GENDER OPEN REPOSITORIUM

„Kunst von Frauen" gleich ‚Frauenkunst'? : Die Ausstellung „Kunst mit Eigensinn"

Falkenhausen, Susanne von

1985

https://doi.org/10.25595/710

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Falkenhausen, Susanne von: *„Kunst von Frauen" gleich ‚Frauenkunst'? : Die Ausstellung „Kunst mit Eigensinn"*, in: Feministische Studien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 4 (1985) Nr: 2, 147-151. DOI: https://doi.org/10.25595/710.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Walter de Gruyter Verlag.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.1515/fs-1985-0218

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Susanne von Falkenhausen

„Kunst von Frauen" gleich „Frauenkunst"?

Die Ausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn"

Museum des zwanzigsten Jahrhunderts in Wien, Frühjahr 1985

Was macht eine Ausstellung von Kunst weiblicher Provenienz in einem staatlichen Museum zum Medienereignis? Was bringt den pampigen SPIEGEL-Stil (Nr. 18, 28. 4. 1985) in Hochform? Ist diese Ausstellung das ‚Ghetto' im Museum oder die Affirmation des Aussenseitertums? Ist nun ‚Kunst mit Eigen-Sinn' Affirmation des Aussenseitertums oder Aufweichung alter Fronten? Aufweichung des Aussenseitertums oder Affirmation alter Fronten? Erkennbarkeit oder Verwischung? Die Irritation ist groß bei den Rezensenten, aber auch in Teilen der Frauenbewegung und bei sympathisierenden Männern.

Ein Zitat aus der ZEIT-Rezension kann als symptomatisch gelten für die Haltung eines immerhin liberalen Publikums – Männer wie Frauen: „‚Kunst mit Eigen-Sinn' stellt weibliche Malerei und Plastik, Video- und Objektkunst außerhalb der feministischen Bewegung und außerhalb ihres Schutzes zur Diskussion. Daß hier nur Frauenkunst versammelt ist, wird erst auf den zweiten Blick deutlich. Erst einmal sieht der Besucher, woran er gewöhnt ist: eine sauber durchorganisierte Ausstellung", stellte Elke von Radziewsky in der ZEIT fest.[1] In diesen einfachen Feststellungen verbirgt sich Einiges, das meiste wahrscheinlich von der Autorin nicht intendiert, z.B. Fragen wie: Ist die Frauenbewegung für Künstlerinnen ein Schutz oder eher ein Stigma? Des weiteren enthalten sie unausgesprochene Festlegungen: 1. Frauenkunst ist (sollte?) auf den ersten Blick erkennbar (sein?). 2. Die sauber organisierte Präsentation ist bei einer Ausstellung von Frauenkunst *nicht* zu erwarten. 3. der (!) Besucher ist an Versammlungen von Frauenkunst *nicht* gewöhnt.

Gehen wir der Reihe nach vor, um die schillernden Implikationen dieses eigentlich doch so klaren Unternehmens einer Ausstellung zu verfolgen. Das beginnt mit der Vorgeschichte, die ich im Detail nicht aufrollen kann, deren historisches Konzentrat mir jedoch folgendes zu sein scheint: Ein großes, internationales Kunstereignis von Frauen ist in Wien geplant. Die Planungsgruppe spaltet sich. Schon im Vorfeld zeigt sich symptomatisch die double-bind-Situation, mit der Frauen konfrontiert sind. Emanzipation und Befreiung werden zu Gegensätzen, erstere als Anpassung, letztere als Ghettoisierung mißverstanden – innerhalb der Frauenbewegung wie außerhalb. Die lokalen Frauengruppen und die Gruppe, welche die Ausstellung im Museum plant, gehen nun getrennte Wege. Kämpferische Frauenkunst an der ‚Basis' trennt sich von professionalisierter, von vielen als „eingekauft" bewerteter Kunst von Frauen. Mit trennenden Kategorisierungen reagieren die Frauen so auf trennende äußere Bedingungen. Unreellen Harmonisierungen das Wort reden zu wollen, scheint mir jedoch ein falscher Lösungsversuch zu sein. Aber warum nicht beides bestehen lassen, als Linien einer Strategie und als fruchtbare Differenz? Daß der Kunstmarkt heute Künstlerinnen häufiger wahrnimmt als früher, ist ohne die Kämpfe der siebziger Jahre nicht zu denken, ist aber Chance *und* Gefahr zugleich. Zunehmende Anerkennung von außen kann Trennendes nach innen bedeuten, eine Kluft zwischen den Anerkannten und den Außenstehenden entsteht. Wenn nicht hier wie da das Bewußtsein ihres prekären Status – und das gilt vor allem für die Erfolgreichen – vorhanden bleibt, schiebt sich diese Kluft, wie hier geschehen, politisch trennend zwischen Frauen.

Nächster Schritt: Der Einzug ins Museum ist geschafft, die Gelder sind genehmigt, eine unabhängige Organisationsgruppe ist installiert. Nun sind die Organisatorinnen und die Künstlerinnen mitten drin im banalen Gezerre kulturpolitischer Klüngelei. Die Ränder des Konzepts fransen aus; die Auswahl wird durch Kompromisse gegenüber Institutionen, Galerist/inn/en, Künstlerinnen gelockert. Damit ist die Ausstellung keineswegs entwertet, im Gegenteil; all dies ist ausstellungspolitischer Alltag, aber noch nicht von Frauen auf derart „hoher" Ebene durchlitten. Auch darum ist eine Ausstellung wie diese wichtig: Als Ausstellungsmacherinnen müssen Frauen erst lernen, daß sie dazu da sind, Konzepte nicht nur zu entwickeln, sondern sie auch durchzusetzen – unter Umständen auch gegenüber individuellen Interessen von Künstlerinnen, vor allem aber gegenüber Geldgeber/inne/n, Institutionen und Galerist/inn/en. Um

Autonomie in Konzeption und Ausführung zu erreichen, ist es für Frauen heute unumgänglich, diese Kompetenzen im Umgang mit dem Kulturbetrieb zu erwerben. Inhalt und Schärfe des Konzepts wiederum sind abhängig von den Zielen der Frauen und damit von der Frauenbewegung und ihrer Stärke.

Wie sehen nun die Veranstalterinnen den Zusammenhang zwischen der Frauenbewegung und der Kunst von Frauen, mit der sie die Institution Museum besetzen? Dazu Valie Export im Vorwort des Katalogs: „. . . das Loslösen der Frau vom Status des Opfers [ist] die revolutionäre Aktion der Frauen in der Neu-Konstruktion der Gesellschaft. Als Antwort auf die Vernichtung von Mensch und Tier haben die Frauen eine aggressive Energie entwickelt, eine Ästhetik des Widerstands, des Zorns, aber auch der Distanz und der Ruhe, welche den Gesellschaftskörper von den Spuren der Kolonisation aller Arten und Grade entblößen [. . .] Aus der subversiven Kraft der vergangenen Jahrzehnte ist eine Bewegung geworden, die nicht mehr das Gleichnis der Zuordnung lösen will, sondern frei von Definition flottieren." Diese Interpretation des Ist-Zustands verpflichtet zu einem offenen, „flottierenden" Konzept, das sich nicht auf bestimmte der von Künstlerinnen eingeschlagenen Wege beschränken kann. Außerdem verpflichtet sie dazu, die für den Ist-Zustand aussagekräftigste Kunst auszuwählen und deren Vielfalt konzentriert, kontrast- und auch konfliktreich zusammenzubringen. „Aggressive Energie", „entblößend", „frei von Definition" sind Exports wesentliche Stichworte. Ich bin der Meinung, daß sie in der Ausstellung tatsächlich zur Anschauung kommen. Jene Werke, die den „Status des Opfers" hinter sich lassen, bestimmen den Gesamteindruck, auch wenn sie mit Kompromissen in Auswahl und Präsentation versöhnen müssen.

Die Präsentation eines solch offenen Konzepts, das Werke unterschiedlichster Medien und Formate zeigt, ist ein schier unlösbares Problem, zu lösen nur durch äußerste Konzentration in der Auswahl, durch viel Platz und viel Geld. Keiner dieser Faktoren war gegeben. Das Labyrinth von Stellwänden, Straßenzügen einer verschlungen engen Altstadt vergleichbar, das die Architektin Elsa Prochazka in die pavillonartige Halle gestellt hatte, bot sicher einen respektablen Ausweg, der noch dazu gleichsam alte weibliche Topoi einzuführen schien: organisch verwirrende Regellosigkeit mit einem unerschöpflichen Vorrat an verborgenen Ecken und Kabinetten. Was auf den ersten Blick beim Hereinkommen als eine den üblichen ästhetischen Normen entsprechend aufgebaute Ausstellung wirkte (vergl. die eingangs zitierte ZEIT-Rezension), entpuppte sich bei wiederholten Versuchen, auch wirklich alles zu sehen, als entwaffnend ungenormt – für einige Arbeiten ein Glück, für andere ein Schaden.

„Kunst mit Eigensinn" zeigte Arbeiten von siebzig Künstlerinnen aus Ost- und Westeuropa, Australien, Japan, Korea und den USA. Die Malerei setzte den ersten, wuchtigen Akzent. Großformatige Bilder von *Ina Barfuss*, *Leiko Ikemura*, *Isabelle Champion-Metadier* und *Menchu Lamas* empfingen die Besucherinnen und Besucher im einzigen größeren Raum, durch dessen trichterförmige Verengung sie dann ins Labyrinth geführt wurden. Vehement den „Gesellschaftskörper entblößendes" (Ina Barfuss), alptraumhaft schwermütige Visionen von Phantasiegeschöpfen (Ikemura), Kompositionen aus rhythmisch aufgetragenen, kontrastierenden klaren Farben (Champion-Metadier) und eindringliche Konzentration auf Farbe in knappen, methaphorisch wirkenden, aber kaum figurativen Formflächen (Lamas) machten deutlich, daß auch Frauen seit dem Ende der siebziger Jahre wieder malen dürfen, wie Peter Gorsen feststellt,[2] und daß sie dies weder aus der Rolle des anklagenden Opfers heraus noch als Epigoninnen männlicher „Heftigkeit" tun. Keine bombastisch, kulissenhaft oberflächliche, sich zeitgeschichtlich kritisch gebende Metaphorik, keine zitierend anämische Transavantgarde. Eigenständigkeit und Authentizität in Form und Aussage waren hier für mich sehr überzeugend spürbar. Das galt allerdings nicht für alle Werke, die ausgesucht worden waren, um das Medium Malerei in der aktuellen Kunst von Frauen zu repräsentieren. Gerade in diesem Bereich, dessen in den letzten Jahren wieder gewachsene Bedeutung oft als kunstmarktbedingt und modisch bewertet wird – eine Wertung, die zwar von unbestreitbaren Realitäten ihren Ausgang nimmt, die jedoch, wenn sie ohne Umstände aufs Ganze bezogen wird, der künstlerischen Arbeit Vieler unbesehen Ernsthaftigkeit und subjektive wie auch gesellschaftliche Motivation abspricht – gerade hier zeigte die Ausstellung große Vitalität neben schwachen Arbeiten. Zuviele epigonale und unsichere Arbeiten, vor allem von Österreicherinnen, die überproportional stark vertreten waren, aber auch einige Arbeiten von Italienerinnen und Deutschen, schwächten das eindrucksvolle Resümee ab,

welches im Eigangsraum gezogen schien. Wer weiß, ob eine strengere Auswahl bei den Österreicherinnen tatsächlich dazu geführt hätte, das ganze Unternehmen zu gefährden . . .

Neben den Malerinnen von Bildern waren Malerinnen, die Raum und Körper einbeziehen, mit einigen wichtigen Arbeiten vertreten. Miriam Cahn hatte an den drei Wänden ihres Raumes „Das Wilde Lieben" dünne, empfindliche Papierbahnen montiert. „ich zeichne liegend, kriechend, kauernd, mit schwarzer Kreide, tanze auf weissem papier und wasche mir anschließend den Staub vom körper".[3] Nichts ist in ihren Arbeiten von der Harmonie und Schönheit zu spüren, die Irigaray auf dem die Ausstellung eröffnenden Symposion für die Kunst von Frauen forderte. Sie scheint mit ihren Arbeiten leidenschaftlich dafür zu stehen, daß Frau die Vernichtung der Gegenwart nicht transzendieren kann.

Katja Hajek bemalte das Museum selbst. Sie bedeckte eine Ecke der Verglasung und den angrenzenden Boden mit Farbbahnen, die wie mit einem Riesenpinsel aufgetragen wirkten. Die Sonne tat von außen das Ihre dazu, diesen Winkel als belebenden, ironischen Kommentar zu einer toten Architektur wirken zu lassen. Architektur gleich Kälte/Mann; Farbe, irregulärer Eingriff, Licht gleich Wärme/Frau – diese Gleichung scheint Peter Gorsen aufzustellen, wenn er zu Hajek sagt: „Es scheint eine Eigen-Art des Environment unter weiblicher Regie und Kompetenz zu sein, das rationale Geviert des geschlossenen Raumes zu öffnen und mit anthropomorphen Gesten zu erwärmen (!)."[4] Daß da nur nicht wieder einmal ein Mann seine geheimen Hoffnungen und Vorstellungen zur Rettung aus männlicher Welt, wie sie ist, den Frauen zuweist, mit dem zweifelhaften Resultat, daß womöglich diese darauf festgeschrieben werden, gerade genug wärmendes (Herd-?)Feuer beizusteuern, um die Rohre eines erkaltenden Systems am Bersten zu hindern. . .

Neben der Malerei war die Fotografie das prägendste Medium der Ausstellung. Relativierend muß dazu gesagt werden, daß die Medien Film, Video und Performance – alle in einer guten Zusammenstellung vertreten – das Gesamtbild der Ausstellung nicht entsprechend stark prägen konnten, da der bauliche Rahmen kaum Möglichkeiten bot, sie in die Ausstellung räumlich und visuell zu integrieren. Zudem erlaubte es auch die Zeit nicht, daß ich dies Programm der „laufenden Bilder", das sich über die gesamte Ausstellungszeit verteilte, gebührend hätte wahrnehmen können. Daran schließt sich gleich eine Forderung, eine Vorstellung für künftige Ausstellungen an: daß Frauen Raum bekommen, der die Präsentation experimentieller Interaktion all ihrer Kunstformen möglich macht.

Die Fotografie wird von Künstlerinnen nicht nur isoliert und „pur" gehandhabt, wie bei *Cindy Sherman*, die in vier Versionen von der Galerie schaut, sondern auch montiert, fragmentiert, seriell und vor allem integriert in Installationen und Objekte – mit ähnlich innovativer Unvoreingenommenheit wie beim Videofilm. Zu Ruhm ist *Astrid Klein* gekommen, von der hier „Endzeitgefühle" gezeigt wird, eine inzwischen vielpublizierte Arbeit, beeinträchtigt durch eine unglückliche Raumkonstellation.

Insgesamt aufschlußreicher als die Werke bereits international bekannter Künstlerinnen wie *Cindy Sherman*, *Barbara Kruger* („You kill time") und *Barbara Bloom* („Planned Abandon") sind die Werke von weniger bekannten Künstlerinnen aus Ländern, die im hiesigen Kunstbetrieb kaum hervortreten: der Portugiesin *Helena Almeida*, der Polin *Izabella Gustowska* und der Kanadierin *Shelagh Alexander*. Almeida und Gustowska nehmen ihre Körperidentität als Ausgangspunkt für eine experimentell arbeitende Fotografie, Alexander verarbeitet die medienvermittelten Mythen der Kindkeit zu Fotomontagen.

Auf unterschiedliche Reaktionen stieß eine Installation der Engländerin *Helen Chadwick*, die Dinge verband, die nach dem Verständnis vieler Frauen unvereinbar sind: Reflexion auf den eigenen Körper und intellektuelles Spiel mit mathematischer Metaphorik, Erinnerung an Geburts- und Kindheitsmuster und einen ästhetischen Eklektizismus im Verarbeiten historisierender Elemente zu einem viktorianisch anmutenden Ambiente. Fotos vom eigenen Körper in Posen, die an die Jahrhundertwende gemahnen, geometrische Körper umfassend, die Kindheits-Räume bzw. – Volumina bezeichnen (Inkubator, Boot, Wigwam, Piano), verarbeitet in der Manier alter Plattenfotografie, wiederum montiert auf eben jene, nun geometrisch reduzierten Kindheitskörper und noch einmal wiederholt an den Wänden – allein das wiederholte Auftauchen des Wortes ‚Körper' in dieser Beschreibung verweist auf die Verklammerung der Ebenen in ihrer Arbeit, auf die auch der Titel, „Ego Geometria Sum", verweist. Mich beeindruckte die anscheinend bewußt an-organische, konzeptuell-mathematische Verarbeitung von Standardthemen der Frauenkunst, die meist als or-

ganisch-natürlich und deshalb „weiblich" verstanden und interpretiert werden.

Kaum vertreten war die Skulptur, anwesend u.a. in steril wirkenden Arbeiten von *Isa Genzken* und *Rosemarie Trockel* und in der monumentalen, rauh bearbeiteten „Treppe" aus Holz und Metall von *Magdalena Jetelová*. In der sehr großen, durch ihre typografischen Elemente fast grafisch wirkende Plastik „51 Sounds Chinese Character" stellt *Kaoru Hirabayashi* die im Chinesischen vorhandenen „weiblichen" und „männlichen" Schriftzeichen als kontrastierende Aussagesysteme nebeneinander.

Für die elektronischen Medien scheint sich Ähnliches anzubahnen wie schon für die Fotografie und den Videobereich: Sie werden von Künstlerinnen als bisher unbelastetes Experimentierfeld wahrgenommen. Durch Intelligenz, Witz und knappe Synthese fiel mir hier eine Installation von *Vittoria Chierici* auf: „La forma del cielo" – Die Form des Himmels. Chierici fragte den Computer nach der Form des Himmels. Die Antwort waren wiederholte vergebliche Anläufe, die darin endeten, daß der Computer gleichsam verzweifelt – Scheitern macht menschlich? – seine Ratlosigkeit kundtat, indem er seine Lösungsversuche mit großem X über den ganzen Bildschirm hinweg annullierte. Neben den ratlos rasenden Computerbildschirm hing Chierici drei kleine Leinwände mit jeweils einem mit großem Pinsel gemalten „himmel" – blauen X – das neue Bild vom Himmel?

Ironisch distanziert, technisch kompetent, aber alles andere als triumphalistisch ist der künstlerische Umgang der Frauen mit der Technik, wie er hier sichtbar wurde. Das ist in der Tat eine „Verfeinerung in der Wahl der subversiven Mittel", wie sie Silvia Eiblmayr in der Einleitung zum Katalog als neue Entwicklung nach der engagierten, „ideologisch ernsthaften" Frauenkunst der siebziger Jahre erkennt.[5] Aber wer sagt denn, daß feministisches Engagement in der Kunst nur gewisse Formen und Themen aufweisen darf? Die Ausstellung zeigte überdeutlich, daß Künstlerinnen sich gegen Festlegungen und gegen die Zuschreibung thematischer Zuständigkeitsbereiche wehren. Daß sie dies tat und damit heftige Diskussionen auslöste, ist ihr großes Verdienst. Eine Rezensentin vermisst in der Ausstellung den „quasi violetten (!) Faden eines spezifisch weiblichen Kunstschaffens" und sieht darin „die breite Ablehnung von politisch bewußtem, emanzipatorischem Engagement in, mit und durch Kunst von Seiten . . . jüngerer Künstlerinnen".[6] Peinliche Parallelen zu nostalgischen Klagen erneuerungsblinder Apo-Opas werden sichtbar. Es handelt sich um eine Form von Betriebsblindheit, wie sie auch in Kommentaren männlicher Sympathisanten, allerdings aus männlicher Perspektive, sichtbar wird, der Art: „Man erkennt ja gar nicht, daß das von Frauen gemacht ist" – oja, bei genauem Hinsehen sehr wohl, wenn frau/man nicht das Aha-Erlebnis der Wiederbegegnung mit als „weiblich" kodifizierten Formen und Aussagen sucht.

Wo ist denn nun der *neue* Ort des „Weiblichen" in der Sprache, im Denken, in der Kunst, in der Gesellschaft? Für das "Ästhetisch-Weibliche" – was ist das bitte? – macht Cathrin Pichler ihn „. . . an den Rändern des Wirklichen" aus, ja gar „dazwischen, in den Augenblicken, wo etwas zu entstehen beginnt . . . noch nicht Werk ist, noch nicht Wort, noch nicht Begriff" – wahrhaftig ein Nicht-Ort.[7] Das Verlangen, die Spannung zwischen „Identitätsgewinn und programmatischem Offenhalten"[8] zu überwinden, führt offensichtlich zu diesem spannungslosen Ort zwischen den Rändern der Wirklichkeit – als kleinst mögliche, widerspruchsfreie Einheit von Wirklichkeit, auf der das „Weibliche" Fuß fassen kann, um von dort aus sein Eigenes unberührt vom männlichen Diskurs zu entwikkeln.

Die Praxis der Künstlerinnen scheint diese theoretische Strategie der Selbstminimierung gründlich zu widerlegen, wie die Ausstellung gezeigt hat. Ist der ästhetische Nicht-Ort nun als getrennt vom gesellschaftlichen Ort zu denken? Wenn nicht, dann müßte die Strategie als Vermeidung von Teilhabe an (männlicher) Wirklichkeit in Form der Selbstminimierung auch dort gelten. Es wird deutlich, was an dieser Position irritiert: sie setzt Sprache, Imagination als Ursprung des Ästhetischen, als Zentrum des Neuen, d.h. für die Frauen (wie gesagt) seine „Ränder".[9] Aber auch über eine andere Dimension konstituiert sich Neues: das Handeln. Handeln, Imagination und Sprache stehen heute in einem Verhältnis wie Henne und Ei, und das ist die Chance, die uns aus dem allgegenwärtigen Koordinatensystem männlicher Kultur ausbrechen läßt, ohne einen ausweichenden Nicht-Ort beziehen zu müssen, um das Subjekt Frau neu bestimmen zu können. Auch beim offensiven Besetzen männlich vornotierter Orte schaffen Frauen Eigenes, entstehen neue Koordinaten für das Denken, Handeln und die Kunst von Frauen. Zudem meine ich, wir sollten die Frage nach dem Geschlecht nicht in Form kategoriell

begriffener Eigenschaftsworte – das „Weibliche", das „Männliche" – stellen. Damit fragt frau wie mann eben nach Eigenschaften, zwingt sich so zur qualitativen Definition und versteckt dahinter das Subjekt, die Subjekte. Frauen jedoch, angebliche Subjekte dieses Diskurses, erfahren, handeln, reagieren, agieren, die Grenzen des sprachlich definierten „Weiblichen" und „Männlichen" tagtäglich sprengend. Die Differenz der Geschlechter existiert; sie ist weder durch Angleichung ausrottbar noch bedarf sie des jederzeitigen Erkennbarseins, wie manche Frauen, aber vor allem Männer, fordern. Dabei hat diese Forderung für Frauen oft ihren Grund darin, daß sie die Erkennbarkeit des „Weiblichen" mit feministischem Engagement gleichsetzen.

Hingegen scheint bei Peter Gorsen das Bedürfnis nach wissenschaftlich operablen Definitionen der vordergründige Anlaß zu sein – andere Gründe möchte ich ihm auch nicht unterstellen. In seinem Katalogbeitrag kommt er trotz der Feststellung, daß Frauenkunst sich der Festlegung widersetzt, zu kunsthistorisch einordnenden Bestimmungen wie prozeßhaft, transitorisch, raumgreifend, anarchisch, archaisch – für Formen experimenteller Kunst wie für die Malerei. Bewiesen wird hiermit immerhin, daß auch Frauen (Kunst-) Geschichte machen. Die Gefahren liegen woanders: Erkennbarkeit des „Weiblichen" bedeutet seine Verwertbarkeit. „Weibliches" könnten somit auch Männer machen. Die Diagnostizierung von „Weiblichkeit" in der Kunst der Frauen, auch wenn sie als historisch, also veränderbar verstanden wird – was Gorsen im übrigen nicht expliziert – bringt außerdem die Gefahr der Präjudizierung zukünftiger Kunst von Frauen mit sich. Im Zuge der Vereinnahmung der von Gorsen als „weiblich" erkannten Qualitäten des Prozeßhaften, Anarchischen, Transitorischen werden Frauen bald auch Starres, Dauerhaftes, Produktorientiertes machen müssen, um nicht im Sack dieser Kategorien hüpfen zu müssen. Es scheint, als sollte in den Köpfen alles beim Alten bleiben: die Kunst als das Allgemeine ist die „männliche", die „weibliche" Kunst ist das Spezifische, also das Umgrenzte. Kommentar einer Nicht-Fachfrau: „Da können doch die Männer männliche Kunst machen, die Frauen machen dann das Andere" – aber nicht am Rande.

Anmerkungen

1 *Die Zeit* vom 10. 5. 1985.
2 Silvia Eiblmayr, Valie Export, Monika Prischl-Maier (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen*, Wien 1985, S. 103.
3 Ibid. S. 128.
4 Ibid. S. 103.
5 Ibid. S. 9.
6 Edith Almhofer in „Falter", Nr. 10, Wien 1985, S. 19.
7 Cathrin Pichler, in: Eiblmayr, a.a.O., S. 11.
8 Friederike Hassauer, zit. von Gorsen in Eiblmayr u.a. 1985, S. 99.
9 Cathrin Pichler in Eiblmayr u.a. 1985, S. 11.

NOIR EXTERIEUR, 1981, Fotografie auf Leinwand, 310 × 125 cm