

Sigrid Adorf, Jennifer John

Rückblick als Vorausschau?

Nachträgliche Gedanken zu der Konferenz
The Feminist Future im Museum of Modern Art
(MoMA), New York, 26./27. Januar 2007

Ende Januar fand im Museum of Modern Art in New York die bereits Wochen im Voraus ausverkaufte Konferenz *The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts* statt, zu der neben den geladenen 26 SprecherInnen auch viele weitere, prominente und zum Teil weitgereiste Gäste eingeladen waren. Reisestipendien förderten die Teilnahme einer jüngeren Generation; Livestream-Mitschnitte der Vorträge und Panel-Diskussionen sicherten darüber hinaus eine weite, internationale Öffentlichkeit.¹ Der Titel der Veranstaltung, eine verlockend formulierte These, die angesichts der allgemeinen Abneigung gegen das Wort Feminismus Aufmerksamkeit provozieren musste, schuf Erwartungen, die sich schon im Vorfeld als irrig erwiesen. Das erst spät bekannt gegebene Programm beziehungsweise die Liste der RepräsentantInnen, die als Keynote Speaker (L. Lipard, A. Wagner), Panelists (M. Abramovic, U. M. Bauer, C. Butler, B. Colomina, C. Fusco, Guerrilla Girls, S. Hassan, D. Joselit, G. Kapur, C. Lambert-Beatty, R. Meyer, H. Molesworth, W. Mutu, G. Pollock, M. Rosler, I. Sischy) und Respondents (C. de Zegher, L. Nochlin) die Frage zu beantworten hatten, welche Zukunft das feministische Projekt im Rahmen der Kunstgeschichte und des aktuellen Kunstdiskurses ha-

be, ließ auf den ersten Blick erkennen, dass es um eine *Retrospektive*, das heißt das Kerngeschäft des MoMA gehen würde. Es ist bekannt, dass die Bedeutung des Hauses auf die großen Rück- und Werkschauen zurückzuführen ist, mit denen das Kuratorium seit der Gründung des Museums eine Definitionshoheit im Diskurs moderner Kunst beansprucht. Dann aber bleibt zu fragen, welche Autorität das MoMA immer wieder aufs Neue für die Definition des Zeitgenössischen durch die Form der Retrospektive gewinnt – und diese Frage muss auch auf das Symposium *The Feminist Future* anwendbar sein. Was passiert, wenn die Kritik am Ort der Macht angekommen zu sein scheint?

Mit mehr als dreißigjähriger Verspätung, so möchte man meinen, nimmt die renommierte Institution schließlich die Bedeutung wahr, die den feministischen Protesten gegen die diskriminierenden Praktiken des modernen Kunstbetriebs zukam und -kommt. Die späte Würdigung des Kampfes gegen das Patronat des MoMA, etwa durch die WAR-Aktivistinnen (Women Artist in Revolution), ist aber weniger als ein direkter Erfolg des lang zurückliegenden Straßenprotests zu feiern als vielmehr in der kapitalen Logik der Institution zu sehen: Auch das MoMA würdigt heute die bedeutenden Einflüsse feministischer Interventionen und Repräsentationskritik auf die Entwicklung zeitgenössischer Kunst seit 1970. Was zunächst seinen diskursiven Wert behauptete, besichert mittlerweile einigen der in Fachkreisen schon lange anerkannten Protagonistinnen feministischer Kunst einträgliche Preise. Die Ge-

schichte bleibt jedoch nicht ohne Ironie, wie vielleicht der Beitrag der Guerilla Girls am besten auf den Punkt brachte. So irritierten zwei offizielle Teilnehmerinnen (sic!) mit Gorilla Maske zwar noch das Aufsichtspersonal des Museums nicht aber die Übrigen, die das Original eher delektierten, mit dem am Eröffnungsbuffet über die Schwierigkeit zu reden war, Häppchen und Drinks trotz Gorilla-Maske zu konsumieren. Selbstkritisch griff der Vortrag der beiden Gründungsmitglieder Frida Kahlo und Käthe Kollwitz die paradoxen Fragen des eigenen Erfolgs auf: Sie bedankten sich beim MoMA für die Initialzündung zur Gründung der anonymen Aktivistinnengruppe und zeigten sich ebenso stolz wie skeptisch gegenüber der kritischen Wirksamkeit ihrer Partizipation an solch Großereignissen wie der Biennale 2005 oder dem gegenwärtigen Symposium. So versäumten sie denn auch nicht, auf die aktuellen Zahlen der Ausstellungs- und Sammlungspolitik des MoMA hinzuweisen, die noch immer signifikante „Ignoranzen“ erkennen ließen.

Die Ambivalenz, die die Guerilla Girls ihrem eigenen Auftritt im Rahmen dieser Veranstaltung gegenüber artikulierten, betraf jedoch nicht allein die Referent/innen, sondern ebenso das Publikum. Mit Standing Ovationen wurden Lucy Lippard und Linda Nochlin begrüßt und ihr verdienstvolles Engagement für das feministische Projekt geehrt. Trotz aller Kritik, die sowohl von Seiten der Vortragenden wie in Diskussionsbeiträgen aus dem Publikum artikuliert wurde, blieb die Freude am Wiedersehen oder über eine erstmalige Begegnung ungetrübt. Und sie war ganz und gar berechtigt. Zeit und Ort machten eine Zusammenkunft möglich, die Lippard als eine Art Übergabe einzuleiten verstand. Lippard erinnerte an die vielfältigen Praktiken im Rahmen der *feminist art*, an die widerstreitenden Positionen und die Bedeutung des dennoch gemeinsamen Engagements. Ihre Betonung, dass die Bewegung zu keinem Zeitpunkt einstimmig gewesen sei, dass sie aber gerade im Umgang mit ihren Spannungen ihre Stärke entwickelt habe, war ein zukunftsge-

richtetes Plädoyer an die jüngere Generation, welches sie damit beendete, dass es ihr egal sei, ob der Streit um die Anliegen von Frauen (sic!) heute noch feministisch genannt würde – Hauptsache es werde dafür gestritten. Anne Wagner schloss sich Lippards Aufruf, politischen Aktivismus zu reaktivieren an. Mit dem Eingeständnis einer neuen Schwäche für die Technik des Handelns leitete sie die Frage nach der Zukunft kokett und persönlich ein und deutete darin bereits an, dass sie die Arbeit am und mit dem „Privaten“ nach wie vor für die elementare Errungenschaft des Feminismus halte. Wagner trug ein enthusiastisches Plädoyer für das Potenzial von individueller wie kollektiver Vorstellungskraft vor, deren Problematik bekannt sei und mitgedacht werden müsse, die aber dennoch die Voraussetzung für die 'Imagination einer besseren Zukunft' bliebe. Mit der Videoarbeit *Monster Lip Sync* (2004) von Anne Walsh schloss sie ihr Plädoyer für das riskante, monströse, passionierte, nicht einzuordnende, differente Wesen des Feminismus: Das Band zeigt ältere Frauen, ohne Ton, wie sie Monster aus Trash-Filmen synchronisieren – eigenwillige Grimassen, eine Vielzahl nicht kategorisierbarer, aber sympathischer Gesichter.

Die Präsentation der eigenen Arbeit einiger „Altmeisterinnen“ des Faches verhielt sich gegenüber der Differenziertheit der vorgestellten aktuellen Ansätze wie ihrer eigenen frühen Werke bisweilen eigentümlich bizarr. So stellte etwa Marina Abramovic ihre neue Arbeit *Balkan Erotic Epic* (2005) vor, die Sitten und Gebräuche ihrer „Heimat“ grotesk zusammenstellt. Das Band erzählt von abergläubischen Legendenbildungen, von Männern, die auf Ackerböden ejakulieren, um diese fruchtbar zu machen und Frauen mit erhobenen Röcken, die auf dem Feld ihr Genital gen Himmel recken, um Regen herbei zu schwören. Mit einer großen Brille inszenierte sich Abramovic als Intellektuelle, die, ausgestattet mit der Autorität ihrer eigenen Herkunft wie künstlerischen Vergangenheit, unfreiwillig demonstrierte, dass die Stärke einer feministischen Position in der

Vergangenheit nicht für deren relevante Entwicklung in der Zukunft bürgt. Martha Roslers Präsentation war kein vergleichbarer Fauxpas vorzuzerfen – wenngleich auch hier offen blieb, ob der unkonzentrierte Stil ihrer Zusammenschau der Prägnanz ihrer künstlerischen Arbeit gerecht werden konnte. Oder ob sie nicht vielmehr im Kontext der Veranstaltung mit den zahlreichen Erwähnungen ihrer bedeutenden Arbeiten durch andere, etwa Richard Meyer, den kuriosen Wert eines teuren Originals zugesprochen bekam.

Geeta Kapur, indische Kunstkritikerin und Kuratorin aus Neu Delhi, verdeutlichte am Beispiel einiger Arbeiten von Rummuna Hussain (1952–1999) und Navjot Altaf (1949), welche politische Bedeutung künstlerische Praxis im heutigen Indien habe, um Identitätskonstruktionen an den Schnittstellen von nationalem Diskurs, Körperpolitik, Ökonomie und religiöser Tradition zu reflektieren. Im Hinblick auf die nationalen gesellschaftlichen Verhältnisse betonte Kapur die Wichtigkeit einer „gendered position“. Die Überschneidung mit topologischen Fragestellungen des westlichen feministischen Diskurses seit den 1970er Jahren wurde in Kapurs Vortrag ebenso deutlich wie die Relevanz, jeweils spezifische, politische Kontexte zu berücksichtigen, innerhalb derer die repräsentationskritischen Arbeiten eigene Positionen einnehmen. Im Kontext des MoMA Symposiums aber übernahm Kapurs Beitrag selbst eine bedeutende Stellvertreterfunktion und stand, wie in der Diskussion kritisch angemerkt wurde, allein für Fragen zur Geschichte wie Zukunft feministischer Kunst im asiatischen Raum. Ähnlich kam Wangechi Mutu und Coco Fusco die repräsentative Funktion zu, für die kritische Erweiterung des weißen, westlichen Feminismus durch Fragen der „women of color“-Bewegung zu stehen – Mutu kommentierte dies zu Beginn ihres Vortrags mit „I feel like I'm gate-crashing a reunion“. David Joselits sowie Richard Meyers Auftritte standen daneben offenbar für die Einbeziehung männlicher bzw. queertheoretischer Perspektiven. Die Beiträge der Genannten übernahmen im Rahmen

des Programms aber deutlich mehr als eine Alibi-Funktion. Vielmehr lieferten sie tatsächlich Fragen, die die kritische Erweiterung des feministischen Diskurses in den vergangenen drei Jahrzehnten nicht nur ins Gedächtnis riefen, sondern aktualisierten. So widersetzten sie sich der musealen, retrospektiven Konstruktion 'Feministischer Zukunft' und wiesen stattdessen – wie einzelne weitere Beiträge – durchaus kritisch und auch zukunftsweisend auf deren Bedingungen und mögliche Strategien hin.

Eine kritische und bissige Reflexion der essentialistischen Tendenz der Tagung durch die Standpunkte vieler Beitragenden sowie die Zusammensetzung des Publikums (überwiegend weiße, der Mittelschicht angehörende Frauen in den Fünzigern und Sechzigern), lieferte Coco Fusco. „Following these tactics, everyone will forget there was supposed to be a feminist future,“ lautete die Devise der Künstlerin. In militärischem Aufzug auf der Bühne marschierend gab Fusco energisch formulierte Anweisungen zur globalen Terrorbekämpfung durch Frauen, die sie in schematischen Zeichnungen verbildlichte. Sie erläuterte in ihrer Performance ebenso haarsträubend wie amüsant die Möglichkeit des Einsatzes des weiblichen Körpers als Waffe, speziell gegen als Terroristen verdächtige islamische Gefangene. Ihre Befehle – „Bitch your way to the bank: Rebellion for rebellion's sake“ – ließen sich direkt auf das Verhältnis von Frauen und Kunstbetrieb übertragen. So wurde eine Abbildung von „Tracey Emin School of Art: It's All About Me!“ von ihr mit „The Personal Is the Profitable“ kommentiert. Fusco stellte mit ihren Verweisen auf die kursierenden Folterszenen mit Lyndie England in Abu Ghraib den Topos der Frau als Opfer in Frage und mahnte zugleich aktuelle politische Fragen an.

Carrie Lambert-Beattys anregender Beitrag zu den Aktionen der Niederländischen Gruppe *Women on Waves* griff die von Lippard formulierte Forderung nach einer fortgesetzten Verknüpfung von Aktivismus, Feminismus und Kunst auf. Das Projekt *Women on Waves* ermöglicht legale

Schwangerschaftsabbrüche für Frauen in Ländern, in denen diese verboten sind. Der Eingriff wird von einer Ärztin auf einem Schiff durchgeführt, das, da es sich in internationalem Gewässer befindet, nicht den Gesetzgebungen des jeweiligen Landes unterliegt, in dessen Küstennähe es sich aufhält. Die Abtreibungen finden in einer auf einem Schiff eingerichteten Praxis statt, die in einem von Joep van Lieshout gestalteten Container untergebracht ist: der Container changiert somit zwischen einer Klinik und einem Kunstwerk. Das taktische Zusammenspiel von Kunst und Aktivismus hat, so die Argumentation, Potenzial, weil es sich Grenzverwischungen zunutze macht. Gelder aus dem Kunstbereich und die erklärte Autonomie machen es dem Projekt möglich, gesellschaftliche Aufgaben in einem globalen Umfeld wahrzunehmen.

An feministische Forderungen anknüpfend, das Übersehene und Ausgeschlossene zu beachten, schlug Richard Meyer einen zweiten Blick auf das gesamte Kunstfeld, speziell der feministischen Kunst der 1970er Jahre, vor. Er führte die Wiederentdeckung von Künstlerinnen wie Joan Semmel und Anita Steckel als Beispiel für die Produktion möglicher ‚Gegengeschichten‘ an, die ebenso wie die in den frühen 1970er Jahren von Männern gegründete feministische Bewegung ‚Revolutionary Effeminism‘ bisher keinen Platz in einer kanonisierten feministischen Kunstgeschichte gefunden haben.

Lässt man abschließend mal außer Acht, dass Formen der Institutionskritik „am Ende“ selbst der historischen und somit musealen Aufzeichnung und Sammlung wert sind, auch ökonomisch, dann war der Rückblick als Vorausschau eine durchaus zeitgenössische Strategie: Es ist selbst schon eine „Kunst der Moderne“, durch bestimmte Formen der Relektüre und Aneignung von Vergangenem, das Fortschrittliche zu erklären. Auch die Documenta XII knüpft mit der Frage, „Ist die Moderne unsere Antike?“, an die paradoxe Fortschrittslogik an, in der Vergangenheit das Vorbild zu sehen. Dass auch auf der Docu-

menta einige VertreterInnen des 1970er Jahre Feminismus, wie Eleanor Antin, Sanja Ivecovic, Mary Kelly, Martha Rosler u.a., eine bedeutende Rolle spielen, kann, und muss vielleicht, im Zusammenhang mit dem Versuch des MOMAs gesehen werden, die einflussreiche Geschichte dieser politischen Bewegung retrospektiv aufzuarbeiten. Dennoch ist für die Suche nach ernsthaften Antworten auf die Frage nach einer Zukunft des Feminismus auf der Tagung selbst wiederum sehr deutlich geworden, dass diese von jenen am produktivsten verhandelt wurde, die noch keinen gesicherten musealen Wert haben.

1 http://moma.org/visit_moma/audio/2007/pub_prog/downloadAAPAA_2007.html, zuletzt gesehen: 01.10.2007.

hand eines Selbstporträts der Malerin diskutiert (*Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola*, späte 1550er Jahre). Der ausgesprochen fundiert recherchierte und in zahlreichen und dennoch sinnvollen Verzweigungen argumentierende Text ist ein Exempel dafür, dass die traditionelle Bildanalyse auch für feministische Interessen nach wie vor dienlich und aufschlussreich genutzt werden kann. Dass indes die Anwendung dieses kunsthistorisch kanonisierten Vorgehens sehr unterschiedlich ausfallen kann, zeigt ein Vergleich etwa mit Geraldine A. Johnsons Beitrag *Pictures for a Queen. Peter Paul Rubens and the Maria de' Medici Cycle*. Während bei Garrard Anguissolas Selbstdarstellungen den Ausgangspunkt für eine grundsätzliche Reflexion über die Möglichkeiten weiblichen Kunstschaffens in der Renaissance bilden, konzentriert sich Johnson auf die Frage, wie die französische KönigsGattin Maria de' Medici im Auftragswerk von Rubens auftritt, um dann darüber zu spekulieren, welchen gesellschaftlichen Status die Ehefrau des Machthabers in ihrem männlich dominierten Umfeld einnehmen konnte. Bereits die unterschiedlichen Fragestellungen und die dazu ausgewählten Bildbeispiele von Garrard und Johnson legen offen, dass eine geschlechtsspezifisch sensible Ikonographie nicht zwangsläufig zu aufklärerischen Ergebnissen führen muss. Ist man bei Garrard erfreut über die Leichtigkeit und Klarheit, mit der sie die komplexen Verstrickungen einer selbstbewussten weiblichen Künstlertätigkeit im entsprechenden zeitlichen Kontext darlegt, so wirkt Johnsons stark auf die Gemälde fixierte Interpretation von Maria de' Medicis Rolle im französischen Königreich leicht überstrapaziert und oberflächlich. Dies besonders dort, wo die Autorin den in Richtung der Betrachtenden gehenden Blick der KönigsGattin auf einem Porträt dieser, das ihrem Ehemann vorgeführt wird, als „empowering gaze“ (S. 113) liest und daraus den Anspruch von Maria de' Medici ableitet, nicht nur als Mutter und Ehefrau, sondern ebenso als „powerful ruler“ (S. 113) wahrgenommen zu werden.

Als zentrales Thema vieler der versammelten Aufsätze kündigen die Herausgeberinnen unter dem Titel *Women Artists Negotiate the Binaries* einleitend das Aufdecken geschlechtsspezifischer Stereotypen an. Dieser Problemstellung widmet sich etwa Erica Rand in ihrer Gegenüberstellung von Jacques-Louis Davids und François Bouchers Darstellungen „of female power“, die sie auf weibliche Handlungsoptionen in „the male political world“ (S. 154) befragt. Damit trifft die Autorin nicht nur das dem Sammelband übergeordnete Interesse am Aufzeigen der „female agency“. Vielmehr kämpft sie, wie einige weitere AutorInnen in der besprochenen Publikation auch, mit der Schwierigkeit, geschlechtsspezifische Polaritäten in unterschiedlichsten historischen Konstellationen trotz kritischer Distanz zu bestätigen. Sich dieser Problematik bewusst, nimmt sich Carol Ockman in *A Woman's Pleasure. Ingres's 'Grande Odalisque'* nicht nur der Dechiffrierung von Bildinhalten an, sondern widmet sich zugleich der Frage, mit welchem kunsthistorischen Vokabular dies zu bewältigen sei. Mit der Hinwendung von Ockman zu diskurstheoretischen Überlegungen ist sie eine derjenigen AutorInnen, die eindrücklich vorführen, dass postmoderne Theorien nach wie vor notwendig sind, wenn es darum geht, dominante Interpretationen vor dem Hintergrund ihrer Erkenntnisinteressen zu verorten. Zu welcher inhaltlich uninteressanten und politisch nachgerade ärgerlichen Ergebnissen es führen kann, wenn diese Überlegungen wegfallen, zeigen die Aufsätze von Norma Broude (*The Gendering of Impressionism*) und John B. Ravenal (*Shirin Neshat. Double Vision*). Broude spitzt in ihrem Text das Modell geschlechtsspezifischer Bipolarität in einem Maße zu, dass es möglich wird, die Haltung der Zeitgenossen gegenüber dem Impressionismus als eine unwissenschaftliche, passiv der Natur gegenüberstehende, subjektorientierte und darum als feminin verschriene künstlerische Tendenz zu apostrophieren. Und der Ausstellungsmacher Ravenal interpretiert Shirin Neshats Arbeiten von Ge-

schlechterstereotypen, wie sie mit der islamischen Welt assoziiert werden (verschleierte Frauen versus dunkelhäutige, schnauztragende Männer) in bester kuratorischer Manier als kritische Reflexion ebendieser Tropen und sieht seine Sichtweise in Aussagen der Künstlerin wie „I prefer raising questions as opposed to answering them“ (S. 447) bestätigt.

Die besten Texte aber führen vor Augen, was die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung als Gefahr für eine einheitliche feministische Position beschrieben haben: Sie zeigen Widersprüche stereotyper Vorstellungen auf und belegen, wie gerade diese Brüche dazu geführt haben, dass sich die Geschlechtergrenzen tatsächlich verschieben konnten. Dies tut unter anderem Janis Bergman-Carton mit *Conduct Unbecoming. Daumier and Les Bas-Bleus*, indem sie sich dezidiert gegen eine Perspektive wendet, die einzig „victimized women“ zu ihrem Gegenstand erwählt. Sie selbst betrachtet stattdessen satirische Darstellungen von „women of ideas“ in den Karikaturen von Daumier. Maud Lavin beschreibt in ihrem Aufsatz die Möglichkeiten und Restriktionen beim Aufbrechen von Geschlechterstereotypen anhand von Hannah Höchs Photomontagen, und Julie Nicoletta behauptet in *Louise Bourgeois's Femmes-Maison. Confronting Lacan*, dass die Künstlerin mit ihrem Versuch, in ihren Arbeiten die Geschlechter zu versöhnen, trotz ihrer Bezugnahme auf Lacan weit über dessen Bestrebungen hinaus gegangen sei. Anne C. Chave dekonstruiert in ihrem Beitrag den kunsthistorischen Diskurs und dessen immanente Geschlechterdifferenz über die Frage nach biographischen Anteilen in der minimalistischen Kunstproduktion. „By restoring to men – in critically conscious ways – their private and family lives and their embeddedness in their bodies and in nature, we can also move, importantly, towards defeminizing and so upwardly revaluating those realms of experience“, schließt Chave ihren Aufsatz mit einem Plädoyer für eine differenzierte Verortung des künstlerischen Schaffens in den

vielschichtigen und komplexen Kontexten, die dieses Schaffen stets umgeben.

Diese viel versprechenden und theoretisch nun einmal in poststrukturalistischen Theorien wurzelnden Ansätze sind es, die, ungeachtet der einleitenden Anmerkungen der Herausgeberinnen, auch heute noch eine feministische Kunstgeschichte unentbehrlich machen. Möglicherweise aber ist Broude und Garrard das Potential dieses aufwändigen und durch seine Komplexität mitunter wenig populären Ansatzes schlicht entgangen. Das würde zumindest erklären, warum sie Sheila Ffolliotts hervorragende Analyse des 1997 produzierten Films *Artemisia* von Agnès Merlet in ihrer chronologischen Struktur als Text über Artemisia Gentileschi und somit unter den Beiträgen zur Renaissance und nicht unter den zeitgenössischen Themen eingeordnet haben. Es scheint ihnen offenbar belanglos, dass hier eine filmische Nacherzählung zur Frage steht und nicht Bilder und Dokumente aus dem Umfeld der Künstlerin die primären Quellen der Untersuchung bilden. Damit bleibt die Selbstreflexion der Herausgeberinnen weit hinter zahlreichen in ihrer Publikation versammelten Texten zurück, sodass die Empfehlung abgegeben werden muss, die einführenden Bemerkungen eher als höchst subjektiv geprägte Geschichtsschreibung denn als deskriptive Information zu verstehen.

* Redaktion Marianne Koos