

Zwischen 1980 und 1983 fand im New Museum of Contemporary Art in New York unter der Direktion von Marcia Tucker die Reihe *Events* statt, welche fünf Ausstellungen umfasste. Dezidiert feministische, (post-)migrantische und subkulturelle Künstler:innengruppen und -kollektive, darunter Fashion Moda, Taller Boricua, Künstler:innen aus dem Minority Artists' Dialogue, das Heresies Collective und En Foco, Inc., wurden im Rahmen der Reihe eingeladen, museale Ausstellungen zu kuratieren. So zielte das partizipative Format auf eine Öffnung institutioneller und normativer Ausstellungsmechanismen, mit der sich die kuratorische Handlungs- und Repräsentationsmacht temporär auf die jeweiligen Gruppen verlagern sollte.¹

Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der *Events* liegen bisher nur wenige Publikationen vor, die sich insbesondere mit der Einbindung der Ausstellungsreihe in den New Yorker Kunstdiskurs der 1980er Jahre sowie mit den beteiligten Kollektiven und Gruppen im Kontext künstlerischer und aktivistischer Bewegungen auseinandersetzen.² Aus einer intersektionalen Perspektive auf Ausstellungspraxis und -geschichte werden die *Events* in diesem Beitrag zunächst anhand exemplarischer Fallstudien beleuchtet, um anschließend ihre museumspolitische Bedeutung im Rahmen des New Museum zu ermessen. Die Untersuchung orientiert sich dabei an folgenden Kernfragen: Inwiefern eignen sich die künstlerisch-kuratorischen Strategien institutionelle Repräsentationsformen an oder unterwandern normativ ästhetische Konzepte? Ist das Format der *Events* selbst als Störung hegemonialer Mechanismen einzuordnen, und liegt dem Konzept der Ausstellungsreihe eine intersektionale Strategie zugrunde?

Zwei Fallstudien: Fashion Moda und das Heresies Collective

«Are You Only Interested In Art That Is Made To Be Hung On White Walls?»³ In grünen Versalien und lateinischer Sprache platzierte der Künstler John Fekner diese Frage an eine Wand der von Fashion Moda kuratierten Ausstellung, die 1980 eröffnete.⁴ In einer von fünfzig ausgestellten künstlerischen Positionen griff Fekner damit auf die wenige Jahre zuvor von dem Künstler und Kritiker Brian O'Doherty in *Artforum* publizierte Analyse des sogenannten White Cube zurück. Angelehnt an dessen kritische Beobachtungen der als «[u]nshadowed, white, clean, artificial» bezeichneten Präsentationsform von Kunst im Ausstellungsraum stellt Fekner diese provokativ in Frage.⁵

Die Räume des New Museum gestaltete das Kuratorenkollektiv, bestehend aus Stefan Eins, Joe Lewis und William Scott, ähnlich jenen Ausstellungen, die sie ab 1978 in ihrem Projektraum in der strukturschwachen South Bronx umgesetzt haben.

In den 1980er Jahren etablierte sich Fashion Moda zu einem Ausstellungs- und Diskursraum für die Auseinandersetzung mit subkulturellen Kunstpraktiken und bot insbesondere lokalen und (post-)migrantischen Künstler:innen, vor allem aus der Graffiti- und Hip-Hop-Szene, eine Plattform.⁶ Unter Einbindung von Künstler:innen aus der South Bronx wie John Fekner und Lady Pink versammelte Fashion Moda in der Ausstellung des New Museum fünfzig Positionen, die Diskurse um Rassismus, Empowerment, Nachbarschaft und Repräsentation thematisieren (Abb. 1). So zeigten die Malereien *Eat dem Taters* (1975) und *Colored TV* (1977) von Robert Colescott Darstellungen von BIPOCs in Alltagsszenen, die weiß und eurozentristisch geprägte Werke in der Kunstgeschichte satirisch approprieren und diskriminierende Narrative der Pop- und Medienkultur aufgreifen. Einige der zu diesem Zeitpunkt auch im Stadtraum New Yorks präsentierten *Life Casts* von Rigoberto Torres und John Ahearn stellten Lebendabformungen aus Gips von Menschen aus der Nachbarschaft dar und überführten exemplarisch Diskurse um Zugänglichkeit, Sichtbarkeit und Gemeinschaft in das relationale Gefüge der Ausstellung, die sich in der Kuration von Fashion Moda fortschreiben.

Als «kind of an anti-esthetic esthetic, a deliberate polemic to a traditional museum installation», wie es im Ausstellungskatalog dazu heißt, verfolgte Fashion Moda auch auf kuratorischer Ebene das Ziel, normative Differenzierungen zwischen bildender, popkultureller und urbaner Kunst sowie die gängigen Anforderungen an künstlerische Ausbildung aufzubrechen.⁷ Laut einer Rezension im *Artforum* ging es dabei weniger um die individuellen Arbeiten, sondern um «a style of presentation, of cross-references, of rhythm», mit dem bisher nicht museal gezeigte Kunstformen und daran anknüpfende Praktiken aus der South Bronx ins Museum gelangten.⁸ Tradierte Display- und Sehgewohnheiten wurden beispielsweise in der Medialität und Hängung der Werke, so einem Graffito von Lady Pink, gerahmten Zeichnungen in expliziter Schieflage oder mehrfarbigen, im Ausstellungsraum verteilten Rehmodellen, herausgefordert. Zudem behielten sie zwar die institutionell etablierte Beschriftung der ausgestellten künstlerischen Beiträge und ihre Zuordnung als singuläre Objekte bei, erweiterten sie aber um mehrsprachige Ausführungen.⁹ Diese handgeschriebenen Ausstellungsbeschriftungen schienen unter den Werken hervor oder waren uneben angebracht. Sie versuchten auf diese Weise die neutral konnotierte und unmarkierte Ausstellungswand selbst als Akteur im relationalen Gefüge sichtbar zu machen. Über die repräsentative Ebene der Ausstellung hinaus sind diese Strategien der Unterwanderung der Ausstellungsästhetik zentral für die Praxis von Fashion Moda, die damit die dem White Cube eingeschriebene Deutungshoheit in Frage stellt und neu verhandelt.

Drei Jahre nach der ersten Ausstellung der *Events* präsentierte 1983 das feministische Heresies Collective die Ausstellung *Classified: Big Pages from the Heresies Collective*. Sie bestand aus zwölf überdimensionierten, schwarz umrandeten Magazinseiten, die sich über die Ausstellungswände erstreckten und somit maßgeblich die Ästhetik der Präsentation bestimmten. Als «walk-around magazine» konzipiert, behandelten die zumeist kollaborativ gestalteten und individuell betitelten Seiten die Themenfelder Gender, Klasse, Care-Arbeit und Muttersein sowie patriarchale Rollenzuschreibungen, tradierte und mediale Frauen- und Mutterfiguren.¹⁰ Dass die Ausstellung ästhetisch an ein Magazinformat angelehnt war, geht auf die Publikationsaktivität des Heresies Collective zurück. Zwischen 1976 und 1993 erschienen insgesamt 27 Ausgaben der vierteljährlich herausgegebenen Zeitschrift *Heresies*:



1 Fashion Moda, Events: *Fashion Moda*, 1980, Ausstellungsansicht, New York, New Museum of Contemporary Art

A Feminist Publication on Art and Politics. Das Kollektiv, bestehend aus der Kuratorin Lucy R. Lippard sowie den Künstlerinnen Harmony Hammond, Miriam Schapiro, Mary Beth Edelson und weiteren Akteurinnen, setzte sich in jeder Ausgabe mit spezifischen Themen im Kontext von feministischen, soziopolitischen Perspektiven auseinander.¹¹ So veröffentlichten sie in den 1970er und 1980er Jahren unter anderem die Hefte *Lesbian Art and Artists* (1977), *Racism is the Issue* (1982) und *Mothers, Mags, and Movie Stars – Feminism and Class* (1984), die in Kooperation mit weiteren Künstlerinnen entstanden.¹²

Der Einleitungstext der Ausstellung führte neben den Seitentiteln die beteiligten Künstler:innen auf, woraus sich medial wie thematisch verschiedene Schwerpunkte ergaben. So themisierte eine von Lucy R. Lippard, Sabra Moore und Holly Zox gefertigte Collage aus Zeitschriftenausschnitten von Modefotografien und Textfragmenten vor einem roten Kreuz die gegenderten Codierungen von Kleidung. Kay Kennys mit *Aspirella: Cinderella's Unfortunate Stepsister* betitelte Auseinandersetzung mit dem Märchen «Cinderella» unter den Gesichtspunkten Ökonomie, Gender und Klasse wird im Ausstellungsdisplay durch einen handgeschriebenen Text, Schuhe und Fußplastiken visualisiert. Die installativ gestalteten Magazinseiten zeichneten sich besonders durch ihre Materialität aus. Collagen, Zeichnungen, Textfragmente, Malereien, Assemblagen, Objekte und Produkte der Alltags- und Populärkultur wie Keramik, Möbel oder Zeitschriften waren Bestandteil der Ausstellung. Etwa umfasste die von Sue Heinemann, Nicky Lindeman, Sabra Moore und Holly Zox kollaborativ gestaltete *Dream Kitschen* eine aus Zeitschriften hergestellte Wandcollage mit Kücheninterieurs und weiblich gelesenen Personen bei Care-Tätigkeiten, vor der kleinformatige und gestaltete Küchenmöbel und -geräte sowie ein Bügelbrett

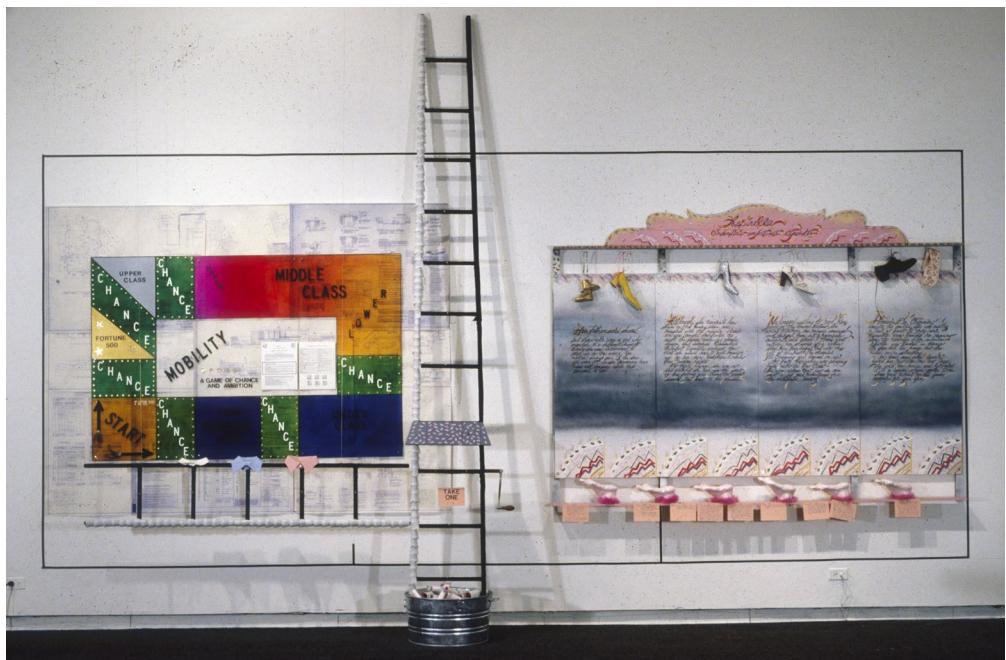


2 Heresies Collective, *Classified: Big Pages from the Heresies Collective*, Detail aus *Dream Kitschen*, 1983, Ausstellungsansicht, New York, New Museum of Contemporary Art

mit darauf befestigtem Röntgenbild stehen (Abb. 2).¹³ *Dream Kitschen* wurde zur Aushandlungsfläche von sozialen Räumen und weiblich codierten Praktiken, die im Ausstellungsraum politisiert und öffentlich wurden.¹⁴ Die Ausstellungsdisplays *Choose a Class-y Look* und *Mobility: A Game of Chance and Ambition* (Abb. 3) setzten auf einen partizipativen und niedrigschwelligen Zugang, der die Kategorien sozialer Klassenzugehörigkeit entlang von Faktoren wie Bildung, Erwerbsverläufen und familiären Konstellationen als performatives Gefüge adressierte: Über das Ankleiden von Figuren anhand vorgegebener Kleidungsstücke und die Navigation durch ein überdimensionales Spielfeld sollte die Konstruktion sozialer Positionierungen erfahrbar werden. Auch in weiteren Displays wurden Diskurse um Gender und Klasse im Kontext von Kleidung, Herkunft, Medien- und Rollenbildern sowie persönlichen Erfahrungen und Familiendynamiken verhandelt.¹⁵ Durch die Verwendung von Produkten und Materialien aus der Alltags-, Populär- und Konsumkultur als Exponate und Displays war die Ausstellung stark von einer Do-it-yourself-Ästhetik geprägt. Obgleich der White Cube weiterhin bestehen blieb, distanzierte sich das Heresies Collective von tradierten Modi des Ausstellens – wie es bei vielen Künstler:innengruppen und von diesen kuratierten Ausstellungsräumen dieser Zeit umgesetzt wurde – durch einen kollaborativen und auf Zugänglichkeit angelegten Ansatz.¹⁶

Zwei Strategien: Unterwanderung und Teilhabe

Wie exemplarisch anhand der beiden *Events*-Ausstellungen skizziert, haben deren künstlerisch-kuratorische Strategien gezielt institutionelle Mechanismen und visuelle Codierungen unterwandert, um das normative Regelsystem des Ausstellens umzudeuten. Die Praxis des visuellen Störens durchzog allerdings nicht die gesamte



3 Heresies Collective, *Classified: Big Pages from the Heresies Collective*, 1983, Ausstellungsansicht, New York, New Museum of Contemporary Art

Ausstellungsreihe. In den Ausstellungen von Taller Boricua und En Foco, Inc. rekurrierten Hängung und Rahmung auf tradierte Präsentations- und Sehweisen, mit denen die Inhalte und Positionen der Ausstellung dezidiert institutionell und ästhetisch legitimiert werden sollten. Die Kollektive zielten weniger darauf ab, sich von normativen Ausstellungsmechanismen zu lösen, als vielmehr eine selbst einbeziehende Form der Sichtbarkeit und des Empowerments migrantischer Communitys aus der südamerikanischen und hispanisch-amerikanischen Diaspora zu etablieren.¹⁷

So zeigte die Ausstellung von Taller Boricua 1981 vorrangig Malereien sowie gerahmte Drucke und Zeichnungen von vier Künstlern der lokalen Community. Unter den ausgestellten Positionen war auch Marcos Dimas als Mitglied des puerto-ricanischen Kollektivs, das seit 1969 in Harlem einen community-basierten Projekt- und Ausstellungsraum führte. Die von En Foco, Inc. 1983 kuratierte Ausstellung umfasste 65 Fotografien, die im Rahmen eines offenen Aufrufs zu hispanisch-amerikanischen Perspektiven eingereicht, von der Gruppe ausgewählt und in klarer Reihung im Ausstellungsraum präsentiert wurden.¹⁸ Die mit der musealen Verortung verbundenen Präsentationsweisen wie konforme Rahmung und standardisierte Hängung, die Beschränkung auf klassische Kunstgattungen und die Beibehaltung der weißen Ausstellungsarchitektur wendeten Taller Boricua und En Foco, Inc. jedoch hier als Mittel einer strategischen Nobilitierung an. Auf diese Weise überführte die Ausstellung genau jene künstlerischen Positionen temporär in das normative Werte- und Repräsentationsregime des Kunstbetriebs, die bisher außerhalb des hegemonialen Kunstdiskurses situiert waren. Dadurch kristallisierten sich in der *Events*-Reihe zwei Strategien heraus: eine, die auf visuellem Stören und Unterwandern basierte, und eine zweite, die auf inkludierende Teilhabe und Sichtbarkeit ausgerichtet war.

Als unterschiedliche Antworten auf repräsentationskritische Anliegen waren diese Strategien eng verflochten mit der seit den 1960er Jahren aufkommenden Institutionskritik und dem Hinterfragen musealer Display- und Sehgewohnheiten, institutioneller Mechanismen, hegemonialer Politiken und struktureller Ein- wie Ausgrenzungen. Gerade im Kontext der politischen Bewegungen und Proteste um 1968 etablierten sich aktivistische und künstlerisch-kuratorische Praktiken, die sich durch Kollaborationen, Kollektivierung und andere Formen des Zusammenarbeitens auszeichnen.¹⁹ Die Reihe *Events* stellte demnach Kontinuitäten um kollektive und kollaborative Autor:innenschaft und deren Möglichkeiten als relationale und partizipative Praxis her. Durch die den *Events* inhärente Strategie des «Collective as Curator» wurde ein Künstler:innentypus deutlich, dessen Rollenfelder und Aufgabenbereiche sich auf Praktiken des Ausstellens ausweiteten und sie aus dieser Position heraus zugleich institutionskritisch hinterfragten.²⁰ Die Subjekt- und Rollenverschiebung kann im Spannungsverhältnis zu hegemonialen Machtstrukturen und neoliberalen Autonomie- und Subjektivierungstendenzen betrachtet werden, in denen sich eine gegenseitige Durchdringung der künstlerischen und kuratorischen Rollen ab den 1990er Jahren abzeichnet.²¹

Anstatt den Fokus auf diesen Rollenwechsel samt seinen Ambiguitäten zu legen, soll im Folgenden die im Modus künstlerisch-kuratorischer Kollektivität praktizierte institutionskritische Dimension stärker auf intersektionale Aspekte befragt werden. Obwohl das Konzept der Intersektionalität erst 1989 – und damit mehrere Jahre nach der Ausstellungsreihe – von Kimberlé Crenshaw formuliert wurde, deuten sich in den genannten Ausstellungen und Praktiken bereits Widerstände gegen die sich überlagernden Diskriminierungskategorien an.²² Inwiefern die exemplarisch skizzierten Ausstellungspraktiken oder vielmehr die museale Konzeption der *Events* als intersektional verstanden werden kann, soll unter Einbindung der Museums- politik des New Museum in den 1980er Jahren abschließend diskutiert werden.

Museale Praxis und Intersektionalität

Der Zeitpunkt der Ausstellungsreihe *Events* im New Museum Anfang der 1980er Jahre ist im Kontext der konzeptionellen Ausrichtung des Museums zu betrachten. Die erst 1977 gegründete Institution widmete sich unter der Leitung der US-amerikanischen Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin Marcia Tucker deziert dem Ausstellen zeitgenössischer Künstler:innen, die bisher keine museale Repräsentation und Kanonisierung erfahren hatten und deren künstlerische Praktiken und Medien sich von tradierten Formen abhoben.²³ Außerdem legte Tucker eine semi-permanente Sammlung von Kunst der letzten zehn Jahre an. Trotz der kulturpolitischen Ausrichtung während der Präsidentschaft Ronald Reagans wurde das New Museum laut Claire Bishop zu einem «important transitional case in the story of museums becoming presentist».²⁴ Mit dem expliziten Gegenwartsbezug operierte es zwar innerhalb museal gefasster Strukturen, forderte zugleich aber institutionelle Hierarchien und die hegemoniale Deutungshoheit heraus. Das lässt sich exemplarisch anhand des übergeordneten Anliegens der *Events* darlegen, das Marcia Tucker im begleitenden Katalog wie folgt beschreibt:

«What first motivated The New Museum to organize ‹Events› was a response to the fact that museums traditionally insist upon complete curatorial autonomy in their exhibition policies, thus assuring that museum standards of ‹quality› are maintained. This is problematic only in that there is no single standard of quality, unless it is assumed that the mainstream

standard – that is, one which is white, upper middle class, educated, and urban – is the correct one. [...] [I]t seems to us [...] that the opportunity to participate, personally and professionally, in the organization and presentation of work which is different in its structure, appearance, intention, or audience, could provide a means of expanding our own esthetic horizons and offer new sources of knowledge and understanding.»²⁵

Dem Vorwort ist weiterhin zu entnehmen, dass an die Ausstellungsreihe der Anspruch geknüpft war, die kuratorische Handlungsmacht an Künstler:innen abzugeben, deren Positionen und künstlerische Praktiken laut Tucker nicht dem musealen Kunstdiskurs entsprachen, wenngleich derzeit in New York durch neoliberalen Tendenzen die aktuelle Kunst(-produktion) zum Teil bereits institutionalisiert wurde und in den Mainstream überging.²⁶ Die Erwartungshaltung in den *Events* richte sich einerseits an die ästhetische Ebene der künstlerisch-kuratorischen Praxis, andererseits an die Inklusion und Repräsentation marginalisierter Künstler:innen. Außerdem benannte Tucker verschiedene Privilegien, deren Einordnung als unmarkierte Norm – also «white, upper middle class, educated, and urban» – infrage gestellt werden sollten.²⁷ Die dem musealen Ausstellungssystem und damit der (Re-)Produktion eines normativen und elitären Kanons zugeschriebenen Eigenschaften sollten in der Praxis der Ausstellungsreihe dekonstruiert werden. Durch das Abgeben der kuratorischen Handlungsmacht an Kunstkollektive und -gruppen distanzierte sich das New Museum zeitweise von einer hegemonialen und institutionalisierten Wissensproduktion, die einen Kanon (re-)produziert, indem sie marginalisierte Positionen und Kunstformen ausschließt.²⁸

Der Ansatz zur temporären Umverteilung der Handlungsmacht an Zusammenschlüsse und Kollektive aus New York findet sich auch in der Presseerklärung zur ersten Ausstellung der *Events*, in der auf die *Times Square Show* verwiesen wird. Diese im Juni 1980 – und damit wenige Monate vor Eröffnung der *Events* – initiierte Ausstellung wurde maßgeblich von Collaborative Projects, Inc. (Colab) kuratiert.²⁹ Dass sich die Ausstellungsstrategie der *Events* an subkulturelle Praktiken und parainstitutionelle Räume anlehnt, wird in der Presseerklärung zu den *Events* deutlich, in der neben Fashion Moda und Taller Boricua auch Colab aufgeführt ist.³⁰ Jedoch zog Colab als Zusammenschluss seine Teilnahme zwei Wochen vor der geplanten Eröffnung zurück, sodass stattdessen kurzfristig Künstler:innen des Minority Artists' Dialogue die Ausstellung *Artists Invite Artists* umsetzten.³¹ Dabei handelte es sich um eine seit Frühjahr 1980 vom New Museum initiierte regelmäßige Gesprächsreihe zur Unterrepräsentation und Exklusion marginalisierter Künstler:innen.³²

Lucy R. Lippard beschrieb diese Phase zunehmender kollaborativer Kunst- und Ausstellungspraxis um 1980 als «a time of incredible energy and resistance», in der Künstler:innen wie Group Material, Fashion Moda, Colab, ABC No Rio und PAD/D in der South Bronx an «a new kind of public and collaborative art that often jumped class barriers» arbeiteten.³³ Mit der Einladung der Gruppen im Rahmen der *Events* griff das New Museum Impulse dieser subkulturellen und aktivistischen Tendenzen auf, die zuvor besonders in selbstorganisierten Kunsträumen situiert waren, und zeigte sie in einem institutionalisierten Rahmen.

Wie anhand der skizzierten Ausstellungen exemplarisch deutlich wurde, berührten einzelne Ausstellungen der *Events*-Reihe verschiedene Diskurse: Feminismus, Gender, Klasse, reproduktive und Care-Arbeit sowie ökonomische Ungleichheiten standen in der Ausstellung des Heresies Collective im Fokus, bei Fashion Moda wurde ein antirassistischer Ansatz von Empowerment, Nachbarschaft, Community und

Repräsentation von BIPOC-Künstler:innen betont. Dennoch waren die Ausstellungen nicht frei von Ausschlüssen und Unterrepräsentationen. So wurden beim Heresies Collective beispielsweise Diskurse um Race nur marginal in den Ausstellungsdisplays sichtbar, die zumeist weiße Ikonen der Popkultur und (kunst-)historische, eurozentristische Narrative aufgriffen, während in der Ausstellung von Fashion Moda Künstlerinnen unterrepräsentiert waren.³⁴

Unter Berücksichtigung der bisherigen Ausführungen können daher die einzelnen Ausstellungsprojekte der *Events* nicht als dezidiert bewusste Gegenreaktionen auf sich überschneidende Diskriminierungsformen betrachtet werden, wenngleich sie symptomatisch dafür gelten, dass Diskriminierung nicht eindimensional aufgefasst wurde. Vielmehr ist es die konzeptionelle Rahmung als Ausstellungsreihe – mit der Heterogenität der Akteur:innen, den inhaltlichen Schwerpunkten, dem Ansatz der Repräsentation und Inklusion –, der eine intersektionale Ausrichtung *avant la lettre* zugesprochen werden kann.

Die analysierte strategische Ausrichtung des New Museum legte auf diese Weise Praktiken vor, die wesentlich später die US-amerikanische Kuratorin Maura Reilly unter dem Begriff des «Curatorial Activism» zu verzeichnen sucht und als diejenigen beschreibt,

«who have dedicated their curatorial endeavors almost exclusively to visual culture in, of, and from the margins [...]. These curators, and others in similar fields, have committed themselves to initiatives that are leveling hierarchies, challenging assumptions, countering erasure, promoting the margins over the center, the minority over the majority, inspiring intelligent debate, disseminating *new* knowledge, and encouraging strategies of resistance ...»³⁵

Nicht nur als Strategie der Reihe *Events*, sondern als zentraler Ansatz der Gründung und Ausstellungspraxis widmete sich das New Museum in den 1980er Jahren dezidiert unterrepräsentierten Positionen und Praktiken. Auch in weiteren Ausstellungen wie *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art* (1982), *Difference. On Representation and Sexuality* (1984/85), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (1990) etablierte sich das New Museum als ein Ort identitäts- und soziopolitischer Aushandlungen, der im Kontext des New Yorker Kunstdiskurses dieser Zeit jedoch auch Widersprüche und Gleichzeitigkeit zuließ.³⁶ *Events* steht dabei exemplarisch für eine kuratorische Praxis des New Museum, welche die etablierten Auffassungen von Kunst verschiebt und im relationalen Gefüge der Ausstellungen performativ destabilisiert.

- 1** Vgl. The New Museum of Contemporary Art (Hg.): *Events. Fashion Moda, Taller Boricua, Artists Invite Artists, Ausst.-Kat.*, New York, New Museum of Contemporary Art, New York 1981; *The New Museum of Contemporary Art (Hg.): Events. En Foco, Heresies Collective, Ausst.-Kat.*, New York, New Museum of Contemporary Art, New York 1983.
- 2** Vgl. Lucy R. Lippard: *Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969*, in: Julie Ault (Hg.): *Alternative Art New York, 1965–1985*, Ausst.-Kat., New York, Drawing Center, Minneapolis, Minn. u. a. 2002, S. 79–120; Juli Carson: *On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics*, in: *Ebd.*, S. 121–160. Weitere Erwähnung u. a. in Kate Mondloch: *The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s theoretical Feminism*, *Art Journal* 71, 2012, Nr. 2, S. 18–31; Gregory Sholette: *The Art of Activism and the Activism of Art*, London 2022, S. 68.
- 3** Im Original: «DUMTAXAT ARTIBUS ISTIS QUAE FACTAE SUNT UT PENDANTUR DE MURIS ALBIS STUDETISNE». Vgl. f. die englische Übersetzung Lynn Gumpert: *Observations on «Events»*, in: *The New Museum of Contemporary Art 1981* (wie Anm. 1), S. 8–18, hier S. 15.
- 4** Fekner ironisiert mit seinem Werk Ausstellungs- und Wahrnehmungsweisen von Kunst. Der Rückgriff auf die lateinische Sprache wird im Ausstellungskatalog nicht erwähnt, lässt aber Assoziationen zu elitären Ausschlüssen durch Sprache und Bildung zu.
- 5** Brian O'Doherty: *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part 1*, in: *Artforum* 15, 1976, Nr. 7, S. 24–30, hier S. 25.
- 6** Vgl. Lucy R. Lippard: *Real Estate and Real Art à la Fashion Moda*, *Seven Days Magazine*, April 1980, Reprint in: Lucy R. Lippard: *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, S. 178–182; Gumpert 1981 (wie Anm. 3), S. 9–10.
- 7** *Ebd.*, S. 10.
- 8** Thomas Lawson: *Fashion Moda*, New Museum, in: *Artforum* 19, 1981, Nr. 7, S. 81–82, hier S. 82.
- 9** Die mehrsprachige Ausführung der Ausstellungsbeschriftung lehnt sich an die Bezeichnung von *Fashion Moda* an, die mit ganzen Namen in den Sprachen Englisch, Mandarin, Spanisch und Russisch ausgeführt ist. Gumpert 1981 (wie Anm. 3), S. 9.
- 10** Heresies Collective: *Classified: Big Pages from the Heresies Collective*, in: *The New Museum of Contemporary Art 1983* (wie Anm. 1), S. 26–48, hier S. 27.
- 11** Sowohl Mitglieder des Heresies Collective als auch externe Künstlerinnen wirkten an den jeweiligen Ausgaben mit, die sich je nach der thematischen Ausrichtung zu einem temporären Publikationskollektiv zusammenschlossen. Bei der Ausgabe *Racism is the Issue* waren auch Künstlerinnen of Color aktiv, wohingegen bei *Lesbian Art and Artists* Künstlerinnen partizipierten, die sich als lesbisch oder queer identifizierten. Letztere Ausgabe wurde zum Ausgangspunkt für die von Harmony Hammond kuratierte *A Lesbian Show*, die 1978 in 112 Greene Street stattfand. Vgl. Harmony Hammond: *Lesbian Art in America. A Contemporary History*, New York 2000, S. 44–46.
- 12** Gerade letztere Ausgabe bildet zwar einen Referenzpunkt zur Ausstellung des Heresies Collective im New Museum, sie ist aber aufgrund der medialen und inhaltlichen Disparitäten davon losgelöst zu betrachten und erst nach der Ausstellung publiziert worden. Vgl. Heresies Collective: *Heresies PDF Archive*, <http://heresiesfilmproject.org/archive/>, Zugriff am 03.03.2025.
- 13** Das im Titel *Dream Kitschen* angelegte Wortspiel verweist auf die visuelle und materielle Überzeichnung der Magazinseite und lässt eine künstlerische Intention vermuten, die auf eine Ästhetik des Kitschs anspielt.
- 14** Vgl. Heresies Collective 1983 (wie Anm. 10), S. 45.
- 15** Vgl. *ebd.*, S. 30–46.
- 16** Vgl. Julie Ault: *A Chronology of Selected Alternative Structures, Spaces, Artists' Groups, and Organizations in New York City, 1965–1985*, in: Ault 2002 (wie Anm. 2), S. 17–78.
- 17** Vgl. Gumpert 1981 (wie Anm. 3), S. 10–13.
- 18** Für weitere Informationen zu Taller Boricua und En Foco, Inc. vgl. *ebd.*
- 19** Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2014, S. 267; Petra Lange-Berndt/Isabelle Lindermann: *Kollektive Energien in der Kunst. 1968 bis heute*, in: Dies. (Hg.): *13 Beiträge zu 1968. Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien*, Bielefeld 2022, S. 7–25, hier S. 20.
- 20** Die Bezeichnung des «Collective as Curator» ist angelehnt an den Diskurs zum «Artist as Curator», der maßgeblich von Elena Filipovic Sammelband *The Artist as Curator. An Anthology* (2017) sowie Alison Greens Publikation *When Artists Curate* (2018) geprägt wurde, und wird hier erweitert um eine kollektive Praxis. Vgl. Elena Filipovic (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, Mailand 2017; Alison Green: *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018.
- 21** Vgl. Beatrice von Bismarck: *Curating*, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 56–58.
- 22** Vgl. Kimberlé Crenshaw: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in: *University of Chicago Legal Forum*, 1989, Nr. 1, Artikel 8.
- 23** Vgl. Ault 2002 (wie Anm. 16), S. 17–78, hier S. 49–50.
- 24** Claire Bishop: *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, in: Beatrice von Bismarck u. a. (Hg.): *Now –*

- Tomorrow – Flux. An Anthology on the Museum of Contemporary Art, Zürich 2017, S. 77–106, hier S. 81.
- 25** Marcia Tucker: Preface, in: The New Museum of Contemporary Art 1983 (wie Anm. 1), S. 3.
- 26** Vgl. bes. das Kapitel «1980s: Artists respond to the Neoliberal Turn», in: Sholette 2022 (wie Anm. 2), S. 71–85.
- 27** Tucker 1983 (wie Anm. 25).
- 28** Dennoch basieren Kanonisierungsprozesse gerade unter neoliberalen Paradigmen immer wieder auch auf der Kapitalisierung von Randpositionen, wie sie der Ausstellungspraxis des New Museum zugrunde lag. Vgl. Simon Sheikh: On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization, in: *Manifesta Journal* 11, 2010/11, S. 13–18, hier S. 16–18.
- 29** Vgl. Alhena Katsof: Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980, in: Filipovic 2017 (wie Anm. 20), S. 139–160.
- 30** Zum Begriff der Para-Institution vgl. Nora Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, Berlin/Boston 2018, S. 62–63. Vgl. The New Museum of Contemporary Art, Press Release. Events: Fashion Moda, Taller Boricua, and Collaborative Projects, Inc., 1980, <https://archive.newmuseum.org/print-ephemera/7937>, Zugriff am 03.03.2025.
- 31** In der Einführung des Ausstellungskatalogs äußert Marcia Tucker die Annahme, dass sich Colab wegen ästhetischen und ideologischen Differenzen innerhalb der Gruppe gegen eine institutionelle Ausstellung entschieden habe. Marcia Tucker: Introduction, in: The New Museum of Contemporary Art 1981 (wie Anm. 1), S. 5–6.
- 32** Ed Jones: Introduction, in: The New Museum of Contemporary Art 1981 (wie Anm. 1), S. 38.
- 33** Lucy R. Lippard: Turning the Mirrors around – The Pre-Face, in: American Art 5, 1991, Nr. 1/2, S. 22–35, hier S. 26.
- 34** Um die jeweiligen Ausstellungen und kuratorischen Positionen hinsichtlich ihrer intersektionalen Ausrichtung zu analysieren, ist eine eingehende Ausstellungsanalyse erforderlich, die auch weniger sichtbare Diskriminierungsdimensionen wie Sexualität, Neurodiversität, Behinderung, soziale Herkunft oder Bildung einbezieht und dabei essenziellistische Annahmen vermeidet.
- 35** Maura Reilly: Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating, London 2018, S. 22.
- 36** Ebd., S. 112–117, 172–177. Die Ausstellungspraxis des New Museum, wie es am Beispiel der *Events* deutlich wurde, implizierte zum Teil ambivalente Zuordnungen (normativ–nicht-normativ, institutionell–nicht-institutionell, Kanon–außerhalb des Kanons), die Dissonanzen und Uneindeutigkeiten darstellen und hier dargelegt wurden.

Bildnachweise

- 1** Nr. 10845, <https://archive.newmuseum.org/images/814>, Zugriff am 03.03.2025, mit freundlicher Genehmigung der Künstler:innen und des New Museum.
- 2** Nr. 11776, <https://archive.newmuseum.org/images/1743>, Zugriff am 03.03.2025, mit freundlicher Genehmigung der Künstler:innen und des New Museum.
- 3** Nr. 11770, <https://archive.newmuseum.org/images/1737>, Zugriff am 03.03.2025, mit freundlicher Genehmigung der Künstler:innen und des New Museum.