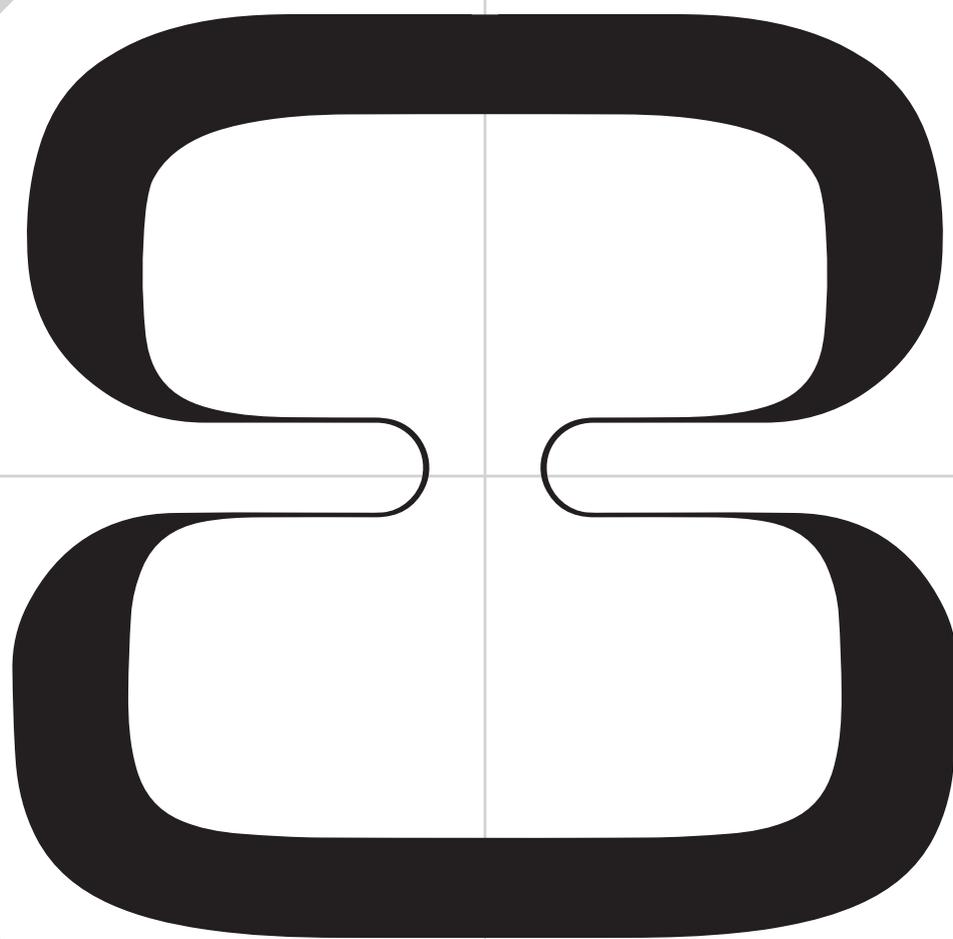


**VORSTELLUNGEN
DER GEMEINSCHAFT**

VIII



**MEINE
SIGNIFIKANTEN
ANDEREN**

30. 11. 2021 — 30. 11. 2022

Vorführung: 29. 11. 2021
kino Ponrepo

Kuratorinnen: Markéta Jonášová und Ulrike Gerhardt
Künstlerinnen: Ieva Balode, Alžběta Bačíková,
Masha Godovannaya, Alex Martinis Roe, Lea
Petříková

etc.galerie.cz
d-est.com

Besonderer Dank An: Anna Davidová,
Tomáš Kajánek, Michal Jurza, Bob Hýsek,
Lenka Marie Čapková
Übersetzung: Věra Kloudová
IT: Ondřej Roztočil
Design: Nela Klímová

Künstlerische Strategien der Konfrontation des Kanons

Ulrike Gerhardt

My Significant Others stellt Künstlerinnen vor, die einen Dialog mit ausgelassenen oder fiktiven kulturellen Figuren führen und rührt an kulturellen Narrativen, die erzählenswerte HerStories ausgrenzen. Trotz des zunehmenden Einflusses feministischer und postkolonialer Bewegungen ist der kunsthistorische Kanon bis heute von Weißen, männlichen und bürgerlichen Autoren aus dem globalen Norden dominiert und somit auch von deren Mythologien geprägt.¹ Angesichts dieser ungleichen und vertikalen Strukturen erscheint es wichtig, diese Mythologien zu dekonstruieren, zu appropriieren und kritisch nachzuerzählen sowie ihr immanentes Verhältnis zur Macht zu hinterfragen.

Eine weitere, ebenso relevante Aufgabe ist die sorgfältige, einfühlsame und dialogische Aufarbeitung verdrängter oder vergessener feministischer Kämpfe und Traditionen – eine Aufgabe, die mit der Agenda dieses Screening Kapitels *Imagined Community VIII: My Significant Others* eng verbunden ist. Die ausgewählten Videoarbeiten von Künstlerinnen präsentieren unterschätzte feministische Vorläuferinnen sowie inspirierende Frauen, Figuren und Motive – insbesondere, aber nicht nur aus dem (post-)sozialistischen Kontext – die darum kämpften, Teil des kunsthistorischen Kanons und der offiziellen Geschichte der politischen Bewegungen zu werden.

Was interessiert uns der Kanon? Der Kanon gilt als Standard, spiegelt das künstlerische und politische Selbstverständnis seiner Befürworter*innen wider und lässt sich somit als eine Form der sozialen Regulation verstehen. Seine Wirkmacht erhält er durch den immer noch maskulin belegten Mythos des Künstlers, der die zugrundeliegenden Auswahlmechanismen definiert.² Der aktive Einfluss auf den weitgehend westlich geprägten kunsthistorischen Kanon als Funktionsgedächtnis setzt an eben dieser Stelle an und dem hegemonialen Narrativ wird auf diskursiver Ebene mit Gegenerzählungen begegnet.³ Die Autorin und Kuratorin Tereza Stejskalová beschreibt die frappierende Vergesslichkeit dieses institutionellen und gruppenorientierten Funktionsgedächtnisses wie folgt: „Die Kunstgeschichte bewahrt nur eine kleine Zahl von Menschen, die ihr Leben der Kunst gewidmet haben, und ihre Sterne leuchten nur dank der Dunkelheit, in der sich all jene verstecken, die

gescheitert sind.“⁴ Die genderzentrierte, klassistische, rassistische, geopolitische und kapitalistische Prägung des Kanons führt zu Un/Sichtbarkeiten und intersektionalen Diskriminierungen, die die Künstlerinnen dieses Programms nur in einem limitierten Umfang auffangen und (zurück-)spiegeln können.

In der horizontalen und alter-globalen Kunstgeschichtsschreibung wird der Kanon herausgefordert, indem chronologische Erzählungen vermieden, Zentrum-Peripherie Dynamiken aufgelöst und multiple Narrative entwickelt werden.⁵ Eine horizontale kunstgeschichtliche Perspektive im Sinne Piotr Piotrowskis (1952–2015) ermöglicht dabei eine Perspektive auf die künstlerische Praxis als eine ständige Bewegung zwischen historischer Alterität und situativer Interpretation. Aufstrebende Kunsthistoriker*innen wie Karolina Majewska-Güde betonen daher die performative Rahmung und die Kontingenz kunstgeschichtlicher Interpretation(en) und vermeiden aktiv die Produktion „sequentieller historischer Narrative“ zugunsten eines Fokus auf die Beantwortung zeitgenössischer Fragen ans Werk sowie auf die Beschreibung existierender Brüche und Lücken.⁶

Auch das Kuratorische ist ein wichtiges und interessantes Spielfeld der Kunstgeschichtsschreibung, denn Kurator*innen haben seit dem 20. Jahrhundert eine auktoriale Position inne, welche zumeist offensiv mit ausgestellt wird.⁷ Vor diesem Hintergrund ist die Frage, wessen Kunst auf welche Art und Weise ausgestellt wird, nicht nur eine kunstgeschichtliche, sondern auch eine politische, gerade in Bezug auf feministisches Kuratieren. Oder anders formuliert: Kuratieren und Kanon sind nicht unabhängig voneinander zu denken und waren schon immer (auch) politisch. Feministisches Kuratieren ist daher auch eine Form interkultureller Forschung und Praxis⁸, um aufzuzeigen, wie die Ausschlussmechanismen funktionieren und um zu verstehen, warum so viele Individuen und Communities unterrepräsentiert sind. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich das Ausstellungsprojekt *Imagined Community VIII: My Significant Others* mit der Kartierung künstlerischer Strategien der Konfrontation des Kanons und fragt, ob die Künstlerinnen sich diesen aneignen, ihn aufgeben oder ob und mit welchen Mitteln sie diesen sogar neu erschaffen.

1 Vgl. Pollock 1999: 39; siehe auch: Hassler 2017: 189–205.

2 Ebd.

3 Vgl. Kobolt 2012: 40–41.

4 Stejskalová 2017: o.S., Übersetzung von U.G.

5 Vgl. Majewska-Güde 2014: 15.

6 Ebd.

7 Der Kunsthistoriker Felix Vogel spricht anhand des Beispiels von Carolyn Christov-Bakargiev und ihrer dOCUMENTA13 von ihrer bildlich festgehaltenen, kuratorischen Selbstinszenierung als dem „Gravitationszentrum der Ausstellung“. Siehe: Vogel 2014: 163.

8 Vgl. Dimitrakaki 2012: 19.

Die Reflexion der (Kunst-)Geschichtsschreibung, die Entmarginalisierung weiblicher Figuren und vor allem die Exploration künstlerischer, historischer und kunsthistorischer feministischer Genealogien sind wiederkehrende Themen der audiovisuellen Arbeiten der eingeladenen Künstlerinnen des Screening Kapitels. Sie setzen sich in ihren Arbeiten beispielsweise mit Künstlerinnen auseinander, die marginalisiert wurden, und re-aktualisieren das Potential ihrer Kunst. Indem sie ihre Vorgängerinnen innerhalb dieser Arbeiten sichtbar machen, verschaffen sie ihnen nicht nur eine späte Anerkennung, sondern thematisieren die Formen des vielfachen Ausschlusses von künstlerischen, aktivistischen und dissonanten Artikulationen und Praxen von Frauen* aus dem kunsthistorischen Kanon, um diese gleichzeitig neu in ihn einzuschreiben.

Alchemie und (Selbst-)Mythisierung

Ein ungewöhnlicher Beginn der Menschheitsgeschichte: Lea Petříková's Videoarbeit *After the Magician* (2020) greift auf den unvollendeten und verlorengegangenen Film *Le Magicien* (1947) der französischen Schriftstellerin und surrealistischen Künstlerin Alice Rahon (1904–1987) zurück, die nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs nach Mexiko auswanderte. *Le Magicien* handelt von einem Magier, der als letzter Mensch am Grund eines Sees lebt und nach einer nuklearen Katastrophe von Gott den Auftrag erhält, eine neue Menschheit zu erschaffen. Nachdem er dreimal scheitert, wünscht er sich eine Frau an seiner Seite, und es folgt ein offenes Ende. Der Film wurde nicht fertiggestellt und gilt als verschollen.⁹ Die Geschichte des Magiers bildet die Grundlage von Lea Petříková's Videoarbeit, in die sie auch ihre eigene Biografie und Geschichte eingebracht hat.¹⁰

Die Videoarbeit beginnt mit mehreren Impressionen von Bergen, Monolithen und einem Vulkan. Hinter diesen Landschaften verdunkelt sich der Himmel und schwarze Wolken ziehen auf. Im Anschluss wird den Betrachter*innen eine Frau mit einer altmodischen Kamera in einem Efeulabyrinth gezeigt und die Kamera fährt einen Bogen um sie, bis erkennbar wird, was sie filmt: Ein schwarzes Rechteck, das mitten in der Luft schwebt. Diese Frau soll, so Petříková, Rahon darstellen, und ist ein Cameo-Auftritt der Künstlerin. Hier fließen Rahons und Petříková's Mythologie besonders eng ineinander. Die Kamera reist durch

das schwarze Rechteck in eine neue Szenerie. Der Magier, den Petříková als Inkarnation eines Berges präsentiert und dessen Erzählung von einer von Ondrej Zajac komponierten Musik begleitet wird, erzählt von dem Scheitern seiner Schöpfungen. Auf einer Berglandschaft erscheint eine schwarz verhüllte Frau mit einem rechteckigen Spiegel, durch den die Kamera zweimal hindurchfährt, um erneut an der Ausgangsposition aufzutauchen. Auch Petříková's Werk endet offen: Die Frauengestalt geht entlang eines Ufers und entfernt sich aus dem Blick der Betrachter*innen. Mittels der narrativen und visuellen Amalgamierung der Künstlerinnenbiografien wendet Petříková die Strategie der (Selbst-)Mythisierung an: die trotz der magischen, männlichen Kräfte nicht in Erscheinung tretende ‚Frau‘, das abstrakte schwarze Rechteck und die mit Rahon identifizierte und als diese verkleidete Künstlerin Petříková offenbaren eine re-mythisierende und alchemistische Weltansicht, die der christlichen und patriarchalen Schöpfungsgeschichte diametral gegenübersteht.

Die falsche Tricksterin

Die Videoarbeit *Bent Tiles* (2017) von Alžběta Bačiková handelt von einer tschechischen Künstlerin namens Jarmila B., die irgendwann von der Bildfläche verschwand und lediglich einige verworrene Projekte hinterließ, vor allem Keramiken in einem Spa. Die weibliche Hauptfigur der Videoarbeit versucht, aus ihren Tagebüchern zu rekonstruieren, welche künstlerische Vision sie eigentlich anstrebte. Die Aktivitäten von Jarmila B. sind im Zeitraum der Normalisierung (1969–1989) verortet, in dem mit repressiven Maßnahmen der Status quo bis zum Sturz des sozialistischen Regimes erhalten wurde. Jarmila B. wird als reale Person präsentiert, aber sie ist fiktiv. Die Figur funktioniert als Stellvertreterin für typische Biografien von Künstlerinnen zu dieser Zeit, die erst später wiederentdeckt wurden, wie zum Beispiel die Schöpferinnen Anna Zemánková, Milada Marešová, Vlasta Vostřebalová-Fišerová, Ludmila Padrtová und Běla Kolářová.¹¹ Anhand der fiktiven angewandten Künstlerin Jarmila B. und durch den Topos des mysteriösen Verschwindens werden der kanongeleitete kunstgeschichtliche Ausschluss, die reale und symbolische Tötung weiblicher Künstlerinnen durch männliche Konkurrenten¹², die Waffen einer Tricksterin¹³ und das aktive Aussteigen aus dem Kunstfeld ineinander verschränkt.

9 Der mexikanische Kurator Tere Arcq konnte das Filmmaterial, das bei Rahons Ex-Ehemann Edward Fitzgerald geblieben war, nicht auffinden. Vgl. Andrade 1998: 28.

10 Es gibt zum Beispiel das Motiv der Berge, das beide Künstlerinnen teilen. Petříková wurde durch ihre Heimat, dem böhmischen Mittelgebirge (České středohoří), geprägt; Rahon wuchs in der Bretagne auf und entwickelte eine Faszination für Megalithen.

11 Auch die amerikanische Malerin sowie Konzeptkünstlerin Lee Lozano und die deutsche Malerin und Bildhauerin Charlotte Posenenske. Lozano (1971) und Posenenske (1968) verließen den Kunstbetrieb, um damit ihre Ablehnung gegenüber seiner kapitalistischen und männlich-dominierten Ausrichtung zu zeigen. Vgl. Hanson 2020.

12 Siehe: WhereisAnaMendieta 2016.

13 Für eine Herleitung und Charakterisierung der Figuration der Tricksterin, siehe: Lembcke 2019: 29.

Bent Tiles beginnt in dem Spa Kúpele in Trenčianske Teplice und eine Erzähler*in liest aus Jarmila B.s Tagebuch vor, während die Musikerin Lucie Vítková in einem anderen Spa, Městské lázně in Brno, mit verschiedenen Instrumenten und Aliquotttönen klanglich mit dem Raum interagiert. Die unterschiedlichen Erzähler*innen, die Musikerin und die wechselnden Orte werden über einen Splitscreen in eine Gleichzeitigkeit gebracht.

Bačíková unterscheidet zwischen Design- und den konzeptkünstlerischen Ideen von Jarmila B. Letztere hätten nie im öffentlichen Raum stattgefunden und seien die verborgene Seite ihres Schaffens, die erst in ihren Notizen zutage trete. B.s endgültigem Verschwinden geht eine letzte Rebellion gegen die affirmative Logik der Kunstwelt und den männlichen Blick voran: Ein Hotelbesitzer beauftragte eine weibliche Statue für einen Brunnen bei ihr, der Wasser aus den Brüsten schießen soll. Sie fertigte diese Statue jedoch nicht aus Stein, sondern aus Seife an, sodass ihre gedachte Verwendung zu ihrer Auflösung führen würde. Im Anschluss daran tauchte sie ab und war fortan nicht mehr erreichbar. Diese groteske Charakterisierung und Theatralisierung der Figur Jarmila B. und ihrer Handlungen ist eine überzeichnete Kritik weiblicher Künstlerinnen-Mythologien und Stereotypen, die der Kunsthistorikerin Marianna Placáková zufolge bis in die 1990er Jahre mit dem Stichwort „weibliche Kunst“ (tschechisch: ženské umění)¹⁴ assoziiert wurden.

Der Aufstand der Worte

Masha Godovannaya verwendet in ihrer Videoarbeit *Only Two Words* (2018) ebenfalls einen Splitscreen, der sich mit einem Fullscreen abwechselt, und mischt historisches Filmmaterial aus den 1970ern und 1980ern mit eigenen Aufnahmen von 1998 bis 2017, die von der Stimme der Erzähler*in (das erste Gedicht auf Englisch / das zweite auf Russisch) und Texttafeln (zuerst auf Russisch / danach auf Englisch) begleitet und zum Teil über die Bilder gelegt werden. Die Künstlerin orientierte sich dabei an der sowjetisch-avantgardistischen Filmtechnik *creative geography* von Lev Kuleshov aus den 1920ern, bei der Aufnahmen verschiedener Orte und/oder Zeiten so zusammengeschnitten werden, dass sie als zusammenhängende Orte in einer kontinuierlichen Zeit erscheinen. Sie verband den persönlichen Blick mit der äußeren Betrachtung. Durch das Mischen der Bilder und die Inszenierung alltäglicher Details in unterschiedlichen Zeiträumen erschuf Godovannaya

einen dritten Ort. Durch diese Methode schrieb sie sich in einen Raum hinein, der ihr fremd war, und eignete sich die Stadt an.

In dieser Videoarbeit überkreuzen sich die Biografien der Dichterin und der Künstlerin, denn beide zogen nach New York: Myles 1974 von Boston und Godovannaya in den 1990ern von Moskau. Sie lernte das Kino dort als ein Medium kennen, mit dem sich Brüche in der Realität verhandeln und verschiedene Arten der Existenz reflektieren lassen. Godovannayas Videoarbeit basiert auf den Gedichten *Holes* und *Bone* von der amerikanischen Dichterin Eileen Myles¹⁵ und ist als Gespräch zwischen ihnen angelegt. Das erste Gedicht wurde von Eileen Myles in einem russischen Buchladen in New York gelesen. Nach dem ersten Gedicht, *Holes*, das von Bildern aus verschiedenen Städten geprägt ist, wechselt die Sprache zwischen Erzähler*in und Texttafeln. Während des Gedichts *Bone*, das auf Russisch gelesen wird und eine Trennung poetisiert, dominieren Naturaufnahmen und Bilder von Godovannaya. In Anlehnung an das Erbe des experimentellen Films und anti-hegemoniale Ästhetiken im öffentlichen Raum verhandelt sie queere, migrantische und postsozialistische Erfahrungen.

Den Sprachen und ihrem Wechsel kommt eine besondere Bedeutung zu. Die Übersetzung von Myles' englischsprachiger, lesbischer und hedonistischer Lyrik ins Russische ist für Godovannaya ein Akt der Rebellion, da dadurch queere Existenzen in einer Kultur und einem Land sichtbar gemacht werden, die von dem Staat bekämpft werden, vor allem seit dem Gesetz gegen homosexuelle Propaganda von 2013. Denn auch wenn die Regierung queere Spuren in den politischen Landschaften auslöscht, fühlen sich die meisten postsozialistischen Menschen demokratischen und pluralistischen Lebensweisen nah. Godovannaya will damit auf die Existenz russischer queerer Stimmen hinweisen, die unterdrückt und unsichtbar gemacht werden. Sie verwendete die kyrillische Schrift, um das Englische als dominante symbolische Sprache zu brechen und sich das Russische als vereinigende und in der Zukunft hoffentlich dekoloniale Sprache zurückzuerobern. In Zeiten des Englischen als Weltsprache, der westlich dominierten Kunstgeschichte und der unaufgearbeiteten Kolonialgeschichte Russlands sind queere Gedichte in russischer Sprache Worte und Zeichen des Aufstands: gegen Russlands Politik aber auch gegen die neokoloniale Politik kunsthistorischer Kanons, die

14 Placáková 2019: o.S.

15 Myles 2015: S. 82–84 (*Holes*); S. 258–259 (*Bone*).

lokale Kunstgeschichten übersieht und den Einsatz des „International Art English“ voraussetzt.

Pre-Enactment als Methode

Die Handlung in Ieva Balodes Videoarbeit *Commission* (2020) startet zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Georgien und zeigt eine mythische, heroische Frauenfigur – zunächst als Statue, dann als Person, die ein Buch schreibt, welches von einer Kurierfahrerin an drei mächtige Anführerinnen geliefert wird. Die Kurierfahrerin wird von Ieva Balode gespielt, die anderen Frauen von Kuratorinnen aus dem Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA). Balode kommentiert damit die Neuschreibung des Kanons durch das feministische Kuratieren und möchte darüber hinaus weibliche Stimmen sichtbar machen.

Einband und Inhalt des gelieferten Buches fallen auseinander: Während die äußere Gestaltung auf das altgeorgische Epos „Der Ritter im Pantherfell“ von Shota Rustaveli (1196–1207) verweist, entpuppt sich der Inhalt als eine alternative, matriarchalische Weltgeschichte, die dem männlichen Blick entgegengesetzt wird. Rustavelis erster Teil des Gedichts ist der Königin Tamar gewidmet und der Einband dient als Hinweis auf weibliche Macht in der Vergangenheit. Der Science-Fiction-Stil und die B-Movie-Attitüde in Verbindung mit den sakralen Gesten christlicher Ikonografie bilden eine stilistische Form weiblicher Rebellion.

Der Ausgangspunkt von Balodes Arbeit war zunächst ihr Interesse für moderne Architektur und Brutalismus. Weitere Anregungen erhielt sie durch die georgische Künstlerin und Kuratorin Gvantsa Jishkariani, von der sie einiges über die Geschichte Georgiens lernte, vor allem über die Königin Tamar, die zu ihrer Zeit für Frieden und Wohlstand sorgte. Tamar wird bis heute verehrt, obwohl Georgien nach Balodes Ansicht gegenwärtig eine sehr konservative und maskuline Kultur besitzt. Bei der weiblichen Statue, die am Beginn der Videoarbeit zu sehen ist, handelt es sich um das Monument *Kartlis Deda* (Mutter Georgiens) in Tiflis. Es stellt eine Verkörperung dieser Stadt und ihres Beinamens dar. Die *Kartlis Deda* wurde 1958 zum 1500-jährigen Stadtjubiläum gebaut und stammt von dem georgischen Bildhauer Elgudscha Amaschukeli. Bei dem Monument, das im Anschluss zu sehen ist, handelt es sich um die *Chroniken von Georgien* am Tiflis-See, die 1985 von Zurab Tsereteli erschaffen und nie fertig gestellt wurden. Balode nimmt mit diesen bedeutenden sozialistischen Architekturdenkmälern auf die

gescheiterte Propaganda der Geschlechtergleichheit in der Sowjetzeit Bezug. Sie veränderte zudem das Narrativ der Skulpturen und lässt die „Mutter Georgiens“ den Wein, den sie eigentlich ihren Gästen anbietet, selbst trinken, und mit ihrer Hand das Zeichen „Frieden“ formen.

Balodes Idee ist es, eine Welt zu zeigen, die von Frauen regiert wird. Dabei weist sie sowohl in die Vergangenheit als auch in den fiktionalen Bereich, der die Freiheit gewährt, sich so eine Realität auszumalen. Diese künstlerische Methode wird als Pre-Enactment bezeichnet: Pre-Enactments sind zukünftige Ereignisse, die noch in die Geschichte eingehen können. Über die Verbindung zwischen Historie und Mythologie, ihrer Darstellung des Brutalismus und ihren Science-Fiction-Elementen als Verweis auf Zukünftiges und über die Wirklichkeit Hinausgehendes schließt sie eine große Klammer um eine positive matriarchalische Vision, in der sie sich selbst und andere Künstlerinnen (wie auch Kuratorinnen) einschreibt, um die Selbstwirksamkeit ihrer Entscheidungen zu betonen. Der weibliche kunsthistorische Kanon liegt in den Händen dieser und anderer Frauen, die die Geschichte neu schreiben.

Seil- und Schwesternschaften

In Alex Martinis Roes Videoarbeit *Alliances* (2018) wird das Erbe der Frauenbefreiungsbewegung (engl. Women's Liberation Movement) erkundet. Zu diesem Zweck untersucht Roe Genealogien feministischer und artverwandter Praktiken, um mehr Pluralismus und Solidarität zwischen anticolonialen, antikapitalistischen und antirassistischen Gruppen sowie Umweltschutzaktivismus, Gewerkschaften und LGBTQIA+ herzustellen. Roe kritisiert die Aneignung des kulturellen Kapitals dieser Bewegung durch die Pariser Universität zum 50. Gedenken des Pariser Maises im Jahr 2018 bei gleichzeitiger Unterdrückung von Studierendenprotesten. Sie wirft der Universität vor, dass es heuchlerisch sei, als öffentliche Institution dieses spezielle Datum zu feiern, als sei es ihr Erbe und nicht das derjenigen, die in der Nachfolge dieser Bewegung stehen. Ihr in die Videoarbeit eingebetteter Workshop sei, so Roe, ärgerlicherweise die einzige feministische Aktion zur 50-jährigen Gedenkfeier gewesen und war für Women of Color womöglich die einzige Gelegenheit, an den Festlichkeiten teilzunehmen. Mit ihrer Veranstaltung im Centre Pompidou war ihr daran gelegen, einen anti-repräsentativen Beitrag zu leisten, der das dominante Erinnern dieser Gedenkfeier unterläuft.

Nach Roes Ansicht geriet vor allem der historische Bezug zu den dekolonialen Bewegungen in

Nordafrika in Vergessenheit. Um solche verdrängten Verbindungen in den Fokus zu nehmen, lud sie zehn Aktivistinnen ein, die sie interviewte und in Duos Vorschläge für neue Allianzen erarbeiten ließ. Roe erstellte Doppelbiografien dieser Frauen und ihrer Vorgängerinnen (frz. „aînées féministes“), um die historischen und komplexen Verbindungen zwischen dekolonialen Bewegungen und der französischen Frauenbewegung herauszuarbeiten. Im Zentrum der Betrachtung stehen vor allem zwei Aktivistinnen: die Schriftstellerin Claire Finch und die Dramaturgin Karima El Kharazze. Claire Finch ist eine Doktorandin im Fach Gender Studies an der Universität von Paris. Die feministische Vorfahrin, die sie thematisiert, ist die französische Schriftstellerin Hélène Cixous. Finch erzählt, dass ihr wichtigstes politisches Engagement in der Erkenntnis läge, dass die Form eines Textes immer mit Politik verbunden sei. Sie sprach in diesem Kontext mit Cixous über das experimentelle Schreiben, das Embodiment von Texten sowie die generelle veränderliche und transformierbare Körperlichkeit. Im Anschluss thematisiert Finch Textpiraterie (Plagiarismus) als Teil des feministischen Widerstands und dessen Zurückeroberung von Räumen.

Roe will mit ihrer Videoarbeit einen spezifischen Strang feministischer Politik aufdecken, genannt „psychanalyse et politique“. Hierfür mied sie eine rein wissenschaftliche Perspektive und wählte einen situativen und partiellen Ansatz. Roe interessierte sich dafür, was für Praktiken Claire Finch und Karima El Kharazze von ihren Vorfahrinnen gelernt haben und wie ihre Positionen innerhalb der Frauenbewegung durch sie beeinflusst wurden. Die Interviewabschnitte mit den beiden Frauen im Zentrum werden von Szenen aus der öffentlichen Debatte umrahmt, in denen individuelle Erfahrungen geteilt werden. Ein eindrückliches Beispiel ist das Gespräch mit der Dramaturgin Karima El Kharazze, die die Theaterdirektorin und Schriftstellerin Gerty Dambury aus Guadeloupe als ihre Vorfahrin benennt. Sie beschreibt Damburys Konflikt, als ein Schwarzer Mann sexuell bedrängte und sie ihn mit Weißen Frauen zusammen zur Rede stellte. Die geteilten und ungeteilten Loyalitäten als Schwarze Feministin zeigen, wie schwierig ihre Position in der französischen Frauenbewegung war. Darüber hinaus werden Finch und El Kharazze dazu befragt, welche Bedeutung der Pariser Mai als Zentrum der 1968er-Bewegung für sie habe.¹⁶ Für beide sei er ein Mythos, der einer reduktionistischen Werbekampagne ähnele, viele andere wichtige Protestbewegungen in den Schatten stelle und zentrale Kontinuitäten beispielsweise mit

Frauen- und Arbeiter*innen-Bewegungen ausblende. Roe will mit ihrer Arbeit unterstreichen, dass es – auch lange vor 1968 – immer Allianzen zwischen verschiedenen Fraktionen der Frauenbewegung gab und diese schon immer vielfältig und vielschichtig war.

Die beschriebenen künstlerischen Strategien der Konfrontation des Kanon¹⁷ sind performative, situative, spatio-temporale und solidarische Übungen der Destabilisierung und Aufweichung des Westlichen und männlich dominierten kunstgeschichtlichen Kanons. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen zu behaupten, dass sie es bei einer kritischen Verausgabung an den vermeintlichen Gravitationszentren belassen; feministische Künstler*innen der Gegenwart sind nämlich mehr denn je damit befasst „aufeinander und auf sich selbst achtzugeben“¹⁸. Sie bilden eine wachsende Gruppe aus Lebensgefährt*innen (engl. significant others), die sich der Geschichte und Gegenwart des dekolonialen und anti-faschistischen Widerstands nicht nur verbunden, sondern sogar verpflichtet fühlen. Diesem organischen, vielstimmigen und hartnäckigem Wachstum hat der versteinerte Kanon nichts entgegenzusetzen.

Ulrike Gerhardt

ist Kuratorin, Theoretikerin und Pädagogin mit Interesse an Institutionskritik, Genderfragen und postdigitaler visueller Kultur. Sie ist auch Mitbegründerin der feministischen Online-Plattform D'EST und Mitglied des Teams des Kulturzentrums District Berlin.

16 Siehe auch: Keppler, Koch und Nold 2019.

17 Gemeint sind „Alchemie und (Selbst-)Mythisierung“ (Lea Petříková), „Die falsche Tricksterin“ (Alžběta Bačíková), „Der Aufstand der Worte“ (Masha Godovannaya), „Pre-Enactment als Methode“ (Ieva Balode) sowie gelebte und unausgelebte „Seil- und Schwwesterschaften“ (Alex Martinis Roe).

18 Hedva 2020: 10.

Literatur

Andrade, Lourdes (1998): *Alice Rahon. Magia de la mirada*, Mexico City: Conaculta.

Dimitrakaki, Angela (2012): „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons“, in: Katrin Kivimaa (Hg.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, S. 19–39.

Dimitrakaki, Angela (2013): *Gender, artWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*, Manchester, New York: Manchester University Press.

Hanson, Lauren (2020): „Strategies of Withdrawal. The Art of Lee Lozano and Charlotte Posenenske“, online verfügbar unter: <https://harvardartmuseums.org/article/strategies-of-withdrawal-the-art-of-lee-lozano-and-charlotte-posenenske>, zuletzt geprüft am 21. 09. 2021.

Hassler, Karin (2017): *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen*, Bielefeld: transcript.

Hedva, Johanna (2020): „Sick Woman Theory“, übersetzt von Lane Peterson und Helene Bukowski, in: *caring structures digital*, Kunstverein Hildesheim, https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/bd504a3f7d/AUSSTELLUNG_1110_Hedva_SWT_d.pdf, zuletzt geprüft am 17. 10. 2021.

Keppler, Andrea Caroline, Katharina Koch und Dorothea Nold (2019): *Revolt She Said. Decolonial and Feminist Perspectives on 68*, Berlin: alphanova & District.

Kobolt, Katja (2012): „Feminist Curating Beyond, In, Against or For the Canon?“ in: Katrin Kivimaa (Hg.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, S. 40–63.

Lemboke, Sophie (2019): „Trickstern gegen das Genie – Feministisch Kunst machen mit Erzählfiguren“, in: Tonia Andresen, Marlene Mannsfeld (Hg.): *Inter_Sections. mapping queer*feminist art practices*, Hamburg: Marta Press, S. 16–37.

Majewska-Güde, Karolina (2014): *Ewa Partum's Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*, Bielefeld: transcript.

Myles, Eileen (2015): „Holes“, „Bone“, in: *I Must Be Living Twice: New and Selected Poems 1975–2014*, New York: Harper Collins Publishers, S. 82–84 (Holes); S. 258–259 (Bone).

Myles, Eileen (2020): „Dirki“, „Kost“, in: dies., „Poteriannaya, griaznaya, svobodnaya“, *Greza*, übersetzt aus dem Englischen ins Russische von Dmitry Kuzmin, 23.06.2020, URL: Эйлин Майлз. Потерянная, грязная, свободная — Грѐза, zuletzt geprüft am 26. 10. 2021.

Placáková, Marianna (2021): „Women's Agency and Legacy of (Post)Socialism: Understanding Czech Women Artists' Attitudes Towards Feminism“, in: *Secondary Archive*, online verfügbar unter: <https://secondaryarchive.org/womens-agency-and-legacy-of-postsocialism-understanding-czech-women-artists-attitudes-towards-feminism/>, zuletzt geprüft am 17. 10. 2021.

Pollock, Griselda (1999): *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge.

Stejskalová, Tereza (2017): „The Disappearance of Jarmila B.“, in: *artycok.tv*

Contemporary art online, online verfügbar unter: <https://artycok.tv/en/40079/bent-tiles>, zuletzt geprüft am 17.10.2021.

Vogel, Felix (2014): „Autorschaft als Legitimation. Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*“, in: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript, S. 157–176.

WhereisAnaMendiata (2016): Zine mit Texten von Linda Stupart, Fannie Sosa und Tabita Rezaire, Nine Yamamoto, Hannah Black u.v.m., online verfügbar unter: <http://shadesofnoir.org.uk/wp-content/uploads/2016/08/WHEREISANAMENDIETAPDF.pdf>, zuletzt geprüft am 17. 10. 2021.