

Begleitheft zur Ausstellung
Deutsch

6.5.-3.9.2017

WOMAN

FEMINISTISCHE
AVANTGARDE DER
1970ER-JAHRE
aus der
SAMMLUNG
VERBUND



WOMAN

FEMINISTISCHE
AVANTGARDE DER
1970ER-JAHRE
aus der
SAMMLUNG
VERBUND

Einführung

Anhand der umfangreichen Bestände der SAMMLUNG VERBUND widmet sich diese Ausstellung einem der wichtigsten kunstgeschichtlichen Phänomene der 1970er-Jahre: dem Aufbruch von Künstlerinnen, die dem Blick einer männerdominierten Kunstwelt ein selbstbestimmtes Bild der Frau entgegensetzen. Mit der Bezeichnung „feministische Avantgarde“ unterstreicht Sammlungsdirektorin Gabriele Schor die Pionierleistung einer Generation, die sich von der traditionell weiblichen Rolle der Muse und des Modells emanzipiert, um die Frau in Kunst und Gesellschaft als aktives Subjekt zu etablieren.

Die Künstlerinnen sind Teil einer ab den 1960er-Jahren erstarkenden Bürgerrechts- und Frauenbewegung, die bewirkt, dass Anliegen von Frauen zunehmend öffentlich diskutiert werden. Das Private wird als politisch verstanden, und Frauen verschaffen sich durch ihre Organisation in feministischen Netzwerken sowohl im gesellschaftlichen wie im künstlerischen Bereich vermehrt Gehör.

Die Ablehnung von tradierten Modellen, die auf normativen Vorstellungen basieren, verbindet die Künstlerinnen der feministischen Avantgarde. In radikal-provokanter Weise und dabei dennoch mit viel Poesie, Humor und Ironie werden eindimensionale Rollenzuweisungen als Mutter, Haus- und Ehefrau hinterfragt. Weibliche Sexualität, Schönheit, Gewalt gegen Frauen, Klischees und Stereotype werden zu zentralen Themen, unter anderem in Form von Rollenspielen. Die Künstlerinnen arbeiten häufig unter Einsatz des eigenen Körpers und setzen in Abkehr von der männlich dominierten Malerei auf historisch weniger belastete Medien wie Fotografie, Video, Film sowie Aktion und Performance.



Estudo para dois espaços / Study for two Spaces, 1977
S/W-Silbergelatinabzug

HELENA ALMEIDA

geb. 1934 in Lissabon, Portugal |
lebt und arbeitet in Lissabon, Portugal

Helen Almeida experimentiert mit ihrem eigenen Körper und erforscht dessen Beziehung zu der ihn umgebenden Welt. Ihre Fotografien *Estudo para dois espaços* (Studie für zwei Räume, 1977) zeigen Hände, die Gitter und Tore umfassen, die auf diese Weise wie beklemmende Barrieren erscheinen. Ein Gefühl der Gefangenschaft zwischen zwei Räumen beziehungsweise Realitäten drängt sich auf.

Das Werk veranschaulicht die Situation der an häusliche Zwänge gebundenen Frau, genauso wie Almeidas eigene Gefühle der künstlerischen Isolation. Bis 1974 hatte die Diktatur in Portugal Jahre der Abgeschiedenheit bedeutet und die Isolierung vom internationalen Kunstgeschehen. Nach Jahrzehnten in einem kulturellen Umfeld, das Almeida selbst als elend bezeichnet, eingeschlossen in die Mittelmäßigkeit der lokalen Tradition, ist die Serie *Estudo para dois espaços* anschaulicher Ausdruck des Drangs nach gesellschaftlicher und kultureller Befreiung.



Portrait of the king, 1935
S/W-Fotografie auf Karton kaschiert

ELEANOR ANTIN

geb. 1935 in New York, NY, USA |
lebt und arbeitet in Kalifornien, USA

Eleanor Antins Interesse gilt Fragen der Identität, ihrer Fiktionalität und Künstlichkeit sowie den darin implizierten Möglichkeiten der Transformation. In ihrem Video *Representational Painting* (Gegenständliche Malerei, 1971) schminkt sich Antin und setzt das Auftragen von Make-up einem malerischen Akt gleich. Währenddessen zweifelt sie immer wieder die Veränderung ihres Aussehens an. Am Ende des Films entledigt sie sich schließlich in einer Art Befreiungsgeste ihres Büstenhalters.

Antins Beschäftigung mit der Frage persönlicher Identität führt sie zu ihrer Allegorie des dreigeteilten Selbst – Ballerina, König und Krankenschwester. In Performances, Fotografien, Filmen, Videos, Installationen, Zeichnungen und Texten ergreifen sie abwechselnd von der Künstlerin Besitz. Zu ihrem Rollenspiel sagt Antin: „Mich interessiert es, die Grenzen meines Selbst zu definieren. Die üblichen Anhaltspunkte für eine Selbstdefinition – Geschlecht, Alter, Begabungen, Zeit und Ort – empfinde ich als tyrannische Einschränkung meiner Wahlfreiheit.“



nets, 1980
S/W-Fotografie

ANNEKE BARGER

geb. 1939 in Heukelum, Niederlande |
lebt und arbeitet in Amsterdam, Niederlande

Ausdruckstanz ist ein wesentliches Element in Anneke Bargers Performancekunst. Dabei tritt sie oft nackt auf; ihre Nacktheit symbolisiert eine ursprüngliche Situation, welche die Transformation von Gefühlen ermöglichen soll. Gefühle sind für die Künstlerin Energien, die Ideen zum Ausdruck bringen. In diesem Sinne ist für sie Nacktheit nicht Provokation, sondern notwendiges Mittel. In der Performancekunst der 1970er-Jahre benutzen feministische Künstlerinnen den nackten Körper als Mittel der Kritik an der Gesellschaft. In Bargers Performance *nets* (Netze, 1980) agiert sie nackt in einem Labyrinth aus Netzen. Sie berührt die Netze und hüllt sich darin ein. Nach und nach verstrickt sie sich darin und versucht sich mit kraftvollen Bewegungen aus dem Gewirr zu befreien.

Die Performance *you and me* (Du und ich) findet 1980 in Kopenhagen anlässlich der zweiten Weltkonferenz der Vereinten Nationen zur Dekade der Frau statt. Anneke Barger ist barfuß, trägt ein knöchellanges Kleid und ein Kopftuch. Sie zieht ein grobes Seil hinter sich her, das um ihren Körper und am anderen Ende um eine Stoffpuppe geschlungen ist. Sie trägt diese umher und versucht vergebens sich davon zu befreien. Die Performance ist für Barger auch eine Reflexion über ihre Rolle als Mutter und Künstlerin.



SELF, 1970–1976/2012
Pigmentdruck

LYNDA BENGLIS

geb. 1941 in Lake Charles, LA, USA | lebt und arbeitet in New York, NY, und Santa Fe, NM, USA

Die Serie *Self* (Selbst, 1970–1976) von Lynda Benglis handelt von ihrem eigenen Erleben und ihrer kritischen Bewertung der Rollen, die sie sich selbst und andere in der Kunstwelt spielen sieht. Die Fotografien thematisieren, wie Genderidentität und weibliche Sexualität als visuelle Strategien in der Werbung eingesetzt werden.

Ihre wohl bekannteste Fotografie zeigt Benglis nackt, mit eingölter Haut, zurückgegeltem Haar und Sonnenbrille, während sie sich einen riesigen Dildo vor die Scheide hält. Die Aufnahme erscheint 1974 in der Zeitschrift *Artforum*. Die Reaktionen auf die selbst bezahlte Anzeige waren weitgehend negativ: Von feministischer Seite warf man Benglis das Kokettieren mit chauvinistischen Konventionen vor sowie die Tatsache, dass sie sich selbst sexuell „degradiere“.



One Panel Vertical, 1978
Kohle auf Papier

JUDITH BERNSTEIN

geb. 1942 in New Jersey, USA |
lebt und arbeitet in New York

Judith Bernstein studiert an der Yale University. Dort ist sie als eine der wenigen Frauen auf dem Campus von den obszönen Graffiti, der geschriebenen, gezeichneten und eingeritzten Bildsprache in Herrentoiletten fasziniert. Eine visuelle Sprache, die Graffiti, Comics und derbe Sprüche vereint, prägt die folgenden Jahrzehnte ihr künstlerisches Vokabular. Lustig und zugleich todernst adressieren ihre Zeichnungen Themen wie Krieg, sexuelle Aggression und Geschlechterpolitik. Ähnlich wie Renate Bertlmann nutzt Bernstein die Darstellung des Penis, um Kritik am Patriarchat zu üben und die herrschende Doppelmoral sowie die Diskriminierung weiblichen Begehrens anzuprangern.

Die Werke der feministischen Künstlerin haben das Publikum seit den frühen 1960er-Jahren provoziert und empört. Nach der Zensur ihrer Arbeit *HORIZONTAL* (1973), die im Philadelphia Civic Center Museum 1974 gezeigt wurde, fiel Bernsteins Werk in Ungnade und wurde in den folgenden 30 Jahren weitgehend übersehen. Die mangelnde Verkäuflichkeit ihrer Kunst und die Ansicht, dass sie nicht „die richtige Art Feministin“ sei, sorgten dafür, dass ihre Arbeiten lange Zeit fast unbemerkt blieben.



Messer-Schnuller-Hände, 1981
S/W-Fotografie auf Barytpapier

RENATE BERTLMANN

geb. 1943 in Wien, Österreich |
lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Renate Bertlmann entwickelte in den 1970er-Jahren einen humorvoll ironischen Stil, der verschiedene Identitäten auslotet und soziale Aspekte von Sexualität und der Beziehung der Geschlechter erkundet. Ihr Werk ist unter dem Titel *AMO ERGO SUM* als Trilogie angelegt, deren Teile mit „PORNOGRAPHIE“, „IRONIE“ und „UTOPIE“ betitelt sind. Bertlmann thematisiert Begehren, Geschlechterkampf, demaskiert die Gesellschaft als von einer männlich bestimmten, fetischversessenen Sexualität geprägt.

Ihr Film *Zärtliches* (1975) zeigt zwei einander liebkosende und schließlich penetrierende Kondome. Erstmals wird im mumok *Bilderwandlung oder der pädagogische Eros* (1978) gezeigt. Darin wandelt sich der HI. Erectus als Symbol für Macht, Krieg und Unterdrückung hin zum Eros als schöpferische Kraft sowie zur Liebe zwischen Mann und Frau.

In der Fotografie *Messer-Schnuller-Hände* (1981) stoßen Schnuller – Weiches, Nähe und Zärtlichkeit – und Messer – Härte, Abstoßung und Aggressivität – aufeinander und spielen auf ambivalente Muttergefühle an. In ihrer Performance *Die schwangere Braut im Rollstuhl* (1978) demaskiert Bertlmann die Institution der Ehe als ein zentrales Machtinstrument des Patriarchats.



Sin titolo / Untitled, 1975
Bleistift und Tinte auf Papier

TERESA BURGA

geb. 1935 in Iquitos, Peru |
lebt und arbeitet in Lima, Peru

Die Arbeiten von Teresa Burga verbinden Elemente der Pop Art, der visuellen Poesie und der Konzept- und Informationskunst und kreisen um Fragen der Darstellung von Frauen in den Massenmedien. Sie stellt Konstruktionen von weiblicher Identität infrage und untersucht die Technisierung und Bürokratisierung von Arbeit und Freizeit.

Die Reihe von kleinformatigen, farbigen Tuschezeichnungen auf Papier aus den 1970er-Jahren bezieht sich auf Motive aus der Werbung. In zahlreichen Zeichnungen stellt Burga das Konzept von Schönheit und Makellosigkeit durch ein messbares und überprüfbares Verfahren infrage und legt damit die Konstruktion eines durch die Werbung kolportierten weiblichen Schönheitsideals offen.

Auf vielen ihrer Zeichnungen notiert die Künstlerin, wie viel Zeit sie für deren Erstellung aufgewendet hat. Burga vermerkt das Datum und die Uhrzeit, zu der sie die Arbeit beginnt und beendet, ebenso alle Unterbrechungen und Pausen. Damit ist jedes Werk Protokoll der Zeit seiner Entstehung. Die im künstlerischen Kontext ungewöhnliche exakte Auskunft über geleistete Arbeitszeit ist ein Verweis von Burga auf ihre Lohnarbeit als Angestellte. Künstlerischer Arbeitsaufwand und Lohnarbeit werden miteinander verschränkt.



L'Invenzione del Femminile: RUOLI, 1974
S/W-Fotografie

MARCELLA CAMPAGNANO

geb. 1941 in Verdello bei Bergamo, Italien |
lebt und arbeitet in Como, Italien

Anfang der 1970er-Jahre schließt sich Marcella Campagnano der feministischen Frauengruppe Via Cherubini in Mailand an. In diesem Umfeld entwickelt sich die Idee zu einem Projekt über traditionelle weibliche Identitäten.

Das „ironische Theater der Erfahrungen“, wie es Campagnano nennt, wird fotografisch festgehalten. 1974 wird ihre kleine Wohnung zum Fotostudio, in dem sie sich mit Kleidungsstücken und Make-up in verschiedenen weiblichen Rollen selbst inszeniert: als Ehefrau, Fräulein, Arbeiterin, Mutter, Studentin, Verliebte, Dame, Schwangere, Prostituierte, Braut und Geliebte. Diese Fotoserie *L'Invenzione del Femminile: RUOLI* (Die Erfindung des Weiblichen: Rollen, 1974) ist für Campagnano nicht ausschließlich für einen künstlerischen Kontext gedacht, sondern um einen politischen Diskurs anzuregen. Sie zeigt damit, dass die Rollen der Frau innerhalb der patriarchalen Gesellschaft konstruiert werden.



Red Flag, 1971
Fotolithographie



Fotomappe zur Performance *Fingerfächer* Bologna, 1977
S/W-Fotografie



Zonder Titel, 1977
S/W-Fotografie



Trickster Body: *Stoic Royalty*, 1973
Collage, China Marker und Aquarellfarben auf S/W-Silbergelatineabzug

JUDY CHICAGO

geb. 1939 in Chicago, IL, USA |
lebt und arbeitet in Belen, NM, USA

Als Judy Chicago an der University of California in Los Angeles Malerei und Skulptur zu studieren beginnt, stellt sie schnell fest, dass die Kunstwelt trotz des Aufbegehrens der 1968er-Bewegung Frauen feindlich gegenübersteht. Weit verbreitet ist die Auffassung, dass Frauen in der Kunstwelt entweder Groupies oder Ehefrauen sind und selbst nicht als Künstlerinnen ernst genommen werden können.

Zusammen mit der Künstlerin Miriam Schapiro gründet sie 1970 an der California State University in Fresno (CalArts) das Feminist Art Program. Diese Studienklasse für Kunst und Feminismus soll sensibilisieren und die Diskriminierung und gängigen Ausgrenzungspänomene von Künstlerinnen unterbinden. 1970 schaltet Chicago in der Kunstzeitschrift *Artforum* die Anzeige *Boxing ring ad* (Boxing-Werbung) und proklamiert damit selbstbewusste Souveränität: Frauen können sich sprichwörtlich ‚durchboxen‘.

1971 beschließen die Künstlerinnen, ein verlassenes Haus in Hollywood zu mieten, das als *Womanhouse* zum Zentrum feministischer Aktionen, Diskussionen und Ausstellungen wird. In dieser Zeit entsteht die Fotolithografie *Red Flag* (Rote Fahne, 1971). Sie greift das Tabuthema der Menstruation auf und belegt es durch den Titel mit einer politischen Konnotation.

LINDA CRISTANELL

geb. 1943 in Wien, Österreich |
lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Linda Cristanell ist als Avantgardefilmerin bekannt. Ihre Ablehnung klassischer Malerei führt sie zunächst während des Studiums zur Zeichnung, diese erweitert sie zu Schichtgrafiken und arbeitet schließlich mit Einträgen auf Plexiglas. Es folgen Objekte aus Stoff, Karton, Latex, Metall und Holz, die sie mit Fundstücken kombiniert. Diese werden fotografiert, die Fotoserien führen die Künstlerin zum Film, und das Anlegen der Objekte am Körper weist den Weg zur Performance.

Von 1975 an dreht die Künstlerin Super-8- und Super-16-Filme, wobei sie eigenes und gefundenes Material neu zusammensetzt. Ihr Interesse gilt der Kamera, ihren Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten. 1976 gründete sie mit Renate Bertlmann das BC-Kollektiv.

Für die Performance, die Fotomappe und den Film *Fingerfächer* (1977) entwickelt sie eine subtile Körpersprache und montiert Fächer aus verschiedenen Materialien wie Prothesen am Körper. Manche Einstellungen zeigen Fotos der Mutter in Kombination mit dem Bildnis der Künstlerin. Erstmals in Bologna aufgeführt, verwendet sie neben Spiegeln und Fächern auch eine tragbare Holzbühne. Als ein „Theatermodell“ am Körper getragen, akzentuiert es das weiß geschminkte Gesicht der Künstlerin. Die schwarzen Fingerfächer kreisen im Atemtakt und öffnen sich zu subtilen Zeichen für die ambivalenten Kräfte des Eros.

LILI DUJORIE

geb. 1941 in Roeselare, Belgien |
lebt und arbeitet in Lovendegem, Belgien

Lili Dujourie arbeitet in Belgien zunächst isoliert von den europäischen und amerikanischen Frauenbewegungen. In ihren Foto- und Videoarbeiten der 1970er-Jahre thematisiert sie das Verhältnis zwischen Künstlerin und Modell. Die traditionelle Anordnung, nach welcher der weibliche Akt durch den Blick des männlichen Künstlers gesehen wird, dreht sie dabei um. In *Zonder Titel* (Ohne Titel, 1977) liegt ein nackter Körper in verschiedenen Haltungen und Posen auf einen Holzfußboden. Die Posen erinnern an Akte der westlichen Malerei und Bildhauerei. Die Künstlerin inszeniert die Situation so, dass es nicht klar ist, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt.

Tatsächlich liegt hier ein Mann mit langen Haaren. Dujourie berichtet, dass er vollkommen irritiert ist, als er seine Wirkung auf den Fotos sieht. Die Künstlerin will mit ihren ausdrucksvollen Fotografien die Zartheit und feminine Seite eines Mannes aufzeigen und stellt dabei fest, dass Männer, wenn sie mit diesen Bildern konfrontiert werden, sich unbehaglich und der eigenen inneren Verletzlichkeit ausgesetzt fühlen.

MARY BETH EDELSON

geb. 1933 in East Chicago, IN, USA |
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

Mary Beth Edelson ist in der Bürgerrechts- sowie in der Frauenbewegung aktiv. 1972 organisierte sie die erste Konferenz für Frauen in der bildenden Kunst in Washington. In der Collage *Some Living American Women Artists / Last Supper* (Einige lebende amerikanische Künstlerinnen / Letztes Abendmahl, 1972), basierend auf dem Gemälde von Leonardo da Vinci, arrangiert sie die Porträts zahlreicher Künstlerinnen, die von der Kunstgeschichte wenig wahrgenommen wurden.

Trickster Body: Stoic Royalty (Gauerkörper: Königlicher Gleichmut), *Jumpin' Jack: Sheela's Delight* (Hampelmann: Sheelas Vergnügen) und *Nobody Messes With Her: Red Blood* (Niemand legt sich mit ihr an: Rotes Blut) gehen alle vom gleichen Motiv aus: eine nackte Frau, die Künstlerin selbst, inmitten der Natur, die Beine gespreizt, die Arme erhoben. Die Fotos übermalt die Künstlerin mit abstrahierten Darstellungen antiker Göttinnen, wie der Gestalt der Baubo oder der Sheela Na Gig, die durch das Entblößen ihres Geschlechts das Böse abwenden sollten. Zum Einsatz ihres Körpers erklärt sie: „Ich benutze meinen Körper als ‚objet trouvé‘ in der Absicht, den weiblichen Körper in ein ‚sujet trouvé‘ zu verwandeln.“



Isolamento, 1972
S/W-Fotografie auf Holz kaschiert

RENATE EISENEGGER

geb. 1949 in Gelsenkirchen, Deutschland |
lebt und arbeitet in Schaffhausen, Schweiz

Trotz des aktuellen Diskurses über Joseph Beuys' Vorstellungen eines erweiterten Kunstbegriffs erlebt Renate Eisenberger ihr Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf als autoritär. Erst als sie 1972 an das Schweizer Kulturinstitut in Rom geht, ist es ihr möglich, künstlerisch unabhängig zu arbeiten.

Die achteilige Fotosequenz *Isolamento* (Isolierung, 1972) zeigt die Künstlerin, die zunächst ihren Mund, danach Nase, Ohren und Augen mit Watte und Klebeband überklebt und schließlich auch Kopf und Hände einschnürt. Die beklemmende Behinderung der Kommunikation spiegelt nicht nur ihre eigene Erfahrung wider, sondern thematisiert eine kollektive weibliche Empfindung, gegen welche die Frauenbewegung der Zeit aufbegehrt. Auf die Frage, ob sich die Erwartungen des Feminismus nach 40 Jahren erfüllt hätten, erklärt Eisenegger heute: „Das haben wir noch nicht durchgestanden.“

Die Performance *Hochhaus (Nr. 1)* realisiert die Künstlerin ohne Publikum 1974 in einem Hamburger Hochhaus. Am Boden kriechend, bewegt sie sich einen lang gestreckten Flur entlang und bügelt dabei den glatten Linoleumboden. Neben der Tristesse weiblicher Hausarbeit thematisiert die Performance auch die Fantasielosigkeit und beklemmende Wohnsituation der typisch anonymen Hochhausarchitektur der 1960er-Jahre.



Aktionshose: Genitalpanik, 1969
Siebdruck auf Papier

VALIE EXPORT

geb. 1940 in Linz, Österreich |
lebt und arbeitet in Wien, Österreich

VALIE EXPORT gilt als Pionierin der Konzept-, Aktions-, Medien- und Filmkunst in Österreich sowie als frühe Vertreterin des „Expanded Cinema“. Eine der wichtigsten Aktionen des „erweiterten Kinos“ ist ihr *Tapp- und Tastkino* (1968). EXPORT fordert Passanten auf der Straße auf, in eine über ihre nackten Brüste gestülpte Bühne zu fassen. Währenddessen fixiert die Künstlerin diese selbstbewusst mit ihrem Blick.

Ähnlich geht sie in der Performance *Aktionshose: Genitalpanik* 1969 vor. Ziel ihrer Aktion in einem Pornokino ist auch eine Kritik an der Verdinglichung des weiblichen Körpers im kommerziellen Film und an den Erwartungshaltungen des männlichen Blicks. Mit einer Jeans, die zwischen den Beinen ausgeschnitten ist und den Blick auf ihre Vagina freigibt, geht sie zwischen den Kinoreihen durch, direkt vor dem männlichen Publikum. Diese Kleidung trägt sie auch auf dem später entstandenen Foto, auf dem EXPORT zusätzlich ein Maschinengewehr in aggressiv kämpferischer Pose präsentiert.

In der Fotocollage *Geburtenmadonna* (1976) untersucht EXPORT Darstellungen von Madonnen in der Kunstgeschichte und übersetzt diese in die Zeit der 1970er-Jahre, in der die modernen Haushaltsgeräte die Freiheit der Hausfrau versprechen.



Performance Trois jours de la folie, Galerie A, Paris, 1975/1984
S/W-Silbargelatineabzug

ESTHER FERRER

geb. 1937 in San Sebastián, Spanien |
lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

Die Arbeiten von Esther Ferrer sind stets mehr auf ephemere künstlerische Aktion als auf bleibende Kunstproduktion ausgerichtet. Sie wächst im Spanien der Franco-Diktatur (1939–1975) auf und entdeckt Kunst als persönlichen Weg, sich für Ausdrucksfreiheit, Aktivismus und Feminismus einzusetzen. Dabei formuliert sie eine künstlerische Haltung, die jede Form von Macht und Ideologie ablehnt.

Die Performance *Trois jours de la folie* (Drei Tage des Wahnsinns) findet 1975 in der Galerie A in Paris statt. Zunächst noch auf einem Stuhl sitzend, weitet sie den Bewegungsradius ihres Körpers mit expressiv tänzerischen Gesten aus. Die Performance folgt keiner Narration, Ferrer zeigt schlicht „eine Frau in Aktion“. Sie sagt dazu: „Eine Performance besteht aus all dem, was in der Performance passiert. In diesem Sinne kann eine Performance alles sein. Manchmal ist sie eher vage, sodass sie von jedem, der ihr beiwohnt, anders verstanden werden kann.“



Roberta Construction Chart #1, 1975
Chromogener Abzug

LYNN HERSHMAN LEESON

geb. 1941 in Cleveland, OH, USA |
lebt und arbeitet in San Francisco, CA, und
New York, NY, USA

Die Künstlerin und Filmemacherin Lynn Hershman Leeson behandelt aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen: die Beziehung zwischen Mensch und Maschine, die Konstruktion von Identität, die Privatsphäre in Zeiten totaler Überwachung, das Verhältnis des Realen zum Virtuellen oder die Nutzung der Medien als Werkzeug gegen Zensur und politische Unterdrückung.

Für ihr bekanntes Werk *Roberta Breitmore* (1974–1978) schlüpft Hershman Leeson in die Rolle einer fiktiven Person. Die konstruierte Identität *Roberta Breitmore* hat einen Führerschein, ein Bankkonto mit Kreditkarte und besucht Ausstellungseröffnungen. Sie gibt Annoncen auf, um Männer im Union Square Park in San Francisco zu treffen. Ein anderes Mal ruft sie einen „Roberta-Doppelgänger-Wettbewerb“ aus. Das *Roberta Construction Chart #1* (Roberta-Konstruktionsgrafik Nr. 1, 1975) kartografiert ihr Gesicht mit genauen Farb- und Schminkangaben – wie eine Gebrauchsanweisung, um ein Duplikat dieser Identität anfertigen zu können.

1978 lässt Hershman Leeson die Figur sterben und verwandelt *Roberta* in *CybeRoberta* (1995–2000), eine interaktive künstliche Intelligenz in Form einer weiblichen Web- skulptur.



Approach to Fear: Voyeurism (maquette), 1973
Silberbromid-Fotografie, bemalt mit farbiger Tinte

ALEXIS HUNTER

Geb. 1948 in Auckland, Neuseeland –
gest. 2014 in London, UK

Alexis Hunter setzt sich radikal mit Normen der Sexualisierung, Objektivierung und Verführung auseinander. In *Approach to Fear: Voyeurism* (Annäherung an die Angst: Voyeurismus, 1973) deutet sie zunächst einen Striptease an. Allerdings enttäuscht sie die klassischen Erwartungen des (männlichen) Voyeurs. Zwar hebt sie ihren langen Rock, allerdings nur um ihn über ihren Kopf zu stülpen. Am Ende sind ihre Beine wie ein Fragment eines Körpers zu sehen, während der Rest unter dem Stoff verborgen bleibt.

In *Approach to Fear XVII: Masculinisation of Society – exorcise* (Annäherung an die Angst XVII: Maskulinisierung der Gesellschaft – Austreibung, 1977) ist zu sehen, wie eine Frauenhand Fotos eines Pin-ups mit erigiertem Penis übermalt. Die Arbeit muss aus einer Ausstellung entfernt werden, weil das (männliche) Aufsichtspersonal dagegen protestiert. Hunter erklärt dazu, die Arbeit spreche die „Furcht vor dem Feminismus“ und „den Veränderungen für Gesellschaft und Individuen (Männer wie Frauen) durch die feministische Revolution“ an.

Für *Identity Crises* (Identitätskrise, 1974) bittet Hunter Freund_innen, sie zu fotografieren. Manche Porträts wirken wie Werbeaufnahmen. Das zweite von links hat die Künstlerin selbst aufgenommen, als sie durch eine depressive Phase ging, und macht damit den Unterschied zwischen der Eigen- und Fremdwahrnehmung deutlich.



Inaugurazione alla Tommaseo, 1977/2012
S/W-Fotografie

SANJA IVEKOVIĆ

geb. 1949 in Zagreb, Kroatien |
lebt und arbeitet in Zagreb, Kroatien

Vor dem Hintergrund der Studentenunruhen von 1968 im ehemaligen Jugoslawien formiert sich die Bewegung „Nova Umjetnička Praksa“ (Neue Kunstpraxis). Viele Arbeiten von Sanja Iveković setzen sich mit dem vorherrschenden Machtstrukturen, den Widersprüchen und Restriktionen des Regimes auseinander. Die künstlerische Praxis von Iveković umfasst Fotomontagen, Collagen, Videos, Installationen, Zeichnungen und Performances. In den 1980er-Jahren ist sie Gründerin verschiedener nicht staatlicher Frauenorganisationen in Kroatien.

Die Fotografien *Inaugurazione alla Tommaseo* (Eröffnung bei Tommaseo, 1977/2012) entstehen anlässlich ihrer Performance 1977 in der Galerie Tommaseo in Triest. Iveković beschreibt ihre Arbeit so: „Ich stehe in einem kleinen Büro in der Galerie, mein Mund ist mit Klebeband verschlossen, und mein Herzschlag wird über einen Verstärker in die gesamte Galerie übertragen, während ich die Galeriebesucher einzeln begrüße. Von jedem Zusammentreffen wird ein Foto gemacht, und der Beginn jeder Begegnung wird von einem speziellen Ton eingeleitet. Am nächsten Tag werden diese Fotos ausgestellt, jedes zusammen mit der entsprechenden Tonaufnahme, die sich die Besucher während der Ausstellung anhören können.“



Ich möchte hier raus!, 1976
S/W-Fotografie auf Barytpapier

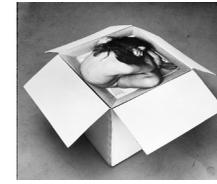
BIRGIT JÜRGENSSEN

geb. 1949 – gest. 2003 in Wien, Österreich

In den 1970er-Jahren beginnt Birgit Jürgenssen kulturelle Konstruktionen von Weiblichkeit zu hinterfragen. In der Fotografie *Ich möchte hier raus!* (1976) inszeniert sich die Künstlerin als bürgerliche Hausfrau in spießiger Kleidung, Gesicht und Hände an eine Glasscheibe gedrückt wie eine Gefangene.

Die *Hausfrauen-Küchenschürze* (1975) macht den Herd zum Kleidungsstück und verbindet ihn in ironischen Anspielungen mit dem weiblichen Körper. Andere Zeichnungen zeigen Frauen eingesperrt im „Käfig des Haushalts“ oder bodenschubbend kleine Männer als „Waschlappen“ auswindend. Für ihre Fotografie *Nest* (1979) legt sie sich ein Vogelnest mit Eiern in den Schoß. Der weibliche Schoß wird damit als Ort des Eros, der Empfängnis und der Geburt thematisiert. Gleichzeitig spielt Jürgenssen ironisch auf die Redensart „(keine) Eier in der Hose haben“ an.

Inszenierungen des weiblichen Körpers im Licht von Maskerade, Fragmentierung, Fetisch und Tierwerdung ziehen sich durch ihr gesamtes Œuvre. Ihr Schaffen zeichnet sich aus durch Medienvielfalt und umfasst Zeichnungen, Fotografien, Objekte, Polaroids, Cyanotopien, Rayogramme und Collagen.



Sculpture #2, 1968
S/W-Fotografie, montiert auf Karton, Kartonschachtel

KIRSTEN JUSTESEN

geb. 1943 in Odense, Dänemark |
lebt und arbeitet in Kopenhagen, Dänemark,
und New York, USA

1968 beginnt Kirsten Justesen den eigenen Körper als skulpturales Werkzeug zu inszenieren und fordert mit wachsendem feministischem Bewusstsein zugleich die kunsthistorische Tradition heraus.

In *Sculpture #2* (Skulptur #2, 1968) ist eine nackte Frau auf einer Fotografie zu sehen, in einen Pappkarton eingezwängt. Der Körper ist so positioniert, dass er den Karton ganz ausfüllt. Das Foto ist auf eine geöffnete Schachtel montiert. Der Originaltitel der Arbeit, *Kasse* (Kiste), spielt auf die Affinität der zeitgleichen Minimal Art zu einfachen primären Strukturen an. Diesen überwiegend von Männern formulierten Anspruch auf reine Faktizität konterkariert die Künstlerin durch das Einbringen ihres eigenen nackten Körpers. Die Filmtheoretikerin Laura Mulvey erklärt: „Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt durch eine symbolische Ordnung, in der Männer ihre Fantasien und Obsessionen [...] ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwingen, der die Stellung des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten.“



In Mourning and in Rage, 1977–1978
Zeitungsartikel gerahmt, Farbphotografien
Digibeta PAL, S/W, Ton

LESLIE LABOWITZ, SUZANNE LACY

geb. 1945 in Wasco, CA, USA |

geb. 1946 in Uniontown, PA, USA |

leben und arbeiten in Los Angeles, CA, USA

In Mourning and in Rage (In Trauer und in Wut) erheben zehn Frauen am 13. Dezember 1977 vor dem Rathaus in Los Angeles ihre Stimme. Auslöser für die Aktion ist ein Bericht in der *Los Angeles Times* über das zehnte Opfer des „Hillside strangler“, eines Serienmörders, der zwischen 1977 und 1979 mehrere Frauen vergewaltigt und ermordet. Mit jedem Opfer stieg das Interesse der Medien an dem Fall.

„Angeekelt von den Schlagzeilen“ und der Zurschaustellung der Opfer in den Medien, beschließen Suzanne Lacy und Leslie Labowitz, der Trauer, der Angst und der Wut Ausdruck zu verleihen und damit feministische Kritik an den Massenmedien zu formulieren. Für die Performance versammeln sich 70 Frauen mit Transparenten: „IN MEMORY OF OUR SISTERS WOMEN FIGHT BACK“. Eine nach der anderen treten die Performerinnen ans Mikrofon und erklären: „Ich bin hier für die zehn Frauen, die zwischen dem 18. Oktober und dem 29. November vergewaltigt und erdrosselt wurden!“. Tritt sie wieder zurück, rufen die anderen Frauen im Chor: „Im Gedenken an unsere Schwestern schlagen wir zurück!“ Diese Aktion stellt die von den Medien vermittelten angeblich „willkürlichen“ Morde in Los Angeles in einen größeren Kontext der Gewalt gegen Frauen in den USA.



POEMIM (Series A), Novi Sad, 1978
S/W-Silbergelatineabzug

KATALIN LADIK

geb. 1942 in Novi Sad, Serbien |

lebt und arbeitet in Budapest, Ungarn

Katalin Ladik arbeitet zunächst in der multiethnischen Region um Novi Sad, ehemals Jugoslawien, heute Serbien. Als Dichterin, die auf Ungarisch schreibt und Elemente von Balkanfolklore miteinbezieht, schafft sie ein kulturell hybrides Werk. Als Performerin und Künstlerin rebelliert sie gegen selbst erfahrene Demütigungen der Frau.

Die Performance *POEMIM* von 1978 findet an verschiedenen Orten statt. Ähnlich wie Ana Mendieta drückt Ladik dabei ihr Gesicht gegen eine Glasplatte. Mit der Deformation ihres Gesichtes kritisiert sie gängige Schönheitsideale, mit denen sie sich in ihrer Arbeit als bekannte Schauspielerin und Radiosprecherin konfrontiert sieht.

POEMIM verwendet sie auch als Auftakt zu anderen Performances. In der Fotosequenz *BLACKSHAVE POEM* von 1978 beginnt sie ebenfalls damit, ein Glas vor das Gesicht zu halten. Die Performance ist ein Antistriptease: Obwohl sie sich auszieht, enthüllt Ladik nur schwarze Kleidung.



Le mie parole e tu?, 1971/1972
S/W-Fotografie und Tinte auf Aluminium

KETTY LA ROCCA

geb. 1938 in La Spezia, Italien –

gest. 1976 in Florenz, Italien

Ausgehend von der „poesia visiva“ (visuellen Poesie), setzt sich Ketty La Rocca intensiv mit der Bedeutung von Sprache und Bild auseinander. Zentral ist dabei die Beschäftigung mit der körperlichen Geste als ursprünglichem Mittel der Kommunikation.

Die Serie *Le mie parole e tu?* (Meine Worte und du?, 1971/1972) zeigt Fotografien einer männlichen Hand, die in jedem Bild jeweils einen Finger weniger ausstreckt. Auf die Fotos hat die Künstlerin neben Linien und grafischen Setzungen mehrfach das Wort „you“ geschrieben, ein Hinweis auf die kleinste Einheit möglicher Kommunikation. Die (aggressive) Adressierung durch das Wort und der Zeigegestus der Hand thematisieren das problematische Verhältnis der Geschlechter. In *Craniologia* (Schädelröntgen, 1973) schreibt sie das Wort „you“ mehrfach auf ein Röntgenbild ihres eigenen Kopfes, der mit einer geballten Faust überblendet wird, und setzt sich damit kämpferisch mit ihrer eigenen Krebserkrankung auseinander.

In *Tre Sorelle* (1974) ersetzt die Künstlerin die Konturen innerhalb einer Fotografie durch Textpassagen, die mit den Worten „Dal momento in cui“ (Von dem Moment an, als) beginnen. Die Vokabeln werden von Foto zu Foto immer spärlicher und dünner zu Linien und Zeichen aus.



Miss Chatelaine, 1973/1998
S/W-Silbergelatineabzug

SUZY LAKE

geb. 1947 in Detroit, MI, USA |

lebt und arbeitet in Toronto, Kanada

Weibliche Identität, Transformation, Schönheit und Geschlecht sind die Themen in Suzy Lakes Werken. *Imitations of Myself* (Nachahmungen meiner selbst, 1973/2012) stellt den Prozess des Schminkens und der damit verbundenen Veränderung dar. Die Künstlerin sitzt an einem Tisch, einen Spiegel vor sich, und legt Make-up auf, jedoch bleibt der Spiegel den Betrachter_innen verborgen. Die Funktion des weißen Gesichts und seiner politischen Bedeutung erklärt die Künstlerin so: „In der Pantomime bedeutet das weiße Gesicht ‚Null – vor dem Charakter‘. Für mich war der Null-Begriff der Pantomime gleichbedeutend mit einer Tabula rasa im Sinne der politischen und sozialen Veränderungen der 1960er-Jahre. Das weiße Gesicht erfüllte die doppelte Funktion der Maske, nämlich zu verbergen und zu offenbaren.“

Ihre Arbeit *Miss Chatelaine* (1973/1998) reflektiert die Möglichkeiten der Veränderung weiblicher Identität. Für die Collage schneidet Lake verschiedene Hüte und Frisuren aus Modezeitschriften aus und montiert sie auf älteren Selbstporträts. Der Titel *Miss Chatelaine* nimmt Bezug auf eine Modezeitschrift, die sich an junge Frauen richtet.



Körperschmuck, Abwehrreaktion IV, 1982
Edelstahl, Messing, Baumwollstoff, Holz

BRIGITTE LANG

geb. 1953 in Feldbach, Österreich |
lebt und arbeitet in Perchtoldsdorf, Österreich

Brigitte Lang studiert bis 1973 Gestaltendes Metallhandwerk an der Höheren Technischen Bundeslehranstalt in Graz, eine Ausbildung, die für Künstlerinnen damals ungewöhnlich war. Ab 1981 entstehen die Werkgruppen *Abwehrreaktionen* und *Frauenkopfschmuck*, die eine kritische feministische Reflexion der spannungsreichen Beziehungen von Mann und Frau sind. Psychisch aufgeladen, dienen die „ungemütlichen“ Objekte nicht der kommerziellen „Behübschung“ der Frau, sondern sind filigrane Anpassungen an den weiblichen Körper.

Für *Abwehrreaktionen II, III, IV* (1981/1982) formt die Künstlerin aus Edelstahl und Messing Grundformen der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale. Für manche Objekte modelliert sie auch aus Baumwolle, Watte und Haaren Brüste und Vulva. Sobald die Trägerin eine der *Abwehrreaktionen* anlegt, werden intime Bereiche wie Brust und Vulva akzentuiert und durch aggressive Stacheln zu Waffen.

Der *Frauenkopfschmuck Mund* (1984) trägt einen Stachel auf den Lippen, der jede Intimität mit der Trägerin verhindert. *Frauenkopfschmuck Dornenkrone* und *Frauenkopfschmuck Schleier* (1984) stehen für die symbolische Umkehr der Lust der Braut in ein Leiden, das Brigitte Lang zur Passion Christi in Bezug setzt.



Bügeltraum, 1975
S/W-Fotografie

KARIN MACK

geb. 1940 in Wien, Österreich |
lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Anfang der 1970er-Jahre beginnt Karin Mack ihre Lebenssituation und ihr persönliches Selbstverständnis zu hinterfragen und macht die Suche nach dem ihr Eigenen, Unverwechselbaren und Vielschichtigen ihres Selbst zum Thema ihrer fotografischen Recherche.

Nicht ohne Ironie greift sie Stereotype bürgerlicher Handlungen auf und transferiert sie in eine imaginative Bildwelt: Ihr *Bügeltraum* (1975) ist der Albtraum einer braven Hausfrau, in dem sich das monotone Hantieren mit Wäschestücken zu einem Opferritual verwandelt. Das Bügelbrett wird zum „Totenbrett“, die Büglerin zum aufgebahrten Leichnam mit bloßen Füßen und das Gesicht mit einem schwarzen Schleier bedeckt.

Die Suche nach ihrem eigenen Platz im Gefüge von Gesellschaft und Menschsein führt Karin Mack auch zu einer Recherche innerhalb ihrer eigenen Familie. *Die Zeit in der Tasche* (1978) zeigt Frauen ihrer Familie. Sie klappt ihr eigenes Porträt, das ihrer Mutter, Großmutter, Schwester und schließlich ihrer Tochter vor ihrem Körper auf. Das Wissen um das kontinuierliche Weitergeben und Weiterreichen von Generation zu Generation, von einer Frau an die nächste, materialisiert sich in dem Fotoalbum, das sie am Ende wie einen geistigen Schatz buchstäblich in die Tasche steckt.



Untitled (Glass on Body Imprints), 1978/1991
Farbfotografie

ANA MENDIETA

geb. 1948 in Havanna, Kuba –
gest. 1985 in New York, NY, USA

In ihrer 1972 entstandenen Serie *Untitled (Glass on Body Imprints)* (Ohne Titel [Glas-auf-Körper-Abdrücke]) presst Ana Mendieta ihr Gesicht gegen eine Plexiglasscheibe und fotografiert die Verzerrungen und Entstellungen ihrer Physiognomie. Mit der einfachen Geste unterläuft die Künstlerin klassische Schönheitsideale von Frauen in der Kunst.

Die Emigration aus ihrer Heimat Kuba sowie die Trennung von ihrer Familie hat Mendieta tief geprägt. Entwurzelung, Neugeburt und Regeneration sind wiederkehrende Themen ihrer spirituellen „Erdkörperperformances“. In der Reihe der *Siluetas* (Silhouetten, 1976–1977) fügt Mendieta ihren Körper in die Landschaft ein oder fotografiert die Spuren seines Abdrucks.

1974 realisiert sie in Mexiko an der Ausgrabungsstätte Yagul, den Ruinen eines zapotekischen Tempels, *Burial Pyramid* (Beerdigungspyramide). Die ersten Bilder der Videoperformance zeigen Mendieta am Fuße des Tempels, begraben unter Steinen. Zunächst ist ihr Körper kaum zu erkennen; in den folgenden Sequenzen löst sich seine Form langsam aus den Felsen, bis sie sich schließlich ganz befreit. „Dieser obsessive Bekräftigungsakt meiner Verbundenheit mit der Erde ist tatsächlich eine Bekräftigung uralten Glaubens an eine omnipräsente weibliche Kraft, das Nachbild des Umgebenseins im Mutterleib und ein Ausdruck meines Durstes nach dem Sein.“



Body Halves, 1971
S/W-Fotografien auf Karton montiert

RITA MYERS

geb. 1947 in Hammonton, NJ, USA |
lebt und arbeitet in Philadelphia, PA, USA

Ähnlich wie Martha Wilson beschäftigt sich Rita Myers mit Stereotypen, die von der Schönheitsindustrie produziert werden. In *Body Halves* (Körperhälften, 1971) hinterfragt sie die Idee vom „perfekten“ weiblichen Körper. Dabei geht sie von der Beobachtung aus, dass sich der Körper aus einer „schöneren“ und einer „weniger schönen“ Hälfte zusammensetzt.

Das Werk besteht aus vier Fotografien. Zwei zeigen die Künstlerin in Vorder- und Rückenansicht, ihren nackten Körper in seiner natürlichen Gestalt. Für die anderen beiden wählt Myers jeweils jene Hälfte ihres Körpers, die ihr makellos erscheint, und verdoppelt sie entlang der Mittelachse. Die natürliche Asymmetrie wird in eine künstlich „perfekte“ Symmetrie überführt, die verstört. Myers' Arbeit erinnert an Zeichnungen von Leonardo da Vinci oder Albrecht Dürer, in denen die beiden Renaissancekünstler sich mit den Proportionen des menschlichen Körpers auseinandersetzen, mit der Schönheit als einer durch mathematische Berechnungen definierten Norm. Myers setzt sich mit einer künstlerischen Tradition auseinander, die ein Idealbild des Menschen anstrebt. Sie selbst präsentiert den weiblichen Körper wie ein Studienobjekt und formuliert damit ihre Kritik an der Vorstellung idealer Schönheit.



Mille Bourgeoise Noire, 1980–1983/2009
S/W-Silbergelatinalabzug

LORRAINE O'GRADY

geb. 1934 in Boston, MA, USA |
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

Lorraine O'Grady bricht mit Rollenspielen gesellschaftliche Stereotype auf und erforscht damit die Vielfalt weiblicher Identitäten. Als *Mille Bourgeoise Noire* (1980–1983) schlüpft sie in die Rolle einer imaginären karibischen Schönheitskönigin, die einen Schönheitswettbewerb in Cayenne (Französisch-Guyana) gewonnen hat.

Die Performance findet in der Just Above Midtown Gallery statt, der ersten Galerie für afroamerikanische Avantgarde in Manhattan (New York City). Die Künstlerin trägt ein selbst genähtes Kleid aus 360 weissen Handschuhen und ein Diadem auf dem Kopf. Charmant überreicht *Mille Bourgeoise Noire* dem überraschten Galeriewerkpublikum weiße Chrysanthemen, die symbolisch für Aufrichtigkeit stehen sollen. Nachdem sie alle Blumen verteilt hat, nimmt sie ihren Umhang ab, ihr rückenfreies Kleid kommt zum Vorschein. Sie zieht sich weiße Handschuhe an, schreitet im Raum vor und zurück wie eine eingesperrte Löwin und beginnt, sich vor den Augen des Publikums selbst mit zunehmender Raserei auszupeitschen. Dabei brüllt sie ein Protestgedicht gegen die Unterwerfung schwarzer Künstler_innen unter das Diktat einer von Weißen geprägten Kunstszene. „Schwarze Kunst muss mehr Risiko eingehen!“, ist eine Forderung daraus.



Le Baiser de l'Artiste, 1976
S/W-Fotografie (Vorder- und Rückseite bedruckt)

ORLAN

geb. 1947 in Saint-Étienne, Frankreich |
lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

Schon bevor ORLAN in den 1980er-Jahren durch operative Eingriffe ihr Gesicht als Teil der von ihr proklamierten Carnal Art zu manipulieren beginnt, entstehen wegweisende Arbeiten feministischer Body-Art. Die Fotoserie *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau* (Gelegenheitsstriptease mit den Laken der Aussteuer, 1974–1975) beginnt mit einer Selbstinszenierung als christliche Heilige/Jungfrau Maria. Diese Pose löst die Künstlerin in theatralischen Gesten bis hin zu wildem Tanz auf und endet in einer Körperhaltung, die der antiken Venus pudica, der „schamhaften Venus“, entspricht.

Mit der Performance *Le Baiser de l'Artiste* (Der Kuss der Künstlerin, 1976) sorgt ORLAN 1977 für einen Skandal auf der Pariser Kunstmesse. Neben Fotos, in denen sie sich als Heilige darstellt, zeigt sie eine Nachbildung ihres Oberkörpers: Gegen Geld können die Besucher_innen einen Kuss der Künstlerin erhalten oder eine Kerze anzünden. Der Tausch des Körpers beziehungsweise des Gewissens gegen Geld wird damit den Mechanismen des Kunstmarkts gegenübergestellt.

Die Idee des „Handels“ mit Körperteilen, sei es im religiösen Kontext, sei es als Akt der Prostitution, greift sie wieder auf in der Performance *Se vendre sur les marchés en petits morceaux* (Sich auf den Märkten in kleinen Stücken verkaufen, 1976) auf, in der sie auf einem belebten Wochenmarkt fotografische Reproduktionen ihrer einzelnen Körperteile als Cut-outs zum Verkauf anbietet.



Le Lait Chaud, 1972
Farbfotografien

GINA PANE

1939 in Biarritz, Frankreich –
1990 in Paris, Frankreich

Gina Panes künstlerische Arbeit beginnt mit minimalistischen Skulpturen, bevor sie nach der Revolte im „Pariser Mai“ 1968 dazu übergeht, Performances zu geben, in denen sie oft blutige Akte der Selbstverletzung inszeniert.

Die Performance *Le Lait Chaud* (Die heiße Milch, 1972) realisiert Gina Pane in einer Pariser Wohnung zum Thema „Weiß existiert nicht“. Weiß gekleidet, positioniert sie sich in einen weißen Raum, umgeben von Fotografien von beschmutzten weißen Gegenständen: eine Milchschaale mit einem Haar, ein weißes Badezimmer mit Blutspuren und weiße Grabsäulen auf einem Soldatenfriedhof. Zunächst beginnt Pane damit, sich mit einer Rasierklinge den Rücken aufzuritzen. Als sie die Klinge an ihr Gesicht setzt, protestiert das Publikum. Pane schneidet sich trotzdem und richtet eine Kamera auf die Zuschauer_innen, um deren Reaktion festzuhalten: „Ich habe ein wesentliches Problem berührt – den Ästhetizismus in jedem von uns. Das Gesicht ist tabu. Es ist der Kern menschlicher Ästhetik, der einzige Teil, dem eine narzisstische Macht erhalten bleibt.“



Tarefa I, 1982
Digibeta PAL, Farbe, Ton

LETÍCIA PARENTE

1930 in Salvador, Brasilien –
1991 in Rio de Janeiro, Brasilien

Die Videoarbeiten von Leticia Parente zeigen immer wieder, wie sich in der Inszenierung häuslicher Umgebung alles Tun als typisch weiblich einordnen lässt. *Tarefa I* (Aufgabe I, 1982) findet in einer Waschküche statt, einem Ort, der in einem wohlhabenden brasilianischen Haushalt fast ausschließlich von Dienstbot_innen und Hausmädchen benutzt wird. Der Film zeigt, wie eine schwarze Frau in dunkler Dienstbotenuniform eine weiße Frau in heller Kleidung, die bewegungslos auf einem Bügelbrett liegt, „bügelt“. Reflexionen über Rassismen und Genderfragen werden in der Arbeit verbunden.

Im Film *Preparação I* (Vorbereitung I, 1975) steht die Künstlerin vor ihrem Spiegelbild, während sie sich Augen und Mund mit Kreppband verklebt und beginnt, die maskierten Gesichtszüge mit ihren Make-up-Stiften auf dem Kreppband nachzuzeichnen. Nach Parentes eigenen Worten hat das Video den Charakter eines Zeugnisses, das „über den Körper“ ihre „Beziehung als Individuum mit dem soziopolitischen Kontext“ dieser Zeit sichtbar macht.



Change, 1974
Fotodruck auf Leinwand, mit schwarzem Stift übermalt

EWA PARTUM

geb. 1945 in Grodzisk Mazowiecki, Polen |
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland

Ewa Partum ist eine Vertreterin der Konzeptkunst in Polen und setzt schon früh bedeutende Impulse für die Entwicklung feministischer Performancekunst. Den weiblichen Körper sowie dessen gesellschaftliche Codierung thematisiert sie in zahlreichen Performances, in denen sie nackt auftritt. Indem Partum selbst entscheidet, ihren Körper nackt einzusetzen, definiert sie ihn weder als ‚Natur‘ noch als ‚sexuelles Objekt‘, sondern selbstbestimmt als Kunstwerk.

In der Aktion *Change* (Veränderung, 1974) lässt sich Partum von zwei Visagistinnen eine Hälfte ihres Gesichtes und ihres Körpers „alt“ schminken; die Performance wird gefilmt. Die Künstlerin thematisiert damit die geringe gesellschaftliche Wertschätzung von alten Frauen. Der Körper wird bei ihr als Träger gesellschaftlicher Erwartungshaltungen gezeigt, die stark von der Dominanz eines männlichen Blicks und patriarchaler Machtstrukturen geprägt sind.



Mundwerk, 1974/1975
S/W-Fotografien

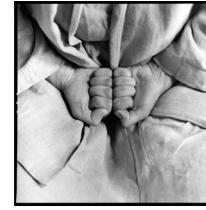
FRIEDERIKE PEZOLD

geb. 1945 in Wien, Österreich |
lebt und arbeitet in Salzburg, Österreich

Seit 1973 arbeitet Friederike Pezold an einer, wie sie sagt, „neuen leibhaftigen Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik“. Pezold nennt Fotos und Videos mit Darstellungen von Fragmenten ihres Körpers „Werke“, wie *Mundwerke*, *Schamwerke*, *Fingerwerke*, *Nasenwerke* und *Augenwerke*.

Die schwarz-weißen Dreiecksformen der *Schamwerke* (1973/1974) zeigen das weibliche Geschlecht reduziert auf Schwarz-Weiß-Kontraste in serieller Reihung und wirken wie eine moderne und feministische Antwort auf die vereinfachende Darstellung desselben Sujets in historischen Bildern, etwa der Venus in der Renaissance.

Die bewegten Lippen *Mundwerk* (1974/1975) sind ein Verweis auf den Sprechakt und seine Bedeutung für die Konstruktion von Identität. Gleichzeitig erhält das Motiv durch weitgehende Vereinfachung den Charakter eines abstrakten Zeichens.



Ohne Titel (Hände) aus *4th Dimension*, 1978/2003
S/W-Fotografie

MARGOT PILZ

geb. 1936 in Haarlem, Niederlande |
lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Schon die früheste Fotografie von Margot Pilz untersucht subtil Geschlechterdifferenzen. *Der Hausmeister und sein Schatten* (1973) zeigt im Vordergrund lässig posierend den Mann und im Hintergrund geisterhaft, kaum wahrnehmbar die Frau als Schatten, die Anweisung ihres Mannes ausführend.

In *Untitled (Kuckuck)* aus *4th Dimension* (1978) zeigt Pilz patriarchale Familienordnung auf. Pilz sitzt fast regungslos auf einem Stuhl, und hinter ihr steht ihr Ehemann. Ihr Bewegungsspielraum ist auf ein Minimum reduziert. Schlussendlich verschwinden sie durch den wachsenden Schatten ihres Sohnes vor ihren Füßen. Damit drückt Pilz das Dilemma vieler Frauen aus, die Mutter und Künstlerin zugleich sind.

Auslöser für Pilz' Selbstdarstellungen war ein negatives Erlebnis mit der Wiener Polizei, bei dem die Künstlerin brutal festgenommen wurde. Aus Empörung und Wut über die Diskriminierung stellte die Künstlerin in Nahaufnahmen ihrer Hände und dem Künstlerbuch *4th Dimension* ihren Zorn und ihre Ohnmacht dar. Im *Arbeiterinnenaltar* (1981) visualisierte sie die Lohndifferenz in einer Kaffeerösterei: Während die Männer Angestellte sind, bleiben die Frauen Arbeiterinnen. Sie verdienen deutlich weniger bei gleicher Arbeit und längerer Berufserfahrung.



Art is a criminal action No.4, 1969–1970
S/W-Fotomontage und Filzstift auf Barytpapier

ULRIKE ROSENBACH

geb. 1943 in Bad Salzdetfurth, Deutschland |
lebt und arbeitet in Köln, Deutschland

Ulrike Rosenbach bedient sich bekannter Frauendarstellungen in der Kunstgeschichte. Mit *Hauben für eine verheiratete Frau* (1970) bezieht sie sich auf eine Darstellungstradition der verheirateten Frau, die seit dem Mittelalter bekannt ist. Sie verweist damit auf die traditionelle sprichwörtliche Bestimmung der Frau, „unter die Haube“ zu kommen, um die lange Zeit einzig vorgesehene Rolle als Ehefrau und Mutter zu erfüllen.

Ab 1972 beginnt sie ihre Experimente mit Videotechniken. Dieses Medium ermöglicht es ihr, Aufnahmen von sich selbst zu machen und diese gleichzeitig am Monitor zu kontrollieren. In ihrer Performance *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975/1976) filmt Rosenbach mit zwei Kameras, wie sie mit einem Bogen 15 Pfeile auf eine Reproduktion der *Madonna im Rosenhag* (Stefan Lochner, um 1450) schießt. Ein Videomonitor zeigt eine Überblendung der aufgenommenen Bilder. Der Angriff wendet sich damit gleich gegen zwei Frauenbilder: gegen die von jeder Sünde freie Madonna und gegen die kriegerische, erotische Amazone gleichermaßen.

In *Weiblicher Energieaustausch* (1975–1976) überblendet sie bekannte Gemälde von Frauengestalten, wie Venus, Medusa oder Supergirl mit Fotografien von sich selbst. Für *Art is a criminal action* (Kunst ist eine kriminelle Handlung, 1969–1970) stellt sie die machohaft Pose von Elvis Presley als Cowboy in Andy Warhols berühmter Bildserie nach.



Semiotics of the kitchen, 1975
Digibeta PAL, S/W, Ton

MARTHA ROSLER

geb. 1942 in New York, NY, USA |
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

Kaum eine andere Künstlerin hat sich so intensiv mit Populärmedien und den darin vermittelten Bildern von Frauen auseinandergesetzt wie Martha Rosler: „Ich bin Feministin, ich war Feministin, und ich werde auch weiterhin Feministin sein, und ich bin der Meinung, dass selbst bei Arbeiten, die sich nicht explizit mit Fragen der Geschlechterpolitik befassen, das Werk vom Standpunkt einer Feministin aus entsteht.“

Ihr Video *Semiotics of the Kitchen* (Semiotik der Küche, 1975) – eines der bekanntesten Werke feministischer Kunst – nimmt auf die im Fernsehen etablierten Kochshows Bezug. Rosler trägt eine Schürze und steht vor einem Tisch mit vielen Haushaltsgegenständen. Sie demonstriert den Nutzen der Geräte in alphabetischer Reihenfolge von „apron“ (Schürze) bis „tenderizer“ (Fleischklopper). Ihre Bewegungen wirken oftmals unbeholfen, wie fremdgesteuert bis hin zu aggressiv. Messer oder Eispickel werden mehr zu Waffen als zu praktischen Küchenhilfen, die den „Alltag der Hausfrau erleichtern“ sollen.



Sacred Icons, 1971
S/W-Fotografie

SUZANNE SANTORO

geb. 1946 in New York, NY, USA |
lebt und arbeitet in Viterbo, Italien

Die Diskurse Carla Lonzis, einer Schlüsselfigur des italienischen Feminismus, über die Bedeutung weiblicher Sexualität und ihrer Darstellung sind wesentlich für die Arbeit von Suzanne Santoro.

1974 veröffentlicht Santoro ihr Künstlerbuch mit dem Titel *Per una Espressione Nuova. Towards New Expression* (Auf zu neuem Ausdruck). Sie zeigt darin Fotografien, in denen Blumen, Muscheln und skulpturale Details der Form der Vulva ähneln. Santoro erklärt dazu, „die Gegenüberstellung von antiken Skulpturen und weiblichen Genitalien entspricht dem Wunsch, die visuelle Struktur meines eigenen Geschlechtsorgans zu verstehen und auch, ob und wie es irgendwo in der Geschichte der Bilderwelt dargestellt wird, zum Beispiel im Faltenwurf römischer Frauenstatuen“. Das Institute of Contemporary Arts in London zensuriert 1976 das Buch und verhilft ihm damit schlagartig zu Bekanntheit.

1975 entstehen die *Black Mirrors* (Schwarze Spiegel). Die dunklen Fotografien sind auf Holzplatten kaschiert und mit einer polierten Kunstharzschicht überzogen. Auf der ersten Fläche soll sich das Porträt der Betrachter_innen widerspiegeln, und die zweite Platte lässt schemenhaft das Porträt der Künstlerin erkennen, als tauche es aus ferner Vergangenheit auf.

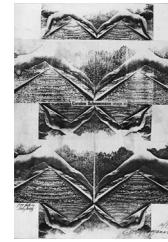


Image As #2, 1973
Collage, Fotokopien auf Karton

CAROLEE SCHNEEMANN

geb. 1939 in Fox Chase, PA, USA |
lebt und arbeitet in New Paltz, NY, USA

Carolee Schneemanns Werk umfasst Fotografien, Videos, Installationen, Happenings und Performances. Ursprünglich von der Malerei des Abstrakten Expressionismus kommend, sieht die Künstlerin sich selbst „als Malerin, die die Leinwand verließ, um den aktuellen Raum und die gelebte Zeit zu aktivieren“.

In ihrer aufsehenerregenden Performance *Interior Scroll* (Innere Schriftrolle, 1975) liest Schneemann ein Manifest zu Sexismus und der allgemein vorherrschenden Geringschätzung der künstlerischen Arbeit von Frauen vor. Der Text steht auf einem Papierstreifen, den sie sich während des Lesens langsam aus der Vagina zieht.

Schon früh von den Theorien des österreichischen Psychoanalytikers Wilhelm Reich über die sexuelle Befreiung und den erotischen Selbstaussdruck beeinflusst, erweitert sie in ihren Arbeiten auf Papier ihre feministischen Ideologien hin zum erogenen Theater. Ihre Serie *Image as* (Bild wie, 1973–1974) arrangiert sie mit Fotocollagen, gefundenen Texten und persönlichen Anekdoten zu Comicstrips. „Strip“ ist dabei zweideutig zu verstehen, denn die Künstlerin trat in den Werken selbst nackt auf.



Sexobject, 1975/2006
S/W-Video, Ton

LYDIA SCHOUTEN

geb. 1948 in Leiden, Niederlande |
lebt und arbeitet in Amsterdam, Niederlande

Viele Künstlerinnen wenden sich gegen einen denunzierenden, voyeuristischen, männlichen Blick auf den weiblichen Körper. Lydia Schouten begegnet diesem Blick, indem sie aktiv als zornige Akteurin auftritt.

In ihrer Performance *Kooi* (Käfig, 1978) geht sie in einem Käfig auf und ab und reibt sich an den Gitterstäben, die mit Ölkreide eingerieben sind. Die Ölkreide hinterlässt Spuren auf ihrem weißen, nassen Trikot. Diese „Körperzeichnungen“ versteht sie als Metapher des gesellschaftlichen Drucks auf eine Frau, „in der Abgeschlossenheit ihres Heims Make-up aufzulegen, um hübsch für eine Außenwelt auszusehen, an der sie doch nicht teilhat“.

In *Sexobject* (Sexobjekt, 1978) ist ihr Kopf komplett mit Bandagen umwickelt. Sie trägt ein schwarzes Korsett, das durch elastische Bänder an einem großen Metallrahmen fixiert ist. Während sie sich gegen die Fesseln vorwärtstemmt, um mit einer Peitsche die mit Tinte gefüllten Ballons zu erreichen, werden lautstarke Reaktionen aus dem Publikum Teil ihrer Performance. Schouten peitscht heftig auf die Ballons ein, bis die schwarze Tinte über den Schriftzug „how does it feel to be a sexobject“ (wie fühlt es sich an, ein Sexobjekt zu sein) die Wand herabrinnt. Danach befreit sie sich von Fesseln, und Korsett und Bandagen und stellt sich nackt vor die Wand.



Untitled (Lucy), 1975/2001
S/W-Silbergelatinaabzug

CINDY SHERMAN

geb. 1954 in Glen Ridge, NJ, USA |
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

Seit den frühen 1970er-Jahren entstehen Cindy Shermans Serien inszenierter Fotografie, in denen die Künstlerin in unterschiedliche Rollen und Charaktere schlüpft. In vielen Fällen sind diese mit einer fiktiven Narration verbunden.

In dem Animationsfilm *Doll Clothes* (Puppenkleider, 1975/2006) arbeitet sie mit Cut-outs und tritt selbst als Papierpuppe auf. Der Film erzählt die stumme Geschichte des Scheiterns einer Frau, der es aufgrund gesellschaftlicher Dispositive nicht gelingen soll, Lebendigkeit, Kreativität und Andersartigkeit zu leben.

Die Methode, ihre Charaktere auf Fotopapier als ‚Puppen‘ auszuschneiden, behält Sherman in *Untitled (Murder Mystery People)* (1976/2000) bei. Für diese Serie entwirft sie eine Hollywoodstory im Stil von Agatha Christie und fotografiert sich selbst als Darstellerin. Die Handlung dieses fiktiven Films besetzt sie mit klischeehaften Charakteren. Sie ist als „circular story“ konzipiert, sowohl der Anfang als auch das Ende zeigen drei ähnliche Szenen an einem Grab: Der genaue Verlauf der Handlung ist unklar und bleibt offen.



Wedding Invitation – 2 (Art is Just a Piece of Cake), 1973
S/W-Fotografie

PENNY SLINGER

geb. 1947 in London, UK |
lebt und arbeitet in Kalifornien, USA

Penny Slingers Arbeiten setzen die weibliche Sexualität als jener des Mannes gleichberechtigt auf teilweise humorvolle und ironische Weise ins Bild. Dabei scheut Slinger nicht davor zurück, ihre eigenen erotischen Reize zu inszenieren, und erklärt: „Eine wichtige Rolle spielte der damalige Stellenwert der weiblichen Sexualität. Ehrlich gesagt, es gab so gut wie kein Verständnis dafür, dass Frauen Spaß am Sex haben können. Im Sinne von: ‚Schließ deine Augen und denke an England!‘, dachte man, dass sich die Frauen den Männern unterordnen und fügen sollen.“

Fotocollagen von 1973 zeigen Slinger als Braut in einer Hochzeitstorte. Die Künstlerin setzt das Anschneiden der Hochzeitstorte mit der Entjungferung in der Hochzeitsnacht gleich. In einer der Arbeiten positioniert sie ein Foto mit einem großen Auge vor ihrer Vagina, während sie sich selbst die Hände vors Gesicht hält. In *ICU, Eye Sea You, I See You* (1973) wird damit die Vagina/das Auge zu einer aktiven Autorität, welche die Blicke der Betrachter_innen erwidert und überwacht.

Slingers Puppenhaus *Exorcism House* (1977) dagegen ist weniger humorvoll, sondern ein Schauplatz schauriger Geschichten über die Ohnmacht und das Ausgeliefertsein von Frauen im Miniaturformat.



Selbst, 1975
S/W-Fotografien auf Barytpapier, schwarzer Faden, auf Karton montiert

ANNEGRET SOLTAU

geb. 1946 in Lüneburg, Deutschland |
lebt und arbeitet in Darmstadt, Deutschland

Themen wie Selbsterfahrung, Mutterschaft und Alter finden sich in den Arbeiten von Annegret Soltau immer wieder. Sie handeln größtenteils von dem beschädigten und suchenden, zugleich aber auch expandierenden weiblichen ‚Ich‘.

Zu Beginn ihrer Karriere entstehen zahlreiche Zeichnungen umgarnter und verschnürter Körper. Bald darauf setzt Soltau in ihren Performances reale Fäden ein. 1977 stellt sie erste Fotovernähtungen her, die sie bis heute ausführt. Fäden von unterschiedlichster Materialität ziehen sich durch ihr gesamtes Œuvre.

Für ihre Performance *Selbst* (1975) umwickelt sie ihr Gesicht mit einem dünnen schwarzen Faden. Das Einspinnen ähnelt zunächst einer zarten Berührung, bis das komplett zugeschnürte Gesicht Beklemmungen auslöst. Auf den letzten beiden Bildern der insgesamt 14 Fotografien zerschneidet sie die Fäden mit einer Schere und befreit ihr Gesicht. Soltau vergleicht den Vorgang der kokonartigen Einwicklung mit dem Prozess der Verpuppung in der Natur, der ebenfalls mit einer Zerstörung beendet wird, durch die Neues entsteht.



S.O.S. Starification Object Series
One of 36 playing cards from mastication box, 1975
Postkarte

HANNAH WILKE

geb. 1940 in New York, NY, USA –
gest. 1993 in Houston, TX, USA

Während der 1970er- und zu Beginn der 1980er-Jahre produziert Hannah Wilke eine Reihe von Performancevideos, in denen sie sich anhand verschiedener Haltungen, Posen und Gesten mit den Themen Geschlecht und Machtstrukturen auseinandersetzt.

In *Super-T-Art* (1974) präsentiert sie sich in 20 verschiedenen Posen. Sie beginnt mit Maria Magdalena und wandelt sich über Pin-up-Posen hin zu Jesus. Wilke schreibt 1978: „*Super-T-Art* entstand als Wortspiel mit ‚Super and Tart‘, ähnlich wie Jesus Christ Superstar; also sagte ich ‚Soup-T-Art‘ oder *Super Tart*, Torte, so wie eine Nutte oder so, oder wie eine Ursprungsprostituierte der Kunst.“

Wilkes Einsatz ihres attraktiven nackten Körpers machte sie allerdings auch zur Zielscheibe feministischer Kritik. Ihre Antwort darauf lieferte sie in Form eines Kunstwerks, ihrem legendären Poster *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism* (Marxismus und Kunst: Vorsicht vor faschistischem Feminismus, 1977). Hier posiert sie in der Art einer Modefotografie mit entblößtem Oberkörper, an dem eine Krawatte baumelt, als lächerliches Zitat phallischer Anmaßung. Kleine Objekte aus Kaugummi, die immer wieder als Vulven verstanden wurden, überziehen ihren Körper.



A Portfolio of Models, 1974/2009
S/W-Fotografie

MARTHA WILSON

geb. 1947 in Philadelphia, PA, USA |
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

Martha Wilson beschäftigt sich mit Stereotypen und Schönheitsnormen. Die Fototextarbeit *Breast Forms Permutated* (Brustformen: Permutationen, 1972) zeigt die Brüste von neun verschiedenen Frauen, zu einem Diagramm zusammengefügt. Der Text kommentiert die verschiedenen Formen („flachbrüstig“, „rund“, „spitz“, „hängend“, „birnenförmig“ usw.) und schließt mit: „Die perfekte Brust befindet sich theoretisch in der Mitte.“

Durch Rollenspiele und Kostümwechsel erforscht Wilson in ihren Foto- und Videoarbeiten die eigene weibliche Subjektivität. Wilson lenkt den Blick auf das Missverhältnis von Erscheinungsbild und Eigenwahrnehmung. In *A Portfolio of Models* (Eine Modellmappe, 1974/2009) führt sie sechs Modelle von Weiblichkeit vor Augen und beschreibt in einem beigefügten Text die Unterschiede von Göttin, Hausfrau, Angestellter, Lesbe, Geschäftsfrau und Erdmutter. Die Künstlerin sagt über die Arbeit: „Das sind die Modelle, die die Gesellschaft für mich bereithält. Im Laufe der Zeit habe ich sie alle anprobiert, aber kein Modell hat gepasst.“



Self portrait talking to vince, Providence, Rhode Island, 1977/1999
S/W-Silbergelatineabzug auf Barytpapier

FRANCESCA WOODMAN

1958 in Denver, CO, USA –
1981 New York, NY, USA

Francesca Woodmans künstlerische Karriere beginnt im Sommer 1972 im Alter von nur 13 Jahren. Von 1975 bis 1978 studierte sie an der Rhode Island School of Design in Providence. Ihr Œuvre umfasst Schwarz-Weiß-Fotografien, Videos, Blaupausen, Zeichnungen und mehrere Künstlerbücher.

In ihren Selbstporträts inszeniert Woodman ihren Körper, den sie in Relation zu spezifisch ausgewählten Innen- und Außenräumen setzt. Inmitten dieser meist verlassenenen, leeren Räume erscheint ihr Körper selbst manchmal wie eine vergessene Requisite. Das stetige Schwanken zwischen An- und Abwesenheit, das sie selbst niemals wirklich greifbar macht, bricht mit dem klassischen Genre der Fotografie. Woodmans melancholisch anmutende Räume können zum Schauplatz unheimlicher Erscheinungen werden.

Im *Self portrait talking to vince* (Selbstporträt im Gespräch mit Vince, 1977/1999) fotografiert sie sich vor einer Wand, eine durchsichtige Spirale aus Kunststoff in ihrem Mund ersetzt die Worte eines imaginären Gesprächs, an dem sie zu würgen scheint.



Le Femme sans Tête ou La Danse du Ventre, 1974
Sony CV-2400 Portapak 1/2 inch

NIL YALTER

geb. 1938 in Kairo, Ägypten |
lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

Nil Yalter übersiedelt 1965 von Istanbul nach Paris. Die neue Umgebung fordert sie zur Reflexion über die Kultur, die sie zurückgelassen hat, sowie über das „Anderssein“, das sie mit anderen „Nichtwestler_innen“ teilt. In dem Video *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (Die kopflose Frau oder Der Bauchtanz, 1974) schreibt sie sich Zitate zu Erotik und Zivilisation des französischen Dichters und Historikers René Nelli auf den Bauch. Durch ihren Tanz wird der Text, der unter anderem die Genitalverstümmelung von Frauen thematisiert, in Bewegung versetzt; die Worte werden damit gleichsam lebendig.

In *Le sexisme dans la cuisine turque ou la volupté culinaire d'une empire* von 1978 (Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarische Wollust eines Reiches) vollführt Yalter die Pflichten einer Hausfrau. Sie bereitet traditionelle türkische Gerichte zu, deren Namen Anklänge an patriarchale Macht und den weiblichen Körper als Schauplatz der Lust haben: *Les cuisses de la femelle* (Frauenschenkel), *Le nombril de la dame* (Damennabel), *Le prêtre s'est evanoui* (Der Imam fiel in Ohnmacht) und die phallischen *Les doigts du grand vizir* (Großwesirfinger).

Impressum

mumok

MuseumsQuartier 
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
T +43 1 52500
info@mumok.at, www.mumok.at

Direktorin: Karola Kraus

Ausstellung

**WOMAN
Feministische Avantgarde der
1970er-Jahre aus der
SAMMLUNG VERBUND**

6. Mai bis 3. September 2017

Kuratorin SAMMLUNG VERBUND:
Gabriele Schor
Kuratorin mumok: Eva Badura-Triska
Assistenzkuratorin SAMMLUNG
VERBUND: Daniela Hahn
Ausstellungsorganisation: Ulrike Kucher
Restaurierung: Karin Steiner
Ausstellungsaufbau: Olli Aigner,
Ovidiu Anton, Daniel Bemberger,
Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,
Andreas Petz, Christian Rasser,
Christoph Vogelbauer
Presse: Karin Bellmann,
Katja Kulidzhanova
Marketing: Anna Lischka,
Leonhard Oberzaucher
Veranstaltungen: Pia Draskovitz,
Maria Fillafer
Sponsoring und Partnerships:
Katharina Radmacher,
Cornelia Stellwag-Carion
Kunstvermittlung: Maria Bucher,
Claudia Ehgartner, Astrid Frieser,
Stefanie Gersch, Beate Hartmann,
Maria Huber, Ivan Jurica, Elisabeth
Leitner, Mikki Muhr, Stefan Müller,
Patrick Puls, Christine Schelle,
Wolfgang Schneider, Esther Suranyi,
Jörg Wolfert, Christiana Wustinger

Begleitheft

Herausgegeben von der
Kunstvermittlung mumok, Jörg Wolfert
Text: Daniela Hahn, Gabriele Schor
Redaktion: Eva Badura-Triska,
Jörg Wolfert
Lektorat: m∞bius
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
Umschlag: Penny Slinger, *Promised a
Bed of Roses, 1973, ICU, Eye Sea You,
I see You, 1973*
© Penny Slinger, Courtesy of the Artist
and Broadway 1602 Uptown & Harlem,
New York, SAMMLUNG VERBUND, Wien

© mumok 2017

Bildnachweis

HELENA ALMEIDA © Helena Almeida / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ELEANOR ANTIN** © Eleanor Antin / Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ANNEKE BARGER** © Anneke Barger / Foto: Lex Lemette / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LYNDA BENGLIS** © Lynda Benglis / Thomas Dane Gallery, London / Bildrecht, Vienna, 2017 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **JUDITH BERNSTEIN** © Judith Bernstein / Karma International, Zürich / SAMMLUNG VERBUND, Wien **RENATE BERTLMANN** © Renate Bertlmann / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **TERESA BURGA** © Teresa Burga / Courtesy of Galerie Barbara Thumm, Berlin / SAMMLUNG VERBUND, Wien **MARCELLA CAMPAGNANO** © Marcella Campagnano / SAMMLUNG VERBUND, Wien **JUDY CHICAGO** © Judy Chicago / Salon 94, New York / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LINDA CHRISTANELL** © Linda Christanell / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LILI DUJORIE** © Lili Dujorie / Courtesy of Michael Janssen, Berlin / SAMMLUNG VERBUND, Wien **MARY BETH EDELSON** © Mary Beth Edelson / Courtesy of Balice Hertling, LLC, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **RENATE EISENEGGER** © Renate Eisenegger / SAMMLUNG VERBUND, Wien **VALIE EXPORT** © VALIE EXPORT / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ESTHER FERRER** © Esther Ferrer / Courtesy gallery angèls barcelona, Barcelona / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LYNN HERSHMAN LEESON** © Lynn Hershman Leeson / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ALEXIS HUNTER** © Estate of Alexis Hunter / Bildrecht, Wien, 2016 / Courtesy of Richard Saltoun Gallery, London / SAMMLUNG VERBUND, Wien **SANJA IVEKOVIĆ** © Sanja Iveković / Courtesy of Espaivisor Gallery, Valencia / SAMMLUNG VERBUND, Wien **BIRGIT JÜRGENSSEN** © Estate Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **KIRSTEN JUSTESEN** © Kirsten Justesen / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LESLIE LABOWITZ UND SUZANNE LACY** © Leslie Labowitz und Suzanne Lacy / SAMMLUNG VERBUND, Wien **KATALIN LADIK** © Katalin Ladik / acb Gallery, Budapest / SAMMLUNG VERBUND, Wien / Foto: Imre Poth **KETTY LA ROCCA** © Courtesy of Ketty La Rocca Estate by Michelangelo Vasta / SAMMLUNG VERBUND, Wien **SUZY LAKE** © Suzy Lake / Courtesy of Georgia Scherman Projects, Toronto / SAMMLUNG VERBUND, Wien **BRIGITTE LANG** © Brigitte Lang / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **KARIN MACK** © Karin Mack / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ANA MENDIETA** © The Estate Ana Mendieta Collection, LLC / Courtesy of Galerie Lelong, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **RITA MYERS** © Rita Myers / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LORRAINE O'GRADY** © Lorraine O'Grady / Courtesy Alexander Gray Associates, New York / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ORLAN** © ORLAN / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **GINA PANE** © Courtesy of Anne Marchand / kamel mennour, Paris / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LETÍCIA PARENTE** © Leticia Parente / Galeria Jaqueline Martins, São Paulo / SAMMLUNG VERBUND, Wien **EWA PARTUM** © Ewa Partum / Courtesy of Galerie M+R Fricke, Berlin / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **FRIEDERIKE PEZOLD** © Friederike Pezold / Galerie Konzett, Wien / SAMMLUNG VERBUND, Wien **MARGOT PILZ** © Margot Pilz / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ULRIKE ROSENBACH** © Ulrike Rosenbach / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **MARTHA ROSLER** © Martha Rosler / Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **SUZANNE SANTORO** © Susanne Santoro / SAMMLUNG VERBUND, Wien **CAROLEE SCHNEEMANN** © Carolee Schneemann / Bildrecht, Wien, 2016 / Courtesy of Richard Saltoun Gallery, London / SAMMLUNG VERBUND, Wien **LYDIA SCHOUTEN** © Lydia Schouten / SAMMLUNG VERBUND, Wien / Kamera: Gerard Hadders **CINDY SHERMAN** © Cindy Sherman / Courtesy of Metro Pictures, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **PENNY SLINGER** © Penny Slinger / Courtesy of the Artist and Broadway 1602 Uptown & Harlem, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **ANNEGRET SOLTAU** © Annegret Soltau / Bildrecht, Wien, 2016 / Courtesy of Institut Mathildenhöhe, Darmstadt / SAMMLUNG VERBUND, Wien / Foto: Heide Kratz **HANNAH WILKE** © Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles. © Marsie, Emanuelle, Damon, and Andrew Scharlatt / Bildrecht, Wien, 2016 / SAMMLUNG VERBUND, Wien **MARTHA WILSON** © Martha Wilson / Courtesy of the artist and P.P.O.W. Gallery, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **FRANCESCA WOODMAN** © George and Betty Woodman, New York / SAMMLUNG VERBUND, Wien **NIL YALTER** © Nil Yalter / SAMMLUNG VERBUND, Wien

