

Der hier abgedruckte, zu Teilen von Lucy R. Lippard und von Candace Hill-Montgomery verfasste Text ist vieles in einem: Bericht über die gemeinsam organisierte Ausstellung *Working Women/Working Artists/Working Together*, die von Januar bis März 1982 in der Gallery 1199 in New York zu sehen war, Ausdruck ihrer transdisziplinären Zusammenarbeit und Zeugnis des schwierigen Verhältnisses von gemeinschaftlichen Ansätzen und normierten Vorgaben eines Kunstjournals samt damit einhergehenden Diskriminierungen.

Das *Woman's Art Journal*, in dem dieser Text zunächst erschien, widmete im Frühjahr/Sommer 1982 seine gesamte Ausgabe dem mehrteiligen, von der College Art Association und der Coalition of Women's Art Organization realisierten Ausstellungsprojekt *Views by Women Artists*, das im Februar des Jahres an verschiedenen Orten in New York stattfand.¹ Auch die von Lippard und Hill-Montgomery organisierte Ausstellung zählte dazu, wobei der ausschlaggebende Kontext für *Working Women/Working Artists/Working Together* der Women's Caucus for Art und das Bread and Roses-Kulturprogramm der als links bekannten und überwiegend aus Women of Color bestehenden Krankenhausgewerkschaft District 1199 war.²

Lippard und Hill-Montgomery hatten bereits im Juni 1980 am Feminist Art Institute in New York einen Vortrag gehalten, dessen Titel die (rhetorische) Frage «Art and Politics, do they mix?» stellte.³ Im ebenfalls gemeinsam verfassten Katalogtext zu *Working Women/Working Artists/Working Together* bringen die beiden ihr Anliegen mit der Parole «moving out of the ivory tower and into the workplace» auf den Punkt.⁴ Um dem in der Ausstellung nachzukommen, legten sie großen Wert auf ein ausgewogenes Verhältnis von *weißen* Künstlerinnen und Künstlerinnen of Color und riefen dezidiert zur Zusammenarbeit mit «working women» und zu prozessual angelegten Arbeiten auf.⁵ Die damit verbundene Hoffnung bestand nicht nur darin, die Care-Arbeit von Frauen stärker in den Fokus zu rücken, sondern auch zu verdeutlichen, wie diese unter kapitalistischen Bedingungen lebten.⁶ Insgesamt elf sich selbst dezidiert als arbeitende Frauen verstehende Künstlerinnen waren beteiligt, darunter Lorna Simpson, für die dies eine ihrer ersten Ausstellungsbeteiligungen darstellte, Ntozake Shange, die bereits mit Hill-Montgomery zusammengearbeitet hatte, und Mierle Ladermann Ukeles, die wie Hill-Montgomery bereits kurz zuvor in der von Lippard am ICA London kuratierten Ausstellung *Issue. Social Strategies by Women Artists* vertreten war.⁷

Bei *Issue* hatte sich Hill-Montgomery mit ihren die rassistische Geschichte der USA thematisierenden «angry photo-drawings» der *The Historic Extinction series* (1979–1981) beteiligt, während sie zu *Working Women/Working Artists/Working*

Together eine Wandcollage aus textilen Elementen und Gedichten beisteuerte – ein künstlerischer Beitrag, der einer anonym bleibenden Arbeiterin gewidmet war, die sowohl ein Restaurant als auch ein illegales Wettbüro in Harlem zur Unterstützung ihres direkten Umfelds betrieb.⁸ Der Schritt hin zur kuratorischen Praxis erscheint insofern naheliegend, als dass Hill-Montgomery in ihre Installationen wiederholt Arbeiten anderer Künstler:innen integrierte – eine Vorgehensweise, die Amy Tobin unter dem Stichwort «Collaboration Against Containment» fasst.⁹ Eine ähnliche Lesart vertritt Julia Bryan-Wilson, indem sie, nun ausgehend von Lippards Praxis, das relationale Moment der Ausstellung *Working Women/Working Artists/Working Together* betont.¹⁰ Um die Zugangsbarrieren für die Teilnahme zu senken, entschieden sich die beiden Kuratorinnen, mit den Konventionen des White Cube zu brechen und die Wände des Ausstellungsraums in «white, sky blue and brilliant yellow» zu streichen.¹¹

Vor diesem Hintergrund wirkt es nur konsequent, dass Hill-Montgomery und Lippard ihren Beitrag für das *Woman's Art Journal* nutzten, um nicht lediglich über das vorangegangene Projekt zu berichten, sondern den Bruch mit bestehenden Konventionen auch auf publizistischer Ebene fortzuführen. Während Lippard im ersten Teil thematisch in die Ausstellung einführt und im dritten Teil die in der Ausstellung vertretenen künstlerischen Positionen vorstellt, liest sich der darin eingebettete Text von Hill-Montgomery wie eine lyrische Würdigung an unabhängige, arbeitende Frauen (of Color), was ihre Rolle als gleichzeitig selbst in der Ausstellung vertretene Künstlerin verdeutlicht. Als gemeinschaftlicher Beitrag mit zugleich klar getrennter Autorinnenschaft hallt hierin das wider, was Lippard zu Beginn des Textes herausstellt: «Collaboration between artists and non-artists is a key element in progressive art of the early 1980s.»¹² Für sie bedeutet dies, «to break down the conventional artworld barriers between artist and audience that are supported by intimidation, elitism, cultural differences and esthetic misunderstanding».¹³ Dass es gerade dieser Ansatz war, der für einen Konflikt mit dem *Women's Art Journal* sorgte, ist ebenso aussagekräftig wie bitter. Wie Tobin darlegt, wurde Hill-Montgomerys Teil des Beitrags von der Herausgeberin Elsa Honig Fine zunächst mit der Begründung abgelehnt, dass er in «Black English» geschrieben sei und somit nicht den stilistischen Richtlinien des Magazins entspreche.¹⁴ Erst die Boykottandrohung aller Beitragenden konnte Honig Fine zum Einlenken bewegen, was sie jedoch nicht davon abhielt, in ihrem einführenden Artikel «One Point Perspective» diese Abweichung vom «usual style» des *Woman's Art Journal* zu benennen.¹⁵ Ihr dort platzierter Hinweis, dass alle eingereichten Essays «in the spirit of inclusion and diversity» abgedruckt seien und nicht jeder den üblichen Redaktionsprozess durchlaufen habe, verschleierte die klare Benennung von rassistischen Strukturen, indem die Kategorie der Qualität vorgeschoben wird – eine Strategie, die bis heute häufig genutzt wird.

Sabra Moore beschreibt in ihrem, in *Views by Women Artists* einführenden und mit den stilistischen Vorgaben ebenfalls nicht ganz konform gehenden kuratorischen Text das Anliegen des Ausstellungsprojekts ganz dezidiert auch als «statement against fashion in art and the dominance of a single style of art», das die «isolation many women and many artists feel» adressierte.¹⁶ Bei *Working Women/Working Artists/Working Together* von einer Ausstellung «in the spirit of inclusion and diversity» zu sprechen, wäre daher verfehlt. Einhergehend mit ihrer kollaborativen und relationalen Anlage ist es die bewusste Verknüpfung der Aspekte von *race*, *class* und *gender*, die diese Ausstellung zu einem frühen und zugleich auch heute noch große Resonanzen aufweisenden Beispiel einer intersektionalen kuratorischen Praxis *avant la lettre* macht.

1 Lucy R. Lippard/Candace Hill-Montgomery: *Working Women/Working Artists/Working Together*, in: *Woman's Art Journal*, Frühjahr/Sommer 1982, Nr. 1/3, S. 19–20; siehe im vorliegenden Heft, S. 26–29.

2 Lippard war für das Bread and Roses-Programm beratend tätig und hier bereits kurz zuvor gemeinsam mit dem Künstler Jerry Kearns als Kuratorin aktiv. Vgl. Amy Tobin: *Women Artists Together. Art in the Age of Women's Liberation*, New Haven/London 2023, S. 124; Lucy R. Lippard papers, 1930s–2010, bulk 1960–1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 45, Folder 35: Printed Material and Publicity, 1980s, <https://www.aaa.si.edu/collections/lucy-r-lippard-papers-7895/series-5/box-45-folder-35>, Zugriff am 22.04.2025.

3 Siehe die im Katalog zu *Issue. Social Strategies by Women Artists* angeführte Biografie von und Bibliografie zu Candace Hill-Montgomery. Dass die Frage nur rhetorisch gemeint sein kann, verdeutlichen die darin abgedruckten «notes» der Künstlerin ebenso wie etwa der von Lucy R. Lippard 1981 erschienene Text «Hot Potatoes. Art and Politics in 1980».

4 Lucy R. Lippard papers, 1930s–2010, bulk 1960–1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Die überlieferten Debatten um den Ausstellungstitel geben Einblick in die politische Situation der Zeit. So wurde aus dem ersten Arbeitstitel «Energy», der sich auf die Lexikondefinition des Wortes als «the ability to do work» bezog, zunächst «Women Artists working with Working Women». Nach dem ersten Treffen mit den beteiligten Künstlerinnen fiel die Entscheidung auf den nun bekannten Titel *Working Women/Working Artists/Working Together*, da, so Hill-Montgomery und Lippard, «[t]he artists wanted it made clear

that they too were working women». Lucy R. Lippard papers, 1930s–2010, bulk 1960–1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 45, Folder 34: Manuscript, 1980s, <https://www.aaa.si.edu/collections/lucy-r-lippard-papers-7895/series-5/box-45-folder-34>, Zugriff am 22.04.2025.

5 In einer frühen Skizze ihres Vorhabens heißt es: «Ten to Fifteen [sic] women artists (half white, half women of color) whose art has involved the issue of work will be asked to select a working woman to interview and collaborate with». Lucy R. Lippard papers, 1930s–2010, bulk 1960–1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 45, Folder 33: Correspondence; Notes, 1980s, <https://www.aaa.si.edu/collections/lucy-r-lippard-papers-7895/series-5/box-45-folder-33>, Zugriff am 22.04.2025.

6 Ebd.

7 Vgl. Tobin 2023 (wie Anm. 2), S. 122.

8 Vgl. Lucy R. Lippard, in: *Issue. Social Strategies by Women Artists*, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Arts, London 1980, o. S.; Lippard/Hill-Montgomery 2025 (wie Anm. 1), S. 28.

9 Tobin 2023 (wie Anm. 2), S. 120–123.

10 Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/London 2009, S. 170.

11 Lippard/Hill-Montgomery 2025 (wie Anm. 1), S. 26.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Tobin 2023 (wie Anm. 2), S. 125–126.

15 Elsa Honig Fine: *One Point Perspective*, in: *Woman's Art Journal*, Frühjahr/Sommer 1982, Nr. 1/3, S. ii; Tobin 2023 (wie Anm. 2), S. 126; Sabra Moore: *Introduction*, in: *Woman's Art Journal*, Frühjahr/Sommer 1982, Nr. 1/3, S. 10.

16 Moore 1982 (wie Anm. 15).