprechend den geografischen, nationalen, ethnischen und kulturellen Gegebenheiten. Während *WACK!* sich 2007 mehrheitlich auf nordamerikanische Künstlerinnen konzentrierte, setzten bald darauf intensive Forschungen zur feministischen Kunst afroamerikanischer, lateinamerikanischer und osteuropäischer Künstlerinnen ein. 2017 begann die Ausstellungstour *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85* im Brooklyn Museum mit vier darauffolgenden Stationen, kuratiert von Catherine Morris und Rujeko Hockley. 2018 fand *Radical Women. Latin American Art, 1960–1985*, kuratiert von Cecilia Fajardo-Hill und Andrea Giunta im Hammer Museum in Los Angeles statt und ging danach in die Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasilien. 2019 gab die Ausstellung *Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang* in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, kuratiert von Susanne Altmann, Einblick in die spezifischen Aktionen und Werke des sogenannten Ostblocks zwischen 1961 und 1989. Es ist erfreulich, dass auf nationaler Ebene spezifische Forschungen und Aufarbeitungen erfolgen, wie etwa von der Kuratorin Linsey Young für die Tate Britain in London mit der Ausstellung *Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970–1990*. Die Schau wird 2025 in den National Galleries of Scotland: Modern, Edinburgh und The Whitworth, The University of Manchester zu sehen sein.

Unsere fortlaufende Ausstellungstour *Feministische Avantgarde* zeigt mehrheitlich Werke von europäischen Künstlerinnen, obwohl auch Künstlerinnen aus Lateinamerika und den USA vertreten sind. Seit unserer ersten Station 2010 in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom, die 200 Werke von 17 Künstlerinnen vereinte, wurde der Bestand laufend erweitert, bis zum Vorliegen dieser Publikation 2025 auf rund 600 Arbeiten von 88 Künstlerinnen. Im Laufe der Jahre war es mir wichtig, dass Werke von afroamerikanischen, lateinamerikanischen und osteuropäischen Künstlerinnen aufgenommen werden, wie etwa die Fotografien von Lorraine O'Grady, Senga Nengudi, Ana Mendieta und Regina Vater, die Videos von Howardena Pindell, Sonia Andrade, Letícia Parente und Victoria Santa Cruz, die Lithografien von Elizabeth Catlett, die Zeichnungen von Emma Amos und Teresa Burga und die Fotografien von Anna Kutera, Katalin Ladik, Natalia LL, Orshi Drozdik, Jana Želibská und der aus der DDR stammenden Künstlerin Gabriele Stötzer. Die unterschiedlichen geografischen, nationalen, ethnischen, sozialen und politischen Bedingungen, unter denen die genannten Künstlerinnen arbeiteten, zeigen, dass Feminismus intersektional zu denken ist. In den folgenden Kapiteln wird deutlich, dass unterschiedliche feministische Bewegungen unterschiedliche Anliegen artikulierten. Vor allem BIPOC- und LGBTQIA+Kunstschaffende waren und sind der Mehrfachdiskriminierung von Rassismus, Klassismus, Sexismus und Kolonialismus ausgesetzt.

21 Camille Morineau im Gespräch mit der Autorin, Sommer 2014.

22 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1951], Hamburg 1968, S. 399.

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

24 Simone de Beauvoir, siehe Fußnote 22, S. 265.

25 Auch Judith Butler vertrat diese Auffassung in ihrem Buch *Gender Trouble* [Das Unbehagen der Geschlechter] zu Beginn der 1990er-Jahre.

26 Intersektionalität konzentriert sich auf jene Personen, die gleichzeitig überlappende Formen der Unterdrückung durch Rasse, Klasse, Geschlecht und sexuelle Orientierung erfahren. Siehe auch hier im Band S. 27.

27 »Die Schwarzen Frauen des 19. Jahrhunderts kannten sexistische Unterdrückung weitaus besser, als es für jede andere Gruppe von Frauen in der US-amerikanischen Gesellschaft jemals der Fall war. Sie waren nicht nur die Gruppe von Frauen, die am stärksten sexistischer Diskriminierung und sexistischer Unterdrückung ausgeliefert war, sondern sie waren auch derart machtlos, dass ihr Widerstand selten die Form eines organisierten Kollektivs annehmen konnte.« Das erklärt bell hooks in ihrem Essay »Schwarze Frauen und Feminismus« (1981), in: *Schwarzer Feminismus, Grundlagen-texte*, Münster 2022.

EMANZIPATION – FEMINISMEN

Die vorliegende Publikation vereint Künstlerinnen, die während ihrer Kindheit oder Jugend die politischen und sozialen Auswirkungen der 1950er-Jahre in Europa, Lateinamerika und den USA erlebten. Es war die Zeit des Kalten Krieges, des Antikommunismus, des Rassismus, der Rassentrennung und der Prüderie. Für Frauen war es allgemein nicht üblich, ein unabhängiges und selbstständiges Leben zu führen. Wollten sie das Elternhaus verlassen, bot sich die Ehe oft als einzige Alternative: Ehe als Flucht. 1949 veröffentlichte die französische Philosophin Simone de Beauvoir ihr epochales Buch *Le Deuxième Sexe*, das bald darauf in zahlreiche Sprachen übersetzt und weit über die Grenzen von Europa und den USA hinaus rezipiert wurde. Darin erklärt sie: »Das Schicksal, das die Gesellschaft herkömmlicherweise für die Frau bereithält, ist die Ehe.«²² 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. Als die angehende Künstlerin dort in der Werkstatt an ihren Lithografien arbeitete, meinte ein mitfühlender Assistent: »Ach, Fräulein Jürgenssen, warum schleppen Sie sich denn mit den schweren Lithosteinen ab, Sie werden doch eh bald heiraten.«²³ De Beauvoir analysierte in ihrer Kultur- und Sozialgeschichte über die Frau: »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.«²⁴ Die Unterdrückung der Frau ist nicht »naturgegeben«, sondern vielmehr historisch, sozial, politisch determiniert und entspricht der hierarchischen Logik des Patriarchats. Dass das »Frau-Sein« gesellschaftlich diskursiv konstruiert ist, war für eine ganze Generation feministisch denkender Frauen eine wichtige Erkenntnis.²⁵

In den 1960er- und den 1970er-Jahren entstand eine grundsätzliche Kritik am kapitalistischen und imperialistischen Wirtschaftssystem und es formierten sich zahlreiche Bewegungen: die Bürgerrechtsbewegung und die Black Power-Bewegung, aus denen die Schwarze Frauenbewegung hervorging, die Antikriegsbewegung, die Studentenbewegung, die Homosexuellenbewegung und die *weiße* Frauenbewegung. Die zwei Frauenbewegungen sind heterogen, allein schon aufgrund unterschiedlicher Klassenzugehörigkeiten, doch die wesentliche Differenz lag im Rassismus begründet. *Weiß*e Frauen sahen ihren Feminismus als »universal« an und ließen außer Acht, dass Schwarze Frauen mit der Mehrfachdiskriminierung von Rassismus, Sexismus und Klassismus konfrontiert waren, insofern ist die Schwarze Frauenbewegung eng mit Intersektionalität²⁶ verbunden. Ihre Anfänge lassen sich bis zur versklavten Freiheitskämpferin Sojourner Truth und zu ihrer historischen Rede »And ain't I a woman?« [Und bin ich etwa keine Frau?] anlässlich der Frauenrechtskonvention 1851 in Ohio zurückverfolgen. Weitere wichtige Repräsentantinnen sind Anna Julia Cooper, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Akasha Gloria Hull, bell hooks und Ida B. Wells, um nur einige zu nennen.²⁷ Die Anfänge der *weißen* Frauenbewegung gehen auf die Suffragetten Anfang des 20. Jahrhunderts zurück, die vor allem als bürgerliche Bewegung in Großbritannien und den USA für das allgemeine Frauenwahlrecht kämpften.

Auch in nicht westlichen Ländern und Kulturen kämpften Feministinnen für die Aufklärung der Unterdrückungsmechanismen, denen Frauen ausgesetzt sind. Eine der bekanntesten Frauenrechtlerinnen des Nahen Ostens war die ägyptische Aktivistin Nawal El Saadawi. In ihrem 1969 erschienenen Sachbuch über Frauen und Sexualität setzte sie sich mit den Angriffen auf den weiblichen Körper in einer



BIRGIT JÜRGENSSEN, Emanzipation, 1973
Farbstift und Bleistift auf Büttenkarton
© Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien 2025



Buchcover AWA THIAM, Die Stimme der schwarzen Frau, deutsche Version, 1981
© Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg

arabisch-islamischen Gesellschaft auseinander. Die senegalesische Aktivistin Awa Thiam benennt in ihrem Buch *La Parole aux négresses* von 1978 [*Die Stimme der schwarzen Frau: Vom Leid der Afrikanerinnen*, 1981], das als Grundstein des frankophonen afrikanischen Feminismus gilt, die drei Felder, die für die Unterdrückung afrikanischer Frauen verantwortlich sind: Sexismus, Rassismus und Traditionalismus.

Die in den 1970er-Jahren breit verfügbar werdende Möglichkeit der Geburtenkontrolle (Antibabypille), die sexuelle Revolution, die antiautoritäre Erziehung, die Kritik am Establishment und an den überkommenen Werten – das gab vor allem einer *weißen* Generation Zuversicht, konservative bis reaktionäre Normen könnten geändert werden. In dieser politischen Aufbruchsstimmung bildeten sich europäische, lateinamerikanische und angloamerikanische feministische Bewegungen, die für Gleichberechtigung von Frauen und Männern im privaten und sozialen Bereich auftraten, sich für gleichen Lohn bei gleicher Arbeit und die Selbstbestimmung über den weiblichen Körper (Fristenlösung) einsetzten und den Rassismus sowie die Gewalt an Frauen bekämpften.

Die Zeichnung *Emanzipation* (S. 19) der österreichischen Künstlerin Birgit Jürgenssen 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, dem patriarchalen System die Stirn zu bieten. VALIE EXPORT ruft dazu auf, dass Frauen an den gesellschaftlichen Entscheidungen partizipieren sollen, um sich zu emanzipieren: »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!«²⁸

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

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

GEGEN GENIEKULT UND MEN'S CLUB



Die Logik der Gleichung ›Mann=Künstler=Genie‹, die weit in die Postmoderne hineinhalte, war nur ein Aspekt, gegen den sich Künstlerinnen zu formieren hatten. Der einflussreiche 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.²⁹ Schwärmerische Worte für einen Formalisten. Dieser Lobgesang fand auch in den Medien seine Resonanz. Im August 1949 widmete das *LIFE Magazine* dem 37-jährigen Jackson Pollock eine dramatisch aufbereitete Hommage, die ihn in lässiger Pose mit Zigarette im Mundwinkel vor einem seiner Bilder zeigt. Die Überschrift lautete: »Is he the greatest living painter in the United States?« [Ist er der größte lebende Maler in den Vereinigten Staaten?] Konnte man sich diese Schlagzeile für Frauen, für Schwarze und weiße Künstlerinnen, damals vorstellen? Sein Malstil wurde mit den Attributen heftig, gewaltig, ungestüm, undiszipliniert, proletarisch, wuchtig, ursprünglich und explosiv apostrophiert. Da konnte keine Malerin mithalten, denn diese Eigenschaften und dieser Habitus waren zu dieser Zeit ausschließlich für den Mann bestimmt.³⁰ Die patriarchal geprägte Kunstszene verfügte über klare Ausschließungsmechanismen, wie die

LYNDA BENGLIS, »Fling, Dribble and Dip« in: *LIFE Magazine* 68, no 7 (27. Februar 1970), S. 62–63
© Dotdash Meredith

Kunsthistorikerin 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.«³¹

Inwiefern Ausschließung sich auch innerhalb der eigenen Schwarzen Community manifestierte, nämlich aufgrund des Geschlechts, erfuhr die Künstlerin Emma Amos. Am 5. Juli 1963 gründeten Romare Bearden, Charles Alston, Norman Lewis und Hale Woodruff das Künstlerkollektiv *Spiral*, das sich wöchentlich bis 1965 traf und über die Rolle afroamerikanischer Künstler in der Politik und der Bürgerrechtsbewegung sowie in der Kunstwelt diskutierte. Im Frühjahr 1965 entstand die Gruppenausstellung *Spiral: First Group Showing: Works in Black and White* in der Christopher Street Gallery in New York. Die Gruppe hatte mit Emma Amos (S. 71) nur ein weibliches Mitglied. Sie bekam »den Eindruck, dass (...) sich die Gruppe mit Künstlerinnen als Kolleginnen nicht wohlfühlte«³². Und sie hatte das Gefühl, dass sie für die Gruppe irgendwie weniger bedrohlich war als die älteren Künstlerinnen wie Camille Billops, Vivian E. Browne und Faith Ringgold, die in Kunstkreisen bekannter waren. Amos erkannte schnell, dass die New Yorker Kunstwelt »eine Männerszene war, ob Schwarz oder weiß«.³³

In den 1970er-Jahren begann eine jüngere Generation von Künstlerinnen, das hartnäckige patriarchale Erbe der Moderne aufzubrechen. Das *LIFE Magazine* widmete Lynda Benglis im Februar 1970 eine Fotostrecke, die ihren neuen Malstil ›Fling, Dribble and Dip‹ (S. 21) veranschaulicht. Die Künstlerin wird, wie damals Jackson Pollock, in Aktion gezeigt, sie verschüttet 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 die Kunsthistorikerin Griselda Pollock um 1970 am Londoner Courtauld Institute of Art studierte, war sie – wie sie selbst beschreibt – Mitglied einer konkurrenzbetonten Gruppe ehrgeiziger Student:innen der Kunstgeschichte: »Eines Tages mussten wir einen Test schreiben. Wir sollten zehn Dia-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 weit gefächerten geistigen Datenbanken nach dem Namen einer Künstlerin zu suchen: Suzanne Valadon. Diese Erfahrung war für die damalige Zeit typisch. Der Künstler, als Altmeister oder als zeitgenössische Figur geehrt, war symbolisch ein Mann.«³⁴ Pollocks Erfahrung belegt die Forschungen der Kunsthistorikerin Linda Nochlin, die 1971 ihre bahnbrechende Studie »Why have there been no great woman artists?« [Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?] veröffentlicht. Der Essay verdeutlicht die Mechanismen, die Frauen aus der Kunstproduktion und Kunstgeschichtsschreibung ausschlossen.³⁵ Nochlin stellt fest: »Der Haken liegt nicht in unseren Sternen, Hormonen, unseren Menstruationszyklen oder leeren Körperinnenräumen, sondern in unseren Institutionen und unserer Erziehung. (...) Wir würden gern die Rolle eingehender untersuchen, die Picassos Vater, der Kunstprofessor, bei der malerischen Frühreife seines Sohnes

30 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.

31 Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven/London 1997, S. x–xi.

32 Emma Amos, in »Emma Amos in Conversation with Courtney J. Martin«, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, no. 30, Spring 2012, S. 107, zit. nach: Connie H. Choi, »Spiral, the Black arts movement, and ›Where we at‹. Black women artists«, in: *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, hrsg. von Catherine Morris und Rujeko Hockley, Brooklyn Museum, Brooklyn 2017, S. 27 f.

33 Lisa E. Farrington, »Emma Amos: Art as Legacy«, *Women's Art Journal* 28, no. 1, Spring/Summer 2007, S. 4, zit. nach: ebenda, S. 30.

34 Griselda Pollock, »Revolution der Künstlerinnen, 2010«, in: *Lynn Herschman 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.

35 Linda Nochlin, »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hrsg. von Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 22.

36 Ebenda.

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

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?«³⁶ Meret Oppenheim ging ebenfalls darauf ein, dass Frauen sich selbst Aufmerksamkeit schenken müssen. Im Jänner 1975 erklärte die surrealistische Künstlerin anlässlich einer Preisverleihung: »Als Frau hat man die Verpflichtung, durch seine Lebensführung zu beweisen, dass man die Tabus, mit welchen die Frauen seit Jahrtausenden in einem Zustand der Unterwerfung gehalten wurden, als nicht mehr gültig ansieht. Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie sich nehmen.«³⁷ Ähnlich auffordernd formulierte es die afroamerikanische Künstlerin Faith Ringgold mit ihrem bekannten Statement: »Du kannst nicht herumsitzen und darauf warten, dass jemand sagt, wer du bist. Du musst es schreiben, malen und tun.«

PROTEST – TERRAIN BEANSPRUCHEN – »WHERE WE AT«

Im Zuge der zweiten Frauenbewegung gelang es Künstlerinnen in den 1970ern, sukzessive mehr Terrain in der Kunstwelt zu erobern. Sie gründeten Aktionsgemeinschaften, demonstrierten auf der Straße, hielten Proteste vor Museen ab, organisierten Festivals, Symposien und Ausstellungen, gründeten eigene Galerien, verfassten Manifeste, Pamphlete, Bücher, Broschüren, Kataloge und initiierten Verlage und Zeitschriften. Es würde den Rahmen hier überschreiten, wenn ich auf alle Ereignisse in diesem Jahrzehnt einginge. Die vorliegende Publikation beinhaltet eine detaillierte Chronologie von 1968 bis 1980 (S. 647–669), daher beschränke ich mich im Folgenden auf ausgewählte Ereignisse.

Viele Proteste entzündeten sich, weil Künstlerinnen die Teilnahme an Ausstellungen verwehrt wurde. 1970 gründete die afroamerikanische Künstlerin und Aktivistin Faith Ringgold gemeinsam mit ihren Töchtern Michele und Barbara Wallace die *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL) als Grundlage für die afroamerikanische Kunstbewegung. Im nächsten Jahr demonstrierten die Gruppen WSABAL, *Women Artists in Revolution* (WAR) und *Ad Hoc Women Artists' Committee* vor dem Whitney Museum of American Art in New York City gegen den geringen fünfprozentigen Frauenanteil in der Jahresausstellung. Energisch forderten sie die Teilnahme der gleichen Anzahl von Frauen und Männern und setzten sich für die Teilnahme der afroamerikanischen Künstlerinnen Betye Saar und Barbara Chase-Riboud ein. Durch den feministischen Druck wurde die Frauenbeteiligung bei der darauffolgenden Jahresausstellung von 5 auf 22 Prozent erhöht.



Art Workers Coalition Protest vor dem Whitney Museum, Faith Ringgold (rechts) und Michele Wallace (Mitte), 1971 / Foto: Jan van Raay
© Jan van Raay / Courtesy Jan van Raay, Portland, OR



Ausstellungsposter zu »Cookin' and Smokin': Where We At. Black Women Artists«, 1972
Weusi-Nyumba Ya Sanaa Gallery
© Swann Galleries, New York



PAT DAVIS, »Where We At. Black Woman Artists«, v.l.n.r.: Carol Blank, Pat Davis, Victoria Lucus, Crystal McKenzie, Dindga McCannon, Kay Brown, Modu Tanzania, Jeanne Downer, Priscilla Taylor, Emma Zuwadi, Akweke Singho, Linda Hiwot und Saeeda Stanley, 1980
© Courtesy of Estate Pat Davis / Brooklyn Museum, New York

Im Sommer 1971 trafen sich die sechs Künstlerinnen Kay Brown, Jerrolyn Crooks, Pat Davis, Mai Mai Leabua, Dindga McCannon und Faith Ringgold, um die erste Gruppenausstellung afroamerikanischer Künstlerinnen zu planen. Das Interesse, daran teilzunehmen, war groß und so fand die Ausstellung »WHERE WE AT«. *BLACK WOMEN ARTISTS* in der Acts of Art Gallery in Greenwich Village statt. Die Eröffnung wurde zu einem medialen Ereignis und die Schau war ein Erfolg. 1972 erklärte Kay Brown im *Feminist Art Journal*: »Der Ausstellungstitel verdeutlichte die bedeutende Rolle der Schwarzen Künstlerin und zeigte der Community, dass es uns gibt – in großer Zahl. Bis dahin schien das Publikum zu glauben, dass ›Black artist‹ ein Synonym für den Schwarzen männlichen Künstler ist.«³⁸ Am Ende ihres Artikels fordert Brown das Brooklyn Museum auf, »A Black Women's Exhibition« zu organisieren. Bald darauf wuchs die Gruppe auf weitere Teilnehmerinnen.³⁹ Brown erklärte im selben Artikel, warum diese Gruppierung so wichtig war: »WHERE WE AT. BLACK WOMEN ARTISTS ist ein echtes Zusammenkommen kreativer und talentierter Schwarzer Frauen, einzigartig in ihrer Überzeugung der gegenseitigen Unterstützung Schwarzer Künstlerinnen bei ihren kreativen Bemühungen. Die Gruppe ist für die afroamerikanischen Frauen von heute relevant und für die Schwarze Gemeinschaft von entscheidender Bedeutung.«⁴⁰

Der Ausschluss von Künstlerinnen in Gruppenausstellungen und die Ignoranz gegenüber ihrem künstlerischen Schaffen war in den 1960er- und 1970er-Jahren Status quo. Das Museum of Modern Art in New York City organisierte 1976 die Ausstellung *Drawing Now*. Nancy Spero und Joanna Stamerra von der Gruppe *Ad Hoc Protest Committee* ließen auf Radiergummis *ERASE SEXISM AT MOMA* [SEXISMUS IM MOMA AUSLÖSCHEN] (S. 661) stempeln und platzierten diese während der Eröffnung auf die Bilderrahmen der Kunstwerke, um auf den geringen Frauenanteil in der Schau aufmerksam zu machen. 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 bestimmen sollte. In der Folge sagten 46 Teilnehmerinnen ab. Daraus entwickelte sich die *Internationale Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen* (IntAkt, S. 664) in Wien. Eines ihrer Ziele war: »Die Verbesserung der Situation der bildenden Künstlerinnen auf sozialem und künstlerischem Gebiet.«⁴¹

38 Kay Brown, »WHERE WE AT. BLACK WOMEN ARTISTS«, in: *Feminist Art Journal*, April 1972, S. 25, zit. nach: *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, hrsg. von Catherine Morris und Rujeko Hockley, Brooklyn Museum, 2017, S. 62–64.

39 Weitere Künstlerinnen waren: Carol Blank, Vivian Browne, Carole Byard, Gilbert Coker, Iris Crump, Doris Kane, Onnie Millar, Charlotte Richardson, Akweke Singho, Ann Tanksley und Jean Taylor.

40 Ebenda, S. 264.

41 *Identitätsbilder. IntAkt – Jahrbuch 1984*, Ausst.-Kat. Secession, Wien 1984.

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

43 Verband Bildender Künstler der DDR (VBK), *Bildende Kunst*, Heft 5, Berlin 1989a, zit. nach: Angelika Richter, *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld 2019, S. 44.



Die Künstlerinnen Judy Chicago und Miriam Schapiro riefen 1972 den Ausstellungsort *Womanhouse* (S. 670) in Los Angeles ins Leben, wo raumbezogene Installationen (u. a. Menstruationsraum) sowie Performances, Diskussionen und Workshops stattfanden. 1970 gründete Margaret Harrison gemeinsam mit anderen Künstlerinnen die *London Women's Liberation Art Group*. 1972 wurde auch die A.I.R. Gallery (Artists in Residence) als erste gemeinnützige, von und für Künstlerinnen geleitete Galerie gegründet. Susan Williams, Barbara Zucker, Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoriadis und Nancy Spero eröffneten mit vierzehn weiteren Künstlerinnen die Galerie in der Wooster Street 97 in New York City. Linda Goode Bryant gründete 1974 Just Above Midtown Gallery in Manhattan, die vor allem BIPOC-Künstler:innen eine Plattform bot. Beide »non-profit artists spaces« waren sowohl für Schwarze als auch für *weiße* Künstler:innen wichtige Ausstellungsmöglichkeiten.

Lucy R. Lippard, eine wegweisende feministische Kuratorin, Aktivistin und Kunstkritikerin, organisierte 1973 die Ausstellung mit dem Titel *c. 7,500*, die Werke von Künstlerinnen zeigte, vom California Institute of the Arts, Valencia, ausging und bis 1974 durch die USA tourte. Der Katalog (S. 671) besteht aus Karteikarten, die den konzeptuellen Charakter der Ausstellung betonen.⁴² Werke von Ulrike Rosenbach (S. 423), Rita Myers (S. 341) und Martha Wilson (S. 534), die damals gezeigt wurden, befinden sich heute in der SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Die Künstlerin Angela Hampel sprach über geschlechtsspezifische Abwertungen und strukturelle Marginalisierung, die Künstlerinnen in der DDR erfuhren: »Wenn Frauen schlechte Kunst machen, dann sagt man, das sei ›Weiberkunst‹. So wie auch Männer, die schlechte Kunst machen, dieses Etikett kriegen: sie machen Frauenkunst. In dem Moment wird das Geschlecht an die Arbeit gekoppelt. Da, wo Frauen gute Kunst machen, werden sie zum Neutrum, dann übersieht man den Umstand, dass sie das als Frau gemacht haben. Dann ist Kunst Kunst.«⁴³ Die kroatische Künstlerin Sanja Iveković erinnerte sich an den Konflikt zwischen regimetreuen und kritischen Frauen an. »1978 fand im studentischen Kulturzentrum von Belgrad der Kongress ›Frauenfrage‹ statt, die erste internationale feministische Konferenz sozialistischer Länder, wo sich Frauen aus Zagreb, Ljubljana und anderen Orten versammelten. Diese Frauen wurden scharf von den offiziellen Frauenorganisationen

Ausstellungsansicht *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: ATHENA TACHA, *Hands* (zwei Versionen 1970–1972); ULRIKE ROSENBACH, *Hauben für eine verheiratete Frau* (1970); RENEE NAHUM, *In Uniform and Out of Uniform* (1973); RITA MYERS, *Slow Squeeze 1* (1973), *Tilt 1* (1973) und *Body Halves* (1971)

© California Institute of the Arts, Valencia

Ausstellungsansicht *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: Die Pflichten einer Ehefrau (1974), Bodenschrubben (1975), Fensterputzen (1975), unbekanntes Werk, Wir zergliedern Insekten (1974), Fehlende Glieder (1974)

© Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien 2025 / Foto: Birgit Jürgenssen



kritisiert, die behaupteten, dass der Feminismus ein bürgerlicher Import aus dem Westen und die Frauenfrage während der sozialistischen Revolution bereits gelöst sei. (...) Mich haben die Treffen und Vorträge von Wissenschaftlerinnen sehr beeinflusst und ich war eine der wenigen Künstlerinnen, die offen sagte, dass sie Feministin ist.«⁴⁴

1975 riefen die Vereinten Nationen das »Internationale Jahr der Frau« aus. Zahlreiche Veranstaltungen, Konferenzen und Ausstellungen wurden weltweit zur Gleichstellung der Frau organisiert. Romana Loda kuratierte die Schau *Magma: rassegna internazionale di donne artiste*, die durch Italien tourte. VALIE EXPORT kuratierte die internationale ausgerichtete Ausstellung *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* (S. 671), an der unter anderen die österreichischen Künstlerinnen Renate Bertlmann, Birgit Jürgenssen, Maria Lassnig und Friederike Pezold teilnahmen. 1977 stellte ein Kuratorinnenteam die umfassende Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* (S. 672) im Schloss Charlottenburg in Berlin mit 189 Künstlerinnen unter Protesten zusammen. Diese Ausstellungen konnten alle nur unter viel Widerstand organisiert werden. Sarah Schumann, eine der Kuratorinnen der 100-Jahres- Ausstellung, erinnerte sich: »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.«⁴⁵

Kunstmagazine waren wichtige Medien, mit denen aktuelle Forderungen der Frauenbewegung kommuniziert wurden und ein feministisches Bewusstsein schärften. 1970 erschien die radikale feministische Zeitschrift *off our backs* in Washington, 1972 wurden *The Feminist Art Journal* in New York und *Die Hexenpresse* (S. 675) in Wiesbaden (Deutschland) gegründet, 1974 entstand *AUF – Eine Frauenzeitschrift* in Wien. 1977 wurde *Chrysalis* (S. 675) in Los Angeles und *HERESIES* (S. 675) in New York herausgegeben. Von 1976 bis 1984 erschien in Westberlin *COURAGE* und 1977 gründete Alice Schwarzer (S. 662) die Zeitschrift *EMMA* (S. 675), die bis heute existiert.

44 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.

45 Siehe: »Künstlerinnen International. Interview mit Sarah Schumann, Silvia Bovenschen und Michaela Melián«, in: *Frieze d/e*, Nr. 9, April/Mai 2013, S. 92–101. <http://frieze-magazin.de/archiv/features/kuenstlerinnen-international> (abgerufen am 26. Nov. 2024).

46 Der Name der Gruppe bezieht sich auf den Combahee River, an dem 1863 über 750 Sklaven zur Flucht in die sicheren Nordstaaten der USA oder nach Kanada verholten wurde.

47 Combahee River Collective zitiert nach: Catherine Morris und Rujeko Hockley, *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Brooklyn 2017, S. 189.

48 Ebenda, S. 189.

49 Lesbian Issue Collective, zitiert ebenda, S. 189.

50 Catherine Morris, »Struggling for Diversity in Heresies«, in: Catherine Morris und Rujeko Hockley, *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Brooklyn 2017, S. 186.

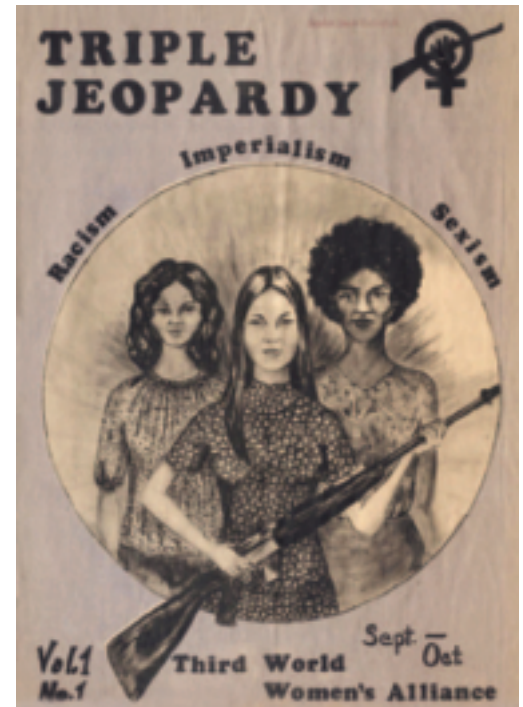
51 Lowery Stokes Sims, *Third World Women Speak*, in: Catherine Morris und Rujeko Hockley, ebenda, S. 190.

WOMEN OF COLOR – INTERSEKTIONALE POLITIK

Unter dem besonderen Engagement von Barbara und Beverly Smith sowie Demita Frazier formierte sich 1974 in Boston die US-amerikanische Aktivistinnen-Gruppe *Combahee River Collective*.⁴⁶ Anlässlich der Ausgabe *Lesbian Art and Artist* des Magazins *HERESIES* protestierten 1977 achtzehn Mitglieder mit einem Brief an die Redaktion, in dem sie den Ausschluss von »women of color« kritisierten: »Wir wissen die Arbeit zu schätzen, die in der *HERESIES*-Ausgabe über lesbische Kunst und Künstlerinnen vorgestellt wird. Wir finden es jedoch entsetzlich, dass Frauen in hundert Jahren womöglich zu dem Schluss kommen werden, dass es 1977 keine lesbischen Künstlerinnen aus der Schwarzen und der Dritten Welt gab.«⁴⁷ Der Brief forderte *weiße* feministische Organisationen direkt auf, sich mit ihren »unzureichenden Bemühungen zur Förderung der Inklusion und zur genauen Darstellung der Lebenserfahrung von »women of color« auseinanderzusetzen«⁴⁸. Das *all-white collective* der Redaktion sah sich mit dem Vorwurf rassistischer Ignoranz gegenüber anderen ethnischen Gruppen konfrontiert. Sie veröffentlichte den Brief und gab ihren »passiven Ausschluss« von »women of color« zu: »Da wir uns nicht um spezielle Kontakte zu Künstlerinnen aus der Dritten Welt bemühten, wurden wir zu einer nur allzu typischen rein *weißen* Gruppe, die in einer rassistischen Gesellschaft agiert.«⁴⁹

Zahlreiche Diskussionen und Ausstellungen entstanden infolge der öffentlichen *Combahee*-Kritik, bei denen unter anderen auch der Begriff »Third World Women« aufkam. Den Terminus »Third World« beschreibt die Kuratorin Catherine Morris als »eine lose zusammenhängende Gruppe von Ländern, die sich der kolonialen Kontrolle entziehen und die mit den damit verbundenen wirtschaftlichen Nachteilen zu kämpfen haben. BIPOC-Künstlerinnen aus der Dritten Welt wurden die Sichtbarkeit, die wirtschaftliche Stabilität und die Unterstützungssysteme der westlichen Kunstwelt stets verwehrt.«⁵⁰ 1978 fand in der alternativen SOHO20 Gallery die Paneldiskussion *Third World Women Artists* statt. 1980 griff die in Kuba geborene Künstlerin Ana Mendieta ebenfalls diesen Terminus für den Titel ihrer kuratierten Ausstellung *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* (S. 674) in der A.I.R. Gallery in New York auf. Zahlreiche kritische Stimmen an der Diskussion teilnehmender Künstlerinnen wurden in die *HERESIES*-Ausgabe »Third World Women – The Politics of Being Other« von 1979 aufgenommen. Die Kunsthistorikerin Lowery Stokes Sims fasste die Debatte wie folgt zusammen: »Als Künstlerinnen mussten nicht-*weiße* Frauen nicht nur den Erwartungen in Bezug auf Rollenmuster trotzen, sondern auch die verkümmerte Kreativität kolonialisierter Völker überwinden, deren indigene Kultur 500 Jahre lang von der Machtklasse verunglimpft und verleugnet wurde. Während *weiße* (anglo-europäische) Frauen einen gewissen Zugang zu Kunstausbildung und -förderung (...) und eine gewisse Ausweitung der Möglichkeiten in einer hoch technisierten Gesellschaft hatten, mussten sich nicht-*weiße* Frauen mit verbleibenden »traditionellen« Rollen auseinandersetzen.«⁵¹

Den Bewusstseinsprozess und die Diskussionen, die das *Combahee River Collective* auslöste, veranschaulichen seine Pionierstellung, wenn man bedenkt, dass es den aktuellen Diskurs über Diversität, Inklusion und Intersektionalität vorwegnahm. Die Autorin Aruna D'Souza geht darauf ein: Die Aktivistinnen-Gruppen vertraten



Titelblatt: Third World Women's Alliance Magazin, Vol. 1 No. 1, 1971

© Third World Women's Alliance, Bay Area chapter records, Sophia Smith Collection of Women's History, SSC-MS-00697, Smith College Special Collections, Northampton, Massachusetts.



FAITH RINGGOLD, For the Women's House, 1971

Öl auf Leinwand

© Faith Ringgold / Bildrecht, Wien 2025 / Courtesy of NYC Department of Correction, L2022.1.

eine frühe Form der intersektionalen feministischen Politik, lange bevor die US-amerikanische Juristin Kimberlé Crenshaw 1989 den Begriff ›Intersektionalität‹⁵² prägte. »Indem sie die Existenz der Dritten Welt (...) theoretisierten, waren sie in der Lage, das Klassen- und Rassenprivileg des westlichen Feminismus zu kritisieren und ihr Verständnis von Unterdrückung und Ungleichheit als fortbestehendes Erbe des Kolonialismus und seiner vielfältigen Formen der Gewalt zu formulieren.«⁵³ Das Statement der *Combahee*-Mitbegründerin Barbara Smith von 1979 verdeutlicht einmal mehr einen Feminismus, der ein inklusives Verständnis unterschiedlicher ethnischer und kultureller Gruppen aufweist: »Feminismus ist die politische Theorie und Praxis für alle Frauen: POC-Frauen, Frauen aus der Arbeiterklasse, lesbische Frauen, alte Frauen sowie *weiße*, wirtschaftlich privilegierte heterosexuelle Frauen. Alles andere ist kein Feminismus, sondern lediglich weibliche Selbstverherrlichung.«⁵⁴

Ebenso als frühere Version des intersektionalen Aktivismus kann die Gestaltung des Wandbilds *For the Women's House* [Für das Haus der Frauen] gesehen werden, das Faith Ringgold an der Fassade des Frauengefängnisses in Rikers Island 1971 in Absprache mit den Insassinnen realisierte. Das große Wandbild, heute befindet es sich im Brooklyn Museum, zeigt Frauen unterschiedlicher ethnischer Herkunft und verschiedenen Alters. Obwohl 85 Prozent der Insassinnen Schwarze und Puerto-Ricanerinnen waren, wollten sie die Darstellung *weißer* Frauen nicht ausschließen. Ringgold erinnert sich: »In ihren Gefühlen kam eine Art Universalität zum Ausdruck.«⁵⁵ Deshalb beschloss sie, ein feministisches Wandgemälde zu machen, das »women being equal« [Frauen sind gleich] zum Ausdruck brachte.

52 Intersektionalität konzentriert sich auf jene Personen, die gleichzeitig überlappende Formen der Unterdrückung durch Rasse, Klasse, Geschlecht und sexuelle Orientierung erfahren.

53 Aruna D'Souza, »Early Intersections: The Work of Third World Feminism«, in: Catherine Morris und Rujeko Hockley, *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. New Perspectives*, Brooklyn Museum, 2017, S. 74–95 hier S. 76.

54 Barbara Smith, Vortrag an der National Women's Studies Association Conference, Mai 1979, publiziert als »Racism and Women's Studies«, in: *Frontiers: A Journal of Women Studies* 5, Nr. 1, 1980, zit. nach: Aruna D'Souza, ebenda.

55 Faith Ringgold, in: »For the Women's House: Interview with Faith Ringgold by Michele Wallace«, in: Catherine Morris und Rujeko Hockley, *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, Brooklyn Museum, Brooklyn 2017, S. 104–113 hier S. 105.

FOTOGRAFIE, FILM, VIDEO, AKTION, PERFORMANCE

In den 1970er-Jahren beendete das Aufkommen neuer künstlerischer Ausdrucksformen die Vormachtstellung der Malerei. Fotografie, Film, Video sowie Aktionen und Performances kamen vor allem Künstlerinnen entgegen, die jenseits der männlich dominierten Malerei ihre Werke schaffen wollten. 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 richtige Belichtungszeit, Blendengröße oder perfekte Entwicklung, vielmehr wollten sie primär ihre performative Aktion ins Bild setzen. Die Fotografien wurden meist in provisorisch eingerichteten Dunkelkammern selbst entwickelt. Als in den 1970er-Jahren das Polaroid aufkam, bot es jenen Künstlerinnen einen persönlichen Freiraum, die mit ihrem nackten Körper fotografisch experimentierten, ihren Film aber nicht in einem Labor entwickeln wollten. Sie konnten selbst entscheiden, ob sie ihren performativen Akt allein im Atelier oder vor Publikum aufführen wollten. Die fotografisch aufgenommene Performance im Atelier gab ihnen die Möglichkeit, die Fotografien zu einem späteren Zeitpunkt in Ausstellungen oder Publikationen einem Publikum näherzubringen. Mechtild Widrich spricht insofern von der »vierten Wand«⁵⁶ und Merle Radtke vom »erweiterten Publikum«⁵⁷.

Schon die Performance *Eye Body* [Augenkörper] von Carolee Schneemann 1963 (S. 442–447) 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 während ihrer Studienzeit in Düsseldorf diskutiert wurde, 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.⁵⁸ Cindy Sherman machte während ihrer Studienzeit in Buffalo die Erfahrung, dass künstlerische Fotografie weder von der Kunstwelt noch von der Welt der Fotografie ernst genommen wurde, so agierte sie in einem Dazwischen.⁵⁹

VALIE EXPORT interessierte sich für »die Untersuchung des Films als Material«⁶⁰. Für *Adjungierte Dislokationen* montierte sie sich 1973 an Brust und Rücken jeweils eine Super-8-Filmkamera, eine dritte 16-mm-Filmkamera dokumentierte ihr Vorgehen im Raum. »Alle drei Perspektiven werden schließlich parallel projiziert, so daß neben der filmischen Darstellung der Umgebung auch der Aufnahme-prozess dargestellt wird.«⁶¹ Die Video-Künstlerin Ulrike Rosenbach setzte 1976 auch mehrere Kameras in ihrer Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (S. 421) ein und arbeitete zusätzlich mit Überblendungen. Ihre frühen öffentlichen Aufführungen in Deutschland mit mehreren Kameras wurden vom Publikum begeistert aufgenommen.⁶² Oft inszenierten Künstlerinnen ihre Performance ein zweites Mal in ihrem Studio ohne Publikum, in der Absicht, sich ganz auf die Szenen vor laufender Kamera zu konzentrieren, so auch Rosenbach.⁶³ EXPORT spricht auch den sozialen Aspekt der Performance an. Anders als bei Fotografie und Film ist die Künstlerin anwesend und das Publikum könne danach mit ihr in Kontakt treten.



ULRIKE ROSENBACH, Frauenkultur – Kontaktversuch, 1978, Video-Liveperformance, Stichting de Appel, Amsterdam

© Ulrike Rosenbach / Bildrecht, Wien 2025 / Foto: Klaus vom Bruch, Berlin

- 56 Mechtild Widrich, »Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera«, in: *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. SAMMLUNG VERBUND*, Wien, hrsg. von Gabriele Schor, München 2016, S. 73–77.
- 57 Merle Radtke, »Präsenz und Absenz. Zum Nachleben der Performance der 1970er-Jahre«, in: ebenda, S. 79–83.
- 58 Renate Eisenegger, Gespräch mit der Autorin, 21. August 2014.
- 59 Gabriele Schor, *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977, Catalogue Raisonné*, Ostfildern 2012.
- 60 Siehe: »Interview VALIE EXPORT«, in: *Medien. Kunst. Passagen*, hrsg. von Thomas Feuerstein/Romana Schuler, Heft 2, Passagen Verlag, Wien 1994, S. 47–56, hier 47.
- 61 Siehe: *sixpackfilm*, <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/1659/> (abgerufen 8. März 2022).
- 62 Ulrike Rosenbach im Gespräch mit der Autorin, 17. Mai 2017.
- 63 Ulrike Rosenbach im Gespräch mit der Autorin, 8. März 2022.



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

© Renate Eisenegger

Die in Ägypten geborene und seit 1965 in Paris lebende türkisch-französische Künstlerin Nil Yalter erinnerte sich: »Früher kannte man das Wort Performance gar nicht.«⁶⁴ Auch VALIE EXPORT sah den Anfang ihrer Kunst in der Aktion: »In den 1970er-Jahren hat man noch nicht von Performances gesprochen. Man nannte die Aktivitäten damals Aktionismus, das Wort Performance ist viel später dazugekommen. Eine Aktion ist eine etwas kürzere Sache, arbeitet auch etwas spärlicher mit dem Material und mit dem Aufbau. Eine Performance ist länger, hat teilweise eine erkennbare Dramaturgie und hat doch den ganzen Arbeitsprozess, den sie verlangt, in den Ablauf integriert.«⁶⁵ Aktionen und Performances von Künstlerinnen fanden unter anderem statt in: Stichting de Appel in Amsterdam (S. 673), Galerie nächst St. Stephan (S. 671) und Galerie Grita Insam in Wien, in der Galerie Krinzinger in Innsbruck (S. 672) und im Franklin Furnace Archive in New York, um nur einige Orte zu nennen.

Die Künstlerin Angela Hampel verdeutlicht, dass die Arbeit mit neuen Medien für Künstlerinnen in der DDR einen Nachteil darstellen konnte: »Innerhalb des Kunstsystems der DDR waren künstlerische Positionen von Frauen häufig randständig – umso mehr, wenn sie sich nicht den klassischen Medien Malerei und Grafik zuwandten, sondern Performances, Videoarbeiten und Installationen schufen.«⁶⁶ Die damalige oppositionelle Künstlerin Gabriele Stötzer gründete 1984 in Erfurt die einzige feministische Künstlerinnen-Gruppe der DDR. Rückblickend berichtet sie, dass ihre Performances und Filmaufnahmen mit diesen befreundeten Künstlerinnen aus einer »existenziellen« Notwendigkeit heraus passierten. »Wir waren alle einsam, hoffnungslos. Es gab nichts, nichts.« Aus »Verzweiflung« entstand ihre Kunst. »Wenn wir aufgetreten waren, huch waren wir glücklich!«⁶⁷

Die Anwendung der neuen Ausdrucksmöglichkeiten wie Fotografie, Film, Video, Aktion und Performance bewirkte eine nicht zu unterschätzende Befreiung und Beschleunigung der Entfaltungsvielfalt und Kreativität feministischer Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Sie trug wesentlich dazu bei, dass die radikalen und revolutionären Themen formuliert werden konnten. Die mediale Aufmerksamkeit erregenden Aktionen der Wiener Aktionisten haben die künstlerische Arbeit der Aktionistinnen an den Rand der Kunstgeschichte gedrängt, wie Forschungen der Kunsthistorikerin 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 Alltags-symbolik, vorgeführt durch analytische und experimentelle Strategien, Sprach- und Rollenspiele voll subtile Humors.«⁶⁸ Borchhardt-Birbaumer zählt zu den österreichischen Aktionistinnen unter anderen Kiki Kogelnik, VALIE EXPORT, Renate Bertlmann, Linda Christanell, Margot Pilz, Rita Furrer und Ingrid Opitz.

64 Nil Yalter im Gespräch mit der Autorin, 14. September 2013.

65 VALIE EXPORT, in: *Kunstforum International*, »Performance«, Band 24, 6, Mainz 1977, S. 59.

66 Marlen Hobrack, »Spät gewürdigt: Der Fall Angela Hampel zeigt, wie DDR-Kunst lang unsichtbar blieb«, in: *Berliner Zeitung*, 8. Juni 2022.

67 Gabriele Stötzer im Gespräch mit Regisseurin Susanne Riegler im Film *Verwegen, mutig, radikal. Die Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde*, Premiere 6. März 2025, Wien.

68 Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Aktivistinnen*, Ausst.-Kat. Forum Frohner/Kunsthalle Krems 2014, S. 32–34. Siehe auch: Dieselbe, »Wiener Aktionistinnen. Feministische Positionen in Österreich«, in: *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre*. SAMMLUNG VERBUND, Wien, hrsg. von Gabriele Schor, München 2016, S. 85–89.

69 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.

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

71 *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, aufgezeichnet in Rösberg bei Köln, 7. und 8. April 2003, erschienen 2008.

WEIBLICHER KÖRPER ALS WERKZEUG



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 2025

Die neuen Ausdrucksformen Fotografie, Video, Film, Aktion und Performance ermöglichten es den Künstlerinnen, ihren Körper aus der Sicht der Frau in die Kunst einzubringen. Die Künstlerinnen haben meistens ihren eigenen Körper eingesetzt. Zum einen hatten sie kein Geld, um ein Modell zu bezahlen, wie es bei Porträtsitzungen für Maler:innen üblich ist, zum anderen war der eigene Körper jenes »Werkzeug«, das ihnen am Nächsten war und mit dem sie unkompliziert und spontan arbeiten konnten. Die New Yorker Autorin Betsy Berne, eine enge Freundin von Francesca Woodman, bemerkt: »Ich fand immer, dass Francesca ihren Körper wie irgendein Werkzeug benutzte oder wie sonst ein formales Element, um ihre Kunst zu machen.«⁶⁹ Die polnische Künstlerin Ewa Partum setzt für ihre Performance *Change* (S. 381) 1974 ihren nackten Körper ein. In ihren folgenden Aktionen und Performances wie etwa *Selbstidentifikation* oder *Frauen, die Ehe ist gegen Euch* (beide 1980) tritt sie ebenfalls nackt auf, um die »Frau als Zeichen« herauszustreichen. Insofern Partum als Frau selbst entscheidet, ihren Körper nackt einzusetzen, definiert sie den weiblichen Körper weder als »Natur« noch als »sexuelles Objekt«, sondern selbstbestimmt als Kunstwerk.⁷⁰ Die Medienkünstlerin Ulrike Rosenbach kleidet sich in ihren Aktionen bewusst neutral mit einem weißen Bodysuit (S. 29) und versteht den Einsatz ihres Körpers als »bewegliches plastisches Element«, als »verbindendes Phänomen«, eingebettet in ihre installativen und raumgestaltenden Medienperformances.⁷¹



ORLAN, MeasuRAGE, 1974 Vatikan, Rom
S/W-Fotografie © ORLAN / Bildrecht, Wien 2025



VALIE EXPORT, Körperkonfiguration, Ausprägung, 1976
SV_056_2006 (S. 188)

- 72 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 bei jeder Aktion trug.
- 73 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.
- 74 Vgl. *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel, Wien 1985.
- 75 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.
- 76 *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.
- 77 Lynda Benglis, »Liquid Metal. Lynda Benglis and Seungduk Kim in Conversation«, 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.
- 78 Ebenda, S. 61–197.
- 79 Cindy Sherman, ebenda, S. 44.
- 80 Siehe: »Cindy Sherman talks to David Frankel«, in: *Artforum*, März 2003, S. 54–55, 256–260, hier S. 54 f.
- 81 Gabriele Schor, *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977*, Catalogue Raisonné, Ostfildern 2012, S. 33.

VALIE EXPORT und ORLAN, beide schreiben ihre Pseudonyme in Versalien und beide sind so vermessen, anhand des weiblichen Körpers die monumentale Architektur im öffentlichen Stadtraum herauszufordern. Das deutsche Wort »vermessen« hat doppelte Bedeutung. Einerseits versteht man darunter Maß nehmen, andererseits bedeutet es »vermessen zu sein«, Mut zu haben und sich mehr zu erlauben, als einem zugestanden wird. Bei VALIE EXPORTs *Körperkonfigurationen* von 1976 (S. 188–189) wendet sich der weibliche Körper den mächtigen historischen Bauten der Wiener Ringstraße zu oder gleicht sich ihnen an. Orlan vermisst mit dem ORLAN-Körper-Maß den Umfang einer Institution. Die erste Aktion findet 1974 im Vatikan in Rom⁷² statt und am 2. Dezember 1977 führt Orlan eine Aktion zur Eröffnung des Centre Georges-Pompidou in Paris durch. Indem die Künstlerin in ihrem Titel *MesuRAGE* [WUTmessung] das Wort »RAGE« in Versalien schreibt, wird deutlich, welche Emotionen hier im Spiel sind. Orlan weigert sich, die Rolle zu übernehmen, die andere ihr aufzwingen. Nicht die Institution objektiviert die 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.⁷³ 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.⁷⁴ Insofern ist *MesuRAGE* eine ziemlich vermessene Aktion.



LYNDA BENGLIS, Annonce im Artforum, 1974
© Lynda Benglis / Bildrecht, Wien 2025 / SAMMLUNG VERBUND, Wien

Im November 1974 setzte Lynda Benglis ihren nackten Körper als Provokation ein. In *Artforum* erschien ihre legendäre Annonce, die sie mit eingeölter Haut, nackt bis auf eine Sonnenbrille, mit einem großen Doppeldildo in der Hand zeigt, der demonstrativ aus ihrem Schoß herausragt. Die selbst bezahlte Annonce löste einen Sturm der Entrüstung aus. Benglis erklärt rückblickend ihre Intention: »Da es in der Werbung immer darum ging, einen ›Hype‹ zu erzeugen, legte ich es auf den ultimativen ›Hype‹ an.«⁷⁵ Die Herausgeber:innen des *Artforum* distanzierten sich von Benglis' Inserat, mit der Begründung, die Inszenierung sei vulgär, brutalisierend und »diese Geste liest sich wie schäbiger Hohn auf die Ziele der Frauenbewegung«⁷⁶. Doch Benglis' Provokation hinterfragt den männlichen Habitus, wie er in den Medien präsentiert wurde. Sie 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.«⁷⁷ Der subversive Impetus der Annonce löste bei vielen Künstler:innen Begeisterung aus, etwa bei Vito Acconci, Jennifer Bartlett, Nancy Wilson-Pajic und Larry Bell.⁷⁸ Auch für die jüngere Generation wie für Cindy Sherman war Benglis' Provokation durchaus eine Ermutigung: »Als ich 1974 Lynda Benglis' Anzeige in *Artforum* sah, war das ein Wendepunkt für meine eigene Entwicklung. Ich war College-Studentin 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!«⁷⁹ Neben Benglis waren Sherman auch die performativen Selbstinszenierungen von Suzy Lake (S. 302–305), Eleanor Antin (S. 74–79) und Hannah Wilke (S. 524–533) wichtig, sie nahmen eine Art Vorreiterinnenrolle für die 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.«⁸⁰ Sherman erklärt weiter: »Bei Body Art machte es Klick bei mir.«⁸¹

DAS PRIVATE IST POLITISCH



Capitalism Depends on Domestic Labour, 1975, Poster
© See Red Women's Workshop

Das zentrale Anliegen der zweiten Welle der westlich-bürgerlichen *weißen* Frauenbewegungen war, die konservative politische Trennung zwischen »Öffentlich« und »Privat« zu thematisieren, um das sogenannte »Private« in der Öffentlichkeit als etwas Politisches zu verhandeln. In selbst organisierten Gruppen und politischen Parteien begannen Frauen, ihre Lebenserfahrungen zu reflektieren: Ehe, Schwangerschaft, Gebären, Mutterschaft, Schwangerschaftsabbruch, Diktat der Schönheit, Kindererziehung, unbezahlte Reproduktionsarbeit, Scheidung sowie Gewalt gegen Frauen. Diese Konfliktfelder spiegeln sich in den Werken der feministischen Kunstbewegung wider. Hinzu kommen die Forderungen im öffentlichen Bereich wie bessere Berufsausbildung für Mädchen und die Forderung nach gleichem Lohn für gleiche Arbeit, wie es Margot Pilz in ihrer Fotografie-Studie *Arbeiterinnenaltar* von 1981 (S. 396–397) aufzeigt. Die Arbeiterinnen in einer Kaffeerösterei verdienten bei gleicher Arbeit an denselben Maschinen sehr viel weniger als ihre männlichen Kollegen.

Schwarze Frauen, vor allem in den USA, haben zurecht darauf hingewiesen, dass ihre sozial-ökonomischen Bedingungen sich von jenen der *weißen* bürgerlichen Frauen unterscheiden. Eine wesentliche Differenz bildete der Umstand, dass die meisten von ihnen einer Erwerbsarbeit nachgingen. Schwarze Frauen gehörten zu dieser Zeit mehrheitlich den sozial benachteiligten Klassen an. Sie arbeiteten oft in *weißen* bürgerlichen Haushalten, wo sie für Putzen, Einkaufen, Kochen und Kinderbetreuung zuständig waren. Die Erfahrung der Bevormundung vonseiten des Ehemanns, der die Erwerbstätigkeit seiner Ehefrau verbot, machten Schwarze Frauen in der Regel nicht. Dennoch gab es Herausforderungen, die sowohl Schwarze als auch *weiße* Frauen betrafen, vor allem dann, wenn sie Mütter waren und als Künstlerinnen arbeiten wollten. Das zeigt sich exemplarisch anhand eines Artikels der Künstlerin Kay Brown. 1972 berichtete sie im *Feminist Art Journal* über die legendäre Ausstellung »WHERE WE AT«. *BLACK WOMEN ARTISTS* und stellte Forderungen an das Brooklyn Museum. Unter anderem sollte das Museum eine Kindertagesstätte oder Kinderworkshops bereitstellen, damit Schwarze Künstlerinnen, die Mütter waren, Kunstklassen besuchen konnten. Für jene, die tagsüber arbeiten mussten, sollten Teilzeitstipendien (und auch Vollzeitstipendien) angeboten werden.⁸²

Da seit unserer ersten Ausstellung der *Feministischen Avantgarde* in Rom 2010 laufend neue Werke angekauft wurden, begannen wir nach einigen Jahren die Fülle der Werke nach fünf Themenbereichen zu strukturieren. Damit diese im vorliegenden Band nachvollziehbar sind, werde ich näher auf sie eingehen: die Reduktion auf die Rolle der »Hausfrau, Ehefrau und Mutter«, das sich daraus ergebende Gefühl »Eingesperrt-Sein und Ausbrechen-Wollen«, die Infragestellung des »Diktats der Schönheit sowie die Repräsentation des weiblichen Körpers«, »weibliche Sexualität« und »Identitäten und Rollenspiele«. Je nachdem, innerhalb welcher spezifischer gesellschaftlicher Machtverhältnisse Frauen lebten und arbeiteten, brachten sie als Künstlerinnen unterschiedliche Inhalte in ihren Werken zum Ausdruck.

82 Kay Brown, »Where we at. Black Women Artists«, in: *Feminist Art Journal*, April 1972, S. 25, zit. nach: Catherine Morris und Rujeko Hockley, *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–85. Sourcebook*, Brooklyn Museum, 2017, S. 64.



BETYE SAAR, Liberation of Aunt Jemima, 1972,
Mischtechnik Assemblage
Sammlung des Berkeley Art Museum und des Pacific Film Archive,
Berkeley, Kalifornien; erworben mit Hilfe von Mitteln der National
Endowment for the Arts (ausgewählt vom Committee for the
Acquisition of Afro-American Art)

© Bettye Saar / Courtesy der Künstlerin und Roberts Projects, Los Angeles, Kalifornien
Foto: Benjamin Blackwell

Im Folgenden wird deutlich, dass manche Künstlerinnen ähnliche formale Strategien wählten, obwohl sie weder einander kannten noch ihre Werke gesehen hatten. Spannend ist zu sehen, dass im Osten und im Westen Künstlerinnen ihre Doppelbelastung als Hausfrau, Mutter, Ehefrau und Kunstschaffende in ihren Kunstwerken zum Ausdruck bringen. In den besprochenen Werken wird ersichtlich, welchen anderen sozialen und gesellschaftspolitischen Bedingungen und Diskriminierungen BIPOC-Künstlerinnen in den USA und in Lateinamerika ausgesetzt waren.

HAUSFRAU | EHEFRAU | MUTTER



ELIZABETH CATLETT, *The Torture of Mothers*
[Die Qual der Mütter], 1970/2003
SV_827_2020 (S. 134)

Die Mehrfachdiskriminierung Schwarzer Künstlerinnen, die vor allem gegen Rassismus kämpfen mussten, drückt sich besonders anhand der berührenden Farblithografie von Elizabeth Catlett aus. Die amerikanisch-mexikanische Künstlerin und Aktivistin veranschaulicht in *The Torture of Mothers* [Die Qual der Mütter] von 1970 die ständige Angst Schwarzer Mütter um ihre Kinder und prangert die rassistische Gewalt an, der sie ausgesetzt waren.

Gegen das diskriminierende Klischee einer unterwürfigen Schwarzen Diensthilfe, die im Haushalt einer *weißen* Familien arbeitete, lehnte sich Betye Saar mit ihrem Werk *The Liberation of Aunt Jemima* [Die Befreiung der Tante Jemima] (S. 35) von 1972 auf. Die populäre Figur der Schwarzen »mammy« stammt aus der Jim-Crow-Ära, deren gewaltsame Unterdrückung und Rassentrennung bis in die 1960er-Jahre andauerte. Saars Assemblage greift das Stereotyp der »Tante Jemima«⁸³ auf, die an die »gute alte Zeit« der Sklaverei erinnern soll. Sie verkörpert die *weiße* Südstaatenfantasie von der »glücklichen Sklavin«, einer molligen, sympathischen und liebevollen Frau mit Kopftuch, die im Haushalt des Plantagenbesitzers ergebnis dient. Ihr breites Lächeln signalisiert ihre Gefügigkeit und die Akzeptanz der Rassenhierarchie.⁸⁴ Saar erklärte zur Person: »Ich wollte ein Gewehr und eine Granate unter ihren Rock packen. Ich wollte ihr mehr Macht geben. Ich wollte sie zu einer Kriegerin machen.«⁸⁵ In der rechten Hand hält die Figur einen Besen als Insigne für ihr dienerisches Tätigkeitsfeld, in der anderen Hand hält sie ein Gewehr als Zeichen des Widerstands und des Kampfes. Über ihren Bauch, als Schürze zu deuten, ist nochmals eine »Aunt Jemima« zu sehen, die ein weinendes *weißes* Baby im Arm hält und somit dem Klischee der fürsorglichen »Mammy« widerspricht. Die brasilianische Künstlerin Letícia Parente thematisierte Klassen- und Rassenunterschiede zwischen Frauen innerhalb eines *weißen* Haushaltes. Das Video *Tarefa I* [Aufgabe I] (S. 377) zeigt eine Schwarze Frau in dunkler Dienstkleidung, die eine *weiße* Herrin in heller Kleidung bügelt. Die Autorin Mirtes Marins de Oliveira übersetzt anschaulich: »*Weiße* Frauen werden von Schwarzen Frauen in untergeordneter sozialer und ökonomischer Stellung herausgeputzt.«⁸⁶

Vor allem in Europa waren die Lebensbedingungen aufgrund der hierarchischen bürgerlichen Familienstrukturen für *weiße* Frauen entmündigend und nicht mehr länger tragbar. Das »Haupt der Familie« war gesetzlich noch immer der Mann. Frau und Kinder standen unter seinem Führungsanspruch. Der Ehemann konnte der Ehefrau außerhäusliche Erwerbsarbeit verbieten. Die Frau brauchte seine Unterschrift für ihren Führerschein, für Schulwechsel und Reisepass der Kinder. Vergewaltigung in der Ehe war bis in die 1990er-Jahre juristisch nicht strafbar. Die Kunstwerke der zweiten Welle der westlichen *weißen* Frauenbewegung reflektieren die ungleichen sozio-ökonomischen Machtverhältnisse im sogenannten privaten Bereich.

Mit *Semiotics of the Kitchen* [Semiotik der Küche] (S. 429) und *Hausfrauen-Küchenschürze* (S. 242–243) schufen Martha Rosler und Birgit Jürgenssen im Jahr 1975 zwei Inkunabeln der feministischen Kunst. Die New Yorker Künstlerin Rosler dekliniert in ihrer Video-Performance Küchengeräte von A bis Z. Für jeden Buchstaben nimmt sie ein Küchengerät in die Hand, beginnend mit »apron« [Schürze] und steigert die Intensität der Inszenierung. Ihre zunehmende Wut wandelt sich ins Skurrile. Die Wiener Künstlerin Jürgenssen hängt sich in ihrer Fotoperformance

83 »Tante Jemima« wurde als Markenlogo um 1888 von der Pearl Milling Company entwickelt und warb für Pancake-Fertigprodukte.

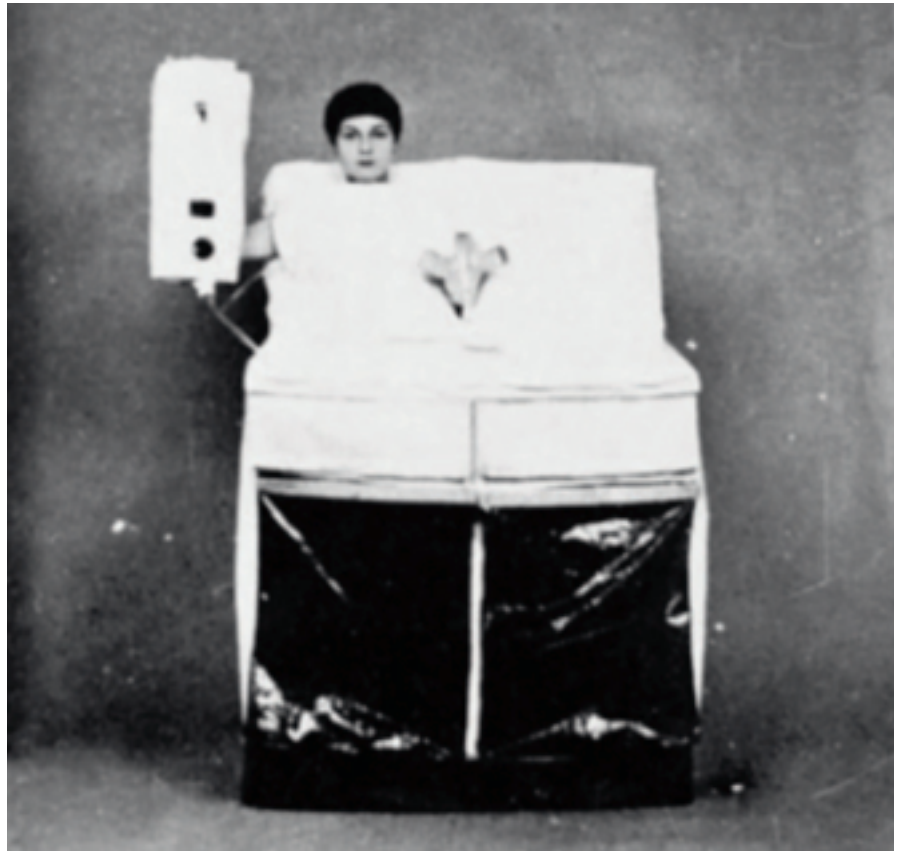
84 Sunanda K. Sanyal, »Betye Saar, *Liberation of Aunt Jemima*«, in: *Smarthistory*, 3. Jänner 2022. (zuletzt 13. Okt. 2024).

85 Siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Betye_Saar (zuletzt 13. Okt. 2024).

86 Siehe Text von Mirtes Marins de Oliveira in diesem Band, S. 373.



BIRGIT JÜRGENSSEN, Hausfrauen-Küchenschürze, 1975, Detail aus SV_060_1-2_2006 (S. 242-243)



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

einen aus Blech gefertigten Herd als Schürze über ihren Körper. In der Öffnung des Herdes steckt ein Laib Brot, einmal eine Anspielung auf die Redewendung »einen Braten in der Röhre haben«, was »schwanger sein« bedeutet, und einmal, von der Seite aufgenommen, ein 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* [In der Küche] ein Küchenobjekt, das ihren Körper völlig umgibt. Die bestehende Miniaturküche zeigt inhaltlich wie formal verblüffende Verwandtschaft mit Jürgenssens Herdobjekt, wenngleich vermutlich beide Künstlerinnen nichts voneinander wussten. In beiden Arbeiten wird die Frau durch das Küchenobjekt »gekleidet«. Bei Chadwick wird die Küche zum »Korsett«, das die Frau völlig vereinnahmt und ihre Bewegungsfreiheit raubt, bei Jürgenssen symbolisiert der Herd eine schwere Last.



CHRIS RUSH, *Scrubbing*, 1972, Performance, *Womanhouse*, Los Angeles

© Chris Rush / / *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, hrsg. von Norma Broude, Mary Garrard, 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

Unbezahlte Reproduktionsarbeit, für die Erziehungsarbeit allein verantwortlich zu sein, der sich daraus ergebende Konflikt, keine zeitlichen und emotionalen Ressourcen für die Arbeit als Künstlerin zu haben, das alles 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 (bislang davon getrennt) ›mache‹ ich Kunst. Nun werde ich einfach diese alltäglichen Dinge tun und sie ins Bewusstsein heraufbringen, sie zur Schau stellen, als Kunst.«⁸⁷ Für eine ihrer ersten Performances *Hartford Wash: Washing/ Tracks/Maintenance (Outside)* [Hartford Wash: Waschen/Wege/Wartung (außen)] okkupiert sie 1973 den Gehsteig und beginnt, ihn auf Knien zu schrubben (S. 39).

Die Hausarbeit als täglicher monotoner und routinemäßiger Vorgang konditionierte weibliches Rollenverhalten. Im Rahmen des *Feminist Art Program* in Kalifornien führen Chris Rush die Performance *Scrubbing* [Schrubben] und Sandra Orgel *Ironing* [Bügeln] auf, in der Orgel 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. Birgit Jürgenssen widmet sich dem Hausfrauenschicksal in einigen detailreichen Zeichnungen, über die Peter Weibel schreibt, sie würden »quasi einen Lebensfilm der Frau projizieren, vom Glückversprechen der Ehe bis zum Elend des Alltags«⁸⁸. Die Zeichnung *Bodenschrubben* (S. 237) unterläuft dieses verhängnisvolle Schicksal sarkastisch, denn bei näherem Hinsehen entpuppen sich die ›Waschlappen‹ als ›kleine Männer‹, die beim Bodenaufwischen ausgenutzt und geradezu malträtirt werden. Jürgenssen, bekannt für ihren subtilen Sprachwitz, den Elisabeth Bronfen analysierte⁸⁹, bezieht sich auf den umgangssprachlichen Ausdruck ›Waschlappen‹ für einen Mann ohne Mut und ohne Rückgrat. In der Zeichnung *Hausfrau* formuliert die Künstlerin ein Geschirrtuch surrealistisch als ›Bild im Bild‹. Die Hausfrau erstarrt zur Büste, die Rasterung des Geschirrtuches wird zur Allegorie der normierten Lebenswelt, die Lebendigkeit und Individualität für eine Hausfrau ausschließt.⁹⁰ In der Zeichnung *Bügeln* lässt Jürgenssen die Hausfrau mit dem Tisch eine irritierende Symbiose eingehen, als würde die Frau sich selbst samt Tischdecke bügeln.

87 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.

88 Siehe Text von Peter Weibel in diesem Band, S. 233–234.

89 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.

90 Jürgenssen verleiht hier dem Raster anthropomorphe Qualität. 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 dieselbe, »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.

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

92 Die Braut hatte in ihrem Bauch einen Kassettenspieler versteckt, der immer dann Babyweinen abspielte, wenn der Rollstuhl stillstand.

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

94 Angelika Richter, *Das Gesetz der Szene, Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld 2019, S. 45.

95 Anna Kaminsky, *Frauen in der DDR*, Berlin 2017, S. 15.

Und Renate Eisenegger bügelt den ohnehin aalglatten Korridor eines Hochhauses (S. 173), um auf die beklemmende und fantasiearme 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 Fotografien *Bügeltraum* (S. 316) zeigen vier Phasen: Konzentration, Anstrengung, Entrückung und schließlich Entspannung. In der letzten Phase legt sich Mack schwarz gekleidet auf das Bügelbrett und inszeniert ironisch den »Tod der Hausfrau«, »jetzt ist Schluss mit der Hausfrauenarbeit, auf zu neuen Ufern«.⁹¹

Die deutschen Künstlerinnen Annegret Soltau und Ulrike Rosenbach reflektieren jede auf ihre Art Mutterschaft. Soltau drückt in ihrem Video *Schwanger-Sein* (S. 40) 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* (S. 420) umschlingt Rosenbach mit einer Mullbinde den Körper ihrer Tochter eng mit ihrem eigenen als Ausdruck der Verbundenheit, aber auch der Abhängigkeit. Von einer ausweglosen Situation erzählt die skurril-ironische Performance *Schwangere Braut im Rollstuhl* (S. 116) von Renate Bertlmann. Es ertönt ein sanftes Wiegenlied, wenn die hochschwangere Braut in ihrem Rollstuhl vom Publikum durch den Raum geführt wird, steht der Rollstuhl still, setzt lautes Weinen eines Babys ein.⁹² Am Ende der Performance gebärt die Braut ihr Baby, verlässt den Saal und lässt ihr Kind auf dem Boden liegen. Ihr Wunsch nach Selbstverwirklichung als Künstlerin lässt sich mit Mutterschaft nicht vereinen. Sie delegiert die Obhut über das Kind an die Gesellschaft, die sie letztlich zu der Entscheidung zwingt, Künstlerin oder Mutter zu sein.⁹³

In den damaligen sozialistischen Ländern war die Frau dem Mann offiziell gleichgestellt. Die Erwerbstätigkeit gehörte in der DDR für die große Mehrheit der Frauen zum Alltag. Die Kulturwissenschaftlerin Angelika Richter weist darauf hin, dass die Gleichstellung der Partner in Ehe und Familie gerade im Vergleich mit den Frauenrechten in der BRD und in Österreich eine »ausgesprochen progressive Ablösung von tradierten Geschlechtermustern«⁹⁴ bedeutete. Doch nur wenige Frauen schafften es in höhere Funktionen in Politik, Wirtschaft oder Wissenschaft und sie verdienten durchschnittlich ein Drittel weniger als die Männer. »(...) alle Lebensbereiche hatten sich der Arbeit unterzuordnen. Nur durch volle Berufstätigkeit würden Frauen ein erfülltes Leben führen können, hieß es. Frauen, die einen anderen Lebensweg einschlugen, wurden insbesondere in den 1950er- und 1960er-Jahren an den propagandistischen Pranger gestellt, als ›Heimchen am Herd‹ und ›Schmarotzerinnen‹ lächerlich gemacht.«⁹⁵ Die Künstlerin Gabriele Stötzer, ihre Werke werden im Kapitel »weibliche Sexualität« besprochen, erinnert sich an ihre Zeit in der DDR, dass man zu ihr erbost sagte: »Du bist ja Feministin!« Diese Bezeichnung galt als Schimpfwort, da der Feminismus als kapitalistisches Phänomen angesehen wurde. Auch wenn die Selbstständigkeit durch die Erwerbstätigkeit gewährleistet war, mussten die Frauen zusätzlich Kindererziehung,



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



ANNEGRET SOLTAU, *Schwanger-Sein I, in 4 Phasen*, 1977–1978, Videostill

© Annegret Soltau / Videotechnik: Klaus M. Dumscheit / Assistenz: Inge Rumey / Bildrecht, Wien 2025

Einkaufen, Kochen und den Haushalt übernehmen. Insofern kam es für sie zu einer enormen Doppelbelastung, auch wenn der Staat mit Kinderbetreuung und Ganztagschulen für das System Familie sorgte. »Die gesellschaftliche Bedeutung des Privaten wurde von vielen Frauen nicht erkannt. Demnach stellten sich Gefühle der Überlastung und des Scheiterns bei der ›Vereinbarkeit von Beruf und Mutterschaft‹ für die meisten nicht als gesellschaftliches, sondern als privates Unvermögen und persönliches Problem dar.«⁹⁶

Für die Thematisierung der Doppelbelastung können exemplarisch die Performances der polnischen Künstlerinnen Anna Kutura und Maria Pinińska-Bereś gesehen werden. Kutura kehrt 1973 in ihrem Atelier an der Kunsthochschule in Wrocław (Breslau) mit einem Besen, dessen Borsten voll in schwarze Farbe eingetaucht waren, eine am Boden liegende Leinwand. Mit ihrer Performance *Malarstwo feministyczne* [Feministische Malerei] (S. 280) veranschaulicht sie die Rolle der Künstlerin, die alltäglich mit dem Dilemma des Hausfrauendaseins zu kämpfen hat. Pinińska-Bereś bedient sich 1980 für ihre Performance *Pranie I* [Wäsche I] (S. 402–403) einer Waschwanne und eines Waschbrettes und kleidet sich mit einer Hausfrauenschürze. Der Waschvorgang ist der Kern der Performance, danach hängt sie die Wäschestücke auf eine Leine. Auf jedem Wäschestück steht ein Buchstabe des Wortes »feminizm« [Feminismus]. Kehren, Waschen, Bügeln, Putzen, Einkaufen, Kochen – scheinbare Tätigkeiten nebenbei – monoton und täglich zu vollziehen, blieben sowohl im Osten wie auch im Westen die Domäne der Frau. Zur unbezahlten Familienarbeit gesellte sich noch die Fürsorge für

96 Birgit Dahlke, *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*, Würzburg 1997, S. 51, zit. nach: Angelika Richter, siehe Fußnote 94.

97 Friederike Sigler, Doppelschicht. Die Care-/Arbeiterin zwischen Fließband, Küche und Kunst in Ost und West, in: *Kochen. Putzen. Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst seit 1960*, hrsg. von Friederike Sigler, Ausst.-Kat. Josef Albers Museum, Quadrat Bottrop, Berlin 2024, S. 137–169, hier S. 166.

98 Tania Ørum, »Klassenkämpfen/The Class Struggle 1976«, in: *Kirsten Justesen*, Ausst.-Kat. Re kollektion Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg 1999, S. 28.

99 Ebenda. Siehe auch: Birgitte Anderberg, *What's Happening?* Ausst.-Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2015.



RENATE BERTLMANN, Schwangere Braut im Rollstuhl, 1978, Performance in der Modern Art Galerie Wien
Die Galeristin Grita Insam schiebt den Rollstuhl
© Renate Bertlmann, Wien / Foto: Margot Pilz, Wien / Bildrecht, Wien 2025

Kinder, Ehemann, Eltern und Verwandte. Die Kunsthistorikerin Friederike Sigler resümiert, dass »die Doppelbelastung durch Care-Arbeit in der Kunst in Ost und West kritisch bearbeitet und Versprechungen auf Gleichberechtigung in Ost und West nicht oder nur bedingt eingelöst wurden. Care-Arbeit war, das zeigen die Kunstwerke, flächendeckend die Aufgabe von Frauen, die ihnen aufgrund biologistischer Merkmale in Kapitalismus und Sozialismus zugeschrieben wurde; sie galt nicht als Arbeit und trug somit wesentlich zu geschlechtsbedingten Ungleichheiten bei, die patriarchal strukturierten Ökonomien bis heute noch inne sind.«⁹⁷

Zur genannten Doppelbelastung gesellte sich politische Arbeit für den linken Flügel der westlichen Frauenbewegung, der in Dänemark stark präsent war. Kirsten Justesen inszeniert 1976 in ihrer Fotoperformance ironisch den Aufruf zum Klassenkampf (S. 270). Mit dem Rücken zu Küche und Kindern, raucht sie gelassen eine Zigarette und hält ein Plakat in der Hand, das an den Schlachtruf »Kein Frauenkampf ohne Klassenkampf, kein Klassenkampf ohne Frauenkampf« erinnert. Die Kunsthistorikerin Tania Ørum erklärt, die dänische »Red stocking-Bewegung« wollte nicht einfach nur gleiche Rechte unter den bestehenden Bedingungen, sondern eine weitaus umfassendere, revolutionäre Veränderung dieser Bedingungen.⁹⁸ Für Ørum signalisierte die Konzentration der Frau auf ihre Lektüre die Loslösung von der häuslichen Welt und die Einbindung in die soziale Welt da draußen.⁹⁹ Was passiert, wenn sich Hausfrauen dem Klassenkampf anschließen? Bleibt dann die Küche kalt?

EINGESPERRT | AUSBRUCH



BIRGIT JÜRGENSSEN, Hausfrau, 1974
Detail aus SV_258_2009 (S. 238)

Ein ästhetisch eindrucksvoller Topos der feministischen Kunst der 1970er-Jahre waren die Visualisierung von Beklemmung und die Notwendigkeit, sich daraus zu befreien. Das Gefühl des Eingesperrt-Seins haben einige Künstlerinnen mit der Metapher des Käfigs kommuniziert. Wie in Lewis Carrolls Klassiker *Alice im Wunderland* verkehrt Birgit Jürgenssen die Größenverhältnisse und lässt die Hausfrau in Gestalt einer übergroßen Löwin (S. 238) auftreten. Verzweifelt rüttelt sie an den Gitterstäben ihres Gefängnisses, ohne aus dieser eindimensionalen Rolle ausbrechen zu können, die gutbürgerlichen Hausfrauen zugeteilt wurde. Jürgenssen drückt ihr Gesicht und ihre Hände an eine Glastür, auf der ein Hilferuf steht: *Ich möchte hier raus!* (S. 241) Auch die in Amsterdam lebende Künstlerin Lydia Schouten greift zur Metapher *Kooi* [Käfig] (S. 451). Sie bewegt sich in einem Käfig, an dessen Stangen Aquarellstifte angebracht sind. Mit einem nassen Bodysuit bekleidet, reibt sie ihren Körper an diesen Stiften. Im Lauf der Performance werden ihre Bewegungen heftiger und das Reiben wird schmerzhafter. Damals erklärte sie die Intention der Performance: »Eine Frau macht sich für die Außenwelt schön, aber sie hat nicht Teil an ihr.«¹⁰⁰

Die in Edinburgh lebende Künstlerin Elaine Shemilt schnürt ihren nackten Körper von oben bis unten ein (S. 452).¹⁰¹ Sie erklärt: »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.«¹⁰² Sie erinnert sich: »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.



LYDIA SCHOUTEN, Kooi, 1978, Detail aus SV_686_1-5_2016 (S. 451)



RENATE EISENEGGER,
Isolamento, 1972, Detail aus
SV_602_1-8_2014
(S. 176-177)



ANNEGRET SOLTAU,
Selbst, 1975, Detail aus
SV_204_1-15_2008
(S. 505)



MARGOT PILZ, Sekundenskulpturen,
1977/1978, S/W-Fotografie
© Margot Pilz, Wien / Bildrecht, Wien 2025



ELAINE SHEMILT, Constraint, 1976
S/W-Fotografie, Detail aus SV_742_2018
(S. 452)

Ich war in der Zeit mit Helen Chadwick befreundet und wir lachten darüber und kämpften dagegen an, so gut wir konnten.«¹⁰³ Ähnliche Erfahrungen machten auch die Künstlerinnen Anneke Barger (S. 80-83), Margot Pilz (S. 386-397) und Kirsten Justesen (S. 268-271). Auch Francesca Woodman wickelt ihren nackten Körper völlig in eine transparente Plastikfolie ein (S. 559). Die Folie ist Hülle, Abgrenzung und zweite Haut, der Kokon Behinderung und Schutz zugleich. Auf die Fotografie schreibt sie *my house*.¹⁰⁴

Die in Paris lebende Künstlerin Françoise Janicot wickelt für ihre Performance *ENCOCONNAGE* [Einkokonierung] in ihrem Studio in Paris mit einem dünnen Seil Gesicht und Körper ein. Die Verschnürung sollte ihre isolierte Existenz als Frau, Mutter und Künstlerin symbolisieren.¹⁰⁵ Annegret Soltau wickelt in *Selbst* (S. 505) ihren Kopf mit schwarzen Fäden ein. Trotz aller Widrigkeiten befreit sie sich am Ende, indem sie die Fäden mit einer Schere durchschneidet. »Ich wollte zeigen, dass sich Frauen aus den Fängen des Patriarchats selbst befreien können.«¹⁰⁶ Die Einschnürungsaktion von Renate Eisenegger hat formale Ähnlichkeit mit jener von Soltau, inhaltlich ist sie dennoch verschieden. In *Isolamento* [Isolation] (S. 176-177) wird ihr Gesicht mit jeder Fotografie mehr und mehr einbandagiert, sodass sie zuletzt kaum mehr Luft bekommt. Doch der Akt der Befreiung, bei Soltau existenziell, bleibt bei Eisenegger aus: »Bei mir gibt es keine Befreiung. Das haben wir [die Frauenbewegung] alles noch nicht durchgestanden.«¹⁰⁷

100 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.

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

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

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

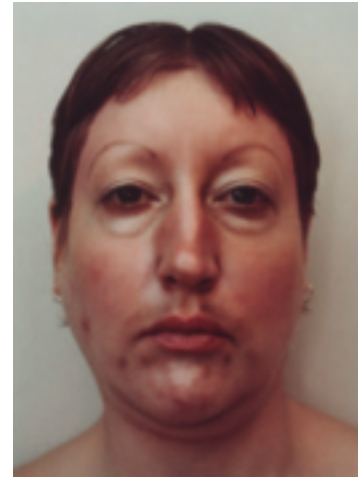
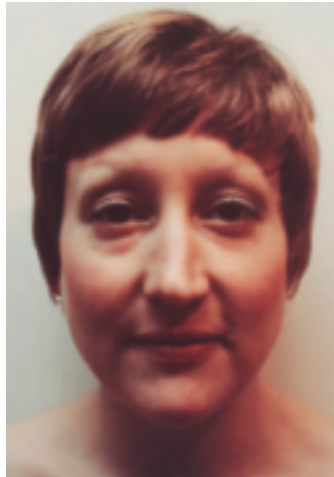
104 Gabriele Schor, »Requisiten als Metaphorik – Arrangiert von Francesca Woodman«, in: *Francesca Woodman. Werke der SAMMLUNG VERBUND*, Wien, hrsg. von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen, Köln 2014, S. 33-49.

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

106 Annegret Soltau, Gespräch mit der Autorin, 14. Jänner 2015.

107 Renate Eisenegger, Gespräch mit der Autorin, 20. August 2014.

DIKTAT DER SCHÖNHEIT | WEIBLICHER KÖRPER



MARTHA WILSON, I Make Up the Image of My Perfection / I Make Up the Image of My Deformity, 1974, Farbfotografien (Detail)

© Martha Wilson / Courtesy of the artist and P.P.O.W. Gallery, New York

Ein Topos der feministisch orientierten Kunst ist die Kritik am Ideal der Schönheit und am 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 Universe*. 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.¹⁰⁸

Renate Bertlmann hat sich in ihrer Zeichnung *Miss Universum 75* (S. 106) der physischen und psychischen Ausbeutung junger Frauen gewidmet. »Der Preis dafür ist hoch«, erklärt die Künstlerin, »sie gehen in die Falle eines falschen Körperbildes, die Konkurrenzsituation macht sie verrückt.«¹⁰⁹

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 schneidet für ihre Fotomontagen *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* [Schöner Körper oder Schönheit kennt keinen Schmerz] den weiblichen Körper aus Modezeitschriften aus und überdeckt ihn mit Lippen und Brüsten aus Pornomagazinen. Rosler erklärt, dass es ihr um die Herausarbeitung des »Psychosozialen

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

109 Renate Bertlmann, E-Mail an die Autorin, 12. Dezember 2014.

110 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.

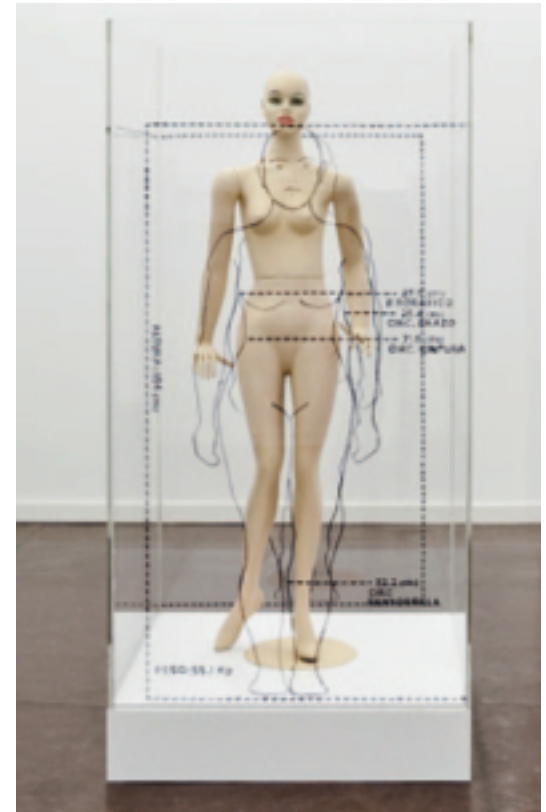
111 Cindy Sherman, in: Noriko Fuki, »A Woman of Parts«, in: *Art in America*, Nr. 6, Juni 1997, S. 74–81, hier S. 80. Siehe auch: Gabriele Schor, *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977. Catalogue Raisonné*, Ostfildern 2012, S. 11.

112 Annette Messager in ihrem Buch *Les Tortures Volontaires*, Ostfildern 2013. Die Fotoabzüge aus dem Jahr 1972 hat Messager später in ihrem Depot gefunden.

und des Ideologischen« ging.¹¹⁰ 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 Wattepad parallelisiert. In ihrem Video *Instrukcije br. 1* [Anweisungen Nr. 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* 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* [Körperhälften] (S. 340) ihren nackten Körper in Vorder- und Rückenansicht. Danach zerschneidet sie die Negative in zwei Hälften und setzt diese zu einem symmetrischen Körper zusammen. Diese simple künstlerische Intervention entlarvt auf pointierte Weise das Streben nach dem perfekten Körper. Eleanor Antin unterzieht sich in *Carving: A Traditional Sculpture* [Eine Traditionelle Skulptur] 36 Tage lang einer Diät und fotografiert dabei die Veränderungen ihres nackten Körpers. In diesen nüchternen, seriellen Fotografien offenbart sich die Rigidität des täglichen Gewichtsverlustes zugunsten eines Schönheitsideals. In ihrem ohne Ton ausgeführten Video *Representational Painting* [Gegenständliche Malerei] (S. 79) schminkt Antin ihr Gesicht, dabei geht sie langsam und sehr bedacht vor. Wie eine Malerin, die ihr Gemälde betrachtet, überprüft sie die Darstellung 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* [Ich mache mir ein Bild von meiner Vollkommenheit / Ich mache mir ein Bild von meiner Deformation] (S. 44) 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: »Obwohl ich mein Werk nie in einem aktiven Sinn für feministisch (...) gehalten habe, beruht natürlich alles darin auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur. Und ein Teil davon ist eine Hassliebe, 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.«¹¹¹

Die Prozeduren, die Frauen für ihre Schönheit auf sich nehmen, kritisiert Annette Messager in ihrer Serie *Les Tortures Volontaires* [Die freiwilligen Folterungen].¹¹² Brüste werden in Saugkelche gehoben (S. 333), 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 solche Tortur auf sich und testet vierzehn Tage lang eine Hormoncreme, die angepriesen wird, um die Brüste zu vergrößern. Täglich misst sie ihren Busen, macht die vorgeschriebenen Muskelübungen, beobachtet etwaige



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



ALEXIS HUNTER, *Approach to Fear: Voyeurism* (maquette), 1973, Detail aus SV_418_2011 (S. 219)



KATALIN LADIK, *BLACKSHAVE POEM*, Zagreb, 1978, Detail aus SV_646_1-9_2015 (S. 300-301)

Veränderungen, notiert Messergebnisse und fotografiert diesen Prozess für die Performance *I Tried Everything* [Ich habe alles versucht] von 1972.¹¹³ 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 1972 in ihrer konzeptuellen Foto-Text-Arbeit *Breast Forms Permutated* [Brustformen: Permutationen] (S. 49 u. 534), in die 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 Videopionierin Friederike Pezold schafft mit *Brustwerk* (S. 49) ebenso eine Fragmentierung des weiblichen Körpers. Der Vergleich beider Arbeiten macht Gemeinsamkeiten und Differenzen deutlich. Beide Künstlerinnen wählen formal die Serialität und fügen denselben Körperrausschnitt 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* [Profil der peruanischen Frau]¹¹⁴ (S. 45). 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 Leidensdruck schon vorprogrammiert.¹¹⁵

Jugend und Schönheit werden als Synonyme gehandelt, ebenso wie Alter und Hässlichkeit. Ewa Partum konfrontiert sich in ihrer Arbeit *Change* [Wandel] (S. 381) 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. Auch Hannah Wilke widmet sich künstlerisch dem weiblichen Körper angesichts seines Alterwerdens und seines Verfalls. Als ihr Körper von Krankheit gezeichnet ist, setzt sie ihn in all seiner Verletzlichkeit und Schwäche weiterhin dem Publikum aus (S. 50).

Es erstaunt, dass die Künstlerinnen ästhetisch und thematisch ähnliche Aussagen formulierten, obwohl sie einander und ihre Werke damals nicht kannten. Um nur ein Beispiel zu nennen. Die serbisch-ungarische Künstlerin Katalin Ladik drückt in ihren Fotografien *POEMIM* (Serie A) von 1978 (S. 298-299) ihr Gesicht gegen eine Glasscheibe, um es entgegen klischeehaften Schönheitsvorstellungen zu entstellen. Ähnlich ging die kubanisch-amerikanische Künstlerin Ana Mendieta 1972 in ihren Fotografien *Untitled* (Glass on Body Imprints) [Ohne Titel (Glas-auf-Körper-Abdrücke)] vor, indem sie ihr Gesicht gegen eine Glasscheibe drückt. Ladik konnte Mendieta's Fotografien nicht kennen, da sie ursprünglich als Diaserie für die Vorführung in einer Student:innenklasse bestimmt waren. Die Farbfotografien wurden erst posthum 1997 vom Estate herausgegeben (S. 328-329).

WEIBLICHE SEXUALITÄT

Eines der Hauptanliegen der westlichen feministischen Bewegung war die sexuelle Befreiung der Frau, existierte doch lange kein öffentliches Verständnis dafür. Das Aufkommen der Antibabypille ermöglichte westlichen Frauen die Geburtenkontrolle und eine selbstbestimmte Sexualität ungeachtet religiös-moralischer Werte. Die Künstlerinnen wandten sich deutlich gegen die alltägliche Reduktion der Frau auf ein Lustobjekt, gegen Pornografie sowie gegen einen männlich voyeuristischen Blick, der jahrhundertlang die Darstellung der nackten Frau in der Kunst dominierte. Sie begegneten einem phallozentrischen Weltbild mit Ironie, thematisierten lesbische Liebe, Sehnsüchte und körperliche Bedürfnisse aus weiblicher Sicht und wandten sich in öffentlichen Aktionen gegen sexualisierte Gewalt an Frauen.

VALIE EXPORT, Pionierin des »Expanded Cinema«, inszenierte bereits 1968 das legendäre *Tapp und Tastkino* (S. 183), eine der ersten Filmaktionen, in der eine Frau im Mittelpunkt steht. Gemeinsam mit Peter Weibel forderte EXPORT Passanten auf der Straße auf, mit ihren Händen in eine über ihren Oberkörper gestülpte Bühne (das kleinste Kino der Welt) hineinzufassen und ihre Brüste zu begreifen. Während dieser Aktion fixierte die Künstlerin selbstbewusst mit ihrem Blick die Personen und entlarvte ihr voyeuristisches Begehren. Auch die niederländische Künstlerin Lydia Schouten prangerte die Diskriminierung der Frau als Lustobjekt an. Während ihrer Performance *Sexobjekt* (S. 450) steht mit schwarzer Tinte der Satz *how does it feel to be a sexobject*. [Wie fühlt es sich an, ein Sexobjekt zu sein.] an der Wand. Das selbe Thema bearbeitete ORLAN, als sie in ihrer Performance *Le Baiser de l'Artiste* [Der Kuss der Künstlerin] (S. 350) auf einer Pariser Kunstmesse 1977 dem Publikum einen Kuss um fünf Francs anbot. Das war damals ein Skandal und kurz darauf verlor die Künstlerin ihre Stelle als Kunstdozentin an der Privatschule Les Trois Soleils in Lyon.

Die feministische Kunstbewegung kritisierte die Objektivierung der Frau und engagierte sich für das Ausleben selbstbestimmter Lust. Die in England geborene Künstlerin Penny Slinger posierte für *ICU, Eye Sea You, I See You* [Ich sehe dich] (S. 488) lachend und nackt in einer Hochzeitstorte. Über ihre Vulva collagierte sie ein Auge, diese verwandelt sich zum *sehenden* Auge und erhält aktive Souveränität. Weibliche Sexualität, meist reduziert auf passive Entblößung, transformiert sich 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.«¹¹⁶ Im Interview mit Kuratorin Angela Stief erklärt Slinger: »Ehrlich gesagt, früher gab es 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.«¹¹⁷ Als ich einmal die deutsche Künstlerin Annegret Soltau in ihrem Atelier in Darmstadt besuchte, war ich sehr überrascht, eine ähnliche Arbeit wie Slingers *ICU, Eye Sea You, I See You* zu entdecken. Soltau ist bekannt dafür, dass sie einzelne Teile eines Frauenkörpers aus ihren Fotografien reißt. 1978 vernähte sie in ihrer Fotografie *Vagina I* (S. 507) ein großes Auge über ihre Vulva und erklärte, ähnlich wie Slinger, sie wollte »die weibliche Sexualität als etwas Aktives veranschaulichen«¹¹⁸.



PENNY SLINGER, *ICU, Eye Sea You, I See You*, 1973
SV_552_2013 (S. 488)

- 113 Die Performance *I Tried Everything* (1972) entstand nach einem Konzept von Suzanne Lacy in Zusammenarbeit mit Dori Atlantis, Jan Lester Martin und Nancy Youdelman. Siehe: Laura Meyer, *A Studio of Their Own: The Legacy of the Fresno Feminist Experiment*, Fresno 2009, S. 14 f.
- 114 Teresa Burga hat dieses Projekt gemeinsam mit der Psychologin Marie-France Cathelat gemacht. Siehe: *Teresa Burga. Informes, Esquemas, Intervalos 17.9.10*, hrsg. von Miguel A. López und Emilio Tarazona, Ausst.-Kat. Galería ICPNA San Miguel, Lima; Galería ICPNA Miraflores, Lima und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Lima 2010.
- 115 Übergroße Brüste, lange Beine, schmale Hüften gelten in Lateinamerika als weibliches Schönheitsideal, das sich auch in den Figuren der Schaufensterpuppen spiegelt und von Frauen durch Schönheitsoperationen angestrebt wird. Vgl. William Neuman, »Mannequins Give Shape to a Venezuelan Fantasy«, in: *New York Times*, 6. November 2013.
- 116 »Penny Slinger. Eine somnambule Kunst des Exorzierens. Ein Gespräch mit Angela Stief«, in: *Kunstforum International. Obsessionen I*, hrsg. von Oliver Zybok und Angela Stief, Bd. 225, März–April 2014, S. 141.
- 117 Ebenda.



ANITA STECKEL, New York Skyline series, 1970–1980
Farbfotografie

© Courtesy Anita Steckel Estate

Auf die Frage, warum sie ihre Fotografie »Vagina« und nicht »Vulva« nannte, meinte Soltau: »Damals gab es keinen differenzierten Diskurs über weibliche Geschlechtsorgane.«¹¹⁹

Die Unterdrückung weiblicher Sexualität zeigt sich auf sprachlicher Ebene. Die Journalistin Gloria Steinem, in den 1970er-Jahren Mitbegründerin des feministischen Magazins *Ms*, erklärt, sie gehöre einer »Da unten«-Generation an. »Da unten, das waren die Worte (...), mit denen die Frauen in meiner Familie alle weiblichen Geschlechtsorgane, innere wie äußere, bezeichneten.«¹²⁰ Die Vulva ist das unsichtbare Geschlecht, ihr haftet eine Aura von Geheimnis und Versteck an, man spricht nicht über sie, erklärt die Kulturwissenschaftlerin Mithu M. Sanyal.¹²¹ Und wenn man über die Vulva spricht, dann in Relation zum männlichen Geschlechtsorgan. Die Vulva wäre demnach nur ein »Loch, in das der Mann sein Genital stecken kann, oder um im Bild zu bleiben: eine Scheide für sein Schwert«¹²². Gabriele Stötter formt Daumen und Zeigefinger zu einer Rundung und hält sie vor die verschiedenen Öffnungen ihres nackten Körpers. Sie nennt ihre Fotografie-Performance *loch* und entlarvt damit eine abwertende und misogynen Bezeichnung der Vagina.

Die in Novi Sad geborene und in Budapest lebende Künstlerin Katalin Ladik entzieht sich mit ihrer Performance *Blackshave Poem* [Schwarze-Rasur-Gedicht] (S. 300–301) von 1978 dem Druck, verführerisch zu sein, indem sie einen Anti-Striptease aufführt. Sie legt einen Striptease hin, doch darunter behält sie einen schwarzen Body an, der es nicht erlaubt, ihren nackten Körper zu sehen. Die in Neuseeland geborene und in London verstorbene Künstlerin Alexis Hunter setzte sich radikal mit Normen der Sexualisierung, Objektivierung und Verführung auseinander. In *Approach to Fear: Voyeurism* [Annäherung an die Angst: Voyeurismus] (S. 218) von 1973 deutete sie zunächst einen Striptease an. Allerdings enttäuscht sie die Erwartungen des (männlichen) Voyeurs. Die Videokünstlerin Natalia LL beabsichtigt in ihrem Film *Consumer Art* [Konsumentenkunst] (S. 312) in erster Linie, den aufkommenden polnischen Konsumismus der 1970er-Jahre ironisch zu entlarven. Frauen lecken genüsslich an Bananen, Würstchen und Maiskolben und fahren sich sinnlich über ihre Lippen. Im Polen der 1970er-Jahre kam Sexualität im öffentlichen Leben nicht vor und so erregte die Künstlerin vor allem im Westen feministische Aufmerksamkeit, wo ihre Kunst als sexuelle Selbstermächtigung aus der Sicht der Frau gedeutet wurde.

Die US-amerikanische Künstlerin Lynda Benglis zeigt in ihrem Film *Female Sensibility* [Weibliches Empfinden] (S. 88) von 1973 zwei Frauen, die sich lieben und küssen. Ihre sinnlichen Zärtlichkeiten sind stumm, werden allerdings unter anderem mit derben Sprüchen von Talkshow-Moderatoren überlagert. Die beiden Frauen lassen sich aber nicht von ihrer erotischen Anziehung abbringen. Barbara Hammer, damals noch verheiratete Barbara Ward, Pionierin des Queer Cinema, schuf 1973 den Film *I Was/I Am* [Ich War/Ich Bin] (S. 206), der ihr Coming-out als lesbische Frau thematisiert. Der surreal anmutende 16-mm-Film erzählt von der Wandlung, dem Durchbruch und dem Übergang in eine neue sexuelle Identität.

118 Annegret Soltau, Gespräch mit der Autorin, Darmstadt 18. Jänner 2018.

119 Ebenda.

120 Siehe: Bianca Krause/Christoph Brandhurst, *Ich nenne es »Da unten«. Frauen erzählen über ihre Vagina, die Lust und den Sex*, Berlin 2006, zitiert nach: Mithu M. Sanyal, *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Wagenbach, Berlin 2009, S. 12.

121 Mithu M. Sanyal, *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin 2009, S. 23.

122 Ebenda, S. 13 f.

123 Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris 1978. Dt.: *Die Stimme der Schwarzen Frau: Vom Leid der Afrikanerinnen*, Hamburg 1981, S. 64.

124 Ebenda, S. 64 f.

125 Nawal el Saadawi, *Tschador*, Kairo 1977. Dt.: *Tschador. Frauen im Islam*, Bremen 1991.



MARTHA WILSON, *Breast Forms Permutated*, 1972
SV_619_2014 (S. 534)



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

Je nach der geopolitischen Situation, in der Frauen lebten, gestaltete sich ihr feministischer Kampf um selbstbestimmte Sexualität unterschiedlich, wie ein Blick auf afrikanische Länder zeigt. Die Frauenrechtlerin Nawal El Saadawi praktizierte als Ärztin in den 1950er- und 1960er-Jahren in Ägypten und es fiel ihr auf, dass Frauen und Mädchen fast nichts über ihren eigenen Körper wussten. Daraufhin schrieb sie 1969 ihr Sachbuch über Frauen und Sexualität und benannte die Rituale, denen der weibliche Körper in einer arabisch-islamischen Gesellschaft ausgesetzt war. Sie verurteilte die Verstümmelung der Klitoris, die sie selbst mit sechs Jahren im Beisein ihrer Mutter erleiden musste. Auch die senegalesische Autorin Awa Thiam verurteilte in ihrem Buch *Die Stimme der schwarzen Frau: Vom Leid der Afrikanerinnen* die tief in afrikanischen Kulturen verankerte und von Frauen an Mädchen in frühem Alter durchgeführte, schmerzhaft, gewalttätige und lebensgefährliche Genitalverstümmelung: »Die großen Schamlippen werden mit Hilfe von Akaziendornen zusammengesteckt, nachdem man sie vorher aufgeschlitzt hat und die kleinen Schamlippen aufgrund der Beschneidung verschwunden sind.«¹²³ Diese Verstümmelung, erklärt Thiam, »hat die Funktion, die jungen Mädchen vor ihrer Hochzeit an sexuellen Beziehungen zu hindern. (...) Wenn ein Mädchen zum ersten Mal heiratet und nicht mehr Jungfrau ist, wird die ›Ehre‹ der Familie in Frage gestellt«¹²⁴. El Saadawi formuliert es pointiert: »Die Ehre ist ein dünnes Häutchen.«¹²⁵