Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (2006)

Heft: 1: Bitte hinauslehnen! = Se pencher au dehors, SVP! = Lean out of the window, please!

Artikel: Gender überall - und wo ist das Problem? = Gender en tout genre - et où est le problème? = Gender everywhere - so where's the problem?

Autor: Mader, Rachel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-623089

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gender überall – und wo ist das Problem?

Rachel Mader

Künstlerinnen sind heute im Kunstbetrieb präsenter als vor dreissig Jahren. Ist der Preis für den Erfolg der Verzicht politischer Radikalität? Gibt es noch eine feministische Kunst, die diesen Namen verdient? Oder geht es nur noch um das Zitieren inhaltsloser Codes? Und welche Rolle spielt dabei die Gender-Diskussion, die eine Theoretisierung und Differenzierung des Feldes bewirkt hat?

Das waren noch Zeiten! 1968 bot Valie Export in einer offensiven Aktion den Passanten in den Wiener Strassen ihre nackten Brüste zum Betasten an. Ihr Künstlerkollege Peter Weibel, den sie in einer anderen Aktion gleich einem Hund am Halsband durch die Strassen zog, warb mit einem Megafon ausgestattet für das «Tapp- und Tastkino», so der Titel der Aktion. Mit diesen und weiteren, ähnlich radikal die Geschlechterordnung irritierenden Arbeiten gilt Valie Export seit da als eine der ersten und bedeutendsten feministischen Künstlerinnen. Die Ausrichtung ihrer Aktionen liess keine Zweifel über die Aussage aufkommen: Es ging um nichts weniger als die Rückeroberung des weiblichen Körpers, der in der Kunst bereits seit mehreren Jahrhunderten fast ausschliesslich durch Männer geformt worden war. Zahlreiche weitere Künstlerinnen kämpften mit ähnlich Aufsehen erregenden Auftritten nicht nur für die selbstbestimmte Darstellung ihres Körpers, sondern in demselben Masse für Aufmerksamkeit und Aufnahme in den patriarchal dominierten Kunstbetrieb. Dem Ausschluss begegneten die Künstlerinnen aber auch mit handfesten Gegenmassnahmen: Sie eröffneten ihre eigenen Galerien und Zeitschriften. Und mit den Guerilla Girls, dem selbsternannten «Gewissen» der Kunstwelt (conscience of the art world), sorgte stets ein kritisch wachsames Auge mit statistischer Genauigkeit über das Vorkommen von Frauen im zeitgenössischen Kunstsystem.

Ausgemergelte Models

Nichts davon finden wir heute, so scheint es. Wiewohl es kaum je derartig viele bedeutende und damit auch gut verdienende Künstlerinnen gegeben hat, lässt sich der Eindruck nicht verwehren, dass der Preis dafür der Verzicht auf politische Radikalität ist. Zwar finden sich immer noch und auch gar nicht selten in den künstlerischen Arbeiten Themen, die sich in der feministischen Bewegung etabliert haben. Eindeutige Stellungnahmen oder gar politisch-provokante Forderungen aber sind kaum auszumachen. Zum Beispiel Vanessa Beecroft: Ihr Markenzeichen sind Performances, in denen sie jeweils ein gutes Dutzend junger Frauen, davon sauber getrennt gelegentlich auch Männer, in einem Galerie- oder Museumsraum aufstellt. Trugen die Frauen zu Beginn dieser Schaffensperiode von Beecroft noch Perücken mit roten Zöpfen, alte ausgelatschte Unterhosen, fade beige Pullover und hatten erfrischend unterschiedliche Körperformen, so gestaltete die Künstlerin die Auftritte zusehends puristischer. Die Frauen, jetzt alle mit dem ausgemergelten Körperbau von Models, tragen häufig keine Kleidung mehr oder aber lediglich Versatzstücke, die Inbegriff unbequemer und sexualisierter Damenmode sind. Dazu gehören etwa hochhackige Schuhe, deren einziger Halt eng an den Waden hochgebundene Riemen sind, oder auch String-Unterwäsche und dergleichen mehr. Die Darstellerinnen werden angehalten, möglichst lange und reglos im Raum zu verharren, die Betrachtenden werden zu Zeugen des langsamen Zusammenbrechens der einzelnen Akteurinnen. Beecroft und mit ihr geeint zahlreiche KritikerInnen sehen in diesen Aufstellungen und deren darin angelegten Selbstauflösung eine zeitgenössische Thematisierung von Weiblichkeit, deren gesellschaftlicher Normierung und dem Leiden und Scheitern daran.

Wie Export bedient sich auch Beecroft der Kategorie des Spektakulären, um an den Zusammenhang von weiblichem Körper und dessen gesellschaftlicher Diskriminierung zu erinnern. Cindy Shermans fotografische Rollenspiele schlagen leisere Töne an, verweisen aber ebenfalls auf die Tatsache, dass der Themenbereich «condition femme» sowohl im Ausstellungswesen wie auch im Kunstmarkt nicht nur eine grosse Akzeptanz, sondern eine umfangreiche Popularität geniesst. Doch ist weder in Beecrofts noch Shermans Arbeiten, schon gar nicht bei Sylvie Fleury oder Tracey Emin, ein aufklärerischer Impetus vorhanden, wie das bei Valerie Export, Carolee Schneemann, Hannah Wilke oder zahlreichen weiteren Künstlerinnen der siebziger Jahre mit grosser Selbstverständlichkeit und Überzeugung der Fall war. Es scheint, als liesse sich Frausein heute gerade dann vermarkten, wenn Positionie-

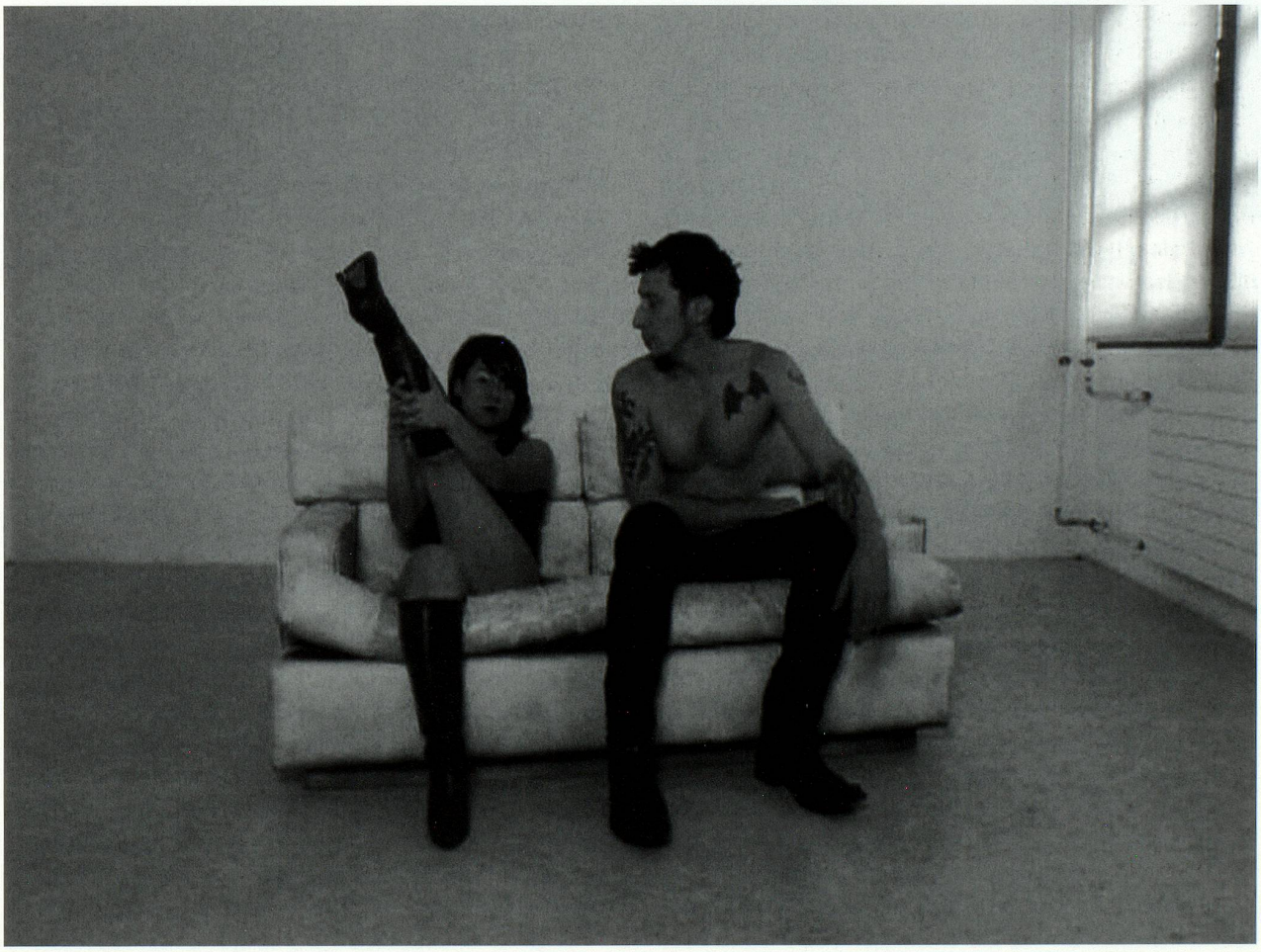
rungen und politische Eindeutigkeit daraus verbannt sind. Verkaufen lassen sich Ambivalenz und oberflächliches Zitieren von inhaltsleeren Codes. Ist Feminismus nur mehr ein Label? Ich meine nicht nur, wenn auch seine schrillsten Auftritte dies vermuten lassen.

AKTIVISTISCHE SECHZIGER JAHRE

Der enge Bezug zwischen künstlerischer Praxis und politischem Alltag ist in zahlreichen Arbeiten der ausgehenden sechziger und der siebziger Jahre offensichtlich. Auf der Strasse wurde gegen Krieg, Rassismus und Sexismus demonstriert, erstmals formierten sich Gruppen zur Rettung der durch die Industrienationen bedrohten Umwelt. Der aktivistische Zeitgeist schlug sich in den Künsten in vielfältiger Weise nieder: Kunstschaffende wurden Teil der politischen Bewegung, stellten ihr Arbeiten dem politischen Kampf zur Verfügung und sorgten mit diversen kritischen Interventionen dafür, dass auch der Kunstbetrieb eine Politisierung erfuhr. Einer der prominentesten Schauplätze der Interaktion von Politik und Kunst war das New Yorker Museum of Modern Art: In diversen Aktionen forderte eine Gruppe von Kunstschaffenden die Institution unter anderem dazu auf, mehr nicht-weisse KünstlerInnen in ihr Programm aufzunehmen, Kunstschaffende an der Wertvermehrung der Kunst durch Verkauf zu beteiligen oder auch klar Stellung gegen den Vietnamkrieg zu beziehen.

In diesem politisierten kulturellen Umfeld gestaltete sich auch eine feministische Haltung im Kunstkontext nach denselben aktivistischen und interventionistischen Regeln. Die amerikanische Künstlerin Miele Laderman Ukeles greift mit ihren Aktivitäten nicht nur die Idee von Kunst als Handlung auf. Sie bringt damit zudem – ganz im Sinne der feministischen Forderung, dass das Private politisch sei – Themen in den Kunstbereich, die bis anhin tunlichst ausgespart waren. 1973 realisierte die Künstlerin in der ausschliesslich von Frauen organisierten New Yorker Galerie A.I.R. die Performance «Wash». Dabei schrubbte sie in beinahe autistisch anmutender Konzentration über mehrere Stunden hinweg den Gehsteig vor der Galerie, die über sie spottenden Kinder und verwunderte Erwachsene ignorierend. Jede neue, von Passantinnen hinterlassende Spur wurde umgehend und mit grosser Sorgfalt zum Verschwinden gebracht. Als Teil der Werkgruppe «Maintenance Work» (Unterhaltsarbeiten) spielte sie mit ihrem obsessiven Putzen auf die wenig geschätzte Haushaltsarbeit an, die bis heute und mit wenig öffentlicher Anerkennung mehrheitlich von Frauen übernommen wird. Mary Kelly, ebenfalls eine amerikanische Künstlerin der siebziger Jahre, trug mit ihren in schier wissenschaftlicher

Elodie Pong, ***A different Person,*** 2004, Videostill



Genauigkeit dokumentierten Entwicklungsschritten ihres Sohnes (zwischen 1973–79) auch ein Wissensgebiet in die Kunst ein, das bis dahin als der künstlerischen Reflexion nicht würdig erschien. Und Martha Roslers Video «Semiotics of the kitchen» (1975) adaptiert zeitgenössische theoretische Erkenntnisse des Strukturalismus in den Bereich der Küche und klagt damit die fiktive Trennung von intellektueller Auseinandersetzung und alltäglicher Praxis an. Künstlerinnen griffen mit symbolischen und gleichzeitig sozialkritischen Gesten und Riten politische Forderungen auf. Damit trugen sie nicht nur zur Sichtbarkeit von Rollenstereotypen und deren Implikationen bei. Auch ebneten sie im Kunstbetrieb den Weg für Fragen, deren Legitimation sich nicht aus ihm selbst, sondern vielmehr aus der Gesellschaft heraus begründete.

Gender überall

Seit den siebziger Jahren hat die feministische Diskussion nicht nur an Akzeptanz gewonnen und eine beachtliche Konsolidierung erfahren. Sowohl ihre Themen als auch die damit verbundenen Herangehensweisen haben sich massgeblich ausdifferenziert und mitunter gar in ihrer Stossrichtung geändert. Heute steht vor einschlägigen Debatten nicht das Adjektiv feministisch, vielmehr ist Gender das aktuelle Codewort, das Teilnahme an den einst radikalen An- und Einsichten verspricht. Darüber, ob mit dieser theoretisch viel diskutierten Verschiebung wirkliche Veränderungen einhergehen, wird in den unterschiedlichen Lagern gestritten. Und das ist nicht nur gut so, sondern Absicht dieser scheinbar abgehobenen Diskussionen. Denn spätestens mit Gender hat das auch in seiner Geschichte nie ganz einig Volk von Feministinnen seine eigenen Differenzen anerkannt und fruchtbar zu machen versucht. Auf einen starken geeinten Auftritt folgt ein mehrstimmiger, sich teils gar widersprechender Chor, woraus eine Stimme des Protestes zu gestalten sich vorerst als schwierig erweist. Diese Entwicklung wurde fälschlicherweise mit einer Entpolitisierung gleichgesetzt, ein Vorwurf der nur dann aufrechtzuerhalten ist, wenn die immer schon vorhandenen Differenzen ausgeblendet werden.

In den achtziger Jahren eroberten zahlreiche Künstlerinnen den Kunstbetrieb, wurden zu namhaften Grössen und zur ernstzunehmenden Konkurrenz für ihre erfolgsverwöhnten Kollegen. Damit nicht genug, zeigten sich die ersten Früchte der Gleichstellungsbemühungen auch in Kunsthäusern und weiteren einschlägigen Institutionen: Kuratorinnen sind keine Ausnahme mehr, Leitungspositionen werden zunehmend von Frauen besetzt. Insbesondere die «Appropriation Art» bietet verschiedenen Künstlerinnen ein Feld, in dem sie weder eine spezifisch weibliche Sprache noch unkritisch einer männlich dominierten Szene beitreten müssen. Gerade das Prinzip Aneignung – diese These vertritt die Kunsthistorikerin Isabelle Graw in ihrer jüngsten, lediglich Künstlerinnen gewidmeten Publikation «Die bessere Hälfte» – ermöglicht eine kritische Bezugnahme auf anerkannte, zumeist männlich konnotierte künstlerische Meisterschaft. Diesen Ansatz diskutiert Graw an Künstlerinnen wie der bereits erwähnten Cindy Sherman, der eigentlichen Gründerin der «Appropriation Art» Elaine Sturtevant oder auch Sherrie Levine. Letztere beiden haben mit ihren teils minim bearbeiteten Übernahmen von Meisterwerken immer wieder auf die Mechanismen der Herstellung von Kunstwerken und Meisterschaft verwiesen, diese Erkenntnisse sich gleichzeitig in ketzerischen Gesten zu eigen gemacht und daraus für ihre eigene Karriere Profit gezogen. Damit wird die Kategorie Geschlecht an einem Ort aktiviert, der gleichsam ein Ausweg aus bipolaren Denkstrukturen anzeigt: Künstlerinnen werden nicht erneut auf ihre gesellschaftliche Rolle als Frau festgelegt, sondern als gewiefte Teilnehmerinnen des Kunstbetriebes ernst genommen. Und bei genauer Betrachtung der Dinge ist es bereits seit einiger Zeit der Fall, dass Künstlerinnen mit kluger, geschlechtsspezifisch sensibilisierter Nachsicht auf die Eigenarten des Kunstbetriebes reagieren. So war das etwa bereits bei Eva Hesse der Fall, deren Arbeiten lange Zeit als die verweiblichte Variante des Minimalismus interpretiert wurden. In der Tat rekurrierte sie in sehr eigenwilliger Weise auf die Thesen des Minimalismus und ironisierte dessen puristische Ästhetik mit kitschigen Materialien. Diese distanzierte Position zu dieser dominanten stilistischen Tendenz der sechziger Jahre wurde ihr vielleicht gerade dadurch ermöglicht, weil sie als Künstlerin den Zwängen machistischer Künstlerbiografik leichter entkommen konnte. Die Nachteile davon, zum Beispiel aus den männlichen Netzwerken ausgeschlossen zu sein, blieben ihr natürlich nicht erspart.

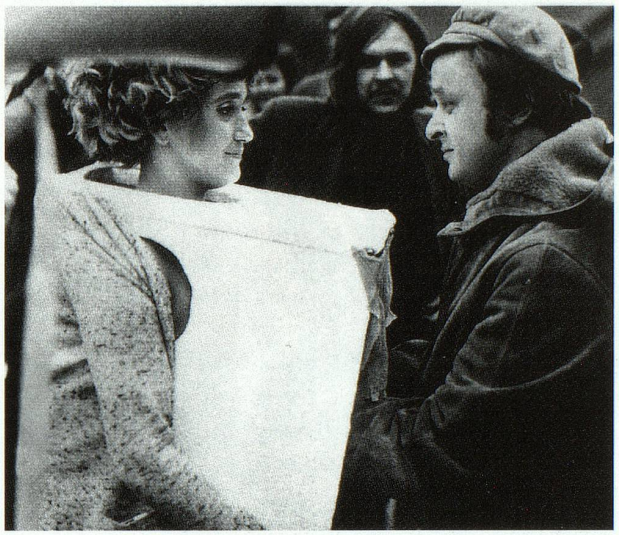
Oberflächliches Zitieren

Dieser Aufruf nach der Suche von Zwischentönen und damit einer differenzierteren Sichtung des künstlerischen Feldes muss fairerweise ergänzt werden mit der eingangs geschilderten Popularisierung einst mit feministischer Prägung eingeführter Themen. Es finden sich heute zahlreiche Positionen, deren Bezugnahme auf Geschlecht lediglich über den Hinweis auf bekannte Schlüsselkategorien funktioniert. Der Kleinraum Schweiz bietet dafür genügend Anschauungsmaterial. Die mit zahlreichen Kunstpreisen ausgezeichnete Thuner Künstlerin Chantal Michel macht sich das Vokabular der Geschlechterstereotypien an ihrer eigenen Person in fast ausnahmslos jeder ihrer Arbeiten zu eigen. Lediglich in Unterwäsche oder verkleidet in den mädchenhaften Röcken und Stilettos der fünfziger Jahre drapiert sie sich in unterschiedlichsten Szenerien. Ihre Untersuchungen zur strikten Kodierung von (auch geschlechtsspezifischer) Identität reduziert sich durch die schlichte und repetitive Reproduktion bekannter und zugleich veralteter Stereotypen auf ein oberflächliches Zitieren dieser. Gerade darin mag auch ihr Erfolg begründet sein: Michel appelliert an einen nostalgischen Sentimentalismus, ohne dessen gesellschaftliche Konsequenzen zu bedenken. Gewichtigeres hat die seit kurzem in Zürich, vorher in Lausanne wohnhafte Künstlerin Elodie Pong zu bieten. Ihre Videodokumentation «Five years later» (2003) über zwei junge Teenager ist

eine zarte und dabei ernüchternde Einsicht in die Existenzbedingungen von heranwachsenden Frauen. In «A different person, part I & II» (2003) verharrt ein jugendliches, modisch gestyltes Paar auf einem weissen Sofa in verschiedenen, teils offensichtlich unbequemen Posen. Die zwanghafte Selbstinszenierung wird übersteigert und als unausweichliches und notwendiges Theater vorgeführt. Damit sind nur zwei von zahlreichen Positionen angesprochen, die in ihrer Gegensätzlichkeit Pole eines Feldes markieren, das über viele unterschiedliche Beiträge verfügt. Wird damit dem verbreiteten Vorurteil nach politischer und somit auch feministischer Beliebigkeit das Wort geredet? Keinesfalls, so meine ich. Doch ebenso sicher ist, dass die Zeit der geeinten Parolen vorbei ist. Es braucht heute andere Strategien, auch in der Kunst. Eines der Hauptanliegen muss dabei sein, die Möglichkeiten der geschlechtsspezifischen Positionierungen zu erweitern und die unkritische Reproduktion der Stereotype als solcher aufzudecken. In diesem Sinne gilt es, das künstlerische Feld weiterhin aufmerksam zu beobachten. Dabei sollen nicht nur diejenigen Positionen gesichtet werden, die lautmalerisch in scheinbar kritischem Kleide Altherkömmliches verbreiten. Gerade auch den vorerst leisen, divergenten Tönen ist Aufmerksamkeit zu widmen und Öffentlichkeit zu verschaffen. Und das ist politische, kritische und kunsthistorische Kleinstarbeit.

Gender en tout genre – et où est le problème?

Rachel Mader



Valie Export, ***Tapp- und Tastkino***, 1968, Pro Litteris

En 1968, on n'avait pas froid aux yeux! Lors d'une action offensive, Valie Export offrait aux passants ses seins nus à toucher dans les rues de Vienne. Son collègue, l'artiste Peter Weibel, qui la tenait en laisse dans les rues lors d'une autre action, annonçait au mégaphone le «Tapp- und Tastkino» (Ciné touche et tape), le titre de l'action. Ces travaux, ainsi que d'autres, conçus tout aussi radicalement pour chambouler la représentation de l'ordre des sexes, ont fait de Valie Export une des premières et des plus importantes artistes féministes. L'orientation de ses actions ne laissait aucun doute sur le message: il ne s'agissait de rien moins que de la reconquête du corps féminin dans l'art, qui avait été formé depuis plusieurs siècles presque exclusivement par des hommes. Bien d'autres artistes luttaient, au moyen d'apparitions également voyantes, non seulement pour la présentation librement consentie de leur corps, mais aussi dans la même mesure, pour obtenir leur reconnaissance en tant qu'artistes et leur intégration dans le système patriarcal de la diffusion artistique.

Rien de tout cela aujourd'hui, apparemment. Quand bien même il n'y a jamais eu autant de grands artistes importants et donc bien rémunérés, cela ne saurait enlever l'impression que le prix politique à payer est le radicalisme. Certes, on trouve encore, et même assez souvent, des travaux artistiques sur des thèmes établis dans le mouvement féministe. Cependant, il ne s'y trouve pratiquement plus de prises de position univoques ni même de revendications politiques-provocantes. Par exemple Vanessa Beecroft: elle a déjà réalisé d'innombrables performances, dans lesquelles elle expose une bonne douzaine de jeunes femmes, et parfois aussi des hommes, mais séparés bien proprement, dans une galerie ou un musée: c'est en quelque sorte sa signature. Les femmes, arborant toutes le corps émacié des models, ne portent souvent aucun vêtement, si ce n'est des lieux communs de la mode féminine, inconfortable et sexualisée.
Comme Export, Beecroft se sert aussi de la catégorie du spectaculaire pour rappeler le lien entre le corps féminin et

sa discrimination sociale. Mais à la différence des années 70, tout se passe comme si la féminité se vendait aujourd'hui à condition d'en bannir tout positionnement et toute affirmation politique. Ce qui se vend, c'est l'ambivalence et la citation superficielle de codes dépourvus de contenu. Le féminisme est-il devenu un label? Je ne crois pas que l'on puisse le réduire à cela, même si ses apparitions les plus stridentes le laissent supposer.

Le rapport étroit entre pratique artistique et quotidien politique est patent dans de nombreux travaux de la fin des années 60 et des années 70. Dans la rue, on manifestait contre la guerre, le racisme et le sexisme, et pour la première fois, des groupes se formaient pour sauver l'environnement menacé par les nations industrialisées. L'activisme de l'époque se répercutait dans les arts de plusieurs manières: les créateurs sont entrés dans le mouvement politique, ont mis leurs travaux à disposition de la lutte politique et, grâce à diverses interventions critiques, ont fait en sorte que la diffusion artistique se politise également. Dans cet environnement culturel politisé, une attitude féministe s'est également créée dans le milieu de l'art d'après les mêmes règles activistes et interventionnistes. Les femmes artistes exprimaient leurs revendications politiques en gestes et en rites symboliques et en même temps critiques de la société. Elles contribuaient ainsi non seulement à la visibilité des stéréotypes sexistes et de leurs implications. Mais elles balisaient aussi, dans le domaine de la diffusion artistique, la voie de questions dont la légitimation ne se fondait pas sur elle-même, mais plutôt sur la société.

Depuis les années 70, la discussion féministe a non seulement gagné en degré d'acceptation mais obtenu aussi une consolidation considérable. Tant ses thèmes que les approches de ceux-ci se sont différenciés de manière déterminante et même modifiés dans leur évolution. Aujourd'hui, les débats sur la question ne se font plus précéder de l'adjectif «féministe», le nouveau nom de code est gender, qui promet la participation aux visions et représentations autrefois radicales. De part et d'autre, on discute beaucoup pour savoir si ce déplacement théorique a provoqué beaucoup de véritables modifications. Cette manifestation forte et unifiée est suivie d'un chœur à plusieurs voix qui se contredit même partiellement, d'où il est tout d'abord difficile de faire émerger une voix unanime de protestation. On a commis l'erreur d'assimiler ce développement à une dépolitisation, un reproche qui ne tient que si les différences qui ont toujours existé sont évincées.

Dans les années 80, de nombreux artistes ont conquis le territoire de la diffusion artistique, sont devenus de grands noms et des concurrents à prendre au sérieux pour leurs collègues gâtés par le succès. Mais ce n'est pas tout, les premiers fruits des efforts vers l'égalité de traitement se sont aussi fait sentir dans les musées et autres institutions ad hoc: les femmes commissaires d'exposition ne sont plus une exception, et les positions dirigeantes sont également de plus en plus occupées par des femmes.

Cet appel à une recherche des demi-tons et donc d'une vision différenciée du champ artistique doit être complété à juste titre par la popularisation, mentionnée ci-dessus, de questions autrefois lancées avec une coloration féministe. Il existe aujourd'hui de nombreuses positions dont la référence au sexe ne fonctionne que par l'allusion à des catégories clés connues. L'espace clos de la Suisse en offre suffisamment d'exemples. L'artiste thounoise Chantal Michel, couverte de nombreux prix artistiques, s'approprie le vocabulaire des stéréotypes de genre sur sa propre personne dans presque chacun de ses travaux. En sous-vêtements ou vêtue de robes de fillette et de bottines des années 50, elle se drape dans les décors les plus divers. Ses recherches sur le strict codage de l'identité (également de l'identité spécifique au genre) se réduisent à une citation superficielle, par leur simple et répétitive reproduction, de stéréotypes connus et en même temps éculés. C'est probablement à cela même que tient son succès, en ce qu'elle fait appel à un sentimentalisme nostalgique, sans réfléchir à ses conséquences sociales. Mais les productions d'une autre artiste domiciliée à Lausanne, Elodie Pong, ont davantage de poids. Sa documentation vidéo «Five years later» (2003) sur deux jeunes adolescentes est une vision tendre et en même temps démystifiante des conditions d'existence de très jeunes femmes. Dans «A different person, part I & II» (2003) un jeune couple, stylé à la dernière mode, se fige sur un sofa blanc dans diverses poses, parfois visiblement inconfortables. La mise en scène de soi-même est alors dépassée et jouée comme un théâtre nécessaire et inévitable.

Il ne s'agit ici que de deux positions parmi bien d'autres, qui décrivent par leur contraste les pôles d'un champ sur lequel poussent de multiples contributions de toutes sortes. Cela confirme-t-il pour autant le préjugé répandu qui attribue à la politique d'abord, et partant au féminisme, un caractère de superficialité quelconque? Absolument pas, à mon avis. Mais il est tout aussi certain que le temps des mots d'ordre unifiés, qui ont toujours servi surtout à une action politique, est révolu. Il faut d'autres stratégies, dans l'art comme ailleurs. Un des principaux objectifs doit être d'élargir les possibilités des positionnements spécifiques aux genres et de dénoncer la simple reproduction des stéréotypes sans démarche critique. Pour ce faire, il s'agit de continuer à observer avec vigilance le champ artistique, sans se limiter à examiner les positions qui diffusent des poncifs avec un pittoresque criard et un semblant de vernis critique. Il faut aussi entendre les notes d'abord presque inaudibles, dissonantes, leur accorder de l'attention et leur donner accès au public. Et c'est un travail minutieux de politique, de critique et d'histoire de l'art.

Mierle Laderman Ukeles, ***Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside***, 1973,
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

Gender Everywhere – So Where's the Problem?

Rachel Mader

Those were the days! Remember Valie Export's aggressive street performance in Vienna, inviting passers-by to touch her naked breasts. Using a megaphone, her artist colleague, Peter Weibel, went around heralding her performance – the „Tap and Touch Cinema" as she called it. Indeed, in another of her performances, this same colleague had allowed himself to be led around on a collar, like a dog. This kind of event, radically challenging the gender hierarchy of the day, gained Valie Export her reputation as one of the first and most significant of the feminist women artists. Her performances left no doubt as to the statement being made: that it was high time to retrieve the feminine body from what art had made of it, after all the centuries of its being shaped almost exclusively by men. Countless other women artists resorted to equally sensationalist appearances to fight not only for the right to depict their bodies on their own terms but also, in the same measure, to draw attention and awareness to the properly patriarchal nature of the art market.

Nowadays, there seems to be nothing left of it all. Not that there is any lack of great, significant and even well-remunerated women artists, but one cannot help feeling that their achievements come at the price of their political radicalism. Nor is there a dearth of art works addressing issues born of the feminist movement. Still and all, clear-cut political stands, or even politically challenging demands, are hard to come by. Take Vanessa Beecroft, known for her already numerous stagings – in various art galleries and museums – of a dozen or so young women, at times including a clearly separated group of men. The women, all with the emaciated build of fashion models, generally appear in the buff, with accessories that are the very epitome of uncomfortable and sexualized women's apparel.

In the same manner as Valie Export, Vanessa Beecroft resorts to the spectacular to bring to mind the connection between the female body and social discrimination. The difference with the seventies seems to be that, nowadays, the status of woman can only be highlighted when emptied of all trace of a clear-cut political stand. Ambivalence and the superficial appropriation of vacuous codes are all the rage. Has feminism become no more than a label? And this not just when its most strident appearances would have us believe so.

The close link between artistic practice and political everyday life comes through in many works produced in the late sixties and the seventies. The streets were alive with crowds demonstrating against war, racism and sexism, and for the first time groups came together to denounce the environmental threats posed by the industrialized nations. This activist spirit of the times came through in the arts in a variety of ways. Artists joined the political movement, contributed works to the political battle, and carried out critically-oriented interventions that had a political impact on the art market as well.

In the art world, too, this politicized cultural environment gave rise to a feminist attitude, obeying the same activist and interventionist rules. Women artists championed political demands by means of symbolic and at the same time socially critical gestures and rites. In this manner, not only did they contribute to an awareness of role stereotypes and their implications, but they also paved the way within the art market for questions whose legitimacy extended beyond it to society as a whole.

Since the nineteen seventies, the feminist discourse has become more widely accepted and has impressively consolidated its positions. Not only that, but it has also considerably differentiated the issues it addresses and the approach it takes to them – at times even changing the direction of its impact. Debates in the matter now have less to do with feminism than with „gender" – today's code word for participating in the radical viewpoints and insights of yore. The question of whether this theoretically moot shift has brought about any real changes is hotly debated among highly diversified camps. An at first united front has been succeeded by a polyphonic, at times even self-contradictory chorus that makes it difficult to distinguish a cohesive voice of protest. This development has mistakenly been equated with a de-politicization – a reproach that would only hold up were all the differences that have always existed to be erased.

During the eighties, a great many women artists conquered the art market; they acquired great renown and offered real competition to male colleagues long used to success. Moreover, the first results of the equal-opportunity efforts began making themselves felt in museums and like institutions: women curators are no longer an exception and, increasingly, it is women who are filling the managerial posts.

In all fairness, this call to seek out nuances and thereby do justice to all the differences that the art realm entails must be completed with the popularization – as described at the start of this essay – of themes once introduced under the feminist banner. Today, we are presented with countless stands whose relation to gender only comes through in connection with familiar key categories. As small a land as Switzerland offers a wealth of examples of this. For instance, Chantal Michel, a prize-winning artist from Thun, resorts to the vocabulary of gender stereotyping on her own person in almost all her works: in a wide variety of stagings, she presents herself decked out in merely her underwear or else girlish skirts and stiletto heels from the fifties. Her explorations in quest of a strict (also gender-specific) code of identity are reduced – by her simple, repetitive reproduction of known and at the same time outdated

stereotypes – to superficial quotations thereof. Which is probably the very source of her success, appealing as she does to our nostalgia-ridden sentimentality without consideration for its social consequences. Elodie Pong, a resident of Lausanne, makes a more substantial contribution: her video Five Years Later (2003), documents, in tender but sobering fashion, the living conditions of two former leading teen actress become adults. Another of her works, A Different Person, Parts I & II (2003), dwells on a youthful and fashionable couple who lounge on a white sofa in different and sometimes uncomfortable positions. Their enforced self-staging is totally overdone, and presented as an inescapable and essential drama piece.

These are but two of the many stands adopted and which, in their contradictory nature, describe a field with a wide and varied range of contributions at its disposal. Does this lend credence to the widespread preconceived idea of political and hence also feminist arbitrariness? Not at all, as far as I'm concerned. Yet, just as surely, the era of a united rallying cry, of the sort that used to govern political actions, is over. Art, too, needs other strategies. In this connection, among its chief concerns must be that of expanding the possibilities of gender-specific stands, and of exposing the uncritical reproduction of stereotypes as such. In this light, it promises to be worth our while to keep a watchful eye on the art realm. Nor should we examine only those stands which, onomatopoeically clad in critical-seeming attire, would spread conventional ideas. Rather, it is the low-key, diverging tones that merit our attention and public recognition. And this means painstaking efforts in the realms of the political, the critical and the art-historical.

Elodie Pong, ***Pretty Five,*** 2004, Videostill