

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre

Article publié le 15 juillet 2022.

Maria Bremer

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Maria Bremer, « Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre », *Textes et contextes* [], 17-1 | 2022, publié le 15 juillet 2022 et consulté le 13 mars 2025. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre

Textes et contextes

Article publié le 15 juillet 2022.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Maria Bremer

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

-
1. Ausstellungen und Kunstgeschichte
 2. Rom, ca. 1970: feministische Initiativen im Kunstfeld
 3. Gegen eine progressivistische Kunstgeschichte
 - 4 Anachrone Resonanzen
 5. Privatgenealogie
 6. Ausblick

1. Ausstellungen und Kunstgeschichte

- 1 Kunstaussstellungen können als raumzeitliche Gefüge verstanden werden, in denen ausgewählte Kunstobjekte in jeweils einzigartigen Konstellationen vorübergehend auf ein Publikum treffen. Vor allem seit den 1990er Jahren ist für dieses temporäre Veröffentlichungsformat ein wachsendes kunsthistorisches Interesse zu verzeichnen. An den Schnittstellen zwischen Kunstgeschichte, Museologie und Kuratorischer Forschung hat sich die Ausstellungsgeschichte zu einem eigenen kunsthistorischen Zweig entwickelt.¹ Ausgehend von der ephemeren Begegnung von Kunst und Publikum fördert dieser Bereich vor allem unser Wissen über die kontextuellen Bedingungen von

Kunstwerken, Bewegungen und Künstler*innen und beleuchtet deren soziale, politische und kommerzielle Verflochtenheit. Doch die Funktionen der Kunstaussstellung reichen über eine öffentliche Präsentation von Kunst hinaus.² Mein Beitrag baut auf neueren Überlegungen auf, die sich dem Verhältnis von Kunstaussstellungen und Kunstgeschichte widmen. Im Fokus steht die Frage, welche Möglichkeiten Ausstellungen bieten, in die Produktion von Kunstgeschichte einzugreifen. In dem 1982 erschienenen Artikel *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht* vertrat der Kunsthistoriker Walter Grasskamp hierzu die Auffassung, dass die groß angelegte periodische Übersichtsschau zeitgenössischer Kunst, die documenta, „schon im Vorgriff das Geschäft der Kunstgeschichte [besorgt], [...] indem sie ihr die Mühen der Auswahl abnimmt“.³ Während Grasskamp die historiografischen Auswirkungen des kuratorischen Akts der Auswahl betonte, verortete Bruce Altshuler drei Jahrzehnte später das historiografische Potenzial der Ausstellung in ihrer sozialen Dimension und stellte fest, dass „Ausstellungen eine Reihe von Charakteren zusammenbringen, die mit unterschiedlichen Absichten und unter verschiedenen Umständen so viel von dem hervorbringen, was uns als Kunstgeschichte überliefert wird.“⁴ Zuletzt haben Anthony Gardner und Charles Green Biennalen, Triennalen und die documenta als Instanzen charakterisiert, die die zeitgenössische Kunst ‚geschaffen haben‘, und dabei die kommerziellen und diskursiven Verbindungen zwischen der weltweiten Verbreitung von Biennalen und dem aufkommenden Begriff der *Global Contemporary Art* hervorgehoben.⁵ Die Beobachtungen von Grasskamp, Altshuler, Gardner und Green bezogen sich insgesamt auf publikumswirksame Großausstellungen, die ein kunsthistorisches Entwicklungsschema, die Aufeinanderfolge von Moderne, Konzeptualismus und Globalismus, voraussetzten und zugleich bekräftigten. Doch auch in Abgrenzung von einer universalistischen Prämisse kunsthistorischer Progressivität ist im Ausstellungsformat Kunstgeschichte gemacht worden.

- 2 Während eines Forschungsaufenthalts in Rom habe ich begonnen, mich mit einer Reihe vernachlässigter Kunstaussstellungen zu befassen.⁶ Diese wurden in den 1970er Jahren im Kontext des sogenannten Feminismus ‚der zweiten Welle‘ in der italienischen Hauptstadt organisiert. Solche Ausstellungsinitiativen haben ebenfalls, wie ich vorschlagen möchte, *Kunstgeschichte gemacht*, jedoch gerade nicht im

Sinne einer Bestärkung von linearen Schemata. Vielmehr bestand ihr Einsatz darin, die vermeintliche Neutralität progressivistischer Vorstellungen als wirkmächtige Konstruktion zu hinterfragen. Für viele Künstlerinnen und Kulturschaffende jener Jahre erforderte die historische Marginalisierung von weiblich markierten Positionen nämlich eine radikale Infragestellung der Prämissen der Geschichtsschreibung. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Tätigkeiten einer Frauenkooperative, der *Cooperativa di Via Beato Angelico*,⁷ die von 1976 bis 1978 in Rom agierte und Künstlerinnen aus der Vergangenheit und der Gegenwart neu zueinander in Bezug und ins Licht setzte.⁸

2. Rom, ca. 1970: feministische Initiativen im Kunstfeld

- 3 In Italien erstarkten feministische Initiativen im Laufe der 1960er Jahre, als sich radikale Fraktionen von der Studierendenbewegung und den kommunistischen und christlich-demokratischen Organisationen (UDI, *Unione donne italiane*, und CIF, *Centro italiano femminile*)⁹ abspalteten. Auch wenn sich im Kunstfeld keine kohärente Bewegung ausbildete, trugen zahlreiche Künstlerinnen dazu bei, den Feminismus auf grundlegende Weise neu zu erfinden und zu fördern.¹⁰ Reibungspotenzial boten nicht nur überwiegend konservative Institutionen und Akteure, sondern auch die politisch progressive Kunstszene. Konstituiert durch männlich dominierte Gruppen, die sich gegenseitig ablösten – *Arte povera* folgte auf Pop und *Informel* – hielt diese kompetitive Arena beharrlich an den Kategorien des kreativen Genies und des Meisterwerks fest. Beispielsweise etablierte der Kritiker und Kurator Germano Celant 1967 die militaristische Symbolik der Guerilla für ‚seine‘ Künstler der *Arte povera*; langfristig erhielten sich die suggestiven Rollenbilder des Alchemisten, des Außenseiters oder des Schamanen.¹¹ Neben der männlichen Überzahl erwiesen sich auch die Strukturen und Diskurse, die den kunsthistorischen Kanon begründeten, als unausgewogen. Um es mit Foucaults Worten auszudrücken, war das ‚historische Apriori‘ der zeitgenössischen Kunst asymmetrisch: „Realitätsbedingungen für Aussagen“ (und Handlungen) variierten drastisch je nach geschlechtlicher Zuschreibung.¹² Die Position von Künstlerinnen im Kunstfeld und in der Kunstgeschichte wurde heftig debattiert. Während die Kunstkritikerin Lea Vergine und

die Galeristin Romana Loda eine Revision des kunsthistorischen Kanons einforderten, führte die Künstlerin Simone Weller die Vorstellung einer geschlechtsneutralen Professionalisierung ins Feld. Die Kritikerin Anne Marie Sauzeau Boetti drängte hingegen darauf, Ausdrucksformen eines ‚weiblichen Symbolismus‘ in der Kunstproduktion zu identifizieren und zu unterstützen.¹³

- 4 Mit dem Aufkommen von Künstlerinnenausstellungen nahmen diese verschiedenen Ansätze auch in der Praxis Form an. Die von Loda kuratierten Künstlerinnenausstellungen *Coazione a mostrare*,¹⁴ 1974, die verschiedenen Ausgaben von *Magma*, 1975, 1976, 1977, *Altra misura*,¹⁵ 1976, und *Il volto sinistro dell'arte*, 1978 transportierten paritätische Forderungen.¹⁶ Ebenfalls im Sinne einer Gleichberechtigung konzentrierte sich Vergine für ihre Ausstellung *L'altra metà dell'avanguardia*,¹⁷ die 1980 in Mailand eröffnet und anschließend in Rom und Helsinki gezeigt wurde, auf Arbeiten von Künstlerinnen der historischen Avantgardebewegungen. Ausgehend von ihrem Buch *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*,¹⁸ das Interviews und 270 Namen von in Italien tätigen Künstlerinnen versammelte, organisierte Weller 1977 in Rom eine Übersichtsausstellung über weiblich markiertes künstlerisches Schaffen.¹⁹ Ein Jahr später verantwortete die Künstlerin Mirella Bentivoglio aus Anlass der Venedig-Biennale von 1978 eine Präsentation visueller Poesie. Unter dem Titel *Materializzazione del linguaggio*,²⁰ also der Vorstellung einer verkörperten Sprache, wurden Praktiken von 80 Künstlerinnen auf ihre ästhetische Spezifität geprüft. Zwar würde jede einzelne dieser Ausstellungen eine eingehende Untersuchung erfordern, ihr übergeordnetes Ziel bestand jedoch darin, Sichtbarkeit und/oder institutionellen Zugang für Künstlerinnen zu schaffen. Insgesamt betonten die Initiativen die professionelle Qualität der Exponate, ihren gleichwertigen oder eigenwilligen Beitrag zu bereits bestehenden Kapiteln, Bewegungen und Erzählungen der Kunstgeschichte, die dabei jeweils unhinterfragt blieben.
- 5 Die 1976 gegründete und bis 1978 aktive Cooperativa di Via del Beato Angelico stand im Gegensatz zu einem solchen gemäßigten Revisionismus. Ihre Ausrichtung orientierte sich vielmehr an den Leitprinzipien des separatistischen Feminismus: Während die Gegenwart als transformativer Möglichkeitsraum aufgefasst wurde, wollte die Vergangenheit ausdrücklich von der Position der Frauen aus neu gedacht

werden.²¹ Grundlage des separatistischen Denkens war eine vehemente Ablehnung der formalen Gleichstellung der damals binär gedachten Geschlechter.²² Das Konzept der Gleichberechtigung, wie es sich in der Geschichte herausgebildet hatte, wurde als Versuch gesehen, Frauen zwangsweise mit Männern gleichzustellen. Frauen sollten zu Bürgerinnen werden, indem sie sich der männlichen politischen Ordnung anpassten, die somit neutral und unbestritten bleiben würde. Aus dieser Kritik entwickelte sich eine separatistische Haltung, die einen existenzialistischen Befreiungsanspruch gegenüber einem aktivistischen Emanzipationsanspruch in den Vordergrund stellte. In geschlossenen Zirkeln, durch Praktiken der *autocoscienza* – der Bewusstseinsbildung – und des unabhängigen Publizierens verfolgten Separatistinnen eine von der männlichen Norm unabhängige weibliche Subjektivierung. Diese sollte die Grundlage für eine Umgestaltung der Gesellschaft bilden. Unter dem Motto ‚bei sich selbst anfangen‘ wurden vorherrschende Vorstellungen von der Vergangenheit als homogener oder objektivierbarer Grundlage verworfen.

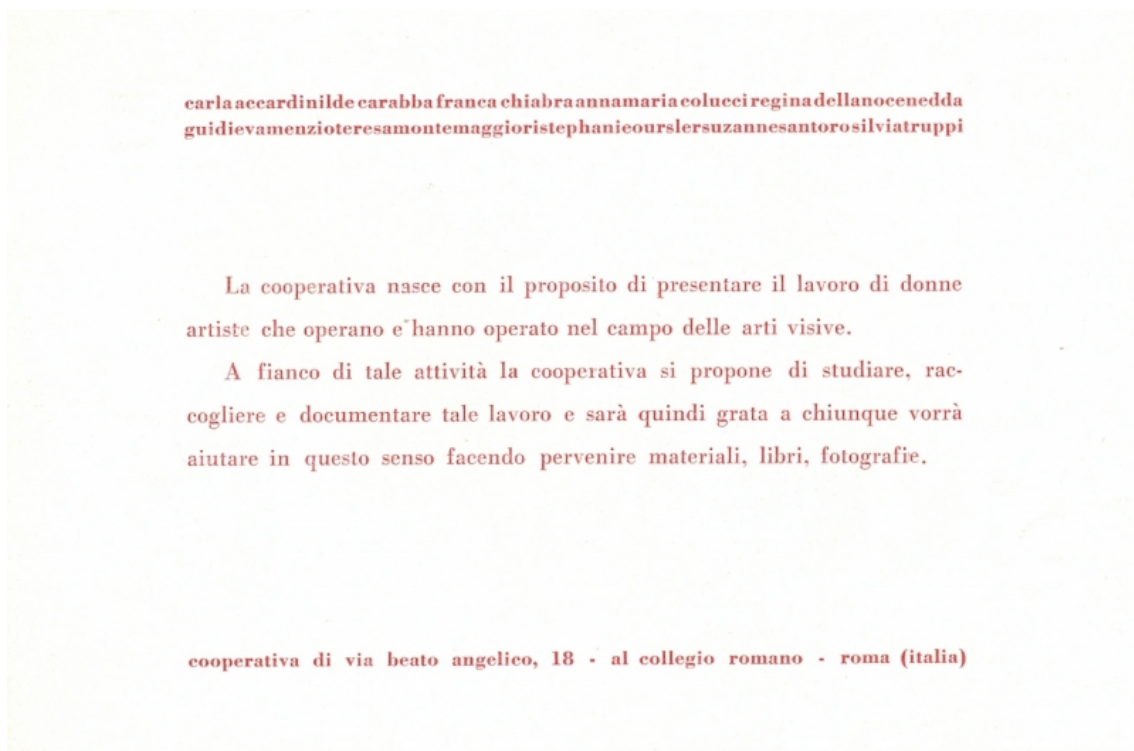
- 6 Am einflussreichsten im italienischen Kontext war in diesem Zusammenhang das Kollektiv *Rivolta femminile* (Weibliche Revolte), das 1970 von der renommierten Kunstkritikerin Carla Lonzi und der Künstlerin Carla Accardi zusammen mit der Journalistin Elvira Banotti gegründet wurde und woran sich auch weitere Künstlerinnen beteiligten. Als Lonzi sich von ihrem Beruf als Kunstkritikerin zurückzog und die Kunst als eine patriarchal geprägte Sphäre ablehnte, um sich ganz dem Feminismus zu widmen, verließen einige der Künstlerinnen, allen voran Accardi selbst, *Rivolta femminile* und gründeten die *Cooperativa di Via Beato Angelico*. Dennoch sollte der separatistische Feminismus die Art und Weise bestimmen, wie die Kooperative das Verhältnis der Künstlerinnen zur Kunstgeschichte anging.

3. Gegen eine progressivistische Kunstgeschichte

- 7 Die Genossenschaft bestand aus elf Mitgliedern – acht Künstlerinnen und drei Kunstkritikerinnen –, die in Rom, Mailand und Turin tätig waren: Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro und Silvia Truppi.²³

Zusammen bildeten sie die erste Künstlerinnenkooperative in Rom und Italien, die einen eigenen Ausstellungsraum betrieb. Auf einer selbstentworfenen Postkarte fassten die elf Mitglieder Anfang 1976 ihre Ziele zusammen und gaben damit einen programmatischen Rahmen vor. Der Briefkopf beinhaltete ihre in demonstrativen Kleinbuchstaben, in alphabetischer Reihenfolge und ohne Zwischenräume aneinandergereihten Namen. Unter Verzicht auf militanten Jargon lautete ihre Erklärung (fig. 1):

Figure 1. Erklärung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 1976, Postkarte.



Die Kooperative wurde mit dem Ziel gegründet, Werke von Künstlerinnen zu präsentieren, die im Bereich der bildenden Kunst arbeiten oder gearbeitet haben. Neben dieser Tätigkeit beabsichtigt die Genossenschaft, diese Arbeiten zu erforschen, zu sammeln und zu dokumentieren, und ist daher allen dankbar, die in dieser Hinsicht durch die Bereitstellung von Materialien, Büchern und Fotografien helfen möchten.“²⁴

- 8 Das Archivierungs- und Ausstellungsprogramm strebte damit weder eine Systematik an, noch bestimmte es explizite Auswahlkriterien für die Kunst von Frauen. Im ersten Fall hätten sich die Mitglieder auf ein

unbefriedigendes revisionistisches Unterfangen eingelassen; im zweiten Fall hätten sie bestimmte Ästhetiken als inhärent ‚weiblich‘ festgeschrieben. Das Anliegen der Künstlerinnenförderung manifestierte sich also in einem unregelmäßigen Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Jahrhunderten, Generationen und Positionen sowie in der Aufforderung zu einer spontanen, kollektiven Zusammenstellung von Archivmaterial abseits kanonischer Zuordnungen.²⁵ Nach der Eröffnungsausstellung mit einem Werk von Artemisia Gentileschi widmete sich die Kooperative ihren Mitgliedern Suzanne Santoro (April 1976) und Carla Accardi (Mai 1976). Daraufhin wurden erneut Einzelausstellungen von Künstlerinnen der Vergangenheit organisiert. Auf eine Retrospektive der 1974 verstorbenen Futuristin Regina Bracchi folgte eine Ausstellung mit Werken der Bologneser Malerin Elisabetta Sirani aus dem 17. Jahrhundert. Anschließend stellten die Mitglieder Silvia Truppi (Januar 1977), Nedda Guidi (April 1977), Anna Maria Colucci (Mai 1977) und erneut Suzanne Santoro, dieses Mal gemeinsam mit Marisa Busanel (Januar 1978), aktuelle Arbeiten aus.²⁶

- 9 Gleichzeitig setzten männliche Kollegen ebenfalls die Formate der temporären Ausstellung und des Archivs ein, jedoch führten sie darin ein progressivistisches Narrativ avantgardistischer Triumphe fort. Die Auswahl, Ausstellung und Bewahrung der Kunst der Gegenwart hatte sich in Italien zunehmend von den Nationalmuseen für moderne Kunst auf einzelne Akteure, meist Kunstkritiker und Kuratoren, verlagert. Bereits 1970 gründete Germano Celant in Genua sein *Information and Documentation Archives* (IDA), das auf „Theorie, Information und Organisation“ spezialisiert war und neben dem Sammeln und Bewahren auch Dienstleistungen für Publikationen und Ausstellungen anbot.²⁷ Ein Jahr später initiierte der Kritiker und Kurator Achille Bonito Oliva ein ähnlich ausgerichtetes *Centro di informazione alternativa* unter der Leitung von Bruno Corà für den Privatverein Incontri Internazionali d'Arte in Rom.²⁸ An das neue Berufsbild des Kritiker-Kurators gebunden, bestimmten diese Ausstellungs- und Archivbetriebe den kunsthistorischen Kanon der Gegenwart – *Arte povera*, *Land Art*, Konzeptkunst, Radikale Architektur, Gegenkultur – und zementierten damit eine lang anhaltende Beziehung zwischen den Neo-Avantgarden und marxistisch informierten Protestkulturen, die jeweils eigene Archivbestände bildeten. Unter den rund achtzig zeitgenössischen Kunstschaaffenden, die als denkwürdig eingestuft wurden,

figurierten in Celants Archiv 1971 bezeichnenderweise nur zwei Künstlerinnen, Simone Forti und Hanne Darboven. Anders als Celant und Bonito Oliva konzentrierte sich das Archivierungs- und Ausstellungsprogramm der Cooperativa di Via Beato Angelico auf Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart, ohne diese Dimensionen in ein lineares Verhältnis zueinander zu setzen. Das Modell historischer Progressivität, anders gesagt: die Vorstellung einer Abfolge von innovativen Zäsuren, eingefasst in ein vermeintlich einheitliches, zukunftsgerichtetes Kontinuum der Kunstgeschichte, blieb dabei unberücksichtigt.

- 10 So reproduzierten die Mitglieder nicht nur die Struktur eines feministischen Kollektivs,²⁹ sondern orientierten sich bei ihrem Umgang mit Künstlerinnen der Gegenwart und der Vergangenheit wenngleich unausgesprochen an separatistischen Zeitkonzepten. Bereits vor der Begründung von Rivolta femminile hatte die Kunstkritikerin Lonzi im Format der Text-Foto-Collage ihr Unbehagen mit Entwicklungsschemata der Kunstgeschichte zum Ausdruck gebracht.³⁰ Für ihr Buch *Autoritratto*, 1969, nahm Lonzi die Aufzeichnungen von Gesprächen, die sie mit prominenten Künstler*innen aus verschiedenen Generationen und Bewegungen geführt hatte, auseinander, um dann Auszüge der Transkriptionen zu einem fiktiven, vielstimmigen und sprunghaften Dialog zu vermischen und neu zusammensetzen. Diese nichtlineare Bestandaufnahme des künstlerischen Beziehungsgeflechts der Kunstkritikerin war mit zahlreichen öffentlichen und privaten Fotografien durchsetzt. Anschließend machten Lonzi, Accardi und Banotti im ersten Manifest von Rivolta femminile das Verhältnis zwischen Frau und Geschichte explizit zum Thema. Aus der Perspektive der sexuellen Differenz bewerteten sie die Struktur der Gesellschaft als eine eingeschlechtliche: nur der Mann existiere als Subjekt, die Frau sei (noch) keine Subjektposition. Frauen, so hieß es in dem 1970 veröffentlichten Text, müssten die Wiederentdeckung ihrer historischen Präsenz selbst in die Hand nehmen. Dazu könnten sie jedoch nicht auf die Spuren zurückgreifen, mit denen Männer ihr eigenes Fortbestehen in der Zeit garantierten.³¹ Nur ausgehend von ihrer Selbstbewusstwerdung als „unerwartetes Subjekt“, so das Manifest, könnten Frauen mit dem Kontinuum der männlichen Geschichte brechen.³² Weitere der von Lonzi verfassten und von Rivolta femminile veröffentlichten Texte verdeutlichten weiterhin die Notwendigkeit,

zeitliche Konzepte zu hinterfragen, die unausweichlich mit einer jahrtausendealten männlichen Vorherrschaft verstrickt zu sein schienen. In der hegelianisch-marxistischen Teleologie, die insbesondere die Protestkulturen von 1968 prägte, wurde eine patriarchale Dynamik am Werk gesehen, die Frauen von vornherein ausschließen würde. Eine dialektisch verstandene Vergangenheit wäre demzufolge männlich bestimmt und könnte dem weiblichen Geschlecht keine Zukunftsgrundlage bieten. In der programmatischen Kampfschrift *Sputiamo su Hegel*³³ schrieb Lonzi hierzu:

Die Phänomenologie des Geistes ist eine Phänomenologie des patriarchalen Geistes, der Inkarnation der monotheistischen Gottheit in der Zeit. Die Frau erscheint dort als ein Bild, dessen Bedeutungsebene eine Annahme der anderen ist. Die Geschichte ist das Ergebnis patriarchalischen Handelns.³⁴

- 11 Darauf begründet die Autorin eine radikale Ablehnung von progressivistischen Visionen:

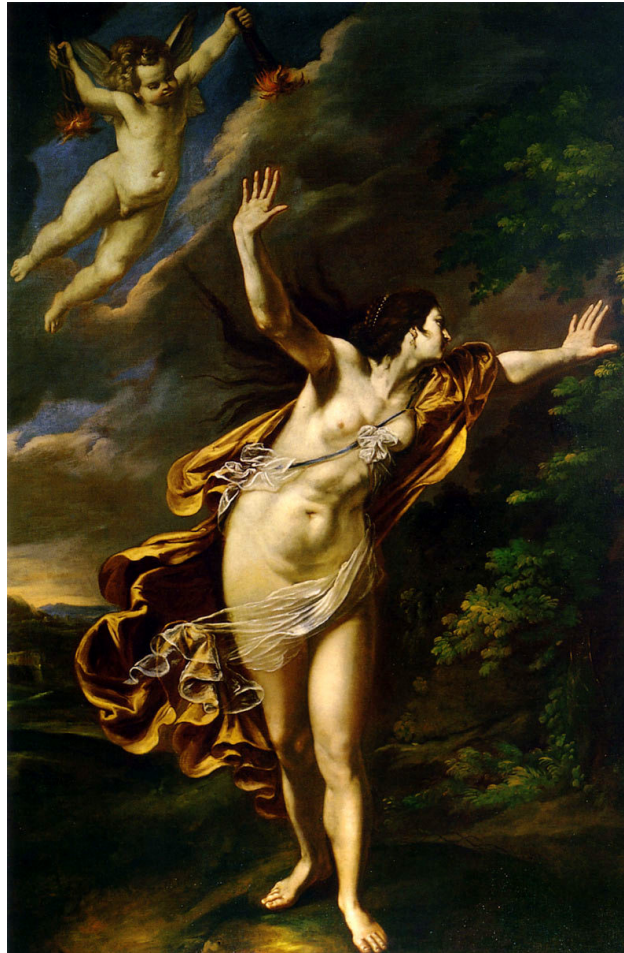
Wir sagen dem Menschen, dem Genie, dem vernunftbegabten Visionär, dass das Schicksal der Welt nicht darin besteht, immer so vorwärts zu gehen, wie es seine Lust an der Überwindung vorgibt. Das unvorhergesehene Schicksal der Welt liegt darin, den Weg, den sie zu gehen hat, mit der Frau als Subjekt wieder aufzunehmen.³⁵

- 12 Implizit bezogen die kunsthistoriografischen Operationen der Kooperative, die sich in der scheinbar kontingenten Archivierungs- und Programmgestaltung vollzogen, von diesen Denkansätzen ihre Prägnanz und Legitimität.

4 Anachrone Resonanzen

- 13 Aus Anlass der Eröffnungsausstellung der Genossenschaft am 8. April 1976³⁶ installierten die Organisatorinnen in dem spärlich eingerichteten gedrungenen Galerieraum im historischen Zentrum Roms ein großformatiges Ölgemälde auf einer Staffelei und legten ein Begleitblatt aus. Der Textapparat enthielt vier dicht bedruckte Seiten mit bio- und bibliografischen Verweisen zu der Künstlerin Artemisia Gentileschi und enthüllte auf diese Weise die Urheberschaft des gezeigten Gemäldes (fig. 2).

Figure 2. Artemisia Gentileschi, *Aurora*, ca. 1627, Öl auf Leinwand, 218 cm x 146 cm, Rom, Privatsammlung.



- 14 Erstaunlicherweise wurden bei der Eröffnungsausstellung also keine zeitgenössischen Werke der Mitglieder des Kollektivs gezeigt, sondern eine barocke Position aus dem 17. Jahrhundert. Diese spektakuläre Einweihung formulierte einen offensichtlichen Anspruch auf institutionelle Dezentralisierung. Doch der expositorische Sprung ins 17. Jahrhundert war offensichtlich weder konservatorisch noch euchronistisch motiviert. Anstatt ein Eintauchen in die nunmehr abgeschlossene Entstehungszeit des Gemäldes zu befördern, war das Bild wie aus einer Museumsausstellung herausgerissen. Ohne rahmende oder Distanz schaffende Ausstellungselemente – Sockel, Trennseile, Vitrinen oder Vorhänge – brachte die als Inszenierungsvorrichtung dienende Staffelei das Gemälde gleichsam in einen unvollendeten Prozess des Werdens. Die fotografische Dokumentation der Eröffnung zeigt, dass sich die lebensgroße, affektintensivierende

Darstellung der Göttin der Morgenröte, die mit gebieterischer Geste die Nacht zurückdrängt und einen neuen Tag einleitet, qua Display buchstäblich unter die versammelte Menge mischte (fig. 3).³⁷ Zwar lässt sich das doppelte Merkmal der Historizität und Aktualität prinzipiell jedem Kunstwerk der Vergangenheit zuschreiben, dem im Hier und Jetzt begegnet wird. Doch die Präsentationsmodi von Gentileschis Gemälde im Raum der engagierten Kooperative betonten die zeitgenössische Dimension der mythologischen, astronomisch eingebetteter Denkfigur *Aurora* und ihrer Autorin.

Figure 3. Ansicht der Eröffnungsausstellung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 8 April 1976.



- 15 Motiviert war diese anachrone Re-Semantisierung vor allem durch Gentileschis außerordentliche Professionalität – ihr Ruhm übertraf schließlich den ihres Vaters Orazio – in Verbindung mit der ausschließlichen und bisweilen unkonventionellen Fokussierung auf weiblichen Figuren, oft mit selbstporträtähnlichen Zügen, in ihrem malerischen Oeuvre. Ein von dem Vater der Künstlerin eingeleiteter Prozess, der den Maler Agostino Tassi wegen sexueller Nötigung von Artemisia Gentileschi vor Gericht brachte, spielte ebenfalls eine ent-

scheidende Rolle.³⁸ Dieses Ereignis fand in der Ausstellung der Cooperativa di Via Beato Angelico explizit Erwähnung. Das Flugblatt resümierte den Werdegang der Künstlerin im männerdominierten Kunstfeld des 17. Jahrhunderts und stellte ihre Gemälde zu einem Werkverzeichnis zusammen.

- 16 Im Rahmen der Eröffnungsausstellung wurde die besondere Resonanz von Gentileschis Werk sofort als Effekt der neuen Frauenbewegung aufgefasst. Auch wenn die inzwischen konventionell erscheinende Mobilisierung Gentileschis für eine feministische Kunstgeschichte erst später ansetzen sollte,³⁹ zeigt die Rezeption der römischen Einweihungsausstellung, dass der Bezug auf die Erfahrungswelt der Frauen dem Blick auf Gentileschis Werk und ihre Persona in den 1970er Jahren bereits fest eingeschrieben war. Zuvor hatte die Schriftstellerin Anna Banti (Lucia Lopresti Longhi) unter dem Titel *Artemisia* 1947 einen viel gelesenen Roman über Gentileschis Biografie verfasst.⁴⁰ Ein weiteres Beispiel in diesem Kontext war die Artemisia Gallery in Chicago, die 1973 von einem aktivistischen Kollektiv gegründet wurde. Von Vittorio Rubiu, der in dem *Corriere della Sera* die Entscheidung der Kooperative, ein Bild von Gentileschi auszustellen, als „feinfühliges Gedanken“ auffasste,⁴¹ über Anty Pansera, die in *L'Ambrosiano* ausgehend von Gentileschis Position über die mangelnde Eigenständigkeit und Anerkennung der Frau in diesem Berufsbereich reflektierte⁴² bis hin zu Maurizio Fagiolo, der in *Il Messaggero* die Neuveröffentlichung eines „selbstredend emblematischen“ Werks anpries, um mit Gentileschi einen „Mythos der schwierigen Stellung der Künstlerin“ in den Vordergrund zu bringen,⁴³ traf das anachron eingesetzte Werk auf feministisch informierte Interpret*innen. In der Eröffnungsausstellung vollzog sich also ein expliziter Einsatz Gentileschis und ihres Gemäldes für ein zeitgenössisches Unterfangen: programmatisch wurde die barocke Künstlerin ausgehend von gegenwärtigen feministischen Anliegen neu gedeutet.

5. Privatgenealogie

- 17 Dass die Despektierung linearer Abfolgen und historistischer Kontextualisierung nicht zufällig war, sondern als gezielte Abweichung von einem vorgegebenen System – einer auf konkurrierenden Künstlern basierten Entwicklungsvision der Kunstgeschichte – bewertet wer-

den kann, zeigt auch die Einzelausstellung des prominentesten Mitglieds der Kooperative, Carla Accardi. Als Accardi am 25. Mai 1976 im Raum der Kooperative ihre Einzelausstellung mit dem Titel *Origine (Ursprung)* eröffnete,⁴⁴ konnte sie bereits auf einen beeindruckenden Werdegang zurückblicken, der sich über drei Jahrzehnte erstreckte. 1947 hatte sie als einzige Künstlerin *Forma 1*, Italiens bedeutendste Gruppe abstrakter Maler und Bildhauer der Nachkriegszeit – die sich unter gleichzeitiger Berufung auf Formalismus und Marxismus weigerten, das Diktat des sozialistischen Realismus zu akzeptieren – mitinitiiert. Danach trug Accardis unermüdliche Auseinandersetzung mit der Restspezifität des malerischen Mediums entscheidend zu den Tendenzen des *Informel* und der Metamalerei bei. Ihre generell der Abstraktion verpflichtete Praxis wurde zumeist formalistisch gedeutet.⁴⁵ Doch beim Betreten des Ausstellungsraumes in der Via Beato Angelico hing nun überraschenderweise in einer Nische ein Fotoporträt einer jungen Frau aus dem 19. Jahrhundert in einem gleichermäßen historischen Holzrahmen. Im hinteren Teil der Galerie, in einem schmalen Durchgang, erstreckte sich eine transparente Wandverkleidung, die in vertikale gleichmäßige Plastikstreifen gegliedert war (fig. 4). Die rechte Wandverkleidung war zwar formal identisch mit ihrem Gegenstück, wies aber in den Zwischenräumen zwischen den Streifen neunzehn Fotografien auf, die eine junge Frau in den 1910-20 Jahren zeigten. In dieser multimedialen Installation stach die offensichtliche Verwendung von gefundenen Fotografien als einzigartig in Accardis ansonsten malerischem Oeuvre deutlich hervor.⁴⁶

Figure 4. Carla Accardi, *Origine*, 1976, Cooperativa Beato Angelico, Rom, Installationsansicht.



- 18 Eine von der Künstlerin verfasste Notiz erlaubt es uns, die Fotografien als Privatporträts ihrer Urgroßmutter beziehungsweise ihrer Mutter zu identifizieren.⁴⁷ Darin wurden die Frauen entweder alleine oder als Ehefrau und Mutter in ihrer sozialen Rolle charakterisiert. Weibliche Bezugspersonen – Mütter oder Großmütter – bildeten ein wichtiges Thema bei feministischen Versammlungen. Eine gemeinsame Analyse privater Familienfotos war Teil kollektiver Praktiken der Selbstbewusstwerdung. Es scheint also plausibel, dass Accardi die Fotografien, die in der privatgenealogischen Installation *Origine* zu sehen waren, zuvor für einen gemeinsamen Austausch aus Anlass der regelmäßigen Treffen von Rivolta Femminile ausgewählt hatte.
- 19 Überlieferte Pressestimmen berichten über weitere Arbeiten Accardis in und außerhalb des Galerieraums: Draußen stand vorüberge-

hend eines ihrer fragilen, farbenfrohen zeltförmigen Environments mit dem Titel *Tenda*,⁴⁸ oder vermutlich ein kleinerer Prototyp. In dem Innenraum waren noch weitere Werke zu sehen, Accardis neuere *Trasparenti*: unbemalte Plastikstreifen, die über Holzrahmen gespannt waren und minimalistische Reliefs bildeten.⁴⁹ So hatte sich Accardi offenbar dazu entschieden, in diesem fern von neutralen Ausstellungskontext auch ältere Arbeiten zusammen mit der für sie außergewöhnlichen Fotoinstallation zu zeigen. Die räumliche Inbezugsetzung der verschiedenen Exponate suggerierte eine inhaltliche Neuaufladung ihrer vorangehenden Werke. Die formalen und medialen Überschneidungen zwischen der Installation und den Werken *Tenda* und *Trasparenti* mussten den Eindruck erwecken, dass die an einer Stelle offengelegte Auseinandersetzung mit Geschlechteraspekten Accardis künstlerische Praxis insgesamt informierte, dass sich also ihre Kunst *zusätzlich* zu einer formalistischen Lesart – oder auch ganz anders – begründen ließ. Das matrilineare Ursprungsszenario bot also zugleich einen Historisierungszusammenhang für Accardis Werk, und zwar jenseits des damals gängigen kunsthistorischen Narrativs einer Entgrenzung und Selbstreflexivität des Mediums Malerei.

- 20 Wie zentral für Accardi die Frage der Selbsthistorisierung war, lässt sich an dem Vorbehalt messen, den sie der Deutungshoheit der Kunstkritik entgegenbrachte. Schon vor ihrer feministischen Sozialisierung hatte sich die Künstlerin 1963 im Zuge eines von Giulio Carlo Argan geleiteten Kunstkritikertreffens in Verucchio gegen kunstkritische Fremdzuschreibungen geäußert. Scharf kritisierte sie in einem in der Zeitung der Sozialistischen Partei Italiens (PSI) *Avanti!* veröffentlichten Artikel die „Aggression der Katalogisierung“, die „Proklamationen neuer Schulen“, und die „aufeinanderfolgend geprägten und einer noch heißen Kunstmaterie aufgedrückten Formeln“.⁵⁰ Diese Abneigung bekam in den darauffolgenden Jahren ein feministisches Fundament. Im Gespräch mit Lonzi thematisierte Accardi Mitte der 1960er Jahre einen persönlichen Wendepunkt, ihre Bewusstwerdung um die Geschlechterordnung im Kunstfeld, und machte diesen Einschnitt bezeichnenderweise an der Arbeit *Tenda* fest: Das formal reduzierte, transparente Werk wollte Accardi zufolge „nicht mehr als das sein (...), was es ist“.⁵¹ Aufbau und Bemalung machten die zur Werkrealisierung durchgeführten Handlungen und die dabei verstri-

chene, gelebte Zeit anschaulich und nachvollziehbar. So brachte *Tenda* aus der Sicht der Künstlerin eine grundlegende Haltungsänderung zum Ausdruck, in die sie Lonzi einweihte: eine Abwendung von der Mystifizierungs- und Rivalitätslogik eines „seit jeher (...) von Männern dominierte[n] Gebiet[s] der Kreativität“, ⁵² und eine Hinwendung zu einer missachteten Geschichte „weibliche[r] Erscheinungsformen“ ⁵³, einer Phänomenologie „der Personen in der zweiten Reihe“. ⁵⁴ Eine ähnliche Deutung, jedoch etwas buchstäblicher an Motivatik und Techniken ausgerichtet, nahm kurz vor der Eröffnung von Accardis Einzelausstellung *Origine* die feministische Kunstkritikerin Anne Marie Sauzeau Boetti vor. Anhand der Werke *Tenda* und *Trasparenti*, betonte Sauzeau Boetti in einem in der Zeitschrift *Data* veröffentlichten Artikel das Potenzial von Accardis Kunst, sowohl im Rahmen einer „Geschichte der Kunst“ ⁵⁵ als auch im Rahmen einer „Geschichte des weiblichen Fortbestehens“ ⁵⁶ in der Zeit, Bedeutung zu gewinnen. *Triplice tenda* und *Trasparenti*, die formal dem Environment, der Metamalerei oder dem Konzeptualismus zuzuordnen wären, galten nun als Beispiele für eine, aus Sauzeau Boettis Sicht, „weibliche Symbolik“. Während das Zelt durch Farbe, Form und Format weibliches Begehren und ein Gefühl körperlicher Eingebundenheit materialisiere, sei die minimalistische Verflechtung zeitgenössischer Kunststoffe in *Trasparenti* einer textilen Technik angelehnt und aktualisiere damit eine Tradition weiblich markierten Handwerks. ⁵⁷

- 21 Vor der Folie dieser Ansätze einer feministischen Historisierung gewinnt Accardis Entscheidung, im Galerieraum der Frauenkooperative *Tenda* und *Trasparenti* mit der ortsspezifischen Fotoinstallation unter dem Ursprungsbegriff zusammenzubringen, eine programmatische Färbung. Anstatt im linearen Modus der Retrospektive Werke aneinander zu reihen, die Accardi „ganz nach der Art des Mannes“, ⁵⁸ um ihre Worte aufzugreifen, als Beitrag zur offiziellen Kunstgeschichte der Nachkriegskunst entworfen hatte, sollte die Werkauswahl für eine differente, entmystifizierte Kreativitätsvorstellung eintreten, deren kunsthistorische Anfänge nicht linear rückverfolgt werden konnten, sondern erst genealogisch konstruiert werden mussten. In der Ausstellung *Origine* destabilisierte der betont inszenatorische Kontrast zwischen zeitgenössischen und historischen Dimensionen, der durch die Materialität des Kunststoffes auf der einen und der

analogen Fotografie auf der anderen Seite hergestellt wurde, auch materiell und medial Vorstellungen einer linearen Entwicklung.

6. Ausblick

- 22 Die nichtlineare, gegenwartsbezogene oder privatgenealogische Vergangenheitintegration im Archivierungs- und Ausstellungsprogramm der Cooperativa di Via Beato Angelico ereignete sich im Einklang mit dem Emporkommen feministischer separatistischer Zeitkonzepte in den 1970er Jahren. Weder bestärkte die Kooperative bestehende Kanons und Fortschrittsnarrative – wie im Fall eingangs erwähnter prominenter Beispiele von Grasskamp, Althsuler, oder Gardner und Green – noch beanspruchte sie – wie bei Künstlerinnenausstellungen von Vergine oder Loda – lediglich eine moderate Erweiterung des kunstgeschichtlichen Kanons. Anders als eine Kunstgeschichte als Geschichte ‚großer Männer‘ musste eine eigenständige Geschichte der Künstlerinnen jedoch erst entworfen werden. Ausgehend von transhistorischen Beziehungskonstellationen zwischen Frauen über konventionelle Grenzziehungen hinweg widmete sich die Kooperative diesem Projekt von der Gegenwart aus, ohne es explizit als solches zu theoretisieren, und ohne es im Zeitraum der zwei Jahre ihres Bestehens umfassend entfalten zu können.
- 23 Konstitutiv für die besprochenen Künstlerinnenausstellungen war folglich eine Auseinandersetzung mit den Exklusionsdynamiken der Kunstgeschichte, die zugleich Aufschluss gibt über das Verhältnis einer gesellschaftlichen Gruppe zu ihrer Zuschreibung als Frau und die damit einhergehenden Einschränkungen im römischen Kontext der 1970er Jahre. Die essentialisierenden und polarisierenden Aspekte der damaligen Geschlechterdebatte gelten spätestens seit den 1990er Jahren, als relationale Ansätze das Geschlecht als soziales Konstrukt hervorstellten und Annahmen einer natürlich gegebenen Binarität von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ entkräfteten – und dekoloniale und intersektionale Perspektiven homogenisierenden Vorstellungen der ‚Frau‘ entgegenwirkten – als historisch.⁵⁹ Anstatt das Genre der Künstlerinnenausstellung als Forschungsgegenstand zu verwerfen können die damit verbundenen, noch weitestgehend unerforschten, künstlerischen und kuratorischen Praktiken jedoch unter dem Aspekt einer

nichtlinearen Kunsthistoriografie im Rahmen einer Kunstgeschichte als Ausstellungsgeschichte neu befragt werden.

- 24 Dass sich historiografische oder metahistorische Impulse auch abseits von schriftbasierten Techniken verzeichnen lassen, hat die Kunstgeschichte bereits in Bezug auf künstlerische Perspektiven der 1990er und 2000er Jahre, die sich der Vergangenheit widmeten, nachgewiesen. In Anlehnung an die Ästhetik des Archivs, der Sammlung oder des *Period Rooms* oder aber in der performativen Gattung des *Reenactments*, des Interviews oder des *Found Footage* setzten sich Künstler*innen mit Quellen, Zeugenschaft und Geschichtsschreibung auseinander.⁶⁰ Im Dialog mit poststrukturalistischen und postkolonialen Ansätzen galt es, etablierte historische Narrative zu durchleuchten und zu hinterfragen. Insgesamt bezogen der *Archival Impulse*,⁶¹ der *Historiographical Turn*⁶² oder die „Kunstgeschichtlichkeit“⁶³ der Kunst ihre Virulenz aus den Bewegungen der Dekolonialisierung, Transkulturalisierung und Entpatriarchalisierung, die ausgehend von 1989 die westliche Geschichtsschreibung und ihren universalen Anspruch entkräfteten.⁶⁴ Hierarchien und Ausschlüsse wurden zunehmend kritisch thematisiert; ein einheitliches, progressivistisches Geschichtsbild als unhaltbar entlarvt. Jenseits von additiven oder relativistischen Ansätzen haben Künstler*innen und Akteur*innen an den Rändern dominanter Kanons ein Bewusstsein um ihre eigene Historizität und damit strukturelle Veränderungen eingefordert.
- 25 Untersuchungen künstlerischer Historiografie und ihrer zeithistorischen Plausibilisierung regen dazu an, auch im Ausstellungsbereich zu einem erweiterten Verständnis von Historiografie zu gelangen. Die bisherigen Beiträge zu dieser Problemstellung, die ich anhand von Grasskamp, Altshuler, Gardner und Green exemplarisch aufgezeigt habe, belassen eine universalistische kunsthistorische Prämisse unhinterfragt. Ausgehend von Fallstudien wie der *Cooperativa di Via Beato Angelico* lässt sich die Frage danach, welche Möglichkeiten Ausstellungen bieten, in die Produktion von Kunstgeschichte einzugreifen, erweitern. Im expositorischen Veröffentlichungsformat können nicht nur bestimmte kunsthistorische Erzählungen, sondern auch die dahinterliegenden Prämissen als arbiträr freigelegt und unterwandert werden.

Bibliografie

AAS: Archivio Accardi Sanfilippo, Rom

Almerini, Katia (2007/2008). *Arte e femminismo nell'Italia degli anni settanta: il caso della cooperativa Beato Angelico* (unveröffentlichte Masterarbeit), Rom: Università degli Studi di Roma Tre.

Almerini, Katia (2018). „Women's Art Spaces: Two Mediterranean Case Studies“, in: Jakubowska, Agata, Deepwell, Katy, hg., *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s: Value, Art, Politics*, Liverpool: Liverpool University Press, 189-208.

Almerini, Katia (2020). „The Cooperativa Beato Angelico: A Feminist Art Space in Rome“, in: Ventrella, Francesco, Zapperi, Giovanna, hg., *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, London: Bloomsbury, 209-229.

Altshuler, Bruce (2013). *Biennials and Beyond (= Exhibitions That Made Art History, 2)*, London: Phaidon Press.

Assmann, Alejda (2013). „Transformations of the Modern Time Regime“, in: Lorenz, Chris, Bevernage, Berber, hg., *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 39-56.

Banti, Anna (1947). *Artemisia*, Florenz: Sansoni.

Bogdanovic, Ana, Bremer, Maria (2016). „Expanding the Field of Art History: Entanglements with Exhibition History“,

in: *Matica Srpska Journal of Fine Arts*, 44, 249-259.

Bremer, Maria (2019). „From Woman to Woman. Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's Origine“, in: Palinsesti, 8, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/137/131>. Zugang 4. November, 2021.

Bremer, Maria (2020). „Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the context of 1970s Feminism“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 44, 483-498.

Celant, Germano (1967). „Appunti per una guerriglia“, in: *Flash Art*, 5, ohne Seitenangabe.

Celant, Germano (1971). „Information Documentation Archives“, in: *NAC*, 5, Mai, 5.

Cozzi, Leslie (2012). *Protagonismo e non: Mirella Bentivoglio, Carla Accardi, Carla Lonzi, and the Art of Italian Feminism in the 1960s and 1970s* (unveröffentlichte Dissertation), Virginia: University of Virginia.

Di Cori, Paola (2012). *Asincronie del femminismo: Scritti 1986 – 2011 (= à l'ètra: Collana di intercultura di genere, 5)*, Pisa: Edizioni ETS.

Engelke, Hanna (2017). *Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactments in der Gegenwartskunst – Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld: transcript.

Fagiolo, Maurizio (1976). „Un quadro di Artemisia, Cooperativa / Beato Angelico 18“, in: *Il Messaggero*, 17.04.

- Foster, Hal (2004). „An Archival Impulse“ in: *October Journal*, 110, Herbst 2004, 3-22.
- Foucault, Michel (1973). *Archäologie des Wissens* (frz. 1969), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- FSS: Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rom
- Garrard, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press.
- Gastaldon, Giorgia (2020). „Carla Accardi, nelle parole di chi?“, in: *Messina/Montaldo/Gastaldon 2020*, 166-183.
- Grasskamp, Walter (1982). „Modell Documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht“, in: *Kunstforum International*, 49, 15-22.
- Green, Charles, Gardner, Anthony (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley Blackwell.
- Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce, Nairne, Sandy, hg. (1996). *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge.
- Iamurri, Laura (2019). „Femmes artistes italiennes du XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, Rome 1977“, in: *Artl@s Bulletin*, 8, 1, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/17/>. Zugang 4. November, 2021.
- Kernbauer, Eva, hg. (2015). *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn: Fink.
- Lander, Tobias (2017). „Gentil'esca. Genderkonstruktion bei Artemisia Gentileschi und Tracey Emin“, in: *Münch, Birgit Ulrike, Tacke, Andreas, Herzog, Mark-*
- wart, Heudecker, Sylvia, hg., Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (= *Kunsthistorisches Forum Irsee*, 4), Petersberg: Michael Imhof Verlag, 220-236.
- Lonardelli, Luigia (2016). *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Mailand: Doppiozero.
- Lonzi, Carla (1969). *Carla Lonzi, Autoritratto*. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly, Bari: Di Donato.
- Lonzi, Carla (1970/1974). *Sputiamo su Hegel* (= *Scritti di Rivolta Femminile*), Mailand: Scritti di Rivolta Femminile, 19-62.
- Lonzi, Carla, Accardi, Carla (1966). „Gespräche. Carla Lonzi und Carla Accardi“, in: *Zapperi 2021*, 61-77.
- Messina, Maria Grazia, Montaldo, Anna Maria, Gastaldon, Giorgia, hg. (2020). *Carla Accardi – contesti* (Ausstkat. Mailand 2020), Mailand: Electa.
- Miessen, Marcus u. a., hg. (2016). *The Archive as a Productive Space of Conflict: A-Z*, Berlin: Sternberg.
- Orienti, Sandra (1976). „Accardi“, in: *Il Popolo*, 11.06.
- Pansera, Anty (1976). „Un quadro di Artemisia Gentileschi“, in: *L'Ambrosiano*, 3/24, Mai.
- Perna, Raffaella (2015). „Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta“, in: *Ricerche di S/Confine*, VI, 1, 143-153.
- Rasy, Elisabetta (1976). „Cooperativa pittrici. Inaugurata con una proposta ,irre-

golare' una nuova galleria gestita da undici donne“, in: Paese Sera, 09.04.

Rebentisch, Juliane (2013). Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius.

Rivolta Femminile (1970/1991). „Manifesto“, in: Bono, Paola, Kemp, Sandra, hg., Italian Feminist Thought: A Reader, Oxford: Basil Blackwell, 37-39.

Roelstraete, Dieter (2009). „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“, in: e-flux journal, 4/März, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Zugang 4. November, 2021.

Rubiu, Vittorio (1976). Vittorio Rubiu, „Artemisia Gentileschi. Cooperativa Via Beato Angelico 18 Roma“, in: Il Corriere della Sera, 12.04.

Sauzeau Boetti, Anne Marie (1975). „Artiste donne. L'altra creatività“, in: Data, 16/17, 54-59.

Sauzeau Boetti, Anne Marie (1976a). „Negative Capability as Practice in Women's Art“, in: Studio International. Journal of Modern Art, Januar-Februar, 24-25.

Sauzeau Boetti, Anne Marie (1976b), „Carla Accardi“, in: Data, April, 72-74.

Sebestyen, Amanda (1976). „Cooperativa Beato Angelico“, in: Spare Rib, 37, Au-

gust.

Seravalli, Marta (2019). Arte e femminismo a Roma negli anni settanta, Rom: Binklink.

Ventrella, Francesco, Zapperi, Giovanna, hg. (2020). Feminism and Art in Postwar Italy – the Legacy of Carla Lonzi, London: Bloomsbury.

Torrente, Maria (1976). „Artemisia gentile e appassionata“, in: Il giorno, 05.05.

Zapperi, Giovanna (2017). Carla Lonzi: un'arte della vita, Rom: DeriveApprodi.

Zapperi, Giovanna (2019). „We Communicate Only with Women': Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism“, in: Palinsesti, 8, 2019, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/139/124>. Zugang 4. November, 2021.

Zapperi, Giovanna hg. (2021). Carla Lonzi. Selbstbewusstwerdung. Schriften zu Kunst und Feminismus, Berlin: b_books.

Zimmermann, Anja (2009). „Kunst von Frauen. Zur Geschichte einer Forschungsfrage“, in: FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 48, 2009, 26-36.

Zoccoli, Franca (1976). „La contro mostra della Cooperativa“, in: Corriere Adriatico, 13.06.

1 Soweit nicht anders angegeben sind alle Übersetzungen von der Verfasserin.

Bogdanovic/Bremer 2016.

2 Greenberg/Ferguson/Nairne 1996.

3 Grasskamp 1982: 17.

- 4 Im Original: „exhibitions bring together a range of characters who, exercising varied intentions in diverse circumstances, generate so much of what comes down to us as art history.“ (Altshuler 2013: 11).
- 5 Green/Gardner 2016.
- 6 Diese Forschung wurde im Rahmen meines Postdoc-Stipendiums an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Projekt-nummer BH-P-18-26) durchgeführt. (Bremer 2019; Bremer 2020)
- 7 Auf Deutsch: Kooperative der Straße Beato Angelico.
- 8 Almerini 2007/2008; Cozzi 2012: 164-99; Almerini 2018; Seravalli 2019: 58-72; Almerini 2020.
- 9 Auf Deutsch: Vereinigung italienischer Frauen beziehungsweise Italienisches Frauenzentrum.
- 10 Ventrella/Zapperi 2020.
- 11 Celant 1967.
- 12 Foucault 1972: 184.
- 13 Sauzeau Boetti 1975; Sauzeau Boetti 1976a.
- 14 Auf Deutsch: *Der Zwang zum Zeigen*.
- 15 Auf Deutsch: *Das andere Maß*.
- 16 Perna 2015.
- 17 Auf Deutsch: *Die andere Hälfte der Avantgarde*.
- 18 Auf Deutsch: *Der Komplex von Michelangelo. Forschung über den Beitrag der Frauen zur italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts*.
- 19 Iamurri 2019.
- 20 Auf Deutsch: *Materialisierung der Sprache*.
- 21 Di Cori 2012.
- 22 Zapperi 2019.
- 23 Almerini 2007/2008; Cozzi 2012: 164-99; Almerini 2018; Seravalli 2019: 58-72; Bremer 2019; Almerini 2020; Bremer 2020.
- 24 Im Original: „La cooperativa nasce con il proposito di presentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere

e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiali, libri, fotografie.“ (FSS).

25 In Anbetracht der kurzen Zeitspanne des Bestehens der Kooperative blieb das Archiv der Künstlerinnen meines Wissens unrealisiert. Aus der Presseberichterstattung geht jedoch hervor, dass Dokumentationsmaterial zu den ausgestellten Künstlerinnen während der Öffnungszeiten der Galerie zur Verfügung stand (Rubiu 1976).

26 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdokumentation im FSS.

27 Celant 1971.

28 Lonardelli 2016.

29 Accardi hatte den Raum angemietet; alle Mitglieder bezahlten dafür einen monatlichen Beitrag. Formate und Tätigkeiten wurden horizontal organisiert (vgl. die dazu überlieferte Dokumentation im AAS).

30 Lonzi 1969.

31 Rivolta Femminile 1970/1991.

32 Zapperi 2017: 119-156.

33 Auf Deutsch: *Wir spucken auf Hegel*.

34 Im Original: „La Fenomenologia dello Spirito è una fenomenologia dello spirito patriarcale, incarnazione della divinità monoteista nel tempo. La donna vi appare come immagine il cui livello significante è un'ipotesi di altri. La Storia è il risultato delle azioni patriarcali.“ (Lonzi 1970/1974: 28)

35 Im Original: “Noi diciamo all'uomo, al genio, al visionario razionale che il destino del mondo non è nell'andare sempre avanti come la sua brama di superamento gli prefigura. Il destino impreveduto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto.“ (Lonzi 1970/1974: 60).

36 Bremer 2020.

37 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdokumentation im FSS.

38 Lander 2017.

39 Als erste, feministisch motivierte kunsthistorische Untersuchung zählt Garrard 1989.

40 Banti 1947.

41 Dieser und alle im Fortgang zitierten Zeitungsartikel habe ich im FSS eingesehen. (Im Original: „[P]ensiero delicato“. Rubiu 1976).

42 Pansera 1976.

43 Im Original: „[U]n capolavoro inedito, emblematico manco a dirlo“; „intrigante e importante“; „portare alla ribalta un mito della difficile condizione dell'artista-donna“. (Fagiolo 1976; vgl. auch Rasy 1976; Sebestyen 1976; Torrente 1976).

44 Bremer 2019.

45 Messina/Montaldo/Gastaldon 2020.

46 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdocumentation im FSS und im AAS.

47 Die Notiz ist im AAS erhalten.

48 Orienti 1976.

49 Zoccoli 1976.

50 Im Original: „serrata aggressione di catalogazioni“, „proclamazioni di nuove scuole“, „sigle coniate una dopo l'altra e impresse su una materia ancora calda“. Zit. nach Gastaldon 2020: 167-168.

51 Lonzi/Accardi 1976: 72.

52 Lonzi/Accardi 1976: 69.

53 Lonzi/Accardi 1976: 68.

54 Lonzi/Accardi 1976: 69.

55 Im Original: „Storia dell'arte“, Sauzeau Boetti 1976b: 72.

56 Im Original: „Storia della sopravvivenza femminile“, Sauzeau Boetti 1976b: 72.

57 Eine ähnliche Positionierung von Accardi abseits gängiger kunsthistorischer Kategorien hatte bereits Anne Marie Sauzeau Boetti in einer derzeitigen Rezension versucht (Sauzeau Boetti 1976b).

58 Lonzi/Accardi 1976: 69.

59 Vgl. Zimmermann 2009.

60 Vgl. Engelke 2017; Miessen u. a. 2016; Rebentisch 2013: 193-204.

61 Vgl. Foster 2004.

62 Vgl. Roelstraete 2009.

63 Vgl. Kernbauer 2015.

64 Vgl. Assmann 2013.

Deutsch

Zumeist wird die Kunstaussstellung als ein raumzeitliches Gefüge definiert, in dem ausgewählte Kunstobjekte vorübergehend auf ein Publikum treffen. Eine kunsthistorisch informierte Ausstellungsgeschichte ist zudem zu der Erkenntnis gelangt, dass temporäre Veröffentlichungsformate über die Präsentation von Kunst hinaus weitere grundlegende Kompetenzen im Kunstfeld ausüben können. Demnach ermöglichen es Kunstaussstellungen, an Verfahren der Kunstgeschichtsschreibung zu partizipieren beziehungsweise deren Voraussetzungen zu reflektieren. Dieser Beitrag vertritt die These eines metahistorischen Potenzials von Kunstaussstellungen und veranschaulicht sie anhand der Tätigkeiten einer Frauenkooperative, der Cooperativa di Via Beato Angelico, die von 1976 bis 1978 in Rom agierte. Für Künstlerinnen und Kulturschaffende jener Jahre erforderte die historische Abwesenheit von Frauen in dem Kunstfeld und in der Kunstgeschichte eine radikale Infragestellung der Prämissen der Kunstgeschichtsschreibung. Anstatt Ausstellungen zu nutzen, um bereits bestehende Darstellungen zu konsolidieren oder zu erweitern war das Programm der Kooperative darauf ausgerichtet, Künstlerinnen aus der Vergangenheit und der Gegenwart neu ins Licht und zueinander in Bezug zu setzen. Dabei kamen anachronische und genealogische Verfahren zum Tragen, die, wie ich vorschlagen möchte, Konzepte von Zeit und Geschichte aus dem Bereich des separatistischen Feminismus in die Ausstellungspraxis übersetzten.

English

For the most part, the art exhibition is defined as a spatiotemporal structure in which selected art objects temporarily encounter an audience. Moreover, an exhibition history informed by art history has revealed that temporary publication formats can channel other fundamental competencies in the art field beyond the presentation of art. Accordingly, art exhibitions bear the possibility of participating in procedures of art historiography or reflecting on their preconditions. This article argues for such 'metahistorical' potential of art exhibitions and illustrates it with the activities of an all-women-cooperative, the Cooperativa di Via Beato Angelico, which operated in Rome from 1976 to 1978. For women artists and cultural practitioners at that time, the historical absence of women in the art field and art history required a radical questioning of the premises of art historiography. Rather than using exhibitions to consolidate or enlarge existing narratives, the cooperative's program was geared towards (re)discovering women artists from the past and present as well as establishing new relations among them. In so doing, anachronistic and genealogical procedures came into play, which, as I will suggest, translated concepts of time and history from the realm of separatist feminism into exhibition practice.

Français

L'exposition d'art est généralement définie comme une structure spatio-temporelle dans laquelle des objets d'art sélectionnés rencontrent temporairement un public. De plus, une histoire des expositions informée par l'histoire de l'art a révélé que les formats de publication temporaire peuvent canaliser d'autres compétences fondamentales dans le domaine de l'art au-delà de la présentation d'objets. En conséquence, les expositions d'art donneraient la possibilité de participer à des procédures d'historiographie de l'art ou de réfléchir à leurs conditions préalables. Cet article défend ce potentiel 'métahistorique' des expositions d'art en l'illustrant par les activités d'une coopérative d'artistes femmes, la Cooperativa di Via Beato Angelico, qui a été active à Rome de 1976 à 1978. Pour les femmes artistes et praticiennes culturelles de l'époque, l'absence historique des femmes dans le domaine de l'art et de l'histoire de l'art exigeait une remise en question radicale des prémisses de l'historiographie. Plutôt que d'utiliser les expositions pour consolider ou élargir les récits existants, le programme de la coopérative visait à (re)découvrir des femmes artistes du passé et du présent et à établir de nouvelles relations entre elles. Ce faisant, des procédures anachroniques et généalogiques sont entrées en jeu, ce qui, comme je le suggérerai, a traduit des concepts de temps et d'histoire du domaine du féminisme séparatiste dans la pratique des expositions.

Mots-clés

histoire des expositions, historiographie, anachronisme, généalogie, féminisme, 1970 (années), Rome

Keywords

exhibition History, historiography, anachronism, genealogy, feminism, 1970s, Roma

Schlagwortindex

ausstellungsgeschichte, historiografie, anachronie, genealogie, feminismus, 1970er Jahre, Roma

Maria Bremer

Akademische Rätin a.Z., Kunstgeschichtliches Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, GA 2/157, 44801 Bochum, Deutschland