

kritische berichte

3.2025

**Intersektionalität und
Ausstellungsgeschichte/
Intersectionality and
Exhibition History**

Maria Bremer/ Isabelle Lindermann (Hg.)	Intersektionalität und Ausstellungs- geschichte. Editorial	2
Maria Bremer/ Isabelle Lindermann	Intersectionality and Exhibition History. Editorial	11
Jeannine Tang	Intersectionality by Other Means. Jeannine Tang in Conversation with Maria Bremer and Isabelle Lindermann	19
Lucy R. Lippard/ Candace Hill-Montgomery Fiona McGovern	Working Women / Working Artists / Working Together «moving out of the ivory tower and into the workplace» Ein Kommentar zum Wiederabdruck von <i>Working Women/Working Artists/</i> <i>Working Together</i>	26 30
Clarissa Ricci	Revisiting 1970s Feminisms at the Venice Biennale	33
Carina Engelke	Intersektionalität im Modus künstlerisch- kuratorischer Kollektivität? Die Ausstellungsreihe <i>Events</i> des New Museum in New York (1980–1983)	43
Silvia Maria Sara Cammarata	The Exhibition as a Critical Tool: Guerrilla Girls' Practices Between Activism and Institution Since 1985	53
Shirin Graf	Die Ausstellung <i>One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA</i> bei der documenta fifteen (2022) – intersektional gelesen	63
Debattenbeitrag Irene Below	Kunstgeschichte mit links Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung seit 1967 Irene Below im Gespräch mit Isabelle Lindermann und Fiona McGovern (AG Kunstgeschichte mit links)	74

kritische berichte

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften

Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.

c/o Institut für Kunst- und Bildgeschichte

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

<https://www.ulmer-verein.de/kb>

kritische-berichte@ulmer-verein.de

Redaktion

Sebastián Eduardo Dávila, Regine Heß, Henry Kaap, Kathrin Rottmann,

Sarah Sigmund & Sabine Weingartner (in Co-Redaktion)

Herausgeber:innen dieser Ausgabe

Maria Bremer, Isabelle Lindermann

Beirat

Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Burcu Dogramaci, Gabi Dolff-Bonekämper,

Beate Fricke, Roland Günter, Gottfried Kerscher, Wolfgang Ruppert, Brigitte Sölch, Änne Söll

Erscheinungsweise

Vier Ausgaben pro Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

<https://doi.org/10.11588/kb.2025.3>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

eISSN 2197-7410

kritische berichte 3.2025

Intersektionalität und Ausstellungsgeschichte/ Intersectionality and Exhibition History

Maria Bremer/ Isabelle Lindermann (Hg.)	Intersektionalität und Ausstellungs- geschichte. Editorial	2
Maria Bremer/ Isabelle Lindermann	Intersectionality and Exhibition History. Editorial	11
Jeannine Tang	Intersectionality by Other Means. Jeannine Tang in Conversation with Maria Bremer and Isabelle Lindermann	19
Lucy R. Lippard/ Candace Hill-Montgomery	Working Women/Working Artists/ Working Together	26
Fiona McGovern	«moving out of the ivory tower and into the workplace» Ein Kommentar zum Wiederabdruck von <i>Working Women/Working Artists/ Working Together</i>	30
Clarissa Ricci	Revisiting 1970s Feminisms at the Venice Biennale	33
Carina Engelke	Intersektionalität im Modus künstlerisch- kuratorischer Kollektivität? Die Ausstellungsreihe <i>Events</i> des New Museum in New York (1980–1983)	43
Silvia Maria Sara Cammarata	The Exhibition as a Critical Tool: Guerrilla Girls' Practices Between Activism and Institution Since 1985	53
Shirin Graf	Die Ausstellung <i>One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA</i> bei der documenta fifteen (2022) – intersektional gelesen	63
Debattenbeitrag	Kunstgeschichte mit links	
Irene Below	Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung seit 1967 Irene Below im Gespräch mit Isabelle Lindermann und Fiona McGovern (AG Kunstgeschichte mit links)	74

In den 1980er Jahren im Kontext des *Black Feminism* und der *Critical Race Theory* entstanden, hat sich der Begriff der Intersektionalität – der zusammenwirkende Diskriminierungsformen wie auch den Blick darauf beschreibt und zugleich einen theoretischen Zugang sowie die politische Praxis meint – inzwischen als *traveling concept*, als bewegliches Konzept in sämtlichen sozial- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen und Handlungsfeldern etabliert.¹ Intersektionalität widmet sich allgemein gesprochen der Identifikation und Bekämpfung sozialer Ungerechtigkeit. Im Zuge ihrer Verbreitung ist auch das Museums- und Ausstellungswesen als intersektionales Terrain erschlossen worden. In Wechselwirkung mit kritischen Ausstellungspraktiken schaffen Ansätze der Museologie und Curatorial Studies ein wachsendes Bewusstsein für bestehende mehrdimensionale Diskriminierungen in diesem Bereich und entwickeln zugleich Lösungswege zu deren Überwindung.² Forderungen nach einer diversifizierten und angemessenen (Re-)Präsentation, Zugänglichkeit und Vermittlung nehmen ebenso zu wie reflexive Interventionen und strukturelle Reformen. Gleichzeitig formieren sich gesellschaftliche Widerstände gegen genau diese Veränderungen. Sie reichen von taktischer Verschleierung und symbolischer Beschwichtigung, *pinkwashing* und *tokenism*, bis hin zu Programmabbau, Budgetkürzung und kulturpolitischer Einflussnahme im Zusammenhang mit konservativen bis faschistoiden Gegenbewegungen. An diese aktuelle, spannungsgeladene Situation knüpft das Heft an und fragt, ob und inwiefern Intersektionalität nicht nur in der Gegenwart gesehen werden muss, sondern auch rückblickend auf Kunstaustellungen bezogen werden kann, sowohl als Phänomen als auch als analytische Perspektive. Damit überführt es dieses bewegliche Konzept gezielt in einen ausstellungshistorischen Zusammenhang.

Intersektionalität ...

Ihren buchstäblichen Anfang nahm die Begriffsgeschichte der Intersektionalität in den späten 1980er Jahren, als die Schwarze US-amerikanische Juristin Kimberlé Crenshaw den Ausdruck in ihrem wegweisenden Essay *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine* (1989) prägte.³ Mit dem Konzept der Intersektionalität verfolgte sie das Ziel, die vielfach verwobenen Diskriminierungen und sozialen Ungleichverhältnisse sichtbar zu machen, denen Schwarze Frauen aufgrund der ihnen zugeschriebenen Kategorien von *race* und *gender* ausgesetzt sind. Als anschauliche Metapher führte sie die Straßenkreuzung ein – ein Bild, das das Zusammentreffen von Diskriminierungsformen wie

Sexismus und Rassismus sowie das damit verbundene Verletzungsrisiko verdeutlicht und zugleich Fragen über den Partikularismus und Universalismus von Schutzansprüchen aufwirft.⁴ Wird Intersektionalität nicht wörtlich, sondern inhaltlich gefasst, lässt sich ihre Vorgeschichte jedoch vielschichtig zurückverfolgen. Lange vor ihrer theoretischen Konzeptualisierung wurden die Auseinandersetzungen aus sozialen Bewegungen heraus geführt. Als Crenshaw den Begriff setzte, würdigte sie explizit Schwarze Feministinnen wie Sojourner Truth und Anna Julia Cooper, die bereits im 19. und frühen 20. Jahrhundert auf die doppelte Diskriminierung Schwarzer Frauen aufgrund von Geschlecht und *race* hingewiesen haben.⁵ Diese frühen Kritiken am *weißen* Feminismus bilden eine zentrale Fluchtlinie, die sich in sozialen Bewegungen verankert bis zu den *Black-Feminism*-Kämpfen der 1970er und 1980er Jahre in den USA erstreckt, etwa dem sozialistisch informierten Combahee River Collective und der dort assoziierten Audre Lorde sowie Akteurinnen wie Toni Morrison, Alice Walker, Angela Davis und bell hooks.⁶ Durch vielfältige politisch-historische Analysen auf der Grundlage antirassistischer Gesellschaftskritik deutet sich in diesen Auseinandersetzungen das gemeinsame Ziel an, Women of Color nicht lediglich zu empowern, sondern transformierend in gesellschaftliche Verhältnisse einzugreifen.⁷

Inzwischen findet der Intersektionalitätsbegriff weit über Crenshaws juristischen Fokus auf Schwarze und weiblich gelesene Menschen hinaus Resonanz. Aufgrund einer Erweiterung der damit verbundenen Kategorien auf Klasse, sexuelle Orientierung, Alter, Religion und Behinderung dient er in zahlreichen Disziplinen und Praxisfeldern «kontextualisierte[n] Analysen sozialer Ungerechtigkeit» und verspricht auf diese Weise, deren «Differenzen und Heterogenität zu adressieren».⁸ Der Anwendungsbereich umfasst somit «soziale Strukturen, Institutionen, symbolische Ordnungssysteme, Repräsentationen, Normen, soziale Praktiken, Subjektformationen».⁹ Die Verwendung des Begriffs bleibt indessen kontrovers. Transformative und emanzipatorische Ansätze stehen identitätsbezogenen und liberalen gegenüber.¹⁰ Reibungsflächen bieten neben der allenfalls unzulänglichen Straßenkreuzungsmetapher insbesondere die *weiße* akademische bzw. eurozentrische Beschlagnahme des Konzepts; sein Status – als Metapher, Diskurs, Theorie oder gar Paradigma; die damit zu verbindenden Methodiken; die Setzung, Gewichtung und Auffassung der Diskriminierungskategorien – als ontologisch oder historisch, als kontextspezifisch oder übertragbar.¹¹ Gerade aufgrund der kontrovers geführten Debatten erfordert die Konjunktur des Intersektionalitätsbegriffs auch aus der Perspektive unseres Forschungsgebiets eine historische und systematische Reflexion, ohne die Diskussion dabei auf die Verabsolutierung einer bestimmten Theorie, Methode oder Praxis zu reduzieren.¹²

... und Ausstellungsgeschichte

Die kunsthistorische Ausstellungsgeschichte eignet sich von unserer Warte aus besonders für dieses Anliegen, da sie seit etwa vier Jahrzehnten die materiellen, institutionellen und kulturellen Bedingungen des Öffentlichwerdens von Kunst untersucht – sei es durch Analysen der Kunstaussstellung als Form, als Praxis oder durch die Betrachtung der ausgestellten Kunst – und damit eine grundlegend sozialhistorische Perspektive einnimmt. Dieser Arbeitsbereich knüpft seit seinen Anfängen an eine Kunstgeschichte an, die in den 1970er Jahren, um nur zwei prägnante Beispiele zu nennen, in der englischsprachigen *New Art History* als *Social*

History of Art (T. J. Clark) sowie im westdeutschen Kontext des Ulmer Vereins (mit Jutta Held, Martin Warnke und Detlef Hoffmann) aus einer materialistisch-marxistischen Perspektive entwickelt wurde. Dabei rückten neben der Produktion von Kunst auch ihre Präsentationsweisen, die Bedingungen ihrer Veröffentlichung sowie ihre Vermittlung stärker ins Zentrum der Überlegungen.¹³ Auseinandersetzungen mit den machtvollen Mitteln, Politiken und Bedingungen des Ausstellens gehen jedoch spätestens seit den 1960er Jahren als Institutionskritik aus den Künsten selbst hervor. Die kritischen Befragungen des Kunst- und Ausstellungsbetriebs durch künstlerische Strategien von Hans Haacke oder Mierle Laderman Ukeles, aber auch von aktivistisch-künstlerischen Zusammenschlüssen wie *Where We At* oder der *Art Workers Coalition* arbeiteten die Grundlagen heraus, auf denen eine kunsthistorische Ausstellungsgeschichte aufbauen konnte. Mit diesem Heft schließen wir an ein Verständnis von Ausstellungsgeschichte als Teil der skizzierten Sozialgeschichte der Kunst an, die neben den Kontexten und historischen Bedingtheiten der Veröffentlichung von Kunst auch die Produktionsverhältnisse und -bedingungen von Ausstellungen einbezieht.

Gleichwohl sind die Grenzen der Ausstellungsgeschichte seither fließend; sie ist von Begriffen, Werkzeugen und Impulsen aus benachbarten Disziplinen, insbesondere der Museologie, der Curatorial Studies und der kritischen Kunst- und Ausstellungspraxis, durchzogen.¹⁴ Vor dem Hintergrund einer globalen Erweiterung dieses Arbeitsbereichs stehen sich derzeit auch hier verschiedene Tendenzen gegenüber: eine kanonische, die eine «westliche», zumeist *weiß* und männlich geprägte Kunstgeschichte tradiert; eine revisionistische Strömung, die diese reflexiv befragt und erweitert; verstreute Korrektivstudien, die nicht zwangsläufig miteinander oder mit etablierten Ausstellungsgeschichten in Verbindung stehen. Solche «Area Studies» nehmen bislang unzureichend thematisierte historische Ausstellungen unter Aspekten wie *race*, geografischer Verortung, Geschlecht oder sexueller Orientierung in den Blick.¹⁵ So werden Ausstellungen von weiblich oder geschlechtlich nicht-konformen, afroamerikanisch oder asiatisch gelesenen Künstler:innen sowie LGBTQIA+-Kunst wissenschaftlich aufgearbeitet.¹⁶ Hier ist meist eine Diskriminierungskategorie wie Geschlecht, geografische Marginalisierung oder sexuelle Orientierung leitend für die Fokussetzung. Doch dass additive Verfahren auch in der Ausstellungsgeschichte das Repräsentationsdilemma nicht lösen, stellte unter anderen bereits 2010 der Kulturwissenschaftler Simon Sheikh in seiner Auseinandersetzung mit Kanonisierungsprozessen fest. Stattdessen plädierte er provokativ für eine Abschaffung des Kanons zugunsten einer «conceptual» (konzeptuellen) Ausstellungsgeschichte.¹⁷ Konzepte versteht der Begriffshistoriker Reinhart Koselleck, auf den Sheikh sich bezieht, als sprachlich gefasste Erfahrung; sie speichern und prägen historische Lebensrealitäten.¹⁸ Demnach sind sie untrennbar mit der Sozialgeschichte verbunden, mit den Strukturen, Praktiken und Erfahrungen sowie den Klassenverhältnissen, sozialen Bewegungen und Institutionen, die Gesellschaften im Lauf der Zeit formen.

Vor diesem Hintergrund wollen wir fragen, ob Intersektionalität als ein in diesem Sinne *sozialhistorisch fundiertes Konzept* in seinem wörtlichen *und* inhaltlichen Verständnis zu einem produktiven Begriff für die Ausstellungsgeschichte werden kann – ein Begriff, der nicht nur die Festigung bestehender Kanons infrage stellt, sondern auch eine Partikularisierung dieses Arbeitsbereichs vermeidet. Kann Intersektionalität dazu beitragen, Konsensbildungsprozesse kritisch zu hinterfragen und gleichzeitig für die Lücken zu sensibilisieren, die entstehen, wenn ausschließlich über eine einzelne Kategorie definiert wird?

Ausstellungsgeschichte – intersektional?

Viele Definitionsansätze verbinden (Kunst-)Ausstellungen nicht nur in der Gegenwart, sondern bereits seit den Anfängen der Moderne und den Entwicklungen des 20. Jahrhunderts mit gesellschaftspolitischen Verhältnissen. Dies geschieht in Argumentationszusammenhängen, die die (Kunst-)Ausstellung im kapitalistischen, imperialen und kolonialen Projekt der europäischen Moderne verankern. Dabei wird sie im Zuge des Aufkommens einer bürgerlichen Öffentlichkeit als ein disziplinierender Machtapparat beschrieben, der durch Wissensgenerierung und Sichtbarmachung die Selbst- und Fremdwahrnehmung prägt und legitimiert, etwa im Interesse des *Nation Building* (Tony Bennett nach Michel Foucault); als ein soziales Ritual gefasst, das durch die Herauslösung der Exponate aus ihren ursprünglichen Bedeutungszusammenhängen Modi der Distanz habitualisiert (Dorothea von Hantelmann); als Kontaktzone markiert, in der Kulturen aufeinandertreffen und Konflikte ausgetragen werden – eine Erscheinung, die untrennbar mit den Kontinuitäten der historischen, asymmetrischen Machtverhältnisse von Kolonialismus und Sklaverei verbunden ist (nach Mary Louise Pratt).¹⁹ Andere Zugänge attestieren der (Kunst-)Ausstellung spätestens seit den 1960er Jahren selbstreflexive bis transformierende Eigenschaften, die ihre ästhetische *und* gesellschaftliche Wirksamkeit begründen: als (institutions-)kritische – künstlerische oder kuratorische – Form, die ihre Bedingtheit und Situiertheit adressiert (James Timothy Voorhies; Tristan Garcia/Vincent Normand); als Einklammerung, die Praxiszusammenhänge unterbricht und neu zur Disposition stellt (Kathrin Busch/Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln); als bedeutungsproduktiver und handlungsfähiger relationaler Zusammenhang (Beatrice von Bismarck; Nora Sternfeld/Luisa Ziaja).²⁰ Gemeinsam ist diesen Ansätzen, dass der (Kunst-)Ausstellung eine Rolle bei der Produktion, Darstellung, Reflexion oder Aushandlung gesellschaftlicher Verhältnisse zugeschrieben wird.

Wenn wir Intersektionalität nun als Konzept auf die Ausstellungsgeschichte übertragen, kann in der Analyse die spezifische gesellschaftliche Verankerung der Kunstaussstellung in den Vordergrund treten: ihr Vermögen, soziale Ungleichheiten zu verstärken oder zu entkräften. Auch im Ausstellungsmodus bezeichnet Intersektionalität zum einen das Phänomen miteinander verschränkter Diskriminierungsformen, zum anderen die Strategien zu deren Sichtbarmachung und Überwindung. Daher schlagen wir vor, nicht allein aktuelle oder historische Kunstaussstellungen zu untersuchen, die selbst zusammenwirkende Diskriminierungs- und Unterdrückungsmechanismen berücksichtigen oder thematisieren, sondern Intersektionalität als konstitutives Phänomen von Kunstaussstellungen zu verstehen – das heißt, sie auch dahingehend zu untersuchen, auf welche Art und Weise sich solche Machtmechanismen darin reproduzieren.

Dieses Anliegen verbindet sich mit der Frage nach möglichen methodischen Ansätzen. Intersektionalität trat mit dem Anspruch an, «essentialistische Ideologien von homogener Eigentlichkeit, etwa sozialer Kategorien, systematisch» in ihrem Zusammenwirken, also in ihrem Verhältnis zueinander zu befragen, zu widerlegen und die jeweiligen Beziehungen *zwischen* den Kategorien zu untersuchen.²¹ Eine ausstellungshistorische Forschung, die Intersektionalität aufgreift, könnte daher einen beziehungstheoretischen Ansatz heranziehen.

In ihrem 2017 erschienenen Band *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende* analysiert Bini Adamczak aus einer marxistischen, kapitalismuskritischen und queer-feministischen Perspektive «Beziehungsweisen» nicht nur über ihre

Akteur:innen, sondern legt den Fokus auf das Dazwischen sowie auf die Bedingungen, unter denen Beziehungen entstehen, bestehen und reproduziert werden.²² Im Kontext von Kunstausstellungen ließe sich mittels einer Analyse von ›Beziehungsweisen‹ sichtbar machen, auf welche Weise dort spezifisch *intersektionale* Verhältnisse wirksam werden.

Mit Jeannine Tang diskutieren wir zu Beginn des Heftes als Herausgeberinnen solche methodischen Herausforderungen, die mit der Verbindung von Intersektionalität und Ausstellungsgeschichte einhergehen.²³ Einsichten einer auf Intersektionalität ausgerichteten Ausstellungshistoriografie gewinnen die Beiträge der Autorinnen meist über diejenigen Schauzusammenhänge, die aus Erfahrungen oder Strukturen intersektionaler Diskriminierung ein positives Einschlusskriterium ableiten: durch zeitgenössische Fallstudien, die – wie Shirin Graf in ihrem Beitrag zur Ausstellung *One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA* bei der documenta fifteen (2022) zeigt – ausgehend von gesellschaftlicher Mehrfachunterdrückung ethnokulturelle Identifikationskategorien kritisch destabilisieren, aber auch anhand historischer Fallstudien.²⁴ Ein Beispiel ist die marxistisch-feministisch informierte Ausstellung *Working Women/Working Artists/Working Together*, die 1982 von Candace Hill-Montgomery und Lucy R. Lippard in der Gallery 1199 in New York City kuratiert wurde und deren experimentellen Ausstellungstext wir hier abdrucken, kommentiert von Fiona McGovern.²⁵ Die Ausstellung zeigte gemeinschaftlich produzierte Arbeiten von Künstlerinnen, größtenteils Women of Color, sowie von Mitgliedern der links orientierten Arbeiter:innen-Gewerkschaft District 1199, die sich besonders für die Belange des Schwarzen und lateinamerikanischen weiblichen Krankenhauspersonals einsetzte.²⁶ Indem sie sich sowohl innerhalb als auch außerhalb des Kunstfelds mit den Effekten spezifischer Überlagerungen von Klasse, Geschlecht, *race* und weiteren Kategorien auseinandersetzten, zeigen sich Ausstellungen wie diese an der Ausarbeitung dessen beteiligt, was heute als Intersektionalität gilt. Intersektionale Diskriminierung kann also über historische Gefüge hinweg in ihren expositorischen Wechselwirkungen rückverfolgt und nachvollzogen werden.²⁷ So zeigt Carina Engelke in ihrem Beitrag, dass die Reihe *Events* des New Yorker New Museum zwischen 1980 und 1983 als diskursive Ausstellungsveranstaltung verschiedene kuratorische und künstlerische Praktiken mehrfach marginalisierter Akteur:innen und lokaler Gemeinschaften versammelte. Gesellschaftliche Ausschlusskriterien wurden hier zum Anlass für eine wenn auch temporäre Institutionalisierung, die die Kritik durch Aktivist:innen wie Künstler:innen aufgriff und kurzzeitig in den Maschinenraum des Kunstbetriebs überführte.²⁸

Dass selbst Ausstellungen, die das institutionalisierte Kunstfeld zur Zielscheibe intersektionaler Kritik erklären, wiederum eigene Ausschlüsse produzieren – ein Aspekt, den Silvia Cammarata anhand der expositorischen Tätigkeiten der Guerrilla Girls und deren Ambivalenzen herausarbeitet –, ist eine weitere zentrale Erkenntnis einer auf Intersektionalität ausgerichteten Ausstellungsgeschichte.²⁹ Diese misstraut einer Polarisierung von Positiv- und Negativdiskriminierung und ermöglicht stattdessen, Widersprüche dort zu fassen, wo sie sich materialisieren. Indem sie nicht nur *eine* Identitäts- oder Identifikationskategorie, in diesem Fall Gender, in den Mittelpunkt stellt, sondern ebenso soziale Zugehörigkeit und politisches Engagement berücksichtigt, leistet Clarissa Ricci eine gesellschaftliche Verankerung der von ihr untersuchten Künstlerinnenausstellungen.³⁰ Durch die Aufarbeitung der Teilhabe von Künstlerinnen und Kulturarbeiterinnen an der Venedig-Biennale in

den 1970er Jahren macht Ricci die Anbindung der Fallstudien an eine transnationale Geschichte der Feminismen in ihrem Verhältnis zu linken Bewegungen sichtbar. Der dritte Debattenbeitrag der AG Kunstgeschichte mit links des Ulmer Vereins steht im Zeichen der Ausstellungsgeschichte und knüpft mit dem Fokus auf das Verhältnis von Kunstgeschichte und Schule, Kunstvermittlung und Ausstellungspraxis an das Thema dieses Heftes an. Nach den Revolten der 1968er Jahre spielten diese Handlungsfelder in der BRD innerhalb linker Initiativen und Diskussionen eine zentrale Rolle. Im Interview mit der Kunsthistorikerin Irene Below treten die Belange einer kritisch-emanzipatorischen Kunstvermittlung seit den 1970er Jahren hervor, die unter anderem mit Klassenfragen und Zugänglichkeiten zu Ausstellungen verbunden waren.

Diesem Heft ging ein Call for Papers voraus, der – so das Anliegen – sowohl eine historische als auch thematische Breite gewährleisten und die Pluralität möglicher Ansätze sichtbar machen sollte. Im November 2024 fand ein Workshop an der Universität für angewandte Kunst und der Akademie der bildenden Künste Wien statt, der die meisten Autorinnen zusammenbrachte und darauf abzielte, eine gemeinsame Diskussionsgrundlage zu schaffen.³¹ Die behandelten Beispiele verorten sich – im Einklang mit der akademischen Sozialisierung der Beitragenden – vorwiegend im US-amerikanischen wie europäischen Raum und damit in Regionen des Globalen Nordens, in deren wissenschaftlichen Kontexten das Konzept der Intersektionalität weiterhin vielfach diskutiert wird. Auch wenn es in den Beiträgen nicht allein darum geht, Repräsentationen auszugleichen, sondern darum, Strukturen zu verstehen, verweist die Zusammenstellung des Heftes zugleich auf Leerstellen, auf die Situiertheit wissenschaftlicher Produktion und lässt – so zumindest die Hoffnung – notwendige zukünftige Forschungsperspektiven erkennen. Insofern verstehen wir sowohl die Arbeit der Autorinnen als auch das Heft selbst als Beitrag zu aktuellen wie historischen Debatten – als Teil einer Diskussionsgemeinschaft, die daran arbeitet, situierte Perspektiven nicht einzuhegen, sondern zu öffnen, und sich der Frage widmet, wie eine sozialhistorische Ausstellungsgeschichte unter dem Zeichen der Intersektionalität geschrieben werden kann.

Anmerkungen

1 Intersektionalität kann «sowohl die Sache als auch den Blick auf die Sache» bezeichnen, «wobei die Grenze zwischen beiden Verwendungsweisen fließend ist»; Katrin Meyer: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg 2017, S. 18. Zur Intersektionalität als «traveling theory» (nach Edward Said) siehe etwa Gudrun Axeli-Knapp: «Intersectionality» – ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von «Race, Class, Gender», in: *Feministische Studien* 23, 2005, Nr. 1, S. 68–81.

2 Sönke Gau/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.): *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld 2024; Martina Griesser-Stermscheg u. a. (Hg.): *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin/Boston 2023; Katya García-Antón (Hg.): *Art and Solidarity Reader*.

Radical Actions, Politics and Friendships, Amsterdam 2022; Susanne Gaensheimer/Julia Hagenberg (Hg.): *Wem gehört das Museum? Whose Museum is it? museum global – Perspektiven zur Kunstvermittlung*, Perspectives on Art Education, Köln/Düsseldorf 2020.

3 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* 1, 1989, Art. 8, S. 139–167, <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>, Zugriff am 08.04.2025; dies.: *Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, in: *Stanford Law Review* 43, 1991, Nr. 6, S. 1241–1299. Crenshaw bezog sich in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf Frauen. Vor diesem historischen Hintergrund

verzichteten wir hier auf eine genderinklusive Schreibweise.

4 Zur rechtswissenschaftlichen Perspektive Eike Marten/Katharina Walgenbach: Intersektionale Diskriminierung, in: Albert Scherr/Anna Cornelia Reinhardt/Aladin El-Mafaalani (Hg.): Handbuch Diskriminierung, 2. Aufl., Wiesbaden 2023, S. 132–145, bes. S. 133–140. Um konzeptionelle Grenzen zu überwinden, wurden inzwischen weitere alternative Konzepte wie «Interdependenzen» (Isabell Lorey), «trans-locational belongings» (Floya Anthias) oder «Assemblage» (Anna Amelina) vorgeschlagen; siehe Isabell Lorey: Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weißseinsforschung, in: transversal, Oktober 2008, https://transversal.at/transversal/0806/lorey/de#_ftn6, Zugriff am 08.04.2025; Floya Anthias: Translocational Belongings. Intersectional Dilemmas and Social Inequalities, New York 2021; Anna Amelina: Theorizing Large-Scale Societal Relations Through the Conceptual Lens of Cross-Border Assemblages, in: Current Sociology 69, 2021, Nr. 3, S. 352–371.

5 Crenshaw 1989 (wie Anm. 3), S. 152, 160.

6 Meyer 2017 (wie Anm. 1), S. 27–35. Siehe bes. The Combahee River Collective: A Black Feminist Statement (1977), in: Zillah R. Eisenstein (Hg.): Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism, New York 1979, S. 362–372; dt. Übersetzung in Natasha A. Kelly (Hg.): Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte, Münster 2019, S. 49–62. Der Band versammelt Quellentexte Schwarzer Feministinnen seit 1851 und belegt sowohl die Kontinuität intersektionaler Ungleichverhältnisse als auch die gewachsenen Bezugnahmen der Autorinnen aufeinander. Dennoch wurde das Konzept erst durch Crenshaw für die weiße Mehrheitsgesellschaft sichtbar (ebd., S. 12). Zur Vorgeschichte des Intersektionalitätsdiskurses gehört auch die von der panafrikanischen Kommunistin Claudia Jones in den 1940er Jahren in Großbritannien entwickelte Theorie der *triple oppression* – der dreifachen Unterdrückung kolonisierter Frauen –, auf die sich in den frühen 1970er Jahren die New Yorker Zeitschrift *Triple Jeopardy*, das Periodikum der Third World Women's Alliance (TWWA), bezog. Vgl. Tom Holert: «Ca. 1972». Gewalt – Umwelt – Identität – Methode, Leipzig 2024, S. 95–96.

7 Seit 1968 konzentrierte sich die (west-)deutsche Frauenbewegung auf Überschneidungen von Geschlecht und Klasse, während in den 1980er und 1990er Jahren durch die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und Audre Lordes Berlinaufenthalte zunehmend Schwarze deutsche und diasporische Perspektiven in den feministischen Diskurs einflossen. Encarnación Gutiérrez Rodríguez ging diesen oft übersehenen Anfängen der deutschsprachigen Intersektionalitätsdebatte nach: Intersektionalität oder: Wie nicht über Rassismus sprechen, in: Sabine Hess/Nikola Langreiter/Elisabeth Timm (Hg.): Intersektionalität revisited. Empirische,

theoretische und methodische Erkundungen, Bielefeld 2011, S. 77–100. Siehe auch Sedef Gümen: Geschlecht und Ethnizität in der bundesdeutschen und US-amerikanischen Frauenforschung, in: Texte zur Kunst, 1994, Nr. 15, S. 127–137; Meyer 2017 (wie Anm. 1), S. 35–41.

8 Nikita Dhawan/María do Mar Castro Varela: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2015, S. 298–299.

9 Marten/Walgenbach 2023 (wie Anm. 4), S. 132.

10 Die materialistisch-marxistische Kritik an einem identitätsorientierten, liberalen Intersektionalitätsverständnis argumentiert, dass der Fokus auf identitäre Differenzen kapitalistische Ausbeutungsmechanismen verschleierte und soziale Unterdrückung individualisierte, weil er das Subjekt als Schnittpunkt verschiedener Diskriminierungsformen betrachte und so neoliberale Prozesse reproduziere. Siehe etwa Marina Vishmidt: Between Equal Rights: Representing Class and Other Struggles in the Image Field, in: Malcolm Bull/Jacopo Galimberti: Contemporary Art and Class. Reassessing an Analytical Category, Oxford Art Journal 45, 2022, Nr. 2, S. 307–323, hier S. 311.

11 Zur sukzessiven Aneignung des Intersektionalitätskonzepts siehe Helma Lutz: Intersectionality, in: Enzo Colombo/Paola Rebughini (Hg.): Framing Social Theory, London/New York 2023, S. 76–93, hier S. 80, 82; Nikita Dhawan/María do Mar Castro Varela: Intersektionalität und ihre Kritiker*innen. Postkoloniale Queer-Feministische Dilemmata, in: Anna Sabel/Natalia Amina Loinaz/Verband binationaler Familien und Partnerschaften (Hg.): (K)ein Kopftuchbuch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken, Bielefeld 2023, S. 39–63. Dhawan und Castro Varela warnen davor, «die Spezifika eines gegebenen Kontexts [zu] übersehen» (ebd., S. 39); zur Übertragbarkeit der Analysekatoren siehe ebd., S. 44; genereller zum Status des Intersektionalitätskonzepts Meyer 2017 (wie Anm. 1), S. 122–127. Die einflussreiche Intersektionalitätsforscherin Patricia Hill Collins betrachtet Intersektionalität etwa als eine «critical social theory», die multiple Formen von Unterdrückung und Privilegien in ihrem Zusammenwirken analysiere: Intersectionality as Critical Social Theory, Durham 2019. Zu den Methodiken der Intersektionalitätsforschung Meyer 2017 (wie Anm. 1), S. 108–119; zum Status der Kategorien Lutz 2023 (wie Anm. 11), S. 78.

12 Die *kunsthistorischen* Rezeptionswege der Intersektionalitätsdebatte im Allgemeinen erfordern eine gesonderte Untersuchung, die den Rahmen dieses Heftes sprengt. Jedoch finden wir es an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass für die deutschsprachige Kunstgeschichtliche Wissenschaftlerinnen um die 6. Kunsthistorikerinnentagung 1995 in Trier die Arbeit an diesem Thema aufnahmen, ohne jedoch explizit auf den Begriff zu referieren. In der Einleitung des aus dieser Konferenz hervorgegangenen Sammelbands *Projektionen*.

Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur (1997) nahm Viktoria Schmidt-Linsenhoff erstmals eine historische und zeitgenössische Skizzierung des Problemfeldes für die Kunstgeschichte vor, das selbst von feministisch-materialistischen Kunst-historikerinnen lange ausgeschlossen wurde. Erst die Kritik Schwarzer Feministinnen und *women artists of color* habe die «Debatten, die marxistisch und nicht-marxistisch orientierte Feministinnen in den siebziger Jahren um die Rangfolge der Unterdrückung durch Klassen- und Geschlechter-zugehörigkeit führten», erweitert, sodass «identi-tätsbildende Aspekte wie sexuelle Orientierung, Alter, Klasse, Nation, Ethnos, Religion, Hautfarbe etc. nicht länger als additive Hinzufügung zu einer im Körper begründeten Geschlechtsidentität», sondern in ihrem Zusammenwirken als konstitutiv verstanden werden müssen. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Einleitung, in: Annegret Friedrich u. a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 8–14; siehe auch Hildegard Frübis/Edith Futscher (Hg.): Intersektionalität. Ungleichheiten im Gemenge, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung, 2014, Nr. 56, sowie die Ausgabe des Wiener Magazins *Bildpunkt* zum Thema Intersections, Herbst 2021, Nr. 58.

13 Vgl. Timothy James Clark: The Conditions of Artistic Creation, in: Times Literary Supplement, 24.05.1974, S. 561–562; im Kontext des Ulmer Vereins siehe die Debatte um das 1972 wiedereröffnete Historische Museum Frankfurt, Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.): Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft, Fernwald 1974, sowie das Interview von Isabelle Lindermann und Fiona McGovern mit Irene Below in diesem Heft, S. 74–85. Zur Ausstellungsgeschichte des Ulmer Vereins allgemeiner Henrike Haug/Andreas Huth/Isabelle Lindermann: Mit links: Perspektiven einer kritischen Kunst- und Ausstellungsgeschichte, in: Sebastian Hammerschmidt/Kaja Ninnis/Charlotte Püttmann (Hg.): Die (Ent-)Politisierung der Kunst-wissenschaft. Marxistische Traditionslinien seit 1968 (= Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 27), Göttingen 2025, S. 1–18.

14 Für Bestandsaufnahmen siehe Maria Bremer: Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse. Den Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichts-schreibung erschließen, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (Hg.): Methoden der Ausstellungs-analyse, Bielefeld 2025 (im Erscheinen); Anke te Heesen: On the History of the Exhibition, in: Representations 141, 2018, Nr. 1, S. 59–66; Felix Vogel: On the Canon of Exhibition History, in: Ruth Iskin (Hg.): Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World, London/New York 2017, S. 189–202; Ana Bogdanović/Maria Bremer: Expanding the Field of Art His-tory. Entanglements with Exhibition History, in: Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti, 2016, Nr. 44, S. 249–259; Linda Boersma/Patrick van

Rossem: Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History. Editorial, in: Stedelijk Studies 2, 2015, <https://stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of-exhibition-history/>, Zugriff am 08.04.2025; Luisa Ziaja: Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien u. a. 2013, S. 23–36; Teresa Gleadowe: Inhabiting Exhibition History, in: The Exhibitionist 4, 2011, S. 24–30; Julian Myers: On the Value of a History of Exhibitions, in: ebd., S. 24–28; Christian Rattemeyer: What History of Exhibitions?, in: ebd., S. 35–39. Ausstellungsgeschichte wird nicht nur akademisch, sondern auch durch Ausstellungen selbst produziert, siehe dazu Beatrice von Bismarck: Curatorial Histories, Entangled Forms, in: dies./Rike Frank (Hg.): Of(f) Our Times. Curatorial Anachronics, Berlin 2019, S. 82–89.

15 Maura Reilly prägte den Begriff der «Area Studies», bezog ihn jedoch auf kuratorische Strategien, nicht auf ausstellungshistorische Studien; dies.: What is Curatorial Activism?, in: Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating, London 2018, S. 17–33, hier S. 25–29.

16 Catherine Dossin/Hanna Alkema: Women Artists Shows/Salons/Societies. Towards a Global History of All-Women Exhibitions, in: Artl@s Bulletin 8, 2019, Nr. 1, Art. 19, S. 5–13, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/19/>, Zugriff am 08.04.2025; John Tain (Hg.): Uncooperative Contemporaries. Art Exhibitions in Shanghai in 2000, Köln/London 2020 (Exhibition Histories); Nana Adusei-Poku (Hg.): Reshaping the Field. Arts of the African Diasporas on Display, Köln/London 2022 (Exhibition Histories); Bas Hendriks (Hg.): Queer Exhibition Histories, Amsterdam 2023.

17 Simon Sheikh: On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization, in: Manifesta Journal 11, 2010/11, S. 13–18, hier S. 18.

18 Reinhardt Koselleck: Sprachwandel und Ereignisgeschichte, in: Merkur, 1989, Nr. 486, <https://www.merkur-zeitschrift.de/1989/08/01/sprachwandel-und-ereignisgeschichte/>, Zugriff am 08.04.2025.

19 Tony Bennett: The Exhibitionary Complex, in: New Formations, 1988, Nr. 4, S. 73–102; ders.: Exhibition, Truth, Power. Reconsidering «The Exhibitionary Complex», in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (Hg.): The documenta 14 Reader, München/London/New York 2017, S. 339–400; Dorothea von Hantelmann: Art Institutions as Ritual Spaces. A Brief Genealogy of Gatherings, in: Tristan Garcia/Vincent Normand (Hg.): Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions, Berlin 2019, S. 251–258; dies./Carolyn Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010; Mary Louise Pratt: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London/New York 1992; James Clifford: Museums as Contact Zones, in: ders. (Hg.): Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard 1997, S. 188–219; zuletzt Thomas

Sieber: Erkundungen in der Kontaktzone. Zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen, in: Gau/Sachs/Sieber 2024 (wie Anm. 2), S. 59–71.

20 James Timothy Voorhies: Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form since 1968, Cambridge, Mass. 2017; Tristan Garcia/Vincent Normand: Introduction, in: Garcia/Normand 2019 (wie Anm. 19), S. 11–23; Kathrin Busch/Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln: Vorwort, in: dies. (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten, Zürich/Berlin 2016, S. 7–10; Beatrice von Bismarck: Das Kuratorische, Leipzig 2021, bes. S. 29; Nora Sternfeld/Luisa Ziaja: What Comes After the Show? On Post-Representational Curating, in: OnCurating 14, 2012, S. 21–24.

21 Sophie Schasiepen/Jens Kastner: weil die soziale Wirklichkeit komplex ist ... intersections im Gespräch mit Gin Bali und Paula-Irene Villa Braslavsky, Bildpunkt, 2021, Nr. 58, https://igbildendekunst.at/bildpunkt/_weil-die-soziale-wirklichkeit-komplex-ist/, Zugriff am 22.04.2025.

22 Bini Adamczak: Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende, Frankfurt am Main 2017, S. 243. Ihr Konzept wurde bereits in Ansätzen in den Curatorial Studies rezipiert, insbesondere im Bestreben, die relationale Dimension von Kuratorialität zu erfassen. Vgl. Bismarck 2021, wie Anm. 20, S. 43.

23 S. 19–25.

24 S. 63–73.

25 Lucy R. Lippard/Candace Hill-Montgomery: Working Women/Working Artists/Working Together,

in: Woman's Art Journal 3, 1982, Nr. 1, S. 19–20; Wiederabdruck im vorliegenden Heft, S. 26–29; Kommentar von Fiona McGovern S. 30–32. Unser Dank gilt den Autorinnen für die unterstützende Freigabe.

26 Die Ausstellung knüpfte an frühere Projekte an, etwa *Women and Work. A Document of the Division of Labor in Industry*, gezeigt 1975 von Mary Kelly, Kay Hunt und Margaret Harrison in der South London Art Gallery; Friederike Sigler: Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970, München 2021, S. 79–88.

27 Ansätze zur Neuinterpretation historischer Phänomene aus intersektionaler Perspektive entstanden in interdisziplinären Zusammenschlüssen; Barbara Leonardi (Hg.): *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond*, Berlin 2018.

28 S. 43–52.

29 S. 53–62.

30 S. 33–42.

31 Wir danken den Kolleg:innen am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft der Akademie der bildenden Künste Wien sowie Eva Kernbauer und den Kolleginnen der Abteilung Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst Wien für die Unterstützung des Workshops und der Akademie der bildenden Künste Wien darüber hinaus für die zusätzliche Finanzierung dieses Heftes.

The concept of intersectionality emerged in the 1980s in the context of Black feminism and critical race theory (CRT). Since then, intersectionality – which describes interacting forms of discrimination and perspectives on them and refers to both a theoretical approach and a political practice – has established itself as a travelling concept throughout the disciplines and fields of action of the social sciences and humanities.¹ Intersectionality is generally dedicated to identifying and combating social injustice. In the course of its dissemination, museums and exhibitions have also been opened up as intersectional terrain. In interaction with critical exhibition practices, approaches in museology and curatorial studies are creating a growing awareness of existing multidimensional discrimination in this field and, at the same time, developing solutions to overcome it.² Demands for diversified and appropriate (re)presentation, accessibility and mediation are increasing, as are reflexive interventions and structural reforms. At the same time, social resistance to these very changes is forming. It ranges from tactical obfuscation and symbolic appeasement, pinkwashing, and tokenism, to program and budget cuts, and cultural-political influence in conjunction with conservative to fascistic counter-movements. This issue ties in with this current, tense situation and asks whether and to what extent intersectionality, as a phenomenon and as an analytical perspective, must not only be seen in the present, but can also be applied retrospectively to art exhibitions. In doing so, it deliberately places this fluid concept in an exhibition-historical context.

Intersectionality ...

The history of the term intersectionality began concretely in the late 1980s, when the Black American lawyer Kimberlé Crenshaw coined it in her groundbreaking essay *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine* (1989).³ With the concept of intersectionality, she sought to make visible the multiple, interwoven forms of discrimination and social inequalities to which Black women are subjected on the basis of the categories of race and gender ascribed to them. She introduced the vivid metaphor of the street intersection – an image that illustrates the convergence of forms of discrimination such as sexism and racism and the associated risk of harm, while also raising questions about the particularism and universalism of claims to protection.⁴ However, if intersectionality is understood in a substantive rather than a literal sense, its history can be traced back in many different ways. Long before they came to be conceptualized in theoretical terms, the struggles were carried out within social movements. When Crenshaw coined the term, she explicitly acknowledged Black feminists such

as Sojourner Truth and Anna Julia Cooper, who in the 19th and early 20th centuries had already highlighted the double discrimination of Black women on the basis of gender and race.⁵ These early critiques of *white* feminism form a central line of flight that is anchored in social movements and extends to the Black feminist struggles of the 1970s and 1980s in the United States, for example in the socialist-influenced Combahee River Collective and its associated figure Audre Lorde as well as central protagonists such as Toni Morrison, Alice Walker, Angela Davis, and bell hooks.⁶ Through diverse political and historical analyses grounded in anti-racist social critique, these debates reveal a common goal: not merely to empower women of color, but to intervene in social conditions in a transformative way.⁷

The concept of intersectionality now resonates far beyond Crenshaw's legal focus on Black and female-read people. By broadening its categories to include class, sexual orientation, age, religion, and disability, it serves as a «contextualized analysis of social injustice» in many disciplines and fields of practice, promising to address their «differences and heterogeneity».⁸ Its scope thus encompasses «social structures, institutions, symbolic systems of order, representations, norms, social practices, and subject formations».⁹ However, the use of the term remains controversial. Transformative and emancipatory approaches are contrasted with identity-based and liberal ones.¹⁰ In addition to the possibly inadequate road intersection metaphor, areas of friction include the *white* academic or Eurocentric appropriation of the concept; its status – as a metaphor, discourse, theory or even paradigm; the methodologies associated with it; the definition, weighting, and interpretation of categories of discrimination – as ontological or historical, context-specific or transferable.¹¹ Precisely because of the controversial debates surrounding it, the popularity of the concept of intersectionality also requires historical and systematic reflection from the perspective of our field of research, without reducing the discussion to the absolutization of a particular theory, method or practice.¹²

... and exhibition history

From our point of view, art-historical exhibition history is particularly suited to this cause, since it has been investigating the material, institutional, and cultural conditions under which art becomes public for some four decades – whether through analyses of the art exhibition as a form, as a practice, or through consideration of the art exhibited – and thus takes a fundamentally socio-historical perspective. Since its inception, this field of work has been linked to an art history that developed in the 1970s, in the «new art history» as a «social history of art» (T. J. Clark) and in the West German context of the Ulmer Verein (with Jutta Held, Martin Warnke and Detlef Hoffmann) from a materialist Marxist perspective, to name but two striking examples. In addition to the production of art, the focus shifted to the ways in which it is presented, the conditions under which it is published and how it is mediated.¹³ At the latest since the 1960s, however, the powerful means, politics, and conditions of exhibiting have been the subject of institutional critique from within the arts themselves. The critical questioning of the art and exhibition business through artistic strategies by, among others, Hans Haacke and Mierle Laderman Ukeles, as well as activist-artist associations such as Where We At and the Art Workers Coalition, laid the foundations on which an art-historical exhibition history could be built. In this issue we follow an understanding of exhibition history as part of the outlined social history of art, which takes into account not only the contexts and historical

conditions of the publication of art, but also the relations and conditions of the production of exhibitions.

Since then, however, the boundaries of exhibition history have been fluid, permeated by concepts, tools, and impulses from related disciplines, especially museology, curatorial studies, and critical art and exhibition practice.¹⁴ Against the backdrop of a global expansion of this field of work, various tendencies are currently at odds with each other: a canonical one that perpetuates a *white*, male-dominated «Western» art history; a revisionist current that reflexively questions and extends this; and scattered corrective studies that are not necessarily connected to each other or to established exhibition histories. Such «area studies» focus on historical exhibitions that have not yet been adequately addressed, examining aspects such as race, geographical location, gender or sexual orientation.¹⁵ Exhibitions by women or gender non-conforming, African-American or Asian artists, as well as LGBTQIA+ art, are thus academically analyzed.¹⁶ In most cases, a category of discrimination, such as gender, geographical marginalization or sexual orientation, is the guiding principle for the focus. However, as early as 2010, the cultural studies scholar Simon Sheikh, among others, noted in his examination of canonization processes that additive methods do not solve the dilemma of representation in exhibition history either. Instead, he provocatively argued for the abolition of the canon in favor of a «conceptual» exhibition history.¹⁷ The conceptual historian Reinhart Koselleck, to whom Sheikh refers, understands concepts as linguistically formulated experiences that store and shape historical realities of life.¹⁸ Accordingly, they are inextricably linked to social history, to the structures, practices, and experiences, as well as to class relations, social movements, and institutions that shape societies over time.

Against this backdrop, we ask whether intersectionality, as a *concept grounded in social history* in this sense, can become a productive term for exhibition history in both its literal *and* substantive understanding – a term that not only questions the consolidation of existing canons, but also avoids a particularization of this field of work. Can intersectionality contribute to critically questioning consensus-building processes while at the same time raising awareness of the gaps that arise when definitions are based exclusively on a single category?

Exhibition history – intersectional?

Many attempts at defining (art) exhibitions link them to socio-political conditions, not only in the present, but since the beginnings of modernity and the developments of the 20th century. This is done in contexts that anchor the (art) exhibition in the capitalist, imperial, and colonial project of European modernity. In the course of the emergence of a bourgeois public sphere, it is described as a disciplining apparatus of power that shapes and legitimizes self-perception and the perception of others through the generation and visualization of knowledge, for example in the interest of nation-building (Tony Bennett after Michel Foucault); as a social ritual that habitualizes modes of distance by removing exhibits from their original contexts of meaning (Dorothea von Hantelmann); and as a contact zone where cultures collide and conflicts are played out – a phenomenon inextricably linked to the continuities of the historical, asymmetrical power relations of colonialism and slavery (after Mary Louise Pratt).¹⁹ Since at least the 1960s, other approaches have attested to the self-reflexive and transformative qualities of (art) exhibitions, which are the basis of their aesthetic *and* social effectiveness: as an (institutional) critical – artistic or

curatorial – form that addresses its own conditionality and situatedness (James Timothy Voorhies; Tristan Garcia/Vincent Normand); as a bracketing that interrupts practical contexts and opens them up for renegotiation (Kathrin Busch/Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln); as a meaning-producing and actionable relational context (Beatrice von Bismarck; Nora Sternfeld/Luisa Ziaja).²⁰ What these approaches have in common is that they ascribe to the (art) exhibition a role in the production, representation, reflection or negotiation of social relations.

If we now transfer intersectionality as a concept to exhibition history, the specific social anchoring of the art exhibition can come to the fore in the analysis: its ability to reinforce or invalidate social inequalities. In the exhibition mode, too, intersectionality refers to the phenomenon of intertwined forms of discrimination on the one hand, and to the strategies for making them visible and overcoming them on the other. We therefore propose not only to examine current or historical art exhibitions that themselves take into account or address intersecting mechanisms of discrimination and oppression, but also to understand intersectionality as a constitutive phenomenon of art exhibitions – that is, to examine how such mechanisms of power are reproduced within them.

This concern is linked to the question of possible methodological approaches. Intersectionality was launched with the aim of «systematically» questioning and refuting «essentialist ideologies of homogeneous actuality, such as social categories» in their interaction, and examining the respective relationships between the categories.²¹ Research into exhibition history that takes up intersectionality could therefore draw on a relationship-theoretical method.

In her 2017 publication *Beziehungswise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Bini Adamczak analyzes *Beziehungsweisen* (modes of relationship) from a Marxist, anti-capitalist and queer-feminist perspective, not only through their actors, but also by focusing on the in-between and the conditions under which relations arise, exist, and are reproduced.²² In the context of art exhibitions, an analysis of modes of relationship could reveal the specific ways in which *intersectional* relations come into play.

At the beginning of the issue, we, the editors, discuss with Jeannine Tang the methodological challenges of combining intersectionality and exhibition history.²³ The authors' contributions provide insights into an intersectional exhibition historiography mostly by examining those exhibition contexts that derive a positive inclusion criterion from experiences or structures of intersectional discrimination: through contemporary case studies which, as Shirin Graf shows in her contribution on the exhibition *One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA* at documenta fifteen (2022), critically destabilize ethno-cultural categories of identification based on multiple forms of social oppression, but also through historical case studies.²⁴ A case in point is the Marxist-feminist-informed exhibition *Working Women/Working Artists/Working Together*, curated by Candace Hill-Montgomery and Lucy R. Lippard at Gallery 1199 in New York City in 1982, whose experimental exhibition text we reprint here, with commentary by Fiona McGovern.²⁵ The exhibition featured collectively produced works by women artists, mostly women of color, and members of the left-wing workers' union District 1199, which was particularly committed to the concerns of Black and Latin American female hospital staff.²⁶ By addressing the impact of specific overlaps of class, gender, race, and other categories both within and outside the field of art, such exhibitions contribute to the elaboration of what

is now called intersectionality. Intersectional discrimination can thus be traced and understood in its expository interactions across historical structures.²⁷ In her contribution, Carina Engelke shows that the *Events* series organized by The New Museum in New York between 1980 and 1983 brought together various curatorial and artistic practices of multiply marginalized actors and local communities as a discursive exhibition event. Criteria of social exclusion became the occasion for a temporary institutionalization that took up the critique of activists and artists and briefly transferred it to the engine room of the art world.²⁸

The fact that even exhibitions that declare the institutionalized field of art to be the target of intersectional critique produce their own exclusions – an aspect that Silvia Cammarata highlights on the basis of the expository activities of the Guerrilla Girls and their ambivalences – is another central insight of an exhibition history that focuses on intersectionality.²⁹ This approach mistrusts a polarization of positive and negative discrimination and instead allows contradictions to be grasped where they materialize. By focusing not only on *one* category of identity or identification, in this case gender, but also on social belonging and political engagement, Clarissa Ricci anchors the exhibitions of women artists she examines in society.³⁰ By scrutinizing the participation of women artists and cultural workers in the Venice Biennale in the 1970s, Ricci reveals the connection between the case studies and a transnational history of feminisms in their relationship to left-wing movements. The third contribution to the debate series by the AG Kunstgeschichte mit links of the Ulmer Verein centers on exhibition history. By focusing on the relationship between art history and schooling, art education, and exhibition practice, it also connects directly with the theme of this issue. These sites of agency played a central role within leftist initiatives and discussions in West Germany following the 1968 uprisings. In the interview with the art historian Irene Below, the concerns of a critical and emancipatory approach to art education since the 1970s come to the fore – concerns that were closely tied to questions of class and accessibility to exhibitions.

This issue was preceded by a call for papers intended to ensure both historical and thematic breadth and to highlight the plurality of possible approaches. In November 2024, a workshop was held at the University of Applied Arts and the Academy of Fine Arts Vienna, which brought together most of the authors and aimed to create a common basis for discussion.³¹ In line with the academic socialization of the contributors, the examples discussed are predominantly located in the United States and Europe, and thus in regions of the Global North, where the concept of intersectionality continues to be widely discussed in academic contexts. Although the contributions are not only about balancing representations, but also about understanding structures, the compilation of the issue simultaneously points to gaps, to the situatedness of academic production and – at least it is hoped – reveals necessary future research perspectives. In this respect, we understand both the work of the authors and this journal issue itself as a contribution to current and historical debates – as part of a community of discussion that works to open up rather than confine situated perspectives and is dedicated to the question of how a social-historical exhibition history can be written under the sign of intersectionality.

Translation: Gérard Goodrow

- 1 Intersectionality can refer to «both the thing itself and the view of the thing, where the boundary between the two uses is fluid»; Katrin Meyer: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg 2017, p. 18 [translated]. For more on intersectionality as a «traveling theory» (after Edward Said), see, for example, Gudrun Axeli-Knapp: «Intersectionality» – ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von «Race, Class, Gender», in: *Feministische Studien* 23, 2005, no. 1, pp. 68–81.
- 2 Sonke Gau/Angeli Sachs/Thomas Sieber (eds.): *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld 2024; Martina Griesser-Stermscheg et al. (eds.): *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin/Boston 2023; Katya García-Antón (ed.): *Art and Solidarity Reader. Radical Actions, Politics and Friendships*, Amsterdam 2022; Susanne Gaensheimer/Julia Hagenberg (eds.): *Wem gehört das Museum? Whose Museum is it? museum global – Perspektiven zur Kunstvermittlung. Perspectives on Art Education*, Cologne/Düsseldorf 2020.
- 3 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* 1, 1989, art. 8, pp. 139–167, <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>, last accessed on 5 May 2025; idem: *Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, in: *Stanford Law Review* 43, 1991, no. 6, pp. 1241–1299. In this context, Crenshaw was explicitly referring to women. In light of this historical background, we are choosing not to use a more gender-inclusive language here.
- 4 For more on the legal perspective, see Eike Marten/Katharina Walgenbach: *Intersektionale Diskriminierung*, in: Albert Scherr/Anna Cornelia Reinhardt/Aladin El-Mafaalani (eds.): *Handbuch Diskriminierung*, 2nd ed., Wiesbaden 2023, pp. 132–145, esp. pp. 133–140. In order to overcome conceptual limitations, further alternative concepts such as «interdependencies» (Isabell Lorey), «trans-locational belongings» (Floya Anthias), and «assemblage» (Anna Amelina) have now been proposed; see Isabell Lorey: *Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weißseinsforschung*, in: *transversal*, October 2008, https://transversal.at/transversal/0806/lorey/de#_ftn6, last accessed on 5 May 2025; Floya Anthias: *Translocational Belongings. Intersectional Dilemmas and Social Inequalities*, New York 2021; Anna Amelina: *Theorizing Large-Scale Societal Relations Through the Conceptual Lens of Cross-Border Assemblages*, in: *Current Sociology* 69, 2021, no. 3, pp. 352–371.
- 5 Crenshaw 1989 (as note 3), pp. 152, 160.
- 6 Meyer 2017 (as note 1), pp. 27–35. See esp. The Combahee River Collective: *A Black Feminist Statement* (1977), in: Zillah R. Eisenstein (ed.): *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, New York 1979, pp. 362–372. See also Natasha A. Kelly (ed.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*, Münster 2019; this volume brings together source texts by Black feminists since 1851 and documents both the continuity of intersectional inequalities and the growing references the authors make to one another. Nevertheless, it was Crenshaw who first made the concept visible to the *white* majority society; see *ibid.*, p. 12. The prehistory of intersectionality discourse also includes the theory of *triple oppression* – the triple oppression of colonized women – developed in the 1940s in Britain by the Pan-African communist Claudia Jones, which was later referenced in the early 1970s by the New York-based magazine *Triple Jeopardy*, the publication of the Third World Women's Alliance (TWWA). See Tom Holert: «Ca. 1972». *Gewalt – Umwelt – Identität – Methode*, Leipzig 2024, S. 95–96.
- 7 Since 1968, the (West) German women's movement has focused on the intersections of gender and class, while in the 1980s and 1990s, the reappraisal of colonial history and Audre Lorde's stays in Berlin increasingly brought Black German and diasporic perspectives into feminist discourse. Encarnación Gutiérrez Rodríguez explored these often overlooked beginnings of the German-language intersectionality debate; see *Intersektionalität oder: Wie nicht über Rassismus sprechen*, in: Sabine Hess/Nikola Langreiter/Elisabeth Timm (eds.): *Intersectionality revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*, Bielefeld 2011, pp. 77–100. See also Sedef Gümen: *Geschlecht und Ethnizität in der bundesdeutschen und US-amerikanischen Frauenforschung*, in: *Texte zur Kunst*, 1994, no. 15, pp. 127–137; Meyer 2017 (as note 1), pp. 35–41.
- 8 Nikita Dhawan/María do Mar Castro Varela: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, pp. 298–299 [translated].
- 9 Marten/Walgenbach 2023 (as note 4), p. 132 [translated].
- 10 The materialist Marxist critique of an identity-oriented, liberal understanding of intersectionality argues that the focus on identity differences obscures capitalist mechanisms of exploitation and individualizes social oppression because it views the subject as an intersection of different forms of discrimination, thereby reproducing neoliberal processes. See, for example, Marina Vishmidt: *Between Equal Rights: Representing Class and Other Struggles in the Image Field*, in: Malcolm Bull/Jacopo Galimberti: *Contemporary Art and Class. Reassessing an Analytical Category*, Oxford Art Journal 45, 2022, no. 2, pp. 307–323, here p. 311.

11 For more on the successive appropriation of the concept of intersectionality, see Helma Lutz: Intersectionality, in: Enzo Colombo/Paola Rebughini (eds.): Framing Social Theory, London/New York 2023, pp. 76–93, here pp. 80, 82; Nikita Dhawan/Maria do Mar Castro Varela: Intersektionalität und ihre Kritiker*innen. Postkoloniale Queer-Feministische Dilemmata, in: Anna Sabel/Natalia Amina Loinaz/Verband binationaler Familien und Partnerschaften (eds.): (K)ein Kopftuchbuch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken, Bielefeld 2023, pp. 39–63. Dhawan and Castro Varela warn against «overlooking the specifics of a given context» (ibid., p. 39) [translated]; for more on the transferability of analytical categories, see ibid., pp. 44; for a more general discussion of the status of the concept of intersectionality, see Meyer 2017 (as in note 1), pp. 122–127. The influential intersectionality researcher Patricia Hill Collins, for example, regards intersectionality as a «critical social theory» that analyses multiple forms of oppression and privilege in their interaction: Intersectionality as Critical Social Theory, Durham 2019. For more on the methodologies of intersectionality research, see Meyer 2017 (as note 1), pp. 108–119; for more on the status of the categories, see Lutz 2023 (as note 11), p. 78.

12 The art-historical reception of the intersectionality debate in general requires a separate investigation that goes beyond the scope of this issue. However, we feel it is important to emphasize here that in German-speaking art history, scholars began working on this topic around the time of the 6th Conference of Women Art Historians in Trier in 1995, though without explicitly referring to the term. In the introduction to the anthology *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur* (1997), which emerged from this conference, Viktoria Schmidt-Linsenhoff was the first to provide a historical and contemporary outline of the problem area for art history, which had long been excluded even by feminist-materialist art historians. It was only the criticism of Black feminists and women artists of color that broadened the «debates that Marxist and non-Marxist feminists had in the 1970s about the hierarchy of oppression based on class and gender», so that «identity-forming aspects such as sexual orientation, age, class, nation, ethnicity, religion, skin color, etc.» must no longer be understood «as additive additions to a gender identity grounded in the body», but rather as constitutive in their interaction. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Einleitung, in: Annegret Friedrich et al. (eds.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, pp. 8–14; see also Hildegard Frübis/Edith Futscher (eds.): *Intersektionalität. Ungleichheiten im Gemein*, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung, 2014, no. 56; as well as the issue of the Viennese magazine *Bildpunkt* on the topic of intersections, autumn 2021, no. 58.

13 See: Timothy James Clark: The Conditions of Artistic Creation, in: Times Literary Supplement, 24 May 1974, pp. 561–562; in the context of the Ulmer Verein, see the debate about the Historisches Museum Frankfurt, which reopened in 1972, Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (eds.): Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft, Fernwald 1974, and the interview with Irene Below by Isabelle Lindermann and Fiona McGovern in this issue, pp. 74–85. For more general information on the exhibition history of the Ulmer Verein, see Henrike Haug/Andreas Huth/Isabelle Lindermann: Mit links: Perspektiven einer kritischen Kunst- und Ausstellungsgeschichte, in: Sebastian Hammerschmidt/Kaja Ninnis/Charlotte Püttmann (eds.): (De-)Politicising Art Studies. Marxist Traditions since 1968 (= Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, vol. 27), Göttingen 2025, pp. 1–18.

14 For a survey of these, see Maria Bremer: Art-Historiographical Exhibition Analysis. Assessing the Role of Exhibitions in the Historiography of Art, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (eds.): Methods of Exhibition Analysis, Bielefeld 2025 (forthcoming); Anke te Heesen: On the History of the Exhibition, in: Representations 141, 2018, no. 1, pp. 59–66; Felix Vogel: On the Canon of Exhibition History, in: Ruth Iskin (ed.): Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World, London/New York 2017, pp. 189–202; Ana Bogdanović/Maria Bremer: Expanding the Field of Art History. Entanglements with Exhibition History, in: Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti, 2016, no. 44, pp. 249–259; Linda Boersma/Patrick van Rossem: Rewriting or Reaffirming the Canon? Critical Readings of Exhibition History. Editorial, in: Stedelijk Studies 2, 2015, <https://stedelijkstudies.com/journal/rewriting-or-reaffirming-the-canon-critical-readings-of-exhibition-history/>, last accessed on 8 May 2025; Luisa Ziaja: Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld, in: ARGE Schnittpunkt (ed.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Vienna et al. 2013, pp. 23–36; Teresa Gleadowe: Inhabiting Exhibition History, in: The Exhibitionist 4, 2011, pp. 24–30; Julian Myers: On the Value of a History of Exhibitions, in: ibid, pp. 24–28; Christian Rattemeyer: What History of Exhibitions?, in: ibid., pp. 35–39. Exhibition history is not only produced academically, but also by exhibitions themselves; see Beatrice von Bismarck: Curatorial Histories, Entangled Forms, in: idem/Rike Frank (eds.): Off(f) Our Times. Curatorial Anachronics, Berlin 2019, pp. 82–89.

15 Maura Reilly coined the term «area studies», but referred to curatorial strategies, not exhibition history studies; idem: What is Curatorial Activism?, in: Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating, London 2018, pp. 17–33, here pp. 25–29.

16 Catherine Dossin/Hanna Alkema: Women Artists Shows-Salons-Societies. Towards a Global

- History of All-Women Exhibitions, in: Artl@s Bulletin 8, 2019, no. 1, art. 19, pp. 5–13, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/19/>, last accessed on 8 May 2025; John Tain (ed.): *Uncooperative Contemporaries. Art Exhibitions in Shanghai in 2000, Cologne/London 2020 (Exhibition Histories)*; Nana Adusei-Poku (ed.): *Reshaping the Field. Arts of the African Diasporas on Display, Cologne/London 2022 (Exhibition Histories)*; Bas Hendrikx (ed.): *Queer Exhibition Histories*, Amsterdam 2023.
- 17** Simon Sheikh: On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization, in: *Manifesta Journal* 11, 2010/11, pp. 13–18, here p. 18.
- 18** Reinhardt Koselleck: Sprachwandel und Ereignisgeschichte, in: *Merkur*, 1 August 1989, no. 486, <https://www.merkur-zeitschrift.de/1989/08/01/sprachwandel-und-ereignisgeschichte/>, last accessed on 8 May 2025.
- 19** Tony Bennett: The Exhibitionary Complex, in: *New Formations*, 1988, no. 4, pp. 73–102; idem: Exhibition, Truth, Power. Reconsidering ‘The Exhibitionary Complex’, in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (eds.): *The documenta 14 Reader*, Munich/London/New York 2017, pp. 339–400; Dorothea von Hantelmann: *Art Institutions as Ritual Spaces. A Brief Genealogy of Gatherings*, in: Tristan Garcia/Vincent Normand (eds.): *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, Berlin 2019, pp. 251–258; idem/Carolin Meister (eds.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zurich/Berlin 2010; Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York 1992; James Clifford: *Museums as Contact Zones*, in: idem (ed.): *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard 1997, pp. 188–219; most recently, Thomas Sieber: *Erkundungen in der Kontaktzone. Zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen*, in: Gau/Sachs/Sieber 2024 (as note 2), pp. 59–71.
- 20** James Timothy Voorhies: *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form since 1968*, Cambridge, Mass. 2017; Tristan Garcia/Vincent Normand: Introduction, in: Garcia/Normand 2019 (as note 19), pp. 11–23; Kathrin Busch/Burkhardt Meltzer/Tido von Oppeln: Vorwort, in: idem (eds.): *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zurich/Berlin 2016, pp. 7–10; Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, esp. p. 29; Nora Sternfeld/Luisa Ziaja: What Comes After the Show? On Post-Representational Curating, in: *OnCurating* 14, 2012, pp. 21–24.
- 21** Sophie Schasiepen/Jens Kastner: weil die soziale Wirklichkeit komplex ist ... intersections im Gespräch mit Gïn Bali und Paula-Irene Villa Braslavsky, in *Bildpunkt*, 2021, no. 58, https://igbildendekunst.at/bildpunkt_/weil-die-soziale-wirklichkeit-komplex-ist/, last accessed on 8 May 2025 [translated].
- 22** Bini Adamczak: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Frankfurt am Main 2017, p. 243. Her concept has already been taken up to some extent in curatorial studies, particularly in the endeavor to grasp the relational dimension of curatoriality; see Bismarck 2021 (as note 20), p. 43.
- 23** pp. 19–25.
- 24** pp. 63–73.
- 25** Lucy R. Lippard/Candace Hill-Montgomery: *Working Women/Working Artists/Working Together*, in: *Woman’s Art Journal* 3, 1982, no. 1, pp. 19–20; reprinted here, pp. 26–29, with a commentary by Fiona McGovern, pp. 30–32. We would like to thank the authors for their kind permission.
- 26** The exhibition followed on from earlier projects, such as *Women and Work. A Document of the Division of Labor in Industry*, presented by Mary Kelly, Kay Hunt, and Margaret Harrison at the South London Art Gallery in 1975; see Friederike Sigler: *Arbeit sichtbar machen. Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970*, Munich 2021, pp. 79–88.
- 27** Approaches to reinterpreting historical phenomena from an intersectional perspective emerged in interdisciplinary alliances; see Barbara Leonardi (ed.): *Intersections of Gender, Class, and Race in the Long Nineteenth Century and Beyond*, Berlin 2018.
- 28** pp. 43–52.
- 29** pp. 53–62.
- 30** pp. 33–42.
- 31** We would like to thank our colleagues at the Institute of Art Theory and Cultural Studies at the Academy of Fine Arts Vienna as well as Eva Kernbauer and her colleagues at the Department of Art History at the University of Applied Arts Vienna for their support of the workshop and the Academy of Fine Arts Vienna for the additional funding of this issue.

Intersectionality by Other Means

Jeannine Tang in Conversation with Maria Bremer and Isabelle Lindermann

Maria Bremer/Isabelle Lindermann: As a contemporary art scholar specializing in exhibition and curatorial histories, with a focus on Asian and diasporic feminist, queer, and trans* artistic and curatorial practices, you have long engaged with the politics of public exposure embedded in various exhibition formats and genres within the globalized art field. To begin with, a perhaps all-too general question: How relevant have intersectional curatorial practices and institutional policies been for the development of theoretical debates on intersectionality – within art history but also beyond the discipline?

Jeannine Tang: «Intersectionality» was famously coined by legal scholar Kimberly Crenshaw in 1989 to describe those axes where forces of power collide.¹ Against single-issue analyses that would separate race and sex discrimination, and obscure racial and gender discrimination experienced by Black women, Crenshaw coined «intersectionality» as a multi-issue analytic of how power moves in multiple directions – rather like the movement of traffic at an intersection, stressing issues of legal discrimination and the importance of Black liberation struggles. Her work has been influential for critical race art history that would seek redress within canons of art and analytics of history. I do not see exhibitions as historically transforming the legal or activist grounds upon which Crenshaw was theorizing (exhibitions are not changing the jurisprudence of anti-discrimination law in the U. S., for instance). However, curatorial practice is certainly impactful for transforming the intersectional ways in which art history and contemporary art practices are enacted and understood; and curatorial practice crucially works upon changing broader cultural attitudes regarding what lives and identities are seen as belonging within a society, and the differential vectors of how power is lived.

I think of the deeply caring organization and programming by which the Speed Museum in Louisville, Kentucky presented Amy Sherald's portrait of Breonna Taylor; or the way Bisi Silva's 2009 exhibition *Like a Virgin* (2009) was a flashpoint in African sexual politics.² Often curatorial practice (across exhibitions or projects both large and small) has seeded grounds for such thought and practice. Internationally, very often curatorial practice has foregrounded issues of race, gender, and sexuality before more official art histories – and widespread acceptance in the academy – have embraced practices and analytics of intersectionality.

Artists themselves have often carried out this work. Vital queer work has happened in Singapore through almost two decades of curating and programming by Jason Wee at Grey Projects (founded in 2008); and I also think of Amanda Heng organizing a women artists' slide registry in Singapore in the 1990s, in ways similar

to how Lucy R. Lippard organized one in the U.S.: as a curatorial intervention into how exhibition curators would produce all-male exhibitions under the guise of there being no women artists working in specific genres, geographies, mediums, etc.³ Heng's slide registry, and her role in organizing performances and programs in the 1990s for Asian women, was an important curatorial intervention, and predates later thematic shows in Asia that would think across gender and race (e.g. Binghui Huangfu, *Text and Subtext*, 2000, or the *Spectrosynthesis* exhibition series in East and Southeast Asia) – curatorial efforts that predate major historical monographs, as well as major museums and Asian research initiatives taking up questions of gender.⁴

I appreciate that the question is posed around curatorial rather than exhibition practice – because to my mind, curatorial practice is not limited to solo or group exhibitions. Curatorial practice also means forms of collection-building, interpretation, and research; organizing and making available aesthetic experience in the form of commissions or work-in-progress, providing support for artistic processes, and programming and organizing opportunities to gather and facilitate the appearance of cultural (counter) public spheres; the creation and support for infrastructures and resourcing forms of ideation, education, and sociality. Such curatorial endeavors might take the form of commissions, residencies, programs, festivals, structured forms of convening, assembly gathering, publishing, and other kinds of projects or work that do not culminate in an exhibition, or something easily discerned as display. Which is to say: intersectionality is never just the work of the curator: it requires a great many people working across many links and roles that make up curatorial practice and assemblages of power that constitute culture and public life.

Maria Bremer/Isabelle Lindermann: In your 2013 essay *The Problem of Equality, or Translating «Woman» in the Age of Global Exhibition*, you examine how claims of equality are formulated in survey exhibitions.⁵ You critically address the limitations of these claims when they are reduced to questions of representation – particularly in terms of headcounts – rather than focusing on systemic transformation, or when the social categories they rely on are singularized, stabilized, and hierarchized. However, instead of dismissing these claims, as conservative pressures, neoliberal diversity rhetorics, and the reservations stemming from a certain «left melancholy» (a term coined by Wendy Brown after Walter Benjamin) may urge, you compellingly argue for continuing the engagement with inequality. You insist, instead, on the destabilizing potential of transnational and queer feminism, which «intersects issues of war, law, immigration, human rights, antiracist, economic, urban and rural justice projects, propelled toward uncoercive rearrangements of masculinity and femininity beyond the limits of woman, as a project of decolonizing feminism».⁶ A translation of transnational and queer feminism into art exhibitions might suggest a shift from «existing definitions of experience or subject» toward, as you propose, «a mode of curating other forms of relationality between the works in question».⁷ What specific understanding of intersectionality has emerged from transnational and queer feminism since then? And how do you think this understanding is being translated into curatorial practice today?

Jeannine Tang: One example might be the assemblage models of thought – by theorists such as Jasbir Puar – that would link not only race, class, and gender, but also state power, coloniality, migration, disability, sexuality, race, and gender, the

extraction and control of the world's resources.⁸ This work has been impactful in transnational feminist and queer studies today. It is itself rooted in a long pre-history of earlier feminisms involving women of color, even if they use different terminology that is not the language of intersectionality or assemblage. I think of the Combahee River Collective, critical and/or activist scholars such as Gayatri Spivak, bell hooks, Audra Simpson, Angela Davis, and Grace Lee Boggs as impacting curatorial practice over the decades. For practice today, more recently, we can see the influence of Denise Ferreira da Silva's work on the 2023 Bienal de São Paulo *Choreographies of the Impossible*; and curators across the world have rethought their approaches to archives, sources and narrative because of Saidiya Hartman's work.⁹ More locally, Edinburgh-based arts organization Arika's work has been surely influenced by feminist, queer, and trans anti-colonial and abolitionist approaches; and I remember being deeply moved by the performance program presented at the Performance Space in New York as *I wanna be with you everywhere*, for disabled artists and those who would be in their company.¹⁰

Maria Bremer/Isabelle Lindermann: In your 2017 essay *Into the Arena: Notes on Exhibitions and Identity Politics*, you engage with the limitations of exhibitions that draw upon artists' identities, despite these being necessitated by the structural inequalities within the art field and art history.¹¹ When historically revisiting the exhibitions *Issues: Social Strategies by Women Artists* (Institute of Contemporary Arts, London, 1980), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New Museum, Studio Museum Harlem, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York, 1990), and *Black Male* (Whitney Museum, New York, 1994–95), in this essay, you value these exhibitions' shared attempts not to «examine the impact of artists' identities on their art», but rather to «address the issues that affect the unfolding and engendering of identity in society».¹² Moving to the context of a globally expanding exhibition history, we have recently witnessed the emergence of corrective «area studies», guided by a single axis of discrimination such as race, geography, gender, or sexuality, which revisit historical exhibitions centered on marginalized artists.¹³ As art historians who study exhibitions – and thereby engage with a social art history – our goal with this issue is to discuss the incorporation of intersectionality into the history of art exhibitions. We believe this concept could help us move beyond the reproduction of established canons of exhibition history, on the one hand, and the scholarly particularization and isolation caused by a narrow focus on categories of identity or identification, on the other. We would like to ask you how, in your opinion, the integration of intersectionality as a framework for writing and rewriting exhibition history – beyond contemporary analysis – has already begun, perhaps implicitly, and to what extent this development has unfolded.

Jeannine Tang: Actually, I wrote *Into the Arena* for the catalogue for the exhibition *Trigger: Gender as a Tool and as a Weapon* (2017) at the New Museum in New York, because the curator Johanna Burton invited me to write a text on identity politics and the exhibition. While doing so, I came to think that the *Trigger* exhibition – presented across all floors of the New Museum's galleries – might become one of the biggest gender-expansive curatorial projects of its time, potentially attacked by an increasingly conservative culture for its focus on gender as a lens into contemporary art. At the time, I would myself encounter critics and curators who would

dismiss certain kinds of art, curating, and history as «just identity politics», rhetorically pitting these against work with form, aesthetics and theory. Such binary oppositions do not actually hold up when we look at history; uncritical divisions between aesthetics and politics, theoretical or social approaches, identity and form can be rooted in outmoded and conservative strands of modernist criticism. Such modes of critique can have the nefarious result of discrediting significant bodies of curatorial and artistic work by women, people of color, people from non-Western countries, and queer and gender-expansive people. In writing the essay, I wanted to invite readers to consider why curators might need or want to take up issues of identity in their shows, and to slow down knee-jerk reactions.

I would say that intersectionality – even if it does not use the name or language – has been assiduously at work, if not always in academic art histories, then certainly in practice and lived for a very long time now: whether at the 1977 Festac Festival in Nigeria, whose many African/diasporic women artists and performers were documented by Marilyn Nance, or some of the examples I have provided above.¹⁴ And it has a strong life ahead in projects such as the curatorial year of Queer Histories at the Museu de Arte de São Paulo (MASP) in São Paulo, Brazil, that culminated in the remarkable exhibition *The LGBTQIA+ Histories* (2024), that looked capaciously across periods and features numerous work, artists, collectives, and activists from the Global South, to tell an expanding history of queer and gender-expansive people, their cultures, the differential subalternities, and circumstances of their lives and work.¹⁵

Maria Bremer/Isabelle Lindermann: «Intersectionality» is an ambivalent term, as it refers both to the phenomenon of overlapping discriminations and to the perspective on, or practice against, such discrimination. Art exhibitions, we argue, can be intersectional in at least two senses: as manifestations of entangled discrimination and as acts of resistance against it. Furthermore, they can occupy these positions simultaneously, depending on the perspective taken. This assumption enables us to examine historical instances – even those predating the coining of the term «intersectionality» – through an intersectional lens. However, how can we methodologically account for the intersectional dimension of art exhibitions? To what extent does applying intersectionality as an analytical lens compel us to rethink established methodological approaches within an art-historical exhibition history? And do approaches of intersectional theory offer transformative methodologies in this respect?

Jeannine Tang: I do appreciate that in her 1989 text Crenshaw not only addressed discrimination in the law, but also Black liberation struggles, practices, and cultures more widely; this was a text not only tackling the injuries of discrimination, but a text that was aimed at a greater reorganization of society, towards a society that could maximize the choices of those disenfranchised (and not only offer them some minimal, reduced versions of choice, and choice for a few but not others). If we recall Crenshaw's point that «The goal of this activity should be to facilitate the inclusion of marginalized groups for whom it can be said: «When they enter, we all enter»» – that society should not only be for the exclusive few but instead for the multitude and the many – we should consider that the exhibition is not only about the artists in it but it is often part of systems and infrastructures of many people working together under specific, often unfair economic conditions that reflect the neoliberal capitalism of the society in which the exhibition is made.¹⁶

And so to think intersectionality methodologically means thinking widely and infrastructurally about what makes the exhibition of a select number of artists and artworks possible. Artists have been increasingly speaking out about their labor conditions and workers at museums have been unionizing to improve conditions of work – not only for curators and artists, but also editors, assistants, those working in security, visitor services, installation, conservation, programs, transforming how people are hired into their roles and supported within them.

On another note: a critical aspect of curatorial work is ensuring and resourcing the artist to imagine things otherwise – and this might culminate in results that do not immediately look like redress, liberation, intersectionality, e.g. artists might privilege their own private spiritual practices in a work, or do something extremely abstract or focus on materials in a way that does not lead easily to a social analytic, but offers other powerful, affective or aesthetic kinds of work. Resistance then, is sometimes a willingness to work against what is expected of a historical subject, to deviate and to stray. And so an intersectional method, for the curator walking into a studio visit or an art historian researching a work – might be not to prescribe in advance or assume what a person might want or think or do, not to freight the encounter with a work or practice or person with social expectation and stereotype. Intersectionality in method might also then look like an epistemological openness to alterity, difference, opacity, unfamiliarity – and being willing to adapt or change one's methods accordingly – without trying to resolve the work or box in a person in known or familiar ways. Finally, I also want to stress the importance of work that goes beyond the framework of intersectionality – that might effect it by other means, through analytics that may afford greater complexity. For instance, black feminist thought has refuted the ways that intersectionality can be instrumentalized by states and institutions, and rigorously critiqued how current and historical conditions of subjugation are founded in racial capitalism while offering alternative paradigms for thinking our multiplicity and mutuality. I think of how Denise Ferreira da Silva theorized difference in ways that do «not presuppose *separability*, *determinacy*, and *sequentiality*», towards a more ethnically entangled world. Transformative methodologies today also mean not assuming that curatorial and cultural work stand apart other forces and concerns of society and ecology – but that the work of artists and curators is entangled in and shares a common world.¹⁷

Maria Bremer/Isabelle Lindermann: To conclude, we'd like to hear your perspective on the current moment. Across the globe, we are witnessing a shift toward authoritarianism, accompanied by a resurgence of intersectional forms of discrimination and the dismantling of anti-discrimination policies. These dynamics are increasingly visible within the cultural field – and particularly in the realm of exhibitions. From recent developments in Germany, including the introduction of a controversial resolution against antisemitism, which followed debates surrounding, notably, documenta fifteen in Kassel, to the current state of the Trump administration in the United States and mounting calls for ideological purges in American art and history museums – why do you think these cultural conflicts are crystallizing so powerfully around exhibitions?

Jeannine Tang: Exhibitions traditionally are display spaces and public spheres in which many peoples may gather around symbolic representations, in order to recognize and debate the cultures they hold in common. There are numerous kinds of

exhibitions, contexts, and practices, many of them dissimilar and not comparable; but two models that are both widespread (and targeted) include the exhibitions at national galleries and nationally-sponsored large-scale exhibitions. I am reminded of what emerged in the wake of the French Revolution: the abolition of the monarchy, and the seizure and nationalization of the royal collections to become the republic's national heritage; and some of these collections were themselves built through colonial practices including theft and contracts produced under imperial rule – by which institutions of the West and North constituted their empires, against which contemporary calls for restitution and reparation have been made in the twentieth and twenty-first century.

At stake then and now, is the control of wealth and heritage, the image of what a country is, and the values it stands for, who belongs to it, what ideas and forms of life are possible therein. Large-scale exhibitions in national galleries and biennial exhibitions – along with national funds for the arts – not only command budgets and resources in the millions or billions of dollars; they act as representations of the people, and the wide range of cultures, collections, values, ideas, and practices that constitute notions of who we the people are. Consequently, national exhibitions are understandably important sites of power and conflict. History tells us that the field of representation has always been a site of struggle, and that social movements that have made a difference did so through broad-based learning, understanding, coalitions, and solidarity. Exhibitions are an occasion for this work. They are not the only place for it, but they are a crucial one, and it is not a ground to be ceded.

Notes

- 1 See 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* 1, 1989, Art. 8, pp. 139–167, <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>, last accessed on 8 April 2025.
- 2 See Roberta Smith: *How a Museum Show Honoring Breonna Taylor Is Trying to 'Get It Right'*, in: *The New York Times*, 7 April 2021; Bisi Silva (ed.): *Like A Virgin...*, exhib. cat., Lagos, Centre for Contemporary Art, Lagos 2009.
- 3 See <https://jasonwee.com/grey-projects>, last accessed on 19 May 2025; Eliza Tan: *Revisiting Art, Feminism and Memory in Singapore and Japan since the 1990s*: Amanda Heng and Yoshiko Shimada, in: *n.paradoxa: international feminist art journal* 39, January 2017, pp. 5–17.
- 4 See Binghui Huangfu (ed.): *Text & Subtext: International Contemporary Asian Women Artists*, exhib. cat., Singapore, Earl Lu Gallery, LASALLE-SIA College of the Arts, Singapore 2000; <https://sunpride.hk/>, last accessed on 19 May 2025.
- 5 Jeannine Tang: *The Problem of Equality, or Translating 'Woman' in the Age of Global Exhibition*, in: Angela Dimitrakaki/Lara Perry (eds.): *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool 2013, pp. 244–259.
- 6 *Ibid.*, p. 253.
- 7 *Ibid.*, p. 254.
- 8 See Jasbir K. Puar: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham 2007; idem: *Posthumanism and Queer Theory: Beyond Homonationalism*, in: *Journal of Posthuman Studies* 1, 2021, no. 1, pp. 77–90.
- 9 See Diane Lima/Grada Kilomba/Hélio Menezes/Manuel Borja-Villel (eds.): *Choreographies of the Impossible: 35th Bienal de São Paulo*, exhib. cat. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo 2023.
- 10 See Saidiya Hartman/Canisia Lubrin/Nat Raha/Christina Sharpe/Nydia A. Swaby: *Poetry Is Not a Luxury: The Poetics of Abolition*, in: Silver Press, 2 September 2020, <https://www.silverpress.org/blogs/news/poetry-is-not-a-luxury-the-poetics-of-abolition>; see <https://performancespacenewyork.org/shows/i-wanna-be-with-you-everywhere/>, last accessed on 12 May 2025.
- 11 Jeannine Tang: *Into the Arena: Notes on Exhibitions and Identity Politics*, in: Johanna Burton/Natalie Bell (eds.): *Trigger: Gender as a Tool and a Weapon*, exhib. cat. New York, NY, New Museum, New York 2017, pp. 204–215.

12 Ibid., p. 206.

13 See Catherine Dossin/Hanna Alkema: Women Artists Shows·Salons·Societies. Towards a Global History of All-Women Exhibitions, in: *Artl@s Bulletin* 8, 2019, no. 1, Article 19, pp. 5–13, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/19/>, last accessed on 4 April 2025; John Tain (ed.): *Uncooperative Contemporaries. Art Exhibitions in Shanghai in 2000, Cologne/London 2020 (Exhibition Histories)*; Nana Adusei-Poku (ed.): *Reshaping the Field. Arts of the African Diasporas on Display, Cologne/London 2022 (Exhibition Histories)*; Bas Hendriks (ed.): *Queer Exhibition Histories*, Amsterdam 2023.

14 See Oluremi C. Onabanjo (ed.): *Marilyn Nance: Last Day in Lagos, Johannesburg/New York 2022*.

15 See <https://www.masp.org.br/en/exhibitions/the-lgbtqia-histories>, last accessed on 19 May 2025.

16 Crenshaw 1989 (as note 1), p. 167.

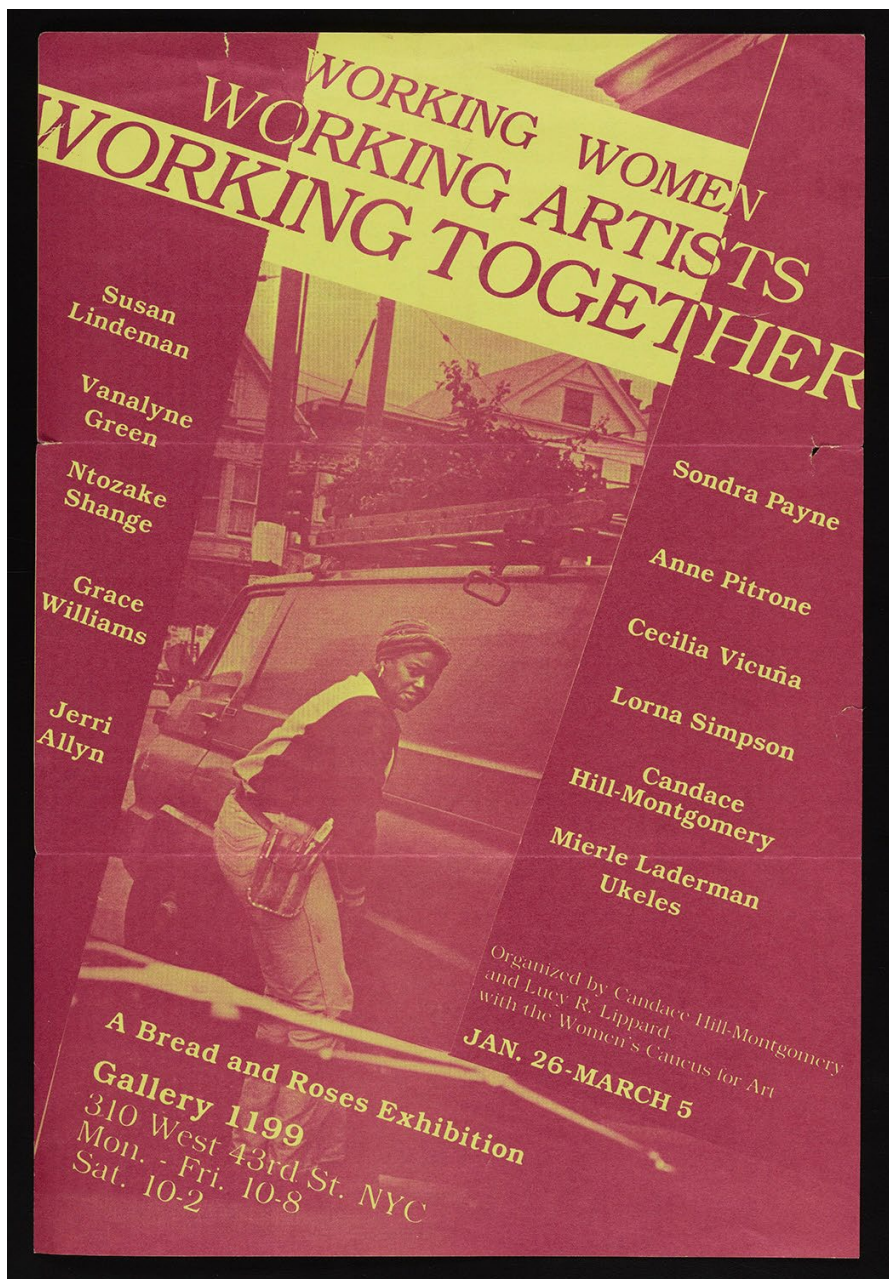
17 Denise Ferreira da Silva: *On Difference Without Separability*, in: Jochen Volz/Júlia Rebouças/Isabella Rjeille (eds.): *Incerteza viva: 32nd Bienal de São Paulo*, exhib. cat., São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo 2016, pp. 57–65, here p. 64.

The theme for this show was suggested by its context. District 1199 is a national hospital union. Its members are 85 % women, 70 % Black and Hispanic. Its Bread and Roses program is the best known (and best) union cultural project in the country. District 1199 has made a point of nurturing its members' creative needs, offering workshops and exhibitions in the union and in hospitals and nursing homes.

Extending this idea into the art community, we felt it was important to encourage artists to deal with workplace experiences and the relationships between women on and off the job. Most of these artists do wage-earning work themselves, as well as working at art-making and in the domestic domain. Some of them have collaborated before; others are trying it for the first time; some did not choose to collaborate directly, but those who did were excited by what emerged. Some are continuing to develop the relationships explored here, so several of the pieces in the show have become «works in progress».

Collaboration between artists and non-artists is a key element in progressive art of the early 1980s. The hard times resulting from a retrograde, union-busting national government indifferent to human needs demanded that artists, like everyone else, learn to work with others, and learn to take on an increased social responsibility for and sensitivity to the lives and needs of working people. Collaboration is a means by which to break down the conventional artworld barriers between artist and audience that are supported by intimidation, elitism, cultural differences, and esthetic misunderstandings. The spirit of what we hoped to do in this show was reflected in the walls of Gallery 1199, which were painted white, sky blue, and brilliant yellow in a conscious attempt to escape the sterile box where people expect to find art haughtily ensconced. (LRL)

there are no mothers done in this show interesting women are no longer using their moms as examples of personages in the workplace even though they may have looked at them forever workin' workin' no longer means just going out to work it means changin' your life making it your own story not a fight with dad about who's earnin' more babysitter fees just me not sittin' home cause I got a good man or I'm just doin' my thing women actually like working I think I do a working woman is no longer unusual workin' is not just like the men in some cases we're used to making the home right that may seem like the ultimate challenge for those who can't can I now work to make some place else better to live not for social security's sake who's thinkin' past the workin' to the retirin' except after workin' and cleanin' and cookin' can I retire to my bed in a little piece how can anyone want to fight after workin'



1 Poster of the exhibition *Working Women/Working Artists/Working Together*, 1982

hard all day how can the presidents want war after workin' hard physical mental
work makes you too tired for combat even plannin' it women want to work in peace
We work hard for our country makin' it right can't we ask the same Isn't everybody
tired tired of lookin' at changes and havin' others say no change no change stay
where you are you don't qualify you don't exist you like to work don't you? work
then just be quiet just be a good girl and don't rock nobody's boat take a boat trip
use your «excess» money to sail the seven seas buy some leather buy some mink silk
whatever your little heart desires Get a man to take care of the rent

phone bill

con ed

dry cleanin'

pooper scoopers

therapy

essential non essentials

men make more

find a good one another good one like mommy had move if you have to to Texas
I heard there were more good payin' jobs and men in Texas than anywhere or
Nebraska maybe do you know oil law? good money in that get credit for what you
do America's the land of multi ethnic opportunity. Don't get righteously indignant
ask I say quietly and with savoir faire I'll take you out for a nice dinner if you're just
nice one day this week after work I'll take you out I'll take you out I'll take you out
next week when I get paid again this week is shot essentials went up daddy what
do you think I should be when I grow up? I wanna design a new system where can
I get on the job training and loans that'll pay huh daddy huh? (CH-M)

Vanalyne Green's mural-sized grid of commentary and images is a work in progress
dealing with the relationships between the artist (a temporary clerical worker her-
self), Jill Soderholm (in corporate management), Celine Keating (an organizer), and
Rita Williams (a clerical worker). A warm and witty visual/verbal diary, *Waiting for
Power* crystallizes feminism's concern to make the personal political, and vice versa.

Lorna Simpson's tender memoir of her relationship with Irene Silva, a domestic
worker her own age, far from home and in need of support and friendship, took the
form of a fabric sculpture, a lacy, delicately textured dress with a poetic text that is
its verbal counterpart.

Candace Hill-Montgomery's work, also fabric and poetry, is harsh and funny.
Written on a tablecloth and napkins, it is dedicated to an anonymous woman who
runs a Harlem soul food restaurant and illegal numbers bank, and in doing so
provides support and employment for her community. The work's title – *Free Dom
with Purchase* – is a sardonic reference to Dom Pérignon champagne and how the
independent economic system operates in America.

Sandra Payne made a collage in memory of the now-abandoned St. Louis hospital
where she was born. Black handprints and marbleized paper provide an air of anger
and nostalgia. Grace Williams made a complex collage sculpture from her conversa-
tions with Muriel Gittens, switchboard supervisor at 1199. Since «the switchboard
is where everything comes together», she constructed her piece to correspond to
communications within the union, noting that plans for computerization would
dehumanize the operator's direct contact with the people she serves.

Mierle Laderman Ukeles also worked on the hospital theme, on a grand scale. Her multipartite installation was dedicated to the hospital workers who saved her daughter's life. A stretcher, an intravenous hookup, a thousand sheets, operating-room lights, Xeroxed time clocks, stories written by her child, and quotations from a book by Patricia Cayo Sexton of the Coalition for Labor Union Women (CLUW) were among her components. The dominant metaphor was that of time – working time and life-and-death time.

Susan Lindeman took a few hours in the working day of Marianne Shepherdson, a young carpenter in Massachusetts, as the subject of her acute narrative about workplace problems, in this case – a problematic lunchbreak. Writer/artist Anne Pitrone and her colleague Nancy Cheng have concocted an elaborate strategy to survive the boredom and hierarchies of their work as secretaries in the garment district. They coded their experiences into five silhouetted animal masks in a *(R)evolutionary Scale* from mouse to lion (via cat, dog and crab) that carries a subversive suggestion of worker power.

Jerri Allyn has worked with waitresses (and as a waitress) for several years now, first with a performance group at the Los Angeles Woman's Building, now with the hotel and restaurant workers union in New York. She designed a placemat, took it to Zoe Meyers at the union, who gave her the feedback on issues and possibilities of its use as an organizing tool. The work itself will continue and the placemats will eventually appear in local restaurants.

Ntozake Shange's large decorative and disturbing wall installation – *And We Work* – was dedicated to a number of single working mothers in New York, all women of color with different linguistic and cultural backgrounds, as suggested in the panoply of objects on the wall which range from virgins to guns to frying pans and condoms. The images were taken from the women's and the artist's dreams.

Cecilia Vicuña exhibited photographic and text excerpts from a film made in Bogotá, Colombia, in 1980, entitled *What is Poetry to You?* This segment focuses on the responses given by a group of prostitutes. Among them is a statement that serves as an appropriate epigram for this show: «It comes alive inside me and it happens ... by trying for it, every human being, we all have the capacity to make what we want happen, don't we?» (LRL)

CANDACE HILL-MONTGOMERY is an artist working in New York.

LUCY R. LIPPARD is author of 11 books on contemporary art and a member of the *Heresies* Collective.¹

Notes

¹ Lucy R. Lippard and Candace Hill-Montgomery: Working Women/WorkingArtists/Working Together, in: Woman's Art Journal 3, Spring-Summer 1982, no. I, pp. 19–20, <https://www.jstor.org/stable/1357918>, last accessed on 6 May 2025.

Image Credit

¹ Amy Tobin: Women Artists Together by Amy Tobin – 50 Years in 50 Books, in: The Art Blog Yale 50, 12 October 2023, <https://yalebooksblog.co.uk/2023/10/12/women-artists-together-by-amy-tobin/>, last accessed on 30 May 2025.

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).

A gender perspective applied to art-historical research on the history of the Venice Biennale has so far mainly focused on Mirella Bentivoglio's 1978 *Materializzazione del linguaggio* (Materialization of language, hereafter *Materializzazione*) and on the feminist intervention of *Spazio aperto* (Open Space), as the first all-women shows in that context.¹ However, if we broaden our scope to consider the intersections between artistic and political expressions of feminism, overlapping the category of gender with other social categories which fall under the denominator of class and social position, we can reinterpret the relationship between the Venice Biennale and 1970s feminism as more complex.² Events beyond the realm of visual arts, in the popular genres of cinema and theater; unrealized exhibitions that placed the visual arts within a political history of feminism; and Marxist-feminist events marginalized by the very *Materializzazione* exhibition can be brought to the forefront in order to untangle a multilayered, complex scenario for the participation of women artists, and cultural workers in the Venice Biennale in the 1970s.³

1974 feminist events at the Venice Biennale

Already in 1974, feminist initiatives were not only present at the Venice Biennale, but were also criticized for taking center stage in newspaper reports, as the then president of the Biennale, Carlo Ripa di Meana, later recalled with a certain pride in his memoirs.⁴ The fact that these initiatives, despite receiving press coverage, did not establish themselves structurally or on a long-term basis, or attain the status of institutional highlights, can be attributed in part to the chaotic and disorganized working conditions of 1974. A year previously, the Biennale had undergone the most significant structural change in its history, transitioning from a traditional exhibition format to an interdisciplinary, permanent event institution. The years from 1974 to 1977 are remembered as both the most innovative and the most confused in the institution's history, marked by politically charged controversies. Decisions were often made at the last minute. As the institution's president Ripa di Meana recalls, in 1974 there were only «34 days to organize a 44-day program of events».⁵

In the framework of this transdisciplinary venture, which had been hastily assembled, feminists participated in the cinema and theater section. *Donna e cinema* (Woman and Cinema) proposed films exploring the relationship between women and society, exclusively featuring works made by women. It included significant screenings such as *L'aggettivo donna* (The Adjective Woman, 1971), *Siamo tante, Siamo donne, Siamo stufe* (We're Many, We're Women, We're Fed Up, 1974), and international films like Agnes Varda's *Le Bonheur* (Happiness, 1965) and Barbara Loden's

Wanda (1970).⁶ *Donna e cinema* was vital for feminist discourse at the Biennale, fostering discussions that emphasized the importance of showcasing women's narratives in cinema, as noted by writer Natalia Aspesi, who hoped that film would reveal «the truth of the face, of the woman's body».⁷

Dacia Maraini's satirical drama *La donna perfetta* (The Perfect Woman) was organized alongside this.⁸ The play, which narrates the story of Nina, who dies after a clandestine abortion, was part of a women's militant theater movement aimed at reshaping female roles, and therefore the performance was accompanied by debates and community engagement activities organized in collaboration with the cultural center La Maddalena in Rome (fig. 1).⁹ These supplementary events garnered Maraini considerable attention, leading to her being dubbed «lady of feminism».¹⁰

Despite significant media coverage, there were two reasons why these events were often overlooked in gender-focused art-historical studies of the Venice Biennale. Firstly, the academic tendency towards specialization can be criticized for neglecting these occurrences outside strict visual art boundaries.¹¹ Second, these events represented politically charged feminist expressions intertwined with popular forms like street performances and protests.¹²

While interdisciplinarity and the mingling with popular formats was symptomatic for certain strands of feminist cultural practice in 1970s Italy as elsewhere, Italian art historiography has long echoed a lack of interest in the politicization of visual artists. This disinterest might have been influenced by the withdrawal from the art scene of Carla Lonzi, a prominent Italian art critic and writer, co-founder of the feminist collective Rivolta Femminile in 1970, who explicitly refused to act as Italy's Lucy R. Lippard and preferred separatist existential feminism to a militant emancipatory engagement.¹³

Feminism: The Woman as Producer of Emarginated (Isolated) Culture, 1975–1976

Despite being organized in a short time, the 1974 program of the Biennale showcased a distinctive interest in feminism which can be traced in the archival documentation of the institution also in the following years. According to the correspondence, the director of the visual art and architecture sector Vittorio Gregotti started to conceive a grand feminist exhibition as part of a broader initiative to re-evaluate the relationship between art and society. The first outreach to organize this exhibition occurred in February 1975, when Charlotte Christensen, the curator at the Museum of Modern Art in Aarhus, Denmark, was contacted by the general secretary of the institution Franco Raggi, on behalf of Gregotti. Christensen, in return, suggested Elena Borstein, an artist and member of the Women's Collective in the United States, who gradually brought together leading figures of American feminism, including Marcia Tucker, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, and Judy Chicago as further collaborators. The curatorial team was eager to take up the project and in September wrote to the Biennale with enthusiasm: «we have met» and «we are thrilled».¹⁴

The project, titled *Feminism*, aimed to explore women's roles and representation throughout history. It was conceived to begin with the suffragettes and end with the Women's Liberation movement, highlighting issues like the virilization of women, the portrayal of women in male-dominated culture, and the consumption of the female image in art from Goya to Cecil Beaton. The plan was to realize a comprehensive exhibition that would showcase works by notable artists like Georgia



175

175-178: iniziative di animazione popolare realizzate da Dacia Maraini e dal Gruppo «La Maddalena» di Roma in occasione dello spettacolo *La donna perfetta* nei quartieri popolari di Venezia, alla Giudecca e a Mestre (15-20 ottobre 1974).



176



177



178

1 Popular outreach initiatives organized by Dacia Maraini and the group La Maddalena of Rome on the occasion of the play *La donna perfetta* (The Perfect Woman), held in the working-class neighborhoods of Venice, including Giudecca and Mestre, from 15 to 20 October 1974

369

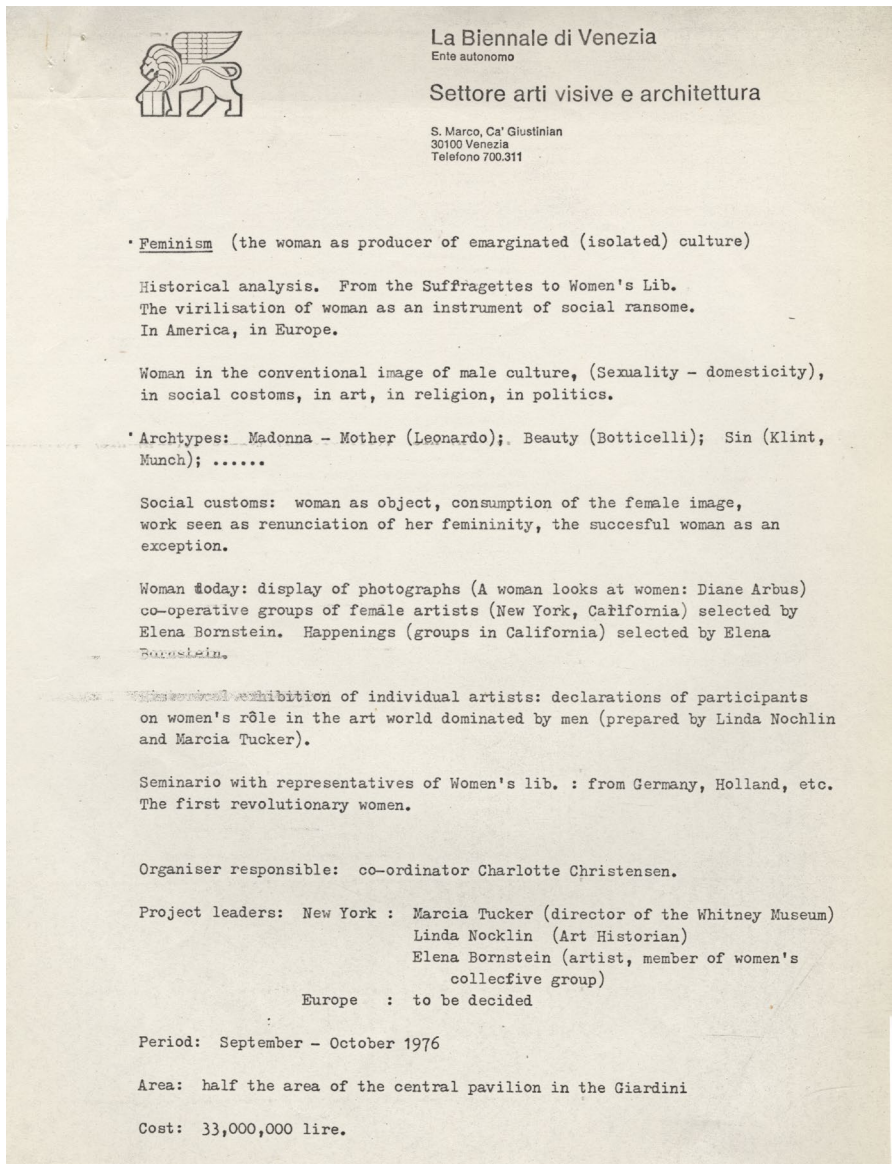
O'Keeffe and Louise Nevelson, and a reconstruction of Niki de Saint Phalle's *Hon/Elle* installation from 1966, but also photography, activities of women collectives and performances, theatrical and film segments, and a seminar featuring foundational figures of Women's Liberation (fig. 2).¹⁵ Above all, the exhibition focused on singling out feminist forms of expression and agency rather than merely women. This distinction was essential, as it positioned feminism to valorize both women artists and the feminist movement itself, in line with the many events that were increasing the recognition of women in the arts such as: the exhibition *Women Artists 1550–1950* (1976), curated by Linda Nochlin and Ann Sutherland; the publication of Lucy R. Lippard's compiled writings *From the Centre: Feminist Essays on Women's Art* (1976); and the first UN-conference on women in Mexico (1975).

On the Biennale side, it appeared that there was a genuine intention to advance *Feminism*. The format in which the project was written specifying the dates (August 15–September 20, 1976), the location (central pavilion), and the budget (33,000 lire), aligns with what is typically used to present to the board of directors for approval of funds. Despite this effort, the show was continuously postponed. The most credible explanation for this situation relates to a shift in the 1976 Biennale's theme. The 1976 Biennale was the first official visual arts exhibition after the institution's reform, following two years of solely multidisciplinary programming, thus facing pressure to prove its relevance with a renewed approach.¹⁶ Its initial theme, focused on «the vision of marginalization», was more than apt to include the *Feminism* exhibition, subtitled «The Woman as Producer of Emarginated (Isolated) Culture».¹⁷ However, when the theme changed to focus on the «environment», the feminist exhibition project was sidelined.¹⁸ Although the environmental theme was not particularly innovative – institutionalized by exhibitions such as *Primary Structures* (1966), *When Attitudes Become Form* (1969) and explored by other biennials such as the one in Graz in 1967 – it was thought to be flexible and sufficiently generic to allow all participants to align with the topic and enable social investigation at the same time.¹⁹ For Gregotti the theme «environment» could be considered «an instrument of struggle or positive affirmation for the relationship with the social environment».²⁰ So why was the *Feminism* exhibition not seen as a way to explore social struggles?

On the one hand, the answer could be related to the need to differentiate the art exhibition from the performance and discursive events that took place in 1974 and 1975. On the other, the interests of the curators, while not dismissing feminism outright, were more focused on other topics. It is important to highlight the specific position that feminism played within leftist groups. In 1970s Italy, feminism often came into conflict with leftist student and workers' movements due to its challenge to their male-dominated structures. Marxist-feminist perspectives questioned the traditional view of women's reproductive roles by rejecting domestic and care work, but this also revealed underlying patriarchal behavior and created social tension. Although women enjoyed freedoms such as smoking and wearing trousers, discussing topics like menstruation or anatomy was often seen as unsettling. As a result, both feminist initiatives and discussions about women's issues were increasingly viewed as threats to the unity and to the perceived priorities of the working class.²¹ Ultimately, it might have been the political framing of the feminist exhibition, combined with the prevailing political and social attitudes of marginalization toward feminism, that contributed to the Biennale's growing disinterest in moving forward.

Divergent perspectives. 1978 Venice all-women exhibitions

It was not until 1978, following the protests from feminist groups in Venice – Federica Di Castro, Lia Secci, Anna Maria Sortani, and Riccarda Pagnozzo – that the visual art and architecture section started to acknowledge feminism and the representation of women artists again.²² To demonstrate commitment to progress, Ripa di Meana expressed his openness to new proposals during the *Verifiche di un quadriennio* (Four-Year Review) conference, which evaluated the organization's activities from its initial term (1974–1977). He also announced plans for an exhibition organized by artist and curator Mirella Bentivoglio for the upcoming Biennale in 1978.²³



In response to Ripa di Meana's call, the feminist Gruppo Immagine (Image Group) from Varese sent *Vogliamo Vo(g)liamo* (We want, we want (to fly)), a document which emerged from the first Woman-Art-Society conference, in collaboration with the Visual Arts Union of Milan.²⁴ In it, artists Silvia Cibaldi, Milli Gandini, Clemen Parrocchetti, Mariuccia Secol, and Mariagrazia Sironi traced a new course for feminisms, stating that after years of activism, marked by a rejection of traditional roles and mainstream art markets, they sought institutional recognition, asserting that «without emancipation, it is not possible to be truly free».²⁵ The Image group proposed a collective work in two parts titled *From female creativity as motherhood-nature to the control-research of nature*. The first section featured photographs of the moon, representing nature as an image, while the second centered on a pool of water with tapestries hanging above.²⁶ The work *Dalla donna alla donna passando per il cielo* (From woman to woman passing through the sky) by Gruppo Donne/Immagine/Creatività (Women/Image/Creativity Group) from Naples – Rosa Panaro, Mathelda Balatresi, Antonietta Casiello, and Mimma Sardella – was also presented alongside.²⁷ Grouped under the univocal title of *Spazio aperto* (Open Space), the two exhibitions opened in June 1978, marking the first episode of a feminist exhibition at the Art Biennale as well as a concrete attempt by the institution to respond to the demand for equity.²⁸ *Spazio aperto*, in fact, stemmed from the Italian Visual Arts Commission's goal to create a space that was both open to experimental and non-mainstream art and a regulated environment. Due to the Italian Government's restrictions on large gatherings following the rising political violence in the country, *Spazio aperto* was held outside of the main venue of the Giardini. This separate location allowed for a focus on political themes, particularly women's issues, for which feminist groups were advocating.²⁹ The original plan for *Spazio aperto* also included *Materializzazione*, a film and performance review curated by Vittorio Fagone, and an exhibition of feminist artists from Rome, proposed by Wanda Raheli and titled *La follia del quotidiano* (The Madness of the Everyday).³⁰

The project of *Spazio aperto*, however, met with firm opposition from Mirella Bentivoglio. She wrote to Gregotti that holding too many women artist exhibitions in the same venue «would end up connoting that space in the context of Biennale 78 as a ghetto».³¹ Bentivoglio's complaints were taken into account and Wanda Raheli's exhibition was cancelled.³² Meanwhile, *Materializzazione* was moved under the category «special exhibitions», erasing the words «Spazio aperto» from the catalogue's reprints. Bentivoglio's objection shows that her approach was distinct from the activism of Marxist-feminist positions and that her exhibition in Venice was the culmination of a seven-year commitment to her curatorial work (fig. 3).³³ Her journey into curation began in 1972 with the *Esposizione Internazionale di Operatrici Visuali* (International Exhibition of Visual Workers) at the Centro Tool in Milan, where Bentivoglio first gathered a group of women artists in the realm of visual and concrete poetry.³⁴ The relevance of Bentivoglio's work lies not only in the drive she gave to the recognition of the work of women artists but also in the critical and curatorial commitment along this and many other exhibitions.³⁵ So why refuse the association with other women's exhibitions? And why did Ripa di Meana acquiesce to Mirella Bentivoglio's request?

The entire situation highlights the authority that Bentivoglio exerted among the organizers of the Biennale. Her connection with the institution, facilitated by the prominent figure of the art historian Umbro Apollonio, started in 1969 when she



238



239



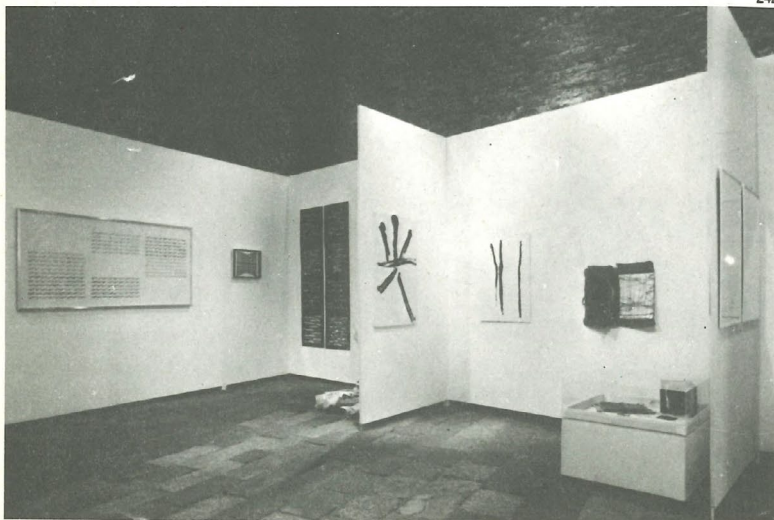
292

240



241

In questa pagina.
«Materializzazione del linguaggio»
Alcuni momenti delle Performances: Betty Dannon, (238, 240); Gisela Maria von Frankenberg, (239); Paula Claire, (241); 242: un insieme della mostra.



242

3 Display and performances of *Materializzazione del linguaggio* held at the Venice Biennale, from 20 September to 15 October 1978

participated as an artist in the *Poesia concreta* (Concrete Poetry) exhibition, and was fueled by the recognition she gained among scholars, as evidenced by the commission from the art historian Giulio Carlo Argan to compile the entry on «visual poetry» for the Treccani encyclopedia.³⁶ Her prominent social position, recognition, and appreciation by leftist scholars leading Italy's cultural discourse, paved the way to Ripa di Meana's condescension.³⁷ While Bentivoglio's relevance is undisputed, however, social factors must also be considered in her exercise of power – in her refusal to be associated with feminist exhibitions. Reviews of her show highlight her perceived «calmness»; her work, it was noted, lacked the aggressive and intimidating tones ascribed to the feminist struggle.³⁸ This comment, intended as a compliment tied to her social position, reveals instead the unease felt towards feminism by the left and resembles a tendency towards strategies of tone policing. Although Bentivoglio's views were rarely explicitly documented, comments about her attitudes suggest that she exhibited ladylike manners, marking a class distinction from feminists aligned with workers.³⁹ The concerns of the Marxist-feminist-informed collectives from Varese and Naples did not match with Bentivoglio's desire for integration into the established canon. As feminist artist and art historian Simona Weller recalls, Bentivoglio consistently supported the women artists she worked with, often at her own expense, by enhancing their visibility in public displays, entering through the «front door» and aligning their work with that of male artists and practitioners, as she explicitly declared in *Materializzazione's* catalogue.⁴⁰ These qualities made her a suitable choice for the Biennale, and the most respected figure in this context.

In place of a conclusion

Rereading the relationship between the Venice Biennale and feminisms in the 1970s through gender and social position has allowed us to explore much more than the exhibitions alone. Instead of analyzing the arrangements of exhibits within a specific time and space, the paper delved into theater and film programs, behind-the-scenes meetings, unrealized projects, correspondence, and the dynamics among various actors and groups, as well as the positionality of these. Instead of offering a conclusion, I would thus like to open the floor for discussion as to whether adopting an intersectional approach to exhibition history could expand Tony Bennett's notion of the Exhibitionary Complex.⁴¹ This concept examines how museums, exhibitions, and public displays serve as instruments of power and governance – not through surveillance, but by making knowledge visible and accessible. Within this complex, exhibitions create a «dynamic order of things», strategically mobilizing this order in response to immediate ideological and political needs.⁴² Biennials in particular play a crucial role in the Exhibitionary Complex as they integrate countercultures and marginalized discourses, making ideological configurations more flexible. The capacity of biennials, both in the seventies and in the present day, to perpetually refresh dialogue and redefine representation underscores the necessity of employing methodologies that tackle interconnected inequalities, which might not be immediately apparent in archival studies. As this contribution has suggested, an intersectional lens may allow us to consider how power and governance not only operate within the exhibition space itself, but also in the socially intertwined negotiations that shape the entire process of exhibition production – calling for an extension of such intersectional investigations into the evolving field of exhibition historiography.

1 See Stefania Portinari: Materializzazioni del linguaggio alla Biennale di Venezia, in: Riccardo Caldura (ed.): *Verbovisioni*, Milan/Udine 2017, pp. 38–69; Marco Scotini/Raffaella Perra (eds.): *Il Soggetto imprevisto. 1978: Arte e Femminismo in Italia*, exhib. cat., Milan, FM Centro per l'arte contemporanea, Milan 2019; Andrea Viliani/Cristiana Perrella (eds.): *Ri-Materializzazione del Linguaggio 1978–2022*, exhib. cat., Bolzano, Fondazione Antonio Dalle Nogare, Rome 2022; Maria Teresa Ferrara: *Abbiamo avuto voglia di volare. Il Gruppo Femminista Immagine e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività alla Biennale di Venezia del 1978*, Dissertation, University of Padua 2019–2020.

2 See Maria Bremer: *De-linking Women and Nature: Care Work as a Subject of Art at the 1978 Venice Biennale*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 87, 2024, no. 4, pp. 473–488.

3 The foundation of this paper lies in archival research and in my essay: *Politiche dello Spazio aperto*, in: Paola Stelliferi/Stefania Voli (eds.): *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, Rome 2023, pp. 241–272.

4 See Carlo Ripa di Meana: *Le mie Biennali, 1974–1978*, Milan 2018.

5 *Annuario 1975, Eventi 1974*, Venice 1975, p. 10.

6 For the full program, see *La Biennale di Venezia* (ed.): *Donna e cinema*, Venice 1974, pp. 2–3.

7 Natalia Aspesi: *Sullo schermo finalmente compare una donna vera*, in: *Annuario 1975* (as note 5), p. 496.

8 *La donna perfetta*, directed by Dacia Maraini and Annabella Cerliani together with Associazione culturale La Maddalena, Rome, La Biennale di Venezia, Venice 1974; for agitation theater in Maraini, see Maria Grazia Sumeli Weinberg: *Dacia Maraini and Feminist Theatre as a Model of Transgression*, in: *Italian Studies in Southern Africa*, 1990, no. 3, pp. 20–31; Dacia Maraini: *Fare Teatro. 1966–2000*, Milan 2000; Claudia Messina: *Scrittrici del Rinascimento: il teatro di Dacia Maraini*, in: Baldassarri/Di Iasio/P. Pecci/Pietrobon/Tomasi (eds.): *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Rome 2014, pp. 1–15.

9 Paola Stelliferi: *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bologna, 2015, pp. 49–52; Francesca Fava: *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965–1985)*, in: Donatella Orecchia/Livia Cavaglieri (eds.): *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, 2018, pp. 146–152.

10 Mariella Gramaglia: *Le signore cadono*, in: *Il Manifesto*, 27 October 1974, reprinted in: *Annuario 1975* (as note 5), p. 497.

11 With the exception of Stefania Portinari: *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Venice 2018, p. 239 and p. 242.

12 See Alfredo Ronchetta/Ferdinanda Vigliani/Alberto Salz: *Giubilare il teatro di strada: manuale*

per fare e disfare un teatro politico d'occasione, Turin 1976; in addition to Orecchia/Cavaglieri 2018 (as note 9) see also Mirka Pulga: *Donne in scena. Il teatro femminista della Maddalena negli anni settanta*, Rome 2020.

13 On Lonzi, see Laura Iamurri: *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955–1970*, Macerata 2016; Francesco Ventrella/Giovanna Zapperi (eds.): *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, London 2020; on Lonzi's refusal to act like Lippard see Giovanna Zapperi, Carla Lonzi: *Un'arte della vita*, Rome 2017, p. 23; see also Marta Seravalli: *Separare l'arte. La militanza come strumento di lettura dei rapporti tra le artiste e il femminismo degli anni Settanta*, in: Cristina Casero/Elena Di Raddo/Francesca Gallo (eds.): *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Milan 2017, pp. 59–65.

14 Letter from Elena Bornstein to Franco Raggi, 20 October 1975, Asac, Visual Arts, Historical Fund, (hereafter Asac, VA, HF), box 282.

15 For a reconstruction of the exhibition see Ricci 2023 (as note 3).

16 Vittoria Martini: *Una rivoluzione incompiuta*, Doctoral dissertation, Università Cà Foscari, Venice 2012, pp. 177–195.

17 *Project Feminism*, in: Asac, VA, HF, b. 282.

18 Vittorio Gregotti: *Introduzione*, in: B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. *Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*, exhib. cat., Venice, La Biennale di Venezia, Venice 1976, p. 10.

19 *Convegno internazionale sulla nuova Biennale, 30–31 maggio 1975*, in: Asac, VA, HF, b. 296, p. 19.

20 Vittorio Gregotti: *Lettera n. 2, Quei rompiballe dei giornalisti*, in: *L'Espresso*, 18 July 1976.

21 Rita De Petra: *L'allergia del Pci alla libertà delle donne*, in: *Left*, 8 March 2021, <https://left.it/2021/03/08/allergia-del-pci-alla-liberta-delle-donne/#>, last accessed on 10 April 2025; Eleonora Forenza: *Iscritte a parlare. Storie di donne e pratiche femministe nel Partito comunista italiano (1970–1991)*, Rome 2025.

22 *Proposals for Women's Participation in the Biennale, 1977*, to the President and Board of the Biennale signed by the constituting Venice Operations Group, Asac, VA, HF, b. 298; see also Federica Di Castro: *L'idea espansa. Un percorso critico nell'arte del Novecento*, Macerata 2013.

23 *Verifiche di un quadriennio – Riflessioni per il futuro*, in: *Archivio storico delle arti contemporanee* (ed.): *Biennale di Venezia. Annuario 1978*, Venice 1979, p. 638; Daniela Ferrari (ed.): *Mirella Bentivoglio. I segni del femminile*, in: idem (ed.): *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, exhib. cat., Rovereto, Mart, Cinisello Balsamo 2011, p. 16.

24 The project, 6 April 1978, in: Asac, VA, HF, b. 298; see also Milli Gandini/Mariuccia Secol: *La*

mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo, Rome 2021, pp. 49–53.

25 Gandini/Secol 2021 (as note 24), p. 51.

26 Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo ricerca della natura and Dalla donna alla donna passando per il cielo, in: La Biennale di Venezia 1978: From Nature to Art, from Art to Nature. General Catalogue, exhib. cat. Venice, Giardini et al., Venice 1978, pp. 246–247; La mamma è uscita, in: Le operaie della casa, November 1975–February 1976, p. 21, https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Operaie_della_casa.pdf?uselang=it, last accessed on 6 March, 2025; see also Jacopo Galimberti: Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962–1988), London/New York 2022, pp. 274–276.

27 Stefano Taccone: La cooperazione dell'arte, Naples 2020; idem: La donna ha la testa troppo piccola per l'intelletto ma sufficiente per l'amore. Gruppi femministi a Napoli, in: hotpotatoes, 19 December 2021, <http://www.hotpotatoes.it/2021/12/19/gruppi-femministi-a-napoli/>, last accessed on 6 March 2025.

28 The catalogue also mentions the seminar *La professionalità della donna nell'arte*, and the screening of *Le vestivi violente dalla veste bianca alla veste nera: condizionamenti sacri e profani nella vita delle donne dal matrimonio alla morte* (1978), see Spazio aperto, exhib. cat., Venice, La Biennale di Venezia, Venice 1978.

29 The Second Appeal signed by the constituting Venice Operations Group, Asac, VA, HF, b. 298; see also Federica Di Castro: Le arti visive, in: Effe 3, 1975, no. 3, pp. 33–34.

30 Fagone's program was later entitled *Art and Cinema, Historical Works, Documents and Current Material (1916–1978)* and held at Ca' Corner della Regina (2–13 July 1978); *Follia del Quotidiano*, planned between 20 August and 15 September 1978, included works by Raheli herself but also by Lilly Romanelli, Marisa Busanel, Silvia Maglione, Maria Grazia Bertacci, Verita Monselles and Dacia Maraini, see: Asac, VA, HF, b. 292.

31 Letter from Mirella Bentivoglio to Vittorio Gregotti, 9 July 1978, in: Asac, VA, HF, b. 292.

32 Letter from Ripa di Meana to Wanda Raheli and Franco Rocella, 28 July 1978, in: Asac, VA, HF, b. 292.

33 For a list of Bentivoglio's exhibitions, see Simona Isacchini: L'attività curatoriale di Mirella Bentivoglio, Dissertation, La Sapienza University of Rome, Rome 2019–2020; Anna Maria Fioravanti Baraldi (ed.): Post Scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70, exhib. cat., Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1998, p. 158.

34 On the activities of the Centro Tool, see Jacopo Galimberti: Individuals Against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956–1969), Liverpool 2017; Dario Dogheria: Ricerche sulla parola, al di là della parola: il Centro Tool di Milano (1971–1973), in: Ricerche di S/Confine 4, 2018, pp. 127–138; Gabriele Detterer/Maurizio Nannucci (eds.): Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s, Zurich 2012.

35 Lea Vergine: Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen, Milan 2001, p. 38.

36 Mirella Bentivoglio: Poesia visiva, in: Unedi (ed.): Enciclopedia Universale dell'Arte, Supplemento, Rome 1978.

37 Mirella Bentivoglio was also among the few women to take part in the Biennale of dissent, see *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, curated by Gabriella Moncada and Enrico Crispolti, 4 December 1977, in: Asac, VA, HF, p. 282.

38 Renato Barilli: Mostre/per sole donne, quoted in Baraldi 1998 (as note 33), p. 17.

39 Mirella Bentivoglio: Una mostra in progress riflessioni e risposte, in: Le Arti, November–December 1975, nos. 10–12, p. 47. See also Bremer (as note 2), pp. 478–479; Jacopo Galimberti: Gli applausi li voglio comunque: Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990), in: Palimpsesti 2021, no. 10, <https://air.iuav.it/retrieve/147d408e-6cb2-479d-bddc-3b0400be22f1/Galimberti%20Milli%20Gandini%20definitive.pdf>, last accessed on 10 April 2025.

40 Interview with Cloti Ricciardi, in: Seravalli 2017 (as note 13), pp. 233–239; see also Mirella Bentivoglio (ed): Materializzazione del Linguaggio, exhib. cat., Venice, La Biennale di Venezia, Venice 1978/2022, p. 3.

41 Tony Bennett: The Exhibitionary Complex, in: New Formations 4, 1988, pp. 73–102.

42 Ibidem, p. 93.

Image credits:

1 Images from *Annuario 1975* (as note 5), p. 369. Courtesy © Archivio Storico della Biennale di Venezia, Asac.

2 Courtesy © Archivio Storico della Biennale di Venezia, Asac.

3 Images published in *Annuario 1979, Eventi 1978*, Venice 1982, p. 292. © Archivio Storico della Biennale di Venezia, Asac.

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 ermesen. 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 T.V.* (1977) von Robert Colescott Darstellungen von BIPOCs in Alltagsszenen, die weiß und eurozentristisch geprägte Werke in der Kunstgeschichte satirisch appropriieren und diskriminierende Narrative der Pop- und Medienkultur aufgreifen. Einige der zu diesem Zeitpunkt auch im Stadtraum New Yorks präsenten *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 Schiefelage 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 Deutungs- und Inklusivität 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 Publikationstätigkeit 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 thematisierte 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 kleinformatische 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:innen-gruppen 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 Kunstkanons 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 Museumspolitik 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 dezidiert 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 neoliberale Tendenzen die aktuelle Kunst(-produktion) zum Teil bereits institutionalisiert wurde und in den Mainstream übergang.²⁶ Die Erwartungshaltung in den *Events* richtete 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 para-institutionelle 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. für 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's 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 essenzialistische 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*.

Silvia Maria Sara Cammarata

The Exhibition as a Critical Tool: Guerrilla Girls' Practices Between Activism and Institution Since 1985

In the late 1970s and early 1980s, U.S. cultural discourse increasingly engaged with post-structuralist and postmodern theories. Thinkers such as Roland Barthes, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, and Gilles Deleuze gained prominence, especially among critics associated with the journal *October*, where a left-leaning postmodern approach was taking shape. Rejecting modernist ideals of masters and masterpieces, postmodernism declared the «end of grand narratives» and offered a critique of representation and power, giving voice to historically marginalized groups, including women and minorities.¹

During this same period, American society was becoming increasingly visual, with advertising, branding, television, and cinema shaping popular culture by influencing perception, desire, and social norms. Women were often depicted in mass media through objectifying lenses, and in response, women artists began appropriating these visual codes to assert their subjectivity, using bold, slogan-like phrases and recognizable typography, as seen for instance in the work of Barbara Kruger and Jenny Holzer.² Within this cultural context, the anonymous feminist art collective Guerrilla Girls was founded in June 1985, following protests outside MoMA against the underrepresentation of women artists in *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* in 1984.³ The ineffectiveness of these demonstrations – which were ignored by most visitors – allegedly prompted the founding of the Guerrilla Girls and their search for an effective communicative style, which they refined over time, eventually developing the irony, sharp wit, and culture-jamming graphic strategies that would come to define their artistic practice.⁴ In addressing this now-canonical collective, still active today, this article intends to reassess the Guerrilla Girls' activities through an intersectional framework, focusing on selected posters and exhibitions. It explores central questions such as the extent to which their critique addressed intersecting forms of discrimination. What challenges and contradictions did they face over the past forty years, both inside and outside institutions? And how can we assess the increasingly positive institutional response to their criticism?

Taking activism into the 1980s

In 1985, the Guerrilla Girls began illegally pasting posters in SoHo, in Lower Manhattan, denouncing the near-total absence of women artists in major New York museums and galleries, the lack of solo shows, and the disregard they experienced at the hands of critics and dealers.⁵ Signed «A public service message from Guerrilla Girls. Conscience of the art world», these black-and-white posters, written entirely in bold,

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1985-86

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

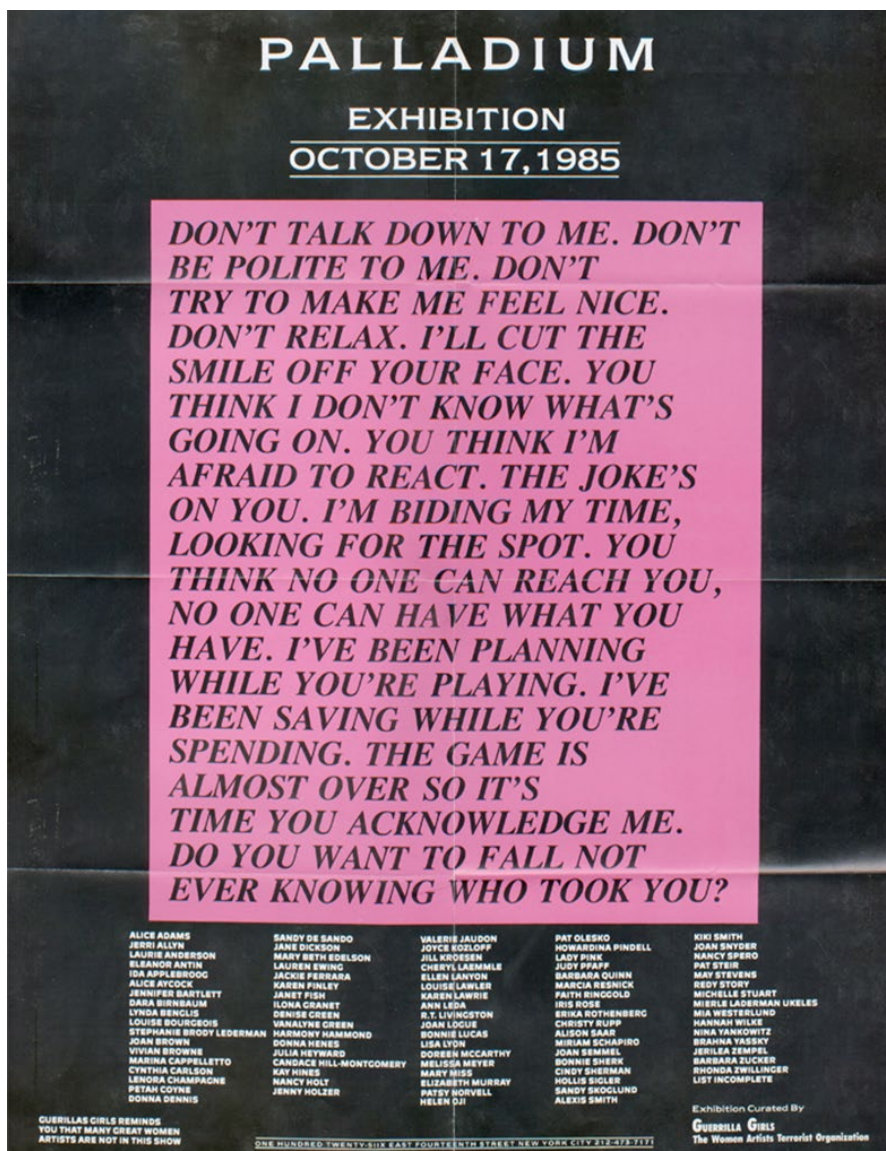
1 One of the very first posters of the Guerrilla Girls, 1985–1986

presented only the data and cited their sources (fig. 1). During their illegal poster campaigns and increasingly frequent public appearances as their fame grew, group members wore, and still wear, gorilla masks. These masks serve as both a powerful symbol and as a way to safeguard their anonymity, which in turn protects the professional careers of each member, especially in the early years. The choice of the gorilla mask – whose ambivalences we will explore later – has often been interpreted as a play on words (gorilla–guerrilla), with some suggesting it originated from a misunderstanding in an early meeting. While the exact origin remains unclear, members of the Guerrilla Girls, whether fully embracing or unsure about the mask, have emphasized its powerful and communicative effectiveness over the pun. Additionally, the word Guerrilla could also reference the Guerrilla Art Action Group (GAAG), known for its protests against museums, especially MoMA. However, there seem to be no direct connections between the two groups, aside from a shared cultural context and similar concerns. The slogans and the posters, even the numerical count of women's representation, were also not an entirely new concept: as early as 1970, WAR (Women Artists in Revolution), a group that grew out of AWC (Art Workers Coalition), sent a letter to MoMA protesting its policies and another to the Whitney Museum criticizing the small number of works by women artists included in its Annual Exhibition (which would later become the Biennial, in which form it continues to exist today). The Whitney itself had already been the subject of protests by the Ad Hoc Committee of Women Artists, which specifically demanded 50 % representation of women artists in the museum's annual exhibitions.⁶

Building on these precedents, the Guerrilla Girls' posters quickly gained traction and sparked a considerable degree of debate within New York's art scene.⁷ In

October 1985, just a few months after their first posters, the Guerrilla Girls organized an exhibition of works by more than eighty-eight women artists at The Palladium, a nightclub widely regarded as a stronghold of male dominance.

It is difficult to reconstruct exactly who participated, and the exhibition poster does not provide a full list (fig. 2). However, it confirms the involvement of many women active in the New York art scene at the time, reflecting – at least in part – the state, composition, and shortcomings of that scene. There appears to have been no conscious focus on the diversity of participants' backgrounds – something that would emerge soon after – but rather a general, and perhaps simplistic, ambition to represent



2 The Guerrilla Girls' show at The Palladium, exhibition poster with a work by Jenny Holzer, *Untitled (Don't Talk Down to Me)*, from *Inflammatory Essays*, 1979/82, 1985

«all women». Nevertheless, the inclusion of African American artists such as Vivian E. Browne, Candace Hill-Montgomery, Faith Ringgold (born in 1930 and older than most participants), and Howardena Pindell – whose heritage spans African, European, Seminole, Central American, and Afro-Caribbean roots – suggests some degree of diversity. Notably, the exhibition also included Asian American artist Helen Oji and the then very young Lady Pink, of Ecuadorian background.

The exhibition poster was produced by the Palladium, which added a work by Jenny Holzer to a graphic previously created by the Guerrilla Girls. This, in turn, contributes to its particular interest. Despite Holzer's work quoted in the poster stated «looking for the spot» for women artists, the project ultimately led the Guerrilla Girls to confront the reality that an exhibition is an inherently selective process, often shaped by mechanisms of inclusion and exclusion, and that it constitutes an exercise of power in and of itself.⁸ «It was kind of great because it changed that very male culture there, but it was horrible because we had to leave lots of women out. And we realized we will never, ever do an exhibition again. We will never be curators. We represent all women artists, not a selection of them. We don't ever want to be in a position of saying, «You, not you; you, not you»».⁹ Although focused solely on gender, in retrospect this exhibition stands as a pivotal moment in the Guerrilla Girls' history. On the one hand it echoed 1970s feminist protest strategies; and on the other, it confronted their limitations and contradictions.¹⁰ Realizing that an exhibition could itself reproduce mechanisms of exclusion, they moved away from conventional curating. The Palladium exhibition therefore marked a turning point: from that moment on, the Guerrilla Girls began using exhibitions as tools for institutional critique, relying on data to expose the exclusion of women and minorities in the art field, rather than attempting to construct an alternative.

Intersecting racialized and gendered identities

Initially, the Guerrilla Girls' posters focused solely on gender disparity, without other distinctions. However, between 1986 and 1987, they began addressing racial statistics among artists, consistently including data on Black and minority artists.¹¹ Their first poster to address both race and gender stated: «Only 4 commercial galleries in N.Y. show black women. Only 1 shows more than 1», specifying which galleries were involved and citing the source: Art in America Annual 1986–7. Another poster read: «What's fashionable, prestigious and tax deductible? Discriminating against women and non-white artists», with examples from MoMA, Whitney, Guggenheim, and the Brooklyn Museum, listing the curator, sponsor, and percentages of male and white artists for each exhibition. While a 1986 poster had already warned, «It's even worse in Europe», the following year they focused on the documenta, highlighting that the 1987 edition featured 95 % white artists and 83 % male artists.¹² That year, the Institute for Art and Urban Resources (IAUR) invited the Guerrilla Girls to organize an exhibition of women artists whom the collective believed should have been included in the Whitney Biennial. Learning from The Palladium, they accepted but chose a different approach.¹³

The exhibition *Guerrilla Girls Review the Whitney*, held between April and May 1987 at The Clocktower Gallery, focused not on artworks but on statistics and analyses of the Whitney Museum, its acquisition policies, Biennials, and organizational power structures from 1973 to 1987. The findings echoed the same issues highlighted in their posters. This exhibition was significant, not only for the data it presented but most

of all for its role in the Guerrilla Girls' history: it brought them the most visibility up to that point and became a model for their future exhibitions.

The gallery walls, painted with blackboard paint, featured a series of tall, intuitive graphs. One histogram displayed male and female representation, using the stereotypical blue and pink colors. The Colorblind Test was a line graph illustrating the representation of non-white male and female artists, broken down by ethnicity (Asian, Hispanic, Black, and Native American) across different Biennial editions. Another panel presented data intertwining gender and race: «No black woman has been chosen for a Whitney Biennial since 1973; Of the 30 non-white artists who have been in the Biennials since 1973, only 3 have had work acquired for the museum collection; more than 70 artists have been chosen for more than one biennial. Only one of them is non-white», and so on. A large wall display mimicked the game of Monopoly, featuring New York galleries.

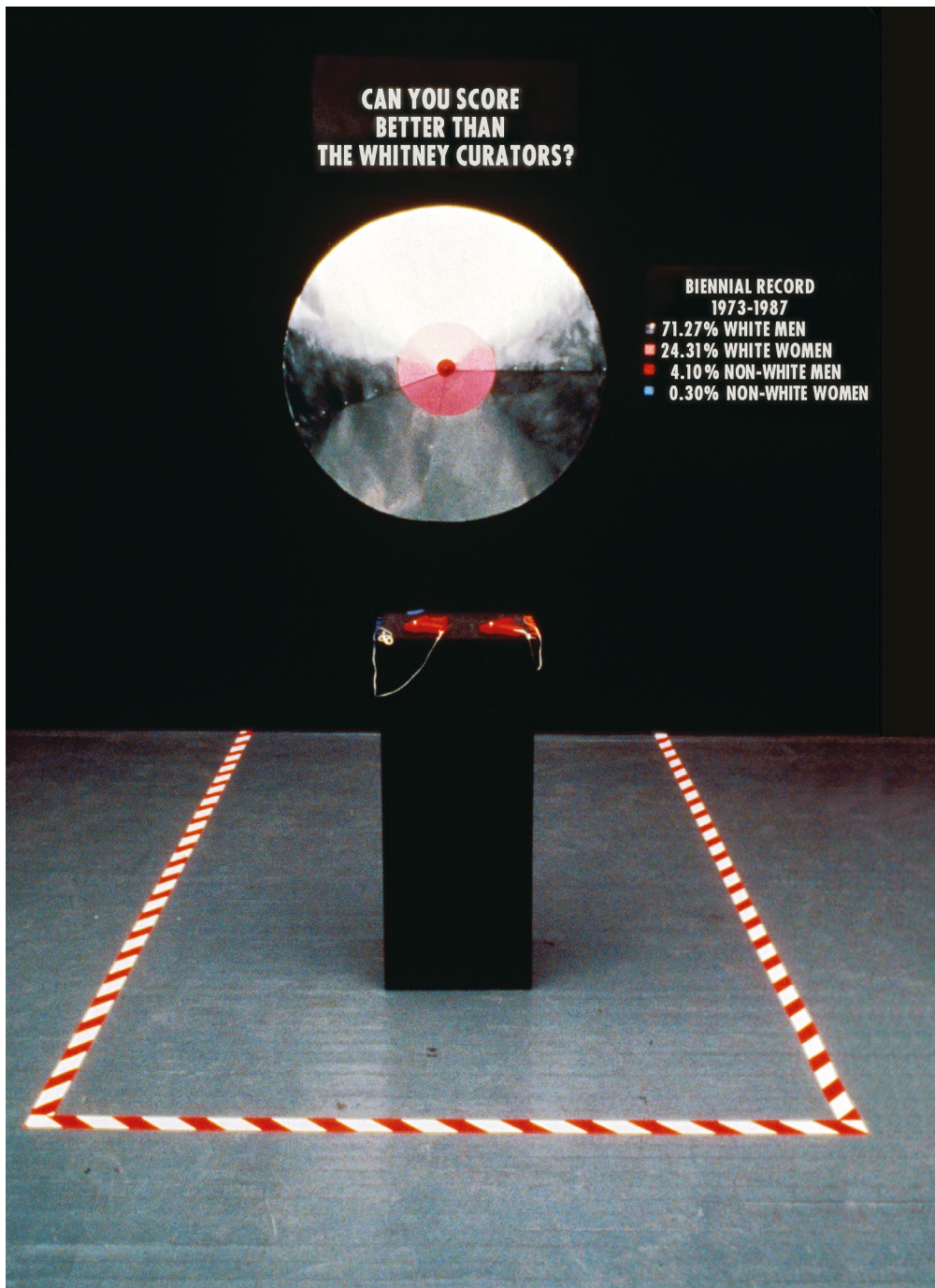
An interactive game with toy guns challenged visitors: «Can you score better than Whitney curators?» Participants were encouraged to shoot at a circular target, where the largest ring represented the percentage of *white* men exhibited in various Biennials, the next smaller ring represented *white* women, an even smaller ring represented non-white men, and a very tiny dot represented the 0.3 % of non-white women who had participated in the Biennial over the past 14 years (fig. 3). The extensive use of color, sharp irony, and direct visitor engagement would become a distinctive and constant feature of their exhibitions moving forward.

Racial discrimination, alongside gender, appears to be the Guerrilla Girls' most consistent concern, though class-related factors also came into play.¹⁴

Despite their attention to racial issues, as they defined this focus, differences within the group emerged, epitomized by the contradictory meaning of their own symbol, the gorilla mask. Anonymity was crucial to the collective's early success, so much so that even former members continued using pseudonyms and wearing disguises after leaving the group.¹⁵ However, the gorilla symbol was far from neutral. While the mask helped obscure individual identities and foster a sense of a collective voice – particularly when the goal was to speak on behalf of «all women» – it also risked producing erasure. Some Black artists, former Guerrilla Girls members, felt conflicted or uncomfortable wearing the gorilla mask: while acknowledging it as «an extremely powerful thing», they also noted that the image of the gorilla carried «such a terrible connotation for Black women».¹⁶ «Julia de Burgos» recalled raising the issue at the time, remarking that the fact that other members felt comfortable wearing the mask was indicative of an unconscious *white* privilege.

These tensions reflect broader questions not yet fully articulated in the public discourse at that time. The ambition to speak for all women – though genuine – developed in a cultural context in which the differentiated experiences of race, class, and sexuality were increasingly beginning to be addressed within feminist movements after the particular criticism through the work of Black feminists.¹⁷ Although these ideas had already been explored in pioneering works – particularly in postcolonial theory – they had not yet become part of the broader feminist discourse of the 1980s.¹⁸ In retrospect, the challenges posed by the mask's symbolism highlight the limits of a universalist approach and the growing importance of intersectional awareness, which would gain wider recognition in the years that followed.

When asked about this, founding member «Käthe Kollwitz» explained that such discussions – especially with women artists of color – led the Guerrilla Girls to begin



3 *Guerrilla Girls Review the Whitney*, exhibition view of the installation *Can You Score Better Than the Whitney Curators?*, 1987

to address racial discrimination and its intersection with gender.¹⁹ These conversations gradually pushed the group to pay closer attention to race. Among other outcomes, this led to the final issue of their newsletter *Hot Fleshes* on tokenism in 1994. In the editorial, «Alma Thomas» shared her struggle with wearing the mask and not being recognized as a Black woman – linking it to broader issues of tokenism and racial visibility. This theme had also appeared in earlier posters, such as the Guerrilla Girls' 1990 Quiz: «If February is Black History Month and March is Women's History Month, what happens the rest of the year?» The answer: «Discrimination».²⁰ For the Guerrilla Girls, therefore, the recognition that not all discrimination is the same and that its intersection shapes different identities, emerged through activism and internal discussions. Though the term intersectionality only gained traction in the late 1980s and 1990s, the issues at stake had already been powerfully addressed, among other instances, in Angela Davis's *Women, Race & Class* (1981), which combined methodological, historical, and political perspectives, a work the Guerrilla Girls were likely familiar with.²¹

Engaging with institutions

Another reason the *Guerrilla Girls Review the Whitney* exhibition of 1987 is so significant lies in how it marked their entry into institutional critique. They began engaging with museums not only as subjects of study and statistical analysis, but as entities to be held publicly accountable for their policies and decisions. Among the informational panels detailing the composition of the museum's board of trustees and their activities, the exhibition featured a large reproduction of a handwritten letter on pink paper, denouncing a trustee's conflicts of interest: he was also the chief stockholder of Sotheby's. From that point on, the Guerrilla Girls consistently exposed similar entanglements between collectors and institutions. «We've always done institutional critique, even before there was a word for it», explained «Käthe Kollwitz».²² Starting with this exhibition, they embraced institutional critique in an explicit and confrontational way, fully aware of the mechanisms governing communication and marketing. They appropriated not only the techniques but also the graphic style of mass media to make gender and racial advocacy not just visible, but attractive.

Alongside their subsequent actions, the Guerrilla Girls' intervention at the Whitney helped reshape public expectations around transparency, accountability, and representation in the art field. Rather than producing definitive results, their work on museums served – and still serves – as provocation and critical reminder, despite inevitable contradictions. Two years after the Clocktower Gallery exhibition, in 1989, they created the *Code of Ethics for Art Museums*, a poster parodying the Ten Commandments. Written in a solemn, archaic style to heighten the effect of ironic estrangement, it tackled issues like conflicts of interest and the low salaries of curators, which often excluded those without independent wealth. The commandments, though seemingly basic, were rooted in real cases, for instance: «Thou shalt not be a Museum Trustee and also the Chief Stockholder of a Major Auction House», and, «Thou shalt not give more than 3 retrospectives to an Artist whose Dealer is the brother of the Chief Curator.» At a time when codes of ethics were far from common, the poster addressed a pressing need, highlighting obvious, yet frequently overlooked, ethical lapses within the institutional landscape.

This combative practice did not always receive fully positive feedback from the supporting institutions. In the same year that they produced the *Code of Ethics*, the

New York Public Art Fund invited the Guerrilla Girls to design a billboard, leading to their most famous poster: *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?* When the proposal was rejected by the commissioners, the collective responded by renting advertising spaces on city buses to display the image independently. The following year, they collaborated once again with the Public Art Fund, this time as part of the *Messages to the Public* series at Times Square. For this project – presented on the Spectacolor Board, an early digital light display used temporarily for public art interventions – they created a piece urging viewers, in more general terms, to «look at the things they don't want to see».²³ This placed them alongside artists such as the previously mentioned Howardena Pindell and Martha Rosler, as well as Adrian Piper, Martin Wong, Luis Camnitzer, and Alfredo Jaar. Beyond this, the Guerrilla Girls' only other public funding in the United States came from the National Endowment for the Arts, which supported three issues of their newsletter *Hot Fleshes* in 1993–1994. The grant was not renewed the following year because the subscription fee was higher for *white* men – an irony deemed discriminatory.²⁴ This episode reinforced their move away from public funding, which had never been central to their practice. The Guerrilla Girls rarely applied for such support, aiming to maintain independence and avoid bureaucratic constraints. Overall, their work was largely self-funded, particularly in the early years. It was later sustained through fees from lectures, workshops, and performances hosted by universities and other institutions.

Over time, the Guerrilla Girls' relationship with institutions evolved due to several factors. Their increased public visibility attracted attention from major museums, while the rise of gender studies in academia and cultural institutions provided a more receptive environment for their work. As critics have noted, museums tend to absorb dissent by reframing it as part of their own narrative.²⁵

Years later, when their archives were acquired by the Getty Institute, «Frida Kahlo» and «Käthe Kollwitz» wrote: «Over the past several years we've been faced with a big dilemma. What do you do when the art institutions you've spent your entire life attacking suddenly embrace you? [...] what's a girl activist to do? We've agonized over it, but for now, we've decided we can't pass up these invitations; they are another way to get our work out to as large an audience as possible. Plus, we love to critique museums right on their own walls.»²⁶ This conundrum has arisen repeatedly in various institutions over time. The *elles@centrepompidou* display (2009–2011), which showcased works by women artists from the museum's collection (and later toured to Rio de Janeiro and Seattle in 2013), featured several Guerrilla Girls posters and included in its catalogue a series of reflections and a chronology – albeit partial – of gender-related demands in the art field.²⁷ It was a clear effort on the part of the museum to address the ongoing lag in the representation of women artists, an issue still evident in most major international institutions. Among many other examples, in 2016, ten years after their first rehang, Tate Modern acquired and exhibited the *Guerrilla Girls Portfolio Compleat Upgrade 2012–2016*, a collection of twenty-seven works, including a poster that reads: «DON'T LET MUSEUMS reduce art to the small number of artists who have won a popularity contest among big-time dealers, curators and collectors. If museums don't show art as DIVERSE as the cultures they claim to represent, TELL THEM they're not showing the history of art, they are just preserving the history of Wealth & Power.»

From today's perspective, one might raise the issue of «pinkwashing» in this and other cases. However, it is important to consider, first, that exhibiting in major

museums gave the Guerrilla Girls visibility they probably would not otherwise have had, allowing their message to reach future generations; and second – but not less significant – that their posters convey a message that becomes even more powerful when displayed within the very institutions they critique, highlighting the contradictions and exclusions they denounce. This second point applies to much of institutional critique, which has long questioned its own position.²⁸ Since the early 2000s, what has been described as a third phase of institutional critique has emerged – one in which the original practice of external contestation has shifted into an internal discourse, often promoted by museum directors and curators, where the very distinction between inside and outside the institution appears to have lost its meaning.

Inherently transitory, many interventions linked to institutional critique – including those by the Guerrilla Girls – acknowledge the historical specificity of critical action, recognizing that their effectiveness is always limited to a particular time and place.²⁹ As some artists have noted, regardless of intent, all cultural agents contribute in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society: they work within, set, and are shaped by that framework.³⁰ Already in 1985, after the Palladium show, the Guerrilla Girls chose not to build an alternative system but to operate within the existing one, using its tools – like exhibitions – to critique it.

I would like to thank the Guerrilla Girls, and in particular «Käthe Kollwitz» for her kind availability.

Notes

1 Jean François Lyotard: *The Postmodern Explained. Correspondence 1982–1985*, Minneapolis/London 1992.

2 See Hank Willis Thomas/Eric Gottesman/Michelle Woo/Wyatt Gallery/Taylor Brock: *For Freedoms: Where Do We Go From Here?*, New York 2024.

3 See Kynaston McShine (ed.): *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, exhib. cat. New York, MoMA, New York 1984; for a photographic documentation see Clarissa Sligh: *30th Anniversary of Women Artists Protest MoMA*, 15 June 2014, <https://clarissasligh.com/30th-anniversary-women-artists-protest-moma/>, last accessed on 17 April 2025.

4 See Emanuela De Cecco: *Käthe, Frida e le altre*, in: Jessica Perna (ed.): *Guerrilla Girls. Sotto la maschera*, Rome 2018, pp. 5–10. For culture-jamming, see Naomi Klein: *No Logo*, London 2000, p. 280.

5 See *Guerrilla Girls: Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*, San Francisco 2020, pp. 6–9.

6 See Randy Rosen: *Moving into the Mainstream*, in: Randy Rosen (ed.): *Making Their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970–85*, exhib. cat. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, New York 1987, pp. 7–25.

7 Lucinda Gosling/Hilary Robinson/Amy Tobin: *L'art du féminisme. Les images qui ont façonné le combat pour l'égalité, 1857–2017*, Paris 2018, pp. 138–141; Josephine Withers: *The Guerrilla Girls*, in: *Feminist Studies* 14, Summer 1988, no. 2, pp. 284–300; Guerl talk, in: *Village Voice*, 31 December 1985 (p.n.n.); University of Colorado at Boulder: *Visiting Artist Program 1987*, in: MoMA Archives, Political Art Documentation/Distribution Archive: folder 1.974.

8 Tony Bennett: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne (eds.): *Thinking about Exhibitions*, London 1996, pp. 81–112; Charlotte Klonk: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, pp. 1–48.

9 *Archives of American Art: Oral history interview with Guerrilla Girls Frida Kahlo and Käthe Kollwitz*, 19 January–9 March, 2008, https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_292457, last accessed on 23 March 2025. With the phrase «And we realized we will never, ever do an exhibition again», they mean from the perspective of curating, not of participating.

10 See Rosen 1987 (as note 6), p. 14.

11 See *Archives of American Art* (as note 9).

- 12 Guerrilla Girls 2020 (as note 5), pp. 11–15.
- 13 See Archives of American Art (as note 9).
- 14 Class divisions and poverty have otherwise been addressed on specific occasions, such as their 1991 collaboration with the Artists and Homeless Collaborative, which resulted in posters like one highlighting the risk of rape for homeless women and another reading: «What I want for Mother's Day: I don't want candy. I don't want flowers. I want a lease and keys.» On other occasions, they opposed the Gulf War, supported abortion rights, and engaged with specific news events, Hollywood stereotypes, and environmental issues. While these causes often intersected with feminist concerns, their primary focus has remained the art world. Guerrilla Girls 2020 (as note 5), p. 38.
- 15 See Nicola McCartney: *Death of the Artist. Art World Dissidents and their Alternative Identities*, London/New York 2018, p. 137.
- 16 Archives of American Art: Oral history interview with Guerrilla Girls Julia de Burgos and Hannah Höch, 8 May 2008, https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_292433, last accessed on 23 March 2025.
- 17 See Angela Davis: *Women, Race & Class*, New York 1981; bell hooks: *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Boston, MA 1981; Audre Lorde: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Freedom, CA, 1984.
- 18 See Greta Gaard (ed.): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Philadelphia 1993; Aph Ko: *Racism as Zoological Witchcraft. A Guide to Getting Out*, New York 2019.
- 19 Ibid., p. 134.
- 20 Guerrilla Girls 2020 (as note 5), p. 33.
- 21 See Davis 1981 (as note 17).
- 22 Archives of American Art (as note 16).
- 23 McCartney 2018 (as note 15), p. 128.
- 24 Ibid.
- 25 See Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA 1996, pp. 171–204.
- 26 Frida Kahlo/Käthe Kollwitz: *Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls*, in: Getty Research Journal, 2010, no. 2, pp. 203–208.
- 27 See Camille Morineau (ed.): *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Mnam-Cci*, exhib. cat. Paris, Centre Pompidou, Paris 2009.
- 28 See for instance Andrea Fraser: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in: *Artforum* 44, September 2005, no. 1, pp. 278–232.
- 29 See Simon Sheikh: *Notes on Institutional Critique*, in: *transversal texts*, 2006, no. 1, <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en>, last accessed on 26 May 2025.
- 30 See Hans Haacke: *All the Art that's Fit to Show*, in: A. A. Bronson/Peggy Gale (eds.): *Museums by Artists*, Toronto 1983, pp. 151–152.

Image Credits

- 1 © Guerrilla Girls.
- 2 Gallery 98, <https://gallery98.org/2010/poster-1985-copy/>, last accessed on 16 July 2025.
- 3 © Guerrilla Girls.

Bis heute ist die Kunst von Sinti:zze und Rom:nja, der größten europäischen ethno-kulturellen Minderheit, in Kunstsammlungen und -ausstellungen unterrepräsentiert. Die vorhandenen Fremddarstellungen sind zumeist von negativen Stereotypen geprägt und reproduzieren somit VerÄnderung.¹ Die Diskriminierung manifestiert sich darüber hinaus in mangelnden Zugangsmöglichkeiten und struktureller Benachteiligung von Künstler:innen. Als Antwort auf diese Verhältnisse und Bedingungen im Ausstellungsbetrieb widmet sich das Projekt RomaMoMA seit 2018 in seinen Praktiken explizit dem Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln der modernen und zeitgenössischen Kunst von Sinti:zze und Rom:nja. Zur Gründung des RomaMoMA schlossen sich die OFF-Biennale Budapest und das European Roma Institute of Arts and Culture als Kooperation zusammen und legten einen Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die kollaborative Reflexion über Bedingungen, Möglichkeiten, Aufgaben und Formen eines europäischen Museums für diese bis dato marginalisierte Kunst.² Diesem Anliegen geht die Initiative jedoch nicht allein nach, sondern sie arbeitet für jedes Vorhaben mit jeweils unterschiedlichen Akteur:innen und in gezielt pluralen Zusammenhängen. Das Akronym «MoMA» verweist dabei auf den Prototyp eines Museums für moderne Kunst, auf die damit assoziierte Kanonisierung der westlichen Moderne und implizit auch auf die unter dieser Setzung mangelnde Repräsentation gesellschaftlicher Minderheiten.³ Die Idee eines möglichen und sich stets neu formierenden Museums, das die Machtverhältnisse des Kunstfeldes selbstkritisch hinterfragt, schließt an künstlerische und kuratorische institutionskritische Impulse sowie an Künstler:innen-Museen seit den 1960er Jahren an, verbindet diese jedoch strategisch mit einem reflexiven identitätspolitischen Anliegen.

Mit der Gruppenausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* war RomaMoMA als zentrale Position bei der documenta fifteen (2022) vertreten und setzte sich auch hier das kuratorische Ziel, moderne und zeitgenössische Kunst von Sinti:zze und Rom:nja im Rahmen einer internationalen Großausstellung sichtbar zu machen. Gleichzeitig verfolgte der Zusammenschluss wie zuvor die Ambition, die eigene Aufgabe kritisch zu hinterfragen – durch die Präsentation künstlerischer Positionen, die sich mit der Komplexität kollektiver Identität auseinandersetzen, und mit einem Ausstellungskonzept, das diese Arbeiten dezentral an verschiedenen Orten im Fridericianum anordnete.⁴ Kuratiert wurde die Ausstellung von Hajnalka Somogyi, Eszter Szakács und Katalin Székely aus dem Team der OFF-Biennale zusammen mit den in der Rom:nja-Kulturszene einflussreichen Künstler:innen und Theoretiker:innen Daniel Baker, Ethel Brooks, Tímea Junghaus und Miguel

Ángel Vargas. Zu den aus verschiedenen Regionen Europas eingeladenen zehn Künstler:innen zählten jene des (ausgehenden) 20. Jahrhunderts: János Balázs, Damian Le Bas, Mara Oláh, Tamás Péli und Ceija Stojka. Im Dialog mit ihren Arbeiten standen Beiträge von zeitgenössischen Künstler:innen wie der bereits genannte Daniel Baker, aber auch Selma Selman, Małgorzata Mirga-Tas, Sead Kazanxhiu und Robert Gabris.⁵ Ihre Werke thematisieren unter dem «Roma»-Begriff verschiedenste Lebensrealitäten und Subjektivitäten.

Dieser Artikel widmet sich dem Beitrag des RomaMoMA zur documenta fifteen mit dem Analysekonzept der Intersektionalität, verstanden als Zusammenspiel heterogener Differenzkategorien, die in ihrer Überschneidung gemeinsam ein den spezifischen Machtverhältnissen ausgesetztes Subjekt konstruieren.⁶ Untersucht wird, wie solche unterschiedlich geprägten Identitäten innerhalb von und zwischen exemplarischen Werken künstlerisch verhandelt wurden, auf welche Art und Weise Intersektionalität als kuratorischer Ansatz zum Tragen kam und schließlich im Hinblick auf die Rezeption, inwiefern – nach meinen Erfahrungen als Kunstvermittlerin – die Ausstellung als «Kontaktzone» Möglichkeiten für transkulturelle Bildung entfaltete.

Künstlerische Identitätsverhandlungen

Identitätsmarker signalisieren die Zugehörigkeit von Personen zu sozialen, kulturellen, ethnischen oder religiösen Gruppen. Sie äußern sich unter anderem in Sprache, Kleidung und kulturellen Praktiken und werden bewusst selbstbezogen verwendet oder auch von außen auferlegt.⁷ So sind sie abhängig von Stereotypen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Durch Repräsentation, nicht zuletzt auch künstlerische, wird kulturelle Identität (re-)produziert.⁸ Die Konsolidierung einer (ästhetisch artikulierten) kollektiven Identität erhöht zwar deren Sichtbarkeit, birgt aber zugleich Risiken der Homogenisierung und Ausgrenzung. Diese gegensätzlichen Effekte bezeichnet Johanna Schaffer als «Ambivalenzen der Sichtbarkeit».⁹ Auch die Ausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* sah sich mit diesem Dilemma konfrontiert, da die visuelle Repräsentation von Sinti:zze und Rom:nja von verändernden Fremdzuschreibungen dominiert wurde und wird. Anhand exemplarischer Werkbesprechungen soll zunächst der künstlerische Umgang mit Identitätsmarkern in der Ausstellung nachvollzogen werden.

Viele der ausgestellten Arbeiten zeigten Darstellungen vergeschlechtlichter Körper und betonten auf diese Weise bereits motivisch die Intersektion von Gender und kultureller Identität als zentrales Sujet der Ausstellung. Das im ersten Obergeschoss des Fridericianums prominent inszenierte, großformatige Historiengemälde *Születes* (Geburt, 1983) des ungarischen Künstlers Tamás Péli fiel durch überspitzte, von Stereotypen geprägte Darstellungen menschlicher Figuren auf: Als Historiengemälde illustriert es den Schöpfungsmythos und die europäische Geschichte der Sinti:zze und Rom:nja in der Dualität von Leid und Freude, Geburt und Tod (Abb. 1). Die Charaktere verkörpern historische Persönlichkeiten, Berufsstände und mythologische Figuren. Im Mittelpunkt befindet sich Kali, die Schutzpatronin der Rom:nja, die ihren neugeborenen Sohn emporhebt.¹⁰ So ambivalent wie das Sujet des Gemäldes kann auch die Darstellungsweise der Figuren betrachtet werden: Weiblich gelesene Gestalten in körperbetonten, transluzenten Kleidern symbolisieren hier Freizügigkeit, verführerische Weiblichkeit und Fruchtbarkeit. Diese Merkmale – Fremdzuschreibungen, die eine angebliche geschlechtliche und sexuelle Divergenz



1 Tamás Péli, *Birth (Születés)*, 1983, Öl auf Faserplatten, 460 × 910 cm, Installationsansicht, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

der Rom:nja von einer mehrheitsgesellschaftlichen Norm markieren – finden sich im Kunst- und literarischen Kanon Europas und werden in *Születes* reproduziert.¹¹ Während dort die Divergenz in der Regel als Faktor für VerÄnderung und Abwertung der Sinti:zze und Rom:nja eingesetzt wird, versucht die Narration des Gemäldes bei der documenta fifteen diesen Merkmalen eine positive Konnotation zu verleihen, indem Tanz, Sexualität und vor allem Fruchtbarkeit für die Resilienz der Rom:nja herangezogen werden. Dennoch repräsentieren die Figuren im Gemälde eine einzige, ebenfalls stark normierte Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie sexueller Orientierung auf der Grundlage einer biologistischen Geschlechter-einteilung.

Eine bewusste Auseinandersetzung mit den Intersektionen von Geschlecht und ethnokultureller Identität sowie deren visuellen Repräsentationsmustern findet sich wiederum in den Textilcollagen *Out of Egypt I–V* (2021) von Małgorzata Mirga-Tas (Abb. 2). Präsentiert in der gegenübergelegenen Rotunde, können sie als Antwort auf *Születes* interpretiert werden. Die fünf Großformate sind überwiegend nach Radierungen aus der Serie *La Vie des Égyptiens / Les Bohémiens* (1622) des französischen Grafikers Jacques Callot komponiert. Diese zählen zu den frühesten Fremddarstellungen nomadischer Rom:nja in Europa und trugen zur Verbreitung negativer Stereotype bei.¹² In einem feministischen Re-telling blendet Mirga-Tas einige Darstellungen aus – die Geburt eines Kindes, den Überfall auf einen Bauernhof – und fokussiert auf das Zusammenleben weiblich gelesener Figuren und Kinder. Sie zeigt Szenen alltäglicher Tätigkeiten wie Kochen und Wäschewaschen, greift aber ebenso Darstellungen von gemeinsamen Mahlzeiten und Reisen auf. Motivisch verweist sie damit auf das Thema gemeinschaftlicher Sorgearbeit und überführt



2 Małgorzata Mirga-Tas, *Out of Egypt*, 2021, Textil und Mixed Media, je ca. 200 × 200 cm / 200 × 300 cm, Installationsansicht, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

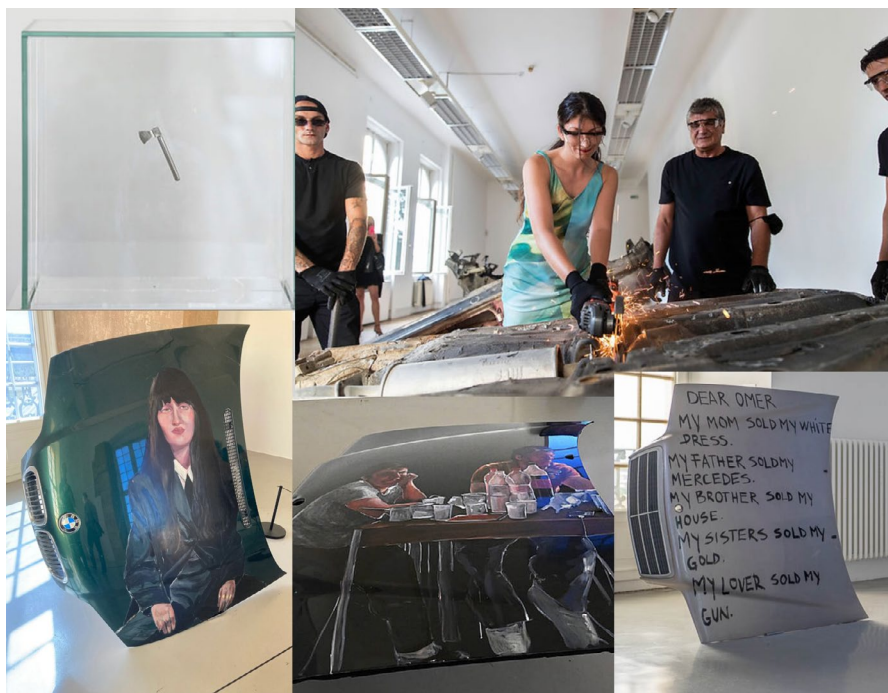
dies auch in ihre künstlerischen Verfahren. In einer Patchwork-Technik vernäht sie gebrauchte Textilien und verknüpft dies nicht nur auf einer repräsentativen Ebene mit dem Anliegen transkultureller Verflechtungen europäischer Rom:nja zu – so jedenfalls die Hoffnung – einer solidarischen Schwesternschaft, sondern performt dies auf materialer wie produktionsästhetischer Ebene.¹³ Indem Małgorzata Mirga-Tas die historischen Radierungen Callots zur Vorlage nimmt und aus ihrer eigenen Identität als polnische Romni heraus überarbeitet, fordert sie einen Platz für Rom:nja und deren Geschichte in der hegemonialen europäischen Kunstgeschichte ein. Rückwirkend liegt darin ihr Anspruch, den Rom:nja aus Callots Werken ihre Würde zurückzugeben und die Rom:nja-Community von stereotypisierenden Darstellungen in der Kunst zu befreien.¹⁴

Mit ihren formalen wie ikonografischen Bezügen auf die Gadge-Kunstgeschichte schreiben Pélis wie Mirga-Tas' Arbeiten auch Rom:nja-Kunst-/Geschichte(n) in diese ein.¹⁵ In *Out of Egypt* verschiebt Mirga-Tas den Fokus jedoch auf doppelt marginalisierte Personen. Die weiblichen Figuren treten – im Gegensatz zu *Születes* – überwiegend unabhängig von männlichen auf und werden zwar in der tradierten Rolle der Sorgenden, aber nicht über körperliche Merkmale als Fruchtbarkeitsinstanzen inszeniert. Gerade durch ihre ambivalenten Interpretationsmöglichkeiten befragt Mirga-Tas den künstlerischen Umgang mit vergeschlechtlichten Fremddarstellungen im Kanon der europäischen Kunstgeschichte. Material und Technik in ihrem Documenta-Beitrag verweisen auf traditionell weiblich konnotierte Haus- und Handarbeit, die sie sich in Anlehnung an die feministische Kunst der 1970er Jahre aneignete. Dass ihre künstlerische Position jedoch von der Theorie des

Romani-Feminismus beeinflusst ist, geht aus dem Begleitmaterial zur Ausstellung nicht hervor.¹⁶ Und auch aus einer queer-feministischen Perspektive lässt sich durchaus eine Lesart erkennen, die Weiblichkeit der Romni essenzialisiert und das nomadische Leben romantisiert.

Ein anderer Entwurf von Weiblichkeit, der sich stellenweise ebenso auf Darstellungstraditionen der europäischen Kunst bezieht, ist bei Selma Selman zu finden. Im obersten Stock des Zwehrenturms gelegen und nur über eine schmale Treppe zu erreichen, waren ihre Werke ausgestellt: *Platinum*, eine Videodokumentation der gleichnamigen Performance und eine kleine silberfarbene Axt in einer Vitrine, sowie *Paintings on Metal* (2021/22), zwei figurative Porträts und ein Gedicht auf Autoteilen (Abb. 3). Die Beiträge gehen aus der performativen Verhandlung von Gender im Kontext der kulturellen und sozioökonomischen Herkunft der Künstlerin hervor.

Autos, Schrottkarosserien sowie Recyclingprozesse in der Metallverarbeitung – das Gewerbe von Selmans Vater – sind zentrale Gegenstände ihrer Arbeit.¹⁷ Im Video ist zu sehen, wie sie mit männlichen Familienmitgliedern Autos bearbeitet, um aus den Katalysatoren Edelmetall zu extrahieren. Dabei trägt die Künstlerin ein langes, blaugrünes Kleid sowie roten Lippenstift, nimmt jedoch keine passive Rolle ein, sondern leitet den Arbeitsprozess, bedient Axt und Handkreissäge. Sie bricht mit Stereotypen der Romni als Femme fatale oder Hausfrau, indem sie sich als arbeitende und gleichzeitig konventionell attraktive Frau inszeniert.¹⁸ Im Rahmen ihrer Performance eignet sich Selman auf diese Weise eine Tätigkeit an, die ihr außerhalb



3 Von links oben nach rechts unten: Selma Selman, *Platinum*, 2021/22, Platin, ca. 5 × 2 cm; *Platinum*, 2021/22, Videostill, 11'38"; *Paintings on Metal*, 2021, Farbe und Autoteile, je ca. 150 × 130 cm, Installationsansicht bzw. Videodokumentation/Performance, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

des künstlerischen Kontextes aufgrund gesellschaftlicher Normen möglicherweise verwehrt geblieben wäre. Aus dem bei der Performance gewonnenen Platin fertigte Selman schließlich jene filigrane Axt an, die dann im Fridericianum in einer Vitrine ausgestellt war. Die so inszenierte Musealisierung verweist nicht nur auf einen materiellen Aufwertungsprozess der Ressourcen, sondern verleiht zugleich der Tätigkeit von Selmans Familie eine symbolische Aufladung – vom Schrotthandel hin zum Urban Mining.¹⁹

Für die drei *Paintings on Metal* greift Selma Selman wiederum auf Motorhauben zurück und schließt damit an Arbeiten der Künstlerin Judy Chicago an, die bereits in den 1960er Jahren in der kalifornischen Autotuning-Szene recherchiert und in aufdringlichen Lackfarben Muster auf Motorhauben gemalt hat.²⁰ Selman geht hier jedoch stärker figurativ vor und porträtiert sich auf einer tannengrünen Haube in einem Kniestück im Sitzen als selbstsichere Businessfrau im schwarzen Anzug. Dem stellt sie auf einer schwarzglänzend lackierten Motorhaube ein Genreporträt zweier Männer gegenüber, die in Alltagskleidung an einem mit Flaschen und Gläsern übersäten Tisch sitzen. Im Rückgriff auf traditionelle Porträtgattungen thematisiert Selman die Diskrepanz zwischen ihrer aktuellen Lebensrealität als Künstlerin und den sozioökonomischen Verhältnissen, aus denen sie stammt. Diese Konfliktlage greift sie im dritten *Painting* auf; in schwarzen Großbuchstaben ist hier auf einer silberfarbenen Motorhaube zu lesen: «DEAR OMER / MY MOM SOLD MY WHITE DRESS / MY FATHER SOLD MY MERCEDES / MY BROTHER SOLD MY HOUSE / MY SISTERS SOLD MY GOLD / MY LOVER SOLD MY GUN». Das lyrische Ich teilt der fiktiven Figur Omer mit, dass ihm durch Familienmitglieder Besitztümer, gesellschaftliche Statussymbole und die Pistole – Symbol für Handlungsmacht und Wehrhaftigkeit – geraubt wurden. Im Zusammenspiel der ausgestellten Werke antwortet Selman auf das stereotype Bild einer Romni, indem sie mit diesbezüglich etablierten Annahmen bricht. Im Gegensatz zu Mirga-Tas' positiver Besetzung traditionell weiblicher Tätigkeiten und Pélis positiven Darstellungen heterosexueller Partnerschaften, die beide sinnbildlich für eine größere Gruppe von Rom:nja stehen sollen, beschäftigt sich Selman mit ihrer eigenen Identität, unterläuft tradierte Geschlechterrollen im Kontext ihrer Familie und kritisiert patriarchale Strukturen.

Robert Gabris wiederum befasste sich in der Rauminstallation *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES* (2021) konkret mit der (Un-)Sichtbarkeit mehrfach marginalisierter Personen und ihrer Repräsentation in Kulturinstitutionen (Abb. 4).²¹ Auf transluzente Stoffbahnen sind Porträts gedruckt, die Nahaufnahmen sich berührender Menschen zeigen. Gesichter sind nicht zu erkennen, der Fokus liegt auf vertrauten, intimen Berührungen. Die Stoffbahnen hingen von der Decke in einem abgelegenen Raum des Fridericianums im ersten Obergeschoss und waren unterschiedlich ausgerichtet, sodass sie sich teilweise gegenseitig überdeckten und von der Türschwelle aus nicht vollständig einsehbar waren. Die Türöffnung war mit einem weißen Stoffband abgesperrt, auf dem in Rot gestickt auf Slowakisch stand: «Mach einen Schritt zurück, dass wir* einen Schritt vorwärts machen können».²² Auf diese Weise sollten die Betrachter:innen erfahren, wie sie als Außenstehende auf eine ihnen nicht zugängliche Gemeinschaft schauen. In der Mitte des Raumes hing eine Stoffbahn, auf der ebenfalls gestickt auf Slowakisch und Romanes erläutert wurde: «Unsere Körperlichkeit ist ein Konzept, das die normative Architektur, die ihr auf Hass und Unterdrückung aufgebaut habt, konfrontiert und demontiert [...]. Heute melden wir* uns laut und souverän zu Wort, um das Bild der



4 Robert Gabris, *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES*, 2021, bedruckter Stoff und Garn, Rauminstallation, documenta fifteen, Kassel, Fridericianum

Roma Identität neu zu gestalten».²³ Damit formuliert Gabris die Strategie des visuellen Widerstandes, die dem Kunstwerk zugrunde liegt, auch verbal aus. Lediglich die Textebene der Arbeit verweist auf die Identität des Künstlers und der porträtierten Personen als Rom:nja. Er verunsichert so die vorurteilsbehaftete Praxis des Erkennens und Zuordnens von kultureller Zugehörigkeit, sexueller Orientierung und geschlechtlicher Identität auf Basis körperlicher Merkmale. Gabris' Adressierung eines nicht-queeren und/oder Gadge-Publikums rief die Besucher:innen direkt dazu auf, die Situiertheit ihrer Perspektiven zu reflektieren.

Kuratieren als Gegenpraxis

In zentralen Räumen des historischen Hauptausstellungsortes Fridericianum gelegen, hat *One Day We Shall Celebrate Again* ein übergeordnetes Anliegen der documenta fifteen aufgegriffen. Unter der künstlerischen Leitung des indonesischen Kollektivs ruangrupa bekundete die Schau das dezidierte Ziel, verstärkt auf Kollektivität, gegenhegemoniale Positionen sowie Relationalität zu setzen und in diesem Sinne eine Emanzipation marginalisierter Perspektiven durch kollektives und mehrstimmiges Erzählen der eigenen Geschichten anzustreben.²⁴ Im Einklang mit dieser Zielsetzung lässt sich die kuratorische Haltung hinter dem RomaMoMA-Beitrag, wie ich vorschlagen möchte, als eine Praxis des «curating back» bezeichnen. Angelehnt ist dieser Begriff an Toni Morrisons Ausdruck des «painting back», womit

die US-amerikanische Schriftstellerin die Rückgewinnung von Darstellungs- und Repräsentationsmacht durch afroamerikanische Maler:innen beschrieb.²⁵ In *One Day We Shall Celebrate Again* erhielten künstlerische Stimmen der größten europäischen marginalisierten Gruppe nicht nur prominenten Zugang zu einer der bis dato renommiertesten internationalen Großausstellungen, das Projekt wurde zudem explizit, wie die RomaMoMA-Mitarbeiterin Tímea Junghaus formulierte, als *gegenkulturelle Praxis* verstanden: «The oppression by European majorities of the Roma is most visible and evident in the visual field. Any intervention into this conflicting history and representation operates as a counterculture.»²⁶ Damit griff der Beitrag des RomaMoMA direkt in ästhetische, epistemische und politische Dimensionen der Sichtbarkeit ein.²⁷ Mit dem Ziel, in ihrer Strategie des «curating back» selbstbestimmte Repräsentation von und für Sinti:zze und Rom:nja zu generieren, sah sich die Ausstellung zugleich mit den Widersprüchlichkeiten dieses Akts des Öffentlichmachens konfrontiert – mit Ausschlüssen, Unsichtbarkeiten, Essenzialisierungen, Stereotypisierungen und der Gefahr, Fremdzuschreibungen unbeabsichtigt zu reproduzieren.²⁸ Durch eine selbstreflexive Vorgehensweise bemühte sich das kuratorische Team um einen Umgang mit der Gleichzeitigkeit dieser Konflikte. Der zentrale Raum der Ausstellung im Fridericianum, mit Pélis *Születes* an prominenter Stelle, fungierte demonstrativ als Mittel zur Erweiterung des Kanons um Sinti:zze- und Rom:nja-Kunst des 20. Jahrhunderts, im Sinne einer rückwirkenden Institutionalisierung. Darauf reagierten die Arbeiten der jüngeren Künstler:innen wie Mirga-Tas, Selman und Gabris insofern kritisch, als sie sich mit der Komplexität individueller und kollektiver Identitäten und deren Repräsentation befassten. An verschiedenen Orten im ganzen Gebäude platziert, waren sie nicht unmittelbar dem Projekt *One Day We Shall Celebrate Again* innerhalb der Großausstellung Documenta zuzuordnen und standen nicht in direktem räumlichen Bezug zueinander. Besonders Selmans und Gabris' Arbeiten waren an marginalen, schwerer zugänglichen Orten ausgestellt. Durch diese kuratorische (De-)Zentralisierung wurde «die Idee eines RomaMoMA sowohl konstruiert als auch dekonstruiert».²⁹ Darüber hinaus verweist die Anordnung der Arbeiten darauf, dass in Museen und Ausstellungen, die eine kollektive Identität repräsentieren sollen, unweigerlich bestimmte Positionen im Zentrum und andere in der Peripherie stehen. Mit dieser spezifischen Werkverteilung bestärkte RomaMoMA demnach auch einen repräsentationskritischen Standpunkt. Während die einzelnen Arbeiten, die in die kuratorische Auswahl gelangt waren, diverse Perspektiven auf individuelle wie kollektive Rom:nja-Identitäten veranschaulichten, wurde erst durch die expositorische Zusammenstellung die Auffassung einer homogenen kulturellen Identität ad absurdum geführt. Und obgleich der Begriff der Intersektionalität im Begleitmaterial nicht genannt ist, lässt sich die Konstellation der künstlerischen Arbeiten als intersektional bezeichnen, wie ich durch die vergleichende Diskussion ausgewählter Arbeiten veranschaulicht habe. Neben der Zusammenstellung der künstlerischen Positionen verstärkte somit ihre Verteilung im räumlichen Gefüge der documenta fifteen die kuratorische Geste der repräsentationskritischen (De-)Konstruktion einer homogenen kollektiven Identität.

Rezeption in der «Kontaktzone»

Im kuratorischen Statement zur Ausstellung wurde der Anspruch formuliert, dem Publikum die bisher unsichtbare Kunst der Rom:nja und Sinti:zze zu zeigen.³⁰ Damit lässt sich die Ausstellung als sozialer und diskursiver Begegnungsort verschie-

dener gesellschaftlicher Gruppen lesen – als «Kontaktzone». Das in der neueren Museumswissenschaft vieldiskutierte Konzept versteht Kontaktzonen als Räume, die von ungleichen Machtverhältnissen und Konfliktlinien durchzogen sind.³¹ Als Kunstvermittlerin bei der documenta fifteen habe ich erlebt, wie sich dies auch in der Rezeption der RomaMoMA-Beiträge durch die überwiegend der Mehrheitsgesellschaft zugehörigen Besucher:innen niedergeschlagen hat.³² Darin spiegeln sich die ambivalenten Effekte des expositorischen Öffentlichwerdens: Die Impulse der Selbstermächtigung über visuelle Darstellungskonventionen, der Affirmation von intersektionalen Identitäten und deren Präsentmachen im visuellen Feld reproduzierten bei Besucher:innen zum Teil differenzsetzende und stereotype Annahmen. Das asymmetrische Machtverhältnis zwischen Ausgestellten und Betrachtenden äußerte sich in abwertenden Kommentaren einiger Besucher:innen, ausgelöst durch Identitätsmarker, die Vorurteile zu bestätigen schienen. Insbesondere die Werke von Péli und Mirga-Tas waren davon betroffen, da sie tradierte Rollenzuweisungen zum Teil affirmieren. Hier zeigte sich: Sichtbarkeit macht zugleich verletzlich und hat nicht automatisch mehr gesellschaftliche Akzeptanz zur Folge.³³

Ausstellungen als Kontaktzonen können jedoch auch alternative Perspektiven hervorbringen, «ohne [...] die Asymmetrien von Ressourcen und gesellschaftlicher Macht zu überspielen».³⁴ Thomas Sieber plädiert mit Bezug auf Nora Sternfeld für ein Politisieren und Pädagogisieren der Kontaktzone, das Konflikte mitdenkt und den Austausch zwischen verschiedenen Standpunkten als Bildungsprozess betrachtet.³⁵ Eine kritische Reflexion der vielfältigen Standpunkte, Repräsentationsmodi und Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen und politischen Anliegen anzustoßen, war die eigenverantwortete Aufgabe der Kunstvermittler:innen. In Ausstellungsrundgängen habe ich auf das kuratorische Konzept hingewiesen und konnte Reflexionen von Sehgewohnheiten und Denkmustern sowie Diskussionen um Repräsentationsstrategien und deren Verstrickungen anregen.³⁶

Am Beispiel der RomaMoMA-Mitwirkung an der documenta fifteen lässt sich zeigen, dass sich Identität intersektional konstituiert, also ein Produkt der zusammenwirkenden Mehrfachdiskriminierung ist, der Rom:nja gesellschaftlich ausgesetzt sind. Durch die Auswahl motivisch und materiell bedeutungsträchtiger Arbeiten, deren Zusammenstellung und räumliche Verortung, sowie durch die Kunstvermittlung verstärkt, wurden in der Ausstellung *One Day We Shall Celebrate Again* Möglichkeiten und Bedingungen des «curating back» und «Ambivalenzen der Sichtbarkeit» repräsentationskritisch reflektiert. Die zusammengestellte Vielfalt von sich jeweils unterschiedlich konstituierenden Identitäten, wie sie in und zwischen den Werken verhandelt wurden, verweist darauf, dass Vorstellungen einer homogenen ethno-kulturellen Kollektividentität verkürzt sind. Dass die Ausstellung als «Kontaktzone» zur Mehrheitsgesellschaft eben diese Erkenntnis zur Diskussion stellte, bildet den entscheidenden Beitrag des RomaMoMA zur documenta fifteen. Die Ausstellung erfüllte die übergeordneten Ziele des Projekts RomaMoMA: Sie erreichte die Inklusion der Kunst der Sinti:zze und Rom:nja in eine bedeutende Großausstellung, ein wertschätzendes Vermitteln ihrer Kultur und Geschichte(n) und ein kollektives Reflektieren darüber, unter welchen Prämissen eben dies geschehen kann.

- 1 VerÄnderung oder Othering bezeichnet den Prozess, bei dem ein «Wir» gegenüber einem «Anderen» konstruiert wird. Die Konstruktion von Subjekten und ihren gruppenspezifischen Zuschreibungen basiert auf Differenzlinien wie Alter, Geschlecht, Sexualität, Religion, Klasse, Nationalität, Kultur und Hautfarbe und geht mit normativen Bewertungen einher. Vgl. Tim Wolfgarten: Othering bzw. VerÄnderung, o. D., https://www.inklusion-lexikon.de/Othering-VerÄnderung_Wolfgarten.pdf, Zugriff am 13.05.2025.
- 2 Vgl. Katalin Németh/Zsófia Bihari: A Roma Museum – The Promise of a Discursive Space, and a Source of Knowledge, o. D., https://eriac.org/a-roma-museum-the-promise-of-a-discursive-space-and-a-source-of-knowledge/#_ednref3, Zugriff am 13.05.2025.
- 3 Vgl. What is RomaMoMA?, o. D., <https://eriac.org/what-is-romamoma/>, Zugriff am 13.05.2025; Join RomaMoMA to Fight Institutional Racism, o. D., <https://eriac.org/join-romamoma-to-fight-institutional-racism/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 4 Vgl. OFF-Biennale Budapest: One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 5 Selmans Werk wird seit einigen Jahren von bedeutenden Institutionen gewürdigt; Mirga-Tas bespielte im Jahr 2022 den polnischen Pavillon bei der Biennale di Venezia. Vgl. Burcu Doğramacı: Das imaginierte Museum. Burcu Doğramacı über «One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA» auf der «documenta fifteen», in: Texte zur Kunst, 17.10.2022, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/burcu-dogramaci-documenta-das-imaginierte-museum/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 6 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, S. 139–167.
- 7 Vgl. Ethnizität, ethnische Identität, o. D., <https://kulturglossar.de/html/e-begriffe.html?#ethnizitaet>, Zugriff am 13.05.2025.
- 8 Vgl. Stuart Hall: Cultural Identity and Diaspora, in: Susan Manning/Andrew Taylor (Hg.): Transatlantic Literacy Studies. A Reader, Edinburgh 2007, S. 131–138.
- 9 Vgl. Johanna Schaffer: Ambivalenzen der Sichtbarkeit, Bielefeld 2008, S. 52–54.
- 10 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Tamás Péli, *Birth* (Geburt), One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 11 Vgl. Hans-Richard Brittnacher: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Z[*]-Bildes in Literatur und Kunst, Göttingen 2012, S. 94–100.
- 12 Vgl. Barbara Rommé: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat., Karlsruhe 1995, S. 5–6.
- 13 Vgl. Joanna Warsza: Małgorzata Mirga-Tas, o. D., <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/artist/malgorzata-mirga-tas/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 14 Vgl. ebd.
- 15 Gadje ist der Romanes-Begriff für alle Nicht-Sinti:zze und -Rom:nja. Vgl. Romane Thana, Lexikon, o. D., <http://www.romane-thana.at/glossar.php#gadje>, Zugriff am 13.05.2025.
- 16 Vgl. Joanna Warsza: The Stitches Remain Visible. On the Work of Małgorzata Mirga-Tas, in: Dies./Woyziech Szymanski (Hg.): Małgorzata Mirga-Tas. Re-enchanting the World, Ausst.-Kat. Venedig, Polnischer Pavillon, Warschau 2022, S. 85–99, hier S. 97–98.
- 17 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Selma Selman, *Paintings on Metal / Platinum*, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 18 Vgl. Jasmina Tumbas: The Complicated Position of Ethnic Roma in Art and Culture Today, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 86, Nr. 1, 09.03.2023, S. 2–14, hier S. 4.
- 19 Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 17).
- 20 Auf die Queerness, die diesem Finish Fetish in Kaliforniens Subkultur zugrunde liegt, verwies Kathrin Rottmann: Finish Fetish: Judy Chicago in LA, in: Antje Krause-Wahl/Änne Söll/Petra Löffler (Hg.): Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture, New York 2021, S. 219–235.
- 21 Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 17).
- 22 Vgl. OFF-Biennale Budapest: Robert Gabris, *ERROR. ROMA CORPOREALITY AND THEIR NON-BINARY SPACES*, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 23 Robert Gabris: Manifesto, One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen, 2022, Kassel, Fridericianum, Ausstellungstext.
- 24 Vgl. Beatrice von Bismarck: Mit der «documenta fifteen» lernen, in: Texte zur Kunst, 19.12.2022, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/beatrice-von-bismarck-mit-der-documenta-fifteen-lernen/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 25 Toni Morrison: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization, Cambridge 1992, S. 125.
- 26 Tímea Junghaus: Argument for a Roma Transnational Museum, o. D., <https://eriac.org/argument-for-a-roma-transnational-museum/>, Zugriff am 13.05.2025.
- 27 Zu diesen Begriffen und ihrer Theorie siehe Schaffer 2008 (wie Anm. 9), S. 83–85.
- 28 Vgl. ebd., S. 51–70.
- 29 Krzysztof Kościuczuk: OFF-Biennale Budapest, in: ruangrupa und Künstlerisches Team (Hg.): documenta fifteen Handbuch, Berlin 2022, S. 159.

- 30** Vgl. OFF-Biennale Budapest 2022 (wie Anm. 4).
31 Vgl. Thomas Sieber: Erkundungen in der Kontaktzone. Zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen, in: Sönke Gau/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.): Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum, Bielefeld 2024, S. 59–71, hier S. 61–63.
32 Die Einschätzung, dass die Mehrheit der Besucher:innen Gadge und Teil der Mehrheitsgesellschaft waren, entspricht nicht nur meinen Erfahrungen als Kunstvermittlerin, sondern geht auch aus der Besucher:innenbefragung hervor. Vgl. Joanna Ozga/Gerd-Michael Hellstern (Hg.): documenta fifteen Evaluation. Repräsentative Ergebnisse, Fulda/Kassel 2023, S. 6–10.

- 33** Vgl. Schaffer 2008 (wie Anm. 9), S. 51.
34 Joachim Baur: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 15–48, hier S. 41–42.
35 Vgl. Sieber 2024 (wie Anm. 31), S. 66–67.
36 Zu meinen Erfahrungen mit Kunstvermittlung als interkulturelle Bildung mit Konfliktpotenzial siehe Shirin Graf: Konfliktvolle Konversationen. Kunstvermittlung als politische Bildung, in: Ayse Gülec/Gila Kolb (Hg.): SFKP Art Education Research, Nr. 2, 2023, <https://sfkp.ch/artikel/theydontknow>, Zugriff am 13.05.2025.

Bildnachweise

- 1** Foto: documenta fifteen, Nicolas Wefers (beschnitten), https://artterritory.com/en/visual_arts/topical_qa/26496-a_matchmaker_for_dots_of_art/, Zugriff am 02.05.2025.
2 Foto: Frank Sperling, <https://www.artpapers.org/a-movement-of-the-earth-against-the-world/>, Zugriff am 02.05.2025.
3 (Collage, Bildnachweise von links oben nach rechts unten) Foto: Website Selma Selman (beschnitten), <https://www.selmanselma.com/?lightbox=dataItem-l1x5wyhc2>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Website Selma Selman, <https://www.selman-selma.com/?lightbox=dataItem-l1x5wyhb>, Zugriff

- am 02.05.2025; Foto: Thomas Carlberg, <https://documenta15blog.wordpress.com/page/2/>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Haupt & Binder, Universes in Universe, <https://universes.art/de/documenta/2022/fridericianum/selma-selman>, Zugriff am 02.05.2025; Foto: Unbekannte:r Urheber:in (beschnitten), <https://www.sirenen-und-heuler.de/documenta-15-kassel-2022/>, Zugriff am 02.05.2025.
4 Foto: documenta fifteen, Nicolas Wefers, <https://franzmagazine.com/2024/09/30/this-space-is-too-small-for-our-bodies-robert-gabris-queere-korper>, Zugriff am 02.05.2025.

Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung seit 1967

Irene Below im Gespräch

mit Isabelle Lindermann und Fiona McGovern

(AG Kunstgeschichte mit links)

«Die schönen Zeiten sind vorbei! Die schönen Zeiten hat es nie gegeben!»

Graffito am Oberstufen-Kolleg Bielefeld, 1982

Dieser Debattenbeitrag der Arbeitsgruppe (AG) Kunstgeschichte mit links nimmt ein Feld in den Blick, das bislang in Hinsicht auf die Geschichte des Ulmer Vereins nur wenig bearbeitet wurde: das Verhältnis von Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung. Dass diese Praktiken in ihrem Zusammenwirken jedoch entscheidende Aushandlungsfelder und Themen darstellten, zeigt sich bereits in den ersten Aktivitäten des Vereins sowie den frühen Ausgaben der *kritischen berichte*. Dabei ging es ganz zentral auch um die Frage, in welchem Bezug diese Anliegen zu Kunstgeschichte als akademischer Disziplin standen. Mit diesem Beitrag verbindet sich daher das Interesse an einer Ausstellungsgeschichte mit links, die nach der Positionierung dieser gesellschaftlich und institutionell wirksamen Praxen innerhalb der Initiativen, Diskussionen sowie für die Akteur:innen um den Ulmer Verein seit den frühen 1970er Jahren fragt.

1975 erschien in der Publikationsreihe des Ulmer Vereins der von Irene Below herausgegebene Band *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Den Anlass dafür bot, wie Below in ihrem Vorwort darlegt, das die Autor:innen des Buches verbindende Problembewusstsein für die «gesellschaftliche Funktion und die wissenschaftliche Legitimität der akademischen Disziplin Kunstgeschichte».¹ Die Publikation widmete sich damit einem Thema, das «traditionellerweise bestenfalls als Randgebiet des Faches» verstanden wurde, nämlich die Ergebnisse kunstwissenschaftlicher Forschung im Rahmen der schulischen und außerschulischen Bildung an «Laien» zu vermitteln.² Bereits ein Jahr bevor Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe ihr Buch *Das Museum. Lernort contra Musentempel* herausgaben, dessen Titel zum geflügelten Wort werden sollte, rückte diese weniger bekannte Veröffentlichung die Kunstvermittlung explizit in den Fokus der Auseinandersetzung.³ Für beide Publikationen bildeten die Revolten des Jahres 1968 sowie die Debatten, die Anfang der 1970er Jahre um die Neupräsentationen des Historischen Museums in Frankfurt entbrannten, einen wichtigen Referenzpunkt. Während Didaktik im Anschluss «zum Unwort der parteipolitischen Angriffe» wurde, wie es Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe schildern, nimmt die Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Praxis der Kunstvermittlung innerhalb des Ulmer Vereins und besonders der *kritischen berichte* von Anfang an einen programmatischen Stellenwert ein.⁴

Die Publikation *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* ging aus der AG Kunstgeschichte und Schule hervor, die 1972 im Alternativprogramm des 13. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz unter der Diskussionsleitung von Irene Below vorgestellt wurde und sich anschließend konstituierte. In einer der ersten Ausgaben der *kritischen berichte* war sie prominent vertreten: zum einen durch die Präsentation der Arbeitsgruppe im abgedruckten Resümee des Alternativprogramms und zum anderen durch deren eigenen ersten Zwischenbericht. Wie es im Resümee heißt, sei eine kritische Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und Schule insofern wichtig, als dass «das Problem der Vermittlung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse daran besonders deutlich wird, eine Überprüfung und Revision des Verhältnisses von Kunstwissenschaft und Kunsterziehung dringend vonnöten ist [, so wie es] angesichts der wachsenden Studentenzahlen erforderlich ist, die Möglichkeiten für neue Berufsperspektiven zu erörtern».⁵ Die Folgetagungen der AG in München, Marburg und Bonn waren personell interdisziplinär besetzt: «nicht nur Kunsthistoriker aus verschiedenen Praxisbereichen (Universität, Schule, Museum), sondern auch Kunsterzieher, die in verschiedenen Institutionen (Akademie, Fachhochschule, Schule) tätig sind».⁶ Drei Themenkreise wurden herausgearbeitet und «Arbeitspapiere» von 13 Autor:innen zusammengestellt, die sich der «Situation von Kunstgeschichte an der Schule», «Kunstdidaktik am Museum» und «Reformvorstellungen zur integrierten Ausbildung von Kunsthistorikern und Kunsterziehern» widmeten.⁷ Bis Ende Juli des Jahres sollten die «fertigen Manuskriptseiten vorliegen und dann auf einer einwöchigen Klausurtagung im Herbst redaktionell überarbeitet werden».⁸ Das Vorwort zu *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* hingegen schildert einen weniger reibungslosen Ablauf. Zwar traf sich die AG bis Ende 1973 «trotz vieler Hindernisse» regelmäßig, doch führten unterschiedliche Verfügbarkeiten der Beteiligten und die schwierige Vereinbarkeit von Care-Arbeit und Beruf dazu, dass das Buch erst zwei Jahre später erscheinen konnte.

Kunstvermittlung hat trotz vielfach gesteigener finanzieller Ausstattung in den Kunstinstitutionen, trotz der Einführung von Kurator:innen für Outreach und der Arbeit an der Aufwertung dieser Praxis durch Initiativen wie das inzwischen beendete lab.Bode noch immer einen schweren Stand innerhalb der Kunstgeschichte. Weiterhin wird sie gegenüber der Forschung und dem Kuratieren als nachrangig aufgefasst. Wir freuen uns daher, Irene Below für ein Gespräch zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Ausstellungspraxis und Kunstvermittlung, ihre Arbeit im Ulmer Verein und am Bielefelder Oberstufen-Kolleg gewonnen zu haben.⁹ Das folgende Interview fand online am 22. April 2025 statt und stellt nach dem Austausch mit Silke Wenk (über feministische Kunstgeschichte) und mit der Initiative ende der kunstgeschichte (über politische Kunstgeschichte) das dritte Gespräch in der Reihe der Debattenbeiträge dar, die in diesem Jahr von der 2024 gegründeten AG Kunstgeschichte mit links übernommen wurde.

AG Kunstgeschichte mit links: Liebe Irene, du warst lange eine zentrale Akteurin im Ulmer Verein. Wie kam es zu deinem Engagement in diesem Kontext und was hat dich dazu bewogen, Kunstvermittlung zu einem entscheidenden Thema deiner Auseinandersetzung in Forschung und Lehre zu machen?

Irene Below: Ich glaube, dass das vor allem im Zeitgeist gesehen werden muss. Die von Tom Holert kuratierte Ausstellung *Bildungsschock* im Haus der Kulturen der Welt (Berlin 2020) zeigte etwa sehr deutlich, was für ein Aufbruch seit den frühen

1960er Jahren in dieser Hinsicht in Gang kam. Bildung stellte einen wichtigen Fokus von Leuten wie mir dar, die sich in und durch die Studierendenbewegung um 1968 politisierten. In unserem einige Jahre später erschienenen Band *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* werfen wir zum Beispiel den damals gängigen museumspädagogischen Ansätzen vor, dass sie die in jenen Jahren entscheidenden Fragen nach Klassenverhältnissen kaum oder überhaupt nicht berücksichtigten, sondern sich vor allem auf Öffentlichkeitsarbeit fokussierten, darauf, mehr Leute ins Museum zu bekommen und größere Publikumsgruppen anzusprechen. In meinem Fall kam neben diesen gesellschafts- und bildungspolitischen Entwicklungen hinzu, dass ich durch einen Aufenthalt in Italien politisiert wurde. Ich lebte im Rahmen meiner Doktorarbeit ab 1964 für drei Jahre in Florenz und bekam dort 1966 die große Überschwemmung mit. Bei dieser Katastrophe traten die Klassenunterschiede deutlich hervor: Während der wohlhabende Teil der Bevölkerung in höheren Gegenden vor den Schäden des Hochwassers sicher war, betraf die Flut besonders die ärmeren Bevölkerungsteile. Ich war dann daran beteiligt, Hilfsaktionen zu organisieren. Außerdem habe ich die Scuola di Barbiana in der Nähe von Florenz besucht, eine Schule, die bis heute für ihr Reformmodell berühmt ist. Sie war für Kinder auf dem Dorf aufgebaut worden und besonders auf diejenigen ausgerichtet, die in der Mittelschule rausgeschmissen oder abgelehnt wurden – oder nicht bestanden hatten. In dieser Schülerschule gab es ein alternatives Schulmodell, in dem sich die Schüler:innen in jahrgangsübergreifenden Gruppen selbst organisierten.¹⁰

Prägend für mich war auch, dass Martin Warnke und Heinrich Klotz sich zu der Zeit als Forschungsstipendiaten am Kunsthistorischen Institut in Florenz aufhielten. Warnke erzählte, dass er während seines Museumsvolontariats in Berlin gegen Widerstände mit einem Heft die spätere Reihe *Bilderhefte* begründet hatte. Er fand es unmöglich, dass die Leute nicht informiert würden über das, was sie im Museum sehen.¹¹ Außerdem hatte er ein Sensorium dafür, dass die Kunstgeschichte so tut, als hätte sie mit Pädagogik nichts zu tun. Denn «kaum eine zweite geisteswissenschaftliche Disziplin investiert so viele Energien in Populärliteratur wie die Kunstgeschichte».¹² Sie *betreibt* damit Pädagogik und zwar in einer bis dahin unreflektierten Art und Weise.

AG Kunstgeschichte mit links: Wie äußerten sich diese Erfahrungen nach deiner Rückkehr aus Florenz?

Irene Below: Als ich 1967 nach Berlin zurückkam, war ich aufgrund dieser Erfahrungen für Klassen- und Bildungsunterschiede sensibilisiert. In dem Sommersemester war politisch viel los. Zu diesem Zeitpunkt war ich noch in der Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK), wie sie zuerst hieß, weil ich noch keinen Dokortitel besaß und der Ulmer Verein am Anfang nur Promovierte aufgenommen hat. Wir hielten den Ulmer Verein eher für eine pragmatische Mittelbauvertretung, die eine Scharnierfunktion zwischen, salopp gesagt: denen oben, also den Professor:innen und uns, den Studierenden, übernahm. Nach dem Mord an Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 haben wir am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin versucht, selbstorganisiert aus den Mustern der Kunstgeschichte auszubrechen. Wir haben uns mit der Geschichte der Kunstgeschichte im Faschismus beschäftigt, Walter Benjamin und Max Weber gelesen.¹³ Zwei Jahre später, im Sommersemester 1969, hatte ich dann an der Freien Universität die neu eingerichtete, erste wissenschaftliche Tutor:innenstelle am Kunsthistorischen Institut, die sich auf zwei Gruppen aufteilte.

In der ersten ging es um theoretische Konzepte neuerer Kunsthistoriker:innen, in der zweiten haben wir uns im Hinblick auf die Ausstellungen im Albrecht-Dürer-Jahr 1971 am Beispiel Dürers mit dem Erkenntniswert verschiedener methodischer Ansätze befasst und darüber auf einer Exkursion im Germanischen Nationalmuseum diskutiert. Unter anderem hat uns das auch deswegen so interessiert, weil wir in Berlin den Vorteil hatten, zwei Kunstgeschichten vergleichen zu können, Ost und West, und das war bei Dürer natürlich besonders ergiebig. Also das waren so erste tastende Geschichten.

AG Kunstgeschichte mit links: Im Ulmer Verein und bei den *kritischen berichten* schienen solche von dir angesprochenen Anliegen und Debatten hingegen auf hohe Resonanz gestoßen zu sein.

Irene Below: Ja, besonders die 1973 gegründeten *kritischen berichte*, die damals eher ein Verständigungsorgan waren. Die frühen Hefte zeigen aus meiner Sicht deutlich, dass wir anfangs regelrecht auf der Suche waren, uns überhaupt untereinander in diesen Dingen auszutauschen. Als ich mir jetzt zum Beispiel nochmal das erste Heft angeguckt habe, dachte ich: Aha, das ist ja irgendwie ziemlich programmatisch. Detlef Hoffmann, damals Mitarbeiter am Historischen Museum Frankfurt, hat darin zum Beispiel über das Museum geschrieben.¹⁴ Die Debatten um das Frankfurter Historische Museum sind ein Kristallisationspunkt, an dem ablesbar ist, was möglich war und was nicht. Im ersten Heft der *kritischen berichte* hatte ich vier Thesen aufgestellt zu neueren pädagogischen Konzepten als Herausforderung für Museen und Ausstellungen.¹⁵ Das hing eng mit meiner Stelle am Bielefelder Oberstufen-Kolleg (OS) zusammen und mit dem Bemühen um eine Kooperation mit der 1967 eröffneten Bielefelder Kunsthalle (Abb. 1). 1972 kam es auf dem Konstanzer Kongress zur Gründung der Arbeitsgruppe Kunstgeschichte und Schule. Das war überhaupt der Moment, in dem dieses kollaborative Arbeiten und die Organisation in AGs entstand. An dem Kongress und auch in den AGs waren – anders als beim Kölner Kunsthistorikertag 1970 in der Warnke-Sektion – zum ersten Mal Kunsthistorikerinnen beteiligt. Da war ich sicher auch bereits im Ulmer Verein, aber wann genau ich Mitglied geworden bin, weiß ich nicht mehr.

AG Kunstgeschichte mit links: In Konstanz gab es eine erste Vorstellung eurer Interessen und die Gründung der von dir gerade genannten AG, die zu der Publikation geführt hat. Laut Einleitung gab es jedoch Schwierigkeiten in der Umsetzung. Es werden Zeitgründe genannt und dass es schwierig war, die Tätigkeit mit Beruf und Care-Arbeit zu vereinbaren. Kannst du uns dazu und zu deiner Rolle als Herausgeberin noch etwas mehr berichten?

Irene Below: Das lag natürlich daran, dass ich im Bildungsbereich und am Oberstufen-Kolleg tätig war. Es schien damals noch möglich, das dreigliedrige Schulsystem nach US-amerikanischem Vorbild umzubauen. Bis in die zehnten Klassen sollten alle Schüler:innen in eine Einrichtung gehen, erst danach sollten sich die weiteren Bildungs- und Berufswege ausdifferenzieren. Über die neue Tertiärstufe und das College-Modell sollten auch in Deutschland im Prinzip alle Interessierten die Möglichkeit zu einer studienbezogenen Ausbildung haben. Dadurch hatte ich ein Interesse an Kunstgeschichte und Schule. In Konstanz hatte ich deshalb unter *Gruppenarbeit an kunstwissenschaftlichen Themen (parallel tagende Arbeitsgruppen)* in der Sektion *Gesellschaftliche Perspektiven der kunstwissenschaftlichen Praxis*



1 Irene Below
bei der Arbeit an
der Ausstellung
*Vom Klospruch
zum Mauerbau*,
Bielefeld 1980

diese Arbeitsgruppe vorgeschlagen und das Vorhaben vorgestellt. Es ging uns damals darum, neue Arbeitsformen auszuprobieren, also etwa gemeinschaftliches Arbeiten, überregionale Treffen an verschiedenen Orten, und auch in der Lehre wollten wir eine andere Praxis ausüben. Inhaltlich wollten wir Themenfelder aufgreifen, die im herrschenden Diskurs keine Rolle spielten. Letztlich war es dann ein Schreibworkshop am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung in Bielefeld, durch den wir den Band fertigstellen konnten.

Und um noch kurz auf den zweiten Teil eurer Frage einzugehen: Es war schon so, dass Care-Arbeit auch die Arbeit in der AG mitbestimmt hat, klar. In einem Beitrag für das Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 2018 habe ich zum Beispiel eine Kollegin zitiert, die mitmachen wollte, aber wegen Sorgearbeit nicht konnte, und bei mir selbst war dies ebenfalls nicht ohne Schwierigkeiten.¹⁶ Mein erster Sohn ist 1975 geboren. Daniela Hammer-Tugendhat, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und ich

waren immer die einzigen, die Kinder hatten, was uns verbunden hat, aber eben dazu führte, dass wir auch andere Dinge im Kopf hatten. Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat dann 1980, noch vor der ersten Kunsthistorikerinnenkonferenz, ein feministisch gefasstes Konzept für die Schwerpunktausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung* im Historischen Museum Frankfurt auf der Ulmer Vereinskongress *Kultur – Vermittlung – Öffentlichkeit* vorgestellt.¹⁷ Das war aus meiner Sicht auch die erste feministische Intervention in der Geschichte des Ulmer Vereins.

AG Kunstgeschichte mit links: Kunstvermittlung stellte ein Tätigkeitsfeld dar, das bis dato weder besonders mit symbolischem noch mit faktischem Kapital ausgestattet war, trotz der vielfach festgestellten Krise des Museums und der Versuche, neue Besucher:innengruppen zu erschließen. Im Gegenteil, häufig wurde diese Praxis weiterhin mit Komplexitätsverlust in Verbindung gebracht und damit, dass sie Wissen lediglich reproduziere, anstatt es selbst herzustellen. Es ging dabei um die Frage nach dem, was seitens der Kunstgeschichte als produktive Arbeit (Wissen) oder als reproduktive Arbeit (Vermittlung) verstanden wurde. Auf welche Art und Weise stand deine Arbeit an Kunstvermittlung im Kontext feministischer Anliegen der Zeit?

Irene Below: Ich glaube, dass da wirklich ein großer Bedeutungswandel stattgefunden hat. Kunstvermittlung war durch diesen «Bildungsschock», wie Holert es nennt, ein zentrales Thema, das Anfang der 1970er Jahre die politisierten jüngeren Kunsthistoriker:innen gleichermaßen beschäftigte: Jutta Held, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und mich ebenso wie Martin Warnke, Wolfgang Pilz, Wolfgang Kemp und viele andere. Die Männer, die zum Sammelband *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* beigetragen haben, sind alle an Hochschulen geblieben und kamen auf unbefristete Stellen, während die beiden Frauen, die außer mir in dem Band publiziert haben, Annegret Peschlow-Kondermann und Dagmar Waskönig, keine solchen Stellen bekamen und andere Wege eingeschlagen haben. Ich gehörte zu der damals noch geringen Anzahl verbeamteter Hochschulmitarbeiterinnen, hatte am Oberstufen-Kolleg viel Spielraum in Forschung und Lehre und konnte mich so am Rand oder im Mittelfeld positionieren. Durch die weitgehende Streichung unbefristeter Stellen im Mittelbau hat sich die Situation heute grundlegend geändert, auch wenn die Anzahl von Mitarbeiterinnen gestiegen ist.

Was die Beschäftigung mit Fragen der Kunstvermittlung damals so attraktiv machte, lag in der Hoffnung begründet, durch Bildung die Schule, die Hochschule und damit die Gesellschaft verändern zu können. In den 1970er Jahren bildeten Pierre Bourdieus Arbeiten eine wichtige Grundlage, vor allem seine Analysen zur Verhinderung von Chancengleichheit durch Kunstwahrnehmung.¹⁸ Uns ging es deswegen darum, für Museen und Ausstellungen, aber auch Kunstgeschichte und eben ganz entscheidend Kunstpädagogik die verschiedenen Klassenverhältnisse zu adressieren und zu überbrücken. Diese ideologiekritische Position erweiterte sich in den 1980er Jahren auch bei mir durch eine feministische und in den 1990er Jahren durch eine postkoloniale Neuorientierung. Dabei spielten die wachsende Anzahl von Kollegiat:innen, die migrantische Perspektiven einbrachten, sowie die Berücksichtigung ihrer Erfahrungen eine wichtige Rolle. In den Lehrveranstaltungen verschob sich der Fokus mehrfach, zunächst auf die Frage nach den Künstler:innen und Kurator:innen im Kunstbetrieb und die Rolle des Museums, dann auf die Untersuchung der Bedeutung von Kunst im Zeichen der Globalisierung.¹⁹

AG Kunstgeschichte mit links: Wie hast du die Auseinandersetzung mit museums- und ausstellungstheoretischen Ansätzen und Kunstvermittlung innerhalb der Kunstgeschichte beziehungsweise Kunstwissenschaft zu der Zeit wahrgenommen? Gab es auch Widerstände gegen eure Arbeit?

Irene Below: Während der Zeit in Bielefeld haben wir mehrfach versucht, mit dem dortigen Museum zusammenzuarbeiten. Uns interessierten grundlegende Fragen: Was genau wird gesammelt und nach welchen Kriterien? Für die Auseinandersetzungen mit der Bielefelder Kunsthalle spielte außerdem eine besondere Rolle, dass die Institution auf Wunsch Rudolf August Oetkers, der finanziell an der Gründung der Kunsthalle beteiligt war, nach Richard Kaselowsky benannt wurde, seinem Stiefvater. Das führte zu einer großen öffentlichen Debatte, weil Kaselowsky während des Nationalsozialismus im Freundeskreis Reichsführer SS um Heinrich Himmler war und da auch Geld gegeben hatte. Die ganze Diskussion ist auf ziemlich geschickte Weise von den Oetkers abgefangen worden, indem sie Joachim von Moltke, den Bruder des NS-Widerstandskämpfers Helmuth von Moltke, zum Leiter machten und die Sammlung des US-amerikanisch-jüdischen Sammlers Morton D. May zur Eröffnungsausstellung zeigten.²⁰ Wegen der Namensgebung gab es 1968 in Bielefeld große Proteste, der Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen sagte sein Kommen ab und die große Eröffnungsfeier wurde gestrichen. Diese ersten Proteste kannte ich nur durch Erzählungen, aber die Debatte kam kurz nach meinem Arbeitsbeginn in Bielefeld 1971 bei der Eröffnung der Ausstellung der Werkkunstschule wieder auf, die damals Teil der Fachhochschule wurde.²¹

Nach den Protesten bei der Eröffnung und der Zensur des kapitalismuskritischen Ausstellungsbeitrags der studentischen Gruppe Kunst und Politik (KUPO) *obszön – nicht obszön* habe ich dem Museumsdirektor in einem Schreiben vom 28. Juni 1971 Vorschläge für eine mögliche Zusammenarbeit im Rahmen der Planungen für das Fach Künste am Oberstufen-Kolleg gemacht, sowohl im Hinblick auf die Auswahl der Sammlungsobjekte als auch auf deren Präsentation und Vermittlung an Jugendliche.²² Darauf ist das Museum aber nicht eingegangen. Wir kamen dann erst sehr viel später im Zuge der feministischen Wende in der Kunstgeschichte zusammen, als ich eine Ausstellung mit den Arbeiten von Künstlerinnen aus der Sammlung in deren Depot machen wollte. Aber auch da gab es viele Widerstände. Es war gerade der Studienbegleitbrief vom ersten Funkkolleg über «den feministischen Ansatz» erschienen, und in Berlin hatte die Ausstellung *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen* (18. Dezember 1987–7. Februar 1988) stattgefunden, die von einer Arbeitsgruppe der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (ngbk) organisiert wurde. Als Kritik an deren Konzeption einer die Arbeiten verbindenden Vorstellung von «weiblicher Ästhetik» entwickelten wir ein anderes Ausstellungskonzept. Die Ablehnung unseres Vorhabens durch die Kunsthalle, Berichte im linken Stadtblatt und die Unterstützung durch das Interdisziplinäre Zentrum für Frauenforschung (IFF) an der Universität Bielefeld führten zu größerer Resonanz in der Stadt.

AG Kunstgeschichte mit links: Du warst an der Etablierung von Kunstwissenschaftsdidaktik am Oberstufen-Kolleg in Bielefeld maßgeblich beteiligt und hast erwähnt, dass du dort Überlegungen zum Ausstellungsmachen als kunstwissenschaftliche Praxis entwickelt hast. Kannst du uns hierzu etwas mehr berichten, mit welchem Anliegen du das verfolgst und in welchen Kontexten du diese Arbeit



2 Arbeitsspuren des Projekts *es gab nicht nur das bauhaus - wohnen und haushalten in dessauer siedlungen der 20er jahre* im Oberstufen-Kolleg, Bielefeld 1993

damals verortet hast, auch im Zusammenhang mit deiner eigenen kuratorischen Praxis?

Irene Below: Für mich war die kritisch-analytische und strukturelle Auseinandersetzung mit Ausstellungen und musealen Sammlungspräsentationen sowie deren Politiken wichtig. Im Fachmagazin *Kunst + Unterricht* habe ich einen Artikel dazu geschrieben, inwiefern Praktiken des Ausstellens auch im Unterricht eingesetzt werden können – und wieso gerade die analytische und praktische Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Ausstellens zu kritischen Urteilen führen kann.²³ Während meiner Zeit am Oberstufen-Kolleg haben wir eigentlich ständig Ausstellungen gemacht, angefangen von Präsentationen in den Kursen und nach Exkursionen im offenen Ausstellungsbereich am Kolleg bis zu Ausstellungen, die überregional gezeigt wurden (Abb. 2).²⁴ Wir haben außerdem in Bielefeld das Programm der Kunsthalle oft (kritisch) begleitet, weil es eben nicht so einfach war zusammenzuarbeiten. Als es dort eine Ausstellung von Allen Jones gab, der ein ziemlich sexistischer Pop-Artist ist, haben wir beispielsweise eine Gegenausstellung gemacht. Oder 1980 die Ausstellung *Der Mensch im Bild* mit dem Untertitel *Vom Nackten Mann und der angezogenen Frau zum angezogenen Mann und der nackten Frau*. Das sollte ein Durchmarsch durch die Kunstgeschichte anhand von Reproduktionen sein. Also solche Spielereien haben wir damals versucht. In der Kunstpädagogik war es ein Sakrileg, etwas mit Reproduktionen zu machen. Das fanden die meisten Kunstpädagog:innen unmöglich. Ich dagegen dachte immer und denke noch, dass das gut geklappt hat, mit

solchen Bildern zu arbeiten und auch etwas zu sammeln. Das war oft nicht so mühsam wie einen Text zu formulieren, da man auch assoziativer vorgehen konnte. Das fand und finde ich als didaktisches Prinzip einfach gut.

AG Kunstgeschichte mit links: In einigen deiner Texte hast du dich mit der Frage der Ausstellungswürdigkeit auseinandergesetzt, also in dem Sinne, was überhaupt ausstellungswürdig ist – in Bezug auf Reproduktionen, aber auch auf Arbeiten von Schüler:innen. Wir mussten in dem Zusammenhang an Werner Hofmann denken, der für die Ausstellung *Nana. Mythos und Wirklichkeit* 1973 in der Hamburger Kunsthalle überwiegend mit Reproduktionen arbeitete.

Irene Below: Es ging zu diesem Zeitpunkt darum, überhaupt erstmal das ganze visuelle Material zu erschließen – egal ob Werbung, Wahlkampfplakat oder Kunstwerk – und zu untersuchen, auf welche Art und Weise dieses Bildmaterial eingesetzt wurde. 1964 war ich mit einer Exkursion des Kölner Kunsthistorischen Instituts und Heinz Ladendorf in Wien bei der Ausstellung *Kunst um 1400* im Kunsthistorischen Museum. Ich weiß noch, wie ich dann alleine zu einer Ausstellung von Werner Hofmann gepilgert bin, der dort noch Direktor des damaligen 20er Hauses (heute Belvedere 21) war, in der Vorstellung: «Ach, da macht mal jemand was, was ich auch sehen will.» Denn die Kunstgeschichte endete damals um 1850 – die Moderne, deretwegen ich das Studium eigentlich gewählt hatte, war nicht vertreten. Und die ngbk bedeutete natürlich auch eine große Kehrtwende mit ihren ganzen Diskussionen: Wie macht man Ausstellungen, was wollen wir überhaupt ausstellen? Und das hat sich dann für mich einerseits an der Frankfurter Debatte und andererseits an zeitgenössischen Ausstellungen wie denen von Hofmann materialisiert. Der war 1970 auch auf dem Kunsthistorikertag präsent und damals dort eine Orientierungsfigur für jemanden wie mich.

Es gibt auch Ähnlichkeiten in der Sprache, wenn man die erste Fassung der Frankfurter Ausstellung im Historischen Museum mit unseren Konzeptpapieren für die Curriculumsentwicklung in Bielefeld vergleicht. Um die hessischen Rahmenrichtlinien für Kunst wurde beispielsweise unheimlich viel diskutiert. Da gab es bei uns – oder bei mir – die Haltung, dass wir erst mal verstehen müssen, woher unser Gegenüber kommt, wenn wir unterrichten. An wen wenden wir uns, wer sind die Rezipient:innen und was wollen sie? Das war in der ngbk ähnlich, dort wurden beispielsweise die ästhetischen Leitbilder von Jugendlichen untersucht.

AG Kunstgeschichte mit links: Wo zeigten sich Effekte eurer Arbeit an Kunstvermittlung als kritischer und emanzipatorischer Praxis innerhalb des Kunst- und Ausstellungsbetriebs, etwa in Museen, aber auch an Orten wie Kunstvereinen? Könntest du in dem Zusammenhang noch etwas ausführlicher auf dein Engagement in der ngbk eingehen?

Irene Below: Die ngbk habe ich nur in den ersten Jahren aktiv erlebt.²⁵ Dort gab es gleich 1969 diese kritischen Ausstellungen, etwa die Eröffnungsausstellung zu John Heartfield. Ich fand dieses ganze Modell und die Treffen, an denen ich damals teilnahm, sehr spannend. Mich hat die Tätigkeit in diesem neuen vereinsähnlichen Zusammenschluss aus verschiedenen Gründen angesprochen: wegen der basisdemokratischen Organisation, der partizipativen Struktur und vor allem wegen der interdisziplinären Zusammenarbeit mit verschiedensten Beteiligten, etwa Künstler:innen. Es gab außerdem seit der Gründung dort eine AG zu Kunst

und Erziehung, die das Feld als politische Selbstermächtigung verstand. Irgendwann habe ich mich aus der ngbk aber zurückgezogen und mir die Ausstellungskataloge und Broschüren nach Bielefeld schicken lassen – und die Aktivitäten eher aus der Ferne weiterverfolgt. So wie ich mich erinnere, hat sich die fundamentale Kritik dort doch ziemlich schnell ideologisch verhärtet. Ich war dann froh, nicht mehr in Berlin zu sein, weil man dort immer sagen musste, welcher politischen Gruppe man sich zuordnet, und in Bielefeld waren die noch alle zusammen. Es gab diese Aufteilung der Gruppen einfach nicht so stark. Das war eben Provinz. Ich habe kürzlich aus diesem Heftchen zum vierzigjährigen Jubiläum der ngbk entnommen, dass es wohl einige andere dort ebenfalls als sehr restriktiv erlebt haben. Leonie Baumann hat das später wieder in ein ruhigeres Fahrwasser manövriert. Und obwohl sich die ideologischen Fronten damals so verhärtet hatten, haben wir ja trotzdem durchgehalten, irgendwie. Gefreut hat mich deshalb die erneute Verbindung 2019: Für die Ausstellung *Licht Luft Scheiße. Archäologien der Nachhaltigkeit* wurden die Tafeln zur ökologischen Knarrbergsiedlung in Dessau aus unserer über zwanzig Jahre alten Ausstellung *es gab nicht nur das bauhaus* vom Museum für Stadtgeschichte Dessau ausgeliehen und im Katalog vorgestellt.²⁶

AG Kunstgeschichte mit links: In welchem Verhältnis stehen deiner Meinung nach diese Anliegen und Arbeiten zu den heutigen Praktiken der Kunstvermittlung und Ausstellungspraxis? Siehst du hier Kontinuitäten? Wo liegen Differenzen?

Irene Below: Da stecke ich natürlich nicht mehr so drin, aber ich habe den Eindruck, dass viele ehemals kritische Positionen heute Selbstverständlichkeiten sind: Partizipation von Nutzer:innen, die Berücksichtigung queer-feministischer Positionen und postkolonialer Ansätze, die Selbstreflexion der Ausstellungsinstitutionen und ihrer Geschichte. Es ist etwa großartig und war lange Zeit undenkbar, dass die Kunsthalle Bielefeld sich öffentlich mit ihrer Geschichte und den zivilgesellschaftlichen Protesten gegen die Namensgebung beschäftigt.²⁷ Interessant finde ich auch die aktuell verbreitete Vorstellung von Museen, anderen öffentlichen Ausstellungsinstitutionen und periodisch wiederkehrenden Großausstellungen als demokratische dritte Orte, die dem Austausch und der Selbstverständigung aller Beteiligten dienen – von Künstler:innen über Besucher:innen, Kurator:innen, Vermittler:innen und anderen Akteur:innen. Positionen von beispielsweise Nora Sternfeld und hier vor Ort in Bielefeld von der Direktorin der Kunsthalle Christina Végh und den Leiterinnen des Kunstvereins Victoria Tarak und Katharina Klang zeigen, dass sich in der Hinsicht viel bewegt hat. Auf der anderen Seite sind offenbar Finanzierungen in neoliberalen Zeiten und in den als *public-private partnerships* organisierten Institutionen komplizierter geworden, die Arbeitsbedingungen häufig prekärer, die Eintrittspreise massiv gestiegen und damit die Zugänglichkeit erschwert ... Es bleibt also noch weiterhin viel zu tun.

- 1 Irene Below: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Vorbemerkungen zu diesem Band, in: dies. (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, S. 5–8, hier S. 5.
- 2 Ebd.
- 3 Zum Verständnis des Begriffs Kunstvermittlung siehe insbesondere Wolfgang Pilz: Kunst, Kunstwissenschaft und Pädagogik. Vorschläge zur Fächerintegration an der Gesamtschule, in: Below 1975 (wie Anm. 1), S. 209–244; Detlef Hoffmann: Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. Das Historische Museum Frankfurt im Streit der Meinungen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 23–32.
- 4 Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe in einer E-Mail an Isabelle Lindermann, 25.03.2025.
- 5 Resümees der im Alternativprogramm des XIII. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz gehaltenen Referate, Abschnitt 4: Kunstgeschichte und Schule (Diskussionsleitung Irene Below, Bielefeld), in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 80–81, hier S. 80.
- 6 Vgl. den ersten Zwischenbericht: Bielefeld. AG Kunstwissenschaft und Schule im Ulmer Verein, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 18–20, hier S. 19.
- 7 Ebd., S. 19–20.
- 8 Ebd., S. 20.
- 9 Irene Below war ab Oktober 1970 erst Planerin der Schulprojekte Laborschule (LS) / Oberstufen-Kolleg (OS) an der Universität Bielefeld und seit der Eröffnung des Oberstufen-Kollegs 1974 Dozentin für Künste und Frauenstudien. Das Kolleg hatte eine besondere Stellung in der Hochschullandschaft: in Form eines Colleges verband es bis zum Jahr 2004 als neue Tertiärstufe in einem vierjährigen Ausbildungsgang ab Klasse 10 die Schuloberstufe mit den Eingangssemestern der Universität. Der erfolgreiche OS-Abschluss beinhaltete das Abitur und berechnete die Absolvent:innen zum Studium in ihren Wahlfächern in einem höheren Fachsemester bzw. nach der Zwischenprüfung.
- 10 Scuola di Barbiana: Lettera a una professoressa, Florenz 1967. In dem von den Schüler:innen verfassten Buch geht es um ihre Ausgrenzung in der Regelschule und die Alternative in Barbiana. Es erschien auf Deutsch im Wagenbach-Verlag: Scuola di Barbiana. Die Schülerschule. Brief an eine Lehrerin, Vorwort von Peter Bichsel, übersetzt von Alexander Langer, Berlin 1970.
- 11 Bilderhefte der staatlichen Museen, Berlin 1967, H. 1: Martin Warnke: Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts; H. 2: Gerd Höpfner: Südostasiatische Schattenspiele; H. 3: Peter Krieger: Maler des Impressionismus; H. 4: Ulrich Gehrig: Hildesheimer Silberfund.
- 12 Martin Warnke: Wissenschaft als Knechtungsakt, in: ders.: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern/Frankfurt 1979, S. 99–107, hier S. 99.
- 13 Vgl. auch Irene Below: Eingreifende Kunstgeschichte. Der Aufbruch 1967 in Berlin, in: Martin Papenbrock/Norbert Schneider (Hg.): Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), Bd. 12, Göttingen 2010, S. 11–32.
- 14 Detlef Hoffmann: Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. Das Historische Museum Frankfurt im Streit der Meinungen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 23–32.
- 15 Irene Below: Neuere kunstpädagogische Konzepte als Herausforderung an Museen und Ausstellungsinstitute. 4 Thesen, in: kritische berichte 1, 1973, Nr. 1, S. 20–23.
- 16 Irene Below: Die Unterprivilegierung der Frauen in den kunstwissenschaftlichen Institutionen. Alternativprogramm des Ulmer Vereins/Kunsthistorische Studentenkonferenz auf dem XIII. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz: Kritik der Praxis der kunstwissenschaftlichen Institutionen (12.04.1972), in: Norbert Schneider (Hg.): Schwerpunkt: Kunst und Kultur um 1968 (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft), Bd. 20, Göttingen 2018, S. 149–158; dies.: betrifft die Emanzipationsgeschichte. Kunsthistorikerinnen im Aufbruch 1972, in: ebd., S. 159–168. Für eine frühere Einschätzung zum Verhältnis von feministischen Anliegen der Zeit und den Strukturen in der Kunstgeschichte siehe dies.: Einen Tomatenwurf der Kunstgeschichte gab es nicht ... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 18, 1990, Nr. 3, S. 7–16.
- 17 Irene Below: Feministische Interventionen: Die Ausstellung *Frauenalltag und Frauenbewegung 1890–1980* im Historischen Museum in Frankfurt, in: Annegret Friedrich (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004, Marburg 2004, S. 67–81.
- 18 Pierre Bourdieu/Jean-Claude Passeron: Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs (1964), Stuttgart 1971; Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1979, S. 159–201. Vgl. Irene Below: Ästhetische Erziehung als Bestandteil der allgemeinen Ausbildung am Oberstufen-Kolleg, in: Schulprojekte der Universität Bielefeld, 1973, Nr. 5, S. 13–85, hier S. 62–69.
- 19 Vgl. z. B. Irene Below: Im Depot. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bielefeld als Unterrichtsgegenstand, in: kritische berichte 16, 1988, Nr. 1, S. 65–77.
- 20 Joachim von Moltke galt aufgrund seines Bruders als unverdächtig. Laut der Familienbiografie von Jochen Thies trat er allerdings Ende 1933 in die SA ein; den von Thies zitierten Äußerungen der Mutter zufolge hatten Joachim von Moltke und zwei seiner Geschwister sich «mit dem neuen

Regime arrangiert». Jochen Thies: *Die Moltkes. Von Königgrätz nach Kreisau. Eine deutsche Familiengeschichte*, München 2010, S. 193.

21 Erst 1998 wurde die Institution in Kunsthalle Bielefeld umbenannt. Vgl. Irene Below: *Die Kunsthalle Bielefeld. Ein «großer Gedenkstein» für Täter und Opfer?* in: Jutta Held (Hg.): *Mitte des Jahrhunderts. 1950 – Geschichte und Mythos (Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft)*, Bd. 2, Göttingen 2000, S. 175–196; diesl.: «Um Schaden von unserer Stadt und allen Beteiligten abzuwenden». Die symbolische Ordnung der Geschlechter im Streit um die Bielefelder Kunsthalle, in: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 27, 1999, S. 6–24. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/685>, Zugriff am 13.05.2025; zuletzt beim Symposium der Kunsthalle Bielefeld 21./22.04. 2023: Kunst hat WUMM. Die Kunsthalle und ihre Namensgebung als Ort zivilgesellschaftlicher Debatten und künstlerischer Interventionen, <https://www.youtube.com/watch?v=U3jGHZtn-0>, Zugriff am 13.05.2025. Der Vortrag fand in der Sektion *Gute Geister, Böse Geister: Den Geschichten der Kunsthalle ins Auge sehen* des Symposiums statt, <https://kunsthalle-bielefeld.de/entdecken/kb-journal/kunst-hat-wumm-die-kunsthalle-und-ihre-namensgebung-als-ort-zivil-gesellschaftlicher-debatten-und-kuenstlerischer-interventionen/>, Zugriff am 20.05.2025.

22 Vgl. die Abbildungen in: <https://www.youtube.com/watch?v=U3jGHZtn-0>, Zugriff am 13.05.2025, Min. 15:30.

23 Irene Below: *Lasst Schüler Bilder gebrauchen! Ausstellungen als Form gesellschaftlicher Praxis im Kunstunterricht*, in: *Kunst + Unterricht* 1978, Nr. 52: Sammeln und Ausstellen, S. 65–69.

24 Seit 1980 setzen sich Kollegiat:innen in mehreren Projekten mit der Geschichte des Ober-

stufen-Kollegs auseinander, z. B. als Ausstellung *Vom Klosspruch zum Mauerbau*, 1980 gezeigt beim Kunstpädagogischen Kongress Köln; als Buch: Irene Below/Peter Fuchs: *Die schönen Zeiten sind vorbei. Die schönen Zeiten hat es nie gegeben! Politische Kultur von unten in einer Reforminstitution*, Frankfurt 1984; und in *es gab nicht nur das bauhaus. wohnen und haushalten in Dessauer Siedlungen* – eine umfangreiche wachsende Ausstellung, die nach mehreren Exkursionen 1993/94 in Kooperation mit dem Bauhaus Dessau entstand. Alle Ausstellungstafeln sind im Katalog abgebildet: *Bauhaus Dessau/das Oberstufen-Kolleg: es gab nicht nur das bauhaus. wohnen und haushalten in dessauer siedlungen der 20er Jahre*, Stiftung Bauhaus Dessau 1994. Ausstellungsorte: Universität Bielefeld, Bauhaus und Museum für Stadtgeschichte Dessau, Frauenmuseum Bonn, Bauhaus-Universität Weimar u. a. Heute befinden sich die Ausstellungstafeln im Museum für Stadtgeschichte Dessau. Vgl. Irene Below: *Es gab nicht nur das Bauhaus. Wohnen und Haushalten in Dessauer Siedlungen der 20er Jahre*, in: *Pädagogik* 47, 1995, Nr. 4, S. 23–26.

25 Irene Below: «Berlins demokratischer Modellkunstverein [...] eine linke Bastion wie im Theaterleben der Schaubühne». Wie alles anfing, in: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V./ngbk (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 40 Jahre*, Berlin 2009, S. 31–52.

26 Vgl. Sandra Bartoli/Silvan Linden/Florian Wüst (Hg.): *Archäologien der Nachhaltigkeit*, archaeologies of sustainability, Hamburg 2020, S. 72–85.

27 Vgl. das Symposium *Gestern. Heute! Morgen? Vom Museum der Spätmoderne, seinen Geschichte(n) und seiner Zukunft, Denkmalschutz, dem ›Dritten Ort‹ oder Klimakiste versus Klimakrise*, 21./22. April 2023, Kunsthalle Bielefeld.

Bildnachweis

- 1 Foto: Peter Fuchs.
- 2 Foto: Klaus Möller.

Autor:inneninfo

Irene Below ist Kunsthistorikerin. Nach 1967 beteiligte sie sich in Berlin an der kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK), der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst und im Ulmer Verein. Als Koordinatorin war sie in der AG Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts aktiv sowie seit 2000 in der AG Frauen und Exil der Gesellschaft für Exilforschung. Bis 2004 war sie als Dozentin am Oberstufen-Kolleg an der Universität Bielefeld tätig und arbeitet seither freiberuflich. Arbeitsschwerpunkte liegen im Feld der Kunstgeschichtsdidaktik, feministischer und postkolonialer Kunst- und Kulturwissenschaft, Kunst und Kunstgeschichte um 1968.

Maria Bremer ist Akademische Rätin a. Z. am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Seit ihrer Promotion zu den documenta-Ausgaben der 1970er Jahre (*Individuelle Mythologien. Kunst jenseits der Kritik*, München 2019) beschäftigt sie sich mit Kunstausstellungen in Geschichte, Theorie und Praxis. Zuletzt erschien der von ihr gemeinsam mit Mathilde Arnoux herausgegebene Sammelband *Westkunst, 1981. A History of Modernism Exhibited* (Paris 2025). Ihr aktuelles Buchprojekt untersucht kunsthistoriografische Setzungen in Künstlerinnenausstellungen.

Silvia Maria Sara Cammarata holds a PhD from Roma Tre University and is currently a research fellow at the University of Turin. She investigates the relationship between exhibition practices, contemporary art, and postmodern critical discourse. Her research focuses on exhibitions that have shaped the relationship between Arte Povera and the construction of Italian cultural identity. She has published in academic journals and collaborated with institutions including Bourse de Commerce Fondation Pinault, Castello di Rivoli, and Cittadellarte Fondazione Pistoletto.

Carina Engelke ist Kunsthistorikerin und kuratorische Mitarbeiterin im Freiraum des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, einem Projektraum für künstlerischen und soziokulturellen Dialog und Diskurs. Sie studierte Kunstgeschichte und Kulturanthropologie in Hamburg und Wien und beschäftigt sich mit queer-feministischen und dekolonialen Zusammenhängen in der zeitgenössischen Kunst sowie Sammlungs- und Ausstellungspraktiken.

Shirin Graf studierte Kunstwissenschaft, Politikwissenschaft und Gender Studies in Kassel und schloss das Studium 2024 mit der Masterarbeit «Die Ausstellung des RomaMoMA bei der documenta fifteen als Verhandlungsraum intersektionaler Identitäten» ab. Sie ist als Kunstvermittlerin und

Sprach-/Nachhilfelehrerin tätig und befindet sich in der Anfangsphase der Promotion mit dem vorläufigen Titel «Das Museum der Marginalisierten».

Candace Hill-Montgomery is a New York-based poet, artist, and educator whose practice spans weaving, performance, and text. Active since the 1960s, she emerged – often working collaboratively – from the downtown New York art scene, exhibiting at the New Museum and Franklin Furnace. Central themes in Hill-Montgomery's work include race, gender, social justice, and everyday Black life from a feminist perspective. In 1982, she co-curated *Working Women/Working Artists/Working Together* with Lucy R. Lippard.

Isabelle Lindermann ist Senior Scientist am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft der Akademie der bildenden Künste Wien. Zuvor arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, unter anderem im Forschungsprojekt *Kunst um 1800. Ausstellen als wissenschaftliche Praxis*. Schwerpunkte liegen im Feld der Ausstellungstheorie und -geschichte, künstlerischen Verfahren des Ausstellens sowie Kollektivität in der Kunst seit den 1960er Jahren. Zuletzt erschien der mit Petra Lange-Berndt edierte Sammelband *13 Beiträge zu 1968. Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien* (Bielefeld 2022).

Lucy R. Lippard is an American art critic, curator, and activist known for her pioneering work in conceptual art and feminist theory. She has written extensively on contemporary art and was a founder of artist-activist groups like Political Art Documentation/Distribution (PAD/D). Her influential books, such as *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) and *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976), shaped discourse on political and socially engaged art.

Fiona McGovern ist akademische Oberrätin a. Z. am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen (künstlerische) Ausstellungspraxis und -theorie, Ethiken des Kuratierens sowie interdisziplinäre und (queer-)feministische Ansätze in den Künsten seit den 1960er Jahren.

Clarissa Ricci teaches at the University of Bologna. Her research focuses on the history of art institutions, the market, and contemporaneity. She has significantly contributed to the study of the Venice Biennale, and her essays appear in journals like the *Journal of Curatorial Studies* and *World*

Art. She was awarded the prestigious Getty/ACLS Postdoctoral Fellowship (2019–2020) and is co-founder of *OBOE Journal, On Biennials and Other Exhibitions*.

Jeannine Tang is an art historian and Assistant Professor in the Department of Performance Studies at NYU's Tisch School of the Arts, specializing in exhibition and curatorial histories with a focus on Asian and diasporic feminist, queer, and trans* artistic and curatorial practices. In 2020, she received a Warhol Writer's Grant to support her book *Living Legends: Contemporary Art & Trans* History*.

Recent collaborations include programs with the Singapore Biennale (2022) and Asia Art Archive in America (since 2023).

Die AG Kunstgeschichte mit links im Ulmer Verein erforscht die Geschichte des 1968 gegründeten UV sowie der kritischen Kunstwissenschaften in BRD und DDR und ihre sozialen, politischen, kulturellen Vernetzungen. Zu diesem Ziel sammeln und analysieren die Mitglieder der AG – die interessierten UV-Mitgliedern offensteht – Dokumente und führen Interviews mit Zeitzeug:innen durch.

Heft/Issue 3.2025

Das Heft knüpft an die Konjunkturen des Intersektionalitätsbegriffs an und fragt, inwiefern dieser als sozialhistorisch fundiertes Konzept nicht nur gegenwartsbezogen verstanden, sondern auch rückblickend auf Kunstaustellungen angewendet werden kann – als ein produktives Werkzeug der Ausstellungsgeschichte. Intersektionalität bezeichnet im Ausstellungsmodus sowohl das Zusammenwirken verschiedener Diskriminierungsformen als auch Strategien zu deren Sichtbarmachung und Überwindung. Kann deren Berücksichtigung in der Analyse etablierte Ausstellungsgeschichten infrage stellen und zugleich der Tendenz zur Partikularisierung dieses kunsthistorischen Arbeitsbereichs entlang singulärer Identifikationskategorien entgegenwirken?

Zur Reihe

Die *kritischen berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* sind das Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Die vierteljährlich erscheinende Publikation ist seit ihrer Gründung 1972 ein Forum der kritischen, an gesellschaftspolitischen Fragen interessierten Kunstwissenschaften und verhandelt zugleich aktuelle hochschul- und fachpolitische Themen.