



< Mit der Zahnputz-Performance spielt die brasilianische Künstlerin auf einen US-Kollegen an, der für seine Gipsfiguren berühmt ist

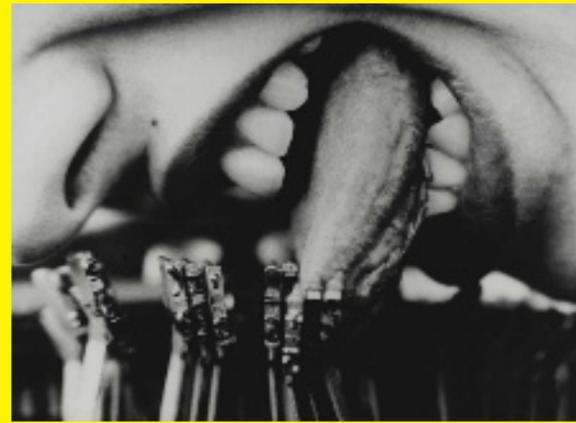
LENORA DE BARROS:  
HOMMAGE AN GEORGE  
SEGAL, 1985

Ihre Werke wurden lange übersehen oder kleingeredet. Dabei kämpften in Lateinamerika viele Künstlerinnen mit Witz und vollem Körpereinsatz gegen Machismo und Militärdiktatur. Jetzt würdigt eine große Ausstellung in Los Angeles die **Radical Women**, die sich mit radikaler Kunst in Brasilien, Kuba, Venezuela und Panama gegen Unterdrückung zur Wehr setzten

TEXT: KITO NEDO



◀  
 Erotisches  
 »Fotogedicht«  
 mit Zunge und  
 Schreibmaschine:  
 POEMA, 1979, SECHS  
 SCHWARZWEISS-  
 FOTOS, JE 22 X 30 CM



## LENORA DE BARROS

\*1953, BRASILIEN



Schreiben und Kunstproduktion, diese beiden Tätigkeiten bringt Lenora de Barros in ihrem Leben wie in ihrem Werk auf oft überraschende Weise zusammen. Bevor die Tochter des Künstlers Geraldo de Barros (1923 bis 1998) selbst zur Künstlerin wurde, machte sie 1970 ihren Bachelor-Abschluss in Sprachwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität von São Paulo. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich nicht nur intensiv mit Fragen der Sprache und Dichtung beschäftigt, sondern schon eine eigene poetische Praxis entwickelt. 1979 lancierte sie ihr erstes - und vielleicht berühmtestes - Bildgedicht: *Poema* zeigt die Zunge der Künstlerin und eine Schreibmaschine wie in einem erotischem Verhältnis. In den Jahren der brasilianischen Militärdiktatur (1964 bis 1985) war das ein starkes Bild: eine Kunst, die stumm bleiben musste und zugleich als sprechend erschien und den Eros des Intellekts feierte. Nach dem Ende der Diktatur griff de Barros als Kunstredakteurin der Zeitung »Folha de S. Paulo« aktiv in den Kunstdiskurs ein. Heute gilt sie zusammen mit Lygia Pape und Lygia Clark als Referenzgröße für eine jüngere brasilianische Künstlergeneration, zu der etwa Paloma Bosquê zählt.

Der Putsch in Brasilien 1964, so beschreibt es der Philosoph und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser, der damals in São Paulo lebte, in seiner Autobiografie, kam wie ein Schnitt. Die Auswirkungen – ein brutales, 21 Jahre währendes Militärregime – wurden erst im Laufe der nächsten zwei, drei Jahre deutlich. Der Putsch teilte das Leben der Menschen in ein Davor und ein Danach. Für die Wissenschaftler, Künstler und Intellektuellen des Landes begann »eine Zeit der Ernüchterung, die in Form von brutalen Verfolgungen anließ und in einem Klima der Impotenz einerseits, der verlockenden Einreihung in den Apparat andererseits auslief«. Bis heute sind die Jahre der brasilianischen Diktatur, in denen willkürliche Verhaftungen und Folter an der Tagesordnung waren, kaum oder nur sehr oberflächlich aufgearbeitet worden.

Frauen sahen sich in der Zeit der Militärdiktatur nicht nur in Brasilien, sondern in vielen Ländern Latein- und Südamerikas einer doppelten Repression ausgesetzt: einerseits durch die frauenfeindlichen Muster der patriarchalischen Gesellschaften und andererseits durch die Militärbrutalität, die jeden Widerstand zu brechen suchte. Umso mutiger erscheinen die Arbeiten feministischer Künstlerinnen wie Lygia Clark, Ana Mendieta oder Marta Minujín aus diesen Jahren, denn sie kämpften einen zweifachen Kampf gegen Patriarchat und Diktatur, wenn sie die traditionelle Rolle der Frau und die damit verknüpften Erwartungen in der Gesellschaft grundlegend infrage stellten, ihre eigene Sexualität behaupteten und die Militärjunta kritisierten. Sie waren es auch, die sich nicht selten in ihren Aktionen mit anderen Unterdrückten solidarisierten, ethnischen Minderheiten etwa, indigenen Kulturen, Homosexuellen oder Transgender-Menschen.

Wenig von dieser Kunst, die versteckt in Wohnungen und Ateliers die Jahre überdauerte, ist bislang im Kanon der Kunstgeschichte angekommen. Das liegt nicht zuletzt auch daran, dass die Werke oft einen flüchtigen Charakter annahmen. Manchmal wurde das Sprechen und das Handeln selbst schon zum Akt der Kunst und des Widerstands gegen das verordnete Schweigen und Stillhalten. Eine zentrale Rolle kommt dem Körper zu. Die Zurückgeworfenheit auf den eigenen Körper wird zu einer künstlerischen Tugend. »Als repressive Regime die Fähigkeit der Bürger, miteinander

## RADIKALE FRAUEN UND LATEINAMERIKANISCHE KUNST IN L.A.

Die Ausstellung »Radical Women: Latin American Art, 1960–1985« im HAMMER MUSEUM in Los Angeles ist Teil der groß angelegten Ausstellungsinitiative PACIFIC STANDARD TIME: LA/LA, die von September 2017 bis Januar 2018 in über 70 Kulturinstitutionen in ganz Südkalifornien stattfindet. Ziel des Vorhabens, welches die GETTY FOUNDATION mit rund 16 Millionen US-Dollar fördert, ist die Erkundung von lateinamerikanischer Kunst und Latino Art im Dialog mit Los Angeles. Zum Programm zählt unter anderem ein elftägiges Performance-Kunstfestival mit dem Titel »Live Art: Latin America/Los Angeles« im Januar 2018 sowie zahlreiche thematische Gruppen- und Einzelausstellungen, etwa die erste US-Retrospektive der brasilianischen Künstlerin Anna Maria Maiolino im MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MOCA), eine Schau mit der mexikanisch-US-amerikanischen Fotografin Laura Aguilar im VINCENT PRICE ART MUSEUM in Los Angeles oder die Ausstellung mit Kunst der brasilianischen Bildhauerin und Installationskünstlerin Valeska Soares im SANTA BARBARA MUSEUM OF ART. Detaillierte Informationen: [www.pacificstandardtime.org](http://www.pacificstandardtime.org). Der Katalog *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* erscheint im Prestel Verlag und kostet 60 Euro.

zu kommunizieren, beschnitten, kämpften die Künstler mit ihrer Kunst dafür, den Dialog ihrer Gesellschaften aufrechtzuerhalten«, erklärt die Zürcher Kuratorin Heike Munder, die im vergangenen Jahr eine thematische Ausstellung zu künstlerischen Strategien des Widerstands in Lateinamerika organisierte. »In den meisten Fällen nahm die Kunst nicht materielle Formen an. Als erfolgreiches Medium der Kritik erwiesen sich performative Handlungen, mit denen die Künstler ihre eigenen Körper einbrachten.« Mit solchen Praktiken, so Munder, wurde versucht, die Verletzung der persönlichen Unversehrtheit des Einzelnen durch die willkürliche Gewalt der Militärmaschine abzuwenden. »In diesem Sinne waren die Künstler aktive Protagonisten des Widerstands gegen despotische Herrscher.« Die Ohnmacht der Kunst kann sich also auch schnell in ihr Gegenteil verkehren. Die Freiheit, die sich die Künstler in repressiven politischen Regimen herausnehmen, wird registriert und verfehlt ihre Wirkung nicht.

Auch in der Kunstgeschichtsschreibung kommt diese Botschaft trotz der ephemeren Formen nun langsam an. Das zeigt eine Ausstellung wie »Radical Women«, die jetzt in Los Angeles startet und die besonderen Bedingungen würdigt, unter denen viele Werke von Künstlerinnen in Lateinamerika zwischen 1960 und 1985 – den Hauptjahren des politischen Terrors – entstanden sind. Der Anteil der Frauen an der Entwicklung der

Kunst des 20. Jahrhunderts ist größer, als ihnen bislang von der Geschichtsschreibung zugestanden wurde, meint die Kokuratorin Cecilia Fajardo-Hill: »In Lateinamerika ist dies zum Teil auf Sexismus zurückzuführen und auch weil das System sowohl auf dem Kontinent als auch auf internationaler Ebene die Qualität der Künstlerarbeit auf der Grundlage von Sichtbarkeit und Erfolg beurteilt, die Frauen oft verweigert werden.« Seltsamerweise, so Fajardo-Hill, würden, wenn es um Frauen ginge, die bei männlichen Künstlern oft gefeierten Tugenden wie Anti-Establishment-Haltung, Experimentierfreude, Originalität und Nichtkonformität plötzlich nicht viel gelten. So darf diese Ausstellung, die nach Los Angeles auch in New York gezeigt wird, für sich in Anspruch nehmen, jene feministische Kunst Lateinamerikas aus dem Schatten zu holen, in dem sie aufgrund der politischen Geschichte wie auch der institutionellen Diskriminierung jahrelang verborgen war. »Radical Women« soll, so lautet das erklärte Ziel, der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ein neues Kapitel hinzufügen, in welchem der Beitrag der lateinamerikanischen, Chicano- und Latino-Künstlerinnen zu den experimentellen Sprachen der zeitgenössischen Kunst erstmals umfänglich gewürdigt wird. »Wir lenken den Fokus auf Arbeiten, die den Körper problematisierten – ein Körper, der zum größten Teil in der Kunstgeschichte aus einer maskulinen und patriarchalischen Perspektive angesprochen wurde, eine Perspektive, die die Werke dieser Künstlerinnen systematisch abbauen wollten.« Im Körper liegt, wenn man so will, auch der aktuelle Kern der Ausstellung verborgen. Denn nirgendwo sonst prallen die verschiedenen Begrenzungen von Politik, Justiz, Wirtschaft oder Medizin so radikal aufeinander. Am Körper lässt sich die Kultur der Gegenwart ablesen. Das gilt sicherlich nicht nur für Diktaturen, sondern auch für die Demokratie. //

## Feministische Künstlerinnen in Lateinamerika kämpften an zweifacher Front: gegen Patriarchat und Diktatur

v Die Geschichte Kaliforniens als Wandbild, hier ein Abschnitt zur Jagd auf Kommunisten in der McCarthy-Ära

»THE RED SCARE & MCCARTHYISM, GREAT WALL OF LOS ANGELES MURAL, SEIT 1976

> Heilige, Hure oder Mutter? Triptychon der Frauenbilder mit Spiegel in der Mitte

DIE DREI MARIAS, 1976

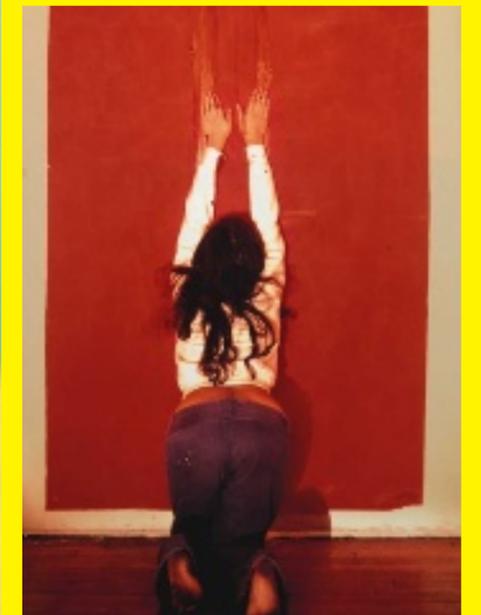
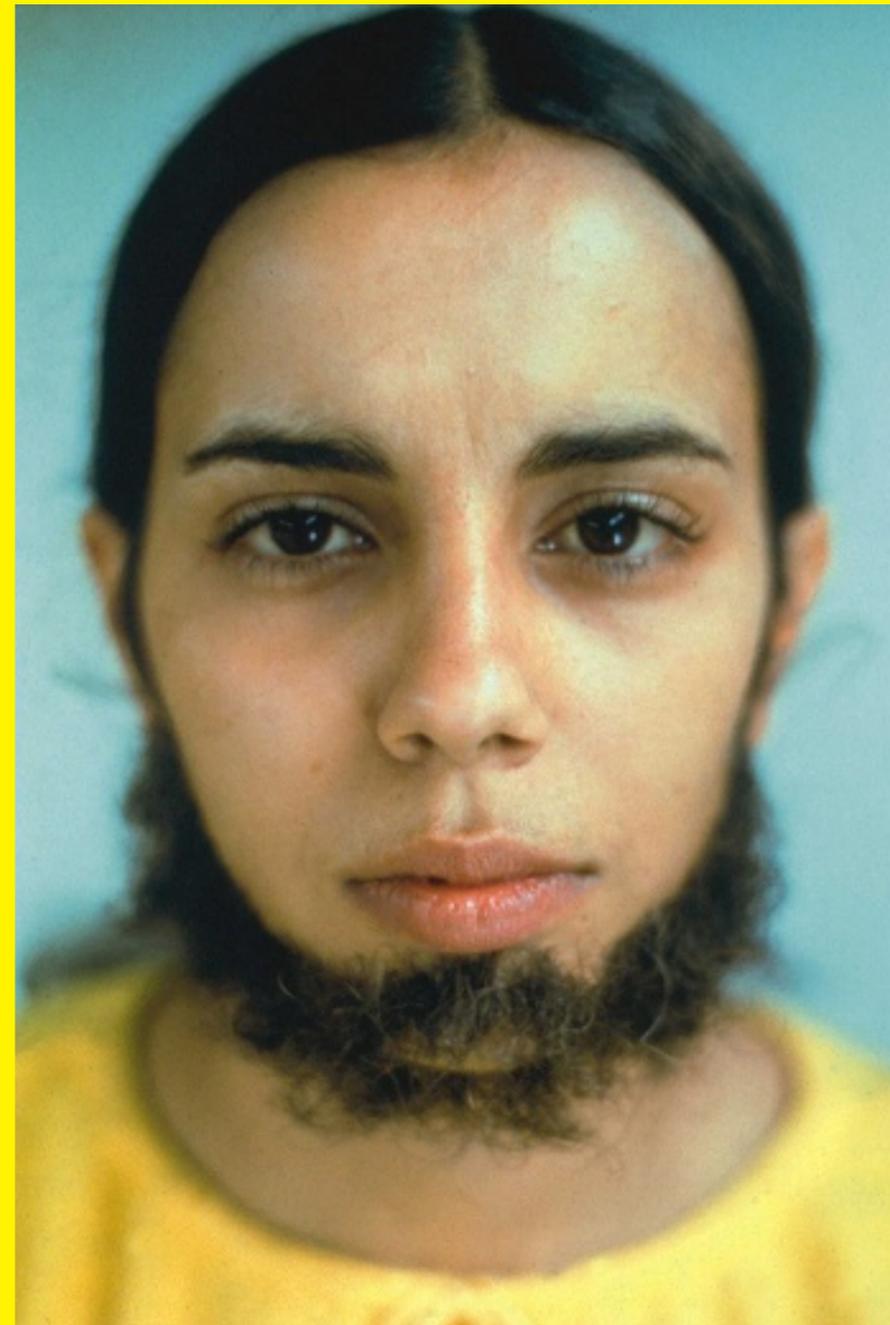
>v Judy Baca vor einem Teilabschnitt ihres zweiten großen Projekts

»TRIUMPH OF HEARTS«, 1991, WORLD WALL

## JUDITH F. (JUDY) BACA

\*1946, USA

Wenn man Judy Baca in ihrem Wohnatelier in Venice im Westen von Los Angeles besucht, dann hat man zunächst nicht unbedingt das Gefühl, einer besonders rebellischen Künstlerin gegenüberzustehen. Und doch ist Baca, die ursprünglich als abstrakte Malerin begann, bevor sie sich auf die Produktion von riesigen, politisch aufgeladenen Wandbildern spezialisierte, ihrer eigenen künstlerischen Idee so radikal gefolgt, dass sie im herkömmlichen Kunstbetrieb sehr lange sehr unsichtbar blieb. Aufgewachsen in Watts, jenem vorwiegend afroamerikanischen Stadtviertel, das Mitte der Sechziger als Ort gewalttätiger Unruhen zu trauriger Berühmtheit gelangte, war sie früh mit der diskriminierenden Realität des US-Alltags konfrontiert. Als »Chicana«-Aktivistin – ein Identitätsbegriff, der unter anderem mit dem spanischen Wort »chica«, deutsch: Mädchen, spielt – galt es nicht nur gegen die allgemeine Benachteiligung von Latino-Frauen in puncto Bildung und Beschäftigung zu kämpfen, sondern auch gegen die Frauenfeindlichkeit in der eigenen Community. Ihr Meisterstück lieferte Baca mit dem seit 1976 in mehreren Etappen realisierten Kollektiv-Kunstwerk *Great Wall of Los Angeles Mural*, das auf etwa 800 Metern Länge eine alternative Geschichte Kaliforniens aus der Sicht der Frauen und ethnischen Minderheiten erzählt.



^ Mit einem Bart aus Männerhaaren verwischt das Frauenbild

OHNE TITEL (FACIAL HAIR TRANSPLANTS), 1972

>^ Mit Schwarzpulver und Feuer brannte Mendieta flüchtige Spuren in die Landschaft

OHNE TITEL, SILUETA SERIES, IOWA, 1978

>v Mit ihrem Körper hinterließ sie Spuren auf roter Leinwand

OHNE TITEL (BODY TRACKS), 1974

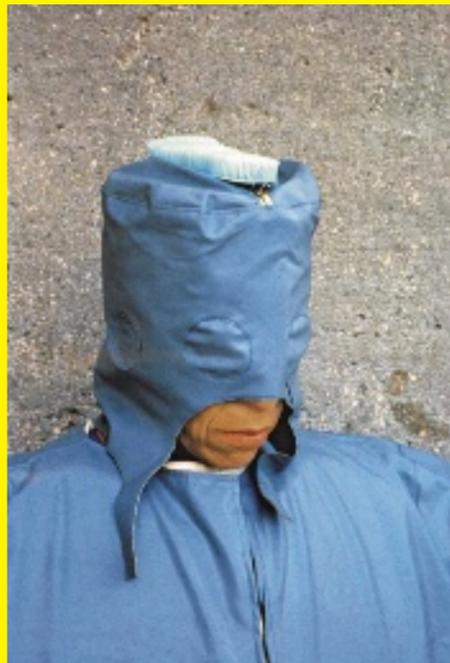
## ANA MENDIETA

1948-1985, KUBA/USA



»Where is Ana Mendieta?« – Wo ist Ana Mendieta? So lautet der Schlachtruf von feministisch gesinnten Protestgruppen, die in London oder New York Ausstellungseröffnungen stürmen. Sie wollen dabei nicht nur an das Schicksal der kubanisch-amerikanischen Performance-Künstlerin erinnern, welche unter mysteriösen, nie endgültig aufgeklärten Umständen in New York bei einem Sturz aus einem Hochhaus in Manhattan ums Leben kam. Es geht den Protestierenden auch

generell um die systematische Benachteiligung von Frauen im Kunstbetrieb, die sich nur schleppend abbauen lässt. Im Lauf ihrer kurzen, nur 13 Jahre währenden Schaffenszeit ging Mendieta in ihrer Kunst offensiv gesellschaftlich tabuisierte Themen wie Gewalt gegen Frauen, Diskriminierung aufgrund von Geschlecht oder ethnischer Zugehörigkeit an. Doch dass sie den Körper auch als höchst poetisches Gebilde begriff, zeigt ihre berühmte aus Fotografien und Filmen bestehende Land-Art-Serie *Siluetas*, bei der sie Körper und Landschaft mit Pyrotechnik, Eis oder Schnee zu etwas geheimnisvollem und spirituellem Drittem verschmelzen ließ.



## LYGIA CLARK

1920-1988, BRASILIEN

Die Brasilianerin Lygia Clark ist die große Haptikerin der südamerikanischen Moderne. Clark, die unter anderem bei dem Künstler und Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx sowie dem Pariser Maler und Bildhauer Fernand Léger studierte, setzte das Erleben der Kunst mit allen Sinnen gegen das distanzierte Betrachten. Wer mit ihren Werken in Berührung kam, der sollte auch die Gelegenheit erhalten zu tasten, zu kneten oder zu hören. Zu diesem Zweck entwarf sie Ganzkörperanzüge, in deren Taschen sie etwa allerlei raschelndes Material verstaute. Ihre Kunst nimmt das Staunen und den menschlichen Spieltrieb ernst. In den fünfziger Jahren produzierte sie zunächst geometrisch-abstrakte Malerei, bevor sie sich in den Sechzigern mit interaktiven, endlos faltbaren geometrisch-metallischen Kleinskulpturen, den sogenannten *Bichos* (zu Deutsch so viel wie Kreaturen oder Ungeziefer), in den dreidimensionalen Raum bewegte. Zu Beginn der Militärdiktatur verließ Clark Brasilien, ging nach Paris und blieb größtenteils im Ausland. Erst 1976 kehrte sie nach Rio de Janeiro zurück. Erst nach ihrem Tod wurde ihr Werk in großen Ausstellungen gewürdigt.



▲▲▲ Ganzkörperanzug zum Kunsterlebnis mit allen Sinnen  
DAS ICH UND DAS DU: STOFF-KÖRPER-STOFF, 1967

▲▲ Clark hatte bei Fernand Léger studiert und malte zunächst geometrisch-abstrakt  
SUPERFICIE MODULADA, 1955, GOUACHE AUF PAPIER, 22 X 42 CM

▲ Später entwarf sie faltbare Metallskulpturen  
SUNDIAL, 1960, VARIABLE GRÖSSE, 53 X 58 X 46 CM

## SANDRA ELETA

\*1942, PANAMA

Mit den Menschen von Portobelo an der panamaischen Karibikküste hat Sandra Eleta ihr Lebens-thema gefunden. Die Künstlerin, die im Bereich Fotografie, Film, Text und Video arbeitet, studierte in den Sechzigern zunächst in New York Kunstgeschichte und Fotografie und besuchte zusätzlich Seminare an der **NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH (NSSR)**, bevor sie 1974 nach Panama zurückkehrte. Schon ihre ersten Serien brachten ihr internationale Aufmerksamkeit ein, besonders eben jene Fotografien, in denen sie das Leben der Bewohner des alten und verfallenden Fischerdorfs dokumentierte, die zu großen Teilen der afropanamaischen Minderheit angehören. Charakteristisch sind das quadratische Format und das Arbeiten in Schwarzweiß. Als teilnehmende Beobachterin baute Eleta zu den von ihr fotografierten Menschen über lange Zeitspannen geduldig ein Vertrauensverhältnis auf, was ihr ein weniger distanzierendes Arbeiten ermöglichte. Sie nutzt die Kamera nicht so sehr als Werkzeug der Anklage über soziale Missstände, sondern tritt eher als respektvoll-sympathisierende Erforscherin des Alltags ihrer Subjekte auf.



▲ In ihren Fotoserien porträtierte Sandra Eleta auch Hausangestellte

EDITA (DIE MIT DEM FEDERSTAUBWEDEL), PANAMA, 1977, AUS DER SERIE LA SERVIDUMBRE (DIENERSCHAFT), 1976-89

## SONIA GUTIÉRREZ

\*1947, KOLUMBIEN

Ein halbes Jahrhundert dauerte der Bürgerkrieg in Kolumbien, der das Land in einen Strudel der Gewalt hinabzog. Linke Guerillagruppen, rechte Paramilitärs, die Armee und die Drogenmafia verstrickten sich in einen Dauerkonflikt, der ein ganzes Land traumatisierte. Entführungen und Folter sind bis heute an der Tagesordnung, erst kürzlich entdeckte die Polizei mitten im Zentrum der Hauptstadt Bogotá ein Haus, in dem Menschen von kriminellen Banden gefoltert und wie Sklaven gehalten wurden. Die Serie von Gemälden und Zeichnungen, die Sonia Gutiérrez 1977 unter dem Titel *Y con unos lazos me izaron* (Und sie zogen mich mit Seilen nach oben) produzierte, sind also historisch und bedrückend aktuell zugleich. Gutiérrez malte die Bilder, in welchen sich politische Anklage und Pop-Art-Ästhetik vereinen, unter dem Eindruck des Falles einer Ärztin, die widerrechtlich zwei Jahre in Gefangenschaft im Folterkeller des Militärs verbrachte, weil sie beschuldigt wurde, einem linksgerichteten Guerillero geholfen zu haben.



< Historisch und bedrückend aktuell zugleich: Folterbilder in Pop-Art-Ästhetik

Y CON UNOS LAZOS MI IZARON (UND SIE ZOGEN MICH MIT SEILEN NACH OBEN), 1977, 150 X 120 CM

## TERESA BURGA

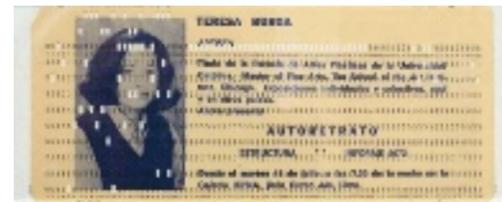
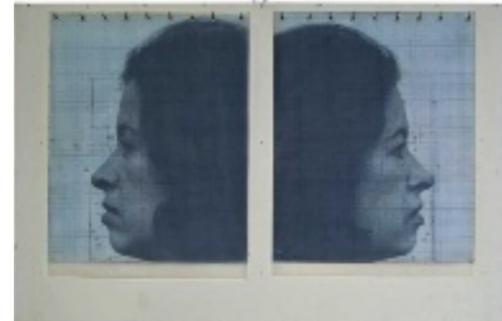
\*1935, PERU

Medien- und Zeichenkunst, konzeptuelle Ansätze und eine feministisch geprägte Sechziger-Jahre-Pop-Sensibilität bringt die Peruanerin Teresa Burga in ihrer Kunst zusammen. Sie selbst hielt sie jahrelang mit einem Job bei der Zollbehörde über Wasser. Burga war zwischen 1966 und 1968 Mitglied der einflussreichen Avantgarde-Künstlergruppe Arte Nuevo, deren Verdienst es war, Spielarten der Neoavantgarde, wie Pop Art, Op Art oder Happening, in der peruanischen Szene zu popularisieren. Gleichzeitig wandte sie sich städtischen Alltagsthemen zu, wie etwa der häuslichen Arbeit, die Frauen täglich verrichteten. Mithilfe eines Fulbright-Stipendiums konnte die Künstlerin Ende der sechziger Jahre kurz nach dem unblutigen Offiziersputsch für zwei Jahre in die USA gehen und in Chicago studieren. Nach ihrer Rückkehr realisierte sie 1972 die raumgreifende Installation *Autoretrato. Estructura. Informe, 9.6.172* (Selbstporträt, Struktur, Report), der eine umfassende Vermessung ihres eigenen Körpers zugrunde lag. Doch ihr künstlerisch-wissenschaftliches Interesse reichte weit über das eigene Selbst hinaus. Wie weit, das zeigt das gemeinsam mit der französischen Psychologin Marie-France Cathelat initiierte Kunst- und Forschungsprojekt *Perfil de la mujer peruana* (zu Deutsch etwa Profil der peruanischen Frau, 1981) bei dessen Präsentation der Humor ihrer Kunst den wissenschaftlichen Ernst übertrumpfte.



V  
Vermessung des Körpers  
als feministisches  
Experiment

DETAILS DER INSTALLATION  
AUTORETRATO. ESTRUCTURA.  
INFORME, 9.6.1972  
(SELBSTPORTRÄT, STRUK-  
TUR. REPORT), 1972



A  
Gesten der  
Selbstverstümme-  
lung als Protest  
gegen Zensur

É O QUE SOBRA  
(WAS ÜBRIG BLEIBT),  
1974, AUS DER  
SERIE FOTOPOMAÇÃO,  
1973-2017

## ANNA MARIA MAIOLINO

\*1942, ITALIEN/VENEZUELA/BRASILien



Anna Maria Maiolino zählt in Brasilien zu den bekanntesten Künstlerinnen ihrer Generation. Sie lebt in São Paulo und arbeitet mit Fotografie, Performance und Installationen. Zu ihrem bevorzugten Material gehört Ton, aus dem sie organische Formen, etwa wurstartige Gebilde, gestaltet und zu seriellen Formationen gruppiert. In Deutschland wurde ihre Kunst 2012 durch die von Carolyn Christov-Bakargiev geleitete **DOCUMENTA 13** bekannt. Einige ihrer Werke können als Kommentar zu den Lebensumständen während der Militärdiktatur (1964 bis 1985) gelesen werden, die jede Opposition zum Schweigen zu bringen versuchte und so schleichend den Sinnesapparat der Bevölkerung verstümmelte. Die auf Performances basierenden Fotoserien aus dem Jahr 1974 *X* und *É o que sobra* (Was übrig bleibt) zeigen die Künstlerin bei sinnbildlichen Handlungen der Selbstzensur (und Selbstverstümmelung), etwa dem Versuch, sich mit einer Schere die Zunge und Nase abzuschneiden oder sich die Augen auszustechen.