

---

Sarah Hilterscheid

**Global Feminisms.** New Directions in Contemporary Art, hg. v. Linda Nochlin und Maura Reilly, Brooklyn Museum New York, Davis Museum and Cultural Center Wellesley 2007, New York 2007.

---

„Warum ist Feminismus plötzlich so sexy?“<sup>1</sup> fragte sich Bojana Pejic und sprach damit die *Rückkehr* feministischer Themen in den Kunstbetrieb der letzten drei Jahre an. In diesem Zusammenhang ist die New Yorker Ausstellung *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* einer Betrachtung wert, die 2007 von Maura Reilly und einer der feministischen Kunstwissenschaftlerinnen der ersten Stunde, Linda Nochlin, kuratiert wurde.<sup>2</sup> Die Ausstellung

brachte einen recht umfangreichen Katalog hervor, der Gegenstand der folgenden Auseinandersetzung ist.

Das erklärte Ziel der Ausstellung war ein transnationales Kunstprojekt, das Künstlerinnen und ihre Arbeiten auf Grundlage eines Differenz-Konzepts präsentiert, das soziale Kategorien wie Geschlecht und Ethnizität oder auch Klasse umfasst. Im Katalog sind 88 Künstlerinnen, die nach 1960 geboren wurden, aus insgesamt etwa 50 Ländern vertreten. Neben den Künstlerinnen spielen auch die Autorinnen des Katalogs eine Rolle, von denen die meisten als Kuratorinnen in unterschiedlichen Kunst- und Kulturräumen tätig sind und über diese zu berichten wissen.

Die Kuratorinnen reflektieren die Grenzen des Projekts folgendermaßen: [...] this exhibition is not an attempt at a facile internationalism that would claim to speak for all women, but rather an examination of the complex relationality between the center and the periphery, the local and the global“ (S. 16). Diese Auffassung, sowie die Tatsache, dass der Begriff *Feminisms* im Titel der Ausstellung im Plural formuliert ist, lässt sich konzeptuell als eine gegenseitige Durchdringung von geschlechtlicher und kultureller Differenz begreifen. Nochlin und Reilly geht es also darum, den Begriff möglichst weit zu fassen. Demzufolge gibt es erstens keinen *einheitlichen* Feminismus, sondern viele feministische Bewegungen, die jeweils abhängig sind von lokalen und kulturspezifischen Bedingungen. Zweitens versuchen die Kuratorinnen anhand ausgewählter künstlerischer Arbeiten hervorzuheben, dass binäre Oppositionen wie *Unterdrücker-Opfer* heute nicht mehr den Kernpunkt feministischer Kunst treffen (S. 12).

Im historischen Rückblick rekurriert *Global Feminisms* – und wie sollte es anders sein – auf die Ausstellung *Women Artists: 1550–1950*, die 1976 von Ann Sutherland und Linda Nochlin kuratiert wurde und mittels der Repräsentation westlicher Künstlerinnen den männlich dominanten Kunstkanon subvertierte. In Erweiterung dazu

bietet *Global Feminisms* künstlerische und kuratorische Gegenpositionen zum westlich-dominanten Kunstsystem (S. 15).

Den Zeitraum zwischen den beiden Ausstellungen fokussierend, stellt Reilly in ihrer Einleitung kuratorische Konzepte und künstlerische Arbeiten vor, die den Kunstbetrieb politisch geprägt haben. Den Auftakt feministischer Kunst bildet Reilly zufolge nach wie vor Judy Chicagos *Dinner Party*<sup>3</sup> (1974–79), während sie mit den Ausstellungen *Magiciens de la Terre* (1989) und *The Decade Show* (1990) die wesentlichen Beiträge zur kulturellen Öffnung des Kunstbetriebs nennt (S. 22).

Die Frage, ob bzw. wie Künstlerinnen heute noch benachteiligt sind, beantwortet Reilly mit einer Vielzahl von Statistiken und Studien, die Exklusionsmechanismen im Kunstbetrieb belegen und die von den anderen Autorinnen des Kataloges teilweise noch ergänzt werden.

So verweist Reilly auf den Kunstkritiker der *Village Voice*, Jerry Saltz, der feststellte, dass 2005 im wiedereröffneten MoMA in New York 410 Arbeiten vertreten waren, von denen nur 16 von Künstlerinnen stammten. Damit machte er auf institutionelle Formen der Diskriminierung aufmerksam, die Adrian Piper schon 1990 in ihrem Aufsatz *Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen* zu beklagen hatte.<sup>4</sup> Diese fortwährend existierende Ungleichheit und Unterrepräsentanz von Künstlerinnen war für die Kuratorinnen ein wichtiger Grund, sich auch 2007 noch mit feministischen Bewegungen in der Kunst auseinanderzusetzen.

Die Ausstellung selbst war gegliedert in die Kategorien *Life Cycles/Identities/Politics/Emotions*, um so eine Einteilung nach Herkunft oder Chronologie zu vermeiden. Diese wohl etwas allgemeine Kategorisierung fällt jedoch im Katalog zugunsten der Aufsätze weg, die hier als Struktur gebende Elemente wirken. Meist von einem kurzen historischen Überblick ausgehend, beschreiben die Kuratorinnen in diesen Texten spezifische künstlerische Praktiken in verschiedenen Kunsträu-

men. Ob nun die Autorinnen oder teilnehmenden Künstlerinnen ihrem Selbstverständnis nach Feministinnen sind, wird im Sinne einer transkulturellen Perspektivierung offen gehalten.

So berichtet die senegalesische Kuratorin und Kunstkritikerin N'Gone Fall<sup>5</sup> von frühen afrikanischen Frauenbewegungen, die nicht auf den ersten westlichen Blick als feministisch erkennbar sind. In diesem Zusammenhang erwähnt sie weibliche Händlerinnen, die so genannten *Mama Benz*, die bereits Ende der 1970er Jahre einen ökonomisch unabhängigen Status hatten. Daran knüpft die Kritikerin Joan Kee an, deren Ansicht nach es keine Rolle spielt, ob etwa asiatische Künstlerinnen sich oder ihre Themen als feministisch bezeichnen, sondern dass sie Fragen formulieren, die Gender und Raum als Kategorien berücksichtigen und so zu einer entsprechenden Rezeption anregen (S. 107). Joan Kee betrachtet künstlerische Arbeiten als Objekte, die eine Breite von sozialen Implikationen hervorbringen, wie sie etwa anhand der Serie *Red Fever* der thailändischen Künstlerin Skowmon Hastanan beschrieben wird. In den Grundriss eines Sklavenschiffes ist eine Vielzahl an Fotografien von asiatischen Flugbegleiterinnen in auffallend roten Kostümen hineinmontiert. Folgt man der Autorin, so werden hier historische wie koloniale Kontexte des Sklavenhandels und der gegenwärtige Handel mit asiatischen Frauen – als Phänomen der Globalisierungsprozesse – zueinander in Beziehung gesetzt.

Westlichen Vorstellungen, dass sich feministische Bewegungen erst relativ spät in Asien entwickelt haben, hält Michiko Kasahara das Beispiel der japanischen Frauenrechtlerinnen-Gruppe *Seito-sha* entgegen, die die Anfänge der Frauenbewegung in Japan markiert und bereits 1911 gegründet wurde. Kasahara widerlegt auch die Annahme, dass der Gender-Diskurs in der zeitgenössischen japanischen Kunst eine westliche Leihware sei (S. 97).

N'Gone Fall wiederum hebt das provokative Potenzial hervor, das spätestens seit den 1990er Jahren in den Arbeiten afrikanischer

Künstlerinnen zum Vorschein kommt. So bezieht sich die südafrikanische Künstlerin Tracey Rose mit ihrer Arbeit *Venus Baartman* nicht nur auf das tragische Schicksal der Saartje Baartman als ein Beispiel für den europäischen Rassismus und Sexismus des 19. Jahrhunderts, sondern überträgt dieses Thema auch auf die gegenwärtige Situation der *Women of Colour* in Südafrika. Diese und andere Arbeiten bezeichnet N'Gone Fall als radikal politisches und soziales Statement der Künstlerin (S. 73).

Die Strategie der Provokation ist auch für die indische Kunstkritikerin Geeta Kapur von entscheidender Bedeutung. Kapur zufolge ist die Verhandlung von Mimesis und Alterität konstitutiv für provokative künstlerische Praktiken, was sie etwa anhand der Arbeiten von Pushpamala N. und Clare Arni veranschaulicht (S. 83).

Fazit: Der Katalog hat sich um eine Vielfalt an künstlerischen Positionen sowie eine ausgewählte Bibliografie zu Künstlerinnen, Kunsträumen und -theorien verdient gemacht. Ebenfalls positiv hervorzuheben sind die unterschiedlichen kuratorischen und kunstwissenschaftlichen Positionen, die über die jeweils spezifischen Kunsträume berichten. In diesem Zusammenhang wären noch ergänzende Informationen zu den lokalen Produktionsbedingungen und Ausbildungsmöglichkeiten von Künstlerinnen – gerade mit dem Verständnis eines strukturell variierendem Feminismus – interessant gewesen. Aufgrund eines relativ weiten Spektrums an kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Positionen werden Ideen zur Dekanonisierung und Dezentralisierung formuliert, die man institutionell als internationale Wanderausstellung hätte umsetzen können.

Was nun den heutigen Feminismus von dem der 1960er und 1970er Jahre ästhetisch unterscheidet, bleibt eher offen. Es scheint zumindest so, dass viele der künstlerischen Praktiken, die im Katalog präsentiert werden, sich nicht auffallend von etwa den körperbezogenen Performances der Künstlerinnen des Second Wave Feminismus unterscheiden.

Auch mit der erweiterten Definition des Begriffes Feminismus, wie ihn Linda Nochlin und Maura Reilly vorschlagen, wäre es zudem konsequent, zu fragen, welchen Einfluss die feministische Kunst der 1960er und 1970er Jahre auf heutige Künstler hat, die sich aus einer Gender-Perspektive kritisch mit Konstruktionen von Geschlechterrollen auseinandersetzen.

Mit Yasumasa Morimura und Ryudai Takano sind zwei *Quoten-Künstler* im Aufsatz *Contemporary Japanese Women's Self-Awareness* von Michiko Kasahara kurz erwähnt, die in der Ausstellung selbst nicht vertreten waren. Die Tatsache, dass die Kuratorin die Arbeiten der beiden Künstler mit denen ihrer weiblichen Kolleginnen vergleicht, kann als Argument für konzeptuelle Analogien in den Arbeiten männlicher und weiblicher Künstler/innen verwendet werden. Dies wäre etwa anhand der Strategie des Cross-Dressings zu veranschaulichen, die nicht nur von der in der Ausstellung vertretenen Künstlerin Latifa Echakhch mit ihrem männlichen Pin-up-Selbstporträt, sondern auch von Yasumasa Morimura und Ryudai Takano praktiziert und zur Subversion des hegemonialen Geschlechterdiskurs von Zwangsheterosexualität in unterschiedlichen kulturellen Kontexten genutzt wird. Mit einer solchen Ausgangslage wäre die Inklusion von Künstlern in die Ausstellung vorstellbar.

Dass nun der Feminismus auch 2007 noch auf der politischen Agenda der Kuratorinnen steht, ist vor allem in Verbindung mit einer translokalen Perspektive gut nachvollziehbar und macht – um die eingangs gestellte Frage noch einmal aufzugreifen – das Ausstellungsprojekt an sich attraktiv.

Juli als Ausstellungsraum zur Verfügung stand. Anschließend war die Ausstellung im Davis Museum and Cultural Center in Wellesley/Massachusetts zu sehen (12. September bis 9. Dezember 2007).

**3** Die Arbeit ist im Besitz des Brooklyn Museum und kann auf der Homepage mittels eines virtuellen Rundgangs in mehreren Perspektiven betrachtet werden. Vgl. Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/webtour/](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/webtour/) (o.A.) (zuletzt gesehen 24.01.2009).

**4** Piper, Adrian, Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen (1990), in: Zimmermann, Anja (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 319–320.

**5** N'Gone Fall war von 1994 bis 2001 Herausgeberin von *Revue Noir*, einer der wichtigsten Zeitschriften für zeitgenössische afrikanische Kunst.

---

**1** Pejic, Bojana, Warum ist Feminismus plötzlich so sexy? Analyse einer Rückkehr anhand dreier Ausstellungskataloge, in: Springerin, [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=2025&lang=de](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2025&lang=de) (1/2008) (zuletzt gesehen 20.01.2009).

**2** Maura Reilly war von 2003 bis 2008 Kuratorin des Elisabeth A. Sackler Center for Feminist Art am Brooklyn Museum New York, das vom 23. März bis 1.