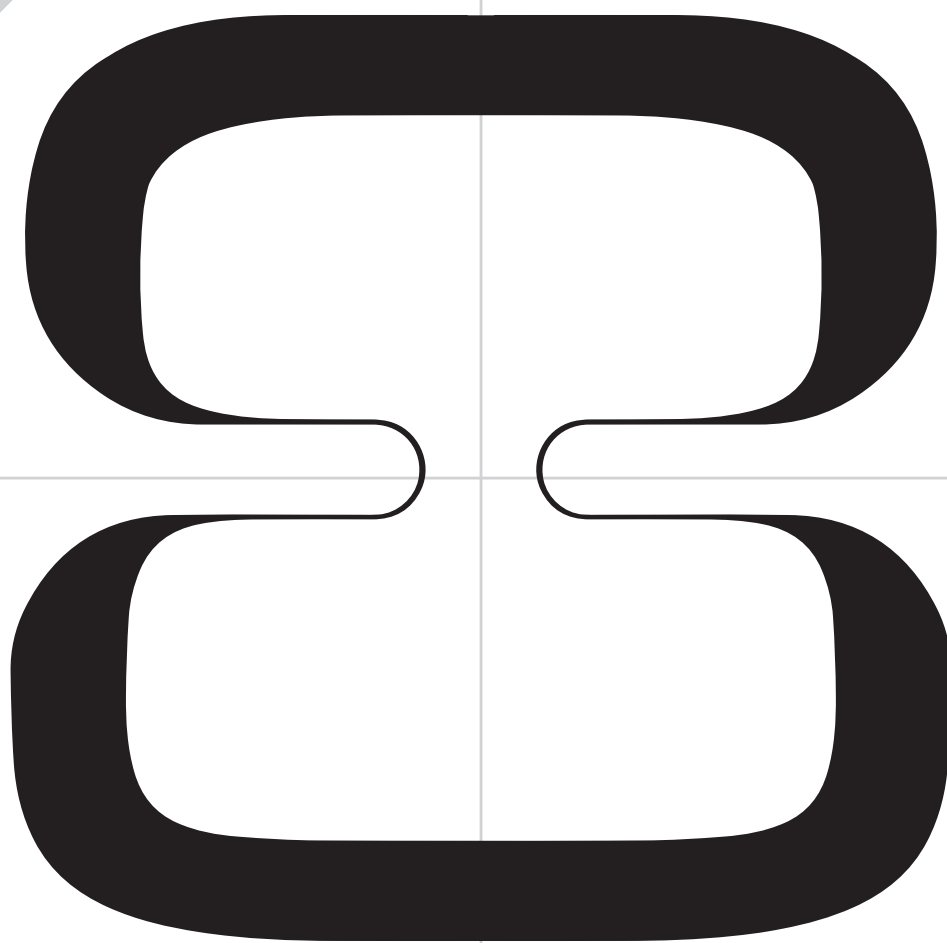


**IMAGINED
COMMUNITY VIII**



**MY SIGNIFICANT
OTHERS**

30. 11. 2021 — 30. 11. 2022

Screening: 29. 11. 2021
kino Ponrepo

curators: Markéta Jonášová a Ulrike Gerhardt
artists: Ieva Balode, Alžběta Bačíková, Masha
Godovannaya, Alex Martinis Roe, Lea Petříková

etc.galerie.cz
d-est.com

special thanks to: Anna Davidová, Tomáš Kajánek,
Michal Jurza, Bob Hýsek, Lenka Marie Čapková
translation: Lenka Marie Čapková
IT: Ondřej Roztočil
design: Nela Klímová

Artistic Strategies of Confronting the Canon

Ulrike Gerhardt

The exhibition project *My Significant Others* presents women artists who enter into a dialogue with overlooked or fictitious personalities from the cultural field and in this way it touches upon the cultural narratives that frame HerStories and that are worth re-telling. Regardless of the growing influence of feminist and postcolonial movements, even today, the canon of art history is dominated by white, male and bourgeois authors from developed countries, and thus it is determined by the mythologies associated with these authors.¹ Given these uneven and vertical structures, we believe it is important to deconstruct these mythologies, to make it our own and to critically re-narrate it – while at the same to critically examine their immanent relation to power.

Another equally relevant task is a careful and sensitive treatment of repressed or forgotten feminist struggles and traditions conducted in the form of dialogues: it is a task that is closely linked to the agenda of the screening *Imagined Community VIII: My Significant Others*. The presented films by five female artists introduce underrated feminist forerunners as well as inspirational women, their personalities and motives – especially, but not only from the (post)socialist context – who fought to become a part of the art historical canon and the official history of political movements.

Why are we interested in the canon? The canon is considered the standard, it reflects how its supporters view themselves from the artistic and political point of view, and therefore, it can be considered a tool of social regulation of sorts. The art historical canon assumes its effect on the basis of the persisting masculine myth of an artist, and this myth defines the elementary selection mechanisms.² Active influencing of the largely westernised art historical canon as a functional memory starts precisely at this point, and the hegemonic narrative is countered on the level of discourse with its counter-narratives.³ The author and curator Tereza Stejskalová describes the striking forgetfulness of this institutional and group-oriented functional memory as follows: “The history of art will remember only a small number of people who dedicated their life to art and their stars shine only thanks to the darkness in which all those who failed

are hiding.”⁴ The fact that the canon is determined by gender, class, racist, geopolitical and capitalist points of view means that some persons are (in)visible and further it leads to intersectional discrimination which the artists in this programme can capture, express and reflect (it back) only to a limited extent.

Horizontal and alter-global art historiography challenges the canon by eliminating its chronological narratives, by loosening the dynamics between the centre and the periphery and by developing multiple narratives.⁵ A horizontal art history perspective in the sense of Piotr Piotrowski (1952–2015) enables one to regard the artistic practice as constant shifting between historical alterity and situational interpretation. Emerging art historians such as Karolina Majewska-Güde emphasise the performative framing and contingency of art historical interpretation(s) and actively avoid the production of “sequential historical narratives” in favour of focusing on the answering of current questions relating to the work and describing the existing cracks and gaps.⁶

Curatorship is also an important and interesting field of art historiography, since curators have held an authorial position since the 20th century, and this position is often offensively co-exhibited.⁷ From this viewpoint, the question whose art is exhibited and in what way is not only an art-historical one, but also political, particularly in connection with feminist curating. Or to put it in another way: Curating and canon cannot be thought of as independent from each other and they have always been (also) political. Feminist curatorship is therefore also a form of intercultural research and practice,⁸ its aim is to show how mechanisms of exclusion work and it helps us understand why so many individuals and communities are underrepresented in the canon. Against this backdrop, the exhibition project *Imagined Community VIII: My Significant Others* is concerned with mapping the artistic strategies of confronting the canon, and asks whether the participating artists adapt to it, abandon it, or even recreate it and if so, by what means.

Reflection of (art) historiography, demarginalization of female characters, and primarily exploration of artistic, historical and art historical feminist genealogies are recurring themes in the audiovisual works made by the artists presented within the screening chapter. In some of their works, they focus

1 Cf. Pollock 1999: 39; also see: Hassler 2017: 189–205.

2 Ibid.

3 Cf. Kobolt 2012: 40–41.

4 Stejskalová 2017: n.p.

5 Cf. Majewska-Güde 2014: 15.

6 Ibid.

7 Using Carolyn Christov-Bakargiev and her dOCUMENTA13 as an example, the art historian Felix Vogel refers to her visually documented, curatorial mise-en-scène as “the gravitational centre of the exhibition.” See: Vogel 2014: 163.

8 Cf. Dimitrakaki 2012: 19.

on women artists that have been marginalized and show the potential their art has even today. By making their predecessors visible within these works, they not only provide them with a belated recognition, but they also address the forms of multiple exclusion of artistic, activist, and dissonant articulations and practices of women from the art historical canon in order to simultaneously (re-)inscribe the names of these women.

Alchemy and (Self-)Mythization Trickster in Disguise

An unusual beginning of the human history: the film of Lea Petříková *After the Magician* (2020) draws on the unfinished and lost film *Le Magicien* (1947) by the French writer and surrealist artist Alice Rahon (1904–1987), who emigrated to Mexico after the breakout of the Second World War. *Le Magicien* is about a magician who, being the last human on Earth, lives at the bottom of a lake and who, after a nuclear catastrophe, is given a task by God to create a new humankind. After he fails to do so three times, he is seized with desire to have a woman stand by his side and the film closes with an open ending. The film remained unfinished and it is considered lost today.⁹ The story about the magician forms the basis of the work by Lea Petříková and it also incorporates her own biography and life story.¹⁰

The film starts with several shots of mountains, monoliths and a volcano. The sky darkens and black clouds gather in the background. Afterwards, the viewers see a woman with an old-fashioned camera in an ivy maze, and the camera passes in an arc around her, until it becomes clear what she is filming: a black rectangle floating in mid-air. According to Petříková, this woman is supposed to represent Alice Rahon and it is a cameo appearance by the artist. Here, the mythologies of Alice Rahon and Lea Petříková intersect. The camera travels through the black rectangle into a new scenery. The magician, whom Petříková presents as an incarnation of the mountain and whose narrative is accompanied by the music of Ondrej Zajac, speaks about his failed attempts to create a new humanity. A woman draped in black with a rectangular mirror appears in the mountain landscape, through which the camera passes twice, only to reappear again at the starting position. Petříková's film also has an open ending: the female figure walks along the bank and gradually disappears from the viewers' sight. By means of the narrative

and visual intersection of the artistic biographies, Petříková utilizes the strategy of (self-)mythization: 'the woman' who does not appear in spite of magical, masculine powers, the abstract black rectangle and the artist Petříková who identifies as Alice Rahon and is also dressed up as her, reveal a re-mythicizing and alchemistic worldview which stands in direct opposition to the Christian and patriarchal story of creation.

The audiovisual work *Bent Tiles* (2017) by Alžběta Bačíková is about the Czech artist Jarmila B. who at some point in her life disappeared from the scene and left only several ambiguous projects behind her, these were mainly ceramic works in a spa. The main female character in the film is trying to reconstruct, based on the diaries of Jarmila B., what actually was the artistic vision the artist was striving for. Jarmila B. was active during the period of normalisation (1969–1989), when repressive measures were used to maintain the status quo up until the fall of the socialist regime. Jarmila B. is presented as a real person, but in fact, she is fictitious. The character acts as a stand-in for typical biographies of women artists of that time who were rediscovered only later, such as the authors Anna Zemánková, Milada Marešová, Vlasta Vostřebalová-Fišerová, Ludmila Padrťová and Běla Kolářová.¹¹ Using the fictitious Jarmila B., creator of applied art, and the topos of a mysterious disappearance, Bačíková intertwines the themes of exclusion from the history of art dominated by the canon, the real and symbolic killing of female authors by their male competitors¹², the weapons of a female trickster¹³ and the active departure from the artistic field.

Bent Tiles begins in the spa Kúpele in Trenčianské Teplice and the narrator reads from the diaries of Jarmila B., while the musician Lucie Vítková sonically interacts with the space in a different spa, the Municipal Spa in Brno, using various instruments and partial tones. The different narrators, the musician and changing places are made simultaneously using a split screen.

Bačíková distinguishes between the design and conceptual artistic ideas of Jarmila B. The latter have never been executed in the public space and thus are the hidden side of the work by Jarmila B. which comes to light only based on her notes. The final

9 The Mexican curator Tere Arcq could not find the footage that was left with Rahon's former husband Edward Fitzgerald. Cf. Andrade 1998: 28.

10 Both artists are connected, for example, by the motive of mountains. Lea Petříková has been influenced by the landscape of the Central Bohemian Uplands where she comes from; Alice Rahon grew up in Bretagne and is fascinated by megaliths.

11 Also the American painter and conceptual artist Lee Lozano and the German painter and sculpturer Charlotte Posenenske. Both Lozano (1971) and Posenenske (1968) have left the artistic field in order to express their disapproval with it being focused predominantly and capitalistically on male artists. Cf. Hanson 2020.

12 See: WhereisAnaMendieta 2016.

13 See: Lembcke 2019.

disappearance of Jarmila B. is preceded by her last rebellious act directed against the affirmative logic of the art world and the male perspective: a hotel owner commissioned a statue of a woman for a fountain which was supposed to shoot water from its breasts. Jarmila B. created the sculpture, but instead of stone, she used soap, so that the intended use would lead to its dissolving. Afterwards, Jarmila B. disappeared, and no one was able to get a hold of her anymore. This grotesque characterisation and theatricalization of the character of Jarmila B. and her actions is a hyperbolic critique of female artist mythologies and stereotypes that, according to the art historian Marianna Placáková, were associated with the keyword “women’s art” up until the 1990s.¹⁴

The Uprising of Words

In her film *Only Two Words* (2018) Masha Godovannaya also uses a split screen, which she alternates with a full screen, and thus blends together historical footage from the 1970s and 1980s with her own material from 1998 to 2017, which are accompanied by the voice of the narrator (the first poem in English / the second in Russian) and text panels (first in Russian / then in English) which are partly superimposed over the images. The artist bases her work on the film technique of the 1920s Soviet avant-garde called *creative geography* which was developed by Lev Kuleshov and in which shots of various places and/or times are edited in such a way as to create an illusion of connected places in a chronologically continuous time. In this way, she combined her personal perspective with external observations. By juxtaposing the images and staging everyday details in various space-time continuums, Godovannaya has created a third place. Using this method, she has inscribed herself into a space that was foreign to her, and she made the city her own.

In the film, the biographies of the poet and the artist intersect, as both Masha Godovannaya and Eileen Myles moved to New York: Myles in 1974 from Boston and Godovannaya from Moscow in the 1990s. There she learned about cinema as a medium through which it is possible to address the cracks in reality and reflect different modes of existence. Godovannaya based her work on the poems *Holes* and *Bone* by the American poet Eileen Myles¹⁵ and she conceived it as a dialogue between the two of them. The first poem was read by Eileen Myles in a Russian bookstore in New York. After the first poem, *Holes*, which is characterized by images from different cities, the

narration alternates between the speech of the narrator and the language of the text panels. During the poem *Bone*, which poetizes a separation, shots of nature dominate as well as images of Godovannaya. Drawing on the legacy of experimental film and antihegemonic aesthetics in public space, the artist in her film deals with queer, migrant and post-socialist experiences.

Special meaning is attributed to the two languages and their alternation. The translation of the Myles’ English poetry full of lesbian hedonism into Russian, is an act of rebellion for Godovannaya, since it makes queer existence visible in a culture and country where the state is still fighting against it, in particular with a law against homosexual propaganda from 2013. Since even though the government erases any queer traces in the political environment, post-socialist people feel close to democratic and pluralistic ways of living. Godovannaya wants to point out the existence of Russian queer voices which are being suppressed and made invisible. She used the Cyrillic alphabet in order to question English as the dominant symbolic language and to reclaim Russian as a unifying language and, perhaps in the future, even a language of decolonisation. At a time when English is a global language, history of art is dominated by Western culture and the colonial history of Russia has still not been addressed, queer poems in Russian are words and symbols of an uprising: against Russia’s politics, but also against the neocolonial politics of the art history canon which overlooks local art histories and presumes the use of “International Art English”.

Pre-Enactment as a Method

The plot of the work *Commission* (2020) by Ieva Balode begins at an unknown moment in time in Georgia and it shows a mythical, heroic female character: at first as a statue, then as a person who is writing a book, which is eventually delivered to three mighty women leaders by a messenger. The messenger is played by Ieva Balode, the other women are portrayed by curators from the Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA). In this way, Balode comments on the rewriting of the canon by feminist curating and she also tries to make women voices more present.

The cover and content of the delivered book do not match: whereas the external design alludes to the old Georgian epos *The Knight in the Panther’s Skin* by the poet Shota Rustaveli (1196–1207), it turns out that it contains alternative, matriarchal history of the world that is set against the male gaze. The first part of the

¹⁴ Placáková 2019: n.p.

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

Rustaveli's poem is dedicated to Queen Tamar and the cover serves as a reference to female power in the past. The science fiction style and B-movie approach in combination with the sacred gestures of Christian iconography create a stylistic form of women rebellion.

The starting point of Balode's work was her interest in modern architecture and brutalism. She gained further inspiration from the Georgian artist and curator Gvantsa Jishkariani, from whom she learned much about the history of Georgia, especially about Queen Tamar who ensured peace and prosperity in her time. Tamar is worshipped even today, even though Balode believes that the contemporary Georgian culture is very conservative and masculine. The statue of a woman that can be seen at the beginning of the film is the monument *Kartlis Deda* (Mother of Georgia) in Tbilisi. It embodies this city and its epithet. *Kartlis Deda* was built in 1958 for the 1500th anniversary of the foundation of the city and it is a work of the Georgian sculptor Elgudzha Amashukeli. The monument which we see next is the *Chronicle of Georgia* on the Tbilisi sea. It was created in 1985 by Zurab Tsereteli, however, it was never finished. With these significant socialist architectural monuments, Balode references the unsuccessful propaganda of gender equality during the Soviet era. On top of that, she has changed the narrative of these sculptures and lets the "Mother of Georgia" herself drink the wine that she actually offers to her guests and lets her form the "peace" sign with her hand.

Balode wants to show a world that is ruled by women. While doing so, she is referencing both the past and the fictional realm which gives us the freedom to imagine such a reality. This artistic method is called pre-enactment: pre-enactments are future events that can still go down in history. By connecting history and mythology, Brutalism and sci-fi elements as a reference to the future and by using what stands outside reality, she closes a large parenthesis around a positive matriarchal vision into which she inscribes herself and other women artists (curators as well), in order to emphasise the self-efficacy of their decisions. The women canon of art history lies in the hands of these and other women who are rewriting history.

Affinity in Sisterhood and Art

The audiovisual work *Alliances* (2018) by Alex Martinis Roe explores the heritage of the women's liberation movement. For this purpose, Roe analyses the genealogies of feminism and related practices so that she can establish greater pluralism and a solidarity among anti-colonial, anti-capitalist and anti-racist

groups as well as ecological activism, labour unions and the LGBTQIA+ community.

Roe criticises the appropriation of the cultural capital of this movement by the Parisian University on the occasion of the 50th anniversary of the Parisian May Day in 2018, and the suppression of student protests at that time. She reproaches the university for being hypocritical when they celebrate this special date as a public institution as if it were their heritage and not the heritage of those that follow in the footsteps of this movement. According to Roe, her workshop captured in the film was annoyingly the only feminist event for the 50th anniversary and probably the only opportunity for women of colour to take part in the celebrations. With her event at the Centre Pompidou, her intention was to come up with an anti-representational contribution that undermines the predominant form of this commemoration.

In Roe's view, the historical relation to the decolonial movements in Northern Africa has in particular been forgotten. In order for her to be able to focus on these repressed connections, she interviewed ten women activists and invited them to develop proposals for new alliances. Roe thus created double biographies of these women and their predecessors ("aînées féministes" in French), in order to point out the historical and complex connections between decolonial movements and the French women's movement. She dedicates her attention to two activists in particular: the writer Claire Finch and playwright Karima El Kharazze. Claire Finch is a postgraduate student in Gender Studies at the University of Paris. The feminist predecessor that she thematizes is the French writer Hélène Cixous. Finch recounts that her most important political involvement lies in the realisation that the text form is always connected to politics. She spoke with Hélène Cixous in this context about experimental writing, the embodiment of texts and the generally changeable and transformable physicality. In connection with this, Finch addresses text piracy (plagiarism) as a part of feminist resistance and its reclaiming of spaces.

In her film, Roe wants to uncover a specific line of feminist politics called "psychanalyse et politique". For this purpose, she avoided a purely scientific perspective and opted for a situational and piecemeal approach instead. Roe was interested in the practices which Claire Finch and Karima El Kharazze have learned from their predecessors and how this affected their position within the women's movement. Shots from the conversation with both women are framed with scenes from a public debate in which they shared their individual experience. An impressive example

is the conversation with the playwright Karima El Kharazze who names the theatre director and writer Gerty Dambury from Guadeloupe as her predecessor. She describes Dambury's conflict when a black man sexually harassed a white woman and Dambury, along with several white women, confronted him. The shared and unshared loyalties of this black feminist clearly show how difficult her position in the French women's movement was. Apart from that, Finch and El Kharazze were also asked about the significance of the Parisian May as the centre of the 1968 movement for them.¹⁶ For both of them, it is a myth that is similar to a reductionist advertising campaign, it overshadows many other important protest movements and it sidelines central continuities with women's and labour movements long before 1968, for example. Through her film, Roe would like to underline the fact that there have always been alliances between different fractions of the women's movement and that the women's movement has always been diverse and multi-layered.

The described artistic strategies of confronting the canon are performative, situational, spatio-temporal and solidarity exercises that destabilise and soften the Western and male-dominated art historical canon.¹⁷ However, it would be too short-sighted to claim that they leave it only at the critical depletion in the supposed gravitational centres; since feminist artists of today are more than ever before focused on "taking care of each other and of themselves"¹⁸. They form a growing group of significant others, who feel not only connected to the history and present of the decolonial and anti-fascist resistance, but even beholden to it. The fossilized canon cannot do anything to defy this organic, multi-voiced and persistent growth.

Ulrike Gerhardt

is a curator, art scholar and lecturer with an interest in institutional critique, gender, and post-digital visual cultures. She is the foundress and co-director of D'EST: A Multi-Curatorial Online Platform for Video Art from the Former 'East' and 'West', and a team member of the cultural centre District Berlin.

¹⁶ See also: Keppler, Koch and Nold 2019.

¹⁷ Meaning: "Alchemy and (Self-)Mythization" (Lea Petříková), "Trickster in Disguise" (Alžběta Bačíková), "The Uprising of Words" (Masha Godovannaya), "Pre-enactment as a Method" (Ieva Balode) as well as the lived and the inexperienced "Affinity in Sisterhood and Art" (Alex Martinis Roe).

¹⁸ Hedva 2020: 10.

Bibliography

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 (ed.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, pp. 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", available online at: <https://harvardartmuseums.org/article/strategies-of-withdrawal-the-art-of-lee-lozano-and-charlotte-posenenske>, last accessed on 21 September 2021.

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

Hedva, Johanna (2020): "Sick Woman Theory", translated by Lane Peterson and 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, last accessed on 17 October 2021.

Kepler, Andrea Caroline, Katharina Koch and 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 (ed.): *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, pp. 40–63.

Lembcke, Sophie (2019): "Trickstern gegen das Genie – Feministisch Kunst machen mit Erzählfiguren" [Trickstering Against the Genius – Making Feminist Art with Narrative Figures], in: Tonia Andresen, Marlene Mannsfeld (ed.): *Inter_Sections. mapping queer*feminist art practices*, Hamburg: Marta Press, pp. 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, pp. 82–84 (Holes); pp. 258–259 (Bone).

Myles, Eileen (2020): "Dirki", "Kost", in: Myles, Eileen, "Poteriannaya, griaznaya, svobodnaya", *Greza*, translated from English to Russian by Dmitry Kuzmin, 23 June 2020, URL: Эйлин Майлз. Потерянная, грязная, свободная — Грѐза, last accessed on 26 October 2021.

Placáková, Marianna (2021): "Women's Agency and Legacy of (Post)Socialism: Understanding Czech Women Artists' Attitudes Towards Feminism", in: *Secondary Archive*, available online at: <https://secondaryarchive.org/womens-agency-and-legacy-of-postsocialism-understanding-czech-women-artists-attitudes-towards-feminism/>, last accessed on 17 October 2021.

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

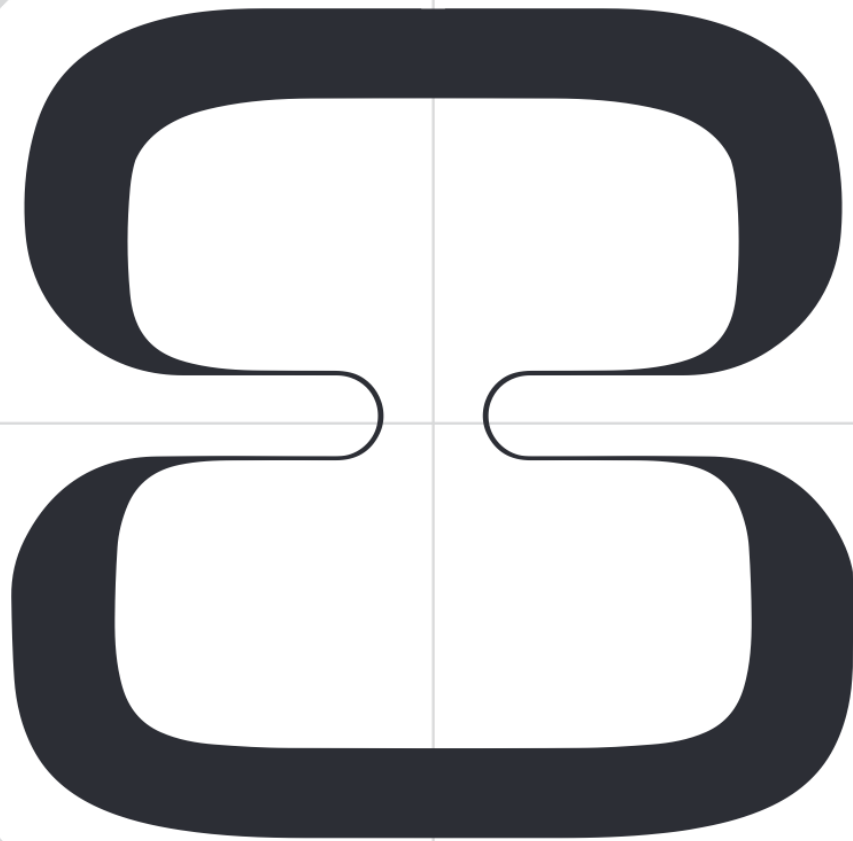
Stejskalová, Tereza (2017): "The Disappearance of Jarmila B.", in: *artycok.tv Contemporary art online*, available online at: <https://artycok.tv/en/40079/bent-tiles>, last accessed on 17 October 2021.

Vogel, Felix (2014): "Autorschaft als Legitimation. Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*", in: Sabine Kyora (ed.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung* [Author as a Form of Subject. Staging of Authorship as a Way of Subjectivisation], Bielefeld: transcript, pp. 157–176.

WhereisAnaMendiata (2016): Zine with texts by Linda Stupart, Fannie Sosa and Tabita Rezaire, Nine Yamamoto, Hannah Black and other authors, available online at: <http://shadesofnoir.org.uk/wp-content/uploads/2016/08/WHEREISANAMENDIETAPDF.pdf>, last accessed on 17 October 2021.

**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.

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.

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

2 Ebd.

3 Vgl. Kobolt 2012: 40–41.

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 Bačřiková 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 Aroca 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 Figurierung 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 Aliquottönen 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 antikolonialen, 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 Mais 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 entgegensetzen.

Ulrike Gerhardt

ist Kuratorin, Kunstwissenschaftlerin und Dozentin mit Interesse an Institutionskritik, Genderfragen und postdigitaler visueller Kultur. Sie ist außerdem 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 Baňková), „Der Aufstand der Worte“ (Masha Godovannaya), „Pre-Enactment als Methode“ (Ieva Balode) sowie „geliebte und ungeliebte ‚Seil- und Schwesternschaften‘“ (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.

Lembcke, 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.

Pláčáková, 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/WHEREISANAMENDIATAPDF.pdf>, zuletzt geprüft am 17. 10. 2021.