

Lentos Kunstmuseum Linz

Saalheft Female Sensibility

Feministische Avantgarde
aus der SAMMLUNG VERBUND

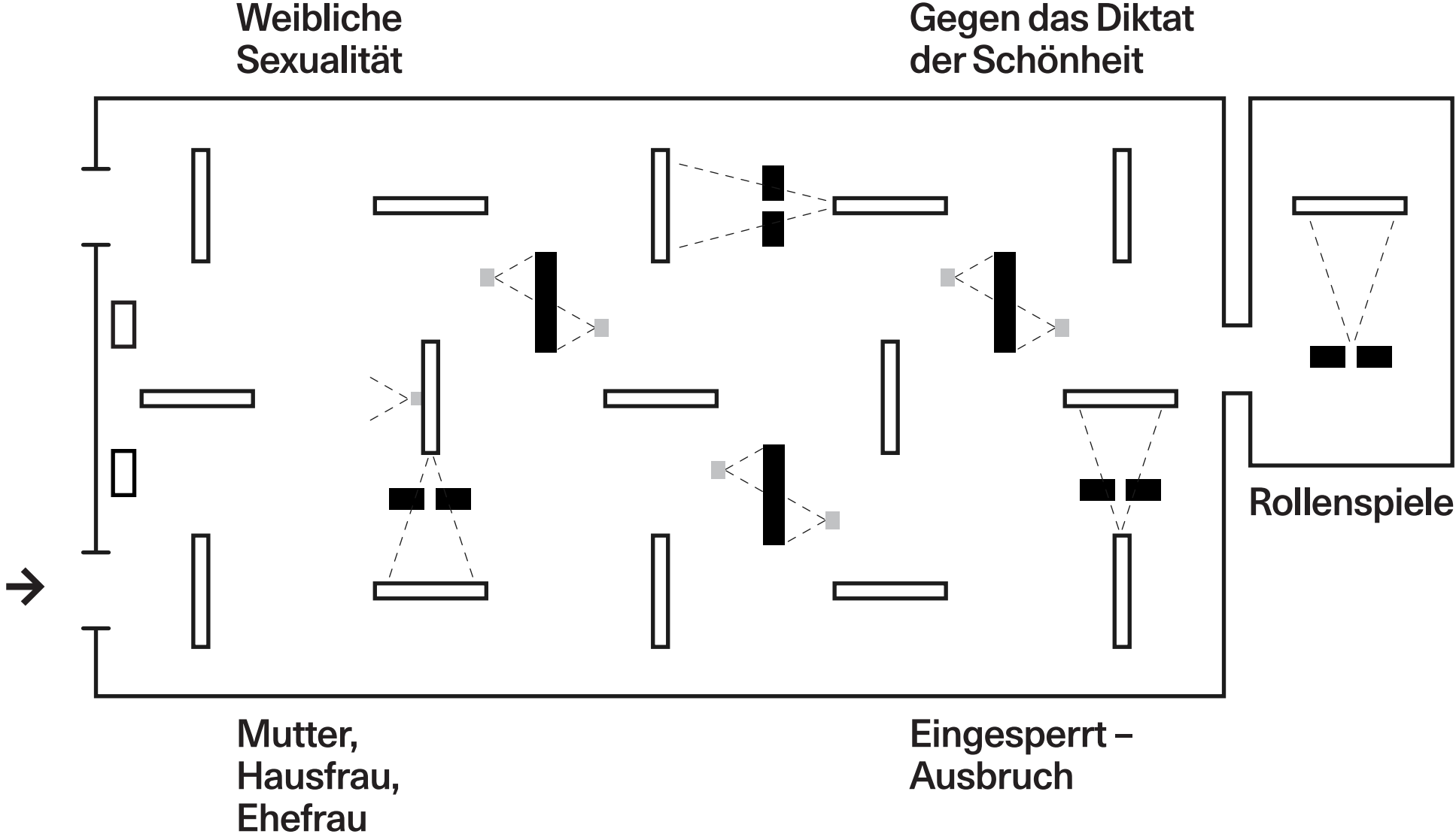


Einleitung

Erstmals in der Geschichte der Kunst haben Künstlerinnen das „Bild der Frau“ in der bildenden Kunst gemeinsam in die Hand genommen, indem sie selbstbestimmt eine Vielzahl von weiblichen Identitäten entfalteten. Für diese Pionierinnen prägte Gabriele Schor, Gründungsdirektorin der SAMMLUNG VERBUND, den Begriff „Feministische Avantgarde“.

Mit neuen Medien wie Fotografie, Film und Video sowie in Performances und Aktionen stellen sie in ihren Werken radikal neue Fragen an die Gesellschaft, den Kunstbetrieb und die Rollen der Frau. Die Ablehnung tradierter, normativer Vorstellungen verbindet das Engagement der Künstlerinnen dieser Generation. Vor dem Hintergrund der 1968er-Bewegung prägte die Frauenbewegung die Losung „Das Private ist politisch“. Die eindimensionale Rollenzuweisung als Mutter, Haus- und Ehefrau wurde deshalb radikal und ironisch hinterfragt. Die Werke von 40 der 82 Künstlerinnen werden in diesem Saalheft vorgestellt.

Raumplan





Emma Amos
Pool Lady, 1980

Emma Amos wird zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung in Amerika groß. Ihr Ziel, als Schwarze junge Frau Karriere als Künstlerin zu machen, gilt als radikal. Sie arbeitet zuerst als Textildesignerin, integriert dann später auch Stoffe in ihre figurativen Arbeiten. Als einzige weibliche Künstlerin wird Emma Amos in den 1960er-Jahren eingeladen Teil der afro-amerikanischen Künstlergruppe *Spiral* zu werden. Bereits Mitte der 1970er-Jahre zeigt sie afroamerikanische Frauen, die an vielen Orten des alltäglichen Lebens separiert wurden: *American Girl, Dream Girl* oder *Pool Lady*. Die Künstlerin erklärt: „Jedes Mal, wenn ich über Farbe nachdenke, ist das eine politische Aussage.“ Und weiter: „Es wäre Luxus weiß zu sein und nie darüber nachdenken zu müssen.“ Wie es sich anfühlt eine Schwarze Künstlerin zu sein, zeigt sie 1994 in einem Selbstporträt. Unter einem dunklen Umhang blitzt ein Wonder-Woman-Kostüm hervor.



Eleanor Antin
Portrait of the King, 1972

Eleanor Antins Beschäftigung mit der Frage persönlicher Identität führt sie zu ihrer Allegorie des dreigeteilten Selbst – Ballerina, König und Krankenschwester. In Performances, Fotografien, Filmen, 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.“ Antins einzig männlicher Charakter, *The King of Solana Beach* (1974–75), trägt eine Rüschenbluse und einen Umhang, die jedoch keineswegs ihren weiblichen Körper verdecken. In Wahrheit ist es genau das Fehlen jeglicher überzeugenden Vorstellung von Männlichkeit oder Königtum, das auf die mythischen Attribute patriarchaler Autorität verweist. Schließlich parodiert schon der Titel *The People Were Enchanted* (Das Volk war bezaubert) den Narzissmus und die grandiose Extravaganz monarchischen Gehabes.



Renate Bertlmann
Messer-Schnuller-
Hände, 1981

Renate Bertlmann entwickelt 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. In der Installation *Bilderwandlung oder der pädagogische Eros* (1978) mutiert der ‚hl. Erectus‘ als Symbol für Macht, Krieg und Unterdrückung zum Eros als Symbol der Liebe und Ausgeglichenheit 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.



Judy Chicago
Red Flag, 1971

1970 gründet Judy Chicago zusammen mit der Künstlerin Miriam Schapiro 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 Ausgrenzungsphänomene von Künstlerinnen unterbinden.

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. 1973 beginnt Chicagos Arbeit an der Großinstallation *The Dinner-Party*, die als eine der umstrittensten, einflussreichsten ikonischen Installationen in die feministische Kunstgeschichte eingeht. Auf drei Tischen befinden sich 39 Gedecke, die auf Formen der Vulva und Vagina hinweisen und sich jeweils auf eine in der westlichen Zivilisation bedeutende Frau beziehen.



Linda Christanell
Fingerfächer, 1975

Linda Christanell ist als Avantgardefilmerin bekannt. Ihre Ablehnung klassischer Malerei führt sie zunächst während des Studiums zur Zeichnung. Es folgen Objekte und Fotoserien, diese führen die Künstlerin zum Film. Ab 1975 dreht Christanell Super-8- und Super-16-Filme, wobei sie eigenes und gefundenes Material neu zusammensetzt. Ihr Interesse gilt der Kamera, ihren Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten.

Für die Performance, die Fotomappe und den Film *Fingerfächer* (1975) 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.



Veronika Dreier
Vernähungen, 1978

In der Serie der vier Schwarz-Weiß-Fotografien *Vernähungen* (1978) wird das Selbstporträt von Veronika Dreier durch immer dichter werdende Zunähungen bis zur Auslöschung inszeniert. In dieser Arbeit solidarisiert sich Dreier mit Frauen, die ihr Selbstbild und ihre Lebenssituation hinterfragen, mit Frauen, die sich gegen die männliche Definition der Frau auflehnen. Sie wollen in der Kunst nicht mehr von Männern gemalt auftreten, sondern sich selbst darstellen. Daraus entsteht eine neue Form der Porträtfotografie. Dreier erzeugt also ein fotografisches Selbstporträt mit dem künstlerischen Mittel des Nähens, das sie als emanzipatorischen Akt gegen das traditionelle Rollenbild der Hausfrau versteht.

Der rote High Heel *Schuh mit Nägeln* (1978) ist mit Nägeln gespickt. Stöckelschuhe sind ein typisches Accessoire von Frauen, die auf ihre Weiblichkeit in einer männlichen Kultur Wert legen, um ihre visuelle Attraktivität zu steigern. Allerdings kann das Gehen auf Absätzen zur Qual werden. Frauen unterwerfen sich einer Mode, die sich an der Psychologie der Männer orientiert, also an fremden Entwürfen des eigenen Ich.



Lili Dujourie
Ohne Titel, 1977

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 *Ohne Titel* (1977) liegt ein nackter Körper in verschiedenen Haltungen und Posen auf einem Holzfußboden. Die Posen erinnern an Akte der westlichen Malerei und Bildhauerei. Die Künstlerin inszeniert die Situation so, dass 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.



Renate Eisenegger
Isolamento, 1972

Die achttellige Fotosequenz *Isolamento* (Isolierung, 1972) von Renate Eisenegger zeigt die Künstlerin, die zunächst ihren Mund, danach Nase, Ohren und Augen mit Watte und Klebeband überklebt und schließlich auch Kopf und Hände einschnüren lässt. 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.



VALIE EXPORT
Tapp- und Tastkino, 1968

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 sie 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.



Gerda Fassel
Titti de La Mancha, 1979

In einer Zeit in der realistische Kunst als veraltet gilt, begibt sich Gerda Fassel auf eine unbequeme Formensuche und findet sie in der weiblichen Figur. Ihre Frauenfiguren beanspruchen durch ihre physische Präsenz Raum.

Mit *Titti de La Mancha* (1979) erschafft Fassel einen Gegenentwurf zum bestehenden gesellschaftlichen Frauenbild. Zugang zu ihren Skulpturen findet die Künstlerin über ihre Zeichnungen, in denen die weibliche Figur über die Begrenzungen des Zeichenblattes hinausgeht. 1998 erhält Gerda Fassel als erste Frau eine Professur für Bildhauerei an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Gründungsmitglied des 1991 ins Leben gerufenen Wiener Kunstvereins Figur.

Fassel scheut als erste Bildhauerin in Österreich nicht davor zurück, die Vulva explizit zu zeigen, wird doch das weibliche Geschlecht negiert. Die Künstlerin wollte Frauenfiguren anders als üblich darstellen, nicht wie „diese Barbie-Puppen“.



Eulàlia Grau
Famílias, 1974

Die Originalversion von *Famílias* (1974) ist Teil einer Serie von beschichteten Leinwänden, wofür die Künstlerin aus Illustrierten, Tageszeitungen und Reklameprospekten ausgeschnittene und gesammelte Fotos verwendete. Jede Arbeit ist eine eigenständige Einheit, zusammen ergeben sie die Werkgruppe *Etnografía*, so auch der Titel der ersten beiden Ausstellungen der Künstlerin.

Anfangs bezeichnet Grau ihre Arbeiten als „Gemälde“, obwohl sie ihren Kompositionen immer Collagen oder Fotomontagen von Medienbildern zugrunde legt; ästhetische Anliegen sind dabei sekundär gegenüber einer kritischen Reflexion der Welt, in der wir leben. Tatsächlich entstehen viele von Graus Arbeiten in nicht konventionellen Medien: Fotokopien, Plakate, Siebdruckfaltblätter, Landkarten, Publikationen in Alternativverlagen, Zusammenarbeiten in nationalen und internationalen Kulturzeitschriften und feministische Bewusstseinsbildung mithilfe von Comics und vieles mehr.



Barbara Hammer
I Was / I Am, 1973

Barbara Hammer ist eine Pionierin des queeren Kinos. Das Werk der 1939 in Hollywood geborenen Dokumentar- und Experimentalfilmerin gilt mit über 80 Filmen als eine der ersten und umfangreichsten Darstellungen lesbischer Identität, Liebe und Sexualität.

Die junge Filmemacherin reklamiert einen Platz in der Geschichte. Von nun an dokumentiert sie ihr Coming-out und ihre sexuelle Befreiung. *I Was / I Am* (1973) ist beispielhaft für diese Zeit. In dem fünfeinhalbminütigen Schwarz-Weiß-Film auf 16 mm halluziniert Hammer surreal anmutende Szenen aus dem Zwischenreich im Übergang von ihrer alten zu ihrer neuen Existenz. Voller Pathos und Drama erliegt sie einer Kugel aus dem Revolver ihres Ex-Mannes, um diesen schlussendlich selbst in einer Plastikplane zu entsorgen. In der EndEinstellung sitzt sie breitbeinig auf dem Motorrad, nimmt den Schlüssel zu ihrem neuen Leben aus dem Mund und stellt gutgelaunt fest: „I am!“



Lynn Hershman Leeson
*Roberta Construction
 Chart #1, 1975*

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-Doppelgängerin-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.



Alexis Hunter
*Approach to Fear:
 Voyeurism, 1973*

Alexis Hunter setzt sich radikal mit Normen der Sexualisierung, Objektifizierung 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.

Für *Identity Crisis* (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.



Mako Idemitsu
Another Day of a Housewife, 1977

Die Film- und Videokünstlerin Mako Idemitsu setzt sich in ihren Arbeiten mit dem von ihr erlebten männlichen Chauvinismus in Japan und Kalifornien sowie mit den unterschiedlichen Frauenrollen- und bildern auseinander. Sie selbst kauft ihre erste Super-8-Filmkamera sehr spontan, weil sie den Wunsch hatte, nicht nur Ehefrau und Mutter zu sein.

Mit Hilfe der Kamera behandelt sie jedoch genau jenes Leben, nämlich einer Ehefrau und Mutter, ganz dem damaligen Statement entsprechend: „Das Private ist politisch“. Das Video *Another Day of a Housewife* von 1977 zeigt 9 Minuten und 50 Sekunden lang die tägliche Routine einer Hausfrau. Die Akteurin, aber auch wir als Betrachter*in, stehen unter ständiger Beobachtung eines in den Filmen von Mako Idemitsu immer wiederkehrenden Motivs: ein Fernseher der ein Standbild eines Auges zeigt.



Sanja Iveković
Inaugurazione alla Tommaseo, 1977/2012

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 den vorherrschenden Machtstrukturen des Regimes auseinander. Die künstlerische Praxis von Iveković umfasst Fotomontagen, Collagen, Videos, Installationen, Zeichnungen und Performances.

Die Fotografien *Inaugurazione alla Tommaseo* (Eröffnung bei Tommaseo, 1977/2012) entstehen anlässlich ihrer Performance 1977 in der Tommaseo-Galerie 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.“

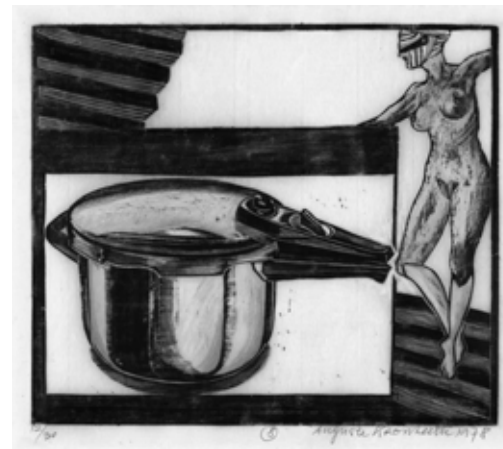


Birgit Jürgenssen
Ich möchte hier raus!,
 1976

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. Die Zeichnung *Hausfrau* (1974) zeigt eine Frau eingesperrt im „Käfig des Haushalts“. 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.

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



Auguste Kronheim
Morgen bist du Hausfrau, 1978–79/2018

Auguste Kronheim begann bereits im Alter von 17 Jahren Holzschnitte anzufertigen. Ihre Motive bezieht sie direkt aus ihrer Umgebung, der düsteren Nachkriegszeit im österreichischen Mühlviertel. Für die Abbildung der drastischen Lebensumstände der Landbevölkerung in der Nachkriegszeit wurde sie damals kritisiert.

Die Künstlerin arbeitet vielfach mit Serien, da wie sie selbst sagt: „Es zu einem Thema immer mehrere Bilder im Kopf gibt.“ Der Zyklus *Frau und Mutter* (1970) steht am Beginn von Kronheims Auseinandersetzung mit feministischen Fragestellungen. Die Reihe der Blätter folgt einem Ablauf von Begebenheiten innerhalb des weiblichen Erlebens in patriarchalem Machtgefüge.

Die acht Blätter des Zyklus *Morgen bist du Hausfrau* (1970) zeigen die Ansprüche einer Gesellschaft an die damaligen „tüchtigen“ Hausfrauen: reinlich, liebevoll, hilfsbereit, um nur drei der Eigenschaften zu nennen. Sie zeigt jedoch auch die Gefühle der Hausfrau auf, die mit diesen Ansprüchen konfrontiert ist: nämlich ängstlich zu sein, sich unterdrückt zu fühlen oder als Teil eines Marionettentheaters.



Ketty La Rocca
Le mie parole e tu?,
1971/1972

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 ursprüngliches 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.



Leslie Labowitz & Suzanne Lacy
In Mourning and in Rage, 1977/1978

In Mourning and in Rage (In Trauer und in Wut), 1977/1978 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!“ Jeder wird dann ein roter Umhang über die Schultern gelegt. 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.



Brigitte Lang
Frauenkopfschmuck,
1984

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

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.

Ihre subtilen Objekte nennt die Künstlerin "Abwehrreaktionen". Sie versteht diese weniger als aggressiven Akt sondern als sich selbst schützenden Akt. 2008 gründete sie in Perchtoldsdorf den artP.kunstverein.



Lea Lublin
Dissolution dans l'eau
Pont Marie – 17 heures,
11. Mai 1978

1931 emigriert die Familie von Lea Lublin nach Buenos Aires, Argentinien. Ab 1968 pendelt sie zwischen Frankreich und Südamerika. Ihr Kontakt zu dem Centro de Artes Visuales, einem Forschungszentrum, das sich für experimentelle und avantgardistische argentinische Kunst engagiert, führt dazu, dass Lublin mit der Malerei bricht und performativ und installativ zu arbeiten beginnt.

1968 zeigt sie im Musée d'Art Moderne die radikale Arbeit *Mon fils*, für die sie mit ihrem sieben Monate alten Sohn ins Museum zieht und die Besucher*innen an ihrem Alltag teilhaben lässt. Lublin ist Mitglied des feministischen Kollektivs *Femmes/Art* (1976–1980), mit dem sie anlässlich eines eintägigen Workshops der Künstlerin Françoise Janicot 1978 in ihrer Performance *Dissolution dans l'eau Pont Marie – 17 heures* rhetorische frauenfeindliche Fragen wie „Ist die Frau ein sexuelles Objekt?“, „Ist die Frau ein minderwertiges Wesen?“, „Ist die Frau Privatbesitz?“, niedergeschrieben auf einer Fahne, in der Seine versenkt.



Karin Mack
Bügeltraum, 1975

Anfang der 1970er-Jahre beginnt Karin Mack ihre Lebenssituation und ihr persönliches Selbstverständnis zu hinterfragen und macht die Suche nach dem ihr Eigenen, Unwechselbaren 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. Sie kleidet sich als würde sie zu einem Begräbnis gehen, legt sich auf das Bügelbrett und ruft den Tod der Hausfrau aus.

Die *Zerstörung einer Illusion* (1977) spielt mit dem Konstrukt von Harmonie und Idylle in der Werbefotografie; das integrale Bild einer glücklichen Frau mit dem Glas selbst gemachter Marmelade erleidet hier Schaden: Es wird als Bild von einem Bild gleichsam attackiert und dekonstruiert und schließlich zum Verschwinden gebracht. Der Tod des Bildes, die Zerstörung der Fotografie, ist gleichzeitig auch das Ende der Illusion und ein Akt der Befreiung.



Dindga McCannon
Pregnant Lady, 1969

Dindga McCannon ist Multimedia-Künstlerin, Lehrerin und Autorin und arbeitet mit Textil, Malerei, Illustration und Drucken. 1947 im New Yorker Stadtteil Harlem geboren und aufgewachsen, wird sie als Künstlerin in den 1960er- und 1970er-Jahren erwachsen, als der Ruf nach Gleichheit der Rassen und Geschlechter in den USA und auf der ganzen Welt stetig lauter wird. Viele Schwarze Künstler*innen ihrer Generation organisieren sich in Gruppen oder Kollektiven, um Ausstellungsmöglichkeiten für ein Netzwerk von gleichgesinnten Kreativen zu schaffen, auch als Akt des Widerstands gegen Museen und Galerien, die eine wechselvolle Geschichte haben, was Arbeiten von Afroamerikaner*innen betrifft. McCannon tritt dem vom *Black Arts Movement* inspirierten *Weusi Artist Collective* bei, um Kunst zu machen, die afrikanische Themen und Symbole ins Bewusstsein bringt. Ebenso gehört sie von Beginn an der Gruppe *Where We At* an, einem Kollektiv von Schwarzen Künstlerinnen.



Anita Münz
Schön brav sein, 1981

Von ihr selbst als „Befreiungsbilder“ bezeichnet, offenbaren Anita Münz' Zeichnungen ihren tiefen inneren Kampf, überkommene Moralvorstellungen erfolgreich zurückzuweisen.

Der Pflock (1981) stellt eine Figur dar, gepfählt mit mehreren Zinken durch Vulva, Mund und Kopf. Die Geschlechtssteile unbrauchbar gemacht, die Gedanken durchbohrt, der Mund effektiv zum Schweigen gebracht und buchstäblich festgespießt. Die Augen aber bleiben groß und neugierig. Eine sanfte Bildsprache visualisiert die Zeichnung *Muttermilch* aus dem selben Jahr, Schutz suchend im eigenen Heim, das ihr aber – wenn es um die weibliche Sexualität geht – nicht gewährt wird, denn es heißt: *Schön brav sein* (1981). Die lüsternen Augen, üppigen Brüste und geöffneten Lippen und Schamlippen der Figur werden von einem großen X über der Hand konterkariert, eine direkte Anspielung auf frühere Ermahnungen gegen Selbstbefriedigung und Lust an sich selbst.

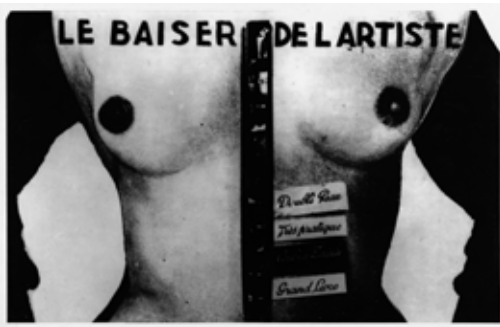
Die Befreiung erfolgt schließlich in *Mein bestes Stück* (1981). Die Figur kann aus freien Stücken heraus ihrer Lust fröhnen, ohne sich dabei zu genießen.



Lorraine O'Grady
Untitled (Mlle Bourgeoise Noire),
1980–1983

Lorraine O'Grady bricht mit Rollenspielen gesellschaftliche Stereotype auf und erforscht damit die Vielfalt weiblicher Identitäten. Als *Mlle Bourgeoise Noire* (1980–1983) schlüpft sie in die Rolle einer imaginären karibischen Schönheitskönigin, die einen Schönheitswettbewerb in Cayenne (Französisch-Guyana) gewonnen hat. Sie trägt ein selbst genähtes Kleid aus 360 weißen Handschuhen und ein Diadem auf dem Kopf. Die Performance findet in der Just Above Midtown Gallery statt, der ersten Galerie für afroamerikanische Avantgarde in Manhattan (New York City).

Charmant überreicht *Mlle Bourgeoise Noire* dem überraschten Galeriepublikum weiße Chrysanthemen, die symbolisch für Aufrichtigkeit stehen. 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.



ORLAN
Le Baiser de l'Artiste,
 1976

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. ORLAN bringt damit die Prostitution auf die Kunstmesse und übt zugleich harsche Kritik an der Kirche, welche es erlaubt, gegen Geld um die Vergebung der Sünden zu bitten. 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 einem belebten Wochenmarkt bietet sie fotografische Reproduktionen ihrer eigenen Körperteile als Cut-outs zum Verkauf an.



Florentina Pakosta
Der Ehering und seine Folgen, 1970

Als erstes und damals einziges weibliches Vorstandsmitglied der Wiener Secession organisiert Florentina Pakosta 1978 die Ausstellung „Secessionistinnen“. In ihren Zeichnungen wirft sie einen kritischen Blick auf das damalige Frauenbild. So zeigt sie in ihrer Arbeit *Der Ehering und seine Folgen* (1970) die gesellschaftliche Vorstellung, dass Frauen, wenn sie heirateten das eigene Leben aufgeben und sich ihrem Ehemann unterordnen müssen.

Ein glückliches Paar

Es klopfte an meiner Tür. Nachdem ich geöffnet hatte, sah ich ein schwer zu beschreibendes Wesen. Es hatte keinen Kopf und keine Beine. „Wer sind Sie und was wollen Sie?“, fragte ich. „Kennst du mich nicht mehr? Ich bin die Maria.“ „Du bist die Maria? Und wo sind dein Kopf und deine Beine?“ „Ich habe geheiratet. Mein Kopf und meine Beine sind jetzt bei meinem Mann. Mein Mann und ich sind ein glückliches Paar. Wir machen alles gemeinsam. Er wollte nicht mitkommen. Du ahnst nicht, wie schwierig es für mich war, dich allein zu besuchen.“



Gina Pane
Le Lait Chaud, 1972

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 einem 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.“



Ewa Partum
Change, 1974

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 Gesichts und 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. Die Künstlerin verbindet damit ihr Eintreten für die Selbstbestimmung der Frau mit dem Anspruch, eine feministische Ästhetik zu etablieren und durchzusetzen.

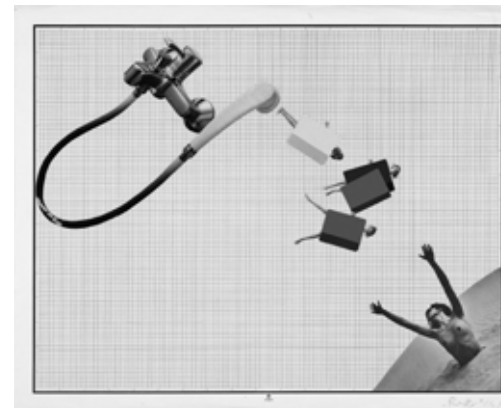


Margot Pilz
Arbeiterinnenaltar, 1981

In *Arbeiterinnenaltar* (1981) visualisiert Margot Pilz die Lohn-differenz in einer Kaffeerösterei: Während die Männer Angestellte sind, bleiben die Frauen Arbeiterinnen. Sie verdienen deutlich weniger bei gleicher Arbeit und längerer Berufserfahrung.

Aber 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.

Bedrohlich nah rücken die überlebensgroßen *Hände* (1978) an uns heran. Eine zwischen der geballten, aber unterdrückten Aggression und Kontemplation angesiedelte Ambivalenz ist auszumachen. Nicht mehr das Antlitz, sondern die Hände sind nun die Trägerinnen der Expression. Anlass dafür war eine Polizeirazzia bei einem Frauenfest. Die Polizisten nahmen die Künstlerin auf brutale und ungerechte Weise fest.



Ingeborg G. Pluhar
Illustrer für Ro, 1973

Illustrer für Ro (1973) gehört in Ingeborg G. Pluhars Serie *Illustrer*, zeigt jedoch eine andere Thematik und auch Formensprache als der Rest der Serie. Zu sehen sind eine Duscharmatur, im Raum schwebende Frauenkörper, die in gelben, blauen und roten Kuben eingeschlossen sind, sowie eine Frau, die ihre Hände in die Höhe reckt. Eine sehr dynamische Bewegungsstudie, die durch die Verwendung der farbigen Quader eine Verbindung zu den damaligen Arbeiten ihres Mannes zeigt, des Bildhauers Roland Goeschl. Die Farben sind ein Markenzeichen seiner Skulpturen.

Als Hintergrund dient Pluhar wie bei allen „Illustrer-Collagen“ ein kariertes Handarbeitspapier. So werden die zunächst streng analytisch entstandenen Collagen, in denen es der Künstlerin zunächst um das spielerische Experimentieren mit dem Verfremden von Gegenständlichkeit und Raum geht, unversehens zu einem feministischen Statement. Auch die etwas später entstandenen *Zustände* (1974) können als Auseinandersetzung mit dem in den Magazinen tradierten Schönheitsideal gesehen werden. Zerschnitten und neu zusammengesetzt, führen sie dieses ad absurdum.



Ulrike Rosenbach
*Hauben für eine
 verheiratete Frau, 1970*

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.

Für *Art is a criminal action* (Kunst ist eine kriminelle Handlung, 1969–1970) tritt Rosenbach als weibliches Pendant zu Andy Warhols Siebdruck auf der Grundlage einer Fotografie von Elvis Presley auf. Indem sie dem „King of Rock'n'Roll“ eine formal gleichwertige Verdoppelung ihrer selbst gegenüberstellt, signalisiert sie, dass sie bereit ist, die Dominanz der Männer gegenüber der Kunst zu überwinden.

Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin (1975/1976) zeigt die Überblendung zweier Klischees von Frauenbildern, das Madonnengesicht und die kriegerische, erotische Amazone.



Brigitte Aloise Roth
Hampelfrau (1976/83)

Die Fotografie *Hampelfrau* (1976/83) der österreichischen Künstlerin Brigitte Aloise Roth ist ein mit Langzeitbelichtung aufgenommenes Selbstporträt, ausgeschnitten als schlenkernde Gliederpuppe. *Hampelfrau* geht auf Roths Arbeit mit Animation und Film zurück und oszilliert zwischen der Konstanz des fotografischen Porträts und einer Muybridge'schen Dauerkino-Bildfolge der hampelnden Gliedmaßen. So wird eine Spannung zwischen Stillstand und Bewegung aufgebaut, die beide destabilisiert. *Hampelfrau* entsteht während ihres Aufenthalts in London Mitte der 1970er-Jahre, wo Roth Mode- und Theaterfotografie studiert und mit der Avantgardegruppe *The Ting: Theatre of Mistakes* ihre Performancepraxis entwickelt, und 1983, im Jahr ihrer Teilnahme an der ersten FEMINALE an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

In der Zeitschrift *Das Pult* schreibt Roth: „So gesehen sind meine Bilder Ausdruck einer zutiefst persönlichen, individuell menschlichen Grundsituation. Dualismus: Einfangen, Dokumentieren der Wirklichkeit – Experimentieren mit der Wirklichkeit.“



Cindy Sherman
Untitled (ABCDE), 1975

Cindy Sherman arbeitet bereits in jungen Jahren, als Studentin in Buffalo, sehr stringent und fokussiert. Shermans Frühwerk, alles vor den *Untitled Film Stills*, lässt sich in drei Phasen gliedern. Zu Beginn konzentriert sie sich auf das Gesicht und lernt, mithilfe von Make-up und Mimik unterschiedliche Gesichtsausdrücke auszuloten wie in *Untitled (ABCDE, 1975)*, in dem sie bereits in verschiedene Rollen schlüpft.

In der zweiten Phase schneidet sie die Charakterfiguren aus dem Fotopapier aus wie z. B. in dem Animationsfilm *Doll Clothes* (Puppenkleider, 1975/2006), in dem sie selbst als Papierpuppe auftritt. Der Film erzählt die stumme Geschichte des Scheiterns einer Frau, der es aufgrund gesellschaftlicher Dispositive nicht gelingen soll, Lebendigkeit, Kreativität und Andersartigkeit zu leben. In der dritten Phase entstehen viel beachtete Sozialstudien wie in *Untitled (Bus Riders, 1976/2000)*.



Annegret Soltau
Selbst, 1975

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

Für ihre Performance *Selbst* (1975) umwickelt sie ihr Gesicht mit einem dünnen schwarzen Faden. Das Einspinnen ähnelt zunächst einer zarten Berührung, bis das komplett zugedünnte 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.

In der Zeichnung *Umspannene* (1973) erscheint ein schmerzverzerrtes Gesicht unter einem Netz feiner Bleistiftlinien. Der Akt des Ausbrechens im Bild scheint eine enorme Kraftanstrengung zu erfordern.



Gabriele Stötzer
gegen die scheibe, 1982

Bilder des deformierten und verfremdeten weiblichen Körpers stellt die Künstlerin in ihrer Serie *gegen die scheibe* her, in der sich beide Frauen in alternierender Abfolge gegen eine Glas-scheibe pressen. Trotz jahrelanger Stasi-Kontrollen in der DDR vertrat Gabriele Stötzer vehement ihre feministische Kunst.

Mit der visuellen Markierung von Ein- und Ausgängen des weiblichen Körpers wie dem Mund, den Brustwarzen oder der Vulva unterstreicht *das loch* (1981) die Grenzen des Körpers als Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt. Nicht nur Bilder des potenziell unsauberen und ausscheidenden Subjekts werden damit aufgerufen, sondern auch die des verletzten Körpers, für den kulturelle Einschreibungen als schmerzhaft Zäsuren dargestellt werden.

Die einzige Öffnung in *mumie* (1984) mit Claudia Räther bilden die Augen einer sonst vollständig mit Mullbinden verschnürten Frau. Umwicklungen des Körpers und Kopfes sind ein wiederkehrendes Motiv feministischer Performances seit den 1970er-Jahren.



Hannah Wilke
Super-T-Art, 1974

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.“

In *S.O.S. Starification Object Series* (1975) überziehen kleine Objekte aus Kaugummi den Körper der Künstlerin. Diese Kaugummis wurden immer wieder als Vulven verstanden.



Martha Wilson
A Portfolio of Models,
1974/2009

Martha Wilson beschäftigt sich mit Stereotypen und Schönheitsnormen. 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. Diese Bilder repräsentieren Wilsons frühe Praxis, bei der sie mit Aufmachungen und Posen experimentierte, um Begriffe von Identität und Geschlecht zu hinterfragen.

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.“



Francesca Woodman
Self portrait talking
to vince, Providence,
Rhode Island,
1977/1999

Francesca Woodmans künstlerische Karriere beginnt im Sommer 1972 im Alter von nur 13 Jahren. Von 1975 bis 1978 studiert sie an der Rhode Island School of Design in Providence. Ihr Oeuvre 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 verlassen, 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.

Impressum

Dieses Saalheft erscheint anlässlich der Ausstellung

Female Sensibility

Feministische Avantgarde aus der SAMMLUNG VERBUND

24.9.21–9.1.22

Lentos Kunstmuseum Linz

Direktorin Hemma Schmutz

Ernst-Koref-Promenade 1

4020 Linz

T + 43 (0) 732 7070 3600

E-Mail: info@lentos.at

lentos.at

facebook.com/lentoslinz

instagram.com/lentoslinz

Für den Inhalt verantwortlich: Hemma Schmutz

Ausstellungskuratorin: Gabriele Schor, Gründungsdirektorin SAMMLUNG VERBUND

Ausstellungsarchitektur: Klemen Breitfuss

Kuratorische Assistenz: Lisa Trapp und Christina Kastner, SAMMLUNG VERBUND

Texte/Redaktion: Gabriele Schor, Lisa Trapp

Lektorat: Nina Kirsch

Layout: Teresa Teufel

Gedruckt bei Datapress GmbH

