RE.ACT. FEMINISM

A PERFORMING ARCHIVE

Bettina Knaup and Beatrice Ellen Stammer (Editors)

re.act.feminism #2 – a performing archive

Live Art
Development
Agency

VERLAG *für* MODERNE KUNST

CONTENTS

Bettina Knaup and Beatrice Ellen Stammer: Introduction 9

Views from a Travelling Archive 16

Essays

Eleonora Fabião: Performing Feminist Archives. A Research-in-Process 28
on Latin American Performance Art

Kathrin Becker: Cartography of Bodies. On Gender-Oriented Performance 38
Practice in the MENASA Region

Angelika Richter: Self Directing. Women Artists from the GDR and the 48
Expansion of their Art in Performance and Actions

Laima Kreivytė, Oxana Sarkisyan, Mare Tralla, Reet Varblane: 58
Personal is Political, Private is Public. A Conversation about Performance
and the Role of Public and Private Spaces

Bettina Knaup: Telling Stories Differently. Strategies of Appropriating and 70
Disseminating Stories of Feminist and Queer Performance

Rebecca Schneider: Three 'Artists' Walk into a Museum 83
Remembering Feminist Remimesis

Mathias Danbolt: Arresting Performances 96

Laurence Rassel, Linda Valdés: Spheres, Spaces, Interstices. 110
re.act.feminism # 2 – a performing archive at the Fundació Antoni Tàpies,
Barcelona

Visual Essays

dis / appearing subjects 122
resisting objects 132
body controls and measuring acts 138
working in collectives 148
relational bodies / extended skins 158
feminine drag and pleasurable acts 168
labour of love and care 180

Translations

Bettina Knaup und Beatrice Ellen Stammer: Einleitung 193

Eleonora Fabião: Feministische Archive als Performance. Über eine Recherche 197
in process zur lateinamerikanischen Performancekunst

Kathrin Becker: Kartografien der Körperarbeit. Zur genderorientierten 203
performativen Praxis in der MENASA-Region

Angelika Richter: In Eigenregie. Künstlerinnen aus der DDR und die Expansion 207
ihrer Kunst in Performance und Aktion

Laima Kreivytė, Oxana Sarkisyan, Mare Tralla, Reet Varblane: Das Persönliche 212
ist politisch, das Private ist öffentlich. Ein Gespräch über Performance und
die Rolle öffentlicher und privater Räume

Bettina Knaup: Telling Stories Differently. Strategien der Aneignung und 220
Verbreitung feministisch-queerer Performancegeschichte(n)

Rebecca Schneider: Drei ‚Künstlerinnen' kommen in ein Museum 228
Erinnerungen an die feministische Remimesis

Mathias Danbolt: Arresting Performances 238

Laurence Rassel, Linda Valdés: Sphären, Räume, Zwischenräume. 247
re.act.feminism # 2 – a performing archive in der Fundació Antoni Tàpies,
Barcelona

Artist Biographies and Featured Works 255

Author Biographies 307

Credits 315

Cover image:
Oreet Ashery, *Hairoism*, 2009 – 2011, performance, photograph from a series of 5, courtesy Oreet Ashery



TELLING STORIES DIFFERENTLY

Strategies of Appropriating and Disseminating Stories of Feminist and Queer Performance

The *re.act.feminism* project has been inspired, first and foremost by the many artists who have explored the history of feminist and queer performance through re-enactments, re-performances,[1] appropriations and archive and documentary projects, thus recreating this history – or telling it in new and different ways.

Artists like Yoko Ono, Faith Wilding and Sanja Iveković have enabled novel and distinct interpretations of their own (now iconographic) works by re-performing them (Yoko Ono's *Cut Piece*, 1965/2003; Faith Wilding's *Waiting,* 1972 / *Wait-With,* 2007; and Sanja Iveković's *Triangle,* 1979/2005). Suzanne Lacy and Leslie Labowitz invited a group of younger artists to their archive, in order to reactivate it in form of an installation (*The Performing Archive – Restricted Access,* 2007). Other artists have created new installations based on comprehensive archive research (Stefanie Seibold's *A READER-Wallpaper*, 2006; *Matt und Schlapp wie Schnee*, 2011), or have published interviews with women artists who they regarded as pioneers (Andrea Saemann and Katrin Grögel's *Performance Saga. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst*, 2011). This in turn became the basis for their own performances (Andrea Saemann's *Saemann meets Schneemann*, 2004; *Angel M-eine Performance dank Ulrike Rosenbach*, 2008).

Other artists did not conduct lengthy interviews or ask permission. Rather, they regarded performance history as belonging to the 'creative commons'. The Estonian group of artists Valie Export Society (VES) thus re-performed *Tapp und Tastkino* (Tap and Touch Cinema), *Homometer* and other actions by VALIE EXPORT on the streets of Tallinn in 2000. The artist Cornelia Sollfrank walked a male fellow artist on all fours on a leash through a Hamburg shopping mall (*Le chien ne va plus*, 2006, inspired by another of VALIE EXPORT's works) and re-performed Niki de St. Phalle's *Shooting Paintings* (*Trouble Shooting*, 2008) in her series *revisiting feminist art,* which she initiated in 2006. And Lilibeth Cuenca Rasmussen and Boryana Rossa sampled moments of Western performance and art history, appropriating these across borders of gender and ethnicity. Tania Bruguera, on the other hand, spent many years re-performing works by the late Ana Mendieta in Cuba in an attempt to artistically keep alive a fictive, potential dialogue that has been interrupted by Mendieta's early death (*Homenage a Ana Mendieta*, 1985–1996). Other artists focus on subversive moments of feminist and queer (performance) history in a broader sense by referring to its gestures, which they repeat, re-mix and display in cinematic installations, thus creating a link between different times (Pauline Boudry and Renate Lorenz's *Charming for the Revolution*, 2009; *Salomania*, 2009).

〈 Stefanie Seibold and Teresa María Díaz Nerio, *Matt und Schlapp wie Schnee*, 2011, performance at the Academy of Fine Arts, Vienna, photograph Maria Ziegelböck, courtesy Stefanie Seibold and Teresa María Díaz Nerio

Much has been written on re-performances and the general relationship between performance and history from a theoretical perspective.[2] These studies describe in detail how re-performances are neither nostalgic, retrospective phenomena, nor are they products of a lack of creative imagination in the here and now or self-referential art practices whose ultimate goal is to historicise. Quite the opposite; re-performance can be seen as a practice that critically investigates the conclusive historicisation and canonisation of radical and subversive art production. Even mimetic re-performances can never reproduce the context, actions, gestures and motivations of the artists and reactions of the audience 'correctly' and completely, they always generate difference.[3] The act of re-performance could therefore rather be seen as a translation in the sense that Walter Benjamin intends, because it is always a new and different reaction to the heterogeneity and multifariousness of the 'original'.[4] With this in mind, re-performances also act as interventions in a Western, linear and progress-oriented understanding of time and history. They organise a dialogue across time – they are simultaneously in the then and the now, in double time; they renew something that is not merely past, but that has also yet to materialise.[5] The hypothesis I am presenting here is therefore that the many works created or shown in the context of *re.act.feminism* addressing the return of feminist and queer performance history in the broadest sense, also intervene in dominant and normative narratives of feminist history. They can be read as counteracting the disappearance of feminist artistic practices from collective memory and especially as a criticism of a specific form of historicising that frames these practices as irrefutably part of the past. They thus echo Clare Hemmings, who in her book *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory* demands a transformative narrative of feminist history, "to allow a different vision of a feminist past, present and future".[6]



Andrea Saemann, *Saemann meets Schneemann*, 2005, courtesy Andrea Saemann

Why Stories Matter

The goal of Hemmings' analysis of dominant narratives of the development of (Western) feminist theory is to reveal their grammar and narrative structure. According to Hemmings, this narrative structure contributes to the understanding of feminism as something past, lost or overcome – in other words, as anachronistic. As a result, the narratives of feminist history are amenable (sometimes unintentionally) to mainstream gender discourses. For example, in the form of a postfeminism that more or less regards feminism as a historical necessity, but also as something which has been overcome and is thus anachronistic; or normative political discourses of development and migration that interpret gender equality as a standard achieved in the West to which cultures regarded as patriarchal and 'backwards' are expected to adjust.[7]

Based on an analysis of the patterns, rhythms, repetitions, commonsense statements and omissions in dominant narratives of the development of feminist theory,[8] Hemmings identifies three narratives that demonstrate different interpretations and affective evaluations of this history[9] but are very similar in structure – in other words, in their "political grammar". All three operate with the division into decades and a selective citation practice that assigns certain theoretical schools and authors to specific decades and generations, while omitting other positions.[10] All three are based on a generational discourse that ultimately represents content-related conflicts as a kind of family drama, a struggle between generations – in other words, psychoanalysing them – thereby stressing differences, instead of similarities, between constructed cohorts of feminists. This means that intergenerational relationships between women are seen as necessarily antagonistic, while a specific temporality of a (most often Western) subject is regarded as universal.[11] In this process, authors and readers are positioned as contemporary, cutting edge, left behind or outdated.[12] Finally, this selective citation practice and the generational discourse create a break and construct a development that leads away from 'real' feminism by way of an imported queer and poststructuralist theory that is seen as stemming from a different genealogy.[13]



Cornelia Sollfrank, *Le chien ne va plus*, 2006, performance, photograph Tranquillium, courtesy Cornelia Sollfrank

Hemmings' essential aim is not, however, to establish a different, more encompassing, or even a more correct history of feminist theory and practice, since this would necessarily, in turn, produce new omissions and leave the dominant discourse intact. Rather, her goal is to "tell stories differently", meaning to expose its formal structures while also intervening in it.[14]

The numerous performance artists engaged in re-performance also do not tell completely different stories but rather tell stories differently. In the following, I will describe several of the performances that have been mentioned here in more detail.

Telling Stories Differently

It is the exhibition *re.act.feminism* at Akademie der Künste in Berlin in 2009. Faith Wilding sits on a chair in front of a large screen. On the screen, a documentation of her influential performance *Waiting* from 1972 is shown.[15] Like in the film, the large audience is standing and sitting in a half-circle around her, while she sits in the middle, talking. The audiences from 1972 and 2009 seem to form a full circle, watching and listening together.

After the video projection ends, Wilding puts on headphones, listening and speaking – now sitting in front of an empty, white screen. In the performance from 1972,[16] Wilding is performing a self-written

monologue (a ritornello) presenting a passive, waiting woman caught in cyclical time, from birth to death. A woman who does not act but is only acted upon. In 2009, she recites a text in four chapters with many different voices: quotes, bits of conversation, songs, Beckett, Irigaray, her mother, Irina Aristarkhova and Gregg Bordowitz. The fifth chapter consists of a discussion with the audience. She asks them to what extent waiting – waiting as attending to, or giving attention to – can be productive. Raised and influenced by radical pacifists, she sees waiting as a form of resistance – resistance against production, consumerism, violence and acceleration. She also regards it as an open space between actions where something new can evolve. But most of all, waiting is a communal act of non-determination and thus of becoming.

She listens/speaks:

Irigaray: "I hear you, I see you, I perceive you, I listen to you, I watch you,
I am moved by you, astonished by you"
Irigaray: "The community will be composed of relations-between,
and not of one + one + one."

Wait-with, an act of political love.
Wait-with, an action,
Wait-with, a meditation,
Wait-with, open space between actions,
Wait-with, a space of resistance,
in this room,
in this moment.
Wait-with as our work.[17]

In this communal moment, Wilding re-articulates and renews a performance that has since become iconographic and 'frozen' in certain narratives of 1970s feminism, thereby highlighting new and different meanings. The dramatisation of female passivity and vulnerability is no longer in the foreground, replaced by passivity as a communal form of resistance, as an undefined space of in-between, of becoming. Through the mirror-image constellation, *Wait-With* also stresses the simultaneous presence of the then and now – of different places and assemblies, of young and older bodies. It thus emphasises the significance of a dialogue beyond the ostensible borders of clearly marked generations for a communal becoming.

We now turn to the Performance Saga Festival in Bern 2008.[18] Sands Murray-Wassink is on all fours on a table, naked. He inserts a transparent speculum into his anus, then his partner Robin Wassink-Murray films him from behind while the image is projected on a screen. The scene is accompanied by soft music. He begins to read from a book. The text reflects the complexity of gay sexuality – the mix of a loss of control, devotion, shame and lust – and establishes a connection with feminist art and politics, to which he feels an allegiance. After this scene, he invites the audience to join in a conversation

about what they saw and about relationships, intimacy, depression, failure and love.[19] This scene from the performance *Town Hall Philosophical Living Color Drawing* (2008) evokes Carolee Schneemann's performance *Interior Scroll* (1975), during which she performed typical poses borrowed from nude studies on a table – kneeling, bending over and laying down – all the while quoting from her book *Cezanne, She Was a Great Painter*. She then pulls a roll of paper from her vagina and reads the text written on it, lamenting the oppression of the 'feminine' in art. On the other hand, Murray-Wassink's performance also reminds us of Annie Sprinkle's *Public Cervix Announcement* project in which Sprinkle invites the audience to inspect her vagina and cervix with a speculum and flashlight, then to discuss what they see afterwards.[20] The act of reading, speaking, proclaiming and discussing is common to all three performances. Their titles refer already to oral speech or written texts: the tradition of the town hall debate in the USA, public announcements or scrolls. They especially refer to embodied acts of speaking in an affective situation that produces a surplus of corporeality. The speech of a sexual, possibly aroused, possibly hurting, embarrassed, smelly body is thus the focus of all three performances. As a result, Murray-Wassink brings together artistic acts in the here and now that have become iconographic and anachronistic because they are considered to be part of a certain decade or tradition of feminism – the feminism of the 1970s, which is often seen as essentialist, or the pro-sex feminism of the 1980s. He connects these feminisms with a queer articulation of desire, thereby interpreting these acts and gestures as open and diverse – and, most of all, relatable.



Faith Wilding, *Wait-With*, 2008, performance at *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today*, Akademie der Künste, Berlin, photograph Jan Stradtmann, courtesy cross links e.V.

In the opening scene of *Never Mind Pollock … Women on Painting* (2008/2009), a sequence of re-performances by Lilibeth Cuenca Rasmussen of actions by other female artists, Cuenca Rasmussen takes on the persona of Yayoi Kusama, blending with her environment in an apparently perfect mimesis.[21] Wearing a polka dot costume that echoes the exact pattern of the surrounding walls and floors, she at first seems like a copy of a copy (a re-staging of an artist who, since the 1960s has staged herself in continually new variations as a mimetic copy). As Cuenca Rasmussen begins to paint her naked male co-performers with the same dots, as if trying to make them more like herself, and as they start to paint each other, she turns the process in on itself. The relationship between the original and copy, between the self and other seems to become more and more troubled. After a short, self-written rap about her position as a female artist, more re-performances follow. These blend into each other in a kind of sampling of short performance clips.[22] The performances are not, however, reinstated as seminal, auratic art works through their historically 'correct' restaging, but rather as mutually infecting gestures, as part of our collective cultural memory, repurposed in ever new constellations and assemblages, questioned,



Sands Murray-Wassink together with Robin Wassink-Murray, *Town Hall Philosophical Living Color Drawing*, 2008, performance at Performance Saga Festival, Bern, photograph Martin Rindlisbacher, courtesy Performance Saga

translated, modified, deconstructed and reconstructed – as "recycling and sampling remains".[23] When Cuenca Rasmussen, after Janine Antoni in *Loving Care*, uses her body as a brush, painting the floor with her hair dipped in black paint and then, still dripping, invites the audience to cut away parts of her clothing, as in Yoko Ono's *Cut Piece*, the works cannot be read as separate and autonomous actions. Traces (of paint) are transferred from one work to the other, from artist to artist and then to the viewer. Traces serve two functions; they can be read as a kind of recording (notation) of past gestures and actions but also operate as a guide to (or incitement for) future action. Cuenca Rasmussen thus highlights the references, repetitions and influences inherent to every artistic act as well as the heterogeneity and instability of each 'original'. In addition she is stressing their potentiality, by which we might be encouraged to respond to, repeat, object to, deconstruct or reconstruct their gesture.

Thus, using a formulation by Elin Diamond, Lilibeth Cuenca Rasmussen's work can be described as a "feminist mimesis" that is primarily concerned with production and transformation, rather than the reproduction of the status quo, an act of dissemination, not representation, "releasing the historical particularity and transgressive corporeality of the mimos, who, in mimesis, is always more and different than she seems."[24] Thus, the feminist history of performance is collectivised, released from linear time and subjected to a 'transgressive embodiment'.

A similar form of (mimetic) appropriation and dissemination is a strategy that can also be found in Boryana Rossa's work *The Vitruvian Body* (2009), a live performance that, like Cuenca Rasmussen's *Never Mind Pollock,* was shown in the context of *re.act.feminism* in 2009. Similar to the Philippine-Danish artist Cuenca Rasmussen, this appropriation takes place across cultural, gender and ethnic borders. In her work, Rossa refers to the teachings of the Roman architect Vitruvius concerning the ideal and universal proportions of humans as well as Leonardo da Vinci's famous drawing, the *Vitruvian Man*. In her re-performance, Rossa contrasts her own body with this universal, harmonious body which is, of course, a very specific, white, male, historical body. Rossa stands naked with her arms and legs outstretched in a steel construction consisting of a circle and a square. Her hands and feet protrude through the circle in large round holes, encircled by much smaller holes. The metal construction is too small for her, she has to bend her head down a little and is not able to assume a comfortable, much less 'harmonious' pose. Oleg Mavromatti – her artist partner in the duo Ultrafuturo – sews her hands and feet to the framework, while Rossa talks to the audience sitting around her on the floor. Rossa interweaves two different stories in her monologue. First, she reflects on the desire for an

ideal, standardised body that is present not only in art history, but also in today's science and genetic engineering, and the marginalisation of those who do not comply with this norm. Second, she tells the story of (mostly) Western body and performance art and the myths surrounding the 'heroic' auto-aggressive actions often carried out by male performance artists.[25] Finally, she invites the audience to approach her to observe precisely how she is being sewn to the metal frame, stitch by stitch. She invites them to photograph her and to post, use or work with these pictures – in short, to actively take part in the production and circulation of new images and myths. In this performance, Boryana Rossa appropriates the universalising and heroising gestures of art history, while at the same time subverting them, overwriting, recycling and sampling them while inviting the audience to become part of this collective process of reinterpreting history. Also, Rossa refuses to comply to a linear notion of history that locates radical body art in a certain era and geopolitical context and allocates it to certain actors with the result that she, as an Eastern European artist, is always made to appear 'to be too late' and anachronistic. In her version of 'feminist mimesis', which undermines the difference between original and copy, author and recipient, artist and audience, and places the main focus on dissemination, she thus refuses to comply with a Western chronology.



Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Never Mind Pollock*, 2008, performance at *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today*, Akademie der Künste, Berlin, photograph Jan Stradtmann, courtesy cross links e.V.

Matt und Schlapp wie Schnee (Soft and Worn Like Snow) is a long-term project developed by Stefanie Seibold together with Teresa María Díaz Nerio and the art historian Patricia Grzonka, which has been presented in various formats since 2009.[26] This work explores the oeuvre and the reception history of Gina Pane, who is subjected to a critical re-reading based on extensive archive research, interviews, a critical reconstruction and deconstruction of gestures, sequences and performance objects from Pane's performance *Discours mou et mat* (1975), as well as experimental installations.

Matt und Schlapp wie Schnee emphasises the complexity and diversity of Pane's work, attempting to remove it from an over-deterministic interpretation that was also promoted by Pane herself as well as her partner and executor of her estate. This interpretation especially highlights Pane's extreme use of her body and frequent acts of self-mutilation. Without completely negating the importance of this aspect in Pane's work, Seibold and Díaz Nerio nevertheless express its "temporary rejection".[27] Their intention is thus to interrupt the dominant interpretation and make room for something different: the primary significance of the image and image production in Pane's work, the complex pictorial narratives with references to the history of painting and to queer images, the important role of the most diverse symbolic objects and abstract gestures in her vocabulary of signs, the political references to the Vietnam War and to the general structures of violence this entails, and the omissions and

stereotypes incorporated in Pane's imagery.[28] An essential part of this research includes re-performances of *Discours mou et mat*.[29] These are mostly not open to the public and primarily serve an embodied knowledge, functioning in turn as a basis for an alternative production of images. The focus here is on the critical intervention in the structure of the performance: Seibold and Díaz Nerio change its order and work with omissions; they change roles and wear costumes made by Díaz Nerio that refer to skin colour and an intersexual body, thus disturbing the unquestioned whiteness and (heteronormative) nakedness in Pane's work; they explore what happens when they leave out the now iconographic scene in which Pane cuts her lips with a razorblade, when the naked, anonymous woman in the background all of a sudden becomes active, or when the nakedness is covered with a costume that is ambiguous in terms of skin colour and gender.

Photographs of this reconstruction, the actual costumes and re-created objects, equipment used in the image production (like lamps and cameras) as well as research findings and archive materials are assembled and collaged in different arrangements in a new and continuously changing Pane archive. Seibold and Díaz Nerio do not attempt to 'correct' history, but to reject the dominant narrative, while making room for moments of becoming.



Boryana Rossa, *The Vitruvian Body*, 2009, performance at *re.act. feminism – performance art of the 1960s and 70s today*, Akademie der Künste, Berlin, photograph Jan Stradtmann, courtesy cross links e.V.

De-authorising, Reciting, Disrupting, Inhabiting, Shuttling Back and Forth

Similar to the artists mentioned above, Clare Hemmings also tells stories differently in her book *Why Stories Matter*. She applies various methods that are indeed comparable (and related) to the strategies used in the re-performances discussed here. Her focus is on a specific practice of citation that she calls "de-authorisation" and a form of recitation that she calls "tactical recitation" or "feminist re-narration".[30]

'De-authorisation' is a method Hemmings uses to stress the collective character of theory, knowledge production and of historiography. The focus of her analysis is therefore not on the positions propagated by individual authors and their monographic works, but on (anonymised) publications in important feminist theory journals and thus on narratives that are institutionally and collectively produced. The authors of the citations are not disclosed and are thus de-authorised. It is not who said what, but the narrative structure, similarities, repetitions and omissions in the passages cited by Hemmings that are important here.[31]

While it is Hemmings' primary goal to use 'de-authorisation' as a tool to reveal the dominant discourse, she takes this a step further through her method of 'tactical recitation', thus intervening in the

discourse. She takes the omissions that are an essential element of the analysed narratives – the "hauntings in the shadows of these narratives"[32] – and attempts to re-integrate these into the stories in order to investigate what effect this might produce.[33] Using these potent omissions as her starting point – the apparent absences, her emotional relationship to these as well as her frustration about distortions and erasures – she begins to alter the citations. She "folds" and "forces"[34] what is absent back into the discourse. It is the moment of disruption that is most important here,[35] for she aims to break with seemingly linear accounts of history and, the sequence of generations, the order of decades and movements and the textually produced separation between poststructuralist and queer theory and feminism. She thus works to create a space of possibility that, at least temporarily, allows for other encounters and alliances instead of creating a new constituted history.[36] She implies that this space of possibility could not only be a textual one, but also a physical space that is "inhabitable" – a space where we can meet, encounter and move. She therefore asks: "What kinds of historical and political possibilities does such a move allow us to imagine or temporarily *inhabit*?"[37] She strives "to grasp the possibility of feminist spaces of friendship, desire, affiliation and productivity that produce variegated historical accounts whose subject (of any age) *shuttle back and forth* between their own and other's memories, representations, and fantasies of past, present and future."[38]



Stefanie Seibold and Teresa María Díaz Nerio, *Matt und Schlapp wie Schnee*, 2011, performance at the Academy of Fine Arts, Vienna, photograph Maria Ziegelböck, courtesy Stefanie Seibold and Teresa María Díaz Nerio

'De-authorising', 'reciting', 'disrupting', 'inhabiting' and 'shuttling back and forth' – these methods and strategies may not be exactly the same as those used by the artists discussed here, but we can still find links and connections. Lilibeth Cuenca Rasmussen's collages and samplings from performance excerpts can, for example, also be interpreted as a form of 'de-authorisation' or as a form of critiquing and questioning authorship that emphasises the collective dimension of artistic production. It is not the individual author or her work that is the focus of her re-performances, but the polyphony of and the mutual references shared by feminist interventions in art history. The strategy of 'tactical recitation' – with its stress on omissions, shadows and other dimensions of the stories and histories in question – is also important in several of the re-performances described here. Boryana Rossa, as an Eastern European artist, thus 'folds' and 'forces' herself into certain narratives of Western art history, while Theresa María Díaz Nerio subverts the implicit whiteness and heteronormativity of feminist art production with her skin and sex/gender costumes. The method of disruption and interruption is applied explicitly by Stefanie Seibold and Theresa María Díaz Nerio when they 'temporarily reject' the dominant interpretation of the artist Gina Pane in their re-performances and installations, or when they disregard aspects of her work or change the order and roles in her performance. In a more general sense, however, other works described here could be understood as disruptions of a linear feminist art history that categorises artists and their work according to decades, generations

and movements, thus chronologically ordering and fixating them accordingly. Sands Murray-Wassink and Faith Wilding in particular release the performances they adapt from a set chronology and from the pigeonholing that comes with it, thus allowing for other interpretations, encounters and political alliances.

Most importantly, however, the works described here create an embodied space of becoming and encountering – each in their own unique way. They allow participants to 'inhabit' (his- or her-) stories and to 'shuttle back and forth' between them. The artists embody and perform past voices and gestures as present, letting the past and present exist side by side, enabling us to experience the assembled bodies in their historicity, inviting us to perform communal gestures that redefine the relationship between the feminist past, present and future.

---

1 The terms 're-enact' and 're-perform' are difficult to distinguish systematically, but they are often assigned different meanings. 'Re-enactment' is associated with a more mimetic repetition of performances or historical events, while 're-performance' is understood to imply a re-interpretation, or a change in interpretation. For the sake of simplicity, the term 're-performance' is used in this text, unless the artists themselves use the term 're-enactment'.
2 See for example: Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, 2011; Amelia Jones, Adrian Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Bristol, Chicago, 2012; Barbara Claußen (ed.), *After the Act, The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienna, 2007; Sven Lüttiken (ed.), *Life, Once More, Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, 2005.
3 See: Rebecca Schneider, *Remimesis: Feminism, Theatricality, and Acts of Temporal Drag*, lecture at the *reactfeminism* conference, Akademie der Künste, Berlin, 23 January 2009, audio file: http://www.reactfeminism.org/nr1/konferenz.html#schneider, accessed January 2014.
4 See: André Lepecki, The Body as Archive: The Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances, *Dance Research Journal*, 42.2 Winter 2010, pp 28-48.
5 See: Schneider, *Remimesis*.
6 Clare Hemmings, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham/London, 2011, p. 1.
7 See: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 7–11, pp.136–46.
8 Hemmings investigates a collection of several internationally influential, English-language feminist theory journals from 1998–2007. Her focus is on collectively and institutionally produced narratives. Therefore, authors are not cited, only sources – in other words, journal and publication year. For more on this, see: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 16–20, 22.
9 These include progress, loss or return narratives. On the "loss narrative", see: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 4, 59-93. Because of the fragmentation and diversification and the focus of queer theory on sexual identities, the political impulse of feminism has supposedly gone missing. For more on the "progress narrative", see: pp. 3-4, 31-57. Because of the interventions of 1980s lesbian and black feminism and the further development of these positions of identity politics leading up to 1990s queer theory, the problematic essentialism of 1970s feminism and the omissions that go hand in hand with it have supposedly been overcome. For more on the "return narrative", see: pp. 4-5, 95-127. Despite justified criticism of essentialism in the 1970s, the feminism influenced by poststructuralism leads to political impotence. Therefore, the focus on structural inequality and material bodies, which was predominant in the 1970s, should be taken up again.
10 See: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 161-63.
11 See: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 147-51.
12 See: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 5, 150–51.
13 Especially the theory associated with Judith Butler, Gayatri Spivak and Donna Haraway. See: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 6, 141–46, 165–75.
14 Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 14, 16.
15 In 2006 Wilding was invited by Connie Butler, the curator of the exhibition *WACK. Art and the Feminist Revolution* at MOCA Los Angeles to re-perform *Waiting.* Since then, Wilding has performed *Wait-With* three times, most recently in Berlin 2008.
16 For details on this performance and its context, see, for example: Faith Wilding, *By Our Own Hands: The Woman Artist's Movement in Southern California, 1970–1976*, Santa Monica, 1977.
17 Faith Wilding, *Wait-With*, Unpublished manuscript, received from the artist. without place, without year, unpaginated.
18 The Performance Saga Festival is part of the above-mentioned project by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Its goal is the dissemination of performance history and to enable encounters between artists from different generations: http://www.performancesaga.ch/, accessed January 2014
19 This scene is part of a performance that lasts about forty-five minutes; some aspects are not taken into account here. A comprehensive interpretation can be found in: Katja Grawinkel, *Zuwider. Postpornografie als affekt-politische Gegentaktik*, unpublished master's thesis, Potsdam, 2012.
20 He explicitly refers to these artists (and Beth Stevenson, Annie Sprinkle's partner) who were also in the audience and participated in the conversation.
21 Imitating Yayoi Kusama's *Polka Dot Happening*, 1968.
22 ORLAN's *Tentative pour sortir du cadre* (1965); Helena Almeida's *Pintura Habitada* (1975); Shigeko Kubota's *Vagina Painting* (1965); Ana Mendieta's *Body Tracks* (1974); Janine Antoni's *Loving Care* (1992–96); Lynda Benglis' *Blatt* (1968–70); Yoko Ono's *Painting To Be Stepped On* (1961); and Carolee Schneemann's *Collage* (1966).
23 Unpublished song lyrics by Lilibeth Cuenca Rasmussen: *The Artist Song* (2007), received from the artist.
24 Elin Diamond, *Unmaking Mimesis, Essays on Feminism and Theatre*, London, 1997, p. xvi. She describes in detail the anti-identity potential of mimetic strategies in the context of feminist performance. For more on mimesis as a form of dissemination, see also: Anselm Franke, *Like, Like Being Like – On Mimesis, Mimicry and Mimétisme*, Antwerp, without year. http://www.extracity.org/img/project_texts/Mimikra%20001.pdf, accessed January 2014.
25 Rossa explicitly refers to Rudolf Schwarzkogler and the Viennese Actionists: "As a woman who works with her body, I had to 'compete' with this 'heroic' action during my whole art career." See: http://boryanarossa.com/blood-revenge-2/ accessed January 2014
26 The long-term project was born out of the research project *Troubling Research – Performing Knowledge in the Arts,* Akademie der bildenden Künste Wien (Academy of Fine Arts Vienna), 2009–2011. The work was shown in the form of an installation and a live performance in the context of *re.act.feminism #2 - a performing archive* at Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz, Spain, 2011.
27 Stefanie Seibold, *images = images*, 2013, p. 18, fn. 7., published on the occasion of the exhibition *Matt und Schlapp wie Schnee*, in Gallery Camera Austria, Graz January 2013.
28 See: Seibold, *images = images*, especially pp. 20-25.
29 This is one of the few performances that Pane did in front of a live audience and of which video documentation exists.
30 Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 23, 164-65.
31 See: Hemmings, *Why Stories Matter*, pp. 16–22, 164.
32 Hemmings, *Why Stories Matter,* p. 180.
33 Such essential omissions are the result of (among other things) the ways in which positions of black and lesbian feminism were named, left out or categorised. Thus, in the narratives analysed, these are either interpreted as catalysts for a development that veers from the multiculturalism of the 1980s towards the queer present and are thus 'frozen' in the 1980s, or they are not cited at all. See: Hemmings, *Why Stories Matter*, pp. 6, 162–63. She thus reinserts Monique Wittig, the forerunner of queer theory, into citations. See, for example, pp. 180ff.
34 See, for example: Hemmings, *Why Stories Matter,* pp. 23, 158, 165.
35 For example, Hemmings writes about 'disrupting' and 'breaking open' respectively: Hemmings, *Why Stories Matter*, p. 23 and p.181.
36 See: Hemmings, *Why Stories Matter,* p. 182.
37 Hemmings, *Why Stories Matter,* p. 23, emphasis added.
38 Hemmings, *Why Stories Matter,* p. 149, emphasis added.

Bettina Knaup

TELLING STORIES DIFFERENTLY

Strategien der Aneignung und Verbreitung feministisch-queerer Performancegeschichte(n)

Die bedeutendste Anregung für die Entstehung des Projektes *re.act.feminism* haben die vielen Künstler_innen gegeben, die sich in Form von Re-enactments, Re-performances[1], Aneignungen oder archivarischen und dokumentarischen Projekten mit feministisch-queerer Performancegeschichte auseinandergesetzt haben und dadurch diese Geschichte wi(e)derbeleben oder neu und anders erzählen.

Künstlerinnen wie Yoko Ono, Faith Wilding oder Sanja Iveković öffneten mit Re-performances ihrer eigenen, inzwischen ikonografisch gewordenen Arbeiten neue und andere Lesarten (Yoko Ono, *Cut piece*, 1965/2003; Faith Wilding, *Waiting*, 1972 / *Wait-With*, 2007; Sanja Ivekovic, *Triangle*, 1979/2005). Suzanne Lacy und Leslie Labowitz luden in *The Performing Archive – Restricted Access* (2007) jüngere Künstlerinnen in ihr Archiv, um dieses in installativer Form zu reaktivieren. Jüngere Künstler_innen kreierten auf umfassenden Archivrecherchen basierende Installationen (Stefanie Seibold, *A READER-Wallpaper*, 2006 / *Matt und Schlapp wie Schnee*, 2011) oder publizierten Video-Interviews mit für sie wegweisenden Pionierinnen (Andrea Saemann & Katrin Grögel, *Performance Saga,* 2011), die sie wiederum als Basis für eigene Performances nutzten (Andrea Saemann, *Saemann meets Schneemann*, 2004 / *Angel M eine Performance dank Ulrike Rosenbach*, 2008).

Andere verzichteten bewusst auf den direkten Kontakt, führten keine umfassenden Interviews oder holten keine Genehmigungen ein, sondern deuteten die Performancegeschichte als Teil des ‚creative commons'. So re-performte die estnische Valie Export Society (VES) im Jahr 2000 VALIE EXPORT's *Tapp und Tastkino*, *Homometer* und weitere Aktionen in den Straßen von Tallinn. Die Künstlerin Cornelia Sollfrank führte im Rahmen ihrer seit 2006 durchgeführten Serie *revisiting feminist art* einen männlichen Kollegen auf allen Vieren und mit Hundeleine durch eine Hamburger Shopping Mall (*Le chien ne va plus*, 2006) oder re-performte Niki de St. Phalles Shooting Paintings (*Trouble Shooting*, 2008). Und Lilibeth Cuenca Rasmussen und Boryana Rossa sampelten Momente der westlichen Performance- und Kunstgeschichte und eigneten sich diese über die Grenzen von Geschlecht und Ethnie an. Tania Bruguera wiederum re-performte über viele Jahre die Arbeiten der verstorbenen Ana Mendieta in Kuba, um sich der Unterbrechung eines potenziellen, fiktiven Dialogs durch Mendietas frühen Tod künstlerisch zu widersetzen (*Homenage a Ana Mendieta*, 1985–1996). Und wieder andere beziehen sich im weiteren Sinne auf subversive Momente der feministisch queeren (Performance-)Geschichte, auf Gesten, die in filmischen Installationen wiederholt, vermischt und ausgestellt werden, um eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Zeiten herzustellen (Pauline Boudry, Renate Lorenz, *Charming for the Revolution*, 2009; *Salomania*, 2009).

Zahlreiche Autor_innen haben sich in den letzten Jahren theoretisch mit Re-performances oder generell mit Fragen des Verhältnisses von Performance und Geschichte auseinandergesetzt.[2] Sie haben ausführlich dargelegt, weshalb es sich bei Re-performances (zumeist) nicht um eine nostalgische Rückschau, um ein Defizit kreativer Imagination im Hier und Jetzt oder um eine selbstbezügliche, auf Historisierung angelegte Kunstpraxis handelt. Re-performance kann im Gegenteil als eine Praxis betrachtet werden, die eine abschließende Historisierung und Kanonisierung einer radikalen und subversiven Kunstproduktion kritisch hinterfragt. Denn selbst mimetische Re-performances können niemals den Kontext, die Aktionen, Gesten und Motivationen der Künstler_in und die Reaktionen des Publikums ‚korrekt' und vollständig wiedergeben, sie produzieren immer Differenz.[3] Der Akt der Re-performance kann eher als eine Übersetzung im Sinne Walter Benjamins gesehen werden, die immer wieder neu und anders auf die Heterogenität und Vielfältigkeit des ‚Originals' reagiert.[4] In diesem Sinne stellen Re-performances auch eine Intervention in ein westliches, lineares, fortschrittsorientiertes Zeit- und Geschichtsverständnis dar. Sie organisieren einen Dialog über die Grenzen der Zeit hinweg, sind zugleich damals und jetzt, doppelte Zeit, sie aktualisieren etwas, das nicht bloß Vergangenheit ist, sondern immer noch auf seine Realisierung wartet.[5]

Die zahlreichen im Rahmen von *re.act.feminism* entstandenen oder gezeigten Arbeiten, die sich im weitesten Sinne mit der Wiederkehr von feministischer, queerer Performancegeschichte befassen, intervenieren dabei, so die These dieses Beitrags, auch in dominante und normative Erzählungen von feministischer Geschichte. Sie können zum einen als Widerstand gegen das Verschwinden feministischer künstlerischer Praxis aus dem kollektiven Gedächtnis gelesen werden, aber vor allem auch als Kritik an einer spezifischen Form der Historisierung, die diese Praktiken als eindeutig vergangen rahmt. Damit knüpfen sie an das an, was Clare Hemmings in *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory* einfordert, eine transformatorische Erzählung von feministischer Geschichte: „to allow a different vision of a feminist past, present and future."[6]

Why Stories Matter

Hemmings' Analyse der dominanten Erzählungen der westlichen feministischen Theorieentwicklung zielt darauf ab, deren Grammatik und narrative Struktur herauszuarbeiten. Diese trägt, so Hemmings, dazu bei, Feminismus als vergangen, verloren oder überwunden, also als Anachronismus zu deuten. Dadurch werden die Erzählungen feministischer Geschichte (teils unwillentlich) anschlussfähig an Genderdiskurse des Mainstreams, wie beispielsweise den Postfeminismus, der den Feminismus insgesamt als zwar historisch nötig, aber nun als überwunden und anachronistisch deutet oder auch die Geschlechtergleichheit in normativen entwicklungs- und migrationspolitischen Diskursen als erreichten westlichen Standard und Exportartikel deuten, dem sich die als patriarchal und rückständig angesehenen Kulturen anzupassen hätten.[7]

Basierend auf einer Analyse der Muster, Rhythmen, Wiederholungen, Common Sense-Aussagen und Auslassungen in den dominanten Erzählungen feministischer Theorieentwicklung,[8] identifiziert Hemmings drei Narrative,[9] die sich zwar in der Deutung und affektiven Bewertung dieser Geschichte unterscheiden, aber in ihrer Struktur, ihrer „politischen Grammatik" sehr ähnlich sind: Alle operieren mit einer Einteilung in Dekaden und einer selektiven Zitierpraxis, die bestimmte theoretische Schulen und Autor_innen bestimmten Dekaden und Generationen zuordnen und andere Positionen auslassen.[10] Alle beruhen auf einem Generationendiskurs, der inhaltliche Konflikte letztlich als quasi familiale Auseinandersetzungen zwischen Generationen fasst und damit psychologisiert, der Differenzen statt Ähnlichkeiten zwischen konstruierten Kohorten von Feministinnen betont, wodurch generationenübergreifende Frauenbeziehungen als notwendig antagonistisch imaginiert werden, und der die spezifische Zeitlichkeit eines (zumeist westlichen) Subjekts universalisiert.[11] Dabei werden Autor_innen und Leser_innen als zeitgenössisch, cutting edge, zurückgelassen oder überholt positioniert.[12] Nicht zuletzt führt diese selektive Zitierpraxis und der Generationendiskurs zur Konstruktion eines Bruchs und einer Entwicklung weg vom ‚eigentlichen' Feminismus durch einen scheinbar aus einer getrennten Genealogie entstammenden queer-poststrukturalistischen Theorieimport.[13]

Hemmings' Anliegen ist es jedoch nicht, eine andere, umfassendere, gar ‚korrektere' Geschichte feministischer Theorie und Praxis zu erzählen, da diese notwendigerweise wieder neue Auslassungen produzieren und den dominanten Diskurs intakt lassen würde. Ihr geht es vielmehr darum, die (dominante) Geschichte anders zu erzählen, also ihre formalen Strukturen offenzulegen, aber auch in diese zu intervenieren.[14]

Auch die zahlreichen Performancekünstler_innen, die sich mit Re-performance auseinandersetzen, erzählen Geschichte(n) anders, statt gänzlich andere Geschichten zu erzählen. Von den eingangs erwähnten Performances möchte ich im Folgenden einige genauer beschreiben.

Telling Stories Differently

re.act.feminism, Akademie der Künste, Berlin 2009: Faith Wilding sitzt auf einem Stuhl vor einer großen Leinwand, auf der eine Dokumentation ihrer einflussreichen Performance *Waiting* von 1972 zu sehen ist.[15] Ähnlich wie in der Aufzeichnung steht und sitzt das zahlreich erschienene Publikum in einem Halbkreis um sie herum, während sie mittig auf einem Stuhl sitzt und spricht. Das Publikum von 1972 und von 2009 scheint einen Kreis zu bilden und gemeinsam zu betrachten und zuzuhören. In der Performance von 1972[16] inszenierte Wilding mit einem als klagendem Ritornell vorgetragenen Text die passive, wartende, in zyklische Zeit von Geburt bis Tod eingebundene Frau, die nicht handelt, sondern nur be-handelt wird. Nach dem Ende der Videoprojektion setzt Wilding einen Kopfhörer auf und hört/spricht – nun vor leerer, weißer Leinwand sitzend – einen vielstimmigen Text in vier Kapiteln: Zitate, Gesprächsfetzen, Lieder, Samuel Beckett,

Luce Irigaray, ihre Mutter, Irina Aristharkova, Gregg Bordowitz. Das 5. Kapitel ist der Dialog mit dem Publikum. Dabei fragt sie, inwiefern Warten – durchaus im doppelten Wortsinne als ‚erwarten', aber auch ‚aufwarten' und ‚erhalten' (waiting as attending to, or giving attention to) – produktiv werden kann. Erzogen und geprägt von radikalen Pazifist_innen, erwägt sie Warten als Form des Widerstands – gegen Produktion, Konsumismus, Gewalt, Beschleunigung – und als offenen Raum zwischen Aktionen, in dem Neues entstehen kann. Vorrangig jedoch ist Warten ein gemeinschaftlicher Akt des Unbestimmt-Seins und damit des Werdens.

Sie hört/spricht:

Irigaray: "I hear you, I see you, I perceive you, I listen to you, I watch you, I am moved by you, astonished by you."
...
Irigaray: "The community will be composed of relations-between,
and not of one + one + one."
...
Wait-with, an act of political love.
Wait-with, an action,
Wait-with, a meditation,
Wait-with, open space between actions,
Wait-with, a space of resistance,
in this room,
in this moment.

Wait-with as our work.[17]

In diesem gemeinschaftlichen Moment re-artikuliert und aktualisiert Wilding eine ikonografisch gewordene, in bestimmten Erzählungen des Feminismus der 1970er Jahre ‚eingefrorene' Performance und hebt dabei neue und andere Bedeutungen hervor. Nicht die Dramatisierung weiblicher Passivität und Verletzlichkeit steht im Vordergrund, sondern Passivität als gemeinschaftliche Form des Widerstands, als undefinierter Raum des Dazwischen, des Werdens. *Wait-With* betont dabei durch die spiegelbildliche Anordnung auch die Kopräsenz von Damals und Jetzt, von unterschiedlichen Orten und Versammlungen, von jungem und gealtertem Körper, und damit die Bedeutung eines Dialogs über die scheinbare Grenze abgesteckter Generationen hinweg, für ein solches Werden in Gemeinschaft.

Performance Saga Festival, Bern 2008[18]: Sands Murray-Wassink kniet nackt auf allen Vieren auf einem Tisch. Nachdem er sich ein transparentes Spekulum in den Anus eingeführt hat, filmt ihn sein Partner Robert Wassink-Murray von hinten, das Bild wird auf eine Leinwand übertragen. Die Szene wird von leiser Musik begleitet. Er beginnt aus einem Buch vorzulesen: Sein Text reflektiert die Komplexität schwuler Sexualität, die Mischung aus Kontrollverlust, Hingabe, Scham und Lust, und schlägt den Bogen zu feministischer Kunst und Politik, der er sich verbunden fühlt. Im Anschluss an die Szene lädt er das Publikum zu einem Gespräch über das Gesehene, über Beziehung, Intimität, Depression, Scheitern und Liebe ein.[19]

Diese Szene aus der Performance *Town Hall Philosophical Living Color Drawing* (2008) evoziert zum einen Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* (1975), in der sie in typischen Akt-Posen auf einem Tisch kniend, sich bückend oder liegend aus ihrem Buch *Cezanne, She was a great painter* rezitiert, bevor sie eine beschriftete Papierrolle aus ihrer Vagina zieht und den Text vorliest, der die Unterdrückung des ‚Weiblichen' in der Kunst beklagt. Zum anderen erinnert Murray-Wassinks Performance an Annie Sprinkles *Public Cervix Announcements*, in der sie das Publikum einlädt, mit Spekulum und Taschenlampe einen Blick in ihre Vagina und auf den Muttermund zu werfen, um anschließend über das Gesehene zu sprechen.[20]

Der Akt des Lesens, Sprechens, Verkündens und Debattierens verbindet alle drei Performances. Schon die jeweiligen Titel verweisen auf mündliche Rede oder verfassten Text: auf die in den USA verbreitete Tradition der Town Hall Debates, auf öffentliche Ankündigungen oder auf die Schriftrolle. Aber insbesondere das verkörperte Sprechen in einer affektiven, einen körperlichen Überschuss produzierenden Situation, das Sprechen eines geschlechtlichen, vielleicht erregten, vielleicht schmerzenden, beschämten, riechenden Körpers steht bei allen drei Künstler_innen im Mittelpunkt.

Murray-Wassink verbindet so im Hier und Jetzt künstlerische Akte, die ikonografisch, aber auch anachronistisch geworden sind, da sie als bestimmten Dekaden und Traditionen des Feminismus zugehörig gelten – einem häufig als essenzialistisch gekennzeichneten Feminismus der 1970er Jahre und einem Pro-Sex-Feminismus der 1980er Jahre. Er verbindet diese mit einer queeren Artikulation von Begehren und liest damit die Akte und Gesten als offen, vielfältig und vor allem auch anschlussfähig.

In der Eröffnungsszene von *Never mind Pollock … Women on Painting* (2008/2009), einer Serie von Re-performances performativer Aktionen von Künstlerinnen, erscheint Lilibeth Cuenca Rasmussen als Yayoi Kusama, die sich ihrer Umgebung in scheinbar perfekter Mimesis angleicht.[21] In ein gepunktetes Kostüm gehüllt, welches das exakte Muster der sie umgebenden tapezierten Wände und Böden aufgreift, erscheint sie zunächst gleichsam als Kopie der Kopie (als Reinszenierung einer Künstlerin, die sich seit den 1960er Jahren selbst in immer neuen Varianten als mimetische Kopie inszeniert). Dann beginnt Cuenca, ihre nackten männlichen Mitperformer mit den gleichen Punkten zu bemalen, versucht diese sich anzuverwandeln, diese wiederum setzen den Vorgang fort und bemalen sich gegenseitig. Das Verhältnis von Original und Kopie, von Selbst und Anderem gerät zunehmend ins Wanken. Nach kurzen selbstgetexteten Rap-Einlagen, die ihre eigene Position als Künstlerin befragen, folgen weitere Re-performances, die sie in einem Sampling kurzer Performanceclips miteinander verwebt.[22] Die Arbeiten werden dabei nicht als in sich abgeschlossene, einflussreiche oder auratische Kunstwerke historisch ‚korrekt' re-performt, sondern als sich gegenseitig infizierende Gesten, als Teil unseres kollektiven Gedächtnisses, das in immer neuen Konstellationen und Assemblagen gebraucht, befragt, übersetzt, verändert, vermischt, de- und re-konstruiert werden kann – „Recycling and Sampling Remains"[23].

Wenn Cuenca, nachdem sie wie Janine Antoni in *Loving Care* ihren Körper als Pinsel benutzt und mit ihren in schwarze Farbe getauchten Haaren den Boden bemalt hat, anschließend farbverschmiert und tropfend die Zuschauer_innen einlädt, Teile ihrer Kleidung wegzuschneiden wie Yoko Ono in *Cut Piece*, lassen sich die Arbeiten nicht mehr als getrennte, autonome Werke lesen. (Farb-)Spuren übertragen sich von einem auf das andere Werk, von Künstler_innen auf Künstler_innen auf Zuschauer_innen. Die Spuren haben dabei zwei Funktionen, sie können als Aufzeichnung vergangener Gesten und Handlungen gelesen werden, dienen aber auch als Handlungsanweisung oder Aufforderung für zukünftiges Handeln. Auf diese Weise verdeutlicht Cuenca die in jedem künstlerischen Akt bereits enthaltenen Bezugnahmen, Wiederholungen und Einflüsse, die Heterogenität und Instabilität in jedem ‚Original'. Zudem betont sie den Aufforderungscharakter, das Potenzial, uns zur Nachahmung, zum Widerspruch, zur De- oder Rekonstruktion anzuregen.

So lässt sich Lilibeth Cuencas Arbeit mit Elin Diamond auch als „feministische Mimesis" beschreiben, die vor allem auf Produktion und Wandel und nicht auf Reproduktion von Gleichheit gerichtet ist, auf Dissemination nicht Repräsentation „releasing the historical particularity and transgressive corporeality of the mimos, who in mimesis, is always more and different than she seems."[24] Feministische Performancegeschichte wird dabei kollektiviert, aus der Linearität der Zeit entlassen und einer ‚transgressiven Verkörperung' ausgesetzt.

(Mimetische) Aneignung und Verbreitung sind Strategien, die sich auch in Boryana Rossas Arbeit *The Vitruvian Body* (2009) wiederfinden, einer Live-Performance, die ebenso wie Cuencas *Never mind Pollock* im Rahmen von *re.act.feminism* am 23.1.2009 gezeigt wurde. Ähnlich wie bei der philippinisch-dänischen Künstlerin Cuenca erfolgt die Aneignung über kulturelle, geschlechtliche und ethnische Grenzen hinweg. Rossa nimmt in dieser Arbeit Bezug auf die Lehre des römischen Architekten Vitruvius von den idealen, universellen Proportionen des Menschen sowie auf die berühmte Skizze des Vitruvianischen Menschen von Leonardo da Vinci. Dieser universelle, harmonische Körper war natürlich ein sehr spezifischer, weißer, männlicher, historischer Körper, den Rossa in ihrer Re-performance mit ihrem eigenen kontrastiert. Rossa steht nackt mit ausgestreckten Beinen und Armen in einer Stahlkonstruktion aus Kreis und Quadrat. Arme und Füße streckt sie durch runde Auslassungen, die wiederum von kleineren Löchern umrandet sind. Die Metallkonstruktion ist zu klein für sie, sie muss ihren Kopf leicht vorbeugen und kann keine bequeme oder gar ‚harmonische' Pose einnehmen. Oleg Mavromatti – gemeinsam bilden die beiden das Künstlerduo Ultrafuturo – näht Rossas Hände und Füße an das Gerüst, während sie mit dem um sie herum auf dem Boden sitzenden Publikum spricht. Rossa verwebt in ihrem Monolog dabei zwei unterschiedliche Geschichten: Zum einen reflektiert sie die nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in aktueller Wissenschaft und Gentechnik präsente Sehnsucht nach dem idealen, normierten Körper und die Ausgrenzung derjenigen, die dieser Norm nicht entsprechen. Zum anderen erzählt sie die Geschichte zumeist westlicher Body Art und

Performancekunst sowie der Mythen, die sich um die ‚heroischen', autoaggressiven Aktionen oft männlicher Performancekünstler rankten.[25] Dabei fordert sie das Publikum auf, näherzukommen, genau hinzuschauen, wie sie Stich um Stich in den Metallrahmen eingenäht wird, und sie zu fotografieren, die Bilder zu posten, zu verwenden, weiterzubearbeiten, sich also aktiv an der Produktion und Zirkulation neuer Bilder und Mythen zu beteiligen.

In dieser Performance eignet sich Rossa die universalisierenden und heroisierenden Gesten der Kunstgeschichte zugleich an und unterwandert diese, überschreibt sie, kopiert, recycelt und sampelt sie und fordert das Publikum auf, Teil dieses kollektiven Prozesses der Um- und Neudeutung von Geschichte zu werden. Auch Rossa verweigert sich dabei einer linearen Vorstellung von Geschichte, die radikale Body Art einer bestimmten Zeit, einem bestimmten geopolitischen Kontext und bestimmten Subjekten zuordnet und sie als osteuropäische Künstlerin immer schon als ‚zu spät kommend' und als anachronistisch lesen lässt. In ihrer Form der oben bereits zitierten „feministischen Mimesis", die die Differenz von Original und Kopie, Autor_in und Rezipient_in, Künstler_in und Publikum unterwandert und die Verbreitung in den Vordergrund stellt, verweigert sie sich damit auch einer westlichen Chronologie.

Matt und Schlapp wie Schnee ist ein mehrjähriges Projekt, das Stefanie Seibold gemeinsam mit Teresa María Díaz Nerio sowie der Kunsthistorikerin Patricia Grzonka entwickelt hat und das seit 2009 in unterschiedlichen Formaten präsentiert wurde.[26] Die Arbeit befasst sich mit dem Werk und der Rezeptionsgeschichte von Gina Pane. Basierend auf umfassenden Archivrecherchen, Interviews, einer kritischen Re- und De-konstruktion von Gesten, Abläufen und Performance-Objekten der Performance *Discours mou et mat* (1975) und experimentellen installativen Anordnungen, unterziehen die Künstlerinnen Gina Pane einer kritischen Re-Lektüre. Diese betont die Komplexität und Vielschichtigkeit des Werkes und versucht es, einer – von Pane selbst und ihrer Lebensgefährtin und Nachlassverwalterin durchaus beförderten – überdeterministischen Lesart zu entziehen, die insbesondere Panes herausragenden Körpereinsatz und die häufigen Akte der Selbstverletzung unterstreicht. Ohne die Bedeutung dieses Aspektes in Panes Werk gänzlich zu negieren, bedienen sich Seibold/Díaz Nerio jedoch einer „temporären Zurückweisung"[27]. Sie möchten die vorherrschende Lesart unterbrechen, um den Blick auf anderes freizulegen: auf die vorrangige Bedeutung des Bildes und der Bildproduktion im Werk Panes, auf die komplexen Bildnarrative mit Referenzen zur Malereigeschichte und zu queeren Bildwelten, auf die bedeutende Rolle von verschiedensten symbolischen Objekten und abstrahierten Gesten in ihrem Zeichenvokabular, auf die darin enthaltenen politischen Bezüge zum Vietnamkrieg und zu Gewaltverhältnissen allgemein, aber auch auf die Auslassungen und unreflektierten Stereotype in der Bildproduktion Panes.[28]

Wesentlicher Teil der Recherchen sind dabei Re-performances von *Discours mou et mat*.[29] Sie erfolgen zumeist nicht öffentlich, dienen vor allem der verkörperten Erkenntnis und fungieren wiederum als Grundlage für eine alternative Bildproduktion. Dabei steht die kritische Intervention in die Struktur der Performance im Vordergrund: Seibold und Díaz Nerio ändern die Abfolge und arbeiten mit Auslassungen, sie tauschen die Rollen, sie tragen von Díaz Nerio geschaffene Kostüme, die auf Hautfarbe und einen intergeschlechtlichen Körper verweisen und die nicht hinterfragte Weißheit und heteronormativ lesbare Nacktheit in diesem Werk Panes stören. Sie fragen, was passiert, wenn sie die ikonografisch gewordene Szene, in der Pane sich mit einer Rasierklinge die Lippen aufritzt, weglassen, wenn die nackte, anonyme Frau im Hintergrund plötzlich aktiv wird, was, wenn die Nacktheit mit einem hinsichtlich Hautfarbe und Geschlecht uneindeutigen Kostüm bedeckt wird?

Fotos dieser Rekonstruktionen, die Kostüme und re-kreierten Objekte selbst, Requisiten der Bildproduktion wie Lampen und Kameras ebenso wie Rechercheergebnisse und Archivmaterial werden in unterschiedlichen Anordnungen collagenhaft zu einem neuen, sich immer wieder wandelnden Gina-Pane-Archiv zusammengestellt. Keine ‚korrektere' Geschichte wird hier erzählt, aber die verfasste, dominante Erzählung zurückgewiesen und für Momente eines Werdens geöffnet.

de-authorising, reciting, disrupting, inhabiting, shuttling back and forth

Ähnlich wie die beschriebenen Künstler_innen erzählt auch Clare Hemmings in *Why Stories Matter* Geschichte anders. Sie verwendet dabei verschiedene Methoden,

die durchaus Ähnlichkeiten und Anknüpfungspunkte mit Strategien der hier beschriebenen Re-performances aufweisen. Im Zentrum steht eine spezifische Zitierpraxis, die sie als ‚De-authorization' bezeichnet und eine Form der Rezitation, die sie „Tactical Recitation" oder auch „Feminist Re-narration" nennt.[30] Mit ihrer Methode der ‚De-Autorisierung' betont sie die Kollektivität von Theorie- und Wissensproduktion sowie Geschichtserzählung. Der Fokus ihrer Analyse liegt daher nicht auf Positionen einzelner Autor_innen und deren monografischen Arbeiten, sondern auf (anonymisierten) Veröffentlichungen in wichtigen Fachzeitschriften und damit auf auch institutionell und kollektiv hergestellten Narrativen. Die von ihr analysierten Zitate werden anonymisiert und deautorisiert. Im Vordergrund steht nicht, wer was gesagt hat, sondern die narrative Struktur, die Ähnlichkeiten, die Wiederholungen, die Auslassungen in den von Hemmings zitierten Textstellen.[31]

Während sie durch die ‚De-Autorisierung' vor allem den dominanten Diskurs offenzulegen versucht, geht sie mit der Methode der ‚Taktischen Rezitation' weiter und möchte in diesen Diskurs intervenieren. Im Vordergrund steht dabei der Versuch, die Auslassungen, die wesentlicher Bestandteil der analysierten Narrative sind, die „Geister in den Schatten der Narrative"[32] wieder in diese einzufügen und zu untersuchen, welchen Effekt dies haben könnte.[33] Ausgehend von potenten Auslassungen, präsenten Abwesenheiten und ihrer affektiven Beziehung zu diesen, ihrer Frustration über die Verzerrungen und Auslöschungen, beginnt sie, die Zitate umzuschreiben. Sie „faltet", „falzt" und „forciert"[34] die Abwesenden wieder in den Diskurs hinein. Dabei ist vor allem das Moment der Störung[35] wichtig, denn Hemmings intendiert einen Bruch mit der scheinbaren Linearität von Geschichte, der Generationenfolge, der Ordnung in Dekaden und Schulen, und der textuell hergestellten Trennung von poststrukturalistischer, queerer Theorie und Feminismus. Sie möchte dadurch einen Möglichkeitsraum eröffnen, der zumindest temporär andere Begegnungen und Allianzen erlaubt, nicht jedoch eine verfasste neue Geschichte.[36] Dieser Möglichkeitsraum, so deutet sie zumindest an, könnte nicht nur ein textueller, sondern auch ein physischer Raum sein, der „bewohnbar" ist, in dem wir uns begegnen und bewegen. So fragt sie: „What kinds of historical and political possibilities does such a move allow us to imagine or temporarily *inhabit*?"[37], und wünscht sich die Möglichkeit: „to grasp the possibility of feminist spaces of friendship, desire, affiliation, and productivity that produce variegated historical accounts whose subject (of any age) *shuttle back and forth* between their own and other's memories, representations, and fantasies of past, present and future."[38]

‚De-authorising', ‚reciting', ‚disrupting', ‚inhabiting', ‚shuttling back and forth': Wenn die Methoden und Strategien auch nicht deckungsgleich sind, so kann man doch Anknüpfungspunkte finden. Lilibeth Cuenca Rasmussens Collagieren und Sampeln von Performanceausschnitten lässt sich auch als eine Form der De-Autorisierung lesen oder als eine Kritik und Hinterfragung von Autorschaft, die die kollektive Dimension künstlerischer Produktion betont. Nicht die einzelne Autorin und ihr Werk stehen in ihrer Re-performance im Vordergrund, sondern die Vielstimmigkeit und die gegenseitigen Bezugnahmen feministischer Interventionen in die Kunstgeschichte. Auch die Strategie der taktischen Re-zitation mit ihrem Fokus auf Auslassungen, Schatten oder anderen Dimensionen der jeweiligen Geschichte(n) treten bei einigen der beschriebenen Re-performances in Erscheinung. So ‚faltet' und ‚forciert' sich Boryana Rossa als osteuropäische Künstlerin in bestimmte Erzählungen westlicher Kunstgeschichte hinein, und auch Teresa María Díaz Nerio unterwandert mit ihren Haut- und Geschlechtskostümen die unausgesprochene Weißheit und Heteronormativität feministischer Kunstproduktion. Die Methode der Störung und Unterbrechung wird sehr explizit von Stefanie Seibold und Teresa María Díaz Nerio angewendet, wenn sie in ihren Re-performances und Installationen von Gina Pane die dominante Deutung dieser Künstlerin ‚temporär zurückweisen', Aspekte ihres Werkes unberücksichtigt lassen oder Abläufe und Rollenverteilungen ihrer Performance ändern. In einem weiteren Sinne können aber auch die anderen beschriebenen Arbeiten als Störung einer als linear verstandenen feministischen Kunstgeschichte gelesen werden, die Künstler_innen und ihr Werk Dekaden, Generationen und Strömungen zuordnet und in einer entsprechenden Chronologie fixiert. Insbesondere Sands Murray-Wassink und Faith Wilding entlassen die von ihnen bearbeiteten Performances aus einer festgezurrten Chronologie und damit verbundenen Einordnung, um andere Deutungen, Begegnungen und auch politische Allianzen zu ermöglichen.

Vor allem aber schaffen die beschriebenen Arbeiten auf je unterschiedliche Weise einen verkörperten Raum des

Werdens und der Begegnung, der den Beteiligten erlaubt, Geschichten zu „bewohnen“ und sich zwischen diesen „hin und her zu bewegen“. Die Künstler_innen verkörpern und performen die Stimmen und Gesten der Vergangenheit als gegenwärtig, Vergangenheit und Gegenwart werden ko-präsent, die versammelten Körper werden in ihrer Historizität erfahrbar und laden zu gemeinschaftlichen Gesten ein, die das Verhältnis von feministischer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu- und umdeuten.

---

1 Die Begriffe ‚Re-enactment' und ‚Re-performance' lassen sich nur schwer systematisch unterscheiden, ihnen werden aber häufig unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben: Mit ‚Re-enactment' wird eher eine mimetische Wiederholung von Performances oder historischen Ereignissen assoziiert, während mit ‚Re-performance' auch Neuinterpretationen oder Umdeutungen assoziiert werden. Der einfachen Lesbarkeit halber wird im Folgenden der Begriff ‚Re-performance' verwendet, es sei denn, die Künstler_innen / Autor_innen verwenden selbst den Begriff ‚Re-enactment'.

2 Siehe: Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York 2011; Amelia Jones and Adrian Heathfield (Hg.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol, Chicago 2012; Barbara Claußen (Hg.), *After the Act, The (Re)Presentation of Performance Art*. Wien, 2007; Sven Lüttiken (Hg.), *Life, once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005.

3 Siehe: Rebecca Schneider, *Remimesis: Feminism, Theatricality, and Acts of Temporal Drag*, Vortrag im Rahmen der *re.act. feminism*-Konferenz, Akademie der Künste, Berlin, 23. Januar 2009, Audiofile auf http://www.reactfeminism.org/nr1/konferenz.html#schneider, zuletzt aufgerufen im Januar 2014.

4 Siehe: André Lepecki, The Body as Archive: The Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances, *Dance Research Journal*, 42.2 Winter 2010, S. 28-48.

5 Siehe: Schneider, *Remimesis*, o. S.

6 Clare Hemmings, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham/London 2011, S. 1.

7 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 7-11, 136–146.

8 Untersucht werden die gesammelten Ausgaben mehrerer international einflussreicher, englischsprachiger Fachzeitschriften von 1998 bis 2007. Ihr Fokus liegt auf kollektiv und institutionell hergestellten Narrativen. Autor_innen werden dabei nicht namentlich zitiert, sondern nur die Quelle, also Journal und Jahr, aufgeführt; zur Methode siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 16-20, 22.

9 Diese drei Narrative erzählen die feministische Geschichte als Fortschritt, Verlust oder Wiederkehr. Zum ‚Loss Narrative' siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 4, 59ff.: Durch Fragmentierung und Diversifizierung, aber auch durch den Fokus queerer Theorie auf sexuelle Identitäten sei der politische Impuls des Feminismus verlorengegangen. Zum „Progress Narrative" siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 3 – 4, 31ff.: Durch Interventionen des lesbischen und schwarzen Feminismus der 1980er Jahre und der Weiterentwicklung dieser identitätspolitischen Positionen hin zur queeren Theorie der 1990er Jahre sei der problematische Essenzialismus und die damit einhergehenden Ausgrenzungen des Feminismus der 1970er Jahre überwunden worden. Zum „Return Narrative" siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 4 – 5, 95ff.: Trotz berechtigter Kritik am Essenzialismus der 1970er Jahre führe der vom Poststrukturalismus beeinflusste Feminismus zu politischer Wirkungslosigkeit. Daher müsse der in den 1970er Jahren vorherrschende Fokus auf strukturelle Ungleichheiten und materielle Körper wieder aufgegriffen werden.

10 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 161 – 163.

11 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 147 – 151.

12 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 5, 150 – 151.

13 Insbesondere assoziiert mit Judith Butler, aber auch Gayatri Spivak und Donna Haraway; siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 6, 141 – 146, 165 – 175.

14 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 14, 16.

15 2006 wurde Wilding von Connie Butler, der Kuratorin der Ausstellung *WACK! Art and the Feminist Revolution*, MOCA Los Angeles 2007, eingeladen, *Waiting* erneut zu performen. Seither hat Wilding *Wait-With* dreimal performt, zuletzt in Berlin 2009.

16 Zu Details dieser Performance und ihres Kontexts siehe: Faith Wilding, *By our own hands: The woman artist´s movement in Southern California, 1970 – 1976*, Santa Monica, California, 1977.

17 Faith Wilding, *Wait-With*, unveröffentlichtes Manuskript, liegt der Autorin vor.

18 Diese Ausgabe des Performance Saga Festival (3. – 6.12.2008, Basel) ist Teil des oben zitierten Projektes von Andrea Saemann und Katrin Grögel, das sich um die Weitervermittlung von Performancegeschichte und auch um Begegnungen von Künstler_innen unterschiedlicher Generationen bemüht, http://www.performancesaga.ch/.

19 Bei dieser Szene handelt es sich um einen Ausschnitt aus der ca. 45-minütigen Performance, einige Aspekte bleiben hier unberücksichtigt. Eine umfassende Deutung findet sich in der unveröffentlichten Masterarbeit von Katja Grawinkel, *Zuwider. Postpornografie als affekt-politische Gegentaktik*, Potsdam 2012.

20 Murray-Wassink bezieht sich explizit auf diese Künstlerinnen (und Beth Stevenson, die Partnerin von Annie Sprinkle), die auch im Publikum saßen und sich am Gespräch beteiligten.

21 Nach Yayoi Kusamas *Polka Dot Happening*, 1968.

22 ORLAN, *Tentative pour sortir du cadre*, 1965; Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975; Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965; Ana Mendieta, *Body Tracks*, 1974; Janine Antoni, *Loving Care*, 1992 – 1996; Lynda Benglis, *Blatt*, 1968 – 1970; Yoko Ono, *Painting to be stepped on*, 1961 und Carolee Schneemann, *Collage*, 1966.

23 Unveröffentlichter Liedtext von Lilibeth Cuenca Rasmussen, *The Artist Song, part 2*, 2007; Manuskript liegt der Autorin vor.

24 Elin Diamond, *Unmaking Mimesis, Essays on Feminism and Theatre*. London 1997, S. xvi. Sie beschreibt ausführlich das anti-identitäre Potenzial mimetischer Strategien im Kontext feministischer Performance. Zur Mimesis als Verbreitung siehe aber auch Anselm Franke, *Like, Like Being Like – on Mimesis, Mimicry and Mimetisme*, http://www.extracity.org/img/project_texts/Mimikra%20001.pdf, zuletzt aufgerufen im Januar 2014.

25 Boryana Rossa bezieht sich explizit auf Rudolf Schwarzkogler und die Wiener Aktionisten: "As a woman who works with her body, I had to 'compete' with this 'heroic' action during my whole art career." http://boryanarossa.com/blood-revenge-2/, zuletzt aufgerufen im Januar 2014.

26 Das Langzeitprojekt ging aus dem Forschungsprojekt *Troubling Research – Performing Knowledge in the Arts*, Akademie der bildenden Künste Wien, 2009 – 2011, hervor. Die Arbeit wurde in Form einer Installation und einer Live-Performance im Rahmen von *re.act.feminism #2 - a performing archive* im Centro Cultural Montehermoso 2011 gezeigt.

27 Siehe Seibolds Publikation anlässlich der Ausstellung *Matt und Schlapp wie Schnee*, Camera Austria Graz, Januar 2013: Stefanie Seibold, *images = images*, 2013, S. 18, Fußnote 7.

28 Siehe: Seibold, *images = images*, S. 20 – 25.

29 Es handelt sich dabei um eine der wenigen Performances, die Gina Pane live vor Publikum aufgeführt hat und von der es eine Videodokumentation gibt.

30 Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 23, 164-65.

31 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 16 – 22, 164.

32 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 180.

33 Solche wesentliche Auslassungen liegen u. a. darin begründet, wie Positionen des schwarzen und des lesbischen Feminismus benannt, ausgelassen oder zugeordnet werden: So werden sie in den analysierten Narrativen z.B. entweder als Katalysator für eine Weiterentwicklung weg vom Multikulturalismus der 1980er Jahre hin zur queeren Gegenwart gedeutet und in den 1980er Jahren ‚eingefroren', oder gar nicht erst zitiert: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 6, 162 – 163. Beispielsweise fügt sie die Vorläuferin queerer Theorie Monique Wittig in die Zitate wieder ein: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 180ff.

34 Sie schreibt „folding" und „forcing": Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 23, 158, 165.

35 Sie schreibt „disrupting" und „breaking open": Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 23 und S. 181.

36 Siehe: Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 182.

37 Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 23, Hervorhebung der Autorin.

38 Hemmings, *Why Stories Matter*, S. 149, Hervorhebung der Autorin.