



It's Time for
Action (There's
No Option).
About Feminism

It's Time for
Action (There's
No Option).
About Feminism

Edited by
Heike Munder

Inhaltsverzeichnis/Table of Contents

8	Heike Munder <i>It's Time for Action!</i>	167	Heike Munder <i>It's Time for Action!</i>
43	Katy Deepwell <i>Feministische Modelle: Heute und in Zukunft</i>	190	Katy Deepwell <i>Feminist Models: Now and in the Future</i>
64	Mercedes Bunz <i>Von wegen befreit! Im flexibilisierten Kapitalismus ist Überforderung die neue Unterdrückung</i>	209	Mercedes Bunz <i>Liberated From What? Within Flexible Capitalism, Excessive Demands are the New Oppression</i>
84	Maria Elena Buszek <i>Mütter und Töchter, Schlampen und Göttinnen: Mary Beth Edelson und Annie Sprinkle</i>	228	Maria Elena Buszek <i>Mothers and Daughters, Sluts and Goddesses: Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle</i>
129	Amelia Jones <i>Die televisuelle Architektur des Traumkörpers</i>	262	Amelia Jones <i>The Televisual Architecture of the Dream Body</i>
		295	<i>Artists' Biographies</i>
		307	<i>Authors' Biographies</i>
		308	<i>List of Exhibited Works</i>
		313	<i>List of Additional Illustrations</i>

*Mothers and Daughters,
Sluts and Goddesses:
Mary Beth Edelson
and Annie Sprinkle
Maria Elena Buszek*

The exhibition *It's Time for Action (There's No Option)*. *About Feminism* by the migros museum für gegenwarstkunst does a great service to both historical and contemporary feminist art, by drawing attention to the work of artists whose highly individuated approaches to feminism challenge stereotypes of the women's movement held by many within, beyond, and against it. According to these stereotypes, a feminist artist must be perpetually serious, single-minded in her politics and personal life alike (and it's always a "her"—no male feminists allowed!), and reject sexuality and popular culture as areas irretrievably corrupted by the patriarchy. The work by Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle on show in this exhibition exemplifies the notion of a playful, funny, multiplicitous and sexy feminism, completely at odds with this popular stereotype. Yet, unfortunately, the usual stereotype of feminism is often unwittingly perpetuated by many feminists themselves, as politics have led them to either marginalize or deny the presence of diverse voices, popular imagery, humor, and sexuality in a movement that has needed to form a unified front to battle a global culture in which there is not much

funny or sexy about how women are treated by the *status quo*.

But while the Western feminist movement, since its very origins, has had to develop this tough "game face" to do battle with sexism, Edelson's and Sprinkle's work reminds us that feminism has always had a very different culture—one in which, inevitably, as a movement dedicated to the liberation of *all* women, its participants have also stressed the need for non-conformity, respect for the individual and the personal, and as many voices (and choices!) as possible under the term's umbrella. Remember, this is the movement that asserted "the personal is the political." This culture gave us not a single feminism, but many *feminisms*. This fact is rarely taken into account by either its detractors, whose sexism leads them to caricature feminism's advocates as radicals pushing a dangerous orthodoxy, or its more strident advocates, who wish to create a tidy, linear history to make the movement's progress appear inevitable and logical.

But the fact is that feminism—like all activist movements in history—is and has always been messy, even paradoxical. Indeed, the paradoxical nature of the issue has forced feminist thinkers to approach feminism itself as a political paradox: not as a singular *feminism* but as multiple *feminisms*, which are simultaneously individual and (like the "communities" they produce), inevitably somehow common. As theorized by Donna Haraway, this organizational strategy for feminism does not deify movement-killing individualism above women's mobilization. Indeed, art historian Katy Deepwell

has appropriated Haraway's use of the parasite *mixotricha paradoxa* as a creative metaphor for feminism's *growth* through diversity.¹ Deepwell argues, via Haraway's research, that this creature, like feminism itself, "has paradoxical and unexpected habits of survival and reproduction [...] It survives by attracting others to live on it [and] it reproduces by division."² In other words, each of these contemporary scholars promotes the logic found in both paradox and division in ways that feminist thinkers have been exploring, if perhaps not acknowledging, since its first wave.

This nebulous first wave of feminism perhaps best reflects the movement's diverse approaches, even though for nearly 150 years its myriad participants were almost uniformly involved in the one battle that tended to connect them: enfranchisement in democratic societies, with women fighting for the right to vote. As such, feminism's first wave encompasses individuals and movements separated by time and approach, including Mary Wollstonecraft, whose 1792 *A Vindication of the Rights of Woman* was published in the wake of the American and French revolutions to contrast women's universal powerlessness with the self-congratulatory, democratic zeal of revolutionary philosophers, and Simone de Beauvoir, whose groundbreaking book *The Second*

1. See Donna Haraway, "Otherworldly Conversations; Terran Topics; Local Terms," in: *Science As Culture* 3, No. 1, p. 64–98.
2. Katy Deepwell, "Editorial Policy," in: *n.paradoxa: international online feminist art journal*, No.11 (October 1999), <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/edit.htm>.

Sex (1949) was begun shortly after French women first gained the vote in 1945.

However, the first-wave period between roughly 1920 and 1960 is marked by feminist activity ebbing, as women in Europe and North America sorted out the limits of the enfranchisement that they had won and applied throughout these years. In this period feminism was also actively countered within these same cultures, a backlash against both women's gains to date and the world-upside-down that they threatened to many—a period that Shulamith Firestone would, in 1970, call history's "first counteroffensive" against the women's movement. Firestone, however, would be counted among the firebrands of feminism's second wave, born largely of the labor, civil rights, and student-protest movements of the post-WWII era, which in the 1960s sought to take inventory of and fight against the ongoing sexism that voting rights alone had clearly been incapable of undoing. Generally referred to, then as now, as the women's liberation movement, feminism's second wave used strategies of the progressive movements from which its leaders sprang, similarly initiating and passing equal-rights legislation concerning everything from reproductive rights to gender-specific classified ads, as well as producing feminist memoirs, theory, and collectives that raised consciousness concerning the more insidious examples of sexism ingrained and normalized in everyday life. While this era is often discussed as not just popularizing but institutionalizing feminism—both as an "institution" with certain common goals and practices, and *within* institutions ranging from

national governments to organized religion—the fact is that the second wave was far more diverse and contentious than it is (or was) generally acknowledged to be, leading to visible fissures from the start of this era's feminist resurgence. Feminists of color and working-class women called attention to the middle-to-upper-class Eurocentrism of second wave leaders, straight and lesbian feminists debated the “proper” sexual positioning of the movement's members, and sex-radical and anti-censorship feminists declared their right to sexual self-expression in the midst of anti-pornography activism.

This expanding discourse and the heated debates that it inspired resulted not only in a diverse but also in an increasingly individualistic feminism that, as the evolving movement both shaped and responded to postmodern theory, by the 1980s would give way to what many have begun to both recognize and theorize as a third wave of feminism in our present day. Third wave feminism can generally be identified in the feminist practices of “Generation X” (born in the 1960s and 1970s), who grew up in the midst of tremendous shifts in feminist practice, with an unprecedented sense of confidence born of their unprecedented privileges. This generation witnessed many different versions of what feminism itself could be, a fact addressed by literary scholars Leslie Heywood and Jennifer Drake, who note that younger women today “grew up with equity feminism, [and] got gender feminism in college, along with poststructuralism.” And, as a result of the expanding feminist discourse they grew up taking it for granted, Heywood and Drake also

note that the third wave subsequently took it upon themselves to “work on a feminism that strategically combines elements of these feminisms, along with black feminism, women-of-color feminism, working-class feminism, pro-sex feminism, and so on.”³ And, because of such expansion and pluralism in feminist thought, it is unsurprising that today feminists tend to feel far less cause for immediate suspicion about what pop culture is “telling” them about women, and rather feel empowered to manipulate those messages to suit their purposes. As such, our current era in feminist history is defined less by a single-minded focus on organization and activism (which, it is frequently argued, excluded as much as served women who did not meet certain leaders’ “standards” for the same) than by the study of identity-formation, leading women to theorize and practice individual feminist politics expressed more subtly in everyday-life actions and popular media.

It is easy to appreciate the feminist “wave” model because, as literary scholar Judith Roof puts it, it allows one to address feminism’s evolution without resorting to the tempting mother/daughter framework in which age-based generations are pitted against one another, which privileges “a kind of family history that organizes generations where they don’t exist, ignores intragenerational differences

3. Leslie Heywood and Jennifer Drake, “Introduction,” in: *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, eds. Heywood and Drake (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997), p. 3.

4. Judith Roof, “Generational Difficulties; or, The Fear of a Barren History,” in: *Generations: Academic Feminists in Dialogue*, eds.

and intergenerational commonalities, and thrives on a paradigm of oppositional change.”⁴ As such, literary scholar Astrid Henry argues in her book *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, “the metaphor of the wave seems to offer an alternative model for describing feminist generations.”⁵ The wave structure also allows for feminist scholarship to “flow,” as it were, toward individuals, movements, and practices that may not in their own day have been recognized by—indeed, may even have been fought by—the period’s dominant feminist culture, and recuperate them as preexisting models for subsequent generations.

However, it is also possible to see a crucial problem in applying this seemingly fluid structure in our present moment of feminist history, in that the binary construction of recent feminist history often lends itself to the polarization of women who identify by age or experience with one “wave” (read: side) or another. Moreover, it forces women who came to the movement in the late 1970s and early 1980s to either choose one side or the other in this illusory divide—or worse. As articulated by Henry: “As they can be understood as neither ‘mothers’ nor ‘daughters’ within feminism’s imagined family structure, such feminists [find themselves] frequent-

Devoney Looser and E. Ann Kaplan (Minneapolis and London: University of Minneapolis Press, 1997), p. 72.

5. Astrid Henry, *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004), p. 4.

6. *Ibid.*

ly absent from recent discourse on feminism's (seemingly two) generations."⁶ In other words, as literary scholar Diane Elam has put it, while most debates on the issue position "senior," second-wave feminists against their "juniors" in the third wave, in reality "most feminists find themselves to be both a senior and a junior at the same time."⁷

Comparing the work of Mary Beth Edelson and Annie Sprinkle forces us to confront this problem of defining a hard line between feminist generations, as well as a single way of "doing" feminist art. Born in 1933 and 1954, respectively, both these artists came of age in midst of the second wave, but their life trajectories could not be more different. Edelson, like many of her fellow pioneers in the women's liberation movement, came to feminist art and activism at the start of the second wave, through her activism in the American civil rights movement, after first embracing a traditional role as a school-age beauty queen and suburban wife and mother in the Midwest. A generation later, Sprinkle was born Ellen Steinberg to an extremely liberal Californian family, but did not come to feminism until the third wave of the movement was well underway in the 1980s, after building a relatively high-profile career as a star of pornographic films and the burlesque stage. But, for all their differences, these artists also remind us of the resiliency of certain unexpected issues and strategies in feminist art history

7. Diane Elam, "Sisters Are Doing It For Themselves," in: *Generations: Academic Feminists in Dialogue*, p. 63.

—in particular the roles of sexuality, humor, and paradox in conveying a politicized message.

At first glance, these artists' work—like their biographies—would seem to have little in common. Edelson is perhaps most famous for the work she created at the start of her career, when she pioneered the feminist research and appropriation of historical "goddess" imagery that has unfortunately (and, as Edelson herself would later point out, incorrectly) been stereotyped as the primary iconography of second-wave artwork. Sprinkle is infamous for her explicit sexual imagery and performances, in which she promotes the liberating experience of women's construction of diverse sexual personae derived from popular culture. But, when one scratches the surface of these two women's long and varied oeuvres, it is surprisingly easy to find similarities that not only bind them, but by extension the several generations of feminist thinkers that we find living, working, and pushing forward together in our current, third wave of the women's movement.

The most direct similarity between Edelson and Sprinkle—interestingly and surprisingly—is the fact that both their work has been considered "pornographic" and censored by the American government. Edelson fought her battles with the United States' Post Office, which returned her *Woman Rising* postcards because of the nude self-portrait promoting the exhibition; the US Senate used Sprinkle's pro-

8. For analyses of these problems from a feminist perspective, see Christine Tamblin, "The River of Swill: Feminist Art, Sexual Code, and Censorship," in: *Afterimage* 18, No. 3 (October 1990),

vocative body art (along with that of Holly Hughes and Karen Finley) to establish the practice of denying individual artists grants through the National Endowment for the Arts.⁸ Clearly, neither Edelson's mytho-natural approach to female sexuality in her performative recreations of ancient goddesses and cult figures, nor Sprinkle's playfully educational approach to the same in works like her *Public Cervix Announcement* (1990–1995)—in which Sprinkle invited audience members to discover this hidden part of women's bodies by peering at her own with a speculum and flashlight—were considered anything more than “patently offensive” to these governmental bodies.⁹ However, the manner in which these women's very different approaches to the female body were so easily rounded up and labeled as sexualized and pornographic is not simply a symptom of cultural discomfort with the aggressively sexual woman, but is also the result of another commonality of Edelson's and Sprinkle's work: the complex and paradoxical image of womanhood that it presents.

p. 10–13; “Nonprofits and Their Sponsors: Risky Business,” in: *Village Voice* (27 February 1990), p. 49; and Carol Jacobsen, “Redefining Censorship: A Feminist View,” in: *Art Journal*, No. 4 (Winter 1991), p. 42–55. For an analysis of these scandals, see *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, eds. Brian Wallis, Marianne Weems, and Philip Yenawine (New York: New York University Press, 1999).

9. The United States' Supreme Court modern legal (and criminal) definition of “obscenity” is that which appeals to the “prurient interest” of its viewers and is found “patently offensive” in the light of “community standards,” as decided in the *Miller v. California* case of 1973.

While it is tempting to label each woman's work as reflecting the broader feminist strategies of the eras from which they first sprang as artists—Edelson as a second-wave “essentialist” whose work reveals essential truths about the female body, and Sprinkle as a third-wave “constructionist” whose work deconstructs efforts to claim any irreducible physical essence that defines women—the fact is that the complexities of womanhood presented in the work of each illustrate the foolishness of this approach.¹⁰

Edelson herself has written passionately against this tendency in the analysis of her own and other feminists' artwork, as exemplified by her oft-cited and reproduced *Open Letter to Thomas McEvilley*, first published in 1989 in response to the critic's lecture *Currents and Crosscurrents in Feminist Art*. Using the “nature/culture” binary to break down feminist artists into either essentialists or constructionists, McEvilley proceeded to slot feminist artists from Carolee Schneemann to Barbara Kruger into one category or the other. Edelson—in the audience for one of these lectures, and appalled at the breezy manner with which McEvilley broke down the diverse work of some twenty-five-odd-years' worth of feminist art—used her letter to object to McEvilley's approach as “an interpretation of events that I dare say anyone who has been directly involved with the movement over the

10. For an excellent, and extensive, discussion of this “nature/culture” split in feminist theory — and problems with the same — see Diana Fuss, *Feminism, Nature and Difference* (New York and London: Routledge Press, 1989).

years would have found disturbing, if not manipulative." Besides pointing out the oversimplification of McEvelley's categories—in which she noted that he claimed, for example, "that virtually all body artists were 'Goddess Artists'"—Edelson compellingly pointed out the ways in which he presented "nature and culture groupings as if they were locked in some ongoing war...[and advanced] the idea that women artists working with nature have accepted their bodies and intuition at the expense of their cognitive minds, and that deconstructionist artists have accepted their intellects at the expense of their sensual bodies."¹¹ McEvelley's approach, it should be said, was hardly original. Indeed, Edelson had pointed out the occurrence of this either/or categorization nearly twenty years earlier in the context of another male critic's problematic look at feminist art, when she responded to Lawrence Alloway's 1976 *Art in America* article on women's art of the period: "Alloway's cool and light touch may be easy to read, but it is misleading. The forms taken by feminist art are amorphous and defy clear-cut, black-and-white analysis."¹²

And, as Edelson's exasperated response to McEvelley demonstrated, his binary approach reflected a still-thriving tendency in the analysis of

11. Mary Beth Edelson, "Male Grazing: An open letter to Thomas McEvelley," in: *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968–2000*, ed. Hilary Robinson (Oxford: Blackwell, 2001), p. 592–594. First published as "Objections of a 'Goddess Artist,' An Open Letter to Thomas McEvelley," in: *New Art Examiner* 16, No. 8 (April 1989).
12. Mary Beth Edelson, "More on Women's Art: An Exchange," in: *Art in America*, No. 6 (November-December 1976), p. 11–23.

feminist art, to which the artist had reason to take exception. By the time of his lecture, after a career in which the artist herself admitted to being one of the few of her generation to actually use goddess imagery in her work, Edelson's work had taken a proliferation of turns that found her "goddesses" now taking the form not of nature deities, but of movie stars and pin-up girls—sometimes, one in combination with the other. However, reviewing her revisionist collages of the 1970s, such as *Some Living American Women Artists* and the *Death of the Patriarchy* series (in which she substituted the faces of men from epic history paintings with those of contemporary women artists, to hilarious and poignant effect), and self-portraits such as *Wonder Women* (1978–1979), it is easy to see that the artist used iconic figures from art and pop-cultural history in ways that hardly fit the "goddess-art" label with which her work of this period was slapped. Even her performance-based self-portraiture from the period, in which she directly and indirectly acted out the mythic connections of goddess figures with nature, often built upon or even went against the dominant feminist meanings of such imagery. This is particularly clear in her 1973 work *Seeing Double*, where the nude Edelson engages the viewer with three pairs of eyes—one pair in her head, one in her breasts, and another springing forth from her body like tentacles—in such a way that the artist claimed she might be "taking command of the act of

13. Mary Beth Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson* (New York: DAE Books, 2002), p. 78.

looking”¹³ in an era when many feminist thinkers, influenced by Laura Mulvey’s writing on the subject, believed such acts might be beyond the scope of women’s desires or capabilities.

And the difficulty of characterizing her representations of women only grew in the 1980s. At the start of that decade Edelson discovered film scholar E. Ann Kaplan’s groundbreaking feminist anthology *Women in Film Noir*.¹⁴ In it, Kaplan brought together the work of scholars not only interested in challenging Mulvey’s influential but limited concept of the “male gaze,” but also in suggesting ways in which the very narrative, popular films that many feminist thinkers were quick to vilify might in fact offer representations of women that held tremendous feminist potential. As Kaplan argued in the book’s introduction: “The *film noir* world is one in which women are central to the intrigue of the films, and are furthermore usually not placed safely in any of the familiar roles [...] wives, mothers, daughters, lovers, mistresses, whores [who] simply provide the background for the ideological work of the film which is carried out through men.”¹⁵ As such, these characters provide what contributor Mary Ann Doane would later call “a problematic within which

14. For the artist’s statement on her discovery of this text, see *The Art of Mary Beth Edelson*, p. 15.

15. E. Ann Kaplan, “Introduction,” in: *Women in Film Noir*, ed. Kaplan (London: BFI Publishing, 1980), p. 2.

16. Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator,” in: *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 193. First published in: *Screen* 23 (1982), p. 78–87.

the image is manipulable, producible, and readable" by women.¹⁶ Inspired by the possibilities of these readings of pop-cultural icons, Edelson began appropriating new characters for her work, derived from popular film stills and pin-ups in which, as the artist herself wrote, women "are released from the original Hollywood script [and] they are free to stage and star in their own life/movie, in collaboration with the viewer."¹⁷

Ranging from celebratory to elegiac, and myriad combinations in between, these works continue today and exemplify the paradoxical nature of Edelson's feminist practice, as well as the humor that she uses to disarm her audiences' expectations of the same. Positing these "screen goddesses" as modern deities, she reads into them a power that transcends popular stereotypes of either the actresses themselves or feminist politics. And, by pairing traditional spiritual and nature goddesses with these pop icons, she problematizes the nature/culture split that each group, respectively, traditionally represents. Moreover, inviting us to read these figures in this way, she often underscores these seeming contradictions with a sense of humor that is disruptive and sometimes bittersweet. In these collages, which range from small works on paper to monumental chiffon panels, Marilyn Monroe is given the opportunity to be Kali, as well as a dressmaker and a radical feminist, in works where we first laugh at the silliness, but then lament the truth of the fact that *Marilyn Monroe Never Got...* (1997) the chance to do or be

17. Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson*, p. 131.

any of these things—or anything much at all. Gena Rowlands' *Gloria* is not only this film's eponymous gun-wielding avenger of terrorized women and children, but becomes Baubo showing off her face-like genitalia as equal parts comedy and threat; and the double meaning of pop singer Madonna's name is pondered as she blows kisses at an ancient fertility figure. As art historian Laura Cottingham has written of this recent (and growing) body of work, Edelson's strategies result in "images of female representation that seek to disrupt and transform the patriarchal pictorial codes that define and limit female identity."¹⁸

This very process of disruption and transformation is what Annie Sprinkle's work has become known for, since she herself—in a ritual overseen by no less a feminist pioneer than performance artist Linda Montano—was "transformed" from porn star to artist in 1988.¹⁹ Several years earlier, Sprinkle experienced another conversion, from porn star to feminist, when her "support group" called *Club*

18. Laura Cottingham, "Shifting Signs: On the Art of Mary Beth Edelson," in: *The Art of Mary Beth Edelson*, p. 25.

19. On the occasion of Montano's 50th birthday in 1988, Montano "baptized" Sprinkle as an artist, as evidenced in a touching series of photos that show Sprinkle blindfolded for 6 hours, and subsequently led to a park by Montano, who pours water over Sprinkle's head and declares the weeping Sprinkle "born again" as an artist. See Linda Montano, "Summer Saint Camp," in: *TDR: The Drama Review* 33, No. 1 (Spring 1989), p. 94–96; and Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist* (San Francisco: Cleis Press, 1998), p. 87–89.

20. Anne Pasternak, "Annie Sprinkle," *Journal of Contemporary Art*, (Fall 1992), p. 105.

90 (which included feminist pornographers Gloria Leonard and Candida Royalle) led the *Deep Inside Porn Stars* panel at the Franklin Furnace's 1984 exhibition *The Second Coming* in New York City.²⁰ The exhibition had been organized by the feminist pro-choice collective *Carnival Knowledge* to serve as "an erotic carnival providing a new definition of pornography, one not demeaning to women, men, and children."²¹ The show's embrace of feminist sexual expression and diversity was reflected in the collective's collaboration with sex workers, who worked with the group on its objects, installations, and performances—all of which explored the place of sexual self-expression in these women's feminist politics. The panel discussion brought publishers, porn stars, and performance artists (and combinations thereof) together to talk about the place of eroticism, sexual orientation, and feminism in their various works and professions. Shortly thereafter, Sprinkle's unusual burlesque show at the notorious Times Square strip club *Show World* was "discovered" and included in Richard Schechner's 1985 revue, *The Prometheus Project*, and Sprinkle began the process of incorporating these new passions for feminist politics and performance art into her longstanding career as a sex worker.²²

The timing of Sprinkle's mash-up of sex, feminism, and art was not coincidental. All three had fairly recently come together in spectacular and

21. Quoted in: Arlene Raven, "Star Studded: Porn Stars Perform," in: *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern* (Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1988).

22. See Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, p. 95.

contentious ways in the conflation of the “culture wars” initiated by the decade’s conservative politics in the US—of which the country’s NEA scandal was a very visible symptom—and the “sex wars” initiated by the decade’s most audible feminist voices, such as Andrea Dworkin and Catharine MacKinnon, who joined forces with the era’s conservative politicians in fighting for anti-pornography legislation that would have seriously curtailed the free speech rights outlined in the country’s Constitution. This “warring” atmosphere would come to a head when New York City’s all-women Barnard College organized the conference *The Scholar and the Feminist: Towards a Politics of Sexuality* in 1982. Although the conference, and the subsequent publication of the writing and images presented there, encompassed a spectrum of feminist positions on the role of sexuality that existed between pro-sex and anti-porn thinkers in the women’s movement, the con-

23. The resulting publication was the book, *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Carole S. Vance (New York: Routledge, 1984.) For an account of the protests, see Vance’s recent introduction, “More Pleasure, More Danger: A Decade after the Barnard Conference,” in the Third Edition of *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Vance (London: Pandora Press, 1992), p. xvi–xxix. See also Dorothy Allison’s personal account of being a target of the Barnard attacks in *Skin: Talking About Sex, Class, and Literature* (Ithaca, NY: Firebrand Books, 1994), p. 101–119. In addition to a two-page leaflet distributed by the group *Women Against Pornography*, in July of that year WAP’s allies gave agitated—and arguably libelous—accounts of both the sessions and the sexual lives of individual participants that remain something of a black mark on late feminist history.

ference was picketed by several women who argued that its subject was anti-feminist.²³

While this split that sexuality would cause within the feminist movement in this decade would clearly sever bonds many activists had enjoyed since the start of the second wave, the pluralism promoted in the conference and anthology helped to articulate the beginning of a new era. In her introduction to *Pleasure and Danger*, the landmark publication that came from the Barnard conference, sociologist and conference coordinator Carole Vance wrote:

“Feminism should encourage women to resist not only coercion and victimization, but also sexual ignorance, deprivation and fear of difference [...] Feminism must also insist that women are sexual subjects, sexual actors, sexual agents; that our histories are complex and instructive; that our experience is not a blank, nor a mere repetition of what has been said about us, and that the pleasure we have experienced is as much a guide to future action as the brutality [...] It is not enough to move women from danger and oppression [...] Feminism must increase women’s pleasure and joy, not just decrease our misery.”²⁴

Vance’s notion of a dynamic, diverse women’s movement reflected a view that would increasingly be shared and fought for by feminists as the women’s

24. Vance, “Introduction,” from *Pleasure and Danger*, p. 24.

25. The subject of the “sex wars” and their implication for feminist

movement pushed into the 1980s, and its third wave.²⁵

It was this in environment that Sprinkle's work as a "newly-christened" artist was born and nurtured—indeed, the Franklin Furnace *The Second Coming* exhibition was itself part of a spate of exhibitions and publications by feminist artists, authors, and collectives that, like Sprinkle, sought to counter the influence of anti-porn feminism with work that drew attention to how this position demonstrated a threat to personal liberties, the evolution of feminist thought, and the plurality of feminism itself.²⁶ When faced with the very real possibility of feminist theory being applied in a way that many felt would limit rather than expand women's freedom and equality, feminist artists rose to reconsider the potential for sexual self-expression in their lives. As such, popular sexualized imagery was reinvestigated for its feminist potential, rather than simply criticized for its sexism, and Sprinkle emerged to posit that her experiences in the world of commercial pornography might yield insights in this regard.

art are explored more thoroughly in Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, and Popular Culture* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), p. 302–310.

26. See, for example, Vance, *Pleasure and Danger*; Audra Lorde, *Sister Outsider* (Freedom, CA: Crossing Press, 1984); *Women Against Censorship*, ed. Varda Burstyn (Vancouver and Toronto: Douglas and McIntyre, 1985); Joanna Russ, *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays* (Trumansburg, NY: The Crossing Press, 1985); and *Caught Looking: Feminism, Pornography, and Censorship*, ed. the

And, in much the same way that Edelson's film-noir vixens were appropriated and (as the artist calls this strategy) "re-scripted" from this era on, at the same time Sprinkle began to "re-script" her two decades of sex work—in films, photographs, and performance—in the context of her findings after discovering and studying both art and feminist history. Her burlesque performances took on new meaning when restaged in art venues such as *The Performing Garage*, *The Kitchen*, and *Highways*, and vice-versa, as Sprinkle changed her performances in burlesque venues to include politicized messages addressing feminist activism, queer culture, free-speech issues, and even the burgeoning AIDS crisis. She reviewed and deconstructed her film and photo work in performances such as *The Prometheus Project* and *Post-Porn Modernist*, and artist's books such as *Annie Sprinkle's ABC Study of Sexual Lust and Deviations*; and she devised new work that drew attention to the similarities between seemingly playful projects such as the *Public Cervix Announcement* and *Tit Prints* (1994) and serious, by-then canonical, second-wave feminist work by predecessors such as Judy Chicago, Carolee Schneemann, and Hannah Wilke.²⁷

As Sprinkle herself would say about this new chapter of her life, "My feminist mother used to come

Feminist Anti-Censorship Taskforce (FACT) Book Committee (East Haven, CT: Long River Books, 1986).

27. Sprinkle herself articulates her indebtedness to such predecessors in *Post-Porn Modernist*; and *The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, video (1992). Feminist scholars have also, more recently, noted

into my room and joke whether I would grow up to be a whore or an artist. She was exactly right!"²⁸ This statement is more than a quip: it reflects perfectly the manner in which Sprinkle embodies the third-wave embrace of both/and rather than either/or in regards to feminist identity. But, the paradoxical nature of Sprinkle's creative and feminist practices is not limited to simultaneously being whore and artist, but also—again, in a manner strikingly similar to Edelson—to being constructionist and essentialist; or, as Sprinkle articulates these positions, slut and goddess. As an offshoot of the *Club 90* support group, Sprinkle created the *Sprinkle Salon* in her apartment/studio—which the artist herself called an update of "Warhol's Factory, an outrageous creative powerhouse, blending art and sexuality."²⁹ It was from the *Sprinkle Salon* that the *Sluts and Goddesses* workshop developed in 1991: a 12-hour, daylong workshop where Sprinkle transformed a group of participants (male and female)

this heritage; see Chris Straayer, "The Seduction of Boundaries: Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex," in: *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, eds. Pamela Church Gibson and Roma Gibson (London: British Film Institute, 1993), p. 156–175; Jane Alison Schneider, "Slippery Subjects: Representing Feminist Sexuality in Film, Video, and Live Performance, 1972–1992," (San Diego: University of California, San Diego, 1994).

28. Annie Sprinkle, *Love Magazine*; as quoted in: Linda Williams, "A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle," in: *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, eds. Pamela Church Gibson and Roma Gibson (London: British Film Institute, 1993), p. 176.

29. Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, p. 64.

into wig-wearing, spike-heeled, raunchy alter-egos to “learn the secrets, feel the powers, and enjoy the pleasures of sluthood,” before being dressed in “sparkly goddess attire” and taking turns chanting and worshipping each other.³⁰

Exemplifying the workshop’s creations is the series of photographs of Linda Montano that came from it. Sprinkle’s mentor since participating in Montano’s *Summer Saint Camp* in Kingston, New York, from the 1960s Montano has used her performance art to address the very issues of transformation that would inspire Sprinkle’s own. And, like Edelson, Montano’s early, second-wave performances based around religion and mythology (in her own case, stemming from her background as a strict Catholic and, briefly, a nun) have been stereotyped as essentialist. Sprinkle’s *Twelve Sluts and Goddesses Inside Linda Montano* (1990) give lie to this typical tactic of interpreting such second-wave work, and the resulting images/characters—ranging from Montano as *Pinup Model Lindy Page* to *Supreme Goddess Guru Leendah*, with various feminine and transgendered personae in between—reveal, with a combination of humor and glamour uncharacteristic of Montano’s own work, the control and discipline that underlie the entire history of what she calls *Living Art*.³¹

Though typically fun and comical, Sprinkle’s workshop had a serious foundation, by this time

30. *Ibid.*, p. 183.

31. See the extensive interview with Linda Montano in: *Angry Women*, eds. Andrea Juno and V. Vale (San Francisco, CA: Re/Search Publications, 1991), p. 50–65.

derived from her continuing development as an artist, feminist, and person—what Sprinkle calls her “post-porn transformation.” Whereas early in her career, Sprinkle’s performances addressed her transformation from shy, retiring Ellen Steinberg to sexy, feminist Annie Sprinkle, in the early 1990s the artist began discussing her new transformation: from Annie to the Goddess-figure Anya. And, in something of a reverse process of Edelson’s study of mythical goddesses giving way to femmes-fatales, Sprinkle’s career-long contemplation of the “slutty” women of pornography gave way to a study of ancient goddesses and spiritual sexuality, eventually leading to a doctoral degree in Human Sexuality in 2002. Similarly, the pansexuality of Annie has given way to Anya’s lesbianism—and even monogamy, as expressed in her ongoing, seven-year collaborative piece with her spouse, artist Elizabeth Stephens, entitled *The Love Art Laboratory*.³²

Ultimately, Sprinkle has stated that her *Sluts and Goddesses* aimed to articulate the ways in which “most women have various sensual and sexual personae within themselves. We have been taught to judge them as either good or bad, to allow some of them, and others to fear and repress. According to our research, embracing and exploring all of our

32. This seven-year piece is inspired by Linda Montano’s own *Seven Years of Living Art*. See Sprinkle and Stephens’ documents at: <http://loveartlab.ucsc.edu>.

33. Annie Sprinkle and Maria Beatty, *The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, video (1992).

sexual personas is not only fun and pleasurable, it is empowering, liberating and healthy.”³³ And, in this regard, one not only finds the common thread behind the uncommon work of Edelson and Sprinkle, but arguably just one of many threads to be teased out of the common fabric of the feminist experience. The search for common struggles and strategies shared by such different artists is particularly exciting when considered in the context of the intergenerational dialogues possible in our current, third wave of the women’s movement—in which an unprecedented, overlapping number of generations coexist to learn from one another as they chart the future course of feminism. With the “sluts and goddesses” of Edelson and Sprinkle in mind, I would like to return to the voices that began this essay, speaking of the need to transcend the labels of “junior and senior,” “mother and daughter.” The similarities to be found in the work of different feminist generations on display in *It’s Time for Action (There’s No Option)*. *About Feminism*, remind us that we live through certain waves together, and waves are literally fluid—besides their nebulous beginning and end, they also flow into one another. This exhibition reminds us that no matter what our birth-date, we are all living through and defining the third wave—feminism’s evolving *present*, not just a generational *label*—and, as such, are all actors in its evolution as the tide continues to roll.

Schlampen und Göttinnen: Mary Beth Edelson und Annie Sprinkle Maria Elena Buszek

Die Ausstellung *It's Time for Action (There's No Option). About Feminism* im migros museum für gegenwartskunst erweist sowohl der historischen als auch der zeitgenössischen feministischen Kunst einen grossen Dienst, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Arbeit von Künstlerinnen, deren individuelle Herangehensweisen an den Feminismus Klischeevorstellungen über die Frauenbewegung in Frage stellen, die von vielen innerhalb und ausserhalb dieser Bewegung – und gegen sie – vertreten werden. Diesen Klischees zufolge muss eine feministische Künstlerin (männliche Feministen sind nicht zugelassen!) stets ernsthaft und in ihrem öffentlichen wie privaten Leben unbeirrbar sein, und sie muss Sexualität und die Populärkultur als unabänderlich vom Patriarchat korrumpiert ablehnen. Die Arbeiten von Mary Beth Edelson und Annie Sprinkle in dieser Ausstellung sind beispielhaft für die Vorstellung von einem Feminismus, der spielerisch, witzig, vieltalig und sexy ist und damit dem verbreiteten Stereotyp vollständig zuwiderläuft. Leider wird dieses Stereotyp des Feminismus oftmals unbewusst von vielen Feministinnen fortgeschrieben. Die Politik hat sie zur Marginalisierung oder Leugnung der Präsenz von unterschiedlichen Stimmen, populären Bildsprachen, Humor und Sexualität in einer Bewegung gebracht, die eine geeinte Front bilden musste; denn nur so schien es möglich, gegen eine weltweite Kultur zu kämpfen, in der die Art und Weise, wie Frauen im Status quo behandelt werden, nicht besonders witzig oder sexy ist.

Doch obwohl westliche feministische Bewegungen seit ihren Anfängen ein strenges «Pokerface» aufsetzten, um den Sexismus zu bekämpfen, erinnern uns die Arbeiten von Edelson und Sprinkle daran, dass es im Feminismus immer auch eine ganz andere Kultur gab; da es sich um eine Bewegung handelt, die sich der Befreiung *aller* Frauen verschrieben hat, betonen ihre Vertreterinnen auch die Notwendigkeit von Nonkonformismus, Respekt vor dem Individuellen und Privaten sowie eine möglichst grosse Vielfalt von Stimmen (und Wahlmöglichkeiten!), die sich unter diesem Oberbegriff

zusammenfassen lassen. Man erinnere sich nur an die Behauptung dieser Bewegung, «das Persönliche ist politisch». Diese Kultur führte nicht zu einem einzigen Feminismus, sondern zu vielen *Feminismen*. Dieser Tatsache wird in zwei gegensätzlichen Lagern nur selten Rechnung getragen. Die Kritiker des Feminismus karikieren aufgrund ihres Sexismus seine Verteidigerinnen als radikale Vertreterinnen einer gefährlichen Orthodoxie; seine energischeren Befürworterinnen streben eine ordentliche, lineare Geschichtsschreibung an, um den Fortschritt der Bewegung unausweichlich und logisch erscheinen zu lassen.

In Wirklichkeit war und ist der Feminismus – wie alle aktivistischen Bewegungen der Geschichte – jedoch immer chaotisch und sogar paradox. Der paradoxe Charakter des Problems zwang feministische Denkerinnen und Denker in der Tat, den Feminismus als politisches Paradox zu betrachten: nicht als einen einzigen *Feminismus*, sondern als vielfältige *Feminismen*, die gleichzeitig individuell sind und (ebenso wie die «Communities», die sie hervorbringen) unausweichlich ein gewisses gemeinschaftliches Moment einschliessen. Wie Donna Haraway in einer theoretischen Untersuchung gezeigt hat, vergöttert diese Organisationsstrategie keineswegs einen für die Bewegung tödlichen Individualismus zu Lasten der Mobilisierung von Frauen. Die Kunsthistorikerin Katy Deepwell hat sich Haraways Verwendung des Parasiten *Mixotricha paradoxa* als kreativer Metapher für das *Wachstum* des Feminismus durch Vielfalt angeeignet.¹ Auf der Grundlage von Haraways Untersuchungen argumentiert Deepwell, dass dieses Geschöpf, ebenso wie der Feminismus, «paradoxe und unerwartete Überlebens- und Reproduktionsmechanismen aufweist... [E]s überlebt, indem es andere dazu bringt, auf ihm zu leben, [und] es reproduziert sich durch Teilung.»² Mit anderen Worten, diese beiden zeitgenössischen Wissenschaftlerinnen befürworten jene Logik des Paradoxons und der Teilung, die feministische Denkerinnen seit der ersten Welle der Bewegung erforscht haben, auch wenn sie sie vielleicht nicht immer akzeptierten.

1. Siehe Donna Haraway, «Otherworldly Conversations; Terran Topics; Local Terms», in: *Science As Culture*, Jg. 3, Nr. 1, S. 64–98.

2. Katy Deepwell, «Editorial Policy», in: *n.paradoxa: international online feminist art journal*, Nr. 11 (10–1999), <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/edit.htm> (aus dem Englischen von Barbara Hess).

Die nebulöse erste Welle des Feminismus reflektiert vielleicht am besten die unterschiedlichen Herangehensweisen der Bewegung, auch wenn ihre zahllosen Teilnehmerinnen 150 Jahre lang nahezu einheitlich in einen Kampf verwickelt waren, der sie miteinander verband: der Kampf um die Verleihung von Wahl- und Bürgerrechten in demokratischen Gesellschaften. Die erste Welle des Feminismus umfasst Individuen und Bewegungen, die zu verschiedenen Zeiten und auf unterschiedliche Weise agierten; zu ihnen zählt Mary Wollstonecraft, deren *A Vindication of the Rights of Woman (Eine Verteidigung der Rechte der Frau)* 1792 im Kielwasser der Revolutionen in Amerika und Frankreich erschien und dem selbstzufriedenen demokratischen Eifer der revolutionären Philosophen die allgemeine Machtlosigkeit der Frauen gegenüberstellte, aber auch Simone de Beauvoir, die ihre Arbeit an dem wegweisenden Buch *Das andere Geschlecht* (1949) kurz nach der Einführung des Wahlrechts für französische Frauen 1945 aufnahm.

Der Zeitabschnitt innerhalb der ersten Welle, der ungefähr zwischen 1920 und 1960 liegt, als sich Frauen in Europa und Nordamerika Klarheit über die Grenzen des in diesen Jahren gewonnenen und ausgeübten Wahlrechts verschafften, ist allerdings von einem Abebben feministischer Aktivitäten gekennzeichnet. In dieser Zeit erfuhr der Feminismus zudem aktive Gegenbewegungen innerhalb dieser nationalen Kulturen; dieser Backlash richtete sich sowohl gegen die bisherigen Siege der Frauen als auch gegen die «verkehrte Welt», die sie androhten – eine Zeit, die Shulamith Firestone 1970 als «erste Gegenoffensive» der Geschichte gegen die Frauenbewegung bezeichnen sollte. Firestone sollte jedoch zu den Anstifterinnen der zweiten Welle des Feminismus zählen. Diese ging im Wesentlichen aus den Arbeiter-, Bürgerrechts- und Studentenprotestbewegungen der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hervor und zielte in den 1960er Jahren darauf ab, den anhaltenden Sexismus zu dokumentieren und zu bekämpfen, den das Wahlrecht allein offenkundig nicht hatte beseitigen können. Die zweite Welle des Feminismus, damals wie heute allgemein als *Women's Liberation Movement* oder Frauenbewegung bezeichnet, nutzte die Strategien der progressiven Bewegungen, aus denen ihre Anführerinnen kamen; auch sie initiierte und verabschiedete Gesetze zur Gleichberechtigung auf unterschiedlichen Gebieten, die von

Reproduktionsrechten bis zu genderspezifischen Kleinanzeigen reichen. Zudem brachte die zweite Welle feministische Abhandlungen, Theorien und Gruppen hervor, die ein Bewusstsein für die heimtückischeren Fälle von Sexismus weckten, die im Alltag fest verwurzelt sind und normalisiert werden. Über diese Ära wird vielfach behauptet, dass sie den Feminismus nicht nur populär gemacht, sondern auch institutionalisiert habe – als «Institution» mit bestimmten gemeinsamen Zielen und Praktiken wie auch *innerhalb* von Institutionen, die von nationalen Regierungen bis zu religiösen Organisationen reichen. Allerdings war diese zweite Welle deutlich vielfältiger und zerstrittener als (früher) allgemein anerkannt, was seit dem Beginn dieser Ära eines wieder auflebenden Feminismus zu sichtlichen Brüchen führte. Farbige Feministinnen und Arbeiterinnen verwiesen auf den Eurozentrismus der Anführerinnen der zweiten Welle, die überwiegend der Mittel- und Oberschicht angehörten; heterosexuelle und lesbische Feministinnen diskutierten über die «passende» sexuelle Positionierung der Mitglieder der Bewegung; und die so genannten sexradikalen und Anti-Zensur-Feministinnen erklärten inmitten des Anti-Pornografie-Aktivismus ihr Recht auf sexuellen Selbstausdruck.

Diese sich verbreitenden Diskurse und die von ihnen ausgelösten Debatten führten nicht nur zu einem vielgestaltigen, sondern auch zu einem zunehmend individualistischen Feminismus, der die postmoderne Theorie mit prägte und auf diese reagierte. In den 1980er Jahren entwickelte er sich zu einer Bewegung, die von vielen mittlerweile als dritte Welle der Jetztzeit anerkannt und theoretisch reflektiert wird. Diese dritte Welle des Feminismus kann im Allgemeinen in den feministischen Praktiken der (in den 1960er und 1970er Jahren geborenen) «Generation X» identifiziert werden, die inmitten immenser Verschiebungen innerhalb der feministischen Praxis und mit einem beispiellosen Selbstvertrauen aufwuchsen, das auf ihren ebenso beispiellosen Privilegien beruhte. Diese Generation erlebte viele verschiedene Versionen dessen, was Feminismus sein könnte – eine Tatsache, die von den Literaturwissenschaftlerinnen Leslie Heywood und Jennifer Drake thematisiert wurde, die feststellen, dass jüngere Frauen heute «mit dem Gleichberechtigungsfeminismus aufgewachsen sind [und] den Gender-Feminismus zusammen mit dem Poststrukturalismus auf dem College

kennen lernten». Zudem stellen Heywood und Drake fest, dass die Feministinnen der dritten Welle – als Folge des sich verbreitenden feministischen Diskurses, mit dem sie aufwuchsen und den sie als selbstverständlich ansahen – es später selbst auf sich nahmen, «an einem Feminismus zu arbeiten, der Elemente dieser Feminismen sowie schwarzen Feminismus, den Feminismus von farbigen Frauen, Arbeiterklassen-Feminismus, Pro-Sex-Feminismus und so weiter strategisch kombiniert».³ Und es überrascht angesichts der Expansion und des Pluralismus feministischen Denkens nicht, dass Feministinnen heute tendenziell weniger unmittelbaren Verdacht gegen das hegen, was ihnen die Populärkultur über Frauen «erzählt»; sie fühlen sich stattdessen eher ermächtigt, diese Botschaften zu ihren eigenen Zwecke zu manipulieren. Die gegenwärtige Ära in der Geschichte des Feminismus ist daher weniger durch eine ausschliessliche Konzentration auf Organisation und Aktivismus charakterisiert (die, wie oft behauptet wird, Frauen, die nicht den «Standards» gewisser Anführerinnen entsprachen, ebenso ausschloss wie ihnen dienlich war); sie konzentriert sich vielmehr auf die Untersuchung der Herausbildung von Identität und bringt Frauen dazu, individuelle feministische Politiken theoretisch zu konzipieren und zu praktizieren, die auf subtilere Weise in alltäglichen Handlungen sowie in den Massenmedien zum Ausdruck kommen.

Es fällt leicht, das feministische Modell der «Wellen» zu akzeptieren, weil es, wie die Literaturwissenschaftlerin Judith Roof feststellt, erlaubt, die Entwicklung des Feminismus zu beschreiben, ohne auf das verführerische Mutter-Tochter-Modell zurückzugreifen, das Generationen nach Lebensaltern miteinander konfrontiert. Dieser Ansatz privilegiert «eine Art Familiengeschichte nach Generationen, wo diese nicht existieren, ignoriert Unterschiede innerhalb und Gemeinsamkeiten zwischen Generationen und beruht auf einem Paradigma der Veränderung durch Gegensätze».⁴ So argumentiert die Literaturwissenschaftlerin Astrid Henry in ihrem Buch *Not My Mother's Sister: Generational*

3. Leslie Heywood und Jennifer Drake, «Introduction», in: Dies. (Hg.), *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, Minneapolis und London 1997, S. 3 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

4. Judith Roof, «Generational Difficulties; or, The Fear of a Barren History», in: Devoney Looser und E. Ann Kaplan (Hg.), *Generations: Academic*

Conflict and Third-Wave Feminism, «die Metapher der Welle scheint ein alternatives Modell zur Beschreibung feministischer Generationen zu bieten». ⁵ Zudem ermöglicht die Wellenstruktur feministischen Wissenschaftlerinnen, sich Individuen, Bewegungen und Praktiken anzunähern, die in ihrer Entstehungszeit von der vorherrschenden feministischen Kultur nicht anerkannt – oder vielleicht sogar bekämpft – wurden, und sie als bereits bestehende Modelle für spätere Generationen zurückzugewinnen.

Man kann die Anwendung dieser scheinbar fließenden Struktur zum jetzigen Zeitpunkt der feministischen Geschichte jedoch auch für problematisch halten, denn die binäre Konstruktion der jüngeren Geschichte des Feminismus hat oft zu einer Polarisierung von Frauen geführt, die sich auf Grund ihres Alters oder ihrer Erfahrungen mit der einen oder anderen «Welle» (im Sinne von «Seite») identifizieren. Darüber hinaus zwingt sie Frauen, die sich in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren der Bewegung anschlossen, zwischen den beiden Seiten dieser vermeintlichen Wasserscheide zu wählen – oder Schlimmeres. Denn wie Henry schreibt: «Da man sie innerhalb der imaginären Familienstruktur des Feminismus weder als «Mütter» noch als «Töchter» auffassen kann, [beobachten] solche Feministinnen häufig ihre Abwesenheit in aktuellen Debatten über die (angeblich zwei) Generationen des Feminismus.»⁶ Während die meisten Diskussionen die «älteren» (Senior-) Feministinnen der zweiten Welle von den «jüngeren» (Junior-)Feministinnen der dritten Welle unterscheiden, «stellt die Mehrheit der Feministinnen fest, dass sie [eigentlich] beiden Gruppen gleichzeitig angehört», wie die Literaturwissenschaftlerin Diane Elam bemerkt.⁷

Der Vergleich zwischen den Arbeiten von Mary Beth Edelson und Annie Sprinkle erfordert es, sich mit den Fragen zu beschäftigen, ob sich zwischen feministischen Generationen eine klare Grenze ziehen lässt und ob es einen einzig

Feminists in Dialogue, Minneapolis und London 1997, S. 72 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

5. Astrid Henry, *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*, Bloomington und Indianapolis 2004, S. 4 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

6. Ebd.

7. Diane Elam, «Sisters Are Doing It For Themselves», in: Looser, Kaplan, *Generations: Academic Feminists in Dialogue* (Anm. 4), S. 63.

richtigen Weg gibt, feministische Kunst «zu machen». Beide Künstlerinnen, 1933 beziehungsweise 1954 geboren, wuchsen zur Zeit der zweiten Welle auf, doch ihre Lebensläufe könnten kaum unterschiedlicher sein. Edelson kam, wie viele andere Pionierinnen der Frauenbewegung, am Beginn der zweiten Welle durch ihr Engagement in der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung zur feministischen Kunst und zum Aktivismus; zuvor hatte sie im Schulalter die traditionelle Rolle einer Schönheitskönigin und später die einer Vorstadt-Ehefrau und Mutter im Mittleren Westen eingenommen. Sprinkle wurde eine Generation später als Ellen Steinberg in einer äusserst liberalen kalifornischen Familie geboren; zum Feminismus kam sie erst, als die dritte Welle der Bewegung in den 1980er Jahren bereits im Gang war und nachdem sie sich eine ziemlich hochkarätige Karriere als Star in Pornofilmen und auf der Varietébühne aufgebaut hatte. Doch trotz all ihrer Unterschiede erinnern uns diese Künstlerinnen an die Unverwüstlichkeit bestimmter unerwarteter Fragen und Strategien der feministischen Kunstgeschichte – vor allem an die Rolle von Sexualität, Humor und Paradoxie, wenn es um die Vermittlung einer politisch aufgeladenen Botschaft geht.

Auf den ersten Blick scheinen die Arbeiten dieser Künstlerinnen – ebenso wie ihre Biografien – wenig miteinander gemein zu haben. Edelson ist wohl vor allem für die Arbeiten berühmt, die sie am Anfang ihrer Laufbahn schuf; sie gehört zu den Pionierinnen der feministischen Erforschung und Appropriierung von Bildern historischer «Göttinnen» – Bilder, die leider (und wie Edelson später betonte, auch fälschlich) klischeehaft als zentrale Ikonografie der Kunstwerke galten, die im Rahmen der zweiten Welle entstanden. Sprinkle ist berühmt-berüchtigt für ihre explizit sexuelle Bildsprache und Performances, in denen sie für die befreiende Wirkung wirbt, die Frauen durch die Konstruktion verschiedener, aus der Populärkultur abgeleiteter sexueller Personae erleben. Doch unter der Oberfläche des langen und vielgestaltigen Schaffens dieser Frauen findet man mit erstaunlicher Leichtigkeit Ähnlichkeiten, die nicht nur sie, sondern auch mehrere Generationen feministischer Denkerinnen miteinander verbinden, die in der aktuellen dritten Welle der Frauenbewegung leben, arbeiten und diese energisch vorantreiben.

Es ist interessant und überraschend zugleich, dass die unmittelbarste Parallele zwischen Edelson und Sprinkle darin

besteht, dass beide Werke von der amerikanischen Regierung als «pornografisch» angesehen und zensiert wurden. Edelson kämpfte mit der amerikanischen Bundespost, die ihre *Woman Rising*-Postkarten zurücksendete, weil das Selbstbildnis, das für die Ausstellung warb, ein Aktbild war; der US-Senat benutzte Sprinkles provozierende Body Art (ebenso wie die von Holly Hughes und Karen Finley), um seine Praxis zu etablieren, bestimmten Künstlerinnen und Künstlern eine Förderung durch das *National Endowment for the Arts* zu verweigern.⁸ Offenkundig betrachteten diese Regierungsorgane die Herangehensweisen dieser Künstlerinnen an weibliche Sexualität als «glatte Beleidigung» – sei es Edelsons mythisch-natürlicher Ansatz, der auf einer performativen Wiederbelebung antiker Göttinnen und Kultfiguren beruhte, sei es Sprinkles spiele- risch-pädagogische Herangehensweise, die in Arbeiten wie *Public Cervix Announcement* (1990–1995) Teile des Publikums dazu einlud, dieses verborgene weibliche Körperteil zu entdecken, indem sie dasjenige Sprinkles mit Spekulum und Taschenlampe betrachteten.⁹ Die Art und Weise, in der die unterschiedlichen Herangehensweisen dieser Frauen an den weiblichen Körper leichthin auf einen Nenner gebracht und als sexualisiert und pornografisch etikettiert wurden, ist nicht nur ein Symptom des kulturellen Unbehagens angesichts einer nachdrücklich sexuellen Frau; sie ist auch das Ergebnis einer anderen Gemeinsamkeit zwischen Edelsons und Sprinkles Werk: ihr komplexes und paradoxes Bild von Weiblichkeit. Es wäre zwar verführerisch, das Werk dieser Künstlerinnen als Reflex auf die allgemeineren feministischen Strategien der

8. Für Analysen dieser Probleme aus feministischer Perspektive siehe Christine Tamblin, «The River of Swill: Feminist Art, Sexual Code, and Censorship», in: *Afterimage*, Nr. 3 (Oktober 1990), S. 10–13; «Nonprofits and Their Sponsors: Risky Business», in: *Village Voice* (27. Februar 1990), S. 49; und Carol Jacobsen, «Redefining Censorship: A Feminist View», in: *Art Journal*, Nr. 4 (Winter 1991), S. 42–55. Für eine Analyse dieser Skandale siehe Brian Wallis, Marianne Weems, Philip Yenawine (Hg.), *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, New York 1999.

9. In der modernen rechtlichen (und kriminalistischen) Definition des Supreme Court der Vereinigten Staaten ist eine «Obszönität» («obsenity») etwas, das an die «lüsternen Neigungen» («prurient interest») der Betrachter appelliert und gemäss der gesellschaftlichen Normen («community standards») eine «glatte Beleidigung» («patently offensive») darstellt, wie im Fall Miller von California 1973 entschieden wurde.

Epochen zu betrachten, in denen sie als Künstlerinnen zuerst hervortraten: Demnach wäre Edelson eine «Essenzialistin» der zweiten Welle, deren Arbeiten essenzielle Wahrheiten über den weiblichen Körper verkünden, und Sprinkle eine «Konstruktivistin» der dritten Welle, deren Arbeiten die Versuche dekonstruieren, die Existenz einer irreduzibel körperlichen Essenz zu behaupten, durch die Frauen definiert wären. Tatsächlich aber zeigt die Komplexität der Weiblichkeit, die in den Werken beider Künstlerinnen präsentiert wird, wie unsinnig dieser Ansatz ist.¹⁰

Edelson selbst hat leidenschaftlich gegen diese reduktive Tendenz in der Analyse feministischer Kunst – einschliesslich ihrer eigenen – argumentiert; beispielhaft hierfür ist ihr oft zitierter und wieder abgedruckter *Open Letter to Thomas McEvelley*, der zuerst 1989 als Reaktion auf einen Vortrag dieses Kritikers über *Currents and Crosscurrents in Feminist Art* erschien. McEvelley verwendete die binäre Opposition «Natur/Kultur», um feministische Künstlerinnen entweder den Essenzialistinnen oder den Konstruktivistinnen zuzuordnen und Frauen von Carolee Schneemann bis zu Barbara Kruger auf diese beiden Kategorien zu verteilen. Edelson sass bei einem dieser Vorträge im Publikum und fühlte sich von der Oberflächlichkeit, mit der McEvelley die unterschiedlichen Arbeiten aus gut 25 Jahren feministischer Kunst in zwei Gruppen teilte, abgestossen; in ihrem Brief kritisierte sie McEvelleys Herangehensweise als «eine Interpretation der Ereignisse, die wohl jeder, der mit der Bewegung im Lauf der Jahre zu tun hatte, als verstörend, wenn nicht gar als manipulierend empfinden dürfte». Edelson zeigte die übermässige Vereinfachung von McEvelleys Kategorien auf und verwies dabei unter anderem auf seine Behauptung, «dass praktisch alle Vertreterinnen der Body Art (Goddess Artists) seien; zudem analysierte sie schlüssig die Art und Weise, in der er «Natur- und Kultur-Gruppierungen [präsentierte], als ob diese einen anhaltenden Krieg gegeneinander führten»; auch kritisierte sie seine Auffassung, «dass Künstlerinnen, die mit der Natur arbeiten, ihren Körper und ihre Intuition auf Kosten ihrer kognitiven Fähigkeiten akzeptiert hätten und dass dekonstruktivistische Künstlerinnen ihren Intellekt

10. Für eine ausgezeichnete und ausführliche Diskussion dieser Natur-Kultur-Dichotomie in der feministischen Theorie – und die daraus erwachsenden Probleme – siehe Diana Fuss, *Feminism, Nature and Difference*, New York und London 1989.

zu Lasten ihrer sinnlichen Körper bejaht hätten».¹¹ Dem ist hinzuzufügen, dass McEvilleys Herangehensweise alles andere als originell war. So wies Edelson darauf hin, dass diese Entweder-oder-Kategorisierung bereits zwanzig Jahre zuvor vertreten worden war, als ein anderer Kritiker feministische Kunst in den Blick genommen hatte; in ihrer Reaktion auf einen Artikel von Lawrence Alloway über zeitgenössische Kunst von Frauen in *Art in America* hatte sie 1976 geschrieben: «Alloways cooler und lockerer Stil mag gut zu lesen sein, aber er ist irreführend. Die Formen feministischer Kunst sind amorph und entziehen sich einem klar umrissenen Schwarzweissdenken.»¹²

Wie Edelsons wütende Reaktion auf McEvelley zeigte, spiegelte sein binärer Ansatz eine verbreitete Tendenz in der Analyse feministischer Kunst wider, gegen die die Künstlerin zu Recht protestierte. Sie blickte zum Zeitpunkt des Vortrags auf eine Laufbahn zurück, in der sie sich – wie sie ohne weiteres zugab – als eine der wenigen ihrer Generation tatsächlich mit Darstellungen von Göttinnen beschäftigt hatte; mittlerweile hatte sich ihr Werk jedoch weiterentwickelt, sodass ihre «Göttinnen» nun nicht mehr die Form von Naturgottheiten, sondern von Filmstars oder Pin-up-Girls – und manchmal Kombinationen aus beiden – annahmen. Betrachtet man jedoch ihre revisionistischen Collagen der 1970er Jahre – wie etwa *Some Living American Women Artists* und die Serie *Death of the Patriarchy* (in der sie die Gesichter von Männern aus heroischen Historien gemälden mit denen zeitgenössischer Künstlerinnen ersetzte, was eine ebenso witzige wie bissige Wirkung ergibt) – und bezieht man ihre Selbstporträts wie *Wonder Women* (1978–1979) ein, dann ist leicht erkennbar, dass die Künstlerin ikonische Figuren aus der Geschichte der Kunst und Populärkultur auf eine Weise verwendete, die schwerlich dem Etikett der «Goddess Art» entsprach, das man ihren Arbeiten aus

11. Mary Beth Edelson, «Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvelley», in: Hilary Robinson (Hg.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968–2000*, Oxford 2001, S. 592–594. Zuerst erschienen als «Objections of a Goddess Artist. An Open Letter to Thomas McEvelley», in: *New Art Examiner*, Nr. 8 (April 1989) (aus dem Englischen von Barbara Hess).
12. Mary Beth Edelson, «More on Women's Art: An Exchange», in: *Art in America*, Nr. 6 (Winter 1976), S. 11–23 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

dieser Zeit leichtfertig anheftete. Selbst ihre damaligen auf Performances basierenden Selbstporträts, in denen sie direkt und indirekt die mythischen Beziehungen von Göttinnen zur Natur ausagierte, bauten oftmals auf den vorherrschenden feministischen Bedeutungen dieser Bildsprache auf oder liefen diesen sogar zuwider. Dies wird besonders deutlich in ihrer Arbeit *Seeing Double* (1973), in der die nackte Künstlerin die Aufmerksamkeit der Betrachter mithilfe dreier Augenpaare fesselt – ein Paar befindet sich im Kopf, ein anderes an ihren Brüsten, während das dritte wie Tentakel aus ihrem Körper ragt. Sie behauptete damit, «die Kontrolle über den Akt des Sehens zu übernehmen»¹³ – zu einer Zeit, als viele feministische Theoretikerinnen, beeinflusst von Laura Mulveys Schriften über dieses Thema, der Auffassung waren, dass solche Handlungen jenseits der Wünsche oder Fähigkeiten von Frauen liegen könnten.

Im Laufe der 1980er Jahre wurde es noch schwieriger, Edelsons Darstellungen von Frauen einzuordnen. Zu Beginn des Jahrzehnts entdeckte sie die bahnbrechende feministische Anthologie *Women in Film Noir* der Filmwissenschaftlerin E. Ann Kaplan.¹⁴ Darin versammelte Kaplan Aufsätze von Forscherinnen und Forschern, die nicht nur Mulveys einflussreiches, aber eng gefasstes Konzept des «männlichen Blicks» in Frage stellten, sondern auch zeigen wollten, dass gerade die narrativen, populären Filme, die viele feministische Theoretikerinnen vorschnell verschmähten, in Wirklichkeit Repräsentationen von Frauen enthielten, die ein enormes feministisches Potenzial besaßen. So argumentierte Kaplan in ihrer Einleitung des Buches: «In der Welt des *film noir* kommt Frauen eine zentrale Rolle für die Faszination der Filme zu; ausserdem werden ihnen für gewöhnlich nicht die bekannten Rollen [von] Ehefrauen, Müttern, Töchtern, Liebenden, Geliebten, Huren zugewiesen, [die] lediglich als Hintergrund für die ideologische Aufgabe des Filmes fungieren, die von Männern erfüllt wird.»¹⁵ Diese Charaktere bieten das, was eine Autorin der Anthologie, Mary Ann Doane, später als «eine Problematik» bezeichnen

13. Mary Beth Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson*, New York 2002, S. 78 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

14. Siehe die Äusserung der Künstlerin zu ihrer Entdeckung dieses Textes in Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson* (Anm. 13), S. 15.

15. E. Ann Kaplan, «Introduction», in: Dies. (Hg.), *Women in Film Noir*, London 1980, S. 2 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

sollte, «innerhalb deren das Bild [für die Betrachterinnen] veränderbar, produzierbar und lesbar ist».¹⁶ Inspiriert von der Möglichkeit dieser Lesarten popkultureller Ikonen, begann Edelson, für ihre Arbeiten neue Charaktere zu appropriieren, die aus populären Filmstills und Pin-ups stammten. In diesen Arbeiten sind Frauen, wie die Künstlerin schrieb, «vom ursprünglichen Hollywood-Drehbuch entbunden [und] frei, in Kooperation mit den Betrachtern in ihrem eigenen Leben/Film aufzutreten und ein Star zu sein».¹⁷

Diese Arbeiten, die von der Verherrlichung bis zur Elegie reichen und zahllose Kombinationen aus beiden einschliessen, werden bis heute weitergeführt und veranschaulichen den paradoxen Charakter von Edelsons feministischer Praxis ebenso wie den Humor, mit dem sie diesbezügliche Erwartungen ihres Publikums ins Leere laufen lässt. Indem sie diese «Leinwandgöttinnen» als moderne Gottheiten hinstellt, schreibt sie ihnen eine Macht zu, die über beliebte Klischeevorstellungen von Schauspielerinnen wie auch von feministischer Politik hinausgeht. Durch die Verbindung von traditionellen, spirituellen Naturgottheiten mit Pop-Ikonen problematisiert sie die Spaltung zwischen Natur und Kultur, denen diese Gruppen traditionell jeweils zugeordnet werden. Indem sie uns einlädt, diese Figuren so zu interpretieren, betont sie diese vermeintlichen Widersprüche zudem mit einem Sinn für Humor, der verstörend wirkt und bisweilen bittersüß sein kann. In den Collagen, die von kleinformatischen Papierarbeiten bis zu monumentalen Chiffontafeln reichen, kann Marilyn Monroe Kali, eine Schneiderin oder eine radikale Feministin sein; angesichts dieser Arbeiten lachen wir erst über ihren Witz, doch dann bedauern wir die Tatsache, dass Marilyn Monroe (*Marilyn Monroe Never Got ...* [1997]) nie die Chance hatte, etwas von diesen Dingen zu tun oder zu sein – oder überhaupt wenig Chancen hatte. Gena Rowlands' Gloria ist nicht nur die bewaffnete Rächerin bedrohter Frauen und Kinder aus dem gleichnamigen Film; sie wird zu Baubo, die ihre gesichtsähnlichen Genitalien in einer Mischung aus Komödie und Drohgeste vorzeigt; und man denkt an die

16. Mary Ann Doane, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», in: E. Ann Kaplan (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 193. (Erstveröffentlichung in: *Screen*, 1982, S. 78–87).

17. Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson* (Anm. 13), S. 131 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

Doppeldeutigkeit des Namens der Pop-Sängerin Madonna, wenn sie einer antiken Fruchtbarkeitsstatue Küsse zuwirft. Wie die Kunsthistorikerin Laura Cottingham über diese aktuelle (und wachsende) Werkgruppe schrieb, führt Edelsons Strategie zur Entstehung von «Bildern weiblicher Repräsentation, die danach streben, patriarchalische Bildcodes, die weibliche Identität definieren und begrenzen, zu stören und zu transformieren».¹⁸

Das Werk von Annie Sprinkle wurde für ebendiesen Prozess der Störung und Transformation bekannt, seit sie 1988 von einem Pornostar in eine Künstlerin «transformiert» wurde – in einem Ritual, das die Pionierin des Feminismus und Performance-Künstlerin Linda Montano ausführte.¹⁹ Einige Jahre zuvor hatte Sprinkle eine andere Verwandlung – vom Pornostar zur Feministin – erlebt, als ihre «Support-Gruppe» *Club 90* (zu der auch die feministischen Pornografinnen Gloria Leonard und Candida Royalle gehörten) die Podiumsdiskussion *Deep Inside Porn Stars* anlässlich der Ausstellung *The Second Coming* (1984) bei Franklin Furnace in New York leitete.²⁰ Die Ausstellung war von dem feministischen *Pro-Choice*-Kollektiv *Carnival Knowledge* organisiert worden; sie sollte «ein erotischer Karneval [sein], der eine neue Definition von Pornografie prägt, die Frauen, Männer und Kinder nicht herabwürdigt».²¹ Dass sich die Schau mit feministischem sexuellem Selbstausdruck und Vielfalt beschäftigte, zeigte sich auch darin, dass das Kollektiv bei seinen Objekten, Installationen und Performances mit Sexarbeiterinnen kooperierte; Gegenstand ihrer gemein-

18. Laura Cottingham, «Shifting Signs: On the Art of Mary Beth Edelson», in: Edelson, *The Art of Mary Beth Edelson* (Anm. 13), S. 25 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

19. Aus Anlass von ihrem (Montanos) fünfzigsten Geburtstag «taufte» sie Sprinkle 1988 zur Künstlerin, wie eine berührende Fotoserie belegt. Diese zeigt, wie Sprinkle für sechs Stunden die Augen verbunden wurden; anschliessend führte Montano sie in einen Park, goss Wasser über ihren Kopf und erklärte die schluchzende Sprinkle zur «neu geborenen» Künstlerin. Siehe Linda Montano, «Summer Saint Camp», in: *TDR: The Drama Review*, Nr. 1 (Frühjahr 1989), S. 94–96; und Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, San Francisco 1998, S. 87–89.

20. Anne Pasternak, «Annie Sprinkle», in: *Journal of Contemporary Art*, (Herbst 1992), S. 105.

21. Zitiert nach Arlene Raven, «Star Studded: Porn Stars Perform», in: *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, Ann Arbor und London 1988 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

samen Untersuchungen war der Ort des sexuellen Selbstausdrucks in der feministischen Politik dieser Frauen. Die Podiumsdiskussion brachte Verleger, Pornostars und Performance-Künstlerinnen (sowie Kombinationen hiervon) zusammen, um über den Ort des Erotismus, sexuelle Orientierung und Feminismus in ihren jeweiligen Arbeiten und Berufen zu sprechen. Wenig später wurde Sprinkles ungewöhnliche Varietéshow in dem berühmten Strip-Club *Show World* am Times Square «entdeckt» und in Richard Schechners Revue *The Prometheus Project* (1985) aufgenommen; damit begann Sprinkle, ihre neue Vorliebe für feministische Politik und Performance-Kunst in ihre langjährige Laufbahn als Sexarbeiterin zu integrieren.²²

Das Timing von Sprinkles Mischung aus Sex, Feminismus und Kunst war kein Zufall. Die drei Themen waren erst kurz zuvor auf spektakuläre und umstrittene Weise zusammengebracht worden: in dem «Kulturkrieg», den die konservative Politik dieser Dekade in den USA ausgelöst hatte (wobei der nationale NEA-Skandal nur dessen sichtbarste Symptom war), sowie im «Sexkrieg», den die vernehmlichsten feministischen Stimmen dieses Jahrzehnts wie Andrea Dworkin und Catharine MacKinnon angezettelt hatten. Dworkin und MacKinnon unterstützten konservative Politiker dieser Zeit in ihrem Kampf für eine Anti-Pornografie-Gesetzgebung, die das verfassungsmässige Recht auf freie Meinungsäusserung in diesem Land ernstlich hätte beschneiden können. Diese «kriegerische» Atmosphäre spitzte sich 1982 auf der Tagung *The Scholar and the Feminist: Towards a Politics of Sexuality* zu, die von dem ausschliesslich Frauen vorbehaltenen Barnard College in New York organisiert worden war. Obwohl die Tagung sowie die spätere Veröffentlichung der dort präsentierten Texte und Bilder ein ganzes Spektrum feministischer Positionen zur Rolle der Sexualität umfasste, die innerhalb der Frauenbewegung zwischen Pro-Sex- und Anti-Pornografie-Vertreterinnen existierten, wurde die Veranstaltung von einigen Frauen boykottiert, die ihr Thema für antifeministisch hielten.²³

Auch wenn die Debatte über Sexualität die Frauenbewegung dieses Jahrzehnts spaltete und eindeutig zum Bruch zwischen vielen Aktivistinnen führte, die seit

22. Siehe Sprinkle, *Post-Porn Modernist* (Anm. 19), S. 95.

23. Bei der Publikation handelt es sich um Carole S. Vance (Hg.), *Pleasure*

dem Beginn der zweiten Welle zusammengehalten hatten, bedeutete der Pluralismus, den die Konferenz und die Publikation förderten, zugleich den Aufbruch in ein neues Zeitalter. In ihrer Einleitung zu *Pleasure and Danger*, der wegweisenden Publikation, die im Anschluss an die Barnard-Konferenz erschien, schrieb die Soziologin und Koordinatorin der Tagung, Carole Vance:

«Der Feminismus sollte Frauen ermutigen, sich nicht nur gegen Zwang und Opferrollen zu wehren, sondern auch gegen sexuelle Unwissenheit sowie Verlust von und Angst vor Differenz [...]. Der Feminismus muss zudem darauf beharren, dass Frauen sexuelle Subjekte, sexuelle Akteurinnen, sexuelle Handlungsträgerinnen sind; dass unsere Geschichten komplex und lehrreich sind; dass unsere Erfahrung keine Leerstelle oder bloße Wiederholung dessen ist, was bereits über uns gesagt wurde, und dass die Lust, die wir erlebt haben, uns ebenso zu weiteren Handlungen führt wie die Brutalität, die wir erfahren haben [...]. Es reicht nicht Frauen aus Gefahr und Unterdrückung zu befreien [...]. Der Feminismus muss die Lust und die Freude von Frauen vermehren und nicht nur unser Elend verringern.»²⁴

Vances Vorstellung von einer dynamischen und vielgestaltigen Frauenbewegung spiegelte eine Auffassung wider, die

and Danger: Exploring Female Sexuality, New York 1984. Eine Darstellung der Proteste findet sich in Vances aktueller Einleitung, «More Pleasure, More Danger: A Decade after the Barnard Conference», in der dritten Auflage von: dies. (Hg.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, London 1992, S. xvi-xxix. Siehe auch Dorothy Allison's persönlichen Bericht über Angriffe auf ihre Person im Zusammenhang mit der Barnard-Konferenz in *Skin: Talking About Sex, Class, and Literature*, Ithaca 1994, S. 101-119. Zusätzlich zu einem zweiseitigen Flugblatt, das von der Gruppe *Women Against Pornography* (WAP) verteilt wurde, setzten Verbündete der WAP im Juli des gleichen Jahres aufgeregte und wohl auch verleumderische Darstellungen über die beiden Sitzungen und das Sexualleben einzelner Teilnehmerinnen in Umlauf, die in der jüngeren Geschichte des Feminismus ein dunkles Kapitel bleiben.

24. Vance, «Introduction», in: *Pleasure and Danger* (Anm. 23), S. 24 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

von Feministinnen der in den 1980er Jahren einsetzenden dritten Welle zunehmend geteilt und verfochten wurde.²⁵

In diesem Umfeld entstand und gedieh die Arbeit von Sprinkle als «frisch getaufter» Künstlerin – tatsächlich war die Ausstellung *The Second Coming* bei Franklin Furnace Teil einer Fülle von Ausstellungen und Publikationen feministischer Künstlerinnen, Autorinnen und Kollektive, die ebenso wie Sprinkle danach strebten, dem Einfluss des Anti-Pornografie-Feminismus mit Arbeiten entgegenzuwirken, die dafür sensibilisieren wollten, inwiefern diese Position eine Bedrohung für persönliche Freiheiten, für die Weiterentwicklung feministischen Denkens und für den Pluralismus des Feminismus selbst darstellte.²⁶ Als sich Feministinnen mit der realen Möglichkeit konfrontiert sahen, dass feministische Theorie auf eine Weise angewandt werden konnte, die aus Sicht vieler Frauen ihre Freiheit und Gleichheit eher einschränken als vergrößern würde, überdachten sie erneut das Potenzial sexuellen Selbstausdrucks für ihr Leben. In diesem Zuge wurde eine allgemein verbreitete sexualisierte Bildsprache noch einmal auf ihr feministisches Potenzial untersucht, anstatt sie einfach wegen ihres Sexismus zu kritisieren; und Sprinkle trat mit der Behauptung hervor, dass ihre Erfahrungen in der Welt der kommerziellen Pornografie in dieser Hinsicht aufschlussreich sein könnten.

Ähnlich wie Edelson seit dieser Zeit Film-noir-«Drachen» appropriierte und sie «mit neuen Drehbüchern versah» (wie die Künstlerin ihre Strategie bezeichnete), begann Sprinkle damit, zwei Jahrzehnte Sexarbeit – in Filmen, Fotografien und Performances – im Kontext ihres neu gewonnenen Wissens über Kunst und feministische Geschichte «mit einem neuen Drehbuch zu versehen». Ihre Varieté-Performances nahmen eine neue Bedeutung an, wenn sie in Kunsträumen

25. Der Gegenstand dieser «Sexkriege» und ihre Implikationen für die feministische Kunst werden eingehender untersucht in Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, and Popular Culture*, Durham 2006, S. 302–310.

26. Siehe beispielsweise Vance, *Pleasure and Danger* (Anm. 23); Audre Lorde, *Sister Outsider*, Freedom 1984; Varda Burstyn (Hg.), *Women Against Censorship*, Vancouver und Toronto 1985; Joanna Russ, *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays*, Trumansburg 1985; und Feminist Anti-Censorship Taskforce (FACT) Book Committee (Hg.), *Caught Looking: Feminism, Pornography, and Censorship*, East Haven 1986.

wie *The Performing Garage*, *The Kitchen* und *Highways* stattfanden; dies galt umgekehrt auch, wenn Sprinkle ihre Performances in Varietés und Clubs aufführte und dabei politische Botschaften einschleuste, die sich auf feministischen Aktivismus, Queer Culture, Fragen von freier Meinungsäußerung und die aufkommende Aids-Krise bezogen. Sie rezensierte und dekonstruierte ihre Film- und Fotoarbeiten in Performances wie *The Prometheus Project* und *Post-Porn Modernist* sowie in Künstlerbüchern wie *Annie Sprinkle's ABC Study of Sexual Lust and Deviations*; und sie entwickelte neue Arbeiten, die auf Ähnlichkeiten zwischen scheinbar spielerischen Projekten wie *Public Cervix Announcement* und ihren *Tit Prints* (1994) und den ernsthaften, damals bereits kanonischen feministischen Kunstwerken der zweiten Welle von Vorläuferinnen wie Judy Chicago, Carolee Schneemann und Hannah Wilke hinwiesen.²⁷

Später sollte Sprinkle über diesen neuen Lebensabschnitt sagen: «Früher kam meine feministische Mutter in mein Zimmer und machte Witze darüber, ob ich später eine Hure oder eine Künstlerin werden wollte. Sie hatte absolut Recht.»²⁸ Diese Bemerkung ist mehr als ein Bonmot: Sie spiegelt auf perfekte Weise wider, wie Sprinkle in Fragen feministischer Identität keine Entweder-oder-, sondern eine Sowohl-als-auch-Haltung vertritt, die für die dritte Welle charakteristisch ist. Doch der paradoxe Charakter von Sprinkles kreativer und feministischer Praxis beschränkt sich nicht darauf, gleichzeitig eine Hure und eine Künstlerin zu sein; sie ist auch – wiederum ähnlich wie Edelson – Konstruktivistin und Essenzialistin oder, um mit Sprinkle zu sprechen, Schlampe und Göttin zugleich. Als Ableger der Support-

27. Sprinkle selbst setzt ihre Arbeit zu diesen Vorläuferinnen in Beziehung; siehe *Post-Porn Modernist* (Anm. 19) und *The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, Video (1992). In jüngerer Zeit haben auch feministische Wissenschaftlerinnen dieses Erbe thematisiert; siehe Chris Straayer, «The Seduction of Boundaries: Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex», in: Pamela Church Gibson und Roma Gibson (Hg.), *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, London 1993, S. 156–175; und Jane Alison Schneider, *Slippery Subjects: Representing Feminist Sexuality in Film, Video, and Live Performance, 1972–1992*, University of California, San Diego 1994.

28. Annie Sprinkle, *Love Magazine*; zit. nach Linda Williams, «A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle», in: *Dirty Looks: Women, Pornography, Power* (Anm. 27), S. 176 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

Gruppe *Club 90* gründete sie in ihrer Wohnung, die zugleich als Atelier fungierte, den *Sprinkle Salon* – den die Künstlerin als aktualisierte Version von «Warhols Factory [bezeichnete], ein unerhört kreatives Kraftwerk, das Kunst und Sexualität miteinander verbindet».²⁹ Aus dem *Sprinkle Salon* entwickelte sich 1991 der Workshop *Sluts and Goddesses*: ein zwölfstündiger, ganztägiger Workshop, bei dem Sprinkle eine Gruppe von (männlichen und weiblichen) Teilnehmern in Perücken und Pfennigabsätze tragende, unanständige Alter Egos transformierte, um «die Geheimnisse des Schlampentums zu lernen, seine Macht zu spüren und seine Lust zu geniessen»; anschliessend wurden die Beteiligten im Stil «glitzernder Göttinnen» gekleidet, trugen sich gegenseitig Lobgesänge vor und beteten einander an.³⁰

Beispielhaft für die Arbeiten, die im Rahmen des Workshops entstanden, ist eine Fotoserie von Linda Montano. Montano war Sprinkles Mentorin, seit diese an ihrem *Summer Saint Camp* in Kingston, New York, teilgenommen hatte. Seit den 1960er Jahren hat Montano in ihren Performances immer wieder das Thema der Transformation angesprochen, das später auch für Sprinkle zentral werden sollte. Ihre Performances der zweiten Welle, die auf Religion und Mythologie basierten (Montano selbst war streng katholisch erzogen worden und kurzzeitig Nonne gewesen), wurden – ebenso wie Edelson – als essenzialistisch abgestempelt. Sprinkles *Twelve Sluts and Goddesses Inside Linda Montano* (1990) straft diese charakteristische Taktik, Arbeiten der zweiten Welle zu interpretieren, Lügen. Die Bilder/Charaktere der Serie reichen von Montano als *Pin-up Model Lindy Page* bis zur *Supreme Goddess Guru Leendah* sowie weiteren weiblichen und Transgender-Personae; sie offenbaren in einer Mischung aus Humor und Glamour, die für Montanos eigene Arbeiten untypisch ist, die Kontrolle und Disziplin, die der gesamten Geschichte ihrer *Living Art* – so ihre Bezeichnung – zugrunde liegen.³¹

Obwohl Sprinkles Workshop humorvoll und komisch war, beruhte er auf einer ernsthaften Grundlage, die sich von ihrer kontinuierlichen Entwicklung als Künstlerin, Feministin und Person herleitete – eine Entwicklung, die Sprinkle als

29. Sprinkle, *Post-Porn Modernist* (Anm. 19), S. 64 (aus dem Englischen von Barbara Hess).

30. Ebd., S. 183.

31. Siehe das ausführliche Interview mit Linda Montano in Andrea Juno und V. Vale (Hg.), *Angry Women*, San Francisco 1991, S. 50–65.

ihre «Post-Porn-Transformation» bezeichnet. Zu Beginn ihrer Laufbahn ging es in ihren Performances um ihre Transformation von der schüchternen, verschlossenen Ellen Steinberg zur sexy, feministischen Annie Sprinkle; Anfang der 1990er Jahre begann die Künstlerin, eine neue Verwandlung darzulegen: von Annie zur Göttinnenfigur Anya. Und in einer Art Umkehrprozess von Edelsons Beschäftigung mit mythischen Göttinnen, an deren Stelle später Femmes fatales traten, wurde Sprinkles langjähriges Nachdenken über «schlampige» Frauen abgelöst von einer Untersuchung zu antiken Göttinnen und spiritueller Sexualität, die 2002 in eine Doktorarbeit über menschliche Sexualität mündete. In ähnlicher Weise wich Annies Pansexualität dem Lesbianismus Anyas – und sogar der Monogamie, die sich in ihrer laufenden siebenjährigen Kooperation mit ihrer Partnerin Elizabeth Stephens an der Arbeit *The Love Art Laboratory* manifestiert.³²

Wie Sprinkle sagt, zielte *Sluts and Goddesses* vor allem darauf ab, zum Ausdruck zu bringen, dass «die meisten Frauen mehrere sinnliche und sexuelle Personae in sich vereinen. Man hat uns beigebracht, sie als gut oder schlecht zu beurteilen, einige zuzulassen und andere zu fürchten und zu verdrängen. Nach unseren Recherchen ist es nicht nur ein Vergnügen und eine Lust, all diese sexuellen Personae anzunehmen und zu erforschen; es macht stärker, wirkt befreiend und ist gesund.»³³ In dieser Hinsicht findet man nicht nur einen gemeinsamen roten Faden in den ungewöhnlichen Arbeiten von Edelson und Sprinkle, sondern einen von vielen Fäden, die das gesamte Gewebe der feministischen Erfahrung ausmachen. Die Suche nach den gemeinsamen Kämpfen und Strategien solch unterschiedlicher Künstlerinnen ist besonders spannend, wenn man sie im Kontext des Dialogs zwischen mehreren Generationen betrachtet, der in unserer derzeitigen dritten Welle der Frauenbewegung möglich ist – in der eine nie da gewesene, sich überlagernde Reihe von Generationen zusammenlebt, um voneinander zu lernen und den zukünftigen Weg

32. Diese siebenjährige Arbeit wurde angeregt durch Linda Montanos *Seven Years of Living Art*. Siehe die Dokumente von Sprinkle und Stephens unter: <http://loveartlab.ucsc.edu>.

33. Annie Sprinkle und Maria Beatty, *The Sluts and Goddesses Video Workshop, or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, Video (1992) (aus dem Englischen von Barbara Hess).

des Feminismus zu bestimmen. Mit den «Schlampen und Göttinnen» von Edelson und Sprinkle im Hinterkopf möchte ich auf die Stimmen am Anfang dieses Essays zurückkommen, die von der Notwendigkeit sprachen, die Etiketten «Junior-/Senior-» und «Mutter/Tochter» hinter sich zu lassen. Die Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten aus verschiedenen feministischen Generationen, die *It's Time for Action* vereint, erinnert uns daran, dass wir mehrere Wellen gemeinsam erleben, und Wellen sind buchstäblich fließend – sie haben nicht nur unbestimmte Anfänge und Enden, sondern gehen auch ineinander über. Die Ausstellung ruft uns ins Gedächtnis, dass wir alle, unabhängig von unserem Geburtsdatum, in der dritten Welle leben und diese mit definieren – die sich herausbildende *Gegenwart* des Feminismus und nicht nur das *Etikett* einer Generation – und dass wir alle Akteurinnen und Akteure seiner Entwicklung sind, während die Gezeiten wechseln.

Aus dem Englischen von Barbara Hess.