

Hélène Guenin, Géraldine Gourbe (Hg.) *She-Bam Pow Pop Wizz!* *Les Amazones du Pop.*

Annette Tietenberg



Paris: Flammarion, 2020, 160 Seiten

Mit der Ausstellung *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* und dem gleichnamigen Katalog findet in Frankreich derzeit eine Debatte ihren Widerhall, die Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki vor zehn Jahren in den USA angestoßen haben, als sie unter dem Titel *Seductive Subversion* Künstlerinnen im Diskurs der Pop art neu verorteten.¹ Eine feministisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung, die sich seit den 1970er Jahren für eine »Wiedergutmachungsarbeit an den Opfern der patriarchalen Verhältnisse«² stark machte, sprach Künstlerinnen wie Évelyne Axell, Pauline Boty, Dorothy Iannone und Natalie LL, die der Pop art nahe standen, lange Zeit jegliches emanzipative Potenzial ab. Wer Eis schleckende und an Bananen lutschende Pin-up-Girls in grellen Farben auf die Leinwand und zu Papier brachte oder im performativen Tantra Gegensätze zu vereinen suchte, wurde als naive Mitläuferin körpernormierender Herrschaftsformationen und phallogozentristischer Sexu-

alnarrative gebrandmarkt. Dies hatte eine doppelte Ausgrenzung zur Folge: Der männlich dominierte Kunstbetrieb ignorierte eine derart »weibliche« Bildsprache, und obendrein fielen ihre der Affirmation verdächtigten Produzentinnen aus den sozialen Zusammenhängen der Women's Lib-Bewegung heraus.

Erst im 21. Jahrhundert stellten mit dem dekonstruktivistischen Denken vertraute Kunsttheoretiker:innen die These auf, den europäischen und US-amerikanischen Künstlerinnen, die Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in ihren Gemälden, Collagen, Filmen und Aktionen manipulative Werbestrategien und populäre Visualisierungen des weiblichen Körpers appropriiert hatten, sei es gelungen, mit parodistischen Mitteln normativ-hierarchische Repräsentationssysteme zu unterlaufen. Ja, sie hätten sogar Alternativen zu einer auf Konsum fixierten Begehrensstruktur vor Augen geführt. In der Folge wurde nicht nur in Großbritannien und in den USA, wo die Pop art historisch entstanden war, sondern auch im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl von Themenausstellungen,³ Retrospektiven,⁴ Dissertationen⁵ und Forschungsprojekten⁶ initiiert, die bislang übersehene Künstler:innen aufwerteten, subalterne Formen des Begehrens aufspürten oder den Bogen bis zu künstlerischen Praktiken der 1980er Jahre schlugen.

Die für die Ausstellung und den Katalog *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* verantwortlichen Kuratorinnen Hélène Guenin und Géraldine Gourbe ergänzen dieses Kaleidoskop an fruchtbaren Forschungsansätzen nun um eine transatlantische Facette, indem sie Verbindungen zwischen französischen und US-amerikanischen Kunstinstitutionen Mitte des 20. Jahrhunderts in den Blick nehmen und 40 Protagonistinnen der Pop art näher untersuchen. Ihr Projekt konzentriert sich auf die Sammlung des seit 30 Jahren bestehenden Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC) in Nizza, wo sich zahlreiche Werke befinden, die Niki de Saint Phalle dem Museum vermacht hat. Welche gesellschaftspolitische Bedeutung einer solchen Neubewertung der Produktion von Künstlerinnen der Pop-Ära zukommt, lässt sich daran ablesen, dass die Ausstellung vom französischen Kulturministerium als »Exposition d'intérêt national« ausgezeichnet wurde.

Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog lassen keinen Zweifel daran, dass hier ein schillerndes ästhetisches Phänomen erforscht wird. Während die Werke im Museum mittels farbiger Stellwände kontrastreich inszeniert sind, verleiht rosa- und hellblaues Papier, das mit silberner Schrift bedruckt ist, dem Katalog einen Hauch von Glamour. Um den medien- und gattungsübergreifenden Verfahren der Pop art gerecht zu werden, werden neben Künstlerinnen auch Schauspielerinnen wie Jane Fonda im Catsuit der *Barbarella* und Comicfiguren wie *Jodelle Hypocrite* unterschiedslos als »Sheros« der Pop art behandelt. Zudem sind die Werke weder chronologisch noch alphabetisch nach Urheberinnen sortiert, sondern unter Rubriken wie »Begehren«, »Engel«, »Zukunftsversprechen« zusammengefasst. Wenn dies auch nicht explizit in den Texten formuliert wird, so bricht diese Art der Bildung von Konstellationen doch radikal mit tradierten Autorschaftsmodellen und eingespielten Hierarchien, die Regisseure und Schauspielerinnen, Autoren und Darstellerinnen, Modemacher und Models auf verschiedenen Rangh  hen ansiedeln.

Entsprechend programmatisch stellt Hélène Guenin, Direktorin des MAMAC, ihrem Aufsatz ein Statement von Niki de Saint Phalle voran. Ihre gigantisch großen, farbenfrohen *Nanas* könnten, so die Künstlerin, als Beweis dafür gelten, dass es Frauen inzwischen möglich sei, sich von gesellschaftlichen Fesseln zu befreien. Allerdings hätten Frauen im Gegenzug an Macht eingebüsst, denn die Welt sei – vom Roboter über Waschmaschinen bis zu Werbekampagnen – von Männern gemacht. Diesen Überlegungen folgend, reflektiert Hélène Guenin die Pop art im Kontext einer technizistisch geprägten Fortschrittsideologie, eines durch das neue Medium Fernsehen befeuerten Raumfahrtenthusiasmus und einer Begeisterung für synthetische Kunststoffe, deren Anziehungskraft 1973 im Zuge der Ölkrise merklich nachließ. Guenin greift eine Argumentation auf, die Lucy Lippard – eine der ersten Kunsttheoretikerinnen der Pop art⁷ – skizzierte, nachdem sie die Notwendigkeit erkannt hatte, sich als Kunstkritikerin feministisch zu engagieren.⁸ Erfunden hätten die Pop art, so Lippard, wohl die Frauen. Diese aber hätten ihren Aktionsradius allzu sehr auf die K  che beschränkt, während Männer nicht nur B  gelbretter, Geschirrspüler und Haushaltsgeräte gestaltet, sondern obendrein auch noch damit begonnen hätten, industriell hergestellte Lebensmittel, Kosmetika und Suppendosen

zu malen, was ihnen dann als radikale ikonografische Neuerung (*Household Images in Art*) zugute gehalten worden sei.

Didier Semin, der an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris Kunstgeschichte lehrt, vergleicht zwei für die Rezeption der Pop art relevante Ausstellungen aus dem Jahr 1962 unter Aspekten wie Geschlechterverhältnisse und künstlerische Haltungen miteinander: Während die Ausstellung *New Realists*, die in der Sidney Janis Gallery in New York stattfand, ausschließlich großformatige Werke versammelte, die von Künstlern geschaffen worden waren, fand die Ausstellung *Nouveau réalisme à Paris et à New York* in der Galerie Rive Droite in Paris zeitgleich nicht nur unter Beteiligung von Niki de Saint Phalle, Chryssa und Lee Bontecou statt, sondern knüpfte auch an die Bild- und Sprachspiele des Surrealismus an.

Géraldine Gourbe hingegen bezieht sich in ihrem scharfsinnigen Essay »Pop Art und Methode: Wie viele ›schmutzige‹ Amazonas braucht man, um eine Glühbirne zu wechseln?«⁹ auf Michel de Certeaus Metapher des »gründenden Bruchs«. Ziel der Ausstellung und des Katalogs sei es nicht etwa, Künstlerinnen, die zuvor ›übersehen‹ worden waren, als Protofeministinnen in die Kunstgeschichte zu inkludieren. Vielmehr gehe es darum, die Radikalität ihres Beharrens auf einem Freiheitsbegriff anzuerkennen, der sich, beeinflusst von den Ideen, die im Mai 1968 und im Umkreis der Situationisten kursierten, von der hemmungslosen Lust – im Sinne von Jacques Lacans *Jouissance* – und der unbeschränkten Verfügungsgewalt über den eigenen Körper ableitete. Statt eine ›feminine‹ Version von Pop art zu erzählen, sei es an der Zeit, die gesellschaftspolitische Sprengkraft der Pop art zur Kenntnis zu nehmen, da diese das hemmungslose und exzessive Genießen eingefordert habe.

Sid Sachs, der sich als fanatischer Faktensammler vorstellt, betont hingegen, dass es endlich geboten sei, die Gräben zwischen Konzeptualist:innen und Pop-art-Künstler:innen zu überwinden. Als er vor zehn Jahren Sturtevant zur Teilnahme an der Ausstellung *Seductive Subversion* eingeladen habe, lehnte diese dankend ab mit der Begründung, ihre künstlerische Praxis habe absolut nichts mit Pop art zu tun. Schließlich stünde sie auf der avantgardistischen, dynamischen und engagierten Seite, während sich die Pop art stets affirmativ den aus der Massenkultur geliehenen Objekten zugewandt habe. Eben dieses oppositionäre Schema, das kritisches Denken und körperliches Genießen einander feindlich gegenüber treten lässt, konterkarieren die Aufsätze im Katalog *Les Amazones du Pop. She-Bam Pow Pop Wizz!* auf überzeugende und vergnüglich zu lesende Weise.

- 1 Vgl. Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki (Hg.), *Seductive Subversion. Women Pop Artists 1958–1968*, New York: Abbeville Press, 2010.
- 2 Annegret Friedrich, »Biographie im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaares«, in: *Frauen – Kunst – Wissenschaft*, Juni 1998, Nr. 25, S. 9.
- 3 *Power up – Female Pop Art*, Ausst.-Kat., Wien, Kunsthalle Wien, Köln: DuMont Buchverlag, 2010–2011.

- 4 Sister Corita Kent (Museum Ludwig Köln 2007), Évelyne Axell (Museum Abteiberg Mönchengladbach 2011, Museum Susch 2020), Kiki Kogelnik (Kunstverein Hamburg 2013), Dorothy Iannone (Berlinische Galerie 2014; Kölnischer Kunstverein 2020), Christa Dichgans (Kestnergesellschaft Hannover 2018) und Natalie LL (FC Linz 2021).
- 5 Antonia Wagner, *Feminismus und Konsum*, Diss. HfG Karlsruhe, 2020, URL: <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/490/490-16-88818-1-10-20200505.pdf>.
- 6 DFG-Forschungsprojekt *Ästhetik des Begehrens*. Leitung: Karin Gludovatz, FU Berlin 2016–2019.
- 7 Lucy R. Lippard, *Pop Art*, London, New York: Oxford University Press, 1966.
- 8 Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, New York: The New Press, 1995.
- 9 Der von mir aus dem Französischen übersetzte Titel rekuriert auf Laura Cottinghams Buch *How Many ›Bad‹ Feminists Does It Take To Change A Lightbulb?*, New York: Sixty Percent Solution, 1994.