

Barbara Wally

SKULPTUR - FIGUR - WEIBLICH

Der weibliche Körper aus der Sicht zeitgenössischer Künstlerinnen

Der vorliegende Text entstand ursprünglich im Zusammenhang mit der Ausstellung "Skulptur - Figur - Weiblich", die von der Autorin kuratiert und 1998/99 in der Oberösterreichischen Landesgalerie in Linz und in den Kunstsammlungen Chemnitz gezeigt wurde.

Folgende 32 Künstlerinnen waren mit 40 Werken in der Ausstellung "Skulptur - Figur - Weiblich" vertreten:

Louise Bourgeois (1911 Paris), Helen Chadwick (1953 Croydon - London 1996), Dorothy Cross (1956 Cork IRL), Nancy Davidson (1943 Chicago), Alba D'Urbano (1955 Tivoli), Valie Export (1940 Linz), Sylvie Fleury (1961 Genf), Judy Fox (1957 Elizabeth NJ), Katharina Fritsch (1966 Essen), Ava Gerber (1961 Dover OH), Ilse Haider (1965 Salzburg), Kirsten Justesen (1943 Odense DK), Kiki Kogelnik (1935 Bleiburg - Wien 1997), Sylvia Kranawetovgl (1968 Salzburg), Zoe Leonard (1961 Liberty NY), Ulrike Lienbacher (1963 Oberndorf A), Marisol (1930 Paris), Irina Nakhova (1955 Moskau), Paloma Navares (1947 Burgos), Annelies Oberdanner (1961 Innsbruck), Friederike Pezold "Pezoldo" (1945 Wien), Rona Pondick (1952 Brooklyn NY), Alison Saar (1956 Los Angeles), Niki de Saint Phalle (1930 Neuilly-sur-Seine), Jeanne Silverthorne (1950 Philadelphia), Adriana Simotová (1926 Prag), Kiki Smith (1954 Nürnberg), Nancy Spero (1926 Cleveland OH), Hannah Wilke (1940 New York - New York 1993), Sue Williams (1954 Chicago Heights IL), Hermione Wiltshire (1963 London).

Die Intention des Ausstellungskonzeptes zielte in erster Linie dahin, einen konzentrierten Überblick über die Auseinandersetzung von Künstlerinnen mit dem weiblichen Körper zu vermitteln. Der Körper ist zum Gegenstand vielfältiger Diskurse über soziale, kulturelle, politische, geschlechts- und identitätsbezogene Faktoren und Phänomene geworden. An der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Körper lassen sich die radikalen Veränderungen nachvollziehen, die seit den 60er Jahren in der Beziehung von Individuum und Gesellschaft, im menschlichen Zusammenleben, im Verhältnis der Geschlechter, im Geschichtsverständnis, in den sozialen und ethischen Wertmaßstäben und Ordnungssystemen, in den Mikro- und Makrostrukturen, in der Ortung der individuellen Identität und zuletzt im Zusammenhang mit der Veränderung des Wirklichkeitsbegriffes im Zuge der Ausbreitung der neuen elektronischen Medien und Kommunikationsmittel aufgebrochen sind. Daß in der Kunst der Körper in das Zentrum dieser Diskurse rückte, ist in erster Linie das Verdienst von Künstlerinnen, insbesondere der feministischen Künstlerinnen, die ihren eigenen Körper zum Experimentierfeld der Identität gemacht haben.

Die in der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen sind Bildhauerinnen, Objekt- und Installationskünstlerinnen, welche die weibliche Figur, den weiblichen Körper thematisieren. Alle Werke (bis auf eine Fotografie einer Skulptur) sind dreidimensional, plastisch, räumlich. Das früheste in der Ausstellung gezeigte Werk datiert von 1948, einige Künstlerinnen sind mit Werken aus den 60er und 70er Jahren vertreten, die meisten Skulpturen und Installationen stammen aus den 80er und 90er Jahren, einige wurden erst speziell für die Ausstellung geschaffen. Die älteste Künstlerin wurde 1911 geboren, die jüngste 1968. Es sind also drei Generationen von Künstlerinnen vertreten, die präsentierten Werke umspannen fünf Dezennien.

In diesem Zeitraum ist nicht nur die quantitative Präsenz von Künstlerinnen enorm gestiegen, sondern ihr Einfluß auf die Veränderungen und Entwicklungen im Kunstgeschehen ist heute unübersehbar - wenn er auch nicht immer entsprechend gewürdigt wird. Die Ausstellung "Skulptur - Figur - Weiblich" und der begleitende zweisprachige Katalog verfolgten daher auch das Ziel, die Leistungen der Künstlerinnen, die gerne vereinnahmt und verdrängt werden, entsprechend zu würdigen und ihren Stellenwert im Kontext der Kunstentwicklung eindringlich nachzuweisen.

Chronologisch wird diese Ausstellung von einer stelenartigen Skulptur von Bourgeois aus dem Jahre 1948 eingeleitet, die einerseits dem abstrahierenden und existentialistischen Geist der 40er Jahre (Brancusi, Gia-

cometti) verhaftet ist, andererseits aber bereits mit den schwellenden, sexuellen Formationen ausgestattet ist, die für ihr Lebenswerk typisch sind. Bourgeois beeinflusste mit der formalen und symbolischen Ambivalenz in der Darstellung des Sexuellen und mit ihrer gleichzeitig psychologischen und physiologischen Analyse mehr noch die jüngere Generation als die feministischen Künstlerinnen, die in den 70er Jahren die Differenz der Geschlechter thematisierten und die Bedingungen des Frau-Seins und der Darstellung von Frauen hinterfragten.

Die in den 60er Jahren entstandenen Werke von Marisol und Saint Phalle zeigen Frauengruppen, die sich stilistisch an Volkskunst, Art Brut und Pop Art orientieren und ein ganz neues, von den Traditionen losgelöstes, selbstbewußtes, expansives Frauenbild verkünden. Da Frauen in Westeuropa und den USA erst nach Ende des ersten Weltkriegs zum professionellen Kunststudium zugelassen wurden, gab es für Künstlerinnen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts keine weiblichen Vorbilder. Insbesondere die Skulptur galt als die "männlichste" aller Kunstdisziplinen. Bildhauerinnen der ersten Jahrhunderthälfte waren Einzelkämpferinnen und es gelang ihnen nur gegen große Widerstände, sich durchzusetzen. Wollten sie sich nicht an männlichen Vorbildern orientieren, mußten sie "alles neu erfinden". Während Marisol skulpturale Traditionen Südamerikas (blockhafter Körper, modellierter Kopf) aufgreift und mit Elementen der Pop Art und der Fotografie zu einer statischen Gruppe von weib-

lichen Figuren verschiedenen Alters - alle tragen das Antlitz der Künstlerin - in Wartehaltung kombiniert, schöpft Niki de St. Phalle aus der Art Brut. Ihre monumentalen, verschlingenden Mütter bilden ein zugleich harmlos naives und bedrohliches Paar. Der Hausfrauen- und Mütterfrust eskaliert beim Kaffeeklatsch im Verschlingen der eigenen Brut.

Die feministische Kunst der 70er Jahre wird durch Werke von *Justesen, Export, Wilke, Spero* und *Pezold* exemplarisch vorgeführt. Während bei *Export* und *Justesen* die Verletzungen und Zwänge, denen der Körper physisch und psychisch ausgesetzt ist, thematisiert werden, entwickelt *Pezold* mit dem Medium Video eine neue Zeichensprache und Ästhetik des fragmentierten weiblichen Körpers. US-amerikanische feministische Künstlerinnen wie *Spero, Wilke* und *Chicago* durchforsten in diesen Jahren die Kunst- und Kulturgeschichte nach Bildern von Göttinnen, mythischen und historischen Heldinnen, die der Frau von heute einen historischen Unterbau, ihre eigene geschichtliche Dimension und damit ein neues Selbstbewußtsein rekonstituieren sollen.

Hingegen gehen die europäischen Feministinnen mit den historischen Frauendarstellungen dekonstruierend um. Indem sie sich mit ihrem eigenen Körper in die Frauenfiguren *Botticellis, Dürers, Raffaels* oder *Cranachs* hineinversetzen, nehmen sie einerseits an deren idealisierter, abgehobener Schönheit Maß und führen sie gleichzeitig ad absurdum. Auch wollen sie den abgebil-

deten Körper mit dem realen Körper konfrontieren, dem Wahn von ewiger Jugend, Schönheit und Gesundheit die Realität des Alterns, der Krankheit und Vergänglichkeit gegenüberstellen. Der historische Wust an von Männern projizierten weiblichen Idealbildern muß erst einmal abgearbeitet und zerstört werden, bevor endogene Authentizität erreicht und ein weibliches Eigen-Bild entworfen werden kann.

In den USA verbinden viele feministische Künstlerinnen ihr Schaffen mit politischen Aktivitäten gegen Krieg, Terror, Gewalt und für die Rechte von Minderheiten und das Recht der Frauen auf Abtreibung und die Verfügungsgewalt über den eigenen Körper. In Europa bleibt die Auseinandersetzung - nicht zuletzt aufgrund politischer Restriktionen, medialer Unterdrückung und mangelnder finanzieller Ressourcen meist auf den Kunstbereich beschränkt. In verschiedenen Städten Europas formierten sich autonome Künstlerinnengruppen, die ein Dezennium lang weitgehend erfolglos versuchten, in den Kunstbetrieb vorzudringen.

Viele feministische Künstlerinnen - in den USA und Europa - setzen den eigenen Körper ein, um die Erfahrung der Befreiung von Fremdbildern radikal und authentisch zu erleben. Der Körper dient in Performances als Kunstmaterial, aber auch als primäres Erfahrungsfeld. Die Arbeit mit dem eigenen Körper bedingt auch neue Arbeitsweisen und ein anderes künstlerisches Selbstverständnis, das zunächst zu einer Ab-sage an den Geniekult und die gesellschaftliche Abgehobenheit des Künstlertums

führt. Die Präsentation des eigenen (nackten) Körpers vor Publikum führt zu einer neuen, hautnahen Beziehung zwischen Kunstschaffender und Kunstbetrachtem, bei der die Wahrnehmung des Körperlichen thematisiert wird und die Künstlerin sich als öffentlich und raumgreifend erlebt. Die Performances artikulieren die Leidensgeschichte, die Bewußtwerdung und die Befreiung des weiblichen Körpers von Fremdbestimmung und Fremdbildern. Diese Art der Kunstausbübung führt denn auch zu verstärktem Einsatz von neuen Medien wie Video, Film, Video-Performance und Fotografie, wobei die Künstlerinnen vornehmlich zyklisch arbeiten und auch Recycling von früher geschaffenen Kunstmaterialien in anderen Medien durchaus üblich ist. Die Künstlerin schafft sich nicht mit jedem Werk neu, sondern arbeitet prozeßhaft und fließend. Aufgrund der Arbeitsweise und der verwendeten Medien entstehen in diesem Kontext nur wenige Skulpturen und Installationen (und noch weniger sind heute erhalten). Bevorzugtes plastisches Material von *Bourgeois, Hesse* und *Wilke* ist Latex, das hautähnlichen Charakter hat, über keine innere Stabilität verfügt, also stets einen Träger braucht, und sich hervorragend für die Darstellung von physiologischen Vorgängen eignet.

Aus feministischer Sicht wird der weibliche Körper als Konfliktfeld begriffen, als Streitobjekt, das dem männlichen Blick, seinem Macht- und Besitzanspruch entzogen werden soll und zum Sitz weiblicher Identität und Integrität wird. Die Oberfläche - also die Haut des weiblichen Körpers - fungiert

dabei als Kontakt- und Berührungszone, als Membran zwischen Innen und Außen, als Grenze zwischen Identität und Fremdheit, zwischen Öffentlichkeit und Intimität/Privateit, als soziales Spannungsfeld. Diese Membran wird durchaus ambivalent dargestellt: Als Kontaktzone zum Lebensraum, der die Identität entscheidend prägt, aber auch als Zone der Verletzungen.

Der Feminismus der 70er Jahre ist kein biologisch begründeter Geschlechterkampf, sondern richtet sich gegen die patriarchalisch-hierarchischen Strukturen, die historisch zu Marginalisierung und Unterdrückung von Frauen geführt haben.

In den 80er Jahren fließen zunehmend theoretische Diskurse und wissenschaftliche Aspekte (anthropologische, kulturwissenschaftliche, medizinische, psychologische) ein, um den Körper der Frau zu erkunden und die Geschichte seiner Ausbeutung und seines Mißbrauchs unter diversen Dogmen, Verhaltenskodices und Vorwänden sichtbar zu machen. Auch wird der Körper nunmehr weniger als Ort der authentischen Identität erfahren, sondern eher im Kontext sozialer und kultureller Faktoren gesehen.

Zu Beginn der 80er Jahre propagiert eine patriarchalisch gesteuerte, restaurative Welle expressiver, männlich kraftstrotzender Malerei noch einmal die Dominanz des weißen Mannes in der Kunst. Mit dem Zusammenbruch des Kunstmarktes Ende der 80er Jahre wird diese Konstruktion männlicher Vorherrschaft in der Kunst endgültig

obsolet. Während dieser Jahre des "Backlash" arbeiten Künstlerinnen - weitgehend unbeachtet vom "mainstream" - an einem neuen Frauen/Menschenbild, das sich, sofern man angesichts so vieler individueller Vorgangsweisen überhaupt verallgemeinern kann, als "soziale Plastik" beschreiben läßt. Der weibliche Körper soll nicht mehr gesellschaftliche Manövriermasse sein, sondern die Frau wird als eigenständiges soziales Wesen (re)konstruiert, das Freiheiten und Rechte in einem Entwurf einer geschlechtlich egalitären, offenen Gesellschaft einfordert. Typisch für die 80er Jahre ist die Vorbereitung neuer Strategien, die sich in den 90er Jahren bei der nachfolgenden KünstlerInnengeneration manifestieren.

Abgeschreckt von der Ghettoisierung und Verächtlichmachung feministischer Sprache und Inhalte, wenden sich Künstlerinnen sowohl von der kämpferisch anklagenden als auch von der leidenden Opfer-Haltung ab und entwickeln Strategien, die man als subversiv bezeichnen kann. Sie operieren mit Humor, Ironie und Sarkasmus, um hierarchisch patriarchalische Strukturen zu dekonstruieren. Männliche Symbole werden verweiblicht, Bilder von der Frau entsexualisiert, der Körper- und Schönheitskult ins Lächerliche gezogen, Tabus wie die Darstellung von Häßlichkeit und Altern in Zusammenhang mit dem weiblichen Körper verletzt, Herrschafts- und Gewaltstrukturen entlarvt, Verstörungen und Irritationen ausgelöst. Zu den neuen Strategien gehören vor allem die Herstellung von Ambivalenz, Ambiguität, Polysemie, Variabilität, Verwischen

von Grenzen, Verknüpfung oppositioneller Bedeutungen, Spinnen von Beziehungsnetzen.

Die dreidimensionale Gestaltung (Skulptur, Objekt, Rauminstallation) eignet sich für die Umsetzung dieser Diskurse und Inhalte in besonderem Maße: Der das Werk umgebende Raum wird als kultureller und sozialer Raum erlebbar, die Position der Betrachter zum Werk ist variabel und bietet variable An- sowie Einsichten, die Gestaltung der Oberflächen und die Wahl der Materialien löst Bezüge und Konnotationen auf sinnlicher Ebene aus.

Zu den von den Künstlerinnen in der Ausstellung verwendeten Materialien gehören neben den "klassischen" Bildhauermaterialien Bronze, Metall, Stein, Holz, Wachs, Terrakotta, Papiermaché, Gips auch Stoff, Seil, Kleidungsstücke, Kunstfell, Fallschirmseide, Euterzitzen, gebrauchte Unterwäsche, Teer, Glasperlen, Blattgold, gestanzte Folie, Latex, Polyester, Duroplast, Vinyl, Uretan, Gummiballon, Radiergummi, Wattestäbchen, Wäscheleine, Fotografie, Video-, Ton-, Licht-, elektrische und pneumatische Installationen. Aus dieser (unvollständigen) Aufzählung ist ersichtlich, daß ein breites Spektrum "körpernaher" Materialien mit traditionellen Werkstoffen und Energiequellen kombiniert wird.

Körpernähe weisen vor allem die Kleidungsstücke auf, die sehr verschiedene Aspekte von "Körperkultur" ansprechen. Kleidung wird von vielen jüngeren KünstlerInnen als wichtiges Kriterium in der Aus-

einandersetzung mit dem weiblichen Körper begriffen. Kleidung macht Nacktheit erst sichtbar, Kleidung transportiert historische und soziale Aspekte, kulminiert schließlich in der Mode, jener Norm, die - mit Kosmetik, plastischer Chirurgie, Diät,

Fitness - das Schönheitsideal stets neu definiert. *D'Urbanos* "Couture" ist eine Kollektion von kombinierbaren Teilen, deren transparenter Stoff mit der Körperoberfläche der Künstlerin bedruckt ist: Die Trägerin erscheint zugleich nackt und beklei-



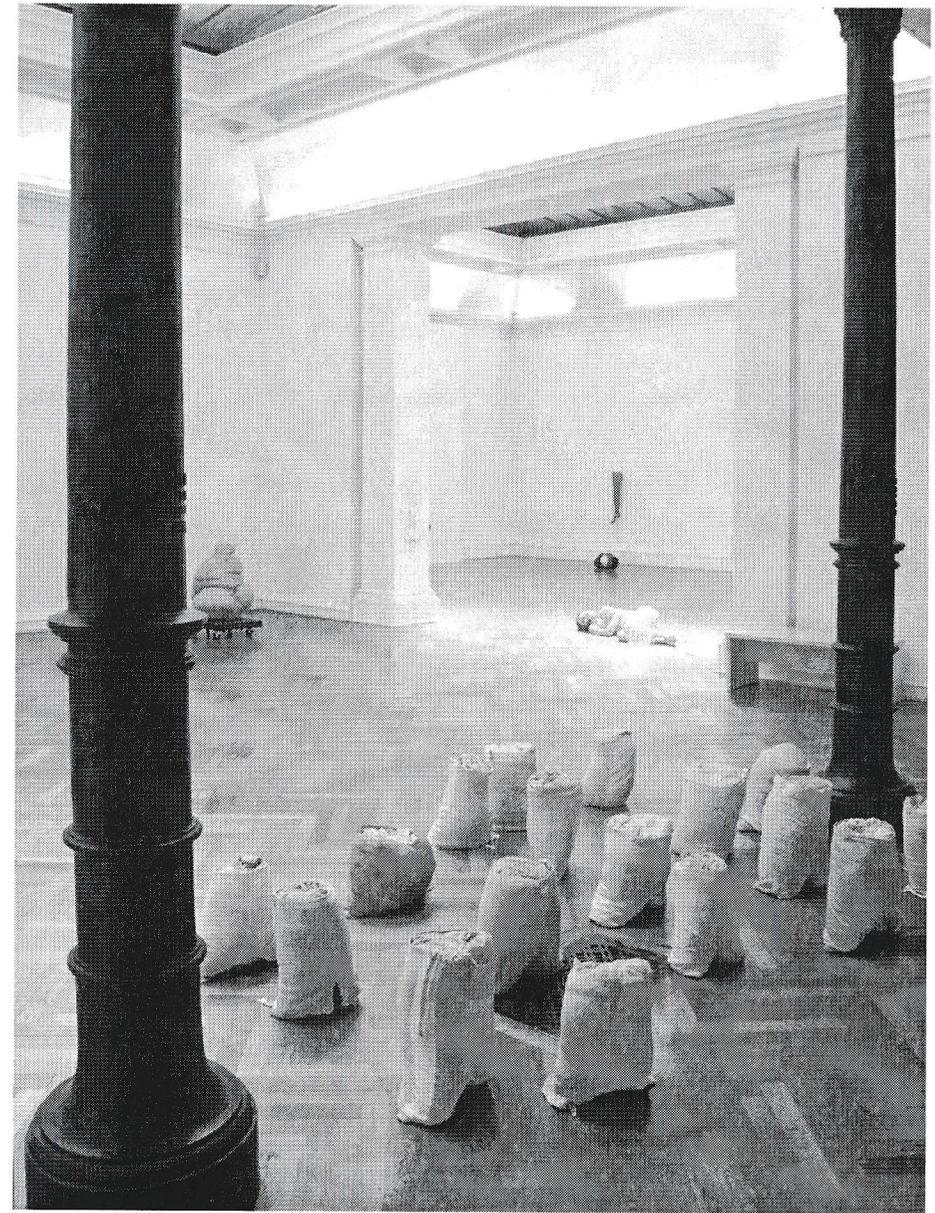
Alba D'Urbano: Couture, Kleiderkollektion, 1997, Computerdruck auf Stoff, Kleiderpuppen

det. Die unter der Kleidung verborgene Haut wird nach außen gekehrt. Die alten, in Vitrinen aufbewahrten, mit Fotografien bestückten Kleider *Messagers* konservieren einerseits die individuelle physische Präsenz der einstigen Trägerin und transportieren gleichzeitig die Geschichte der Mode und der historischen Bewegungs(un)freiheiten. *Oberdanners* "Strumpf", "Jacke" und "Badeanzug" sind hohle Fragmente - die Frau, die sie trägt und ausfüllt, bleibt unsichtbar und ausgespart, muß vom Betrachter imaginiert werden. Kissen geben mit verschlissenen, schmutzigen Miedern gegürteten Torsi einen plumpen Halt - *Gerbers* Gegenbild zur Unterwäschewerbung. *Silverthornes* "Momma" präsentiert sich als träger, fast versteinertes Fleischklumpen, der nicht angezogen, aber auch nicht nackt erscheint. *Davidson* schnürt einen überdimensionalen tiefblauen Gummiballon mittels eines gigantischen Mieders zu praller Weiblichkeit. *Fleury* zieht ihrem phallischen Venus-Raumschiff einen braunen flauschigen Kunstpelzmantel an. Die "Königin" *Nakhovas* scheint von einem goldschimmernden, faltenwerfenden Schleier bedeckt zu sein - doch bei Annäherung bläst sich das Futteral zu einem Riesenphallus auf. Sobald sie sich öffentlich zeigt, wird die Königin zum Symbol männlicher Macht. Bei *Kogelnik* sind Mensch und Kleidung identisch: Ihre ausgeschnittenen grellfarbigen Menschenbilder aus Vinylfolie hängen über Kleiderbügel an einem fahrbaren Kleiderständer. *Cross* schnallt zwei massigen und schweren Granitkugeln Euterzitzen mit Gummistrapsen um: Mutterkuh oder Muttergöttin? *Spero* hängt auf eine Wäscheleine

zwischen die Unterwäsche einige Sheelas - keltische Vagina-Gottheiten: Ateliersituation einer Künstlerin? Oder ist die Frau auch beim Waschen göttlich und sexy? Nicht bekleidet, doch gezeichnet krümmt sich *Williams* Gummifigur auf dem Boden: ihr Körper ist versehrt von Tritten und tätowiert mit zynischen Hohnworten von Gewalttätern.

Wirklich nackt präsentieren sich zwei Ganzkörperfiguren: Die nach vorn gebückte, von einem Glasperlenmeer umgebene Bronzefigur von *Smith* wendet uns ihre Kehrseite zu und scheint unsere Anwesenheit nicht wahrzunehmen, ist ganz verinnerlicht, entspannt, für sich, ohne Haltung, ohne Pose. Die "Delilah" von *Fox* ist ein reizendes und doch prekäres Mädchenbildnis. Fein modelliert, in Renaissance-Manier koloriert und in gezierter Haltung fragt sie uns, was wir über Kindesmißbrauch denken. *Saars* an den Füßen aufgehängte Goldhaarfigur ist zwar nicht bekleidet, doch von einer schwarzen Teerschicht überzogen - ein Hinweis auf die in den Südstaaten gegen Schwarze angewandten Lynchpraktiken.

Kleidung bildet eine Schutzschicht zwischen Körper und Außenwelt, sie ist eine kulturelle Errungenschaft, um Nacktheit zu verbergen, ein Medium, um sozialen Status, Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe zu etablieren und zu deklarieren; Kleidung dient der Verkleidung, der Maskerade, dem Rollenspiel. Kleidung hat mit Mode zu tun, mit Konsum, dem Körper als Ware, als Präsentations- und Schauobjekt, als Surrogat.



vorne: Ava Gerber: o.T., 12 Teile, 1992, Kissen, Mieder;
im Hintergrund: Sue Williams, Unwiderstehlich, 1992, Gummi, 30,5 x 144,8 x 61 cm,
Sammlung Susan and Michael Hort, New York

Der Warencharakter, der sowohl dem weiblichen Körper wie auch der Kleidung anhaftet, hat in den letzten Jahren eine neue Dimension erhalten. Mittels In-vitro-Fertilisation werden Embryonen wie Produkte hergestellt. Die Organtransplantationen haben dazu geführt, daß es Organbanken gibt, die Ersatzteile auf Lager halten. Genetisches Material wird manipuliert und (bald schon) geklont, um die Ware Mensch kontinuierlich zu verbessern. Die Fragmentierung des Körpers ist eine Folge der medizinischen Entwicklung, denn die orthodoxe Medizin sieht den Körper als einen Behälter von Einzelteilen, die bei Krankheit behandelt oder ausgetauscht werden. Für fast jedes Organ gibt es einen Spezialisten, aber kaum einen Arzt, der den Körper als ganzheitlichen Organismus begreift. Die Bilder aus der Anatomie, den Labors und Krankenhäusern haben Künstler und Künstlerinnen angeregt, sich mit der Fragmentierung des menschlichen Körpers, mit der analytisch sezierenden Methodik der Medizin, die im Grunde die Individualität und Einzigartigkeit des Menschen negiert, den Körper ausschließlich als physisches Material erkennt, auseinanderzusetzen. Leitthema des Werks von *Smith* ist die Schaffung eines Gegenbildes zur orthodoxen medizinischen Auffassung. Der Körper erscheint bei *Smith* als Organismus mit komplexen ineinandergreifenden Vorgängen und Zuständen, die jedoch durch gesellschaftliche, kulturelle, religiöse und Hygienevorschriften von der Wiege bis zur Bahre unter Kontrolle zu halten sind. *Navares* spielt in ihren fluoreszierenden Installationen mit fragmentierten Bildern von Gliedmaßen und Sinnesorga-

nen auf Regalen oder in Gläsern auf den Warencharakter der menschlichen Teile an. Ihre inszenierten Räume vermitteln den Eindruck von Intensivstation und mythischem Schöpfungslabor. Mit Serien identischer oder ähnlicher Körperteile arbeiten *Wilke* (Miniaturvagas aus gekautem Kaugummi oder Radiergummi, systematisch angeordnet), *Lienbacher* (gestanzte Formationen von Zungen, Lippen) und *Pondick*, deren aufgehäuften Riesenohren weniger anatomisch als wie ein unheimlicher Lauschangriff wirken. *Kranawetvogl* hat einen Brutkasten gebaut, in dem die Organe in beleuchteten und erwärmten Wachszellen wie Bienenlarven heranreifen.

Bourgeois, *Smith* und *Chadwick* untersuchen geschlechtsübergreifend oder geschlechtervergleichend Körperlichkeit, Körperveränderung, Sterblichkeit, die "conditio humana ex corpore", das Ineinandergreifen von Körper und Seele sowie die Zusammenhänge von körperlichen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Zwängen. Die Geschlechterdifferenz erscheint nun nicht mehr als bipolare Konstruktion sondern als Teil eines tradierten kulturellen Systems. Die Austauschbarkeit und Interdependenz von Geschlechtssymbolen (*Bourgeois*, *Wilke*, *Chadwick*), die Möglichkeit des Geschlechtswandels, die sexuellen Praktiken außerhalb der institutionalisierten Mann-Frau-Beziehung, machen Sexualität zu einem offenen Feld, in dem es mehr um Identität, Beziehung, Begierde, Gewalt, Macht, Verletzbarkeit im sozialen Kontext geht, als um die oppositionellen biologischen Determinanten Mann/Frau.



Paloma Navares: *Anhelos de Libertad - Secretos de corazón*, 1998, (Sehnsucht nach Freiheit - Geheimnisse des Herzens), Fotografien, Glasdosens, Regale, ca. 230 x 650 x 30 cm, Courtesy Galerie Academia, Salzburg

Jüngere Künstlerinnen wie *Cross*, *Wiltshire*, *Williams*, *Fleury*, *Haider*, setzen sich ironisch und sarkastisch, manchmal auch aggressiv oder subversiv, mit den Rollenbildern von Mann und Frau im zeitgenössischen Kontext auseinander und beziehen dabei die Formen alltäglicher Aggressionen ein. Charakteristisch für die Kunst der 90er Jahre ist der Versuch, Polaritäten zwischen den Geschlechtern aufzuheben, Ambivalenzen und Polysemien herzustellen. Es geht diesen Künstlerinnen nicht um die Umkehrung oder Neuordnung von Hierarchien, sondern um Denk- und Handlungsstruktu-

ren, die das Prinzip Hierarchie dekonstruieren und durch offenere Strukturen, nicht aus- und abgrenzende Mechanismen ersetzen.