

8. Zusammenfassung und Ausblick

Die neue Perspektive auf die kollektiven Künstlerinnenausstellungen der Jahre 1972 - 1987 hat den Blick für die im Kunst-Raum wirksamen, am Geschlecht orientierten räumlichen Zuordnungen und Vorstellungen geschärft. Sie ermöglicht eine Rezeption der Projekte im Gesamtkontext künstlerischer Entwicklungen dieses Zeitabschnittes, ohne den Anteil der feministischen Bewegung auszublenken, und überwindet so die bislang vorherrschende separatistische Sichtweise auf die feministischen Ausstellungsereignisse jener Zeit.

Denn auch wenn sich die Künstlerinnenausstellungen als von Künstlern getrennte Räume konstituiert haben, so handelt es sich bei ihnen doch um Raumbesetzungen, die sich auf den Kunst-Raum als Ganzes bezogen und daher auch als ein Teil von ihm angesehen werden müssen. Künstlerinnen haben sich aus den Kunst-Räumen nur vorübergehend zurückgezogen, um sich – unbeeinträchtigt von den vorherrschenden, am männlichen Künstler orientierten Prägungen – auf die Entwicklung ihrer eigenen Position konzentrieren zu können.

Am Anfang der 70er Jahre richteten sich ihre künstlerischen Aktionen nicht, wie die ihrer männlichen Kollegen, gegen den Galerieraum und die in ihm angesiedelte Kunst, sondern gegen die damals wirksamen Grenzziehungen zwischen den Bereichen des privaten und öffentlichen Raumes, die Frauen auf die gesellschaftliche Funktion der (re-)produktiven Zuarbeit verpflichteten. Die Künstlerinnen lenkten ihre Aufmerksamkeit darauf, wie die räumlichen Zwänge ihre individuelle Entwicklung beeinflussten, und sahen im Eröffnen eigener Räume einen Weg, sich aus den fremdbestimmten Rollenbildern zu lösen. Das *Woman-house* in Hollywood zeigt in exemplarischer Weise die Auseinandersetzung junger Künstlerinnen mit den geschlechterorientierten Hierarchien des Privat-raumes, die vom bürgerlichen Zeitalter bis in die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein wirksam waren. Seine Rauminstallationen spiegeln die kritische Auseinandersetzung mit der (re-)produktiven Ökonomie und gesellschaftlichen Sexismen, die den Privatraum durchzogen, und zeichnen eine femi-

nistische Perspektive, die der im Bürgertum üblichen Idealisierung des Privat-raumes entgegen lief.

Es entstanden Environments, die eine Umdeutung des bürgerlichen Interieurs darstellten und überwiegend in der kollektiven Arbeitsweise des Consciousness-Raisings gebildet worden sind. Im Consciousness-Raising versuchten die Künstlerinnen, kollektive Erfahrungen ihres Geschlechtes mit ihnen unbewussten Anteilen ihrer Persönlichkeit in Verbindung zu bringen. Um diese eigenen geschlechtsspezifischen Erfahrungen artikulieren zu können, bedurfte es getrennter Räume. Die daraus hervorgehenden kollektiven Rauminstallationen waren erste Entwürfe einer sowohl individuellen als auch kollektiven geschlechterorientierten Position, die zunächst nur in Abgrenzung zu den vorherrschenden räumlichen Verhältnissen entstehen konnte.

Die Ausstellung *Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft*, die am Anfang der 70er Jahre in Westberlin entstanden ist, zeigt einen anderen künstlerischen Umgang mit derselben Thematik. Auch hier wurde ein Environment kollektiv erarbeitet, die Intention der Künstlerinnen war es aber, den provozierenden Inhalt im öffentlichen Raum zu zeigen. Dementsprechend war die Ausstellung als Straßensituation konzipiert und sollte in einer frei zugänglichen Bildungseinrichtung ausgestellt werden, wo sie eine Debatte über die gesellschaftliche und ökonomische Funktion des Privatraumes und die in ihm gebundenen Geschlechtercharaktere anstoßen sollte. Wie die Zensur des Projektes belegt, war die bewusste Entscheidung, dieses brisante Thema öffentlich zur Diskussion zu stellen, der wohl größere Tabubruch. Provozierend waren die im Environment herausgestellten weiblichen Klischees: die deprimierende Darstellung der Putz- und Hausfrau, die der Frau als Sexualobjekt des Mannes, die mal als Ehefrau, mal als Pin-up dargestellt wurde, und daneben die der zeitgenössischen, modischen Passantin, die außerhalb dieser Stereotypen zu stehen schien. Die vor die Bildtafeln des Environments gestellten, lebensgroßen Frauentypen, die sich mit ihren Blicken auf die entlarvende Darstellung des Privatraumes bezogen, verdeutlichten die individuellen und kollektiven Verstrickungen von Frauen in diesem gesellschaftlichen Modell getrennter Raumsphären. Frauen konnten, auch wenn sie es wollten, nur schwer den Zwängen eines Raummodells entkommen, das in seiner Dichotomie von öffentlichem und privatem Raum ein geschlossenes System darstellte. Mit der künstlerischen Analyse dieses Zustandes, den die Gesellschaft Frauen am Anfang der 70er Jahre noch zumutete, durchbrachen die Künstlerinnen die Idealisierung des Privatraumes und rüttelten an ein Tabu.

Auch Valie Export, die etwa zur gleichen Zeit in Wien streitbare feministische Aktionen im öffentlichen Raum durchführte, wollte den voyeuristischen

Sexismus durchbrechen. Mit ihren Aktionen *Tapp- und Tastkino* (1968) und *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) machte sie auf das asymmetrische Geschlechterverhältnis und die daran gebundene einseitige Auffassung von Sexualität öffentlich aufmerksam. Auch sie wählte bewusst eine Straßensituation, um eine Diskussion über die im Privatraum angesiedelten Tabuthemen im öffentlichen Raum zu provozieren.

In der Mitte der 70er Jahre bewirkte die breiter werdende Frauenbewegung – in Westdeutschland verstärkt durch die Debatte um den § 218 – eine Öffnung des öffentlichen Raumes für feministische Themen. In dieser Zeit drängten auch feministische Künstlerinnen in die institutionalisierten Kunst-Räume, die erst durch langwieriges Taktieren oder auf Umwegen erkämpft werden mussten. Am Beispiel von *Magna Feminismus* in Wien wird deutlich, wie schwierig es selbst für die damals bereits anerkannte Avantgardekünstlerin Valie Export war, die Räume der Galerie nächst St. Stephan für ein feministisches Kunstprojekt gewinnen zu können.

Dies hing mit der neuen Qualität der künstlerischen Raumbesetzungen zusammen, denn die Ausstellungsprojekte in der Mitte der 70er Jahre wollten die vom feministischen Engagement geprägten Kunstwerke in den öffentlichen Raum der Kunstwelt, den White Cube, hineinbringen. Die kritische Wahrnehmung gesellschaftlicher Realität sollte durch feministische Kunstwerke vermittelt und Kunst als Kommunikationsmittel – Export prägte in diesem Zusammenhang die Formulierung der *medialen Bausteine* – im emanzipatorischen Prozess der Geschlechter eingesetzt werden. Diese hart erkämpften künstlerischen Interventionen bewirkten eine Öffnung des Kunst-Raumes für feministische Themen und führten zum Aufbrechen ästhetischer Maßstäbe des White Cube. Sowohl in der Ausstellung *Magna Feminismus* als auch in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* lässt sich dies belegen: Einzelkunstwerke standen neben kollektiven Rauminstallation, der Ausstellungsraum wurde zum Diskussionsforum, feministische Gruppen präsentierten ihre politischen Anliegen direkt neben den künstlerischen Arbeiten.

Die Kopenhagener Ausstellung *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* erweiterte dieses unhierarchische Konzept zu einem Kommunikationsraum, der als groß angelegtes Projekt an einem anerkannten Ort für zeitgenössische Kunst umgesetzt werden konnte. In dieser Ausstellung wurden die Bewertungskategorien der Kunstkritik bewusst außer Kraft gesetzt und anarchisch unterlaufen sowie jegliche Hierarchie von den Organisatorinnen abgelehnt. Professionelle Künstlerinnen und feministisch engagierte, kreative Frauen formten einen gemeinsamen feministischen Kunst-Raum. Die Neubesetzung eines etablierten Kunst-Raumes ist in dieser Konsequenz danach nicht mehr erreicht worden. In

Dänemark sorgte das linksliberale gesellschaftliche Klima dafür, dass ein solches Projekt überhaupt erst möglich wurde.

Im geteilten Deutschland und in Österreich war das gesellschaftspolitische Klima weniger günstig und das Eindringen feministischer Inhalte in die etablierten Kunst-Räume wurde um 1975 noch massiv behindert. Der virtuelle Raum des Filmes und Videos und die mit diesem Medium sich bietenden, historisch nicht vorbelasteten Gestaltungsmöglichkeiten können vor diesem Hintergrund auch als Ausweichmöglichkeit damaliger Künstlerinnen vor den geschlossenen Raumverhältnissen interpretiert werden.

In den Ausstellungen des Jahres 1975 ist das gleichberechtigte Streben professioneller Künstlerinnen und weniger etablierten Künstlerinnen nach einer Öffnung des anerkannten Kunst-Raumes für ihre Kunst dokumentiert. In dieser Besonderheit stellen sie einen Wendepunkt innerhalb feministischer Kunstprojekte dar, denn um 1977 setzten mit der zunehmenden Professionalisierung feministisch engagierter Künstlerinnen erste Konflikte mit der Frauenbewegung ein.

Der Anlass für die sich anbahnenden Auseinandersetzungen zwischen Vertreterinnen der Frauenbewegung, professionellen Künstlerinnen und feministisch engagierten Kunsttheoretikerinnen waren ungeklärte und daher unbewusste Raumkonflikte. Aus Sicht der Frauenbewegung sollte der gemeinsame, unhierarchische feministische Kunst-Raum nicht aufgegeben werden. Dies führte bisweilen zu paradoxen Verhaltensweisen, auch auf der Seite professioneller Künstlerinnen, die sich der Frauenbewegung verbunden fühlten. Auch wenn sie Feministinnen waren – wie das Beispiel Ulrike Rosenbach zeigt –, so strebten sie dennoch danach, ihre Arbeiten aus dem feministischen Kunst-Raum zu lösen.

Diese Tendenz wird erkennbar in den damals beginnenden Versuchen, die vom Feminismus geprägten Kunstwerke in kunsttheoretische Diskurse einzubinden, um sie einordnen zu können. Es ging nicht mehr nur darum, den etablierten Kunst-Raum mit feministisch geprägten Werken zu besetzen, sondern die Besonderheit der daraus hervorgehenden Kunstwerke theoretisch zu untermauern und ihnen damit zu einem anerkannten Platz zu verhelfen. Die Analyse dieser Werke konnte nur aus der Anschauung heraus geschehen, denn die Kunsttheorie hielt damals keine inhaltlichen Kriterien bereit, auf die man sich hätte stützen können. Erste Definitionen *feministischer* oder auch *weiblicher* Kunst wurden in dieser Zeit gebildet. Auch die Suche nach weiblichen Künstlern in der Geschichte und erste Ansätze zu einer Künstlerinnenbiografie entstanden in dieser Periode.

Dementsprechend erprobte die Ausstellung *Frauen machen Kunst* 1976 in Bonn eine Gegenüberstellung von *feministischen* und *nicht-feministischen* künst-

lerischen Werken in separaten Räumen. Sie wollte zur Diskussion stellen, ob sich wirklich signifikante Unterschiede zwischen *feministischer* und *nicht-feministischer* Kunst ausmachen ließen, und stellte die Frage nach einer geschlechterorientierten Ästhetik, die sich – unabhängig vom politischen Engagement der Künstlerin – in den Werken hätte abzeichnen müssen. Im Rahmen der Ausstellung kam es zu einem heftigen Streit zwischen einigen Künstlerinnen, die der Frauenbewegung nahe standen, und der Ausstellungskuratorin Margarethe Jochimsen, denn diese hatte sich im Zusammenhang mit der Ausstellung die Freiheit genommen, eine vorläufige Begriffsklärung zum Thema *feministische Kunst* vorzunehmen.

Die etwa zeitgleiche Ausstellung *Künstlerinnen international 1877-1977* in Westberlin, bot kein analytisches Konzept, sondern wollte die groß angelegte Ausstellung als Chance nutzen, ein umfassenderes Bild von der Vielfältigkeit der künstlerischen Arbeit von Frauen zu zeichnen. Im Gegensatz zu *Frauen machen Kunst* nahm die vorbereitende Arbeitsgruppe keine ästhetische Begriffsbildung vor, sondern bekannte sich zur Subjektivität ihrer Auswahl und verwies durchaus selbstkritisch darauf, dass die Ausstellung als vorläufiges Ergebnis im Prozess weiterführender Diskussionen über das Kunstschaffen von Frauen zu verstehen sei.

Dennoch kam es auch in *Künstlerinnen international 1877-1977* zu räumlicher Separation, denn die Werke von Künstlerinnen, welche die feministischen Themen nicht hinreichend ästhetisch transformiert hatten, wurden in die weniger repräsentativen Ausstellungsräume abgeschoben, während die Arbeiten, die von der Vorbereitungsgruppe als professionellere Kunst eingeschätzt wurden, im Hauptteil der Ausstellung, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, eine hochwertigere Präsentationsplattform erhielten. Die Ausstellung vollzog damit eine qualitative Abgrenzung zu jenen Werken, die eine deutliche Verbindung zur Frauenbewegung aufwiesen, und verabschiedete sich von dem feministischen Kunst-Raum, wie er in *Kvindeudstillingen på Charlottenborg* zu erleben gewesen war. In dieser raumhierarchischen Abstufung wird die konservative Seite des Raumkonzeptes ersichtlich. Andererseits eröffnete die Ausstellung eine neue Dimension, denn sie zeigte erstmals historische Künstlerinnen internationaler Herkunft zusammen mit zeitgenössischen Künstlerinnen und wagte es, mit dieser *subjektiven* Auswahl und Zusammenstellung die gewohnten Einordnungskriterien der Kunstkritik zu irritieren und zu unterlaufen.

Dieses im Kontext des tradierten Kunst-Raumes zwar mutige und offene Konzept, das die Frage nach der historischen *Nichtverortung* professioneller Künstlerinnen vor Augen führte, grenzte sich dabei ganz offensichtlich von der

Kunst der Frauenbewegung ab. Dies war sowohl für das Fachpublikum als auch für die Frauenbewegung eine Provokation.

Die Akteurinnen der Frauenbewegung reagierten darauf mit räumlichen Aktionen. Die spektakulärste von ihnen erwirkte die Möglichkeit, die Orangerie von Schloss Charlottenburg für nur einen Tag mit Performances und anderen kreativen Ausdrucksformen, besetzen zu können. Durch dieses *Spacing* verwandelten sie die Ausstellung wieder in einen feministischen Kunst-Raum, in dem es keine räumliche Trennung zwischen Frauenbewegung und Künstlerinnen gab.

Diese für die Zeit um 1976/77 typischen Konflikte zwischen professionellen Künstlerinnen und Vertreterinnen der Frauenbewegung, die an den Ausstellungen in Bonn und Berlin festzustellen sind, weisen darauf hin, dass es eine enge Beziehung zwischen verschiedenen Auffassungen von Kunst und den Räumen gibt, in denen diese verortet ist. Der feministische Kunst-Raum steht in der Tradition prozessualer Kunst und ist auf mehrdimensionale Kommunikation angelegt. Er befördert den kreativen Austausch zwischen künstlerischen Akteuren und dem Publikum, will kreative Prozesse anregen und hat somit kein materiell verwertbares Kunstprodukt zum Ziel. Der traditionelle Kunst-Raum hingegen ist darauf gerichtet, das einzelne Kunstwerk autonom zu inszenieren, und orientiert sich am Ideal des *Künstlergenies*. Die Kommunikation läuft dort zwischen dem Kunstwerk und dem Rezipienten ab und hat den Charakter eines eindimensionalen Dialogs. Der Kunsttheoretiker übernimmt darin die Funktion des Vermittels von Fachwissen und erhält dadurch eine machtvolle Schlüsselstellung, da sein Kunsturteil über den Zugang zu den institutionalisierten Kunst-Räumen entscheiden kann. Wie sich an den Konflikten im Rahmen beider Ausstellungen zeigen lässt, handelte es sich dabei im Wesentlichen um Raumkämpfe, denn in beiden Projekten stießen zwei unterschiedliche künstlerische Haltungen aufeinander, die sich mit den oben genannten unterschiedlichen Raumvorstellungen verbanden: die eine, sich nach außen öffnende und auf mehr-dimensionale Kommunikation angelegte Haltung der sozialen Kreativität, die im feministischen Kunst-Raum verortet war, und die andere, sich distanzierende Haltung, in der die individuelle Künstlerpersönlichkeit ihr Werk zu Schau stellt, die im traditionellen Kunst-Raum ihren Platz hatte. Ein friedliches Nebeneinander oder auch ein gegenseitiges Sich-Durchdringen beider Raumkonzepte war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht möglich.

In den 80er Jahren kam es zu zwei charakteristischen Ausstellungskonzepten, die an die Ideen des feministischen Kunst-Raumes und die vorangegangene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Privatraum anknüpften und diese mit dem White Cube verbanden. Beide Ausstellungen dokumentieren eine signifikante Erweiterung des White Cube um Aspekte des Öffentlichen und Privaten.

So übernahm das Ausstellungsprojekt *Unbeachtete Produktionsformen* in Westberlin das Konzept des feministischen Kunst-Raumes, indem es Environments schuf, die den Kontext des Privatraumes aufgriffen. Alltäglichkeit wurde innerhalb der Ausstellung selbst inszeniert und bildete ein Display, in das auch Einzelkunstwerke integriert werden konnten. Das in Form eines Parcours angelegte Environment ermöglichte es, die Besucher über den Kontext des alltäglichen Umfeldes direkt in den Kunst-Raum einzubinden und zum Bestandteil der Ausstellung zu machen. Im Spiegel der Kunst sollten sie ihre eigenen Erfahrungen wiederfinden. Nicht das Einzelkunstwerk stand im Vordergrund, sondern die soziale Kreativität, die sich zwischen dem Raum, der darin installierten Kunst und den Menschen ereignete. *Unbeachtete Produktionsformen* blieb konsequent bei der Idee des unhierarchischen Kunst-Raumes, der jetzt nicht mehr nur Kunstwerke beinhalten, sondern den Raum – in diesem Fall in der Ausprägung eines Privatraumes – selbst zur künstlerischen Disposition stellte.

In der Ausstellung *Kunst mit Eigen-Sinn* in Wien waren fließende Übergänge zwischen öffentlich geprägten Zonen und Interieurs sichtbar. Auch die Idee, das Gegenüber aktiv in die Ausstellung einzubeziehen, die in den feministischen Kunst-Räumen und in *Unbeachtete Produktionsformen* wirksam war, ist in viele künstlerische Arbeiten eingeflossen, die erst durch das Zusammenspiel mit dem Betrachter vollständig wurden. *Kunst mit Eigen-Sinn* weist damit Charakteristika auf, die einen hybriden Kunst-Raum ausmachen. Dieser ist gekennzeichnet durch eine offene Struktur, die unterschiedliche künstlerische Positionen – die mit unterschiedlichen Raumvorstellungen einhergehen – nebeneinander toleriert. Daher kehren in dieser Ausstellung die Merkmale feministischer Kunst-Räume, transformiert durch künstlerisch-ästhetische Prozesse, in einer sublimierten Form wieder.

Das der Ausstellung angegliederte Symposium, auf dem die Frage nach der weiblichen Ästhetik diskutiert worden ist, war sich uneins darin, ob es wünschenswert wäre, eindeutige Aussagen über die Kunst von Frauen zu machen. Mit den in dieser Zeit aufkommenden poststrukturalistischen Denkansätzen rückte das Anliegen um die Definition einer geschlechterorientierten Ästhetik aus dem Fokus, vielmehr wurde die Suche danach als Irrweg gesehen. Die damals vertretenen theoretischen Positionen gingen von der Annahme aus, dass bestehende hegemoniale Raumkonstruktionen auch auf Künstlerinnen – sofern sie denn unter einer wie auch immer bestimmten Ästhetik subsumiert werden sollten – übertragen und somit die Festlegung einer anderen, sich abgrenzenden Identität hervorrufen würden. Wie anhand der räumlichen Veränderungen in den Kunst-Räumen der Jahre 1972-1987 deutlich geworden ist – *Kunst mit Eigen-Sinn* stellt als hybrider Kunst-Raum in dieser Entwicklung einen vorläufigen

Endpunkt dar –, hatten sich die vermeintlich hegemonialen Räume bereits 1985 gewandelt. Die Kunst-Räume waren im Laufe der 70er Jahre offener geworden und hatten sich durch die Interventionen feministischer Künstlerinnen zu hybriden Kunst-Räumen erweitert, welche die feministischen Diskurse bereits hinter sich gelassen und in die Kunst transferiert hatten.

Was bleibt, ist die noch zu beantwortende Frage nach der Stellung historischer Künstlerinnen in den Museen und den kunsthistorischen Diskursen. *Das Verborgene Museum* in Westberlin versuchte diese Frage im Rahmen eines Forschungs- und Ausstellungsprojektes zu beantworten, das die gewachsenen Kunstsammlungen Berlins nach Spuren von Künstlerinnen durchsuchte. Es griff damit die Idee von *Künstlerinnen international 1877-1977* auf und wollte über die reine Präsentation von historischen und zeitgenössischen Künstlerinnen hinausgehen. *Das Verborgene Museum* wollte ergründen, warum in den Erinnerungsspeichern der Institution Kunstgeschichte so wenig über Künstlerinnen zu erfahren war.

Die daraus entwickelte Ausstellung konnte 1987 nur ein rudimentärer Entwurf sein. Die utopische Rekonstruktion einer Künstlerinnengeschichte anhand der musealen Depots glich einem archäologischen Unterfangen und ist analog zu den Ausstellungen, die den tradierten Kunst-Raum sukzessive verändert haben, als eine Station im Prozess räumlichen Wandels zu verstehen. Denn auch im Hinblick auf die Präsenz historischer Künstlerinnen in den musealen Institutionen sind die Dimensionen und Struktur eines zukünftigen musealen Kunst-Raumes, der Künstlerinnen und Künstler gleichermaßen repräsentiert, noch völlig offen. So wie die Künstlerinnen in die Räume zeitgenössischer Kunst eingedrungen sind und sie mit neuen, eigenen Begrifflichkeiten und künstlerischen Ansätzen belegten und im Laufe von etwa 15 Jahren verändert haben, so müssten auch Theoretiker und Theoretikerinnen in die Sammlungsbestände und Archive vordringen, um neue Fragestellungen und Sichtweisen einzubringen, die zu einer hybriden Synthese und damit zu einer Erweiterung des kunsthistorischen Kanons führen würden, der dann auch auf die Museen rückwirken könnte. Wie das Beispiel des *Verborgenen Museums* zeigt, waren die Widerstände gegen diese Interventionen in den 80er Jahren noch sehr groß. Heute, etwa 25 Jahre später, dürften sie mit der zunehmenden Akzeptanz der Genderdebatte in den Institutionen leichter zu verwirklichen sein. Die mühselige Kleinarbeit der historischen Recherche allerdings bleibt unumgänglich und wird, angesichts des langfristigen Zieles und der damit verbundenen kontinuierlichen Arbeit daran, sicher auch ein Stück weit Utopie bleiben. Aber es bedarf der Utopie, um die Realität in kleinen Schritten verändern zu können.

Wie die Aufarbeitung der kollektiven Künstlerinnenprojekte der Jahre 1972-1987 zeigen konnte, hat die Analyse dieser für die Emanzipation von Künstlerinnen spannenden und bewegten Epoche durch die Konzentration des Blickes auf die räumlichen Veränderungen neue Erkenntnisse erbracht, auf denen in Zukunft weiterführende Untersuchungen aufbauen können.

Es wäre interessant weiterzuverfolgen, welche räumlichen Strategien der Künstlerinnen aus den 70er und 80er Jahren in Projekten der 90er Jahre bis zur Jahrtausendwende weiter wirksam sind und die Frage danach zu stellen, warum dies immer noch so ist. Ebenso interessant wäre es, die Entwicklung von Künstlerinnen in sozialistischen Gesellschaftssystemen historisch nachzuzeichnen und sie ins Verhältnis zu den Emanzipationsbestrebungen westlicher Künstlerinnen zu setzen, was im Rahmen dieser Arbeit leider nicht geleistet werden konnte.

Sie versteht sich daher als erster Beitrag zu einer erweiterten Sicht auf die künstlerischen Projekte von Frauen, die im Kontext der zweiten Frauenbewegung entstanden sind und durch markante räumliche Positionierungen eine nachhaltige Veränderung der Kunst-Räume bewirkt haben. Gleichzeitig möchte sie einen Anstoß dazu geben, wie der kunsthistorische Diskurs, in Bezug auf diese noch junge Epoche moderner Kunst, geschlechterpolitisch relativiert und korrigiert werden könnte.

