

Kampf dem bösen Blick

Vor 40 Jahren wurde das erste feministische Kunstkollektiv Mexikos gegründet: Die Gruppe Polvo de Gallina Negra verortete sich im Kontext konzeptualistischer und aktivistischer Praxis.

VON JENS KASTNER

Das Pulver der schwarzen Henne bewahrt vor dem bösen Blick. Kaufen lässt es sich auf vielen Märkten überall in Mexiko neben anderen Pulvern in kleinen Sackerln, die vor Unglück bewahren, die Gesundheit schützen oder Reichtum beschern sollen. Als die Künstlerinnen Maris Bustamante, Mónica Mayer und die schon bald wieder ausgestiegene Herminia Dosal 1983 ihr feministisches Kollektiv gründeten, benannten sie sich nach diesem Heil- und Wundermittel: Polvo de Gallina Negra (PGN).

Eine treffende Wahl, denn der Name ist Programm: Die Künstlerinnen betrachteten ihre Arbeit als Arbeit am Blick, man könnte auch sagen, sie intervenierten in den Kampf um Sichtweisen. Dies geschah auf zwei Ebenen: Zum einen ging es darum, die soziale Welt als von Blickregimes durchzogen und konstituiert auszuweisen. Diese Blickregimes prägen, was und wie gesehen wird. Unter den Bedingungen einer auch geschlechtlich formierten, sozialen und kulturellen Ungleichheit ist das Blickregime ein patriarchales. Es stützt männliche Herrschaft. In diesem Sinne hatten die feministischen Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock in *Framing Feminism* (1987) noch Ende der 1980er-Jahre betont, dass die Dominanz des Blicks in einer geschlechtlich geteilten Gesellschaft die maskuline Position absichert und die weibliche als passives Objekt setzt. Der böse, das heißt patriarchale Blick soll nicht nur benannt, er soll auch bekämpft werden. Ihm galt es zweitens also andere, nämlich antisexistische Sichtweisen entgegenzusetzen, um das herrschende, patriarchale Blickregime anzugreifen und zu dekonstruieren.

Mit diesem doppelten Anspruch standen PGN selbstverständlich nicht allein da. Er war, wie Parker und Pollock gezeigt haben, zentrales Anliegen der feministisch inspi-

rierten Kunst der 1970er- und 1980er-Jahre. Im Kontext dieser an feministischer Theorie geschulten internationalen Kunstpraxis ist auch PGN zu verorten. Daneben ist es auch das spezifisch mexikanische Kunstumfeld, in dem und aus dem heraus sich das feministische Kollektiv entwickelt hat.

Die Frage nach dem Kollektiven

Maris Bustamante selbst hat die Praxis von PGN rückblickend in der Geschichte »mexikanischer Konzeptualismen« gesehen. Das ist zum einen eine kunsthistorische Ortsbestimmung, die bis auf die avantgardistische Bewegung des Estridentismus zu Beginn der 1920er-Jahre zurückführt und ihre vorläufigen Höhepunkte in den performativen und allgemein nichtobjekthaften Künsten der 1960er- und 1970er-Jahre erreichte. In Mexiko nahm die konzeptualistische, das heißt an Ideen und nicht an objekthaften Werken ausgerichtete Kunst konkrete Gestalt in Form der vielfältigen Arbeiten verschiedener künstlerischer Kollektive an, die als Los Grupos in die Kunstgeschichte eingegangen sind: Seit den frühen 1970er-Jahren hatten sich Kunstkollektive gebildet, die mit unterschiedlichen Mitteln versuchten, das Verhältnis von Kunst und Politik neu zu gestalten. Diese Neugestaltung fand vor dem Hintergrund der revolutionären Tradition des Muralismus statt, der als vom postrevolutionären Staat geförderte Kunst längst seine emanzipatorischen Potenziale eingebüßt hatte. Sie war aber auch eine Reaktion auf die Schließung des politischen Feldes nach dem Massaker an protestierenden Studierenden am 2. Oktober 1968 auf dem Platz der drei Kulturen im Stadtteil Tlatelolco von Mexiko-Stadt. In den frühen 1970er-Jahren wurde die politische Opposition der Jahrzehnte lang regie-



renden Staatspartei PRI verstärkter Repression ausgesetzt, während zugleich offiziell eine »demokratische Öffnung« proklamiert und etwa der Bildungsetat enorm aufgestockt wurde.

Die künstlerischen Kollektive im Mexiko der 1970er-Jahre wie etwa Grupo Proceso Pentágono, Taller Arte e Ideología (TAI), Grupo Suma, Grupo Mira, El Colectivo u. a. agierten auf verschiedenen Ebenen: Zum einen wurden die Institutionen des Kunstfeldes selbst mit neuen Formaten, Methoden und Inhalten bespielt, Rauminstallationen, Comics, Wandzeitungen und Performances lösten die Dominanz des Tafelbildes ab.

Zum anderen wurde verstärkt die Abgrenzung von bestehenden Organisationen und Institutionen des Feldes und die Nähe zu sozialen Bewegungen gesucht. Es gab Graffiti und Performances im öffentlichen Raum, aber auch Workshops mit Bewohnern verarmter Stadtviertel. Die Frage, für welches Publikum eigentlich die Kunst gemacht wird, gehörte ebenso zu den viel diskutierten Problemen wie jene danach, wie viel Kollektivität die Kunst braucht bzw. verträgt.

Die Frage »Für wen machen wir Kunst?«, die laut der Kunsthistorikerin Raquel Tibol zur Schlüsselfrage für Los Grupos wurde, die Frage nach dem Publikum also, führte zu verschiedenen Versuchen, die Institutionen des Kunstfeldes zu verlassen und mit den Kunstpraktiken in anderen gesellschaftlichen Bereichen zu intervenieren – eine Strategie, die auch für PGN entscheidend wurde. Die Frage nach dem Kollektiven war eine doppelt motivierte: Sie war

sowohl als kunstfeldinterne Problematik der Abkehr vom Schöpferindividuum und Geniebegriff aufgeworfen worden wie auch kunstfeldextern als Strategie gegen eine auf individuellen Konsum ausgerichtete, kapitalistische Kultur. Eine Kritik der »Konsumgesellschaft« fand sich nicht nur im Umfeld der 68er-Bewegungen in Berlin, Paris und Berkeley, sondern auch in Mexiko, explizit etwa in der Auflösungs-erklärung der Künstlervereinigung Salon Independiente von 1971. Die Gruppen waren eingebunden in kunsttheoretische Auseinandersetzungen, die von marxistischen Theoretikern wie Alberto Híjar Serrano (geb. 1935) – als Gründer des Taller Arte e Ideología selbst Teil der Gruppenbewegung – und Juan Acha (1916–1995) geprägt waren. Von Letzterem stammen auch Begriff und Verständnis des »no objetualismo«, der nichtobjekthaften Kunst. Acha hatte damit eine ganze Tradition von nicht auf Endprodukte ausgerichteter Kunstpraxis beschrieben, die er in den kollaborativen, ephemeren, diskursiven Arbeiten von Los Grupos fortgesetzt sah.

Maris Bustamante war bereits Teil von No Grupo, einem Kollektiv, das mit der Namensgebung schon eine ironische Bezugnahme auf allzu dogmatische Vorstellungen von kollektiver Arbeit vornahm. No Grupo gründete sich 1977 und wurde 1983 aufgelöst. Bustamante gründete dann Polvo de Gallina Negra. Die Ziele dieses Kollektivs bestanden nach ihren Worten darin, das »Bild der Frau« in Massenmedien zu verändern, die Arbeiten von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte wiederzuentdecken und in der Gegenwartskunst zu stärken sowie die Lebensbedingungen

von Frauen zu verbessern. Das alles sollte durch Auseinandersetzung mit Themen wie Reproduktion und Mutterschaft auf verschiedenen Ebenen geschehen. Damit füllten PGN im Übrigen eine Leerstelle, die Los Grupos gelassen hatten: Geschlechterverhältnisse als Thema und feministische Positionen waren in deren Aktionen die absolute Ausnahme gewesen.

Die von Bustamante vorgenommene Einordnung der eigenen Praxis im Kontext des mexikanischen Konzeptualismus ist aber nicht nur eine in die zeitgenössische Kunst und eine kunstgeschichtliche, sondern auch eine politische, die direkt in die Geschichte sozialer Bewegungen überleitet bzw. mit ihr verzahnt ist. »Wir wollten die selbstverständliche Reproduktion der Verhältnisse, die wir in den Familien, in der Schule und der lokalen Kultur erlernt hatten, total durchbrechen«, schreibt sie rückblickend.

Die erste Performance von PGN mit dem Titel *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz* (»Respekt für das Recht der anderen auf ihren Körper bedeutet Frieden«, 1983) fand im Juni 1983 während einer Demonstration gegen Gewalt an Frauen statt. Dabei bereiteten sie einen Trank zu, der den bösen Blick auf den Vergewaltiger lenken sollte und verteilten das Rezept dafür an die Umstehenden. (Man nehme beispielsweise »2 Dutzend Augen und Herzen von Frauen, die sich so akzeptieren, wie sie sind; 20 kg Blitze und Funken einer Frau, die wütend wird, wenn sie angegriffen wird; usw.«, nicht zu vergessen auch »7 Tropfen von Männern, die den Kampf gegen Vergewaltigung unterstützen«.)

Internationaler Einfluss

Neben dem spezifisch mexikanischen Kontext sind auch die internationalen feministischen Tendenzen in Kunst und sozialen Bewegungen zweifellos ein Hintergrund, vor dem die Praxis von PGN zu verstehen ist. Mónica Mayer sagt in einem Interview explizit, dass die feministische Kunst in Mexiko von der aus den USA beeinflusst wurde. Aber nicht nur die Selbstbeschreibung der Akteurinnen hebt diesen Kontext hervor. Für Polvo de Gallina Negra gilt ebenfalls, was Rozsika Parker und Griselda Pollock als allgemeines Kennzeichen feministischer Kunst seit den 1970er-Jahren beschreiben: die patriarchal geprägten Vorstellungen individueller Kreativität zu kritisieren und die »weibliche Erfahrung« zum Ausgangspunkt für das eigene Kunstschaffen zu nehmen. Häufig habe diese Kombination aus Kritik am individuellen Schöpfertum und der »weiblichen Erfahrung« als Grundlage des künstlerischen Schaffens auch zu kollektiven Praktiken geführt. In dieser Hinsicht treffen sie eine allgemeine Feststellung, die auch für die Situation von Polvo de Gallina Negra gilt: »Kollektiv zu arbeiten ist sowohl eine Reaktion gegen die repressiven Bedingungen als auch eine Kritik an ihnen.«

Die Ausblendung der »weiblichen Erfahrung« und die damit einhergehende Ausgrenzung von Frauen aus dem Kunstfeld wurden direkt adressiert: Eine Serie von Lecture-Performances, die PGN an rund 30 Orten wie Galerien und Museen abhielten, referierte geradezu prototypisch auf die von der Kunsthistorikerin Linda Nochlin 1971 aufgeworfene Frage: »Why have there been no great women artists?« Die Aktion, bei der in einer – leider bislang nicht digitalisierten – Diashow die Arbeiten vieler mexikanischer Künstlerinnen gezeigt und kommentiert wurden, hieß *Mujeres artistas o se solicita esposa* (»Künstlerinnen – gesucht wird eine Ehefrau«, 1984). Damit wurde nicht nur die Ausblendung von Frauen aus dem Mainstream der Kunstgeschichte thematisiert, sondern, wie schon bei Nochlin hinsichtlich der Frage nach »großen Künstlerinnen«, durch den ironischen Titel auf die Bedeutung von Fragestellungen selbst hingewiesen.

Die Verknüpfung der Kritik am individuellen Schöpfertum mit der »weiblichen Erfahrung« als Ausgangspunkt zeigt sich auch in thematischen Gemeinsamkeiten, die die Arbeit von PGN mit jenen zahlreicher anderer feministisch inspirierter Künstlerinnen aufweisen: Themen wie Vergewaltigung und Gewalt gegen Frauen, die sie in ihrer ersten Performance adressierten, wurden ebenso von Bustamante und Mayer bearbeitet wie geschlechterspezifische Arbeitsteilung und Mutterschaft, die etwa für US-amerikanischen Künstlerinnen wie Mary Kelly und Susan Hiller in den 1970er-Jahren zentral wurden. Mary Kellys Arbeit *Post-Partum Document* (1973–1979) dokumentiert in einer Serie von 139 Fotos das Verhältnis von ihr als Mutter zu ihrem neugeborenen Sohn. Susan Hiller hat in ihrer Arbeit *Ten Months* (1977–1979) jeden Tag ihren eigenen Körper während der Dauer ihrer Schwangerschaft fotografiert. Diese Arbeiten standen einerseits mit ihren seriellen Verfahren im Kontext konzeptueller Kunstpraxis und brachten andererseits mit der Mutterschaft eine »weibliche Erfahrung« erstmals in einer reflexiven, auf das Verhältnis von Kunst und »weiblicher Erfahrung« selbst zielenden Form in die Kunst ein. Die Bedeutung der Mutterschaft für die gesellschaftliche Situation von Frauen war ein zentraler Verhandlungsgegenstand feministischer Kunst der 1970er-Jahre überhaupt.

Hier knüpft implizit auch die Arbeit von PGN an. Von 1983 an arbeiteten sie an einem mehrteiligen und vielgestaltigen Projekt mit dem programmatischen Titel *¡Madres!*. Einmal inszenierten sich die beiden Künstlerinnen als schwangere Superheldinnen, die den Geschlechterkrieg entscheiden (Collage, 1987). Vorher waren sie im Abstand von drei Monaten – »mithilfe ihrer Genossen«, wie sie sagten – beide schwanger geworden. Der wohl aufsehenerregendste Teil der *¡Madres!*-Reihe war ein Auftritt von Mayer und Bustamante in der Fernsehsendung *Nuestro Mundo*. Im Gespräch über ihre Ausstellung brachten sie den Moderator 1987 dazu, sich eine Schürze mit einem

Schwangerenbauch umzuhängen und somit »madre por un día« (»Mutter für einen Tag«) zu werden. Die Sendung wurde von rund 200 Millionen (!) Menschen gesehen.

PGN hatten, anders als andere Kunstakteure ihrer Zeit, keinerlei Berührungängste gegenüber kunstfeldexternen Settings und Institutionen. Im Gegenteil, wie weiter oben schon erwähnt, spielte die Frage der Adressaten von Kunst bereits für die Bewegung Los Grupos eine wichtige Rolle und damit auch für die Praxis der an sie anschließenden Kollektive wie PGN. So folgten PGN einem zeitgenössischen Trend bzw. bestimmten ihn mit, indem die Bedeutung der Rezeption für ihre Arbeiten aufgewertet wurde.

Abkehr vom Geniedünkel

Die Aufwertung der Rezeption im Hinblick auf den Kunstprozess war ein weiterer Schritt weg vom Geniedünkel »alter Meister« und ihrer Fans. Damit einher gingen Versuche, die Institutionen des Kunstfeldes etwa in Richtung Fernsehen zu verlassen und mit anderen als den üblichen Verdächtigen ins Gespräch zu kommen. Diese Ausrichtung an Information und der kommunikativen Dimension des Ästhetischen mag ein Trend der Zeit gewesen sein. Die Kunst in Lateinamerika der 1960er und 1970er, schrieb etwa die einflussreiche Kunsthistorikerin Marta Traba (1930–1983), habe sich insgesamt durch einen »Sinn für Geschichte und den Willen, mit der Gesellschaft zu kommunizieren« ausgezeichnet. Schon rund 20 Jahre bevor US-amerikanische und westeuropäische Kunst sich ihres sozialen Wertes zu vergewissern begann, habe dieser Trend die Kunst in Lateinamerika bestimmt. Traba geht dabei aber auf feministische und konzeptualistische Kunst ebenso wenig ein wie auf die Verbindungen zwischen Kunstproduktion und Aktivismus.

Die Rolle allerdings, die Akteurinnen wie PGN bei diesem Trend spielten, sollte nicht als Teil von ohnehin sich vollziehenden Prozessen geringgeschätzt werden. Denn die Selbstverständlichkeit der Kommunikation über die Grenzen des Kunstfeldes hinaus, die Traba behauptet hatte, muss doch infrage gestellt werden. Bei allen sozioökonomischen und kulturellen Unterschieden zwischen den Kunstfeldern der USA und Lateinamerikas, waren die Grenzen des letzteren keinesfalls so porös und offen, wie Traba unterstellte. Auch wenn man mit dem Kulturwissenschaftler Nestór García Canclini (geb. 1939) davon ausgeht, dass »die Verschärfung sozialer Konflikte und die Zunahme des politischen Bewusstseins« in den 1960er-Jahren gleichzeitig die Beteiligung von Künstlerinnen »an populären Organisationen und eine organischere Verbindung mit linken politischen Bewegungen und Erfahrungen ästhetischer Kommunikation förderten, als sie in Museen und Galerien möglich sind«, so sind sie doch nicht selbstverständlich. Der möglicherweise vorhandene Wille zur Kommunikation war keinesfalls durchgängig und/oder automatisch von Erfolg gekrönt.

Dass die gewollte Kommunikation automatisch auch stattfand, haben schließlich nicht einmal die Protagonistinnen selbst so gesehen. So bestätigt sich Trabas Annahme keineswegs in den Selbstbeschreibungen der Akteure. Mónica Mayer etwa hebt die besondere Situation für feministische Kunst in den frühen 1980er-Jahren in ihrem Aufsatz *On Life and Art as a Feminist* (1999) hervor, die eben eine Ausnahme und nicht die Regel beschreibt: Zwischen politischem, akademischem und künstlerischem Feminismus habe es kaum Verbindungen gegeben. Eine große Schwäche der feministischen Kunst in Mexiko sei es gewesen, kein »selbstverständliches Publikum unter Feministinnen« gefunden zu haben. Wenn die Kommunikation zwischen feministischer Kunstpraxis und feministischer Bewegung schon schwierig war, so ist davon auszugehen, dass das für die kommunikativen Versuche feministischer oder allgemein politischer Kunstpraxis mit nicht bewegungsorientierten, politisierten Milieus erst recht galt. So wenig sich die Bewegungsfeministinnen für Kunst interessierten, so wenig begeisterte sich das Gros des Kunstfeldes für Feminismus.

Es sollte also als gelungene Überbrückung »strukturell bedingter Gräben« verstanden werden, die laut Pierre Bourdieu zwischen Kunst und politischem Aktivismus existieren, wenn die feministische Kunst der 1970er und 1980er zu mehr als kunstfeldinterner Auseinandersetzung anstiften konnte. Auch wenn sie bis heute in der nordamerikanisch-westeuropäisch geprägten Kunstgeschichte kaum vorkommen, spielten die Arbeiten von PGN darin sicherlich keine unwesentliche Rolle.

Nach einer Ausstellung in der chilenischen Hauptstadt Santiago im vergangenen Jahr widmet nun das Museo Cabaña im mexikanischen Guadalajara dem ersten feministischen Künstlerinnenkollektiv, das sich nach zehn Jahren 1993 auflöste, eine Schau anlässlich des 40-jährigen Jubiläums seiner Gründung.

Jens Kastner lebt und arbeitet als Soziologe und Kunsthistoriker in Wien.