

ecm – educating/curating/managing 2022–2024

Masterthesis

„[...] es ist nicht obvious for everyone.“¹

In welcher Weise erfolgt feministische Kuratierung von Nacktheit im gegenwärtigen Ausstellungskontext, und welche Einflüsse haben zur Entwicklung dieser Praxen und den aktuellen kuratorischen Entscheidungen beigetragen?

Anhand der exemplarischen Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“

Julie Charlotte Camille Kohn

Wien, den 18. Juni 2024

Betreut von Christine Haupt-Stummer und Renate Höllwart.

¹ Amann, geführtes Interview, Wien, 12.12.2023, [00:59:57].

Danksagung

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um allen Personen zu danken, die mich während der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt und ermutigt haben.

Zunächst gebührt mein aufrichtiger Dank meiner Betreuerin Christine Haupt-Stummer für ihre fachkundige Anleitung, ihre wertvollen Ratschläge und ihre Geduld während des gesamten Prozesses. Ihre Expertise sowie ihr Engagement haben maßgeblich dazu beigetragen, dass diese Arbeit mit Selbstbewusstsein und Stolz abgeschlossen werden konnte.

Ein besonderer Dank geht an die Kuratorin der thematisierten Ausstellung, Laura Amann, die freundlicherweise an dem Interview für diese Masterarbeit teilgenommen hat. Ihre Zeit, Offenheit und Bereitschaft, ihre Erfahrungen zu teilen, haben einen unschätzbaren Beitrag zur Qualität dieser Arbeit geleistet.

Ein herzlicher Dank gebührt meinem Cousin Thierry, der sich über Wochen hinweg mit mir in Bibliotheken traf, um gemeinsam an unseren Masterthesen zu arbeiten. Du hast die schwierigsten Tage leichter gemacht. Ein ganz besonderer Dank gilt Sarah, Lisa und Wolf für ihre omniprésente moralische Unterstützung, ihre ermutigenden Worte und ihre konstruktiven Rückmeldungen.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Eltern für ihre immense Unterstützung bedanken, ohne die ich diesen Masterlehrgang nicht hätte absolvieren können.

Schließlich danke ich allen Personen, die direkt oder indirekt zu dieser Arbeit beigetragen haben, sei es durch ihre Unterstützung oder durch ihre Bereitstellung von Materialien.

Ihr aller Beitrag ist von unschätzbarem Wert und hat dazu beigetragen, diese Arbeit erfolgreich zum Abschluss zu bringen.

🌿 Fir d'Anouk 🌿

Inhaltsverzeichnis

Keywords

Abstract

1. Hintergrund und Kontext der Forschung	1
1.1 Forschungspositionalität	2
1.2 Theoretischer Rahmen	3
1.2.1 Feministische Kuratierung als Konzept in Bezug auf Nacktheit	4
1.2.2 Nacktheit und deren Wandel	9
1.2.2.1 Marina Abramović – Rhythm 0	18
1.2.2.2 Judy Chicago – The Dinner Party	19
1.2.2.3 Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“	20
1.2.2.4 Zwischenfazit: Naked-Nude	21
2. Methodologischer Ansatz	22
2.1 Auswahl der exemplarischen Ausstellung	23
2.2 Datensammlung und -analyse	23
2.3 Referenzpunkte für die Analyse der Ausstellung	24
2.3.1 Feminismus	26
2.3.2 Diversität und Inklusion	27
2.3.3 Antirassismus und Dekolonialismus	28
2.3.4 Körperpolitik	30
3. Analyse der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“	31
3.1 Darker, Lighter, Puffy, Flat	32
3.1.1 Ausstellungsübersicht	33
3.1.2 Kuratorische Entscheidungen	38
4. Anwendung der Referenzpunkte anhand der Ausstellung	42
4.1. When the Towel drops Vol. 1 / Italy, Radha May, 2015–2018	43
4.2. Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Misleidys Castillo Pedroso, 2016–2022	46
4.3. Fertility I., Dorottya Vékony, 2020	48
4.4 Zwischenfazit: Referenzpunkte in den Kunstwerken	50
5. Conclusio und Ausblick	51
6. Literaturverzeichnis	54

6.1 Quellenverzeichnis	55
6.2 Abbildungsverzeichnis	56
6.3 Abbildungen	59

Keywords

Ausstellen, Antirassismus, Body-Art, Dekonstruktion, Feminismus, Gesellschaftskritik, Inklusion, Körperpolitik, Kuratieren, Nacktheit.

Abstract

In meiner Masterthese widme ich mich der Präsentation nackter menschlicher Körper in gegenwärtigen Ausstellungskontexten. Ich untersuche, wie Nacktheit feministisch kuratiert wird und welche institutionellen, sozialen und kulturellen Einflüsse zu den kuratorischen Entscheidungen führen.

Anhand der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“², eröffnet in der Kunsthalle in Wien, wage ich den Versuch, die subtilen und offensichtlichen Spannungen zwischen traditionellen, musealen Konventionen sowie zeitgenössischen Sensibilitäten zu beleuchten. Dazu führte ich ein Gespräch mit der Kuratorin der Ausstellung, die unter anderem die menschliche Nacktheit als Medium zur kritischen Auseinandersetzung mit hegemonialen Strukturen und der Wissensproduktion eingesetzt hat.

Im Zentrum steht die Frage, wie Kunstinstitutionen aktuell die gesellschaftlichen Normen und kulturellen Entwicklungen in Bezug auf die Nacktheit reflektieren, herausfordern und beeinflussen.

Um dies herauszufinden, werden zunächst (kunst-)historische Kenntnisse über die Darstellungen von Nacktheit der letzten drei Jahrhunderte in Ausstellungskontexten erworben und kontextualisiert. Anschließend wird sich analytisch mit der Ausstellung befasst und diese untersucht, um eine kuratorische feministische Auseinandersetzung mit dem nackten Körper zusammenzufassen. Ziel ist es, Möglichkeiten einer zeitgenössischen Kuratierung dieser Thematik zu erschließen.

² Die Ausstellung mit Titel „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ lief vom 29. November 2023 bis zum 14. April 2024 in der Kunsthalle Wien.

„The way forward is not through censorship of the art of the past that offends our current feminist sensibilities but by interrogating it and taking the opportunity to rethink the stories that have shaped our understanding of power and gender and race.“³

³ McCormack 2021, S.223.

1. Hintergrund und Kontext der Forschung

Das konzeptuelle und organisatorische Erschaffen und Realisieren einer Ausstellung, in der nackte menschliche Körper präsentiert werden, ist ein Thema von omnipräsentem und dennoch zunehmendem Interesse. Aktuell fordert es die Grenzen zwischen traditionellen musealen Konventionen sowie modernen kulturellen Sensibilitäten heraus.

Die vorliegende Arbeit widmet sich genau dieser Problematik, indem sie untersucht, wie Nacktheit feministisch, aber auch gesellschaftskritisch in einem Ausstellungskontext kuratiert werden soll. Dabei fruchtet die Motivation aus diversen Ausstellungsbesuchen, in denen problematische Reproduktionen von rassistischen und undemokratischen Machtverhältnissen sowie Unterrepräsentation von Diversität beobachtet wurden. Insbesondere besteht ein Interesse daran, zu ermitteln, welche Einflüsse und Entwicklungen zur Entstehung und Verbreitung dieser kuratorischen Praxis beigetragen haben.

So wurde eine Ausstellung gewählt, um bestimmte kuratorische Entscheidungen und Strategien zu untersuchen, die darauf abzielen, den nackten Körper nicht als ästhetisches Objekt, sondern als Medium für gesellschaftliche und politische Diskurse zu präsentieren.

Die Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ in der Kunsthalle Wien fokussiert sich auf die gesellschaftlichen Präsentationen und Rezeptionen von Brüsten, von weiblich gelesenen, aber auch von männlich gelesenen Körpern sowie auf den Umgang damit im Alltag. Es gibt einen starken repräsentativen, aufklärerischen und dennoch mit Leichtigkeit vermittelten Fokus, der mir als vorbildliches und exemplarisches, bewährtes Verfahren dient, meine These darauf aufzubauen.

Anhand einer detaillierten Analyse dieser Ausstellung, inklusive eines geführten Interviews mit der Kuratorin, lassen sich Erkenntnisse darüber gewinnen, wie (feministische) Kurator:innen mit dem Thema Nacktheit umgehen, welche theoretischen und künstlerischen Ansätze sie verfolgt und welche Herausforderungen sie dabei womöglich bewältigen musste.

Für die Analyse der Ausstellungen wurden fünf Kriterien feministischer Kuratierung als Referenzrahmen ausgewählt, um daraufhin eine mögliche Leitlinie für eine Kuratierung von Nacktheit zu entwickeln. Die Kriterien wurden von mir aus einer persönlichen feministischen Perspektive heraus entwickelt sowie kohärent zusammengeführt. In der Conclusio werden die

feministischen Argumente und kuratorischen Konzepte der tatsächlich stattgefundenen Ausstellung als Ganzes zusammengeführt und abschließend betrachtet.

1.1 Forschungspositionalität

Meine Forschungspositionalität ist geprägt von meiner Identität als weiße cisgeschlechtliche Frau, die in Luxemburg geboren und aufgewachsen ist. Später zog ich nach Wien, um ein Kunststudium zu absolvieren, um anschließend an einem kostenpflichtigen Masterlehrgang teilzunehmen. Es ist mir ein Anliegen, anzumerken, dass diese Positionierung aufgrund meiner Herkunft und meiner Bildungsmöglichkeiten ein hohes Maß an Privilegien mit sich bringt, die meine Perspektive und Zugang zu Ressourcen beeinflussen. Diese Privilegien ermöglichen es mir auch, eine Masterarbeit zu verfassen, in der ich mich mit aktuellen feministischen Themen auseinandersetzen kann.

Als Feministin ist es mir ein persönliches Anliegen, einen Beitrag zum Diskurs marginalisierter Gruppen im Ausstellungskontext zu leisten, insbesondere durch die Analyse einer Ausstellung, die von einer Kuratorin erschaffen wurde. Die Repräsentation von Menschen, die keine privilegierten cisgeschlechtlichen Männer sind, in einer patriarchalen Gesellschaft, stellt einen langjährigen Kampf dar, dem diese Arbeit eine kritische Perspektive hinzufügen soll.

Die Wahl des Themas der feministisch kuratierten Nacktheit gründet auf persönlichen Erfahrungen und Überzeugungen. Als übergewichtige Person habe ich selbst ein Gefühl des Unwohlseins in meinem eigenen Körper erlebt und mich mit der marginalisierten Körperidentität durch eigene künstlerische Arbeiten sowie akademische Diskurse auseinandergesetzt. Ich habe versucht, dieses Paradox zu verarbeiten und mich für die Ablehnung idealer Körperbilder und die Unterstützung von Initiativen einzusetzen, die sich gegen die Kanonisierung von Körnernormen einsetzen. Die vorliegende Arbeit, die für mich sowohl eine heilende als auch schmerzhaft Wirkung hat, reflektiert deshalb meine persönliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik und meine Bemühungen, zu einer diverseren und inklusiveren Darstellung von Körpern beizutragen.

Meine Forschungspositionalität beinhaltet kritische Thematisierung von Rassismus, abwertende Stereotype sowie weitere Formen der Diskriminierung. Ich erkenne an, dass ich Themen anspreche, obwohl ich persönlich nicht von allen Formen der Diskriminierung betroffen bin. Zudem ist mir bewusst, dass meine Perspektive begrenzt ist und dass ich niemals in der Lage sein werden, die gesamten Erfahrungen von Personen nachempfinden zu können, die aufgrund ihrer Identität jegliche Art von Diskriminierung erlebt haben. Dennoch strebe ich danach, mich so

gut wie möglich in die Erfahrungen und Perspektiven marginalisierter Gruppen einzufühlen und deren Stimmen zu verstehen. Durch Sensibilität, Offenheit und die Bereitschaft, zuzuhören und zu lernen, bemühe ich mich, meine Forschung auf eine respektvolle sowie inklusive Weise zu gestalten.

Mir ist es wichtig, anzuerkennen, dass trotz der Bemühungen, die Perspektiven marginalisierter Gruppen einzubeziehen, die Auswahl der Kuratorin und Autor:innen im Kontext des globalen Westens oft von ähnlichen Machtstrukturen geprägt ist. Diese Dynamik reflektiert nicht nur die etablierten Normen und Institutionen der westlichen Welt, sondern ebenso meine persönliche Verankerung in diesem kulturellen Kontext. Diese bietet gleichzeitig Raum für eine kritische Reflexion über Repräsentationen und Interpretationen des Themas in der Forschung.

1.2 Theoretischer Rahmen

Der theoretische Rahmen dieser Masterthese basiert auf einem Konzept feministischer Kuratierung sowie auf der Wahrnehmung von Nacktheit als kulturelles Phänomen. Die Annahme, dass die Wahrnehmung von Nacktheit nicht für alle Menschen gleich evident ist, ermöglicht eine Verbindung zwischen theoretischen Ansätzen und deren Umsetzung in gegenwärtigen Ausstellungskontexten.

So umfasst die theoretische Basis die zentralen Konzepte der feministischen Kuratierung. Diesbezüglich wird insbesondere auf die Notwendigkeit eingegangen, hegemoniale Strukturen zu hinterfragen und alternative Perspektiven, insbesondere aus feministischer, also zeitgenössischer Sicht, einzubeziehen. Dieser Ansatz bildet das Gerüst für Analyse kuratorischer Entscheidungen bezüglich nackter Körper, unter anderem in der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“.

Nacktheit wird als kulturelles Phänomen verstanden, das durch historische, religiöse und gesellschaftliche Einflüsse geprägt ist.⁴ Der theoretische Rahmen berücksichtigt die Scham, Tabus sowie Zensur im Zusammenhang mit Nacktheit und identifiziert, wie diese in künstlerischen Darstellungen, aber vor vor allem in Ausstellungskontexten reproduziert oder herausgefordert werden.

Ich analysiere, wie die vielfältigen Einflüsse zur Entwicklung der feministischen Kuratierung beigetragen haben. Dies beinhaltet historische Entwicklungen, feministische Bewegungen, ebenso den Einfluss von Theorien der Geschlechterforschung und Kunstgeschichte. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Frage, wie diese Einflüsse die gegenwärtige Praxis der

⁴ Vgl. Scheuch 2004, S.8.

Kuratierung von Nacktheit geformt haben. Dies gibt Aufschluss darüber, wie sich diese Entscheidungen in Bezug auf feministische Perspektiven zur Nacktheit interpretieren lassen.

Insgesamt schafft dieser theoretische Rahmen einen konzeptuellen Hintergrund, um die feministischen Kuratierungen von Nacktheit im gegenwärtigen Ausstellungskontext zu erforschen sowie die komplexen Einflüsse auf diese Praxis zu verstehen. Die Betonung der Nicht-Evidenz von Nacktheit für jeden öffnet Raum für eine differenzierte Analyse sowie für eine kritische Reflexion über kulturelle Normen und kuratorische Entscheidungen.

1.2.1 Feministische Kuratierung als Konzept in Bezug auf Nacktheit

In diesem Kapitel möchte ich erläutern, was feministisches Kuratieren ist und welchen Stellenwert Nacktheit in diesem Spektrum einnehmen kann und soll. Dabei gehe ich auf die Kuratorin und Kulturtheoretikerin Elke Krasny ein. In ihrem Text „Feminist Thought and Curating: On Method“ erforscht sie das Verhältnis zwischen kuratorischer Wissensproduktion sowie Feminismus. Bei Feminismus handelt es sich um eine Bewegung, die sich für die Gleichstellung aller Menschen, gegen Diskriminierung und Sexismus einsetzt. Die Autorin fragt, ob eine feministische Kuratierung möglich ist oder ob aus einer feministischen Perspektive Ausstellungskontexte analysiert werden, um feministische Wissensproduktion zu fördern.

Feminismus – sowohl als Bewegung als auch als Phänomen – umfasst ein Paradox und einen Widerspruch sowie Transformation und einen allgegenwärtigen Prozess der inneren Differenzierung.⁵ Dies bedeutet, dass das Konzept von Feminismus definiert (somit auch beschränkt wird), es neu geschrieben, reflektiert und die Wissensaneignung und deren Resultat hinterfragt wird. Es ist eine omnipräsente Auseinandersetzung innerhalb des Prozesses mit dem Ziel, historische Voraussetzungen aufzugreifen und mit einem multiperspektivischen, kritischen Zukunftsgedanken an die aktuelle Zeit anzupassen. Wer sich fragt, was Feminismus eigentlich ist, begibt sich in einen Prozess, der instinktiv, durch das Definieren, ausschließt und beschränkt.

Wie Krasny beschreibt:

„[...] a large number of different strands of feminist thought, such as liberal, Marxist, socialist, or anarchist feminist, or Christian, Islamic, Judaic, Hindu, or Buddhist feminism. Other strands of feminist thought include ,psychoanalytic, care-focused, existentialist, postmodern, women of color,

⁵ Vgl. Krasny 2015, S.51.

global, ecofeminist,⁶ poststructural, deconstructivist, intersectional, Black, Mestiza, postcolonial, decolonial, cross border, transnational, indigenous, urban immigrant feminism, queer, or transgender feminism.“⁶

All diese verschiedenen Kategorien, die im Feminismus inkludiert sind, lassen sich als Tools der Multi- und Transdisziplinarität verstehen. Sie erlauben es, ein Verständnis aufzubauen, das durch produktive Konflikte sowie auch durch Teilen, Überschneiden und allmöglichen intellektuellen Austausch und Bewegungen zu neuen Assoziationen innerhalb des Feminismus gefördert wird. Sie zeigen, dass Feminismus nicht monolithisch ist und Feminist:innen nicht gleich denken. Dies nennt Krasny „Feminist Thought“ und plädiert dafür, den Gedanken als Methode bei feministischen Handlungen einzusetzen.

Der Prozess der Kuratierung – das Erschaffen von Ausstellungskonzepten und Präsentieren von Relationen – widersetzt sich laut Krasny regelrecht der Norm, definiert zu werden. Das Kuratieren versucht, sich in einem permanenten Wandel zu befinden, sich weiter auszubreiten sowie vorherrschende, aktuelle und potenzielle wie zukünftige Definitionen zu hinterfragen. Um diesen offenen Prozess aber ausführen zu können, benötigt es eine Definition, weil es Forscher:innen leichter fällt, sich von etwas Existierendem weiterzuentwickeln.

„They signal to the public that ‚curating/curatorial thought‘ (my change) is not a monolithic ideology and that all ‚curators‘ (my change) do not think alike.“⁷

Krasny benutzt hier die eben bereits angeführte feministische Definition des „feminist thought“ und adaptiert sie zur Definition als „curating/curatorial thought“. Sie sagt, dass sich ebenfalls innerhalb des Kuratierens diverse Disziplinen und Kategorien befinden, die sich – genau wie im Feminismus – gegenseitig ergänzen und fördern. Ab dem Festlegen des Begriffes „Kurator:in“ in den 1990er-Jahren lösten sich die an die Institution gebundenen Kurator:innen und das Konzept der „freien Kurator:innen“ entwickelte sich. Durch das neu entstandene Berufsbild haben sie sich für Transformation und Flexibilität eingesetzt, „um ständigen Wechsel in „überkommene“ Strukturen zu bringen“.⁸

⁶ Krasny 2015, S.52.

⁷ Krasny 2015, S.53.

⁸ Jaschke 2013 in ARGE Schnittpunkt, S.141f.

Verschiedene Perspektiven, die hier einfließen, erweisen sich als kritisch, konzeptuell, aktivistisch, diskursiv, feministisch, global, pädagogisch, involviert, postkolonial, „Black America“ und „Chicana“.⁹ Diese führen zu einem transnationalen Kuratieren. Kurator:innen können sich in künstlerischen Kategorien wie moderne Kunst, zeitgenössische Kunst, Installations-, Performance-, Video-, Konzept-, Postkonzeptkunst, digitale oder neue Medienkunst bewegen. Überdies gibt Krasny an, dass das Kuratieren eine spezifische soziale Praxis darstellt, die sich als selbst gewählt, selbst identifizierend, selbst zuschreibend, positionierend und organisierend versteht.¹⁰ Das Kuratieren ist von vielen Einflüssen geprägt, dennoch basiere ich mich in dieser Arbeit auf den feministischen Einfluss.

Der feministische Gedanke ermöglicht mit seiner Analysemethode der Ausstellungen, zu zeigen, wie das Kuratieren auf bestimmte historische Bedingungen reagiert und ob es die sozialen Veränderungen aufgreift, die den Feminismus innerhalb dieser spezifischen historischen Kontexte bewirkt haben oder nicht. Infolgedessen hat sich das Kuratieren als eine etablierte (trans-)kulturelle Praxis herausgebildet. Einfluss darauf haben die feministischen Wellen genommen. Insbesondere die feministische Welle aus den 1960er- und 1970er-Jahren, die das Kuratieren zur Selbstreflexion der eigenen hegemonialen Strukturen und ausschließenden Politiken in diversen Geografien anregte. So lässt sich behaupten, dass spätestens ab diesem Zeitpunkt der feministische Gedanke als kritische Analyse dieser sogenannten sozialen und (trans-)kulturellen Praxis – des Kuratierens zur progressiven Wandlung der ständigen Politiken – eingesetzt werden konnte.

Als Beispiel wird angegeben, dass die feministischen Wellen meistens als chronologische Historiografie mit zentralen Themen wiedergegeben werden, laut Krasny stimmt das aber nicht. Krasny führt an, dass reproduziert wird, dass die erste Welle Ende 19. und Anfang 20. Jahrhundert stattgefunden hat; dass die zweite und die dritte Welle „nur“ um ein knappes Jahrzehnt voneinander entfernt waren und wir uns zum aktuellen Zeitpunkt in der vierten Welle befinden. Solch eine Geschichtsschreibung, im Rahmen derer eine kausale Linearität einer chronopolitischen Logik folgt, wird von dem feministischen Gedanken abgelehnt und es wird versucht, diese zu dekonstruieren.¹¹ Das feministische Kuratieren beschäftigt sich also mit den sozialen und ideologischen Auswirkungen sowie mit geschlechtlicher Differenz. Deshalb behauptet Krasny, dass sich die feministische, kuratorische Wissensaneignung als feministische Praxis versteht.¹² Diese Wissensaneignung bedeutet „dis/ordering, un/learning, inter/vening, and

⁹ Es besteht die Möglichkeit einer Erweiterung.

¹⁰ Vgl. Krasny 2015, S.54.

¹¹ Vgl. ebd., S.55.

¹² Vgl. ebd., S.57.

moving inter/disciplinarily“.¹³ Allerdings wird dabei darauf geachtet, dass keine Wissensaneignung in der genannten chronopolitischen Politik stattfindet und keine klare Trennung zwischen vorher/nachher, veraltet/neu, früher/zukunftsorientiert entsteht, um die Reproduktion von Machtverhältnissen zu vermeiden.

Diese Binaritäten, die auch in anderen Formen existieren wie männlich/weiblich und heterosexuell/homosexuell¹⁴, beschreiben Differenzen und resonieren Ungleichheiten und Dichotomien, bei denen eine Seite privilegiert ist und die andere marginalisiert wird.¹⁵ Hiermit möchte ich ausdrücken, dass sich innerhalb einer kritischen Analyse selbst strukturelle Ungleichheiten befinden (können). Werden sie nicht aktiv bewusst gemacht, besteht die Gefahr, Hierarchien zu wiederholen. Krasny zitiert Amelia Jones, Kunsttheoretikerin und Kuratorin, und plädiert dafür, dass binäres Denken im feministischen Kuratieren verlernt werden soll.

„I suggest that feminism must take on queer theoretical insights (particularly the dissolution of binary thinking and the putting in motion of meaning) as well as the insights of Marxian, anti-racist and postcolonial theory in order to accomodate the new global world order.“¹⁶

Sie öffnet damit die Frage, wie wir mit komplexen Verflechtungen durch visuelle Darstellungen erforschen und dabei dennoch eine feministische Perspektive vermitteln können. Das bedeutet, eine Sensibilität für Ungleichheiten zwischen Subjekten zu haben, die sich auf Geschlecht sowie andere Identifikationsweisen wie Klasse, Nationalität, Ethnie, Religion und andere erstrecken und verstehen.¹⁷ Anstatt mit einem Modell, das von Binaritäten geprägt ist, zu handeln, geht es darum, demokratisch und ohne Vorurteile zu handeln. Die Kernaussage belegt somit, dass es kein „besser Wissen als“, sondern ein „Wissen durch“ die Menschen, die vor uns da waren, gibt.¹⁸

Elke Krasny ist nicht nur das Aufmerksam-Machen und das Dekonstruieren der chronopolitischen Historiografie und Politik wichtig, sondern sie will auch kuratorische und theoretische

¹³ Krasny 2015, S.58.

¹⁴ Ich möchte darauf hinweisen, dass heterosexuelle und homosexuelle Sexualitäten sowie Männlich- und Weiblich-Identifikationen sich in einem weit mehr diversen Spektrum befinden und es mehrere Sexualitäten sowie Identifikationen gibt. Ich werde sie hier als Beispiel verwenden, um im Rahmen der Theorie der Autorin zu bleiben.

¹⁵ Vgl. Krasny 2015, S.60.

¹⁶ Amelia Jones in Krasny 2015, S.61.

¹⁷ Vgl. ebd., S.61.

¹⁸ Vgl. ebd., S.59.

Überschreitungen hegemonialer Narrativen der Geschichte des Kuratierens auflösen. Dies belegt sie anhand der Entwicklung, dass Ausstellungen nicht mehr per se chronologisch konzipiert, sondern monografisch oder thematisch kuratiert werden und es eine längere Geschichte des feministischen Kuratierens gibt, als tatsächlich bekannt ist. Hinzu kommt, dass sich ein kollektives Kuratieren etabliert hat und sich Kurator:innenteams gegenseitig ergänzen.¹⁹

Zusammenfassend, wie feministisch kuratiert wird:

„Feminism demands that certain issues remain in view, and it functions as a resistance to any tendency to stabilize knowledge of theory around fictions of the generically human or the monolithically universal or any other androcentric, racist, sexist oder ageist myth of imperial Western culture and its (often not so) radical discourses.“²⁰

Hier wird hervorgehoben, dass Feminismus und der „feminist thought“ im Bereich der Kuratierung sich in einem fortwährenden Fluxus befinden und kontinuierlich weiterentwickeln. Dies hat zur Folge, dass der „curating/curatorial thought“ nicht statisch bleiben kann. So schreibt auch Beatrice Jaschke, Kuratorin, Beraterin und Kunstvermittlerin:

„So geht es zunehmend um ein Kuratieren, das die eigenen Bedingungen kritisch befragt und Partizipation, Prozesshaftigkeit und Vielstimmigkeit vorantreiben will.“²¹

Bezüglich der Idee, dass Menschen durch andere Menschen lernen und nicht dadurch, indem sie behaupten, besseres Wissen zu besitzen, möchte ich hinzufügen, dass im Kontext der Kuratierung Ausstellungen miteinander reden, in Dialog kommen und sich gegenseitig fördern. Wie Krasny treffend geschrieben hat:

„It’s my firm conviction that a feminist turn in curating builds upon questions raised, answers suggested, and transgressions risked by many, many others.“²²

¹⁹ Vgl. Jaschke in ARGE Schnittpunkt 2013, S.143.

²⁰ Pollock (1996), 4-5 in Krasny 2015, S.58.

²¹ Jaschke in ARGE Schnittpunkt 2013, S.143.

²² Krasny 2015, S.66.

An dieses Zitat möchte ich einen Teil meiner Forschungsfrage anknüpfen und beschreiben, wie sich der nackte Körper feministisch kuratieren lässt. Beim feministischen Kuratieren handelt es sich um ein weites Feld, wie bereits erläutert wurde; dabei ist die Kuratierung des nackten menschlichen Körpers in einem Ausstellungskontext eine spezifische, häufig auftretende Thematik.

Bei der Kuratierung eines nackten menschlichen Körpers, in verschiedensten Medien, wird ein interessantes Spannungsfeld eröffnet, das weit über die rein ästhetische oder künstlerische Darstellung hinausgeht, wie in Kapitel noch 1.2.2. dargelegt wird. Fragen nach Gender, Macht, Selbstbestimmung, gesellschaftlichen Strukturen und Identitäten werden bei Präsentation eines nackten Körpers aufgeworfen. Diesbezüglich ist es von Relevanz, welche Körper wie präsentiert werden und welche konzeptuellen Narrative damit verbunden sind. Der „feminist thought“ leitet dazu an, diese Fragen kritisch zu reflektieren und die Diversität von Körpern und deren Repräsentation anzuerkennen. Hier erfordert es eine Sensibilität für die sozialen und historischen Kontexte, in denen die nackten Körper präsentiert werden, sowie für die Machtverhältnisse, die diese Darstellungen beeinflussen.

Mit ihrer Betonung der relevanten feministischen Perspektive in der Kuratierung von Elke Krasny, wird aufgezeigt, wie eine feministische Analyse von Ausstellungskontexten dazu beitragen kann, die Produktion feministischen Wissens – also idealerweise globalen Wissens – zu fördern sowie bestehende Machtverhältnisse zu dekonstruieren und zu verlernen. Dadurch offenbart sich, dass das feministische Kuratieren nackter Körper eine kritische Reflexion der eigenen Praxis und eine Öffnung für Multiperspektivität bietet. Dies bedeutet, sich kontinuierlich mit (eigenen) Privilegien, Stereotypen und ausgeblendeten Aspekten durch gesellschaftliche Konstruktionen zu befassen und dabei Inklusion und Empowerment zu fördern.

Somit wird der nackte Körper in der Kuratierung zu einem Ort der politischen und kulturellen Auseinandersetzung, der dazu beiträgt, gesellschaftliche Normen und Vorurteile zu hinterfragen sowie neue Möglichkeiten der Repräsentation und Selbstbestimmung zu eröffnen.

1.2.2 Nacktheit und deren Wandel

Wurde uns die Scham der Nacktheit angeboren und ist sie unabhängig von Zeit und Kultur? Oder hat sie sich die Menschheit anezogen und internalisiert?

Nacktheit sowie deren Definition ergeben im Laufe der Geschichte ein faszinierendes und multidimensionales Forschungsfeld. Vom Beginn der Menschheit bis zur heutigen Zeit hat sich das Verständnis von Nacktheit in verschiedenen kulturellen, sozialen und sogar rechtlichen Kontexten kontinuierlich verändert. Dieses Kapitel trägt dazu bei, die Vielschichtigkeit der menschlichen Wahrnehmung von Nacktheit zu verstehen. Diese Abschnitte der Nacktheitsgeschichte sollen eine kurze Einführung und das Gefühl dafür vermitteln, wie – hauptsächlich in Zentraleuropa – mit Nacktheit umgegangen wurde und welche Einflüsse zur Prüderie, aber auch zur Teil-Enttabuisierung der Nacktheit geführt haben.

Nacktheit ist nicht nur ein physischer Zustand, sondern zudem ein kulturelles Konstrukt, das eng mit Normen, Werten und gesellschaftlichen Vorstellungen verknüpft ist.

Laut Wikipedia bedeutet die Nacktheit „die Kleidungslosigkeit von Menschen und die Haar- oder Federlosigkeit von Tieren“.²³ Überdies wird betont, dass in der Psychologie subjektive Empfindungen der Nacktheit mit Blöße und Scham assoziiert sind, dies würde jedoch von der Erziehung und von den Umständen abhängen.²⁴

Wikipedia als eine prominente und leicht zugängliche Informationsquelle kann Einfluss auf die Wahrnehmung und Prägung von Nacktheit nehmen. Außerdem gibt der Online-Duden an, dass Nacktheit das Nacktsein und das Unbekleidetsein bedeutet mit Synonymen wie „Blöße“ und „(bildungssprachlich) Nudität“.²⁵ Woher aber kommt es, dass der Begriff „Nacktheit“ mit negativen Gefühlen wie Scham und Blöße konnotiert ist?

Victoria Bateman, eine in England ansässige, feministische Wirtschaftsprofessorin, beschreibt in ihrem Buch „Naked Feminism“, dass der Körper erst nackt wurde, als er bedeckt wurde. Erst mit dem Tragen von Kleidung wurde das Unbekleidetsein erotisch und potenziell schändlich. Dabei erwähnt sie, dass vor etwas mehr als 4.000 Jahren ein Schleier der Sittsamkeit im Mittelmeerraum und im Nahen Osten über die Körper der Frauen fiel.²⁶

Aber bevor ich zu dieser Periode, als einem der Ursprünge der sogenannten „Blöße“ komme, möchte ich noch vorherige Chronologien thematisieren, da die Darstellung von Nacktheit seit frühester Zeit dokumentiert ist. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist die älteste und bekannteste Venusdarstellung: die Venus von Willendorf (Abb. 1). Sie stammt aus der paläolithischen Periode,

²³ Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Nacktheit> (05.02.2024).

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nacktheit> (05.02.2024).

²⁶ Vgl. Bateman 2023, S.32.

also aus jener vor rund 29.500 Jahren, und wurde bei archäologischen Ausgrabungen 1908 im heutigen Österreich gefunden.²⁷ Zudem wurden vor rund 8.000 Jahren ähnliche kleine nackte Frauenfiguren in Çatalhöyük in der heutigen Türkei geschaffen (Abb. 2).²⁸ Spannend zu erkennen ist hier, dass die ikonografischen Analysen nie hinterfragen, warum die Figurinen unbekleidet sind.²⁹ Meistens wird ikonologisch analysiert und festgehalten, dass die Figuren für Fruchtbarkeit oder einen elitären Gesellschaftsstand stehen, aber dabei bleibt völlig unberücksichtigt, dass die Plastiken nackt sind. Fraglich bleibt, ob dies darauf hinweist, ohne Pauschalisierung, dass vor etwa 35.000 bis 8.000 Jahren nur wenige Einschränkungen bezüglich der Nacktheit bestanden und das Tabuisieren von Nacktheit sich soziokulturell entwickelt hat oder ob die Figurinen „nur“ als archäologisches Artefakt, und nicht als Kunst, anerkannt werden, ohne das Phänomen des Unbekleidetseins zu beachten.³⁰

In der griechischen Antike und darauffolgend im Römischen Reich wird erkennbar, dass dem unbekleideten Körper in der Kunst heroische Bedeutungen sowie starke Schönheitsideale zugeschrieben wurden.³¹ Dies zeigt sich in Skulpturen von heldenmutigen und göttlichen Darstellungen, wie etwa von Aphrodite von Knidos um 430 v. Chr., an der sich typische Schönheitsattribute der Zeit erkennen lassen, aber auch Schamgefühl (Abb. 3). Die Art, wie die Aphrodite von Knidos dargestellt wird, trägt seit 1873 die Bezeichnung „Venus pudica“ und lässt sich mit „schamhafte Venus“ übersetzen.³² Sie verdeckt ihr Geschlecht und wendet den Kopf ab, als müsste sie sich vor den Blicken der Beobachter:innen schützen. Plutarch, ein antiker griechischer Schriftsteller, schreibt im 1. Jahrhundert:

„Eine gute Frau legt Sittsamkeit an, wenn sie nackt ist.“³³

Dieses Zitat reflektiert die antike Vorstellung, dass Anstand und Tugendhaftigkeit der Frauen selbst in der Nacktheit im antiken Griechenland zum Ausdruck kommen sollten. In der späthellenistischen Zeit löste sich dieses Tabu und auch Frauen konnten schamlos dargestellt

²⁷ Vgl. Dr Maria Balshaw in Nudes 2023, S.8.

²⁸ Vgl. Kark 2016, <https://news.stanford.edu/2016/09/29/archaeologists-find-8000-year-old-goddess-figurine-central-turkey/> (21.02.2024).

²⁹ Vgl. Wienand in Villa et al. 2022, S.186f.

³⁰ Vgl. Borzello 2022, S.151.

³¹ Vgl. Dr Maria Balshaw in Nudes 2023, S.8.

³² Vgl. McCormack 2021, S.44.

³³ Plutarch, mor. 139c.10 in Böhm 2018, <https://abgussmuseum.de/de/infoblaetter/venus-pudica-kapitolinische-aphrodite> (23.02.2024).

werden. Wie so viele andere Skulpturen, die einen nackten Körper zeigten, war auch jene von Aphrodite von Knidos öffentlich zugänglich.³⁴

Dennoch wurde allgemein in der griechischen Antike und im Römischen Reich offener mit dem unbekleideten Körperbild und Sexualität umgegangen. In der griechischen Antike haben junge Männer nackt trainiert und beim Symposion, bei dem sich alle gemeinsam betranken, war Nacktheit in bestimmten Zusammenhängen üblich.³⁵ Dies spiegeln ebenfalls Fresken aus dem Römischen Reich, die in öffentlichen Räumlichkeiten – wie beispielsweise in Pompeii – mit Malereien von unter anderem auch gleichgeschlechtlichem Verkehr in der Öffentlichkeit dekoriert wurden. Daraus lässt sich schließen, dass die Darstellung des nackten Körpers in diesen Gesellschaften eher frei von Tabus war und eine akzeptiertere Norm darstellte. Hier ist allerdings noch anzumerken, dass selbst in diesen Darstellungen Frauen zumindest ihre Brüste verhüllten.

Wie bereits angeschnitten, bestehen mehrere Ursprünge, die die menschliche Nacktheit mit Scham und Sündhaftigkeit verbinden, sei es kulturell oder religiös. Die Genesis-Geschichte im Christentum ist ein Beispiel, in dem die Scham entstand, als Eva und Adam die verbotene Frucht aßen und ihre Nacktheit – ihre Scham – erkannten. Dies ist laut dem Journalisten und Historiker Scheuch eine „krankhafte Verirrung“ vom Bürgertum, die Lust und somit die Scham vor Nacktheit als verurteilte Sündhaftigkeit verbreitet. Da es sich beim Christentum weltweit um eine der größten Religionen handelt, lässt sich davon ableiten, dass aus religiösen Strukturen kulturelle Strukturen entstanden sind.³⁶ Diese wiederum haben Einfluss auf künstlerische Darstellungen genommen, die sich in Ausstellungskontexten sowie anderen Medien manifestieren.

Doch lässt sich das Nacktsein anhand von verschiedenen künstlerischen Begebenheiten als Beweis nutzen, um zu belegen, dass in verschiedenen Gesellschaften Nacktheit tolerierter war?

„To be naked is to be deprived of our clothes ... The word nude, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone.“³⁷

Dieses Zitat stammt von Kenneth Clark, einem bedeutenden Vertreter der Theoretisierung des künstlerischen Nacktseins in Kunstwerken mit eurozentrischem Fokus, und drückt aus, dass eine

³⁴ Vgl. Borzello 2022, S.10.

³⁵ Vgl. Ribi 2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/wo-man-hinschaute-ueberall-statuen-von-nackten-goettern-und-heroen-waren-die-alten-griechen-weniger-pruede-als-wir-es-heute-sind-ld.1441020> (23.02.2024).

³⁶ Vgl. Scheuch 2004, S.13.

³⁷ Kenneth Clark in Borzello 2022, S.7.

klare Grenze zwischen dem Akt sowie dem Akt des Nacktseins existiert. So behauptet Clark, dass ein Akt – eingebettet in einem künstlerischen und kulturellen Umfeld – Eleganz, Reichtum, Balance und Selbstbewusstsein vermittelt. Ganz klassisch kann ein Akt aus der französischen Romantik oder auch aus dem Klassizismus, wie zum Beispiel das Gemälde von Édouard Manet „Olympia“ (Abb. 4), betrachtet und anhand dessen erkennbar gemacht werden, woher diese Aussage von Clark stammt und wie sie von vorherrschenden Strukturen geprägt ist, die sich über Jahrhunderte aufgebaut haben.

Um dies verständlicher nachvollziehen zu können, braucht es einen Einblick in die Geschichte der Entstehung des Museums und/oder der Ausstellungen. Bereits in der griechischen Antike bestanden Ansätze von Einrichtungen, die systematisches Sammeln beinhalteten – ähnlich dem, was heute in der Museums- und Ausstellungswelt praktiziert wird. Diese Orte wurden als „museion“ bezeichnet. In der Renaissance wurde begonnen, in Kunst- und Naturalienkabinetten Sammlungen anzulegen, diese zu ordnen, zu kategorisieren und zu präsentieren. Nachdem sich die Wunderkammern im 17. Jahrhundert etabliert hatten und die Revolution in Frankreich die Demokratisierung privater Sammlungen vorantrieb, indem sie öffentlich zugänglich gemacht wurden, entwickelten sich verschiedene Ausstellungskontexte. Als Ursprung des modernen Museums lässt sich das „Musée Français“ im Pariser Louvre ansehen, das 1793 als Bildungseinrichtung im Zuge der Revolution verankert werden sollte und geöffnet wurde. Private Sammlungen aus Kirchen, Klöstern und Plünderungen vom Adel wurden de- und rekontextualisiert, indem sie demokratisiert wurden und der gesamten Gesellschaft zugänglich waren.³⁸ Vor der Revolution waren Ausstellungsräume oft ausschließlich einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht vorbehalten. Diese Veränderung in der Zugänglichkeit und Präsentation von Kunst bereitete den Weg für eine neue Ära der Ausstellungspraxis.

Beispielsweise wurde die Ausstellungspraxis von der Salonmalerei geprägt, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert florierte. Diese Kunstströmung etablierte sich durch eine formelle Kunstausbildung an französischen Akademien und zeigte regelmäßig Gemälde und Skulpturen.³⁹

Seit der Renaissance wird die Darstellung des nackten menschlichen Körpers, speziell des weiblichen, als wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Ausbildung erachtet. Trotz des Ausschlusses von Frauen aus Kunstakademien sowie der Beschränkungen für weibliche Modelle wurden diese in privaten Räumen unter strengen Regeln engagiert, um die Werke der Künstler naturgetreu zu gestalten, oft aber ohne ihre reale Identität preiszugeben, stattdessen wurden sie in fiktive Narrative eingebettet. Borzello, eine Sozial-Kunsthistorikerin und Autorin, beschreibt weiters, dass zum Beispiel – nach der Renaissance – in den „Royal Academies“ in London in den

³⁸ Vgl. Sommer 2013 in ARGE Schnittpunkt, S.14f.

³⁹ Vgl. Scheuch 2004, S.15.

Statuten 1893 besagt wurde, dass die weiblichen Geschlechtsorgane des Modells beim Posieren vor den Männern in drei Schichten eingewickelt werden sollen.⁴⁰

Die Maler:innen, mehr Maler als Malerinnen, durften zeigen, was der Öffentlichkeit vorenthalten blieb: private Nacktheit. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird die Grenze zwischen dem von Clark erwähnten „Naked“ und „Nude“ klarer gezogen. Dies löste zum einen Empörung aus, trug jedoch zum anderen dazu bei, bestehende Zensurmechanismen teils infrage zu stellen und zu durchbrechen. Dieser Bruch erwies sich als notwendig, um den unbedeckten Körper später als Projektionsfläche einsetzen zu können, um ihm individuelle Züge und politische Macht verleihen zu können.⁴¹ Dennoch wurden Édouard Manets Kunstwerke mit dem Titel „Le déjeuner sur l’herbe“ (Abb. 5) oder das bereits erwähnte Werk „Olympia“ zu ihrer Zeit als skandalös betrachtet, wobei im Gegensatz dazu beispielsweise eine schwimmende, nackte Nixe akzeptiert wurde.⁴² Die alltäglichen Szenen schockierten, weil die Betrachtenden in eine intime Situation versetzt worden sind und somit Teil der Szene in der Ausstellung wurden.⁴³

In dieser Zeit, gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren die private, alltägliche Nacktheit sowie die offene Sexualität verpönt – sowohl im sozialen Leben als auch noch immer in den Kunstwerken. Nacktheit wurde, wie bereits erwähnt, nur eingebettet in fiktionalen Narrativen wie in Sagen und Mythologien akzeptiert.⁴⁴ Geschlechtsorgane wurden mit Feigenblättern überdeckt oder Körper so künstlerisch dargestellt, dass Geschlechtsorgane nicht sichtbar waren. Die Darstellung der Nacktheit bot einen Raum, in dem die Schönheit und Form des menschlichen Körpers gefeiert werden konnten, sich jedoch simultan Schönheitsideale strukturell weiter manifestierten. So entstand ein Bereich innerhalb der Kunst, der die Nacktheit als Thema behandeln konnte.⁴⁵

Mit der Neuheit der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts eröffnete sich auch die Möglichkeit, den nackten Körper naturgetreu zu zeigen oder gar zu „enthüllen“. Scheuch schreibt über den globalen Westen: „Männliche Schaulust und die patriarchalische Gesellschaft bevorzugten dabei von Anfang an die nackte Frau.“⁴⁶ Nackte Körper wurden weitgehend aus männlicher Sicht sowie männlicher Vorstellung im Privatleben für männliche Betrachter wiedergegeben.

⁴⁰ Vgl. Borzello 2022, S.56.

⁴¹ Vgl. Leopold in Nackte Männer 2012, S.17.

⁴² Vgl. Scheuch 2004, S.15.

⁴³ Vgl. Hoernes in Nudes 2023, S.11.

⁴⁴ Vgl. Borzello 2022, S. 10.

⁴⁵ Vgl. Scheuch 2004, S.21f.

⁴⁶ Vgl. Scheuch 2004, S.21.

Doch nicht nur nackte, weiblich gelesene Körper aus dem globalen Westen wurden abfotografiert, sondern auch nackte Körper von unterschiedlichen Geografien, etwa aus afrikanischen Ländern und der Südsee, die durch den Kolonialismus in Europa verbreitet wurden. Diese als äußerst problematisch betrachtete „wilde Aktfotografie“⁴⁷, die von den Kolonialmächten stammt, wurde auf dem mitteleuropäischen Markt öffentlich vertrieben, wohingegen Aktfotografien von weißen, als weiblich gelesenen Personen sozusagen unter der Hand verkauft wurden. Die Begründung hierfür war die Wissenschaft.

„Deutlich wird hier die rassistische Dimension – gar ein möglicher Ursprung – von heteronormativen [...] Körper- und Gesundheitsnormen [...]: In Abgrenzung zur weißen Norm wird ungezügelter Lust und widerspenstige Körperlichkeit als ›anders‹, ›fremd‹ und ›nicht normal‹ markiert.“⁴⁸

Von den europäischen Kolonialmächten wurden Fotos von nackten Körpern von nicht weißen Menschen als „tierisch“ und „wild“⁴⁹ beschrieben, was eine destruktive und entmenschlichende Narrative perpetuierte. Dieses Verhalten war nicht nur äußerst verwerflich, sondern reproduzierte zudem ein starkes Machtgefälle, das die Unterdrückung kompletter Zivilisationen ermöglichte und folgende Generationen bis heute prägt. Im Gegensatz dazu wurde die Nacktheit bei Menschen aus dem asiatischen Land Japan nicht mit derselben Vorurteilsbelastung belegt wie bei Einwohner:innen afrikanischer Länder sowie der Südsee. Stattdessen wurde das gemeinsame Nacktbaden von Männern und Frauen in japanischen Badehäusern aus der Sicht der Kolonialmächte als sozial akzeptabel angesehen und sogar positiv interpretiert. Westliche Beobachter:innen haben dieses kulturelle Phänomen als „exotisch“ interpretiert, was wiederum problematische kulturelle Konstruktionen von Nacktheit und Intimität aus westlicher Sicht produziert.⁵⁰ Aufgrund dieser Vergangenheit ist das Denken zu vieler Menschen bis heute von internalisiertem Rassismus geprägt und bedarf an omnipräsenter Dekonstruktion.

In der viktorianischen Gesellschaft in England zum Beispiel wurde vom 19. bis zum 20. Jahrhundert Nacktheit mit Sexualität gleichgestellt und es wurde versucht, vergessen zu machen, dass der Mensch unter seiner Kleidung durchaus nackt ist.⁵¹ Das Konzept der „Modesty“ war und ist im Vereinigten Königreich stark verankert und hat sich bis in die gegenwärtige Zeit fortgesetzt. Bateman hat sich intensiv mit der historischen Entwicklung der

⁴⁷ Scheuch 2004, S.30.

⁴⁸ Albrecht in Villa et al., S.231.

⁴⁹ Vgl. Scheuch 2004, S.31. So hieß es in einer **Anthropografie** aus dem Jahr 1852.

⁵⁰ Vgl. ebd., S.32.

⁵¹ Vgl. Scheuch 2004, S.9ff.

Sittlichkeit befasst und setzt sich aktivistisch für das Verlernen dieser noch immer vorzufindenden Norm ein.⁵²

In der europäischen Kunst wird die Frau mit der Darstellung des nackten Körpers oft erotisch konnotiert und dient häufig als Symbol für Erotik.⁵³ Im Gegensatz dazu zeigt sich bei der Darstellung des männlichen Akts eine deutlich vielfältigere Verbindung mit verschiedenen Bedeutungen.

„[...] Ende des 19. und Anfang 20. Jahrhundert beginnend [...] entsteht das weibliche Aufbegehren im Kampf der Geschlechterberechtigung, Selbstbestimmung und damit Anerkennung der kreativen Kräfte der künstlerisch schaffenden Frauen. In der Kunst formiert sich eine Bewegung voll Aggression und Kraft. Die Sprache der „Moderne“ in Performances, Skulptur und Fotografie ist nicht wesentlich differenzierter als die der männlichen Ausdrucksweise, aber es sind die Themen der weiblichen Fragestellungen.“⁵⁴

In diesem Kampf um Geschlechtergerechtigkeit und Selbstbestimmung forderten Frauen die Anerkennung ihrer kreativen Fähigkeiten als Künstlerinnen. Obwohl die Ausdrucksweise nicht wesentlich differenzierter war im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen, fokussierten sich ihre Themen vermehrt auf die Fragen der weiblichen Identität und Erfahrung. So ging es den Künstlerinnen darum, ihren Körper vom passiven Objekt zum Kunst ausführenden Subjekt werden zu lassen.

Ab Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts hat sich in der DDR eine alternative, zentraleuropäische Perspektive und Bewegung entwickelt: die Nudist:innenbewegung, die gegen strenge Konventionen ankämpfte. Dies bedeutet eine signifikante Weiterentwicklung, insbesondere vor dem Hintergrund, dass Freikörperkultur (Abk. FKK) und öffentliches Nacktbaden in zahlreichen Ländern, darunter auch in Österreich, im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert gesetzlich verboten waren.⁵⁵ Eine offene Haltung gegenüber Nacktheit wird als eine Form der Befreiung von den historischen Schamvorstellungen erachtet. Die zunehmende Akzeptanz und Anerkennung alternativer Lebensstile wie die Nudist:innenbewegung könnten als Antwort auf die Überprüfung und Neubewertung der kulturellen und religiösen Einschränkungen betrachtet werden, die im

⁵² Vgl. Bateman 2023, S. 29.

⁵³ Vgl. Leopold in Nackte Männer 2012, S.16.

⁵⁴ Elisabeth Leopold 2006, S.10.

⁵⁵ Vgl. Natter in Nackte Männer 2012, S.9.

eurozentralen Rückblick betont werden. In diesem Kontext wird die Bedeutung von Nacktheit als eine Form der Selbstexpression und Freiheit infrage gestellt.

Dies lässt sich auch in den damals vorherrschenden Kunstrichtungen erkennen, denn ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich behaupten, dass das verharnte Tabu der Nacktheit in der Kunst überwunden wurde. Künstler:innen beginnen, (ihren) Körper als Objekte ihrer Kunst zu nutzen und zu zeigen. Eine neue Kunstrichtung, genannt Body-Art, entwickelte sich. Ihr Höhepunkt war in den 1960er- und 1970er-Jahren.⁵⁶

„Zur Erinnerung: Body Art ist in einer Zeit entstanden, in der die Jugend der westlichen Welt rebellierte: in Europa gegen die Verdrängung der Naziverbrechen, in Amerika gegen den Vietnam-Krieg; es war außerdem die Zeit der sexuellen Revolution und der Frauenbewegung.“⁵⁷

Body-Art manifestierte sich in einer – von mehreren, ausschlaggebenden – politischen Bewegung im Sinne des feministischen Aktivismus. In der feministischen Welle in den 1970er-Jahren haben Body-Art-Künstler:innen sich offen und kritisch mit Nacktheit auseinandergesetzt. So wurden neue Rollen ausgehandelt, indem rassistische und sexuelle Stereotype infrage gestellt wurden.⁵⁸

59

Künstler:innen, die Body-Art schufen, gingen davon aus, dass es eine Befreiung von gesellschaftspolitischen Zwängen durch die eigene Körpererfahrung sei. Body-Art konnte außerhalb einer Ausstellungsinstitution stattfinden, aber auch bereits innerhalb. Diesbezüglich würde ich gerne drei Kunstwerke anführen, die den Umgang mit Nacktheit durch Kunst im Ausstellungskontext geprägt haben: Marina Abramović – Rhythm 0, Judy Chicago – The Dinner Party, Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“.

⁵⁶ Vgl. Katharina Pewny in Nackte Männer 2012, S.108.

⁵⁷ Eißler 2010, <https://www.hatjecantz.de/blogs/kunstlexikon/body-art> (12.02.2024).

⁵⁸ Vgl. Hoernes in Nudes 2023, S.11.

⁵⁹ Hier ist wichtig, zu erwähnen, dass es mehrere feministische Wellen gab, die chronologisch als feministische Historiografie wiedergegeben werden. (Vgl. Krasny 2015, S.54.) Dies stimmt demnach aber nicht gänzlich; wenn von einer feministischen Welle gesprochen wird, soll hier drauf geachtet werden, dass diese nicht global repräsentativ ist, sondern sich auf ein geografisches Zentrum bezieht.

1.2.2.1 Marina Abramović – Rhythm 0

Ein sehr prominentes Beispiel aus dem Jahre 1974 ist die Performance „Rhythm 0“ von Marina Abramović (Abb. 6 und Abb. 7). Sie bot dem Publikum 72 potenziell gefährliche Gegenstände an, die sie nutzen konnten, um eine Verbindung zu Abramovićs Körper herzustellen. Sie lieferte sich dem Publikum sechs Stunden aus, indem sie passiv und still dastand. Ihr wurden ihre Kleider vom Leib geschnitten, sie wurde verletzt und offenbarte Handlungen von Menschen, die im alltäglichen Leben eher nicht vorkommen.⁶⁰ Diese zu der Zeit erschütternde Performance fand in Neapel in einer Galerie namens „Studio Morra“ statt, die sich der Präsentation von Fluxus, Wiener Aktionismus und Body-Art widmete.⁶¹ Bei dieser Performance handelte es sich um keine private Aufführung, sondern sie für die Öffentlichkeit zugänglich. Während dieser Veranstaltung wurde der Körper der Künstlerin von den Besucher:innen verändert – wie erwähnt wurde ihre Kleidung abgeschnitten, sodass sie praktisch nackt dastand, ihr wurden Rosendornen in den Bauch gedrückt, sie wurde geküsst etc. Die Besucher:innen hatten die Möglichkeit, nonverbal mit ihrem Körper und mit ihr als Mensch in Kontakt zu treten. Dabei fungierte der Körper nicht nur als Projektionsfläche und politisches Werkzeug, sondern hauptsächlich als ein Objekt, das berührt und verletzt werden konnte. Ob die Galeristen zu der Zeit genau wussten, was die Künstlerin vorhatte, kann in dieser Arbeit leider nicht belegt werden. Zu belegen ist aber, dass die Galeristen zugeschaut haben und eingeschritten sind, als ein Besucher der Künstlerin eine geladene Pistole an den Kopf hielt.⁶² Außerdem haben sie nach sechs Stunden mitgeteilt, dass die Performance nun vorbei sei. Dass Marina Abramović potenziell nackt in dem Ausstellungsraum stehen würde, schien kein relevantes Thema zu sein, da die Performance andere Gefahren bot.

Diese Performance stellte erneut einen drastischen Bruch mit den konventionellen Vorstellungen von Kunst dar und zeigte, dass der nackte Körper – spätestens jetzt – nicht mehr nur passiv dargestellt, sondern aktiv in den künstlerischen Prozess einbezogen werden konnte. Dabei handelte es sich um einen revolutionären Schritt, da es die übliche Distanz zwischen einem bekleideten Publikum und einem nackten Körper, wie sie typischerweise bei der Betrachtung von Aktgemälden oder heroischen Skulpturen besteht, überwand und eine unmittelbare, direkte Interaktion ermöglichte. Die Tatsache, dass die Galeristen während der Performance nur eingriffen, als ein Besucher der Künstlerin eine geladene Pistole an den Kopf hielt, zeigt, dass

⁶⁰ Vgl. Eißler 2010, <https://www.hatjecantz.de/blogs/kunstlexikon/body-art> (12.02.2024).

⁶¹ Vgl. Fondazione Morra, <https://www.fondazionemorra.org/en/fondazione/> (03.03.2024).

⁶² Vgl. Marina Abramović Institute 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> (03.03.2024).

selbst für die Veranstalter die Grenzen zwischen Kunst und Realität verschwommen waren. Trotz der Risiken und der Kontroverse, die diese Performance hervorrief, demonstrierte sie die radikale Kraft der Body-Art und legte den Grundstein für eine neue Ära im Ausstellungswesen, auch als künstlerische-Selbstausdrucksform.

1.2.2.2 Judy Chicago – The Dinner Party

Ein weiteres Kunstwerk, das ich hier erwähnen möchte, ist „The Dinner Party“ von Judy Chicago (Abb. 8 und Abb. 9). Dinner Party ist ein essenzielles Symbol der feministischen Kunst, ebenfalls aus den 1970er-Jahren, es entstand nämlich von 1974–1979. Es präsentiert ein großes Festmahl, das auf einem dreieckigen Tisch mit insgesamt 39 Gedecken angeordnet ist, wobei jede eine bedeutende Frau aus der westlichen Geschichte ehrt. Vorzufinden sind Läufer, goldene Kelche und Besteck sowie handbemalte Porzellanteller mit Zentralmotiven wie Vulva- und Schmetterlingsformen. Sie sind in Stilen gestaltet, die den einzelnen Frauen jeweils angemessen sind. Die Namen von weiteren 999 Frauen sind in Gold auf dem weißen Fliesenboden unter dem dreieckigen Tisch eingraviert. Insgesamt wurde dieses Werk mit mehr als 400 Mitarbeiter:innen im Verlauf von fünf Jahren erschaffen. Es wurde mehrmals ausgestellt, bis es 2007 durch eine Schenkung von der Stiftung Elizabeth A. Sackler Center of Feminist Art ins Brooklyn Museum in New York gelangte und seitdem zur permanenten Ausstellung zählt.⁶³

Die erste Ausstellung markierte eine Phase intensiver Diskussionen und gemischter Reaktionen um „The Dinner Party“. Feministische Kunsttheoretiker:innen sowie andere Kritiker:innen beschrieben ihre Erfahrung als emotional intensiv und verteidigten die Arbeit als herausragendes Beispiel feministischen Engagements. Simultan bestanden jedoch auch deutliche Kritikpunkte. Das Werk wurde als wiederholend, vulgär, moralisierend oder unwahr in Bezug auf die Frauen, die es repräsentieren sollte, beschrieben. Kritisiert wurde, dass es eine verallgemeinernde Reduktion aller Frauen auf geschlechtsspezifische Stereotypen naheläge, was dem feministischen Anliegen widerspräche. Die Darstellungen seien zu explizit und es wäre eine Reduktion der Frauen auf ihre biologischen Merkmale sowie eine Überbetonung der weiblichen Anatomie. Während einige Aspekte wie die Darstellung von weiblichen Genitalien weiterhin polarisieren, wird die Arbeit dennoch als einflussreiches Zeugnis feministischer Kunstgeschichte erachtet.

Die Rezeption von „The Dinner Party“ bietet eine wertvolle Grundlage für die Untersuchung der Bedeutung des weiblichen Körpers in der westlichen Welt, insbesondere in der Kunst. Obwohl das Kunstwerk selbst keine vollständig nackten Körper zeigt, sondern lediglich Teile dessen in

⁶³ Vgl. Brooklyn Museum, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/ (06.03.2024).

Form einer Vulva, ist es dennoch ein bedeutendes Beispiel für die offene und zugängliche Präsentation von nackten, weiblichen Körpern. Dass es eben eine gezielte Wahl war, diesen Körperteil als zentrales Motiv der Übersetzung zu nutzen und somit gegen die Kanonisierung der Schambehaftung des Geschlechts anzukämpfen, zeugt von einer relevanten Vermittlung des Themas. Die Rezeptionen von „The Dinner Party“ spiegeln diesen symbolische Gehalt und dessen Auswirkungen auf Vorstellungen von Weiblichkeit, Sexualität und Macht wider und machen deutlicher, dass Hegemonie dekonstruiert werden muss. Dass dieses Kunstwerk auch den Weg ins MoMA gefunden hat, zeugt zu der Zeit von steigender Emanzipation und Relevanz des Themas.

1.2.2.3 Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“

Ein weiteres und damit auch abschließendes Kunstwerk, das ich beleuchten möchte, stammt von der Choreografin und Performerin Doris Uhlich aus dem Jahre 2023. In der Ausstellung „Nackte Meister“ im Kunsthistorischen Museum Wien präsentiert sie ihren eigenen Körper im Rahmen einer Performance in Bezug zu ausgewählten Werken der Kunstgeschichte und hinterfragt somit tradierte Körperbilder (Abb. 10 bis Abb. 12). Sie ist von der „emanzipatorischen Kraft tanzender Körper“⁶⁴ überzeugt und nutzt ihre Performance in dieser Ausstellung, um neue Perspektiven auf den menschlichen Körper und dessen Darstellung in der Kunst zu eröffnen. Zu Beginn ihrer Performance sagt sie: „Da bin ich.“

„Ohne Kleidung, die langen schwarzen Haare um den Oberkörper gehüllt, betritt sie einen Saal des kunsthistorischen Museums in Wien. Nackt betrachtet sie das Gemälde einer nackten Frau.“⁶⁵

Anschließend bewegt sie sich in einer expressiv-körperlichen Ausdrucksform und vermittelt Intensität und Ausdruck. Für Doris Uhlich ist dies eine Selbstermächtigung gegen gesellschaftlich verankerte Scham. Sie fühlt sich „lebendig, aufgewühlt und mit Geschichten verbunden“, indem sie sich mit ihrem nackten Körper als politischen Motor gegen das Patriarchat einsetzt. Ihren nackten Körper in aktiver Dynamik zu präsentieren und dabei sowohl Verletzlichkeit als auch das eigene „Empowerment“ zu verspüren, weil sie sich von Sittlichkeit löst, beschreibt sie als ein schamloses Gefühl.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. Krug 2023, <https://www.festwochen.at/guided-by-artists-doris-uhlich> (09.06.2023).

⁶⁵ <https://www.srf.ch/kultur/buehne/wiener-festwochen-diese-kuenstlerin-zieht-sich-fuer-ein-museum-aus> (26.02.2024).

⁶⁶ Vgl. ebd.

1.2.2.4 Zwischenfazit: Naked-Nude

Die Darstellung eines unbedeckten Körpers in einer zentraleuropäischen Kunst- und Kulturinstitution im Rahmen des beschriebenen Aktivismus zeugt von einem Grad an Progressivität, der im Vergleich zu vergangenen Jahrhunderten bemerkenswert ist. Victoria Bateman argumentiert, dass die Gesellschaft in einem ständigen Schwanken zwischen Phasen relativer körperlicher Freiheit sowie strengerer Regulierung des weiblichen Körpers verharrt.

Oft wurde Nacktheit mit moralischen und ethischen Normen verknüpft, die von religiösen und kulturellen Überzeugungen geprägt waren. Die Auswahl der Kunstwerke in Ausstellungskontexten spiegeln somit nicht nur ästhetische Präferenzen wider, sondern zudem die gesellschaftlichen Normen und Werte, die unter anderem von religiösen Ursprüngen beeinflusst sind. Die Nacktheit erzählt eine Geschichte, in der sich Personen immer wieder von Traditionen lösen und den Anspruch haben, ihren Körper zu befreien. Die Analyse der gegenwärtigen Definitionen von Nacktheit und der Umgang damit macht deutlich, dass sie von historischen Entwicklungen geprägt sind.

Festzuhalten ist, dass sich eine fortschrittliche Haltung im Umgang mit dem nackten Körper zunehmend etabliert hat. Obwohl der nackte Körper allgegenwärtig ist – sei es in Filmen, sozialen Medien oder leicht zugänglichen Pornografie-Plattformen – tendieren Menschen immer noch dazu, ihn zu verhüllen. Diese Tabuisierung wird den Künstlern und Künstlerinnen immer bewusster. Aktuell wird der nackte Körper in Ausstellungskontexten als politisches Medium eingesetzt, das Empathie für Diversität unterstützt und somit Kunstwerke vergangener Epochen in einem neukontextualisierten Licht erscheinen lässt.

In ihrem Buch argumentiert Borzello, dass derzeit die Grenze zwischen „Naked“ und „Nude“ verschwimmt. Die Künstler:innen benutzen den nackten Körper als Projektionsfläche und aus der von Clark behaupteten Grenze aus dem Jahre 1959 wird ein Ganzes: „Naked-Nude“.

Es steht außer Frage, dass seit spätestens den 1960er-Jahren wieder eine Neukontextualisierung erfolgt ist, die sich erstens vom traditionellen Bilderrahmen und dem darstellenden, körperlichen Perfektionsdrang gelöst hat und sich zweitens fortwährend weiterentwickelt und omnipräsent bleibt. Borzello beschreibt es wie so:

„The nudes that are made by today’s fine artists reveal an awareness of all these issues and incongruities. They have turned their backs on perfection in order to face up to the concerns and contradictions that surround the 21st-century body. [...] The new nudes ask awkward questions and behave provocatively. No one calls them nudes, even when there is no stitch of clothing in sight. [...] It is a very naked nude, created to confront today’s attitudes and anxieties. [...] What we have now is a nude that revels in Clark’s ‚uncomfortable overtones‘. It is the naked nude, the nude recycled for our times.“⁶⁷

2. Methodologischer Ansatz

In diesem Kapitel baue ich auf Elke Krasnys „feminist“ und „curatorial thought“ auf. Um vertieft auf diese Theorie einzugehen, teile ich dieses Kapitel in drei Unterkapitel, um einen umfassenden, methodischen Ansatz zu gewährleisten und meine Forschungsfrage adäquater zu beantworten.

Während der Analyse werden mich die Fragen von Elke Krasny begleiten und in die Analyse einfließen. Die Auswahl der Ausstellung legt den Grundstein meiner Untersuchung, während die Datensammlung und -analyse die methodischen Schritte zur Erfassung und Auswertung der relevanten Informationen beschreibt. Als letztes Unterkapitel führe ich die Referenzpunkte an, die mir als Rahmen dienen, um die gewählte Ausstellung im Kontext gesellschaftlicher Normen mit dem „feminist thought“, Machtstrukturen und Identitätspolitik zu untersuchen. Ich werde konkret erläutern, welche Kriterien ich bei der Untersuchung der Ausstellung heranziehen werde.

„Entscheidend für die Beurteilung einer Ausstellung sollte letztlich ihr Vermögen sein, den Besucher zu berühren und dabei etwas zu bewirken, was das Denken in Bewegung versetzt, was ihn darin unterstützt, die eigenen Seh- und Denkgewohnheiten in Frage zu stellen, ohne sie dabei auf eine ›richtige‹ Form hin zu normieren.“⁶⁸

Dieses Zitat wird mich während der Analyse begleiten. Demnach ist es ein wichtiges Merkmal und Ziel einer Ausstellung, dass die Besucher:innen angeregt werden, über eine bestimmte Thematik nachzudenken und sich damit auseinanderzusetzen. Sie sollte dazu führen, eigene Sichtweisen zu überprüfen, ohne vorzugeben, dass es lediglich eine akzeptierte Art zu denken gibt.

⁶⁷ Borzello 2022, S.12.

⁶⁸ Tyradellis, Daniel: Müde Museen in Bernhardt 2023, S.34.

2.1 Auswahl der exemplarischen Ausstellung

Die ausgewählte Ausstellung bietet sowohl in vertiefter als auch eher oberflächlicher Hinsicht Einblicke in die Darstellung der körperlichen Nacktheit aus verschiedenen Perspektiven. Sie widmet sich der Darstellung menschlicher Brüste und präsentiert verschiedene kuratorische Ansätze, die verdeutlichen, wie die Präsentation von Nacktheit in Ausstellungsräumlichkeiten, insbesondere aus feministischer Perspektive, konzeptualisiert werden könnten. Hinsichtlich der Darstellung von Nacktheit in einem Ausstellungsraum verfolgt sie grundlegend unterschiedliche Herangehensweisen. Dies bietet mir wiederum die Möglichkeit, multiperspektivische Ansätze in der Kuratierung von menschlicher Nacktheit zu untersuchen – unabhängig davon, ob dies beabsichtigt war oder nicht. Das gestaltet es für mich interessant, zu analysieren, wie Nacktheit in einem Ausstellungsraum präsentiert wird, ohne dass dieser eine zentrale Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Überdies adressiert die Ausstellung aktuelle Themen von großer Relevanz für gegenwärtige gesellschaftspolitische Diskurse.

Es war mir ein Anliegen, eine Ausstellung zu wählen, die mir als bewährte Praxis erschien und verschiedene Kontexte des nackten Körpers kritisch mit Schwerpunkt auf Diversität und Inklusion ansprach. Die Option, mit der Kuratorin der Ausstellungen „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ ein Interview zu führen, umfangreiches Begleitmaterial wie Folder, Kataloge, Websites und Social-Media-Präsenzen zu untersuchen, ermöglichte es mir, eine umfassende Datensammlung anzulegen und zu analysieren. Dabei bilden die kuratorischen Herangehensweisen an die Präsentation der Kunstwerke die Grundlage für die Ausformulierung meiner Forschungsfrage.

2.2 Datensammlung und -analyse

In diesem Kapitel beleuchte ich, wie der Prozess der Datenerhebung der exemplarischen Ausstellung stattgefunden hat. Die Datensammlung und -analyse stellen einen entscheidenden Schritt dar, um wissenschaftliche Erkenntnisse zu generieren und entwickelte Hypothesen zu überprüfen. Ziel dieses Kapitels ist es, den Leser:innen einen detaillierten Einblick in das Verfahren zur Erhebung und Auswertung jener Daten zu geben, die ich zur Beantwortung meiner Forschungsfrage herangezogen habe.

Für die Datenerhebung wandte ich mehrere Methoden an. Diese umfasste ein Interview mit einer Kuratorin, an dem ich teilnahm, um Einblicke in ihre kuratorische Entscheidungen und Strategien zu erhalten. Außerdem nutzte ich Führungen, um einen tieferen Einblick in die Präsentation und Interpretation der Ausstellung zu erhalten. Zusätzlich habe ich verschiedene Informationsquellen wie Folder, Kataloge, Websites und Instagram-Account der Ausstellung verwendet. Diese Materialien dienen mir dazu, weitere Hintergrundinformationen über die Ausstellung, die präsentierten Werke und die zugrunde liegenden Konzepte zu sammeln. Durch die Kombination dieser verschiedenen Datenquellen schaffe ich eine umfassende Basis für die Analyse der Ausstellung.

Meine Methode zur Analyse der Datenerhebung dient dem Vorgehen einer teilnehmenden Beobachtung, um durch die eigene Erfahrung im Ausstellungsraum zu einer konkret zu beschreibenden sowie vergleichbaren Ausstellungsanalyse zu gelangen. Herausgearbeitet wird also, welche Verhältnisse im Ausstellungsraum zu Nacktheit hergestellt werden und welche Rolle der Raum und die Leiblichkeit der Besucher:innen übernehmen, aber auch wie verschiedene Kunstwerke zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Die Beobachtungen dienen dazu, die gesamte Raumwirkung ebenso wie einzelne Details der Ausstellungsbeschreibung zu protokollieren.⁶⁹

Zunächst werde ich die Ausstellung beschreiben und analysieren. Diese Beschreibung basiert sowohl auf meinen eigenen Beobachtungen als auch auf den Erkenntnissen, die ich aus dem Interview mit der Kuratorin der Ausstellung gewonnen habe.⁷⁰ Für die Analyse habe ich vier Referenzpunkte festgelegt, die mir als Anhaltspunkt meiner Untersuchung dienen sollen. Diese habe ich anhand des „feminist thought“ von Krasny sowie durch eigene Beobachtungen bestimmt. Um diese Punkte anwenden zu können, habe ich drei Sequenzen aus der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ gewählt, anhand derer ich nach dem Überblick der Ausstellung die Analyse vorgenommen habe.

2.3 Referenzpunkte für die Analyse der Ausstellung

In diesem Kapitel stelle ich die verschiedenen Referenzpunkte vor, die ich zur Analyse der Ausstellung herangezogen habe und die meiner Meinung nach in jedem Ausstellungskonzept berücksichtigt werden sollten. Es sind Kategorien, die nebeneinander existieren können, aber

⁶⁹ Vgl. Bernhardt 2023, S.132.

⁷⁰ Vgl. ebd., S.131.

auch eng miteinander verflochten sind. Dabei werde ich auf feministische, diverse und inklusive, antirassistische und dekoloniale und schließlich auf körperpolitische Ansätze eingehen, um ein umfassendes kritisches Verständnis für die Darstellung nackter Körper in zeitgenössischen Ausstellungskontexten zu gewährleisten. Jeder dieser Referenzpunkte dient dazu, verschiedene Aspekte der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ zu beleuchten und deren Bedeutung im Kontext gesellschaftlicher Diskurse kritisch zu reflektieren.

Bevor auf die einzelnen Kategorien eingegangen wird, möchte ich das Prinzip der Intersektionalität hervorheben, die mit den folgenden Referenzpunkten assoziiert sind. Denn das Ziel der Intersektionalität ist es, multidimensionale Machtverhältnisse in ihren Verflechtungen zu denken und zu analysieren.⁷¹ Es ist ein analytisches Bewusstsein, um strukturelle Machtprozesse und -verhältnisse aufzuzeigen, zu untersuchen und im Idealfall zu dekonstruieren. Intersektionalität bedeutet nicht einfach das Zusammenzählen verschiedener Arten von Unterdrückung oder das Festlegen von Identitäten. Stattdessen ist es eine bestimmte Art, darüber nachzudenken, wie Macht funktioniert und wie Menschen in unterschiedlichen Situationen unterschiedlich behandelt werden. Im Fokus steht, wie soziale Hierarchien entstehen und wie wir sie besser verstehen können. Dimensionen, die in Intersektionalität einfließen können, wären zum Beispiel Geschlecht, Ethnizität, Klasse, sexuelle Orientierung, Behinderung, Alter, Religion sowie Herkunft.

Unterschieden wird zwischen „strukturell-institutioneller, politisch-gesetzgebender“ und „öffentlich-repräsentations-bezogener“ Ebene⁷². In diesem Fall würden sich alle drei Fälle als passend erweisen, jedoch basiere ich mich auf die „öffentliche-repräsentations-bezogene“ Ebene und schneide die „strukturell-institutionelle“ Ebene an, da die Ausstellungen in institutionellen Rahmen konzipiert und gezeigt wurden.

Bei Intersektionalität handelt es sich um eine analytische Form, mit der wir die Gesellschaft besser verstehen können, um für alle Menschen mehr Freiheit zu erreichen. Dabei wird nicht nur auf die Physik der Menschen geachtet, sondern zudem darauf, wie Menschen innerhalb Gruppen unterschiedlich und abwertend behandelt werden. Mit Intersektionalität lassen sich Ungerechtigkeiten besser erkennen und bekämpfen; so auch als kuratorische Praxis im Ausstellungsraum.

⁷¹ Vgl. Brückmann in Villa et al. 2022, S.158.

⁷² Brückmann in Villa et al. 2022, S.158.

Die Referenzpunkte werde ich wie folgt anwenden: Anhand von drei verschiedenen Kunstwerken, die nackte Körperlichkeit zeigen, analysiere ich die einzelnen Referenzpunkte. Dabei wende ich die herausgearbeiteten Aspekte der Referenzpunkte systematisch auf die Kunstwerke an. Ich wähle die verschiedenen relevanten Aspekte aus und untersuche, ob und wie sie in den Kunstwerken vorkommen und vermittelt werden. Außerdem analysiere ich, wie die Kunstwerke im Raum positioniert sind und ob sie womöglich mit anderen Kunstwerken im Dialog stehen. Anhand dieser Analyse lässt sich für mich festmachen, welche Aspekte in einem Kunstwerk gefunden werden können, um Nacktheit in einem Ausstellungsraum inklusiv, normalisierend, gesellschaftskritisch und dekonstruierend ohne Diskriminierung einsetzen zu können.

2.3.1 Feminismus

„Feminism is a movement to end sexism, sexist exploitation, and oppression.“⁷³

Mit diesem Zitat referiere ich erneut auf Kapitel 1.2.1. Ich möchte es auf die Kuratierung nackter Körper anwenden, indem dieser feministische Ansatz darauf abzielt, Darstellungen und Ausbeutungen nackter Körper zu be- und hinterfragen. Da meine Arbeit auf feministischer Kuratierung basiert, erscheint es folgerichtig, dass Feminismus als zentraler Bezugspunkt in meiner Analyse dient. Für mich sind sämtliche Aspekte der Untersuchung feministisch geprägt und tragen somit zu einem feministischen Verständnis bei. Dennoch ist es mir ein Anliegen, dieses Unterkapitel zu nutzen, um zu konkretisieren, wie ich den feministischen Referenzpunkt in der Analyse der Ausstellung anwende, um folglich nachvollziehbar zu zeigen, wie sich feministische, kuratorische Wissensaneignung als feministische Praxis manifestiert.

Zur Erinnerung: Feminismus ist ein Begriff, der Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext der sogenannten ersten Frauenbewegung – die Bewegung, die darauf abzielte, Machtverhältnisse zwischen (damals noch) Männern und Frauen zu verringern, entstanden ist.⁷⁴ Somit lässt sich heute unter Feminismus viel mehr verstehen als lediglich die Bekämpfung der Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen, wie ich es in Kapitel 1.2.1 dargelegt habe. Feminismus ist multidisziplinär und nicht auf nur vereinzelte Aspekte zurückzuführen, sondern fungiert als ein Symptom, das sich als vielschichtig, interdisziplinär und nicht eng definierbar erweist.

⁷³ hooks viii in Schmincke in Villa et al., 2022, S.117.

⁷⁴ Vgl. Schmincke in Villa et al., 2022, S.117.

Mit diesem Referenzpunkt möchte ich spezifisch auf die Kuratierung (feministischer) Kunstwerke innerhalb eines feministischen Ausstellungskonzeptes eingehen. Ich analysiere, inwiefern die ausgewählten Kunstwerke dazu beitragen können, Machtverhältnisse sowie die Unterdrückung marginalisierter Geschlechter in Kunst und Gesellschaft zu thematisieren und zu bekämpfen – nämlich, indem sie eine inklusive und vielfältige Darstellung des menschlichen Körpers fördern. Die kritische Auseinandersetzung mit den patriarchalen Strukturen ist hier das Hauptmerkmal, um untersuchen zu können, wie mit den Ungleichbehandlungen und Ungerechtigkeiten zwischen Menschen mit unterschiedlichen Geschlechtern im gesellschaftlichen Kontext in der Ausstellung umgegangen wird.

2.3.2 Diversität und Inklusion

„Denn meine [...] Identität ist vielmehr als mein eigener Körper, sie ist ein politisches Statement, das sich in eine Chronologie einbettet.“⁷⁵

Der menschliche Körper fungiert als eine Art Repräsentation des Individuums in der Gesellschaft und wird häufig als eine Art Visitenkarte betrachtet, von der auf den Menschen selbst geschlossen und dieser bewertet wird.⁷⁶ Diese Einschätzung wird anhand vieler unterschiedlicher Merkmale, die miteinander verwoben sind, beurteilt. Insbesondere die Geschlechterdifferenzierung ist auf mehreren Ebenen, also intersektional – sei es normativ, körperlich, affektiv, politisch oder historisch –, mit anderen Dimensionen der Differenz verbunden.

Dieser Referenzpunkt bezieht sich auf jene Ansätze, die den Reichtum und die Heterogenität von Identitäten, Perspektiven und Erfahrungen würdigen und in das Zentrum stellen. Dabei werden unterschiedliche kulturelle, soziale, ethnische, religiöse und sexuelle Identitäten und Gruppen repräsentiert.

Unter diesem Referenzpunkt soll die Analyse der Ausstellung insbesondere die Berücksichtigung LSBTIQ* oder auch queere Perspektiven untersuchen und die Darstellung nackter Körper durch eine Vielfalt von Geschlechtsidentitäten und sexuellen Orientierungen reflektieren. Der soziale Prozess der Ausschließung und Besonderung zielt drauf ab, die Abweichung von Normkörpern zu stärken. Durch diesen Prozess werden „andere“ geschaffen, die sich auf die oben erwähnten identitären Unterschiede beziehen, aber auch auf abweichende physische und mentale

⁷⁵ Merklein in Villa et al., 2022, S.154.

⁷⁶ Vgl. Villa 2022, S.125.

Fähigkeiten, die (Unterschiede) deutlich systemisch reproduziert werden.⁷⁷ Dieser sogenannte Ableismus ist beispielsweise, wenn eine Ausstellung kuratiert wird, die sich – bewusst oder unbewusst – auf normative Vorstellungen des menschlichen Körpers stützt. Dies führt dazu, dass Körper, die nicht der „Norm“ entsprechen, marginalisiert und ausgeschlossen werden. Somit werden vorherrschende Systeme weitergeführt, anstatt verlernt zu werden. Dies können, um konkretere Beispiele zu nennen, unter anderem eine Behinderung, das Alter, ethnische Zugehörigkeit und/oder Geschlecht sein.

Abschließend verdeutlicht der Referenzpunkt der Diversität und Inklusion die Notwendigkeit, eine Vielfalt von Identitäten und Perspektiven in den Mittelpunkt zu stellen. Offensichtlich tragen gesellschaftliche Prozesse der Ausschließung und des Othering dazu bei, normative Vorstellungen des Menschen (genauer des menschlichen Körpers) zu verstärken sowie Differenzierungen schaffen. Aus diesen Gründen ist es mir ein Anliegen, eine Vielfalt an unterschiedlichen nackter Körper in einer Ausstellung zu verorten, um bestehende Systeme der Marginalisierung zu dekonstruieren sowie neue inklusive Narrative zu fördern.

2.3.3 Antirassismus und Dekolonialismus

Eine Ausstellung (im eurozentralen Raum) soll stets antirassistisch sein und dekoloniale Ansätze mit ihrem Ausstellungskonzept verfolgen. Mit diesem Referenzpunkt möchte ich darauf eingehen, wie der nackte Körper im Zusammenhang mit Dekolonialismus und Bekämpfung rassistischer Machtstrukturen im Ausstellungskontext Raum finden soll.

Dieser Punkt befasst sich mit rassistischen Denkweisen, Strukturen und Praktiken, zudem mit der Aufarbeitung von kolonialen Verstrickungen – mit dem Ziel, gegen vorherrschende diskriminierende Strukturen vorzugehen.

„[...] , dass Kolonialismus nicht nur eine soziale Praxis von Herrschaft darstellt, sondern [...] der Herrschaft auch als „Diskurs über (vermeintliche) Unterschiede mit dem Ziel gegenseitiger Abgrenzung“ zugrunde liegt.“⁷⁸

⁷⁷ Vgl. Sobiech in Villa et al., S.181f.

⁷⁸ Boatcă in Fischer et al. 2016, S.114.

Kolonialismus als Form sozialer Herrschaft manifestiert sich ebenfalls als Diskurs über vermeintliche Unterschiede, die dazu führen, dass Menschen verschiedener Hintergründe sich voneinander abgrenzen, anstatt es als Ergänzungsmöglichkeit anzuerkennen. Dieses Zitat besagt, dass Kolonialismus nicht nur die direkte Ausübung von Macht über kolonisierte Territorien beinhaltet, sondern auch die sozialen Strukturen und Verbreitungen von Vorstellungen über ethnische, rassische und kulturelle Unterschiede, um das Machtverhältnis zu rechtfertigen und zu legitimieren. Diese Strukturen hatten und haben Auswirkungen sowohl auf die Kunstproduktion als auch auf die Ausstellungsproduktion.

In diesem Zusammenhang möchte ich ein ausschlaggebendes Beispiel anführen, das nicht nur Rassismus aufgreift, sondern zudem Diskriminierung anderer Art:

„Die Rede von ›perversem‹ Schönheitsidealen lässt an die nostalgische Kolonialrhetorik der ›Hottentotten Venus‹ denken, mit deren Hilfe europäische Mediziner*innen, Eugeniker*innen und Anthropolog*innen die körperlichen Andersartigkeiten von Saartjie Baartmans Fleisch in jenes kriminelle ›adipöse‹ Gewebe verwandelt haben, das im gegenwärtigen Krieg gegen die ›Adipositas‹ herumspukt. Über die Jahre hinweg hat die Verknüpfung von *race*, Fett und Perversion zwar zahlreiche Umstellungen erlebt, behauptet aber immer noch auf konsistente Weise, dass es rassifizierten Körpern angeblich nicht gelungen sei, über das vermeintlich ›Wilde‹ hinaus zum ›Zivilisierten‹ voranzuschreiten.“⁷⁹

Derart prägende Momente tragen zur Erhaltung gesellschaftlicher Hierarchien von Körpern bei, die über Angriffe auf rassifizierte und diverse Körper hergestellt werden.⁸⁰ Ein dünner weißer Körper wird im globalen Norden als funktionierend und akzeptabel anerkannt, während ein nackter Körper einer Person of Color (PoC) als „nichtmenschlich und unterlegen konstitutiv eingeschrieben ist“.⁸¹

Dieser Referenzpunkt analysiert das Ausstellungskonzept, das sich im eurozentralen Raum befindet, dahin gehend, ob sich antirassistische und dekoloniale Ansätze der Kuratierung von Nacktheit manifestieren. Demnach ist es von Relevanz, zu untersuchen, ob und wie der Diskurs der vermeintlichen Unterschiede in der Ausstellung präsentiert wird. Die Analyse soll aufzeigen, wie körperlich Hierarchien und Diskriminierung in den Ausstellungen thematisiert werden, insbesondere im Hinblick auf Rassismus und Diskriminierung aufgrund von kulturellen Unterschieden. Schließlich soll auch unter diesem Punkt die inklusive Repräsentation

⁷⁹ Choudhury in Villa et al. 2022, S.234.

⁸⁰ Vgl. Choudhury in Villa et al. 2022, S. 233 f.

⁸¹ Choudhury in Villa et al. 2022, S. 235.

verschiedener, ethnischer, nackter Körper beachtet werden – mit dem Ziel, diverse Körper als gleichwertig anzuerkennen sowie vorherrschende Normen zu verlernen.

„[...] to build a world in which many worlds will coexist.“⁸²

2.3.4 Körperpolitik

Körperpolitik als ein Referenzpunkt im Kontext der Analyse der Ausstellung soll zeigen, wie die Darstellung nackter Körper genutzt werden kann, um Machtverhältnisse im Sinne der Identitätspolitik zu problematisieren und zu reflektieren.

Der (nackte) Körper ist „vielmehr als ein historisch situiertes, ‚soziales Gebilde‘“ zu verstehen.⁸³ Die Art und Weise, wie Menschen ihren Körper verwalten und nutzen sowie ihre körperlichen Empfindungen und den Körper für Ausdruck und Interaktion einsetzen, ist eng mit der kulturellen Prägung einer Gesellschaft verbunden.⁸⁴ Es ist erkennbar, wie Regeln und Ordnungen im Umgang mit Körpern festgelegt sind. Diese Regeln bestimmen, wie Menschen ihren Körper nutzen, sich mit ihm positionieren und wie sie in der Gesellschaft ihren Platz finden oder nicht finden. Dadurch kann (Ohn-)Macht in der aktuellen Gesellschaft durch den Körper ausgeübt werden.

„Diese besondere Sichtbarkeit des abweichenden Körpers ist paradoxerweise zugleich mit seiner Unsichtbarkeit eng verwoben [...]“⁸⁵

Momente, die diese Machtverhältnisse reproduzieren, lassen sich unter anderem in Werbungen, in der Architektur und/oder Bekleidungsindustrie finden. Essenziell ist, dass soziale Ordnungen die Vielfalt verkörperter Differenzen anerkennen und respektieren, indem sie politische Maßnahmen zur Förderung von Inklusion ergreifen und umsetzen. Im Rahmen einer Ausstellung lässt sich dies als ein (politisches) Statement entsprechend der Inklusion vielfältiger Körper einsetzen.

⁸² Mignolo 2012, S.54 in Boatcă in Fischer et al. 2016, S.122.

⁸³ Sobiech in Villa et al. 2022, S.181.

⁸⁴ Vgl. Sobiech in Villa et al. 2022, S.181.

⁸⁵ Sobiech in Villa et al., S.183.

Es liegt mir daran, zu betonen, dass Kurator:innen, die nackte Körper ausstellen, sich der Tatsache bewusst sein sollten, dass ihre Präsentationen von Körpern entweder bestehende, gesellschaftliche Normen unterstützen oder dazu beitragen können, diese zu hinterfragen und zu verändern. Dabei geht es insbesondere um die Reproduktion von Stereotypen und Vorurteilen gegenüber Personen, die aufgrund ihrer körperlichen, sichtbaren Merkmale marginalisiert werden – sei es aufgrund von physischen Einschränkungen, Behinderungen, Geschlecht und/oder Hautfarbe.

Ich möchte diese Inklusion anhand verschiedener Aspekte analysieren. Wie erwähnt, werde ich hinterfragen, wie verschiedene Körperrepräsentationen bewusst berücksichtigt wurden und wie dies die Aussage der Ausstellung beeinflusst. Des Weiteren analysiere ich, inwieweit diverse Körperidentitäten beim Besuch der Ausstellung Raum für Interaktion und Teilhabe geboten bekommen. Abschließend möchte ich untersuchen, ob die Ausstellungen zur Normalisierung diverser Körperidentitäten beiträgt und zu einem gesellschaftlichen Diskurs über Körpernormen und -politik anregt.

3. Analyse der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“

Im folgenden Abschnitt analysiere ich die Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“, die in der Wiener Kunsthalle von Ende November 2023 bis Mitte April 2024 gezeigt wurde, um zu verstehen, wie die Präsentation nackter Körper gestaltet und behandelt wurde.

Die Ausstellungsübersicht bietet einen umfassenden Einblick in die Struktur und Inhalte der Ausstellung. Durch die Befragung der künstlerischen Werke und deren Anordnung arbeite ich heraus, wie die Ausstellung als Gesamtkonzept funktioniert und welche Botschaften sie vermittelt. Im daran anschließenden Abschnitt zu den kuratorischen Entscheidungen erläutere ich die Beweggründe und Überlegungen der Kuratorin. Dabei achte ich auf die feministische Perspektive, die zur Gestaltung und Präsentation der Ausstellung geführt hat. Welche Kriterien wurden bei der Auswahl der Kunstwerke angewandt und wie wurden diese in einen Dialog miteinander gebracht, um ein kohärentes Narrativ zu schaffen?

Durch diese strukturierte Herangehensweise möchte ich einen tiefen Einblick in die Ausstellung bieten und deren Bedeutung in zeitgenössischen Diskursen vermitteln.

3.1 Darker, Lighter, Puffy, Flat

„[...] das heißt, aber was das Interessante eben für mich war, von Anfang an, und das war mir eben von Anfang an auch klar, dass die Brüste einerseits natürlich immer noch so dieses Thema sind, das dann voll zieht und einfach wirklich ganz banal und ganz einfach etwas, wo halt jeder mitdiskutiert, mitredet, irgendwie eine Meinung dazu hat und es einfach, ja, immer noch eben einerseits skandalös ist, aber halt auch einfach Interesse weckt. Aber andererseits ist es auch etwas, was es halt erlaubt, über alle möglichen, über sehr viele relevante zeitgenössische Themen, Sujets, Schwierigkeiten, politische Themen halt zu sprechen. Also das war für mich immer so das Interessante, diese Dualität, dass man einerseits das, was eben so sensual und was auch sehr spaßig und lustvoll sein kann, aber gleichzeitig ist es auch etwas, das sehr viel ernste, wichtige Dinge ansprechen kann.“⁸⁶

„Darker, Lighter, Puffy, Flat“ ist eine Ausstellung, die – wie die Kuratorin im Zitat andeutet – ihren Fokus auf die mehrschichtigen gesellschaftlichen Bedeutungen der Brust und Brüste, sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Kultur, gelegt hat. Einer der zentralen Auslöser der Ausstellung war:

„Warum reden wir immer noch über Brüste und warum lösen sie Zensur und Debatten aus? Wir wollen mit euch über Brüste sprechen, denn ganz gleich, welche individuellen Erfahrungen wir mit ihnen machen: Wir alle haben sie.“⁸⁷

Die Gruppenausstellung, für die sechs Kunstwerke exklusiv hergestellt wurden, präsentiert eine Sammlung an Werken von internationalen Künstler:innen, die sich mit den vielfältigen und oft kontroversen Bedeutungen der Brust in der Kunst, generell in der Kultur und Gesellschaft auseinandersetzen.⁸⁸ Dabei werden Kunstwerke präsentiert, die in einem Spannungsfeld zwischen verschiedenen Perzeptionen über Brüste stehen, die spielerisch und sinnlich, aber auch gegensätzlich sowie täuschend sein können.⁸⁹

Der (kunst-)historische Bedeutungswandel von Brüsten – von einem religiösen Symbol hin zu einem Objekt der Sexualisierung – steht mit dem soeben angeführten Zitat im Mittelpunkt dieser

⁸⁶ Laura Amann im geführten Interview am 12.12.2023, [00:02:15].

⁸⁷ Kunsthalle Wien 2023, <https://kunsthallewien.at/veranstaltung/nipplegate-2/> (20.05.2024).

⁸⁸ Führung in der Kunsthalle Wien am 07.12.2023.

⁸⁹ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, <https://kunsthallewien.at/ausstellung/darker-lighter-puffy-flat/> (02.02.2024).

Ausstellung. Bereits der Titel „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ betont die Vielfalt der Brustformen und -farben, die stolz präsentiert werden.

Des Weiteren untersucht die Ausstellung, wie radikale, queere, feministische Diskurse die Wahrnehmung von Brüsten, beispielsweise auch operative Eingriffe wie Brustentfernungen, aber ebenfalls Familienmodelle geprägt haben. „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ zeigt, wie sich die Sichtbarkeit bestimmter Körper als Widerstands wie im Sinne der Body-Art und der Normalisierung gestalten kann, aber parallel auch zur Objektivierung führen kann. Das Konzept des (nackten) Körpers, der von der gesellschaftlichen „Norm“ abweicht und daher nicht toleriert wird, lässt sich als ein Ort des Widerstands betrachten, wobei individuelle Ausdrucksformen oder Identitäten aktiv gegen vorherrschende soziale Erwartungen rebellieren.

Indem die Ausstellung die Vergangenheit der Objektivierung und Sexualisierung der (größtenteils) weiblichen Brust infrage stellt, regt die Ausstellung in der Kunsthalle Wien außerdem dazu an, über heutige Erotik nachzudenken. Sie wirft die Frage auf: „Was ist heutzutage überhaupt noch erotisch – oder was könnte erotisch werden?“⁹⁰ – mit dem Ziel, die Besucher:innen zu motivieren, die Wahrnehmung sowie Verständnis von Brüsten in Kultur und Kunst zu hinterfragen.⁹¹

Die Ausstellung wurde von Laura Amann, die seit 2019 in der Kunsthalle Wien arbeitet, kuratiert. Zuvor war sie als selbstständige Kuratorin tätig und bespielte einen Projektraum in Wien. Ursprünglich aus der Architektur stammend, entwickelte sie ein starkes Interesse an der Ausstellungsmacherei. Aus dieser Motivation heraus absolvierte sie das kuratorische Ausbildungsprogramm am De Appel Centre for Contemporary Art (Abk. Appel) in Amsterdam.⁹² Diese Ausstellung hat Laura Amann gemeinsam mit Praktikantinnen kuratiert.

3.1.1 Ausstellungsübersicht

Als Vorbereitung auf die folgende Ausstellungsanalyse ist es essenziell, zunächst eine Übersicht über die Struktur und die thematische Ausrichtung im Ausstellungsraum zu vermitteln, um ein besseres Verständnis zu fördern. Sie dient dazu, den Leser:innen einen umfassenden Einblick in

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Künstlerische Leitung in Kunsthalle Wien 2023, S.5.

⁹² Vgl. Interview geführt am 12.12.2023.

die gestalterischen Elemente, die präsentierten Werke zu gewähren und darzulegen, wie sich das übergeordnete Konzept und Ziele im Raum verkörpert haben.

Derzeit wird die Kunsthalle Wien von dem feministischen Kollektiv „What, How and for Whom / WHW“ geleitet, die seit 2019/2020 einen hauptsächlich feministischen Themenschwerpunkt verfolgen.⁹³ Die Kunsthalle Wien als Ausstellungshaus ohne Sammlung im Besitz ist Teil der Stadt Wien Kunst GmbH, einem Tochterunternehmen der Stadt Wien, und steht für internationale Gegenwartskunst sowie aktuelle relevante Diskurse, die mit gesellschaftspolitischen Themen an zwei Standorten in Wien bespielt werden.⁹⁴

„Angesichts der wichtigen Rolle der Kunst in gesellschaftlichen Veränderungsprozessen macht sich die Kunsthalle Wien für die Fruchtbarkeit künstlerischer Denkweisen in allen Bereichen des öffentlichen Lebens stark.“⁹⁵

Die Kuratorin schreibt im kostenlosen Begleitkatalog, dass die Verortung beispielsweise dieser Ausstellung in Wien von zentraler Bedeutung sei, da in Wien aktuell negative politische Verwicklungen bestehen, die einer Revision unterzogen werden sollten.⁹⁶ „[...] Themen wie Staatenlosigkeit, politische Entfremdung und zeitgemäße Bürger:innenrechte oder unterschiedliche Konzepte von Gender und Familie [...]“⁹⁷ werden in Bezug auf die sozialen Klassenverhältnisse, rassistische Strukturen und Geschlechterdiskriminierung in Wien aufgezeigt. Ein Ausstellungshaus versteht sich im umfassenderen, problemorientierten Sinne als Vermittler kultureller Werte und kritischer Perspektiven.⁹⁸ In dieser Hinsicht begreift sich die Kunsthalle Wien also als Verhandlungsort und initiiert Austausch und Diskussion, indem neben themenspezifischen Ausstellungen ein vielfältiges und zugängliches Begleitprogramm bei jeder Ausstellung mitkuratiert wird. Dabei kann es sich um Gespräche, Symposien, Performances sowie eine große Vermittlungstätigkeit handeln, die Ausstellungskonzepte aufs Weitere ergänzen.

In der ausgewählten Ausstellung wurden diese Aspekte ebenfalls berücksichtigt. Um sie adäquat zu thematisieren, führe ich eine Übersicht über die Ausstellung an.

⁹³ Vgl. Führung vom 07.12.2023.

⁹⁴ Vgl. Museums Quartier, <https://www.wien.info/de/kunst-kultur/museen-ausstellungen/top-museen/mq/kunsthalle-350344> (18.05.2024).

⁹⁵ Kunsthalle Wien, <https://kunsthallewien.at/ueber-uns/> (18.05.2024).

⁹⁶ Vgl. Amann in Kunsthalle Wien 2023, S.7.

⁹⁷ Amann in Kunsthalle Wien 2023, S.7.

⁹⁸ Vgl. Bernhardt 2023, S.36.

„Im Rahmen einer Ausstellung können durch Anordnung von Objekten in einer bestimmten Art und Weise neue Kontexte geschaffen oder zur Disposition gestellt werden, die durch die Benutzer:innen wahrgenommen und aktiv in einen Bedeutungs- oder Reflexionszusammenhang gebracht werden.“⁹⁹

Anhand dieses Zitats soll vermittelt werden, dass Objekte – in diesem Falle Kunstwerke – je nach Anordnung und Präsentation unterschiedliche und gleichzeitig mehrere Bedeutungen vermitteln und Emotionen auslösen können. So besagt auch die Definition von International Council of Museums (Abk. ICOM), dass es gilt, „im Ausstellungsraum die Möglichkeit einer Begegnungssituation mit den ausgestellten Dingen herzustellen, durch die das Individuum affiziert und zu einer über den Museumsbesuch hinausgehenden Beschäftigung mit der Ausstellung, ihren Dingen und ihren Themen eingeladen wird“.¹⁰⁰ Dies unterstreicht umso mehr die kuratorischen Entscheidungen dahin gehend, wie die Kunstwerke in Relationen zueinander stehen. Demnach lässt sich eine Ausstellung als räumliche Inszenierung beschreiben, die Eindrücke aufseiten der Rezipient:innen evoziert.¹⁰¹ Somit bietet die Ausstellung nicht nur eine künstlerische Darbietung, sondern auch die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Fragestellungen und Diskursen.

In dieser Ausstellung gibt es kein vordergründiges Leitsystem durch den Raum – die Besucher:innen können ihren Weg durch die Ausstellung also selbst wählen. Dies gestattet eine individuelle und nachhaltige Erfahrung.¹⁰² Die Besucher:innen werden durch die Gestaltung des Raumes dazu angeregt, aktiv zu werden. Dabei werden sie selbst zu einem Teil der Ausstellung. Die Art und Weise, wie der Raum gestaltet ist, beeinflusst die Entscheidungen, wie etwa ihre Körperhaltung und ihr Verhalten. Erst wenn sie diese Handlungen ausführen, werden sie zu einem Teil des Erlebnisses der Ausstellung. So ist es eine kuratorischen Herausforderung, die Wirkung im Raum sowie die Rezipierbarkeit durch die Besucher:innen zu antizipieren, ohne deren Freiheit merklich einzuschränken.¹⁰³

Schon im Kassenbereich der Kunsthalle Wien im MuseumsQuartier werden Besucher:innen subtil von einem ersten Kunstwerk bestehend aus Wandbildern empfangen. Sarah Margnetti verknüpft architektonische Elemente des Gebäudes mit nackten Frauendarstellungen (Abb. 13).

⁹⁹ Inseborn Gregor in Bernhardt 2023, S.38.

¹⁰⁰ Bernhardt 2023, S.20.

¹⁰¹ Vgl. Bernhardt 2023, S.36.

¹⁰² Vgl. Bernhardt 2023, S.74.

¹⁰³ Vgl. ebd., S.37.

„Jene die Besucher*innen der Kunsthalle Wien willkommen heißenden Figuren setzen sich über patriarchale Denkmuster hinweg, indem sie im öffentlichen Raum als weibliche Körper auftreten, die nicht ohne weiteres als Mütter, Ehefrauen oder andere Arten von Versorger*innen identifiziert werden können.“¹⁰⁴

Der Auftakt der Ausstellung in den Ausstellungsräumen wird durch zwei im Raum einander gegenüberstehende Kunstwerke markiert, die miteinander im Dialog stehen. Sie verweist auf gegenseitige Stütze und Empowerment von und für Frauen und gegenüber gesellschaftliche Zensur nackter Körper (-teilen). Das Kunstwerk „Fertility I.“ von Dorottya Vékony, auf die später noch vertiefter eingegangen wird, befasst sich mit Themen wie Reproduktion und mit Tabuthemen wie Unfruchtbarkeit, Abtreibungen und Fehlgeburten (Abb. 14).¹⁰⁵ Ihr Konzept zeigt eine Fotocollage von nackten Körperteilen, die sich gegenseitig solidarisch stützen. Auf der gegenüberliegenden Wand, an der oberen Hälfte angebracht, befinden sich „Brush Stroke #12“, „Brush Stroke #13“ und „Brush Stroke #14“ – Kunstwerke von Elisa Giardina Papa (Abb. 15). Es sind flache Skulpturen, die an das Radiergummi-Werkzeug in Bildbearbeitungsprogrammen erinnern. Sie sollen auf Zensur, Retuschieren gesellschaftlich negativ anerkannter „Merkmale“ sowie Geschlechterverhältnisse aufmerksam machen. Beide ergänzen sich und zeigen unterschiedliche sowie paradoxe Sichten von Zensur auf.

Im nächsten Raum werden Besucher:innen von mehreren Kunstwerken, die expliziter Brüste zeigen, empfangen. Raumeinnehmend befindet sich in der Mitte der Kunstwerkkonstellation ein Gemälde mit zwei Paar Brüsten, die sich sozusagen anschauen (Abb. 16 und Abb. 17). Dabei steht in der Mitte des Gemäldes „Looking at you looking at me“ – ein Satz, der von der Großmutter der Künstlerin Laure Prouvost hinzugefügt wurde. Das Gemälde wurde von ihrem Großvater mit sexueller Konnotation versteckt angefertigt. Dieser Satz entobjektiviert die Brüste auf der Leinwand.¹⁰⁶ Direkt daneben ist ein Video mit dem Titel „The Boob Dance“ von Trulee Hall (Abb. 17 und Abb. 18) zu sehen. Die Künstlerin verarbeitet die sexuelle Konnotation weiblicher Brüste hier humorvoll mit einem Tanz, wie es der Titel bereits verrät. Dabei zieht sie den Fetisch ins Lächerliche, indem sie Betrachter:innen mit übergroßen aufgeblasenen Brüsten konfrontiert und vermittelt, wie absurd diese Sexualisierung ist.¹⁰⁷ Ein weiteres Kunstwerk aus dieser Konstellation, das ich erwähnen möchte, stammt von Claudia Lomoschitz – eine Videoarbeit mit dem Titel „Lactans“, die eigens für diese Ausstellung angefertigt wurde (Abb. 19 und Abb. 20). In der Videoarbeit wird Milch als mythologische Substanz und historisches Material beleuchtet.

¹⁰⁴ Kunsthalle Wien 2023, S.43.

¹⁰⁵ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, S.65.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.53.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S.29.

Kunstgeschichtliche Darstellungen tauchen aus einem Meer aus Milch auf und erzählen gegenhegemoniale Geschichten des Stillens, die unter anderem die unangemessene sexuelle Stigmatisierung sowie Ungleichheiten in diesem Zusammenhang thematisieren.

Im nächsten, gleichzeitig letzten sowie größeren Raum werden mehrere Kunstwerke, die sich als Gemälde, Skulpturen, Projektionen und Installationen manifestieren, durch den Raum hinweg präsentiert. Hier wird eine ganze Reihe an Thematiken behandelt, die sich mit den Bedeutungen von Brüsten befassen. Unmittelbar beim Betreten des Raumes zeigt sich eine größere Installation mit dem Titel „to be boobi“ von Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa (Abb. 21). Der Künstler hat Alltagsgegenstände, die den visuellen Wiedererkennungswert einer Brust haben, ausgewählt und zum Teil der Installation gemacht. In der Mitte der Installation befindet sich ein Bildschirm, auf dem ein Video im Loop abgespielt wird, in dem Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa den Besucher:innen mit nacktem Oberkörper seine persönliche Erfahrung seiner Brüste mitteilt, während er diese berührt, um postkoloniale und patriarchale Narrative zu dekonstruieren.¹⁰⁸ Seine eigene Identität dient dabei als Spiegelbild konfliktgeladener sozial-politischer Strukturen.

Je weiter in den Raum geblickt wird, zeigen sich Raum einnehmende lavendelfarbige Gardinen, die hauptsächlich als Trennsystem dienen. Bei Kunstwerken, bei denen eine gewisse Helligkeit von Relevanz ist, befinden sich Gardinen, die einen bestimmten Teil des Raumes etwas abdunkeln, damit Rezipient:innen beispielsweise ein Video besser wahrnehmen können. Auch eine Geräuschkulisse ist im letzten Raum wahrnehmbar: Vereinzelte Kunstwerke verfügen über eine Tonspur, die den Raum überlappend einnehmen.

Zentral im Raum befindet sich das sogenannte „Boob Forum“ – ein Ort an dem Vermittlungsprogrammpunkte, wie beispielsweise Stickworkshops, stattfinden können. Ein letztes Kunstwerk, das ich in diesem Kapitel behandeln möchte, ist „Shit Mom Animation 1“ von Tala Madani (Abb. 22). Es befindet sich in einem etwas abgedunkelten Bereich des Raumes, in dem es Sitzgelegenheiten gibt. Die Künstlerin behandelt die soziale Rolle einer Frau, nachdem sie Mutter geworden ist, und wie Mutterschaft sich auf Individuen auswirken kann. In ihrer Animation bewegt sich eine Figur, die aus Exkrementen besteht, durch ein luxuriöses Interieur und befleckt dieses. „Shit Mom Animation“ vermittelt eine Doppelbedeutung: erstens, wie negativ eine Frau anerkannt wird, nachdem sich ihr Erscheinungsbild durch Mutterschaft verändert hat, und zweitens auch, wie sich eine Frau als selbstopfernde Mutter fühlen kann.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S.50.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S.40f.

Nachdem ein angedeuteter Ausstellungsüberblick geschaffen wurde, stellt sich die Frage, welche Motivationen und Prinzipien der Anordnung zugrunde liegen, um die verschiedenen Sequenzen in der Ausstellung zu gestalten.

3.1.2 Kuratorische Entscheidungen

Nach jahrelanger Sammlung von Kunstwerken mit Darstellungen von Brüsten für den privaten Gebrauch entschied sich Laura Amann dazu, ihre private Recherche als Ausstellung zu kuratieren. Am Boden liegt – situiert und angepasst – ein grauer Teppich, der in die Szenografie der Ausstellung einfließt. Doch wurde er als Füllobjekt oder für ästhetische Zwecke in die Ausstellung integriert? Die Szenografie, von der ein Teppich Teil sein kann, ist von großer Bedeutung in einer Ausstellung; denn sie dient als Übersetzung immaterieller Themen im Raum.¹¹⁰ Kurator:innen bedienen sich an bildkünstlerischer Sprache, um die Besucher:innen zu einem affektiven Rezipieren einzuladen.¹¹¹ In einer Ausstellung, in der es unter anderem um sensible Themen geht, erweist es sich als relevant, die Gestaltung oder Szenografie ebenfalls zu bedenken und der Ausstellung inhaltlich anzupassen. Sie gilt als Sinnzusammenhang, die vom Zeitgeist geprägt ist und gleichzeitig das Präsentierte reflektiert. So lädt der organisch geformte Teppich die Besucher:innen dazu ein, sich auf ihn zu stellen und eine gewisse Nähe zu den Kunstwerken zu erreichen, um sie genauer zu betrachten. Gleichzeitig grenzt er Kunstwerkkonstellationen voneinander ab. Aufgrund der geschwungenen, organischen Formen erinnert er unter anderem an ein Kunstwerk, das sich im letzten Raum unter dem Titel „The Deluge“ von Marianne Vlaschits (Abb. 23) finden lässt. Auch in diesem Gemälde sind organische Formen zu erkennen. Brüste können ebenfalls als organische Formen erscheinen; daher liegt es nahe, dass der Teppich thematisch entsprechend gestaltet wurde. Demnach war aber nicht nur der Teppich eine kuratorische gestalterische Entscheidung, sondern das betrifft auch die lavendelfarbenen Gardinen im Raum, die eine Doppelfunktion einnehmen, die nur im letzten Raum vorliegt. In einer Führung durch die Ausstellung meinte die Kuratorin Laura Amann, dass es strenge Auflagen im Haus gibt, was die verwendeten Materialien des Ausstellungsdesigns betrifft. Folglich musste sie Gardinen wählen, die brandgeschützt sind, was die Farbwahl eingeschränkt hat. Die Ausstellung verwendet, wie erwähnt, Lavendelfarben als gestalterisches Element, das eine weiblich konnotierte Atmosphäre erzeugen kann. Die Vorhänge sind im oberen Drittel grau und transparent. Dieses Element kann dazu beitragen, eine visuell ansprechende und ausgewogene Atmosphäre zu schaffen, indem Licht durchgelassen und gleichzeitig der Fokus auf die Sicht auf die Kunstwerke gelegt wird. Durch ihre lange, geschwungene Anordnung schaffen sie eine intimere und privatere Umgebung für die Betrachtung der Kunstwerke. Dies lenkt den Blick der

¹¹⁰ Vgl. ebd., S.36.

¹¹¹ Vgl. ebd., S.37.

Besucher:innen gezielt auf die Exponate, ohne dass Umgebungseinflüsse oder andere Blickachsen im Raum ablenken. Das fördert eine unmittelbare Nähe zwischen den Besucher:innen in den „Vorhangräumen“. In anderen Bereichen fungieren die Vorhänge hingegen lediglich als Trennwand für frei im Raum platzierte Kunstwerke. Diese Anordnung vermittelt den Betrachter:innen ein Gefühl des Schutzes, was es ihnen erleichtert, sich auf die Werke einzulassen. Ein weiteres verbindendes Element der Ausstellung stellen die Teppiche dar, die gemeinsam mit den Vorhängen sowie den grauen Sockeln – die sowohl als Sitzgelegenheiten als auch als Präsentationsflächen dienen – die zentralen gestalterischen Elemente bilden. Diese Elemente stehen in einer harmonischen Verbindung zueinander und strukturieren den Raum auf ästhetische Weise.

Auffällig ist, dass sich in den Ausstellungsräumen keine Vermittlungstexte zur Ausstellung selbst oder zu den Kunstwerken befinden. Neben den Kunstwerken finden sich kleine Aufhänger mit Nennung des/der Künstler:in, des Titels und des Entstehungsjahrs. Beim Betreten der Ausstellung stoßen Besucher:innen auf kleine Begleithefte, die sie sich mitnehmen können. Meistens werden Ausstellungen von einem Ausstellungskatalog begleitet. Sie dienen dazu, Institutionen, eventuell Sammlungen und Aktivitäten wie Vermittlungsprogramme zu repräsentieren. Ein Ausstellungskatalog bietet die Gelegenheit, sich mit dem Ausstellungsthema vertieft auseinanderzusetzen.¹¹² Wie dieser konzipiert ist, hängt davon ab, welche Zielgruppe angesprochen werden soll; demnach kann er wissenschaftlich, traditionell und/oder künstlerisch, innovativ gestaltet werden.¹¹³ Ein Katalog ist ein Kommunikationsangebot, das sich mit kulturellen Assoziationen von Objekten und Narrativen befasst und selbst als Spiegel kultureller Handlung und Objekten fungiert.¹¹⁴

Beim Durchsehen des kostenlosen Begleithefts der Ausstellung, im Sinne eines Katalogs, fällt auf, dass die Farbe Lila in verschiedenen Nuancen präsent ist. Sowohl die Typografie als auch das Kunstwerk „The Dulge“, das als Cover verwendet wird, spiegeln diese Farbfamilie wider. Das Begleitheft ist ein gern genutztes Vermittlungstool der Kunsthalle Wien, da es bei den Besucher:innen sehr beliebt ist. Es ist zugänglich, weil es haptisch ansprechend gestaltet und kostenlos ist. Ideal zum Mitnehmen ist es außerdem, weil es ein kleineres Format hat, das nicht über DIN-A5 hinausgeht. Interessanterweise ist lediglich das Cover farbig gedruckt, während die restlichen Seiten keine Farbe aufweisen. Dies deutet darauf hin, dass ökologische und

¹¹² Vgl. Schröder in ARGE Schnittpunkt 2013, S.114.

¹¹³ Vgl. ebd., S.114.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S.119.

ökonomische (da ein Farbdruck kostspieliger ist) Überlegungen eine Rolle gespielt haben und umgesetzt wurden.

Inhaltlich wird mit einer Einleitung von WHW, der künstlerischen Leitung der Kunsthalle Wien, gestartet. Es folgen die Werkbeschreibungen, die inklusive Sprache einsetzen und darauf achten, keine künstlerischen Positionen auf irgendeiner Ebene zu diskriminieren. In den Werkbeschreibungen inklusive Künstler:innenbiografien wird auf die Nennung der Herkunft verzichtet, da der Fokus darauf liegt, wie das Kunstwerk in der Ausstellung Raum findet und welche Bedeutung ihm im Rahmen des künstlerischen Schaffens der künstlerischen Position zukommt. Die Herkunft spielt hier eine untergeordnete Rolle, es sei denn, sie ist für das Verständnis der Kunst oder des künstlerischen Prozesses von Bedeutung. Darüber hinaus kann die Vermeidung der Nennung der Herkunft dazu beitragen, Vorurteile oder Stereotypen zu vermeiden, die die Wahrnehmung der Kunst oder des/der Künstler:in beeinflussen könnten.

Im Begleitheft sind die Kunstwerke der Ausstellung alphabetisch und nicht entsprechend ihrer Platzierung an den Wänden geordnet. Diese Struktur beeinflusst maßgeblich die Navigation im Heft. Besucher:innen müssen die Werke bewusst suchen, da sie im Begleitheft nicht in derselben Reihenfolge erscheinen wie in der Ausstellung selbst. Folglich erfordert das Finden der Werke im Heft eine aktive Suche und verlangt von den Besucher:innen, sich gezielt zu orientieren, anstatt sich auf eine automatische Übereinstimmung mit der Ausstellungsanordnung zu verlassen.

Anschließend an die Werkbeschreibungen sind vier Kurztexte angefügt, die Brüste aus feministischer Sicht thematisieren. Diese dienen zur Ergänzung und Vertiefung des feministischen Ausstellungsthemas, indem sie unterschiedliche Aspekte der Erfahrung mit Brüsten beleuchten und kritisch reflektieren. Dabei werden persönliche Erfahrungen nach dem Verlust einer Brust durch Brustkrebs besprochen oder die gesellschaftlichen Erwartungen an das feminine Aussehen. Die Selbstakzeptanz und die Solidarität unter Frauen werden betont, um stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit zu überwinden.¹¹⁵ Zudem wird die Notwendigkeit einer diversen und authentischen Repräsentation von Geschlecht und Identität in Kunst und Gesellschaft hervorgehoben. Insbesondere die vielschichtigen Erfahrungen von Transmenschen im Zusammenhang von Brustoperationen und die medizinischen, sozialen wie auch emotionalen Herausforderungen werden behandelt.¹¹⁶ Weiterhin kommt es zur Auseinandersetzung mit der Komplexität der eigenen Identität und der Herausforderung, sich in einer Welt voller Widersprüche zurechtzufinden. Es geht darum, wie individuelle Erfahrungen, Selbstzweifel sowie gesellschaftliche Erwartungen miteinander verwoben sind und wie Menschen versuchen, sich in diesem Geflecht von Ambivalenzen zu behaupten. Dabei wird die Thematik der Brüste als Metapher für persönliche Unsicherheiten und gesellschaftliche Normen herangezogen, die es zu

¹¹⁵ Vgl. Lorde in Kunsthalle Wien 2023, S.99f.

¹¹⁶ Vgl. Gleeson in Kunsthalle Wien 2023, S.77f.

hinterfragen und zu durchbrechen gilt. Reflektiert wird über Selbstakzeptanz, Rebellion und die Suche nach einem authentischen Selbst in einer Welt, die oft von äußeren Erwartungen und sozialen Normen geprägt ist.¹¹⁷ Außerdem wird die Beziehung zwischen Körper, Selbst und Sprache am Beispiel des Bodybuildings untersucht und die Möglichkeit der Selbstreflexion und -entdeckung jenseits traditioneller sprachlicher Konventionen wird hervorgehoben. Hier bildet die Bedeutung des Scheiterns im Prozess der Selbstentwicklung und -akzeptanz ein zentrales Thema.¹¹⁸

Am Schluss des Begleithefts befinden sich die Werkliste, das Impressum, Dankesworte sowie das Veranstaltungsprogramm. Außerdem gibt es einen Verweis auf die Website, wo neue Programmpunkte zu finden sind, die zum Zeitpunkt des Drucks noch nicht aufgenommen werden konnten.

Um einen Überblick über die Programmpunkte zu vermitteln, führe ich einige davon an: Ein Stickworkshop, der wiederholend im „Boob Forum“ angeboten wurde, basierte auf dem langsamen Erstellen von Reproduktionen der Kunstwerke, bei dem nebenbei über das Ausstellungsthema im Ausstellungsraum gesprochen wurde.¹¹⁹ Ein weiterer Programmpunkt waren Führungen, die gemeinsam mit dem Kunsthistorischen Museum Wien gestaltet wurden. Dabei wurde eine Querverbindung zu den Alten Meister:innen und den zeitgenössischen Künstler:innen hergestellt. So wurde behandelt, wie Brüste im Laufe der Geschichte dargestellt wurden und werden.¹²⁰ Ein weiterer interessanter Punkt lädt jene Menschen zu einer Führung ein, die sich nicht so intensiv mit dem Ausstellungsthema auseinandergesetzt haben. Außerdem präsentierte eine Ballettsolistin eine eigens für die Ausstellung entwickelte Tanzperformance, die auf die Themen und die Präsentation der Ausstellung einging. Dabei reflektierte sie die Rolle einer jungen und naiven Frau im Ballett und integrierte persönliche Erfahrungen als Profitänzerin und Studentin in ihre Choreografie.¹²¹ Einen anderen Veranstaltungspunkt, der Tanz aufgriff, war ein Vortrag, der die Komplexität von verkörpertem Wissen, das durch den Körper produziert wird und verschiedene Formen annimmt, erkundete. Ziel vom Yoggaton¹²² ist es gewesen, hier einen Raum zu schaffen, der nicht-binäres Denken fördert.¹²³ Überdies wurden Schreibworkshops angeboten, um Schreibblockaden zu lösen und das sinnliche Vergnügen der Sprache zu erkunden, während

¹¹⁷ Vgl. Harmel in Kunsthalle Wien 2023, S.71f.

¹¹⁸ Vgl. Acker in Kunsthalle Wien 2023, S.89f.

¹¹⁹ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, S.113.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.113.

¹²¹ Vgl. ebd., S.114.

¹²² Yoggaton ist eine Mischung zwischen Perreo, Reggaeton, Yoga und umfasst ebenfalls spirituellen Aktivismus.

¹²³ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, <https://kunsthallewien.at/veranstaltung/culona-y-de-cerebro-jugoso/> (19.03.2024).

die sensorischen Eigenschaften von Wörtern und deren unmittelbare Verbindung zum Körper untersucht wurden.¹²⁴

All diese Veranstaltungspunkte gründen auf feministischen Aspekten, fördern Kollektivität, das Auseinandersetzen mit relevanten gesellschaftskritischen Themen sowie ein Bewusstsein verschiedener Arten des Denkens über Brüste, ob nackt oder bekleidet. Beim Betrachten der Programmpunkte lässt sich schnell erkennen, dass Inklusion und Diversität von Relevanz waren. Als zusätzliche Maßnahme zur Erweiterung der Zugänglichkeit wurden Videos auf die Website hochgeladen, die eine Führung durch die Ausstellung in Österreichischer Gebärdensprache präsentieren, sowie ein weiteres Video, in dem die Kuratorin die Ausstellung auf Englisch kommentiert. Weiterhin gibt es zwei Videos von Künstler:innen, die ihre künstlerische Position präsentieren. Wenn Besucher:innen an einer Führung teilnehmen möchten, setzt dies in der Regel voraus, dass ein Eintrittsticket gekauft werden muss. Die Videos dienen als Medium zur Erreichung eines breiteren Publikums, insbesondere für jene, die nicht physisch an der Ausstellung teilnehmen können, und ermöglichen es somit, den künstlerischen Inhalt auch über den Zeitpunkt des Ausstellungsabbaus hinaus zu präsentieren und zu erhalten.

Anhand den genannten Beispielen möchte ich zeigen, wie vielfältig kuratorische Entscheidungen hinsichtlich einer Ausstellung sein können. Obwohl diese Arbeit nicht sämtliche Möglichkeiten erschöpfend behandeln kann, illustrieren diese Beispiele, welche aktuellen Themen und Überlegungen in kuratorische Entscheidungen einfließen können, insbesondere in Bezug auf die Relevanz des Feminismus. Von diesem Punkt aus können verschiedene Sequenzen der Ausstellung analysiert werden, um darzulegen, wie die gewählten Referenzpunkte die Darstellung eines nackten Körpers im Ausstellungsraum beeinflussen und gestalten können und sollen, während feministische Perspektiven eine zentrale Positionierung einnehmen.

4. Anwendung der Referenzpunkte anhand der Ausstellung

In diesem Kapitel befasse ich mich eingehend damit, wie Kurator:innen Referenzpunkte gezielt einsetzen können, um nicht nur die ästhetische Präsentation zu unterstützen, sondern zudem eine tiefere Interpretation und Wahrnehmung der nackten Körperlichkeit und Gesellschaftskritik zu ermöglichen. Anders ausgedrückt möchte ich veranschaulichen, wie Nacktheit adäquat kuratiert werden kann. Dafür beleuchte ich anhand von Referenzpunkten aus der Ausstellung „Darker, Lighter, Puffy, Flat“ verschiedene Sequenzen davon. Diese Sequenzen beinhalten nackte Körper(-

¹²⁴ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, S.114.

teile), die in eine Ausstellung eingebettet sind, die ihren Fokus nicht per se auf die Präsentation von Nacktheit gelegt hat.

„Ich habe, glaube ich, gar nicht so viel Zeit damit verbracht, mir Sorgen zu machen, was es bedeutet, Nacktheit im Museum auszustellen. Und ich glaube, wenn man sich die Ausstellung anschaut wo es um Brüste, Sexualität, Körper, alternative Familie etc. geht, sind auch keine Arbeiten drin, die jetzt rein ästhetisch, glaube ich, sehr schockierend oder [...]“¹²⁵

Laura Amann berichtet zudem, dass erst nach der Eröffnung der Ausstellung interne Diskussionen über mögliche Altersbeschränkungen oder Warnhinweise entstanden sind, da Besucher:innen behaupten könnten, dass leicht pornografische oder verstörende Motive vorkommen würden. Diese Gespräche fanden primär im inhaltlichen Bereich der Ausstellungsorganisation statt; also zwischen Kuratorium sowie Vermittlung.¹²⁶

„Ich finde, es wäre sehr hypercritical, wenn wir eine Ausstellung über Brüste machen, um eben dieses Thema zu normalisieren und zu feiern und dann aber gleichzeitig eine Altersfreigabe und eine Warnung vor die Ausstellung stellen.“¹²⁷

Dies ist ein essenzieller Punkt beim Kuratieren nackter Körper oder Körperteile, die gesellschaftlich sexualisiert werden. Wenn das Ziel einer Ausstellung darin besteht, gesellschaftskritisch Darstellungen und das Dasein von Brüsten zu normalisieren, wäre eine Altersbeschränkung ein Schritt in die entgegengesetzte Richtung. Demnach wurde hier bereits Exklusion diminuiert. Unter Berücksichtigung der demokratischen Öffnung der Ausstellung sowie ihrer Online-Zugänglichkeit und der kostenlosen Besuchsmöglichkeit an Donnerstagabenden beabsichtige ich nun, drei verschiedene Sequenzen aus der Ausstellung anhand der genannten Referenzpunkte zu analysieren. Anzumerken ist, dass nicht alle Referenzpunkte gleichzeitig auf sämtliche Sequenzen zutreffen können, jedoch werden sie jeweils im Rahmen ihrer Relevanz betrachtet.

4.1. *When the Towel drops Vol. 1 / Italy, Radha May, 2015–2018*

Beim Betreten des letzten Raumes ist eine Geräuschkulisse wahrzunehmen: Lachen, ein repetitiver Ton, Schreien und Stöhnen. Drei von den vier genannten Geräuschen stammen von

¹²⁵ Laura Amann im geführten Interview vom 12.12.23, [00:07:23].

¹²⁶ Vgl. Laura Amann im geführten Interview vom 12.12.23, [00:09:44].

¹²⁷ Laura Amann im geführten Interview vom 12.12.23, [00:10:20].

dem Kunstwerk „When the Towel drops Vol. 1 / Italy“ (Abb. 24 und Abb. 25) – Ein Kunstwerk, das von Radha May über drei Jahre hinweg erschaffen wurde. Radha May, ein Künstlerkollektiv bestehend aus Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur und Bathsheba Okwenje, erforscht vergessene Geschichten, abgelegene Orte sowie Konzepte der Weiblichkeit. Sie nutzen Methoden aus der Anthropologie, Geschichtsforschung und Journalismus, um historische und soziale Archive zu durchsuchen und die Ergebnisse in Installationen zu präsentieren, die traditionelle Interpretationen von Geschichte, Grenzen und sozialen Konstruktionen wie Geschlecht und Sexualität hinterfragen. Das Kollektiv arbeitet international und besteht aus Künstler:innen, die zwischen verschiedenen Orten wie New York, Palermo, Gisovu, Kampala und Neu-Delhi pendeln.¹²⁸

„When the Towel drops Vol. 1 / Italy“ ist eine Videoinstallation bestehend aus einer Projektion, die von Dokumenten begleitet wird, die sich in einem Raster strukturiert und gestapelt am Boden vor der Projektion befinden. Die Blätter sind Belege von offiziellen Dokumenten der italienischen Regierung, in denen versucht wird, nachzuweisen, warum aus Filmen explizite Szenen herausgeschnitten werden sollen.

„Die fast schon komisch anmutenden Versuche, erotische oder sinnliche Szenen mit einer trockenen, bürokratischen Sprache zu umschreiben, machen die Doppelbödigkeit besonders deutlich, die einerseits im Zusammenhang mit der Ausbeutung des weiblichen Körpers steht, während auf der anderen Seite beispielsweise Szenen von lesbischer Liebe oder Selbstbefriedigung zensiert werden. Was manche als lustvollen Ausdruck davon sehen, dass Frauen ihre soziale, sexuelle und finanzielle Freiheit zelebrieren, sehen andere als eine Bedrohung für die Fassade der Weiblichkeit selbst.“¹²⁹

Inhaltlich reflektiert die Videoinstallation somit die Thematik der Zensur und Weiblichkeit in der italienischen Nachkriegszeit und wie sie sich im Kino manifestiert hat. Die Installation beleuchtet archivierte Dokumente und geschnittene Szenen aus italienischen Filmen der 1950er- und 1960er-Jahre und verwendet Montagen zensierter Bilder aus Filmen, um aufzuzeigen, wie der weibliche Körper im Laufe der Geschichte reguliert und kontrolliert wurde. Die Videos zeigen halbnackte bis völlig nackte Frauen in intimen Momenten und konfrontieren Betrachter:innen damit – ähnlich, wie es Aktdarstellungen im 19. Jahrhundert gemacht haben.

Das Konzept von „feminist thought“ bietet einen breiten Rahmen, um das Kunstwerk „When the Towel drops Vol. 1 / Italy“ zu verstehen und dessen Bedeutung für die feministische Kunstpraxis und -theorie zu erfassen. Es ermöglicht eine kritische Analyse von Geschlechterdynamiken, Machtstrukturen und sozialen Ungleichheiten, die in dem Werk und seinen Themen reflektiert

¹²⁸ Vgl. PAB 2019, <https://accademiabellearti.bg.it/2019/12/02/when-the-towel-drops/> (16.05.2024).

¹²⁹ Kunsthalle Wien 2023, S.45.

werden. Eine feministische Perspektive zielt darauf ab, die unterdrückten Stimmen und Erfahrungen von Frauen sichtbar zu machen, hauptsächlich die Machtverhältnisse zwischen Geschlechtern zu diminuieren sowie die Rezipient:innen dazu anzuregen, die historischen und sozialen Dimensionen dieser Themen zu hinterfragen. Diesbezüglich ist es wichtig, die Darstellung von Nacktheit und Sexualität im Kontext von Zensur und Weiblichkeit kritisch zu reflektieren. Das Kunstwerk steht für Selbstbestimmung und Ermächtigung von Frauen. Indem es die Zensur und Kontrolle des nackten weiblichen Körpers in der Filmgeschichte thematisiert, trägt es dazu bei, gegen Unterdrückung und Diskriminierung anzutreten und die Vielfalt weiblicher Erfahrungen zu würdigen und zu enttabuisieren. Auch die Regierungsdokumente zeigen, wie hauptsächlich Männer die Szenen beschrieben und eine Sprache benutzt haben, die von Misogynie geprägt ist. Das spiegelt den sogenannten Male Gaze wider, der auch bei den Aktmalereien präsent war. Das Kunstwerk bietet eine Plattform, um über die historische Zensur und Kontrolle des weiblichen Körpers in den Medien nachzudenken, sowohl vor vielen Jahren als auch in der Aktualität.

„Among them, a scene of childbirth from Ingmar Bergman’s *Brink of Life* [...] and a dialogue sequence in which gay sex is discussed in Pasolini’s *Love Meetings*.“¹³⁰

Hinsichtlich der Inklusion von queeren Menschen trägt das Kunstwerk dazu bei, verschiedene Geschlechtsidentitäten und sexuelle Orientierungen zu repräsentieren. Wie es sich dem Zitat entnehmen lässt, wurden hauptsächlich heterosexuelle Relationen gezeigt, demnach lässt sich auch behaupten, dass in den 1950er- und 1960er-Jahren in kommerziellen Filmen queere Beziehungen unterrepräsentiert waren. Angesichts dieser Bedingungen wird die Einbeziehung queeren Lebens in „*When the Towel drops Vol. 1 / Italy*“ – selbst wenn es sich nur um ein Gespräch über queere Beziehungen handelt – umso bedeutsamer. Relevant ist, dass das Werk in irgendeiner Form das Queersein integriert und somit zur Normalisierung dieser Lebensrealität beiträgt. In den präsentierten Ausschnitten fällt meiner Ansicht nach eine Unterrepräsentation vielfältiger Körper auf; denn die dargestellten Körper entsprechen weitgehend dem gängigen Schönheitsideal. Dies ist womöglich sowohl den zeitlichen Rahmenbedingungen als auch der historischen Exkludierung unterschiedlicher Körper und gar Ethnien geschuldet. Im Kontext des Ausstellungsraums gibt es jedoch andere Kunstwerke, die sich mit der Thematik des Queerseins befassen, wie zum Beispiel das Werk von Misleidys Castillo Pedroso, auf das im anschließenden Kapitel tiefer eingegangen wird. Es ist wichtig, anzumerken, dass nicht jedes Kunstwerk sämtliche Referenzpunkte in vollem Umfang abdecken kann. Schließlich ermöglicht die Betrachtung des Kunstwerks von Radha May im Rahmen der Körperpolitik eine kritische Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen sowie gesellschaftlichen Normen. Es geht darum, wie Körper in der Gesellschaft konstruiert und bewertet werden und wie dies Ungleichheiten und Ausschlüsse reproduzieren kann.

¹³⁰ Giradina Papa, <http://www.elisagiardinapapa.org/> (30.05.2024).

Insgesamt bietet das Kunstwerk „When the Towel drops Vol. 1 / Italy“ eine reichhaltige Grundlage für die Untersuchung verschiedener feministischer, inklusiver und körperpolitischer Perspektiven auf die Darstellung nackter Körper im Kunstkontext. Es lädt dazu ein, über die Beziehung zwischen Macht, Körper und Gesellschaft zu reflektieren sowie neue Wege der Repräsentation und Anerkennung zu erkunden.

Die Darstellung von Nacktheit im Kunstwerk von Radha May spielt eine zentrale Rolle bei der multiperspektivischen Betrachtung. So präsentiert die Videoinstallation, wie erwähnt, halbnackte bis vollständig nackte Frauen in intimen Momenten, wodurch sie Betrachter:innen direkt mit der Thematik konfrontieren. Die Videoinstallation entlarvt die gesellschaftlichen Normen und die patriarchalen Strukturen, die den weiblichen Körper historisch reguliert und kontrolliert haben. Indem sie aufgezeichnete Szenen aus der Filmgeschichte zeigt, die aufgrund ihrer erotischen oder sinnlichen Natur zensiert wurden, verdeutlicht sie, wie der weibliche nackte Körper als Objekt der Begierde und der Kontrolle betrachtet wurde. Diese visuelle Darstellung von Nacktheit ermöglicht es den Rezipient:innen, die Machtverhältnisse sowie die Unterdrückung des weiblichen Körpers in der Gesellschaft kritisch zu reflektieren. Insgesamt trägt die Darstellung von Nacktheit in der Videoinstallation „When the Towel drops Vol. 1 / Italy“ dazu bei, die Beziehung zwischen Macht, Körper und Gesellschaft zu problematisieren sowie neue Wege der Repräsentation und Anerkennung zu erkunden.

4.2. *Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled, Untitled*, Misleidys Castillo Pedroso, 2016–2022

Misleidys Castillo Pedrosos Kunstwerk befindet sich in der Ausstellung an einer Wand, die ansonsten frei von anderen Kunstwerken ist. Vor der Wand hängt ein lila Vorhang, der dazu beiträgt, das Kunstwerk isoliert und fokussiert wahrzunehmen. An der Wand sind insgesamt acht figurative Abbildungen von Körpern zu sehen, die Bodybuildern ähneln (Abb. 26). Diese Abbildungen wurden mit Gouache-Farben auf Karton gemalt, mit erkennbarem braunen Klebeband auf weißem Karton befestigt sowie gerahmt an die Wand gehängt. Die Größen der Figuren variieren, was den Betrachter:innen eine dynamische visuelle Erfahrung bietet. Durch die Anordnung und Präsentation der Kunstwerke an dieser spezifischen Wand wird die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen gezielt auf die dargestellten Körper gelenkt, was eine intensive Auseinandersetzung mit den Themen von Stärke, Identität und Geschlecht anregt.

Ihre Kunst zeigt farbenfrohe Körperabbildungen, manche in Unterhose, andere nackt. Es lässt sich eine Mutter erkennen, die ihr Kind scheinbar stillt. Die dargestellte Pose der Person weist auf Offenheit und Verwundbarkeit hin. Indem sie das Baby in ihrem Schoß hält und es zu stillen scheint, vermittelt sie eine Atmosphäre der Fürsorge und Intimität. Im Kontext des Bodybuildings, das häufig mit einem Bild der Stärke und Dominanz verbunden ist, ergibt diese Pose eine interessante Kontrastierung. Während Bodybuilding üblicherweise darauf abzielt, den Körper als Ausdruck von Stärke und Ästhetik zu formen, zeigt diese Darstellung eine andere Seite des Körperbildes, die von Zärtlichkeit und Verbundenheit geprägt ist. Die Beschreibung der Bodybuilder:innen als Künstler:innen, die ihren eigenen Körper wie eine Skulptur formen, unterstreicht die kreative und gestalterische Komponente des Bodybuildings, bei dem der Körper als Kunstwerk betrachtet und geformt wird.¹³¹ In der Chronologie des Bodybuildings haben sich Stereotype rund um „maskulin“ und „feminin“ umgeformt. Bodybuilder:innen passen nicht eindeutig in traditionelle geschlechtsspezifische Kategorien – sie stellen tendenziell die binäre Vorstellung von Geschlecht infrage. In den vergangenen Jahrzehnten hat sich das Bodybuilding ebenfalls zu einer queeren Praxis entwickelt, bei der Menschen ihren eigenen Körper entsprechend ihren eigenen Wünschen und Idealen formen. Im Gegensatz dazu festigen viele andere körperorientierte Sportarten traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen und Sexualität, indem sie das Konzept von Maskulinität/Femininität und Heterosexualität/Homosexualität als grundlegende Gegensätze forcieren.¹³² Die Künstlerin vereint somit binäre Geschlechtervorstellungen und „eröffnet [...] damit einen imaginären Raum für Körper, die kaum noch Klassifizierungen, Regulativen und Kontrollen zu unterliegen scheinen“.¹³³ Die Zuweisung von Farben als Neutralisierungsmittel an die nackten Körper zielt darauf ab, die Körperabbildungen von rassistischen Zuschreibungen zu entkoppeln sowie eine rein ästhetische Wahrnehmung zu ermöglichen. Durch die Farbgebung werden die Körper nicht mehr ausschließlich durch ethnische oder rassische Kategorien definiert, sondern stattdessen als abstrakte Formen betrachtet, die eine breitere Palette von Interpretationen zulassen. Die kuratorische Wahl dieses Kunstwerkes kann eine Strategie sein, indem der Fokus von ethnischen und rassistischen Zuschreibungen abgelenkt und eine inklusive und vielfältige Wahrnehmung gefördert wird.

„Misleidys was born in 1985, not far from Havana, with a severe hearing impairment. The young girl showed signs of developmental difficulties, so her mother placed her in a specialized facility at the age of five. But as the symptoms of autism became more pronounced, she had to leave, returning home where she lived in isolation with the exception of the link she maintained to her mother and younger brother.“¹³⁴

¹³¹ Vgl. Kunsthalle Wien 2023, S.16.

¹³² Vgl. ebd., S.17.

¹³³ Kunsthalle Wien 2023, S.17.

¹³⁴ <https://christianberst.com/en/artists/misleidys-francisca-castillo-pedroso/>, 16.05.2024.

Indem die Galerie Misleidys Castillo Pedrosos persönliche Hintergründe sofort als Einstieg erwähnt, wird die Kunst nicht mehr gleichgültig wahrgenommen. Diese Vorgehensweise kann zu Stigmatisierung und Diskriminierung führen, da die Betrachter:innen dann möglicherweise dazu neigen, die Kunst nicht mehr objektiv zu betrachten, sondern durch den Kontext von Autismus der Künstlerin zu filtern. Anstatt die Kunst als eigenständiges Werk zu betrachten, kann die Aufmerksamkeit auf die persönlichen Merkmale der Künstlerin gelenkt werden, was zu Vorurteilen sowie einer ungleichen Bewertung führen kann. Während einer Führung in der Kunsthalle Wien wurde deutlich, dass die Kuratorin es vermieden hat, Castillos Autismus zu erwähnen, obwohl dies ein integraler Bestandteil ihrer Identität ist. Diese Entscheidung wurzelt in dem Bestreben, eine Stigmatisierung zu vermeiden und die Kunst von Castillo Pedroso nicht anders zu behandeln als jene der anderen künstlerischen Positionen im selben Raum. Diese Entscheidung spiegelt eine Form der Inklusion und Repräsentation wider, die darauf abzielt, die Normalisierung von Menschen mit Autismus zu fördern, ohne sie auf ihre Behinderung zu reduzieren.

Durch die Kuratierung und Inklusion dieses Kunstwerkes eröffnet sich die Möglichkeit, Vielfalt über verschiedene Dimensionen zu erstrecken, einschließlich kultureller, sozialer, ethnischer und sexueller Identitäten und Gruppen sowie Menschen mit Behinderung. Durch die einzigartige Darstellung von nackten Körpern, die sowohl Stärke als auch Zärtlichkeit verkörpern, fordert Misleidys Castillo Pedroso die traditionellen Vorstellungen von Geschlechterrollen und Schönheitsidealen heraus und bietet somit eine Fläche, um geschlechterspezifische Attribute sowie traditionelle Repräsentationsformen zu hinterfragen. Weiterhin demonstriert die Kuratierung, wie ein nackter Körper in einer Ausstellung präsentiert werden kann, ohne rassistische Stereotypen zu bedienen oder rassistische Vorstellungen zu erzeugen. Die Auswahl und Präsentation dieses Kunstwerks zielen darauf ab, ein breites Spektrum von Lebenserfahrungen und Perspektiven zu repräsentieren sowie einen Raum zu schaffen, der für sämtliche Besucher:innen zugänglich und inklusiv ist.

4.3. Fertility I., Dorottya Vékony, 2020

Das Kunstwerk von Dorottya Vékony habe ich bereits zuvor in der Masterthese (Vgl. Kapitel 3.1.1) kurz angeschnitten und in Beziehung zu dem Kunstwerk von Claudia Lomoschitz gesetzt (Abb. 14). Dorottya Vékony thematisiert in und mit ihren Kunstwerken generell Körperbilder durch die Darstellung nackter Körper, die öfters eine feministische Aussage vermitteln.

„Her main field of interest keeps revisiting the theme of the body, whether it is our own or others', or a collective body consciousness. The body images appearing in her works are primary reflections of our relation to the world, the environment and ourselves, forming a map that carries our history, the traces of our age and our personal stories. [...] Her works explore how we can describe our body in the most objective manner possible, to represent it without any intimacy whatsoever. Looking at these so-called anti-intimate states, the works examine all the subtle and complex relationships our physical extension forms with our environment, and how social expectations shape our appearance.“¹³⁵

Auch in ihrer Arbeit „Fertility“ reflektiert sie die Sicht auf Körper, die die menschliche Geschichte tragen sowie Aktualitäten widerspiegeln. Das Werk zeigt symbolische Darstellungen von Frauen in Verbindung zueinander und zur Gemeinschaft. Die ausgeschnittenen Körperteile, die eine Collage ergeben, sind zerstückelt und grob, wobei der Fokus weniger auf den Persönlichkeiten als vielmehr auf der räumlichen Positionierung und Beziehung der Subjekte, also auf den einzelnen Körperteilen, liegt. Die Collage befindet sich an einer Wand und hat die Möglichkeit, den Raum einzunehmen und die Besucher:innen mit einem ersten oder zweiten Kontakt des Themas vertraut zu machen. Durch die strategische Platzierung sowie die eindringliche visuelle Präsenz wird den Betrachter:innen eine unmittelbare Auseinandersetzung mit den dargestellten Inhalten ermöglicht.

Indem die Besucher:innen eingeladen werden, sich intensiv mit den Kunstwerken zu befassen, ergibt sich eine transformative Erfahrung, die sowohl intellektuelle als auch emotionale Reaktionen hervorruft. Diese kuratorische Entscheidung unterstreicht die Bedeutung des Ortes und der Anordnung, um die Wirkmacht der Ausstellung zu maximieren sowie die Betrachter:innen nachhaltig zu beeinflussen. Die Collage ist am Anfang der Ausstellung platziert aufgrund ihrer thematischen Tiefe und ihrer Fähigkeit, intensive intellektuelle und emotionale Reaktionen hervorzurufen. „Fertility“ strategisch an einer der ersten Wänden zu positionieren, lädt die Betrachter:innen ein, sich mit den komplexen Beziehungen und symbolischen Darstellungen weiblicher Körper auseinanderzusetzen, was eine transformative Erfahrung fördert sowie zur Reflexion über gesellschaftliche Normen und die Autonomie des weiblichen Körpers anregt.

Die individuellen Körper und Formen ergeben ein Ganzes, sodass es schwierig ist, zu bestimmen, ob sie einen schützenden, trennenden oder vorübergehenden Zweck erfüllen. Neben persönlichen Aspekten reflektiert die Collage aktuelle Diskussionen über reproduktive Rechte in den ungarischen Medien und der Politik.¹³⁶ Ebenso werden Erwartungen bezüglich weiblicher Rollen, des weiblichen Körpers sowie seiner Handlungsmöglichkeiten und Repräsentationen untersucht. Die Collage behandelt die Auswirkungen des Kinderwunsches und des gesellschaftlichen Drucks auf die weibliche Psyche und den Körper. Weiterhin stellt das Kunstwerk die aktiven

¹³⁵ <https://dorottyavekony.com/about>, 20.05.2024.

¹³⁶ Vgl. Vékony 2020, <https://dorottyavekony.com/fertility> (20.05.2024).

Handlungsmöglichkeiten des weiblichen Körpers infrage und diskutiert, wie er in einer veränderten sozialen Ordnung autonom dargestellt werden kann.¹³⁷

Der nackte Körper wird hier nicht nur als physische Erscheinung betrachtet, sondern als ein historisch und sozial geprägtes Konstrukt, das Machtverhältnisse und gesellschaftliche Normen widerspiegelt. Die Art und Weise, wie Menschen mit ihren Körpern umgehen und diese nutzen, ist eng mit kulturellen Normen und sozialen Ordnungen verbunden, die bestimmen, wie sie sich positionieren und in der Gesellschaft rezipiert werden. Dabei lassen sich eben bestimmte Körpermerkmale sowohl sichtbar als auch unsichtbar machen, was zu Marginalisierung und Machtverhältnissen führen kann. Mit diesem Kunstwerk, so wie die nackten Körper präsentiert werden, werden diese Machtverhältnisse herausgefordert und ein gesellschaftlicher Diskurs über Körpernormen und -politik wird angeregt.

Vékony thematisiert, wie erwähnt, die Auswirkungen des gesellschaftlichen Drucks auf Frauen hinsichtlich ihrer Reproduktionsfähigkeit und die psychologischen Belastungen, die damit einhergehen. Dies stellt einen essenziellen Beitrag zur feministischen Debatte über die Autonomie des weiblichen Körpers dar. Durch die Darstellung dieser intimen und häufig unsichtbaren Erfahrungen in einem öffentlichen Kunstkontext wird der weibliche Körper als Ort des Widerstands und der Selbstbestimmung sichtbar gemacht. Ihre Werke regen zur Reflexion und Diskussion über die gesellschaftlichen und politischen Implikationen von Körperbildern und deren Repräsentation an und tragen somit zu einem umfassenderen Verständnis und zur Veränderung von Geschlechternormen bei.

4.4 Zwischenfazit: Referenzpunkte in den Kunstwerken

Die Auswahl der drei Kunstwerke erfolgte aufgrund ihrer expliziten Darstellung nackter Körper in einem Ausstellungsrahmen, der nicht primär Nacktheit thematisiert. Räumlich betrachtet ist das Kunstwerk von Vékony am Anfang der Ausstellung platziert, um den thematischen Rahmen der Ausstellung zu setzen. Die beiden anderen Kunstwerke sind im letzten Raum der Ausstellung positioniert und treten aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe in einen Dialog miteinander, wodurch sie sich inhaltlich ergänzen. Sie weisen verschiedene thematische Schwerpunkte auf, allerdings greifen beide Kunstwerke Repräsentation, Geschlechterpolitik und gesellschaftliche Normen auf und fordern Betrachter:innen auf, bestehende Machtstrukturen und gesellschaftliche Erwartungen zu hinterfragen und zu überdenken. Während Radha Mays Werk sich auf die Zensur und Kontrolle

¹³⁷ Vgl. ebd.

des weiblichen Körpers in der italienischen Nachkriegszeit fokussiert, greifen Pedrosos Arbeiten Themen wie Identität, Sexualität sowie die Sichtbarkeit queerer Menschen auf. Diese thematische Überschneidung ermöglicht einen Dialog über die verschiedenen Formen der Unterdrückung und Repräsentation marginalisierter Gruppen.

Alle drei Kunstwerke befassen sich mit Geschlechterrollen, feministischen Themen und Machtverhältnissen. Weiters sind in sämtlichen Kunstwerken auch inklusive Schwerpunkte, jedoch in unterschiedlichem Maße, erkennbar. Pedrosos Werk fordert durch die Darstellung von muskulösen Personen die traditionellen Geschlechterrollen heraus und fördert die Vielfalt körperlicher Darstellung. In Radha Mays und Dorottyas Arbeiten ist die Körperpolitik ein zentrales Thema. Beide Werke untersuchen, wie der weibliche Körper reguliert und kontrolliert wird, und hinterfragen somit bestehende Machtstrukturen. Auch den Referenzpunkt des Antirassismus konnte ich anwenden. Das gilt insbesondere bei Pedrosos Werk, da menschliche Figuren dargestellt werden, ohne sich an ethnischen Stereotypen zu bedienen, und weil Betrachter:innen eine Möglichkeit gezeigt wird, wie menschliche Nacktheit antirassistisch künstlerisch dargestellt werden kann. Meiner Ansicht nach hätte im Ausstellungsraum allgemein mehr Raum für antirassistische Positionen geschaffen werden können. Dies hätte die in der Ausstellung angesprochenen Themen wirkungsvoll unterstützt sowie als zusätzliches intersektionales politisches Mittel dienen können. Allerdings möchte ich betonen, dass die gesellschaftskritischen Themen, die in der Ausstellung behandelt wurden, von großer Relevanz sind und deren Bedeutung durch das Fehlen explizit antirassistischer Positionen nicht verringert wird. Jedoch, finde ich, hätte die Einbeziehung antirassistischer Perspektiven wertvolle Anknüpfungspunkte bieten können, um die Tiefe und Komplexität der gesellschaftlichen Kritik zu erweitern. Abschließend möchte ich anfügen, dass das Zusammenspiel der verschiedenen Werke maßgeblich zur Wirkmacht der Ausstellung beiträgt und die Rezipient:innen zur Reflexion und Diskussion anregt.

5. Conclusio und Ausblick

Eine Ausstellung fungiert nicht nur als Ort der Bildung, sondern insbesondere als Plattform für vertiefte Auseinandersetzung mit einem Thema durch eine ansprechende Präsentation. Dies ermöglicht Besucher:innen nicht nur einen Moment des Lernens, sondern auch eine intensive Interaktion mit Objekten, die zu nachhaltigen Erfahrungen führen können.¹³⁸ So habe ich mich mit dieser Masterthese mit relevanten Punkten befasst, die beim Konzipieren von einer Ausstellung, in der sich nackte Körper befinden, relevant sind. Nacktheit kann als Symbol für verschiedene Themen wie Begehren, Schönheit, Wahrheit, Sterblichkeit und Verletzlichkeit dienen. Darüber

¹³⁸ Vgl. Bernhardt 2023, S.20.

hinaus kann ein unbekleideter Körper politische Macht ausstrahlen. Dies sind lediglich wenige Aspekte, die Nacktheit mit sich bringt, die jedoch schon verdeutlichen, wie relevant ein nackter Körper in gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Umgebungen sein kann.

Bei meiner Masterthese stand die Frage im Mittelpunkt, wie feministische Kuratierung Nacktheit darstellt und welche Einflüsse diese kuratorischen Entscheidungen prägen. Anhand der exemplarischen Ausstellung „Darker Lighter Puffy Flat“ habe ich die kuratorischen Ansätze sowie deren gesellschaftliche Implikationen analysiert und hinterfragt. Meine Recherche hat verdeutlicht, dass nackte Körper in der Kunst und im Ausstellungskontext eine vielschichtige Rolle übernehmen. Sie dienen nicht nur als ästhetische Objekte, sondern zudem als mächtige Mittel zur Dekonstruktion gesellschaftlicher Normen und Machtstrukturen. Besonders deutlich wurde dies in der Ausstellung „Darker Lighter Puffy Flat“, die verschiedene Dimensionen der Nacktheit und Brüste beleuchtet und dabei traditionelle museale Konventionen herausfordert. So lässt sich behaupten, dass die Ausstellung den nackten Körper als Medium nutzt, um hegemoniale Strukturen sowie die Produktion von Wissen kritisch zu hinterfragen und aufzubrechen.

Eine feministische Kuratierung umfasst weit mehr als die bloße Auswahl und Präsentation von Kunstwerken. Sie ist ein aktiver und reflexiver Prozess, der darauf abzielt, marginalisierte Stimmen sichtbar zu machen sowie Diskurse zu fördern, die Inklusion, Diversität und soziale Gerechtigkeit thematisieren. In diesem Zusammenhang habe ich – anhand von Elke Krasnys Essay und eigener Beobachtung – fünf Kriterien feministischer Kuratierung entwickelt, die mir als Leitlinien für die Analyse der Ausstellung dienen. Diese Kriterien beinhalten Feminismus, Diversität und Inklusion, Antirassismus und Dekolonialismus sowie Körperpolitik. Durch die Untersuchung der Ausstellung und das Gespräch mit der Kuratorin Laura Amann konnte ich ein tieferes Verständnis für die kuratorischen Entscheidungen sowie deren Hintergründe gewinnen. Die Analyse zeigt, dass die Ausstellung erfolgreich dazu beitragen konnte, gesellschaftliche Normen und kulturelle Entwicklungen in Bezug auf Nacktheit, insbesondere Brüste, zu reflektieren und zu beeinflussen. Vor allem wurde deutlich, dass die Präsentation nackter Körper in der Kunst eine effektive Methode darstellt, um kritische Diskurse anzustoßen und das Publikum zu einer reflexiven Auseinandersetzung mit den dargestellten Themen zu bewegen.

Für zukünftige Forschungen und kuratorische Praxen eröffnen sich mir mehrere, vielfältige Perspektiven. Erstens würde ich es als sinnvoll erachten, die Rezeption solcher Ausstellungen durch das Publikum eingehender zu untersuchen. Dies könnte aufschlussreiche Erkenntnisse darüber liefern, wie verschiedene kulturelle Kontexte und soziale Hintergründe die Wahrnehmung von Nacktheit beeinflussen. Zweitens könnte die Rolle digitaler Medien und virtueller Ausstellungen in der Darstellung nackter Körper ein spannendes Forschungsfeld darstellen, speziell in Bezug auf ihre Reichweite und Zugänglichkeit. Drittens sollte die intersektionale

Analyse von Nacktheit in der Kunst weiter vertieft werden, um die komplexen Wechselwirkungen zwischen Geschlecht, Rasse, Klasse und Körperpolitik besser zu verstehen.

Mit meiner Arbeit möchte ich die Notwendigkeit betonen, Ausstellungen nicht nur als Räume der Präsentation, sondern zudem als Räume des Diskurses und der gesellschaftlichen Veränderung zu begreifen. So kann die Präsentation nackter Körper dazu beitragen, bestehende Machtstrukturen sichtbar zu machen und alternative Narrative zu fördern. Durch eine bewusste und reflektierte kuratorische Praxis können Kunstinstitutionen, wie dargelegt, einen wesentlichen Beitrag zur Förderung von Inklusion und sozialer Gerechtigkeit leisten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Präsentation nackter Körper in Ausstellungsräumen weit mehr darstellt als eine ästhetische Entscheidung. Sie ist ein politisches Statement und ein Mittel zur Förderung eines integrativen und reflexiven Diskurses. Diese Arbeit soll den Grundstein legen für weiterführende Untersuchungen, die die komplexen Dynamiken zwischen Kunst, Gesellschaft und Körperpolitik weiter ergründen und dadurch zu einer gerechteren und inklusiveren Darstellung von Nacktheit in der Kunst beitragen werden. Die Erkenntnisse dieser Arbeit unterstreichen die Bedeutung feministischer Kuratierung sowie deren Potenzial, soziale Barrieren abzubauen und marginalisierte Gruppen zu repräsentieren. Es erfordert eine kontinuierliche Reflexion und Anpassung an sich wandelnde gesellschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen, um solch eine feministische, kuratorische Praxis weiterführen zu können. Ausschließlich durch eine derart dynamische und engagierte Herangehensweise lässt sich die Kuratierung von Nacktheit als wirksames Instrument zur sozialen Transformation nutzen.

6. Literaturverzeichnis

Bateman, Victoria N. *Naked feminism: breaking the cult of female modesty*. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity Press, 2023.

Bernhardt, Sebastian. *Literärästhetisches Lernen im Ausstellungsraum: Literatúrausstellungen als außerschulische Lernorte für den Literaturunterricht*. Literaturdidaktik und literarische Bildung, Band 4. Bielefeld: transcript, 2023. <https://doi.org/10.14361/9783839465035>.

Borzello, Frances. *The Naked Nude*. Revised and Expanded edition 2022. London: Thames and Hudson, 2022.

Griesser-Stermscheg, Martina und schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Hrsg. *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. UTB Kunstgeschichte, Museologie 3759. Wien Köln Weimar: Böhlau, 2013.

Herrmann, Anja, Tae Jun Kim, Evangelia Kindinger, Nina Mackert, Lotte Rose, Friedrich Schorb, Eva Tolasch, und Paula-Irene Villa, Hrsg. *Fat Studies: ein Glossar*. KörperKulturen. Bielefeld: transcript, 2022.

Krasny, Elke, und Lara Perry, Hrsg. *Curating as feminist organizing*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2023.

Kunsthalle Wien. *Darker, Lighter, Puffy, Flat*. Bad Vöslau: Stadt Wien Kunst GmbH, 2023.

McCormack, Catherine. *Women in the Picture: Women, Art and the Power of Looking*. London: Icon Books, 2021.

Natter, Tobias G., und Leopold Museum, Hrsg. *Nackte Männer: von 1800 bis heute*; [... anlässlich der Ausstellung „Nackte Männer. Von 1800 bis Heute“, 19.10.2012–28.01.2013, Leopold-Museum, Wien]. München: Hirmer, 2012.

Pirsig-Marshall, Tanja, Ann-Catherine Weise, und LWL-Museum für Kunst und Kultur, Hrsg. *Nudes: der Akt in der Kunst: Werke aus der Tate, London, ergänzt durch die Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur*, Münster. Köln: Wienand, 2023.

Scheuch, Manfred. *Nackt: Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert*. Wien: C. Brandstätter, 2004.

6.1 Quellenverzeichnis

A., Böhm. „Venus pudica – Kapitolinische Aphrodite“. *Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München* (blog). Zugegriffen 23. Februar 2024. <https://abgussmuseum.de/de/infoblaetter/venus-pudica-kapitolinische-aphrodite>.

Brooklyn Museum. „The Dinner Party by Judy Chicago“. Zugegriffen 6. März 2024. https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/.

DUDEN. „die Nacktheit“. *DUDEN*. Zugegriffen 5. Februar 2024. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nacktheit>.

Eißler, Carola. „BODY ART“. *Hatje Cantz* (blog), 12. Februar 2010. <https://www.hatjecantz.de/blogs/kunstlexikon/body-art>.

Fondazione Morra. „Fondazione Morra“. Zugegriffen 3. März 2024. <https://www.fondazionemorra.org/en/fondazione/>.

Giradina Papa, Elisa. „Elisa Giradina Papa“. Zugegriffen 30. Mai 2024. <http://www.elisagiardinapapa.org>.

Kark, Chris. „Archaeologists from Stanford find an 8,000-year-old ‘goddess figurine’ in central Turkey“. *Stanford Report* (blog), 29. September 2016. <https://news.stanford.edu/stories/2016/09/archaeologists-find-8000-year-old-goddess-figurine-central-turkey>.

Krug, Hannah. „Diese Künstlerin zieht sich für ein Museum aus“. *SRF* (blog), 9. Juni 2023. <https://www.srf.ch/kultur/buehne/wiener-festwochen-diese-kuenstlerin-zieht-sich-fuer-ein-museum-aus>.

Kunsthalle Wien. „Culona y de cerebo jugoso“. *Kunsthalle Wien* (blog). Zugegriffen 19. Mai 2024. <https://kunsthallewien.at/veranstaltung/culona-y-de-cerebro-jugoso/>.

Kunsthalle Wien. „Darker, Lighter, Puffy, Flat“. *Kunsthalle Wien* (blog). Zugegriffen 29. November 2023. <https://kunsthallewien.at/ausstellung/darker-lighter-puffy-flat/>.

Kunsthalle Wien. „Nipplegate“. *Kunsthalle Wien* (blog), 2023. Zugegriffen 20. Mai 2024. <https://kunsthallewien.at/veranstaltung/nipplegate-2/>.

Kunsthalle Wien. „Über uns“. *Kunsthalle Wien* (blog). Zugegriffen 18. Mai 2024. <https://kunsthallewien.at/ueber-uns/>.

Marina Abramović on performing „Rhythm 0“ (1974). Marina Abramović Institute, 2016. Zugegriffen 3. März 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>.

PAB. „When the towel drops, Vol 1 | Italy“. *Politecnico delle Arti di Bergamo* (blog), 2019. Zugegriffen 16. Mai 2024. <https://accademiabellearti.bg.it/2019/12/02/when-the-towel-drops/>.

Ribi, Thomas. „Wo man hinschaute, überall Statuen von nackten Göttern und Heroen: Waren die alten Griechen weniger prüde, als wir es heute sind?“ *NZZ* (blog), 1. Dezember 2018. <https://www.nzz.ch/feuilleton/wo-man-hinschaute-ueberall-statuen-von-nackten-goettern-und-heroen-waren-die-alten-griechen-weniger-pruede-als-wir-es-heute-sind-ld.1441020>.

Vékony, Dorottya. „Fertility“. *Dorottya Vékony* (blog), 2020. <https://dorottya vekony.com/fertility>.

Wikipedia. „Nacktheit“. *Wikipedia*. Zugegriffen 5. Februar 2024. <https://de.wikipedia.org/wiki/Nacktheit>.

6.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Venus von Willendorf – <https://www.scinexx.de/news/geowissen/herkunft-der-venus-von-willendorf-geklaert/> © NHM Wien/ Alice Schumacher (29.05.2024)

Abbildung 2: Frauenfigur aus Çatalhöyük – <https://news.stanford.edu/stories/2016/09/archaeologists-find-8000-year-old-goddess-figurine-central-turkey> © Çatalhöyük Research Project (30.05.2024)

Abbildung 3: Aphrodite von Knidos – <https://www.wikiart.org/de/ancient-greek-painting/aphrodite-of-knidos> © Marie-Lan Nguyen (30.05.2024)

Abbildung 4: Olympia – Edouard Manet – [https://de.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Gemälde\)#/media/Datei:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Gem%C3%A4lde)#/media/Datei:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg) (30.05.2023)

Abbildung 5: Le Déjeuner sur l'herbe – Edouard Manet – [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Déjeuner_sur_l'herbe#/media/Fichier:Edouard_Manet_-_Le_Déjeuner_sur_l'herbe.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe#/media/Fichier:Edouard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe.jpg) (30.05.2024)

Abbildung 6: Rhythm 0 – Marina Abramović – https://arthive.com/de/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635213~Rhythmus_0 (30.05.2024)

Abbildung 7: Rhythm 0 – Marina Abramović – Tracey Warr+ Amelia Jones, *The Artist's Body*, London 2000, S. 125.

Abbildung 8: The Dinner Party – Judy Chicago – https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/ © Donald Woodman (30.05.2024)

Abbildung 9: Closeup von The Dinner Party – Judy Chicago – <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/an-overdue-celebration-for-an-unruly-landmark-of-feminist-art> © Stan Honda (30.05.2024)

Abbildung 10: Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung "Nackte Meister" – Screenshot aus Video 00:12 – <https://www.srf.ch/kultur/buehne/wiener-festwochen-diese-kuenstlerin-zieht-sich-fuer-ein-museum-aus> (30.05.2024)

Abbildung 11: Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung „Nackte Meiste“ – Screenshot aus Video 00:14 – <https://www.srf.ch/kultur/buehne/wiener-festwochen-diese-kuenstlerin-zieht-sich-fuer-ein-museum-aus> (30.05.2024)

Abbildung 12: Doris Uhlich – Tour durch die Ausstellung „Nackte Meiste“ – Screenshot aus Video 00:23 – <https://www.srf.ch/kultur/buehne/wiener-festwochen-diese-kuenstlerin-zieht-sich-fuer-ein-museum-aus> (30.05.2024)

Abbildung 13: Peer to peer structure – Sarah Margnetti © Julie Kohn

Abbildung 14: Fertility I. – Dorottya Vékony <https://kunsthallewien.at/presse/> © Apollonia T. Bitzan (30.05.2024)

Abbildung 15: Brush Stroke #6 – Elisa Giardina Papa – <http://www.elisagiardinapapa.org/> (30.05.2024)

Abbildung 16: Ausstellungsansicht: Darker, Lighter, Puffy, Flat, Kunsthalle Wien 2023, © Apollonia T. Bitzan

Abbildung 17: Laure Prouvost, The Hidden Paintings Grandma Improved, Looking at you looking at me, 2023, © Laure Prouvost; Courtesy Lisson Gallery, Foto: Todd-White Art Photography / © Bildrecht, Wien 2023

Abbildung 18: The Boob Dance – Trulee Hall Trulee Hall, Videostill, Courtesy die Künstlerin

Abbildung 19: Ausstellungsansicht: Darker, Lighter, Puffy, Flat, Kunsthalle Wien: Lactans, Claudia Lomoschitz, <https://www.claudialomoschitz.com/lactans/7-jpg> (30.05.2024)

Abbildung 20: Lactans – Claudia Lomoschitz, https://www.claudialomoschitz.com/lactans/lactans_lomoschitz_2023-png (30.05.2024)

Abbildung 21: Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa, to be boobi, 2023, Kunsthalle Wien 2023, Foto: Apollonia T. Bitzan / © Bildrecht, Wien 2023

Abbildung 22: Shit Mom Animation 1 – Tala Mandani – <https://www.pilarcorrias.com/artists/47-tala-madani/works/9836/> (31.05.2024)

Abbildung 23: Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: Marianne Vlaschits, The Deluge, 2023, und Maria Lassnig, Traum vom Idealbusen / Busenwunsch / Busenillusion, 1996–1997, © Maria Lassnig Stiftung, Kunsthalle Wien 2023, Foto: Apollonia T. Bitzan / © Bildrecht, Wien 2023

Abbildung 24: Ausstellungsansicht: Darker, Lighter, Puffy, Flat: When the Towel Drops, Vol. 1 / Italy – Radha May (Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje), 2015, Kunsthalle Wien 2023, © Apollonia T. Bitzan

Abbildung 25: When the Towel Drops, Vol. 1 / Italy – Radha May (Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje) – <https://www.bathshebaokwenje.com/video-installation#0> (31.05.2024)

Abbildung 26: Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: Misleidys Castillo Pedroso, Untitled, ca. 2016–2022, Kunsthalle Wien 2023, © Apollonia T. Bitzan

6.3 Abbildungen



Abbildung 1

Venus von Willendorf

27.500 v. Chr.

11,5 cm, Rötel, Kalkstein

Naturhistorisches Museum Wien

© NHM Wien/ Alice Schumacher



Abbildung 2

Frauentfigur aus Catalhöyük

6.000 v. Chr.

17 x 10,96 cm, rekristallisierter Kalkstein

© Catalhöyük Research Project



Abbildung 3

Aphrodite von Knidos Praxiteles (Restaurator: Ippolito Buzzi), 430 v. Chr.
Sammlung Ludovisi, Römische Marmorkopie aus dem 4. Jhd. (Torso und Oberschenkel) mit ergänztem Kopf, Armen, Beinen und Gewandstütze
© Marie-Lan Nguyen



Abbildung 4

Olympia – Edouard Manet
1863
130,5 x 190 cm, Öl auf Leinwand
Musée d'Orsay, Paris



Abbildung 5

Déjeuner sur l'herbe – Edouard Manet
1863
208 x 264 cm, Öl auf Leinwand
Musée d'Orsay, Paris



Abbildung 6
Rhythm 0 – Marina Abramović
 1974
 Performance
 Studio Morra, Italien



Abbildung 7
Rhythm 0 – Marina Abramović
 1974
 Performance
 Studio Morra, Italien



Abbildung 8
The Dinner Party – Judy Chicago
 1974–79
 1463 x 1463 cm, Keramik, Porzellan, Textilien
 Brooklyn Museum, USA
 © Donald Woodman



Abbildung 9
Closeup von The Dinner Party – Judy Chicago
 1974–79
 1463 x 1463 cm, Keramik, Porzellan, Textilien
 Brooklyn Museum, USA
 © Stan Honda



Abbildung 11
Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“ – Doris Uhlich
 2023
 Performance
 Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich
 Screenshot aus Video, 00:14.



Abbildung 10
Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“ – Doris Uhlich
 2023
 Performance
 Kunsthistorisches Museum
 Wien, Österreich
 Screenshot aus Video, 00:12.



Abbildung 12
Tour durch die Ausstellung „Nackte Meister“ – Doris Uhlich
 2023
 Performance
 Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich
 Screenshot aus Video, 00:23.

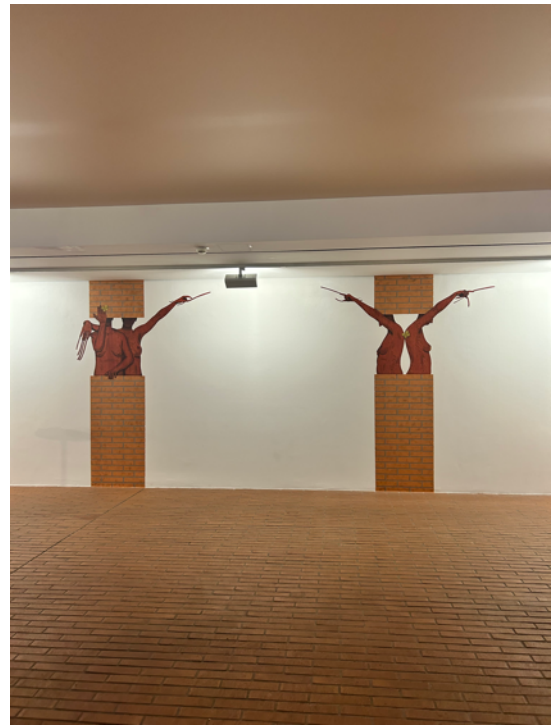


Abbildung 13
Peer to peer structure – Sarah Margnetti
 Wandbild
 2023



Abbildung 14
Fertility I. – Dorottya Vékony
 Installation
 2020
 Kunsthalle Wien, Österreich
 © Apollonia T. Bitzan



Abbildung 15
Brush Stroke #6 – Elisa Giardina Papa
2019
35 x 35 x 0,3 cm, UV Print auf Aluminium



Abbildung 16
Ausstellungsansicht: Darker, Lighter, Puffy, Flat,
Kunsthalle Wien
2023
© Apollonia T. Bitzan



Abbildung 17
The Hidden Paintings Grandma Improved, Looking at you looking at me – Laure Prouvost
Öl auf Leinwand
2023
© Todd-White Art Photography



Abbildung 18
Videostill: The Boob Dance – Trulee Hall
2018
Videoarbeit

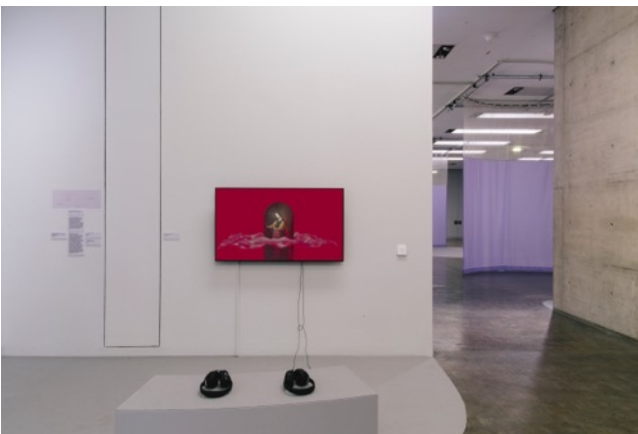


Abbildung 19
**Ausstellungsansicht: Darker, Lighter,
Puffy, Flat: Lactans – Claudia
Lomoschitz**
Videoarbeit
2023



Abbildung 20
**Videostill: Lactans – Claudia
Lomoschitz**
Videoarbeit
2023



Abbildung 21
to be boobi – Abdul Sharif Oluwafemi Baruwa
Installation
2023
Kunsthalle Wien, Österreich
© Apollonia T. Bitzan



Abbildung 22
Shit Mom Animation 1 – Tala Mandani
Videoarbeit
2021

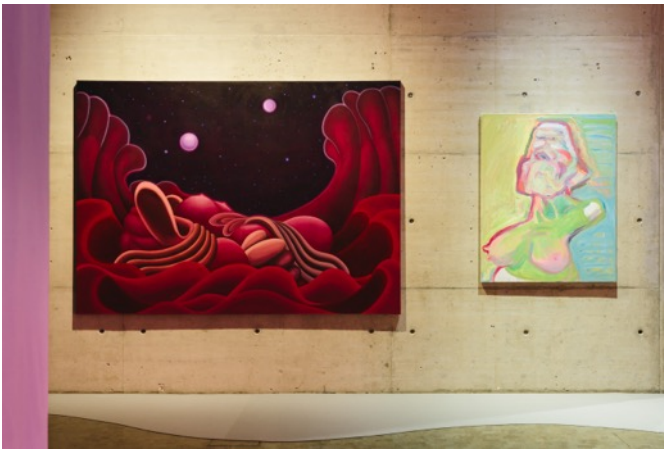


Abbildung 23

Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: The Deluge – Marianne Vlaschits (links)

2023

173 x 240 x 2,5 cm, Öl auf Leinwand

Maria Lassnig, Traum vom Idealbusen / Busenwunsch / Busenillusion (rechts)

1996–1997

125 x 100 cm, Öl auf Leinwand

Kunsthalle Wien, Österreich

© Apollonia T. Bitzan



Abbildung 24

Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: *When the Towel Drops, Vol. 1 / Italy* – Radha May (Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje)

2015

Installation

Kunsthalle Wien, Österreich

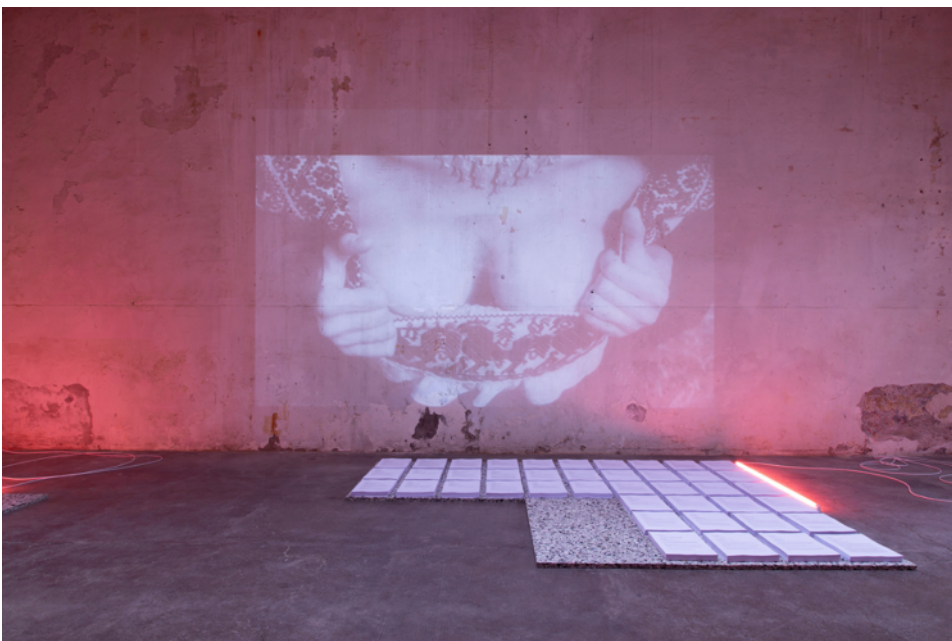


Abbildung 25

***When the Towel Drops, Vol. 1 / Italy* – Radha May (Elisa Giardina Papa, Nupur Mathur, Bathsheba Okwenje) (links)**

2019

Installation

Institute of Contemporary Art (ICA) Milan, Italien



Abbildung 26

**Ausstellungsansicht Darker, Lighter, Puffy, Flat: Untitled – Mislaidys
Castillo Pedrosa**

ca. 2016–2022

diverse Größen, Gouache, Karton, Klebeband

© Apollonia T. Bitzan