

Ines Lindner

Prickelnd bis ätzend: Interventionsstrategien der Guerilla Girls*

Seit Mitte der 80er Jahre führen die Guerilla Girls einen effektvollen Untergrundkampf gegen die New Yorker Kunstszene. Sie wollten nicht länger zusehen, wie der „Zeitgeist“ die politischen Forderungen der Frauenbewegung aus den 70er Jahren vom Tisch fegte. Ihr erklärtes Ziel war, den Feminismus wieder in Mode zu bringen. Was sind die Voraussetzungen ihrer Strategie? Ist sie übertragbar? Keine Frage, sie

sind erfolgreich. Die New York Times konzediert den Guerilla Girls anfänglich ihres fünften „Geburstages“ 1989, daß ihr Einsatz gegen Sexismus und Rassismus das Klima der Kunstwelt verändert habe.¹ Weitere fünf Jahre später schreibt der Redakteur von Newsweek über die Whitney Biennale 1993, die politisch engagierte Gründung der wichtigsten Übersichtsschau zeitgenössischer amerikanischer Kunst², sie sähe aus wie die New York Post, ediert von den Guerilla Girls.

„We are taking full credit for this“, gibt eins der GGs mit einem charakteristischen Anflug von Ironie für „Art in America“ zu Protokoll.³

Wütend und enttäuscht darüber, daß nach fast zwanzig Jahren Frauenbewegung die Kunstszene es sich immer noch politisch leisten konnte, Frauen zu marginalisieren, entwickelten die GGs Mitte der 80er Jahre eine neue Strategie: Statt Klagen und Anklagen – boshafte Koketterie und beißende Kritik; statt lila Latzhosen – Netzstrümpfe und Gorilla-Masken. Die effektvolle Selbstinszenierung spielt mit dem Unterhaltungswert ihrer intelligenten Frechheiten und mit der Schaulust des Publikums. Durch betont aufreizende Kleidung geweckt, wird sie durch die Gorilla-Maske zugleich irritiert.

„Making feminism fashionable again“, charakterisiert eins der GGs bei einem Besuch in Berlin⁴ die geänderte Taktik im Kampf gegen die Benachteiligung von Künstlerinnen durch alle Kunst präsentierenden und vermittelnden Institutionen.

Der Enthusiasmus, mit dem sie von den Studentinnen der Hochschule der Künste als Vorkämpferinnen begrüßt wurden, erhielt jedoch in der Diskussion einen empfindlichen Dämpfer. Wenn sie Einladungen folgen, wollen sie über die Vorstellung ihrer Arbeit hinaus Interventionsstrategien diskutieren und Frauen Mut zu Aktionen machen, keinesfalls wollen sie aber einfach kopiert werden. „Nehmt, was ihr gebrauchen könnt, entwickelt eure Strategien aus dem situativen Kontext heraus – aber benutzt unseren Namen nicht.“ Eine Studentin zeigte sich enttäuscht über die Abgrenzung, die ein Bestehen auf dem Copyright für den Namen bedeutet. Wäre es nicht wunderbar, wenn es in allen Städten Guerilla Girls gäbe, vielleicht Guerillababies? Könnte es nicht eine weltweite Bewegung geben? Könnten die neuen Aktivistinnen nicht von dem Signalwert des Namens profitieren?

Im Gegenzug versuchten die GGs ihr ganz spezifisches Gruppenprofil zu beschreiben. Bereits die auf lokaler Ebene operierende Gruppe ist nicht offen. Die Mitglieder werden cooptiert, d.h. wann immer jemand geht oder eine Erweiterung gewünscht wird, werden gezielt Frauen aus dem Kunstbetrieb angesprochen. Das sichert die Anonymität der einzelnen, die ein entscheidender Teil der Strategie der GG's ist.

Während Anonymität sonst gerade das Problem von Frauen ist, ihre Namenlosigkeit den Ausschluß auf der Repräsentationsebene anzeigt, wird sie als selbst gewählte subversiv.

Niemand in der New Yorker Kunstszene weiß, ob in seiner nächsten Nähe ein GG arbeitet. Als Individuen entziehen sie sich der Neugier, den Enttarnungswünschen, auch der Verfolgung derjenigen, deren offenen oder verdeckten Sexismus und Rassismus sie in ihren Plakataktionen öffentlich machen. Die Stärke ihrer Anonymität ist, daß keine Einzelne herausgegriffen und auf die sanfte oder grobe Art fertiggemacht werden kann. Allerdings kann sich auch keine die oft mühevollen und einfallsreichen Arbeit öffentlich zurechnen. „Es ist nicht gerade, was man in seinen Lebenslauf reinschreiben kann“, kommentiert eines der GGs trocken.



Guerilla Girls vor Clifford Still 1950-A, No 2, in der Ausstellung Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Martin Gropius-Bau, Berlin 1993. Foto Birgit Kleber

Suzi Gablik befragte ein Guerilla Girl zu der Beziehung zwischen ihrem persönlichen Werk und der Arbeit als Guerilla Girl. Die Antwort: „Ich bin sicher, daß wir darauf sehr verschieden antworten. Aber im Prinzip geht es um zwei verschiedene Sachen. Was sie aber unmittelbar miteinander zu tun haben, ist, daß ein Guerilla Girl zu sein und öffentlich über diese Sachen zu sprechen, meine eigene Entschlossenheit als Frau und Feministin stärkt. Ich nehme diese Energie mit in meine Arbeit. Es ist eine Möglichkeit, die Wut und den Ärger zu kanalisieren, ihm eine Form zu geben, anstatt daran als Künstlerin zu leiden, ihn auf sich selbst zu lenken.“⁵

Die Aktionen werden in der nach außen als Geheimgesellschaft erscheinenden Gruppe demokratisch abgestimmt. Vor allem zwei Grundsätze sind dabei wichtig, die wahrscheinlich für die für eine aktionistische Gruppe nicht gerade typische, lange Lebensdauer verantwortlich sind: Man muß nicht unbedingt ästhetische Ansichten und Urteile teilen; entscheidend ist allein die politische Grundüberzeugung, daß der weibliche Teil der Menschheit Anspruch auf angemessene Repräsentation hat. Mit welchen Mitteln wirkungsvoll in der Kunstszene darauf hingewiesen werden kann, ohne in die alten Klagelieder zu verfallen, haben sie durch „trial and error“ nach und nach herausgefunden. Ein fertiges Konzept, so betonen sie, gab es nicht... Nicht einmal die Frage, ob das „Kunst“ ist, was sie machen, wird von den Beteiligten gleich beurteilt. Ohne daß es eine auf Klärung drängende Auseinandersetzung gegeben hätte, sind es mit der Zeit mehr geworden, die das so sehen, wie eins der GGs auf Nachfrage mitteilt.

„Du mußt die Ideen anderer mögen. Es gibt immer ein Bündel Lösungen für ein Problem. Vorschläge werden diskutiert und überarbeitet. Wichtig ist, daß man sich ein-

verstanden erklärt, etwas mitzutragen, selbst wenn man es nicht mag. Jede von uns hat ihre Lieblingsplakate/Aktionen und andere, die sie nicht besonders mag.“

Anders als bei politisch aktiven Gruppen in Deutschland, scheint das Selbstverständnis äußerst offen und pragmatisch zu sein. Obwohl sie eine geschlossene Gesellschaft sind, scheint es keine Einschwörung auf eine gemeinsame Identität zu geben und folglich auch keine Richtungskämpfe und Spaltungsprobleme, die dank der deutschen Gründlichkeit, mit der alles geklärt werden muß, fester Bestandteil unserer politischen Erfahrung sind.

Während es nach innen eine völlig undogmatische, pragmatische Verfassung gibt, hat sich nach außen hin durch ein Zeichensystem ein ziemlich geschlossenes Bild entwickelt, das nicht allein auf dem politischen Ansatz, sondern auf spezifischen Darstellungsformen basiert, die sie in ihren Interventionen im Kunstbetrieb entwickelt haben. Trotz ihres weltweiten Rufs sind die Guerilla Girls eine lokal operierende Truppe, die in einem örtlich begrenzten Rahmen arbeitet. Allerdings läuft zufällig der politische Lebensnerv der westlichen Kunstszene durch die paar Straßenzüge, in denen sie plakatieren. „Wir würden uns verantwortlich fühlen für das, was unter unserem Namen woanders gemacht würde“, wenden sie gegen den heftigen Wunsch ein, ihren Namen zu übernehmen. Haben sie sich so etwas wie eine „corporate identity“ geschaffen, geht es um die Sicherung von Autorschaft? Die Studentin insistiert: Man könnte doch ein Netzwerk aufbauen, die Aktionen abstimmen.

„Eine Art Franchise-System wie Mac Donald's? Wir geben Namen und Rezept, und ihr macht unter unserer Kontrolle die echten Hamburger?“, fragen die Guerilla Girls zurück. Die Art der Antwort, ihr Ton ist charakteristisch für die GGs, etwas davon steckt bereits in ihrer Namensgebung. Sie sagt nicht allein etwas über ihre Taktik (Guerilla), ihr Geschlecht (girls) und ihren Anspruch (Conscience of the Art World) aus; gerade die seltsame Kreuzung von politischem Kampf, Revue und moralischem Anspruch darin produziert eine prickelnde bis ätzende Mischung, die für ihre medienwirksame, durchschlagende Wirkung gesorgt hat.

Bei der Frage, was sich für deutsche Verhältnisse übernehmen läßt, muß man das Amerikanische näher zu bestimmen versuchen, das die Entwicklung ihrer Strategie bestimmt hat.

Als erstes wäre da ihre Benutzung von Statistiken zu nennen. Anders als in Deutschland haben Statistiken in Amerika auf allen Ebenen eine zentrale politische Relevanz. Um nur ein Beispiel zu nennen: Die Erfindung des Citation Index ist eine zutiefst amerikanische Angelegenheit. In ihm wird ermittelt, welche Wissenschaftler am häufigsten zitiert werden. Danach werden Forschungsgelder vergeben, da dies als demokratisches Evaluationskriterium bewertet wird. Aus dem Publizitätsgrad wird auf die Relevanz eines Forschungsthemas zurückgeschlossen. Nicht daß das in Deutschland keine Rolle spielt. Zugleich gibt es hier aber berechnete Vorbehalte, Quantität und Qualität gleichzusetzen.

In Amerika ist jede Institution gehalten, fortwährend statistisches Material auszuwerfen. So ist denn auch eine Hauptquelle der Daten, mit denen die Guerilla Girls arbeiten, „Art in America Annual“ – woraus sie ordnungsgemäß zitieren. Wenn sie die Zahlen unter der Kopfzeile „Which Art Mag was worst for women last year?“ zu einer Negativ-Hitliste von Kunstzeitschriften zusammenstellen, war das nicht gerade, was mit der Erhebung der Daten beabsichtigt war. Oft legen die GGs einen jeden Statistiker grausende Methoden an den Tag, beispielsweise wenn sie unter der

Schlagzeile „Bus Companies are more enlightened than NYC Art Galleries“ auf einem Plakat 1989 die nach Geschlecht aufgeschlüsselten Beschäftigungspositionen in den beiden Bereichen nebeneinander auflisten. Diese Form der Montierung würden ordentlich nach Sparten arbeitende Statistiker wahrscheinlich – und Politiker gewiß – mit dem Argument verwerfen, daß hier Äpfel mit Birnen verglichen werden, aber werden die sich unter der Kategorie Fallobst nicht ziemlich ähnlich? Eine ihrer vielleicht wirkungsvollsten und umstrittensten Methoden ist das „naming“. Sie bilanzieren namentlich genannten Personen, in welchem Verhältnis Künstler und Künstlerinnen von ihnen beachtet wurden. Das kann die diskrete Form auf rosa Briefpapier haben: „Teuerster Kunstsammler, unsere Aufmerksamkeit wurde darauf gelenkt, daß Ihre Sammlung, wie die meisten, nicht genug Kunst von Frauen enthält. Wir wissen, daß Sie sich deshalb schrecklich fühlen und diesen Mißstand unverzüglich beheben werden. All our love, Guerilla Girls.“⁶ Oder die öffentliche Form, in der Rezensenten und Ausstellungsmacher mit ihrem „record“ konfrontiert werden. Eine der so Genannten kommentierte: „Es ist schockierend, den eigenen Namen im Zusammenhang mit Verhaltensmustern genannt zu sehen, mit denen man nicht übereinstimmt.“⁷

Ein anderes Plakat macht genau dieses Auseinanderklaffen von liberaler Gesinnung und ausschließender Praxis von Frauen auf seiten einflußreicher Kunstvermittler zum Angriffsziel: Die Schlagzeile lautet: „John Russell denkt, daß die Dinge für Künstlerinnen sich zum Besseren wenden.“ Darunter ist das Schaubild mit Rezensentennamen und eine Häufigkeitsskala gesetzt, mit der sich die Zeitung, für die Russell arbeitet, Besprechungen von Künstlerinnen geleistet hat. Der Kommentar der GGs unter dem Schaubild, das Russells Spruch widerlegt: „Wir denken, er sollte einmal seine eigene Zeitung lesen.“

Wirkungsvoll ist die Methode, weil sie das gespaltene Bewußtsein sich tendenziell und gesinnungsmäßig sympathisierend verhaltender Intellektueller attackiert, die keinerlei praktische Konsequenzen aus ihren Ansichten ziehen. Es ist eine Strategie, die das schlechte Gewissen derjenigen trifft, die einen Ruf als aufgeklärte Zeitgenossen zu verlieren haben.

Das „naming“ ist allerdings ebenfalls eine sehr amerikanische Angelegenheit. Möglicherweise hat es etwas mit puritanischen Riten zu tun, wenn in dieser Form vor einem anonymen Kollektiv auf „Schuldige“ mit dem Finger gezeigt wird. Barbara Kruger wandte auf einer anderen Veranstaltung der „Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen“ ein, daß es sie an die McCarthy-Aera erinnere, wo die Namen des Kommunismus Verdächtiger veröffentlicht und ganze Existenzen ruiniert wurden. Die Übernahme des „namings“ von Homosexuellen aus den USA, mit dem Rosa von Praunheim nicht bekennende Homosexuelle im Zuge einer Aidskampagne öffentlich macht, hinterläßt auch zwiespältige Gefühle. In beiden Fällen aber wird etwas nicht Öffentliches (Gesinnung und Sexualität) aus sehr unterschiedlichen Gründen öffentlich gemacht. Schreiben über Kunst, Ausstellen und Ankaufen sind dagegen öffentliche, und im amerikanischen Bürgerrechtsverständnis der Öffentlichkeit verpflichtete, Akte. Vielleicht läßt sich die politische Grundüberzeugung der Guerilla Girls viel genauer in diesem Kontext beschreiben, aus dem die Equal-Rights-Bewegung entstanden ist. Gleiches Recht ist keine Frage von Schönheit oder anderen Qualitäten. Bekanntermaßen finden das Kunstdirektoren banal. Da sie aber auch öffentliche Budgets zu verwalten haben, klagen die GGs nicht nur den moralischen Anspruch auf angemessene Repräsentation von Frauen ein; sie rechnen ihnen vor,

daß ein Einkaufswagen voll Kunst von am Markt durchgesetzten Frauen soviel kostet wie ein einziger Jasper Johns.⁵ Alles eine Frage von Qualität? Ihr King-Kong-Appeal signalisiert bereits, daß sich die Guerilla Girls auf ästhetisch-akademische Feinheiten nicht einlassen wollen, die dafür sorgen, daß Frau-Sein ein Ausschlußkriterium in der Kunstwelt wie in den meisten anderen Welten ist.

Trotz der Anleihe bei Hollywood und den Dschungelkämpfern: die Guerilla Girls in der Hochschule sprechen das kultivierte Amerikanisch der Ostküste. Gerade weil sie als Personen zu der Szene gehören, die sie als Gruppe angreifen, operieren sie so effektiv.

Vielleicht ist das Wichtigste, was von den Guerilla Girls zu lernen wäre, einen eigenen Stil zu entwickeln, der mit den Markt- und Modegegebenheiten spielt. Namen- und Zeichengebung zu erfinden, eröffnet Möglichkeiten zu anderen politischen Verständigungsmöglichkeiten. Das in Deutschland fast alle Gruppen an irgendeiner Stelle schmückende Beiwort „Initiative“ sollte als Bezeichnung vielleicht besser entfallen und als Handlungsanweisung genommen werden. Die Guerilla Girls zeigen sich beeindruckt von den Aktionen gegen die Ateliernietenerhöhungen in Berlin, bei denen Künstler u.a. Museen besetzten. Der Name dieser „...Initiative...“ ist aber in seiner Weitschweifigkeit, die sowohl Gründlichkeit als auch Unentschiedenheit verriet, schlicht nicht zu erinnern. Wer dagegen vergißt die V-Girls⁹, die Mothers of Medusa? Denn die Guerilla Girls sind keineswegs die einzigen, die mit ihren Aktionen das Repertoire feministischer Interventionsformen erweitern.

Anmerkungen

* immer noch für Irene Below, der die erste Version des Textes (in: *Musen und Mythen*, hrsg. von Sigrid Haase, Simone Kreische, Berlin (HdK) 1992, S. 76-85) gewidmet war. Der Text diente auch als Einstieg für eine Diskussionsveranstaltung zu feministischen Interventionsstrategien im Mai 1994 an der VHS Bielefeld, in der von Irene Below mitgestalteten Reihe „Frauen Kunst Kultur“.

1 Roberta Smith, *Waging Guerilla Warfare Against the Artworld*, in: *The New York Times*, 17.6.1990.

2 Die politische Dimension der Biennale spiegelte sich nicht nur in der Auseinandersetzung der ausgewählten Arbeiten mit Themen wie Aids, Rassismus und Sexismus wieder. Daß 40 Prozent Frauen und 35 Prozent Farbige an der Ausstellung beteiligt waren, machte die Auswahl sichtbar zu dem, was sie, meist ignoriert, immer schon ist: zu einem Politikum.

3 *Art in America*, Jan. 1994, S. 43.

4 Die Guerilla Girls kamen auf Einladung des Projekts „Im Unterschied, Positionen zeitgenössischer Künstlerinnen“, das Ingrid Kantuser 1991 in Berlin in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe RealismusStudio der NGBK und mit Unterstützung der HdK realisierte.

5 *Art in America*, a.a.O., S. 45.

6 *New Observations*, No. 7, Sept. 1989 (umfangreiche Informationen zu den GGs).

7 Roberta Smith, *New York Times*, 17.6.1990.

8 Der Jasper Johns wurde für \$ 17,7 Mio. verkauft. Die Guerilla Girls errechneten, daß für das Geld etwa 50 Bilder von Künstlerinnen wie Georgia O'Keefe, Frieda Kahlo etc. zu haben wären.

9 Ein Interview mit den V-Girls zeigt es: „highly sophisticated theory-comedy on feminist purpose“, nachzulesen in: *October* 51, winter 1989, S. 116-133.