

kunsthalle wien



WIDERSTÄNDIGE MUSEN

DELPHINE SEYRIG

**UND DIE FEMINISTISCHEN VIDEOKOLLEKTIVE
IM FRANKREICH DER 1970ER- UND 1980ER-JAHRE**

Micha Dell-Prane, Delphine Seyrig und Ioana Wieder halten eine Kamera während einer
Demonstration, 1976 • COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR, © MICHA DELL-PRANE



WIDERSTÄNDIGE MUSEN

DELPHINE SEYRIG

**UND DIE FEMINISTISCHEN VIDEOKOLLEKTIVE
IM FRANKREICH DER 1970ER- UND 1980ER-JAHRE**





Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig und Maria Schneider während der Tournee von *Sois belle et tais-toi!* [Sei schön und halt die Klappe!], 1975 • COURTESY SEYRIG ARCHIVE

Inhalt



7

Vorwort Kunsthalle Wien

10

Widerständige Musen: Eine Einführung

14

DIE DIVA DEMONTIEREN

20

FEMINISTISCHE ANEIGNUNG VON MEDIEN

24

DER NORMATIVITÄT ENTGEGENTRETEN

26

PRAKTIKEN DES UNGEHORSAMS

30

TRANSNATIONALE KÄMPFE

34

RECHERCHEN ZUR ANTI-PSYCHIATRIE-BEWEGUNG

38

EINE UNVOLLENDETE GESCHICHTE

42

Das Centre audiovisuel Simone de Beauvoir in Paris

Nataša Petrešin-Bachelez und Giovanna Zapperi
im Gespräch mit Nicole Fernández Ferrer,
Leiterin des Centre audiovisuel Simone de Beauvoir



Ulrike Ottinger, *Das Gastmahl der verfolgten Wissenschaftler und Künstler* (Delphine Seyrig, Wieland Speck, Alf Bold, Wilhelm D.



Siebert, Ulla Stöckl, Peter Gente u.a.), Kontext: *Freak Orlando*, Baerwaldbad Berlin, 1981 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN, © ULRIKE OTTINGER



Die Ausstellung **Widerständige Musen**, kuratiert von **Nataša Petrešin-Bachelez** und **Giovanna Zapperi**, ist nach dem feministischen Kollektiv benannt, das in den 1970er-Jahren von **Delphine Seyrig**, **Carole Roussopoulos** und **Ioana Wieder** gegründet wurde. Gemeinsam produzierten sie Videos und Filme, die als Werkzeuge der Emanzipation und des politischen Aktivismus dienen sollten. Nach der ersten Station dieser Ausstellung im **LaM – Lille Métropole** und einer zweiten im **Museo Reina Sofía** freuen wir uns, in Zusammenarbeit mit dem **Württembergischen Kunstverein Stuttgart** und dem **Centre audiovisuel Simone de Beauvoir** **Widerständige Musen** in der **kunsthalle wien** zu präsentieren.

Die Ausstellung wendet sich gegen die verbreitete Sichtweise auf **Delphine Seyrig** als Verkörperung weiblicher Schönheit; dreißig Jahre nach ihrem Tod ist sie vor allem als glamouröse Schauspielerin bekannt und weniger als die furchtlose Aktivistin, die sie war. Die Ausstellung dekonstruiert daher vor allem die Dominanz der Filmdiva **Seyrig** über die Aktivistin **Seyrig**.

Durch ihre Auftritte in Spielfilmen namhafter Regisseure wie **Alain Resnais**, **Joseph Losey**, **François Truffaut** und **Luis Buñuel** erlangte **Seyrig** in den 1960er-Jahren internationale Popularität. Diese Filme sind selbstverständlich künstlerisch bedeutend, doch sie trugen auch dazu bei, klischeehafte Vorstellungen von Genderrollen aufrechtzuerhalten. **Seyrig** begann bald, sich gegen ihr eigenes Image aufzulehnen. Sie nahm in den 1970er- und 1980er-Jahren nur noch komplexe Rollen an, die mit ihrem Kampf für die weibliche Emanzipation in Einklang standen, und fing an, mit radikalen Filmmacherinnen wie **Chantal Akerman**, **Marguerite Duras** und **Ulrike Ottinger** zusammenzuarbeiten.

Durch die Filmemacherin **Carole Roussopoulos** erlernte **Seyrig** den Umgang mit der damals neuen Videotechnik. Gemeinsam mit einer weiteren radikalen Feministin, **Ioana Wieder**, gründeten sie das aktivistische Videokollektiv **Les Insoumuses** (Widerständige Musen), das in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre Videofilme über Themen wie Abtreibung, die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen oder die Rechte von Sexarbeiter*innen und LGBTQIA+ produzierte.

Als Kollektiv sahen **Les Insoumuses** ihr politisches Engagement in einem internationalistischen Zusammenhang; sie argumentierten, dass der feministische Kampf ein gemeinsamer Kampf sei und dass man Bündnisse in Solidarität mit anderen unterdrückten Kollektiven rund um den Globus schließen müsse, um Veränderungen durchzusetzen. Auch wenn es **Les Insoumuses** nie ganz gelang, eine gewisse eurozentrische Sichtweise zu überwinden, spielte in der Arbeit des Kollektivs auch die prekäre Lage migrantischer und rassifizierter Bevölkerungsgruppen eine wichtige Rolle.

An der **kunsthalle wien** interessieren wir uns für die Methoden, die **Les Insoumuses** eingesetzt haben, um über das politische Potenzial des Feminismus und seine konkreten Paradigmenwechsel zu verschiedenen historischen Zeitpunkten nachzudenken. Jeder Kampf erfordert die Anerkennung des historischen und geografischen Kontexts, in dem er stattgefunden hat. So lädt die Ausstellung dazu ein, die Geschichte der feministischen Bewegung in den wegweisen den 1970er- und 1980er-Jahren neu zu interpretieren. Es gilt, daraus Erkenntnisse für unseren heutigen Kampf zu gewinnen, um die patriarchale Logik zu demontieren, die unsere Lebensverhältnisse bis heute bestimmt.

Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig und Viva bei den Dreharbeiten zu *Sois belle et tais-toi!* [Sei schön und halt die Klappe!], 1975 • COURTESY SEYRIG ARCHIVE, © ALEXANDRA & GÉRONIMO ROUSSOPOULOS

what, how & for whom / WHW
KÜNSTLERISCHE GESCHÄFTSFÜHRUNG
KUNSTHALLE WIEN



Cathy Bernheim, Delphine Seyrig filmt *Où est-ce qu'on se "mai"?* [Wohin sollen wir uns wenden (um für unsere Rechte zu kämpfen)?] während der Demonstration zum 1. Mai 1976 in Paris (Detail) • COURTESY CATHY BERNHEIM



***Worin genau besteht Ihr
Feminismus im Kern?***

In meiner Kommunikation mit anderen Frauen, das ist das Wichtigste. Anderen Frauen zuhören, mit ihnen sprechen ... Ohne das könnte ich nicht leben.

— Delphine Seyrig, 1986

Widerständige Musen: Eine Einführung



Micha Dell-Prane, Delphine Seyrig und Ioana Wieder halten eine Kamera während einer Demonstration, 1976 • COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR, © MICHA DELL-PRANE

Seit den Anfängen des Kinos haben Schauspielerinnen bei der Produktion und Reproduktion von Geschlechterideologien und -klischees eine entscheidende Rolle gespielt. **Delphine Seyrig** ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Ihr Name steht für die Finesse und Maniertheit, die man typischerweise mit den Frauenfiguren des französischen Autorenkinos verbindet. **Seyrigs** Rolle in **Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*** [Letztes Jahr in Marienbad] (1961), die für ihre Karriere und ihre Berühmtheit von entscheidender Bedeutung war, veranschaulicht exemplarisch das Verfahren, mit dem die Weiblichkeit der Schauspielerin als göttliche Erscheinung inszeniert wird. So wurden **Seyrigs** Initialen, D.S., zu einem Synonym für *déesse*, das französische Wort für Göttin.



Obwohl **Seyrig** vor allem als eine der wichtigsten Darstellerinnen des französischen Films der 1960er- und 1970er-Jahre bekannt ist, verfolgte sie neben dem Schauspielberuf auch andere Aktivitäten. In den 1970er-Jahren wurde sie zu einer feministischen (Medien-)Aktivistin, die in der Frauenbewegung an kollaborativen Projekten mitwirkte. Sie interessierte sich für die Möglichkeiten der neuen tragbaren Videotechnologie, um die Erfahrungen, Kämpfe und materiellen Lebensbedingungen von Frauen zu untersuchen, aber auch ihren eigenen Beruf zu hinterfragen und zu transformieren. **Seyrig** thematisierte offen die – aus ihrer Sicht weitgehend identischen – Machtstrukturen, in denen sie sich als Frau und Schauspielerin gefangen sah. Unser komplexes Vorhaben, **Seyrigs** Aktivitäten und Netzwerke auszustellen, ist daher geprägt von der Notwendigkeit, uns im Hinblick auf die Geschichte des Feminismus in Frankreich zwischen verschiedenen Verfahren und Kategorien der Mediengeschichte zu bewegen und dabei das gesamte Kontinuum zu erfassen, in dem sich **Seyrig** engagierte: vom Autorenkino, in dem sie als Schauspielerin und Muse auftrat, bis zu den Praktiken des Ungehorsams, die sie als Videomacherin, Schauspielerin und Aktivistin einsetzte.

Seyrigs Weg weist Gemeinsamkeiten mit dem aktuellen Aufstand unzähliger Frauen* in Hollywood und aller Welt auf, die gegen den strukturellen Sexismus protestieren, der die Filmindustrie und die Künste im Allgemeinen, aber auch andere Arbeitsfelder prägt. Die feministische Bewegung, die in den letzten Jahren erstarkte, fordert eine erneute Auseinandersetzung mit Fragen, die **Seyrig** bereits in den 1970er-Jahren im Rahmen eines kollektiven Kampfs aufwarf. Bei aller Singularität ist **Seyrigs** Laufbahn auch ein beeindruckendes Exempel für den feministischen Slogan der 1970er-Jahre, dass das Private politisch ist. Das Kontinuum zwischen der Schauspielerin und der Aktivistin, das **Seyrig** in ihrem ganzen Leben – und besonders in ihrer beruflichen Laufbahn – verkörperte, deutet auf den Kerngedanken damaliger wie heutiger feministischer Politik: die enge Verflechtung von Leben und Politik. **Seyrig** war nicht nur eine Schauspielerin, die ihre Berühmtheit und ihre Privilegien nutzte, um ein politisches Anliegen voranzubringen, sondern

sie war eine Person, die stets versuchte, mit den komplexen Verwicklungen zwischen Kunst, Arbeit, Privatleben und Politik umzugehen. Für **Seyrig** überschneidet sich der kreative Ausdruck stets mit dem Nachdenken über die persönliche Entwicklung; dies schloss auch den Versuch ein, das Leben und die Arbeit durch politischen Aktivismus zu verändern. Ihr Politikverständnis beruhte auf dem Prinzip der Selbstbestimmung, auf Bündnissen mit anderen Frauen, dem Versuch, Räume und Möglichkeiten für direktes Handeln zu eröffnen, sowie auf der Stärkung von Beziehungen anstelle von konkurrenzbetonten patriarchalen Strukturen.

Seyrigs Bedeutung liegt nicht allein in der Filmgeschichte, sondern in den Geschichten des radikalen Videofilms und Feminismus. Wie die Filmwissenschaftlerin **Grace An** bemerkt, lässt sich mit **Seyrig** die Geschichte des Feminismus der 1970er-Jahre als Mediengeschichte erzählen, zu der sie auf verschiedene Weise beitrug: als Produzentin von Videoarbeiten und als Mitbegründerin des Pariser **Centre audiovisuel Simone de Beauvoir**, das die feministischen Kämpfe dokumentierte. Während die Geschichte des Feminismus in Frankreich oft durch etablierte, polemische Labels wie „MLF“ (Mouvement de libération des femmes) oder „französischer Feminismus“ verkürzt dargestellt wird, eröffnen die für diese Ausstellung gesammelten Materialien die Möglichkeit, eine solche Geschichtsschreibung zu revidieren. Im Gegensatz zu einem Vermächtnis, in dessen Mittelpunkt theoretische Arbeiten auf den Gebieten der Psychoanalyse, Philosophie und Literatur („écriture féminine“) stehen, konzentriert sich die Ausstellung auf eine alternative Geschichte, in der mediale Praktiken, Aktivismus und visuelle Kultur die Hauptrollen spielen. **Seyrigs** Kooperationen, insbesondere mit ihren feministischen Mitstreiterinnen **Carole Roussopoulos** und **Ioana Wieder**, sind beispielhaft für die emanzipatorische Verwendung von Video als Teil einer gemeinsamen politischen Agenda. Das radikale Potenzial ihrer Produktionen liegt in ihrer Fähigkeit, Humor und Gesellschaftskritik mit der Konstruktion eines feministischen Blicks zu verbinden.

Seyrig begann um 1974, mit der Kamera zu arbeiten. Zuvor hatte sie an Schulungen der aktivistischen Filmemacherin **Roussopoulos** teilgenommen, die an der neu gegründeten Pariser Universität de Vincennes à Saint-Denis Film lehrte. **Roussopoulos** war, neben **Jean-Luc Godard**, eine der ersten, die das Portapak-Videosystem besaß, das Sony Ende der 1960er-Jahre entwickelt hatte. Anfang der 1970er-Jahre gründete sie mit ihrem Mann **Paul** das erste radikale Video-Kollektiv, **Vidéo Out**, das unterdrückten und gesellschaftlich ausgegrenzten Bürger*innen eine Stimme gab. Mitte der 1970er-Jahre organisierten **Wieder** und **Seyrig**, zusammen mit **Claude Lefèvre-Jourde**, **Monique Duriez** und **Josée Constantin**, das Kollektiv **Les Muses s’amusent** (Die Musen amüsieren sich). **Wieder**, **Seyrig** und **Roussopoulos** änderten den Namen später zu **Les Insoumuses** (eine wortspielerische Kombination aus *insoumise* – widerständig oder ungehorsam – und *muse*, die mit „Ungehorsame Musen“ oder

„Widerständige Musen“ übersetzt werden kann). Die Videoproduktionen des Kollektivs zeigen, wie die Bild- und Medienpraktiken, die aus den Erfahrungen der feministischen Bewegung hervorgingen, es ermöglichen, das Bild und den Blick im Kontext eines Kampfs für Selbstbestimmung neu zu überdenken. So wird das visuelle Vergnügen durch die Erfindung neuer Formen der kollektiven Handlungsmacht und Medienkritik ersetzt. Wie **Anne-Marie Duguet** betont, stehen diese Produktionen in einem Kontext, in dem sich in erster Linie Frauen mit einer widerständigen, emanzipatorischen Geste die neue Technologie des portablen Video-Equipments aneigneten.

Die Videos, die von **Les Insoumuses** und ihrem Umfeld produziert wurden, werfen zahlreiche Fragen zu Kunst und Politik auf, die bis heute nachwirken. Die Erforschung von Geschlechterrollen, der weibliche Blick, der Körper als Ort des Kampfs und des Widerstands sind nur einige der Themen, die in der Ausstellung untersucht werden. Die strategische Aneignung des audiovisuellen Mediums durch **Les Insoumuses** berührt gleich mehrere Gebiete, auf denen sich **Seyrig** engagierte, wie den Kampf für die reproduktiven Rechte von Frauen und das Recht auf Abtreibung, die Rechte von Sexarbeiter*innen und politischen Gefangenen, das Engagement gegen Folter und den Vietnamkrieg, die Anti-Psychiatrie-Bewegung und einen grundsätzlichen, kontinuierlichen Einsatz für Menschenrechte. Auch wenn **Seyrigs** vielfältige Aktivitäten und ihr Weg zum Aktivismus im Zentrum der Ausstellung stehen, zielt diese nicht darauf ab, ein biografisches Profil zu erstellen oder lediglich eine bedeutende historische Figur zu würdigen. Vielmehr wollen wir durch die erneute Beschäftigung mit **Seyrigs** Kooperationen das Netzwerk ihrer politischen und kreativen Bündnisse und deren zahlreiche Überschneidungen kartieren. Zu diesem Netzwerk gehörten so bedeutende Figuren wie die Filmemacherinnen **Chantal Akerman**, **Marguerite Duras**, **Liliane de Kermadec**, **Ulrike Ottinger** und **Agnès Varda**, die Künstlerin und Experimentalfilmerin **Babette Mangolte**, die Schriftstellerin und Malerin **Etel Adnan**, die Schauspielerin **Jane Fonda** und die befreundeten **Insoumuses Roussopoulos** und **Wieder**. Anhand dieses Netzwerks feministischer Akteurinnen, die auf dem Gebiet der visuellen Kultur aktiv waren, versucht die Ausstellung, die Geschichte des Videos und des Kinos in Frankreich in der Umbruchszeit der 1970er-Jahre aus einer genderspezifischen, feministischen Perspektive zu reaktivieren. Videos, Kunstwerke, Fotografien, Archivadokumente und Filme werden nicht chronologisch aufgereiht, sondern thematisch zusammengestellt. Diese Themen verdeutlichen die vielfältigen politischen Fragen, die in diesem historischen Moment von Frauen aufgebracht wurden.

DIE DIVA DEMONTIEREN



Delphine Seyrig,
Sois belle et tais-toi! [Sei schön und
 halt die Klappe!],
 1976, Filmstills •
 COURTESY CENTRE
 AUDIOVISUEL SIMONE
 DE BEAUVOIR



Delphine Seyrigs Beruf als Schauspielerin ist der Ausgangspunkt einer kritischen Betrachtung der Konstruktion von Weiblichkeit und der Emanzipation eines weiblichen Blicks durch audiovisuelle Medien. Im Verlauf ihrer Karriere hat Seyrig ihr eigenes Image als Diva beharrlich auseinandergenommen, sie nutzte dabei das Rezitieren als Ort der Erkundung weiblicher Identität. In den 1970er- und 1980er-Jahren bot die Arbeit mit Regisseurinnen für Seyrig die Möglichkeit, ihre Arbeit im Lichte ihres zunehmenden feministischen Bewusstseins neu zu denken und sich in die Komplexität der Erfahrungen von Frauen zu vertiefen. Die Rollen, die sie in Filmen unter der Regie von Marguerite Duras (*India Song*, 1975) und Ulrike Ottinger (*Freak Orlando*, 1981; *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, 1984; und *Johanna d'Arc of Mongolia*, 1989) spielte, hinterfragen die Passivität, in welcher der weibliche Star üblicherweise gefangen ist.

Chantal Akermans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Jeanne Dielmann] (1975) bleibt eine der emblematischsten Rollen Seyrigs. Der Transformation der Schauspielerei in ein politisches Unterfangen entspricht Seyrigs Einsatz des Videos als Mittel des Ausdrucks einer eigenen Stimme. In *Sois belle et tais-toi!* [Sei schön und halt die Klappe!] (1976) untersucht sie die Vorurteile der Filmindustrie gegenüber Frauen. Der Film verbindet die Zeugnisse von 24 Schauspielerinnen, die Seyrig in Frankreich und den Vereinigten Staaten interviewt hatte. Die Schauspielerinnen sprechen – häufig zum ersten Mal überhaupt – über ihre Gedanken und Erfahrungen in Bezug auf die materiellen Bedingungen und Geschlechterhierarchien, die ihre Arbeit bestimmen. Das gemeinsame Bewusstsein der strukturellen Ungleichheiten, in deren Parametern sie agieren, wird zu einem Wunsch nach Veränderung und einem Aufruf zur Solidarität, der in der gegenwärtigen Situation deutlichen Widerhall findet. ●



Anonym, Delphine Seyrig und Maria Schneider während der Tournee von *Sois belle et tais-toi!* [Sei schön und halt die Klappe!], 1975 • COURTESY SEYRIG ARCHIVE, © ALEXANDRA & GÉRONIMO ROUSSOPOULOS



Ich interessiere mich immer für die Form oder den Stil der Filme, in denen ich spiele, und dennoch ist mir klar, dass ich als Schauspielerin etwas ausdrücke, das nicht mich betrifft, sondern andere. An diesem Film fühle ich mich viel mehr beteiligt. Es ist kein Zufall, dass Chantal [Akerman] mich für diesen Film [*Jeanne Dielmann*] angefragt hat. Hier bin ich nicht nur Darstellerin, sondern ich agiere in einem Zusammenhang, der mir persönlich etwas bedeutet. Das habe ich noch nie erlebt. Davor war es mir zwar immer gelungen, etwas Eigenes in die Rollen einzubringen, die ich spielte, etwas zwischen den Zeilen. Aber in diesem Fall weiß ich, dass ich mich nicht hinter einer Maske verstecken muss, sondern ich selbst sein kann, in voller Lebensgröße. Damit wird die Darstellung zur Handlung, und so ist es auch gedacht.

— Delphine Seyrig, 1977



Carole
Roussopoulos,
Delphine Seyrig
und Viva bei den
Dreharbeiten
zu *Sois belle
et tais-toi!* [Sei
schön und halt
die Klappe!],
1975 • COURTESY
SEYRIG ARCHIVE,
© ALEXANDRA
& GÉRONIMO
ROUSSOPOULOS



FEMINISTISCHE ANEIGNUNG VON MEDIEN



Delphine Seyrig und Ioana Wieder, Les Insoumuses (Produktion), *Où est-ce qu'on se „mai“?* [Wohin sollen wir uns wenden (um für unsere

Seyrig begann um 1974, mit der Kamera zu arbeiten, nachdem sie an Schulungen teilgenommen hatte, welche die aktivistische Filmemacherin Carole Roussopoulos organisiert hatte. Diese war eine der ersten, die Sonys Portapak-Videosystem verwendete, das in Frankreich in den späten 1960er-Jahren auf den Markt kam. Gemeinsam mit ihrem Mann Paul hatte Roussopoulos das aktivistische Videokollektiv Vidéo Out gegründet, bevor sie sich mit Seyrig und Ioana Wieder zu Les Insoumuses – im Deutschen etwa „Die widerständigen Musen“ – zusammenschloss. Die Videoproduktionen des Kollektivs zeigen, wie visuelle und mediale Praktiken, die von den Erfahrungen der Frauenbewegung ausgehen, es ermöglichen, das Bild und den Blick im Kontext eines Kampfes um Selbstbestimmung neu zu denken. Als die feministische Bewegung in Schwung kam, gingen die drei Frauen auf die Straße, um feministische

Massendemonstrationen zu dokumentieren oder um die Rolle von Frauen in männlich dominierten politischen Organisationen und Gewerkschaften zu hinterfragen (Ioana Wieder, *Où est-ce qu'on se "mai"?* [Wohin sollen wir uns wenden (um für unsere Rechte zu kämpfen)?], 1976). Auch prangerten sie lautstark an, was sie als mangelnde Solidarität anderer feministischer Organisationen, wie zum Beispiel der *Éditions des femmes* (*Il ne fait pas chaud* [Es ist nicht heiß], 1977), wahrnahmen.

Die Videos von Les Insoumuses sind Teil eines Kontexts, in dem sich viele Frauen neue tragbare Videotechnologien aneigneten, um ihrem Ungehorsam und ihrer Emanzipation Ausdruck zu verleihen. Eines der bemerkenswertesten Resultate ihrer Interventionen im Bereich der Medien ist *Maso et Miso vont en bateau* [Maso und Miso fahren Boot] (1976, in





Les Insoumuses
(Delphine Seyrig, Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Ioana Wieder),
Maso et Miso vont en bateau [Maso und Miso fahren Boot], Filmstill, 1976 • COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR



Zusammenarbeit mit Nadja Ringart), in dem sie Gesellschaftskritik mit Humor verbinden. In dem Video wird eine Fernsehsendung mit Françoise Giroud, der französischen Staatssekretärin für die „Lage der Frau“, gekapert. „Maso“ und „Miso“ stehen für „masochistisch“ und „misogyn“ und beziehen sich auf Girouds Haltung: Um ihre Position zu sichern, macht sie gemeinsam mit Männern sexistische Witze. Das Video, das den frauenfeindlichen Monolog der Sendung unterbricht, ausstellt und dekonstruiert, ist eine besonders wirkungsvolle Form der Parodie und Störung. *Maso et Miso vont en bateau* hebt die Widersprüche hervor, in denen Frauen gefangen sind, wenn sie sich darauf einlassen, nach den männlichen Regeln der Macht zu tanzen. ●

Für mich ergab sich durch das Medium Video die Gelegenheit, Filme zu machen, ohne jemanden um etwas bitten zu müssen, ohne Techniker*in. [...] Ich fand es fantastisch, von der Schauspielerin plötzlich zur Regisseurin zu werden. [...] Es war eine Offenbarung, eine große Freude, eine unvergleichliche Revanche dafür, um sechs Uhr früh zur Stelle sein zu müssen, um frisiert und geschminkt zu werden und mit dem Dreh zu beginnen [...].

— Delphine Seyrig, 1983

DER NORMATIVITÄT ENTGEGENTRETEN



1976 entstand unter Carole Roussopoulos' und Delphine Seyrigs Regie das *SCUM Manifesto*, ein Videomanifest, das auf einer Lesung von Valerie Solanas' gleichnamigem Text aus dem Jahr 1967 basiert. Die französische Übersetzung von Solanas' Text war bereits vergriffen, die ursprüngliche Idee war daher, den Text wieder zugänglich zu machen. Solanas war vor allem als diejenige bekannt, die 1968 auf Andy Warhol schoss. Sie war nicht in einem feministischen Kollektiv aktiv und verbrachte den Großteil ihres Erwachsenenlebens im Gefängnis und in der Psychiatrie. Doch ihr *SCUM Manifesto* spielt eine besondere Rolle in der Geschichte des Feminismus: Die kompromisslose Radikalität, der dystopische Unterton sowie die Position außerhalb der Befreiungsbewegungen der Zeit entsprechen einem Gefühl der Isolation, Entmündigung und Marginalisierung.

Zwar stellt das Video eine Hommage an Solanas' revolutionäre Haltung dar, doch geht es in erster Linie um Les Insoumuses' Umgang mit der Technologie. Seyrig und Roussopoulos sitzen sich in einer häuslichen Szenerie an einem Tisch gegenüber, während im Fernsehbildschirm Nachrichten übertragen werden, die sich auf eine Reihe aktueller, von Männern verursachter Konflikte konzentrieren. Seyrig diktiert und Roussopoulos tippt auf der Schreibmaschine, doch irgendwann weigert sich Roussopoulos, diese in ihrer Geschlechtsspezifität typische Arbeit weiter auszuführen. Das Video lädt dazu ein, Solanas' Dissidenz aus einer politischen Perspektive zu betrachten und sie zugleich mit den Massenmedien und der männlichen Gewalt in Verbindung zu bringen, die die Welt bestimmen. 1977 wurde Solanas auf die Existenz des Videos aufmerksam und schrieb Seyrig eine Reihe von kurzen Briefen. ●

Das Medium Video schien mir am besten zu meinen Projekten zu passen, weil sich das Bild sofort wiedergeben lässt. Die Menschen, die ich aufnehme, können die Sequenz ein paar Mal ansehen. Das gibt ihnen Kontrolle über ihr Bild und ihre Aussagen. Wenn sie mit dem Ergebnis nicht glücklich sind, können wir es löschen und von vorne beginnen. Dieses Medium ermöglicht einen wirklich gemeinschaftlichen Arbeitsprozess.

— Carole Roussopoulos, 1997

PRAKTIKEN DES UNGEHORSAMS



Vidéa (Catherine Lahourcade, Anne-Marie Faure-Fraïsse, Syn Guérin), *Kate Millet parle de la prostitution avec des féministes*
[Kate Millet spricht mit Feministinnen über Prostitution], Filmstill, 1975 • COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR



In den 1970er-Jahren waren **Les Insoumuses** und andere Videokollektive an feministischen Kämpfen und politischen Bündnissen beteiligt. In diesen ging es in erster Linie um Fragen sexueller Selbstbestimmung von Frauen, reproduktive Arbeit, Sexarbeit und die Formierung der lesbischen und schwulen Befreiungsbewegung in Frankreich. **Delphine Seyrig** engagierte sich für verschiedene öffentliche Initiativen, die das Recht auf Abtreibung forderten, wie beispielsweise das „Manifest der 343“, das im April 1971 von Frauen unterschrieben wurde, die erklärten, dass sie abgetrieben hatten, und sie unterstützte aktiv Frauen, die Hilfe suchten, um ungewollte Schwangerschaften zu beenden. Ebenfalls 1971 dokumentierte **Carole Roussopoulos** selbst organisierte Abtreibungen, die in der französischen Frauenbewegung eine weit verbreitete Praxis waren (*Y'a qu'à pas baiser* [Hab einfach keinen Sex], 1971).

Die Videos von **Les Insoumuses** stellten Gegeninformationen zu Themen zur Verfügung, die für das öffentliche Fernsehen zu kontrovers waren, und betonten, wie wichtig es ist, dass Frauen sich um Frauen kümmern und dass Frauen untereinander kommunizieren. Eng mit den Subjekten des feministischen Kampfes zusammenzuarbeiten, war ein zentraler Bestandteil der „Ethik des Filmens“ des Videokollektivs: Das Material, das sie herstellten, gehörte den gefilmten Personen ebenso wie den Videomacherinnen selbst. **Roussopoulos' *Les prostituées de Lyon parlent***



Carole Roussopoulos, *Ya qu'à pas baiser* [Hab einfach keinen Sex], Filmstill, 1971 • COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR

Meine Hände zittern und ich bin angespannt, weil ich zu viel zu sagen habe, ich fließe schon über davon. Viele Frauen haben dieses randvolle Gefühl in sich. Genau das beweist, dass ihr Leben nicht so ist, wie es sein sollte. Und ich finde es sehr wichtig, das auszudrücken, denn ich leide genau in diesem Moment darunter, und als Frau möchte ich öffentlich sagen, dass ich mir dessen bewusst bin, und ich weiß, viele Frauen empfinden ähnlich wie ich.

— Delphine Seyrig, 1972



Es fiel mir auf, dass direkt Betroffene nie etwas mitzureden hatten. Immer sprach jemand anders für sie: Expert*innen, Gewerkschaftsvertreter*innen und so weiter. Viele Menschen, besonders Frauen, sprachen nie in ihrem eigenen Namen.
— Carole Roussopoulos

[Die Prostituierten von Lyon erheben ihre Stimme] (1975) beispielsweise ist bahnbrechend als intimes Porträt von Sexarbeiterinnen, die ihren Kampf in ihren eigenen Worten erklären. Die Kamera wird hier zu einem Instrument des Zuhörens, und die Frauen, die sprechen, machen sich die Möglichkeiten zunutze, die tragbare Videotechnologien bieten, um sich auf selbstbestimmte Weise mitzuteilen. Diese Dimension der Bezugnahme lässt sich gleichermaßen in Roussopoulos' Video *Le FHAR* [Der FHAR] (1971) beobachten, das die Aktivitäten des *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (Homosexuelle Front der Revolutionären Aktion) dokumentiert, wie auch in Ioana Wieders *Accouche!* [Gebäre!] (1977), das eine Kritik gynäkologischer Gewalt anhand der Schilderung gelebter Erfahrungen von Frauen formuliert. ●

TRANSNATIONALE KÄMPFE



Françoise Dasques, *La Conférence des Femmes – Nairobi 85* [Die Konferenz der Frauen – Nairobi 85], Filmstill, 1985 •
COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR

Delphine Seyrig und Les Insoumuses waren an der Entstehung eines transnationalen feministischen Netzwerks beteiligt in einer Zeit, die von Dekolonialisierung geprägt war. Einige der von ihnen produzierten Videos zeigen eine Kartografie der Kämpfe von Frauen in verschiedenen Teilen der Welt: gegen den Vietnamkrieg, für die Unterstützung der politischen Gefangenen in Spanien unter Francisco Franco, die Palästina-Frage oder die Black Panther Party oder gegen die Praxis der Folter in lateinamerikanischen Diktaturen. Carole Roussopoulos und ihr Mann Paul engagierten sich seit den frühen 1970er-Jahren in transnationalen Netzwerken und Bündnissen. Sie waren mit dem französischen Schriftsteller Jean Genet befreundet, den sie beim Verlesen einer Unterstützungserklärung für Angela Davis filmten (*Genet parle d'Angela Davis* [Genet spricht über Angela Davis], 1970) und 1971 bei einer Reise zu den palästinensischen Lagern in Jordanien während des Jordanischen Bürgerkriegs, des sogenannten Schwarzen Septembers, begleiteten. Carole Roussopoulos lernte Mitglieder der Black Panther Party näher kennen und vermittelte ihnen in Algerien und im Kongo ihr technisches Wissen über Film und Video. Seyrig war eine der wenigen Persönlichkeiten, die aktiv die *Coordination des femmes noires* (Koordination Schwarzer Frauen) unterstützte, eine Gruppe von Migrantinnen, die aus Westafrika und der Karibik nach Frankreich eingewandert waren und gegen den Rassismus und die kolonialistische Politik im Frankreich der späten 1970er-Jahre mobilisierten. So wurden einige der Kämpfe migrantischer Gruppen in Frankreich dokumentiert, ein Engagement, das später vom *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir* weitergeführt wurde.

In den 1980er-Jahren gab das *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir* mehrere Videos in Auftrag, die Fragen nach einem transnationalen Feminismus aufwarfen und Forderungen nach Intersektionalität erhoben, wie beispielsweise *La Conférence des Femmes*

– *Nairobi 85* [Die Konferenz der Frauen – Nairobi 85] (1985) von Françoise Dasques, ein außergewöhnlicher Dokumentarfilm, der das globale Forum nichtstaatlicher Frauengruppen zeigt, die sich im Juli 1985 parallel zur dritten Weltfrauenkonferenz in Nairobi versammelt hatten, um über Rassifizierung, Klasse und sexuelle Orientierung zu diskutieren.

Seyrigs erstes Video *Inês* (1974) ruft zur Befreiung der brasilianischen politischen Oppositionellen Inês Etienne Romeu auf; es ist eine schmerzhaft nachinszenierte Folter, die diese während ihrer Inhaftierung erleiden musste. In Frankreich steht das Thema der Folter unweigerlich mit dem algerischen Unabhängigkeitskrieg in Verbindung. Seyrig hatte 1963 die Hauptrolle in Alain Resnais' Film *Muriel* über die katastrophalen Auswirkungen der Folter auf einen französischen Armeeveteranen gespielt. Im Rahmen ihres kontinuierlichen Einsatzes für Menschenrechte reiste Seyrig auch nach Stuttgart in das Stammheim-Gefängnis, in dem Mitglieder der RAF (Rote Armee Fraktion) inhaftiert und ihrer Grundrechte beraubt waren. In diesem Teil der Ausstellung ist auch Jane Fondas Dia-Montage *Femmes au Vietnam* [Frauen aus Vietnam] (1969/1973) zu sehen, die aus Bildern besteht, die Fonda während ihrer Reise nach Vietnam aufgenommen hatte. Sie wird begleitet von einer Tonaufnahme, die in Zusammenarbeit mit Seyrig und ihrem Partner, dem Schauspieler Sami Frey, entstanden ist. ●





Carole Roussopoulos, *Genet parle d'Angela Davis* [Genet spricht über Angela Davis], Filmstill, 1970 •
 COURTESY CENTRE AUDIOVISUEL SIMONE DE BEAUVOIR

Ich bin nicht militant. Ich verabscheue Militanz. Da schwingt ja das Wort „Militär“ mit. Für mich klingt es künstlich. Es bedeutet, sich einer Sache zu verschreiben, an der du keinen Anteil hast. Eine nebulöse Form von Aufopferung, die mich sehr misstrauisch macht. Meiner Ansicht nach können wir als Personen uns nur für Anliegen einsetzen, von denen wir auch persönlich etwas haben. Und dann ist es nicht passend, von einem Opfer zu sprechen.
 — Delphine Seyrig, 1974

RECHERCHEN ZUR ANTI- PSYCHIATRIE- BEWEGUNG

Aloïse Corbaz, *Général Guisan sous le bouquet final* [General Guisan unter dem letzten Bouquet], recto, 1951-60 •
SAMMLUNG HANNAH RIEGER



1975 spielte Delphine Seyrig in *Liliane de Kermadec* Aloïse die Rolle der Malerin und Außenseiterin Aloïse Corbaz, die mehrere Jahre in einem psychiatrischen Krankenhaus verbracht hatte. Der Film spielte eine bedeutende Rolle in Seyrigs Laufbahn, begründete er doch das langfristige Interesse der Schauspielerin an und ihr Engagement in der Anti-Psychiatrie-Bewegung, welche die traditionelle psychische Gesundheitsversorgung in Frage stellt. Der Ausdruck einer non-konformen Subjektivität, der im Zentrum von *Kermadec*s Film steht, wird zum Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Beziehung zwischen Wahnsinn und Kreativität, insbesondere aus der Perspektive

einer Frau. 1986 organisierte Seyrig ein Treffen mit Mary Barnes, einer Malerin und Autorin des 1971 gemeinsam mit dem Psychiater Joseph Berke verfassten Buches *Meine Reise durch den Wahnsinn. Aufgezeichnet von Mary Barnes und kommentiert von ihrem Psychiater Joseph Berke* (Deutsch 1973 von Charlotte Franke). Barnes war 1965 bei dem berühmten Psychiater R.D. Laing in Behandlung und entdeckte in dieser Zeit ihr künstlerisches Talent. Abraham Ségals Film *Couleurs folie* [Die Farben des Wahnsinns] (1986) dokumentiert die Begegnung der beiden Frauen, während der Barnes die Arbeit *Life* malte, die in der Ausstellung zusammen mit Werken von Aloïse Corbaz gezeigt wird. 1986/1987 organisierte Seyrig in Zusammenarbeit mit dem Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, dem *traverse collective* und dem Filmemacher Ségals *Films et Folies* (Filme und Wahnsinn), ein Filmfestival, das dazu dienen sollte, das Verhältnis zwischen Kultur, Wahnsinn und Gesellschaft neu zu denken. Bei den öffentlichen Diskussionen und Treffen, die das Filmprogramm begleiteten, waren so bedeutende Figuren wie R.D. Laing, Mary Barnes und Félix Guattari vertreten. ●



général
Guison

sous le bouquet final
dans le mannequin de ball

juin

EINE UNVOLLLENDETE GESCHICHTE



In den 1980er-Jahren war Seyrig insbesondere mit zwei unvollendeten Projekten befasst: einem Film über die Briefe, die mutmaßlich von der im US-amerikanischen Westen an der kolonialen Siedlungsgrenze lebenden Calamity Jane (Martha Canary) an ihre Tochter geschrieben worden waren und der Gründung des Centre audiovisuel Simone de Beauvoir in Paris gemeinsam mit Carole Roussopoulos und Ioana Wieder, einem Pionierinnen-Projekt zur Archivierung, Verbreitung und Bewahrung des audiovisuellen Werks der Frauenbefreiungsbewegung. Diese beiden Initiativen greifen zusammen das Thema der Vergangenheit und die Möglichkeit einer feministischen Perspektive auf die Geschichte auf.

Seyrigs Film über Calamity Jane wurde nie fertiggestellt, das Drehbuch und das Storyboard, die sie 1982 in Zusammenarbeit mit Danièle Bordes und ihrem Sohn Duncan Youngerman erstellt hatte, beschreiben alle Filmszenen *en détail*, den Text begleitende Zeichnungen eingeschlossen. Seyrig hatte sich einen Schwarz-Weiß-Stummfilm vorgestellt, in dem sie die Rolle der Calamity Jane und ihre Nichte die Rolle von Calamity Janes Tochter geben sollte. Sie lud Sacha Vierny, den Kameramann von Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad* [Letztes Jahr in Marienbad] (1961), ein, sich ihrem Team anzuschließen, und reiste 1983 mit Babette Mangolte nach Billings, Montana. Mangolte drehte dort Seyrigs Begegnungen mit einigen der Frauen, die Jean Hickok McCormick gekannt hatten – die mutmaßliche Tochter der historischen Calamity Jane. Das Filmprojekt erhielt nicht die erwartete finanzielle Unterstützung, Seyrig ließ es daher vorübergehend fallen, um es von 1985 bis 1987 wieder aufzunehmen und mit anderen Autor*innen ein Drehbuch zu entwickeln. Eine von ihnen war die Schriftstellerin und Malerin Etel Adnan, der Seyrig bei einer Probe zu Robert Wilsons Musical *the CIVIL warS* begegnet war. Neben verschiedenen Dokumenten zum

Calamity-Jane-Projekt wird in diesem Teil der Ausstellung eine neue Auftragsarbeit von Mangolte gezeigt, die auf den in Montana gedrehten Sequenzen basiert.

Die Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis von Les Insoumuses und der Frage nach dem audiovisuellen Gedächtnis des Feminismus hebt die Bedeutung der Genealogien von Frauen und feministischen Archiven hervor. Seyrig, Roussopoulos und Wieder hatten Simone de Beauvoir gebeten, ihren Namen für das Centre audiovisuel Simone de Beauvoir zur Verfügung zu stellen, weil sie die Kontinuität zwischen den Generationen und das Gewicht betonten wollten, das die Kämpfe vorangegangener Generationen nach wie vor für die Gegenwart haben. Seyrigs Video *Pour mémoire* [In Erinnerung an] (1986), ein Jahr nach dem Tod von de Beauvoir gedreht, ist eine Geste des Gedenkens und eine Hommage an eine Frau, die so großen Einfluss sowohl auf Seyrigs persönlichen Werdegang als auch auf Frauenbefreiungsbewegungen auf der ganzen Welt hatte. Der wesentliche Beitrag von Seyrig und Les Insoumuses zum Aufbau eines visuellen Archivs feministischer Bewegungen, das vom Centre audiovisuel Simone de Beauvoir übernommen wurde, stellt heute ein politisches Vermächtnis in und über Frankreich hinaus dar. ●



Neben dem Archiv gibt es auch noch die Filmproduktion [...]. Vielleicht wird jemand [am Centre audiovisuel Simone de Beauvoir] eines Tages auch andere Filme machen, Filme mit fiktiver



Handlung, die für Frauen ja nie fiktiv ist. Aber eigentlich auch nicht für Männer. Ich weiß nicht, was die sogenannte Fiktion eigentlich ist.

— Delphine Seyrig, 1983

Babette Mangolte,
Calamity Jane & Delphine Seyrig: Eine Geschichte,
 Filmstill, 2020
 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND ARSENAL, BERLIN

Das Centre audiovisuel Simone de Beauvoir in Paris

**Nataša Petrešin-Bachelez und Giovanna Zapperi
im Gespräch mit Nicole Fernández Ferrer,
Leiterin des Centre audiovisuel Simone de Beauvoir**

NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ und GIOVANNA ZAPPERI: Wie kam es zur Gründung des Centre audiovisuel Simone de Beauvoir?

NICOLE FERNÁNDEZ FERRER: Die Satzung des Zentrums wurde im Januar 1982 von zwei Organisationen angemeldet: Les Muses s’amusent (bestehend aus Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos und Ioana Wieder) und Les Griffonnes, wo Dokumentarinnen und Archivarinnen organisiert waren. 1982 war die Linke an der Macht, es war also der richtige Zeitpunkt, die Regierung um Unterstützung zu bitten, damit sie alles sammeln konnten, was sie gefilmt hatten. Ende der 1960er-Jahre hatten Feministinnen das Portapak-System für sich entdeckt, eine tragbare Videokamera, die es ihnen ermöglichte, die Kämpfe und Streiks von Frauen zu filmen. Die Organisation Les Muses s’amusent, die sich dem aktivistischen Video verschrieb, wurde 1974 gegründet. Das Zentrum öffnete seine Türen im Juni 1982 in der Pariser rue Maurice Ripoche 32, einer kleinen Seitenstraße der Avenue du Maine, dank der Initiative von Delphine Seyrig, einer Schauspielerin, Menschenrechtsaktivistin und Videomacherin, Carole Roussopoulos, der ersten Frau, die ein Portapak nutzte, und Ioana Wieder, einer Übersetzerin und sehr engen Freundin von Delphine. Fotografien von Martine Franck zeigen die drei Gründerinnen in dem dreistöckigen Haus. Es gab auf allen Etagen Aktivitäten: Im Keller war der Schnittraum, im Erdgeschoss die öffentlich zugänglichen Bereiche und der Vorführraum, im ersten Stock die Büros und im zweiten ein weiterer Schnittraum. Les Griffonnes stiegen wenige Tage vor der Eröffnung aus dem Projekt aus, daher eröffnete Les Muses s’amusent das Zentrum allein. Ich wurde angeheuert, um das Fehlen der Archivarinnen und Dokumentarinnen zu kompensieren.

NPB & GZ: Es war bahnbrechend, ein Zentrum zu gründen, das sich mit der Zukunft solcher

Archive und der technischen Ausrüstung beschäftigt.

NFF: Es war definitiv wegweisend, darüber nachzudenken, wie man diese Videobänder konserviert und auf neue Medien überträgt, damit nichts verloren geht. Die Gründerinnen des Zentrums interessierten sich ebenso für archivarische Fragen wie für die Fortsetzung der Produktionstätigkeit; beides war eng miteinander verknüpft.

NPB & GZ: Das Zentrum ist nach Simone de Beauvoir benannt. Wie kam der Kontakt mit ihr zustande, und wie hat sie auf den Wunsch, ihren Namen zu verwenden, reagiert?

NFF: Delphine trat mit dieser Bitte an Simone de Beauvoir heran, und sie hat sofort Ja gesagt. Sie hat das Zentrum oft besucht und immer ihre Unterstützung angeboten, auch beim Fundraising. Sie hat bis zu ihrem Tod 1986 an den Filmvorführungen und Diskussionsveranstaltungen teilgenommen.

NPB & GZ: Wie war Ihr erster Eindruck von Carole Roussopoulos und Delphine Seyrig? Wie war es, mit ihnen zusammenzuarbeiten?

NFF: Beide waren starke Persönlichkeiten. Ich hatte Delphine auf der Bühne und in Filmen gesehen. Was sie machte, gefiel mir wirklich gut, und ich fand es ziemlich überwältigend, mit ihr zu arbeiten. Es war, als wäre sie direkt von der Leinwand herabgestiegen. Von Carole lernte ich den Videoschnitt, sie war für die Produktion verantwortlich. Delphine verbrachte ihre Zeit außerhalb des Zentrums damit, es zu repräsentieren und zu fördern, also Fördermittel zu akquirieren, Leute zu einem Besuch einzuladen, solche Dinge. Auch Ioana war sehr aktiv und zuständig für die Verwaltung des Projekts.

NPB & GZ: Warum war es in politischer Hinsicht wichtig, die Demonstrationen und Streikaktionen von Frauen zu filmen? Gab es ein ausgeprägtes

Bewusstsein für die Notwendigkeit, diese Ereignisse mit anderen zu teilen und Spuren zu hinterlassen?

NFF: Ja, es gab ein Bewusstsein dafür, diese Spuren zu erhalten und die Kämpfe bekannter zu machen. Diese Videos zirkulierten nicht bloß in Frankreich, sondern in ganz Europa. Sie wurden von Frauen verbreitet, die an diesen Aktionen auch selbst teilnahmen und die Aktivistinnen nicht wie Insekten unter einer Glasglocke filmten, sondern wie Mitkämpferinnen. Wir hatten Videos von Carole und Delphine in Rouen gezeigt. Als lesbische feministische Aktivistin wusste ich von der Existenz des **Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire**¹. Als ich das Video *Le FHAR* sah, brachte ich es erst nicht mit Carole in Zusammenhang. Ich dachte: „Toll, dass Leute aus Griechenland nach Frankreich gekommen sind, um die schwul-lesbische Bewegung zu filmen. Warum hat das nicht jemand aus Frankreich gemacht?“ Tatsächlich lebten Carole und ihr Ehemann Paul damals schon in Frankreich. Ich kannte auch die Arbeit von zwei anderen Video-Kollektiven, *Vidéa* und *Vidéo oo*. Es war einfach, auf dem Laufenden bleiben, weil die feministischen Zeitschriften darüber schrieben. 1978 hatte ich ein Video-Programm im Pariser Kino *Action République* gesehen, mit dem Titel „Une Bande de femmes présente des bandes de femmes“ [Eine Bande von Frauen präsentiert Videos von Frauen].

NPB & GZ: Wie sah es im Bereich der aktivistischen Videos insgesamt aus, als das Zentrum gegründet wurde? Was hatte sich seit 1975/1976 verändert?

NFF: Das Videomaterial und die Ausrüstung hatten sich technisch weiterentwickelt; es

war die Frühzeit des Farbvideos. Was die Distribution betraf, übernahm das Zentrum einen Teil des Vertriebs, um den sich zuvor der Videoverleih *Mon œil* gekümmert hatte. Politisch gesehen, trat die feministische Bewegung in eine Phase der Institutionalisierung ein. Das Kulturministerium, das CNC (Centre National du Cinéma) und das Ministerium für Frauenrechte, das damals von *Yvette Roudy* geleitet wurde, gaben uns ein Budget, damit wir unsere Videos produzieren und archivieren konnten. Das veränderte das Verhältnis der Aktivistinnen gegenüber dem Staat. Die Filme spiegeln diese Veränderung wider, weil sie sich oft mit den neuen Gesetzen beschäftigten, bei denen es um die Rechte von Frauen geht. Sie beschäftigten sich aber auch mit dem, was sich nicht verändert hatte, wie sexualisierte Gewalt. Was die Unterstützung von Frauen-Initiativen durch die Regierung anging, unterschied sich die damalige Situation in Frankreich von der Lage in anderen Ländern, beispielsweise in den Vereinigten Staaten oder im Vereinigten Königreich, wo die politische Rechte an der Macht war.

NPB & GZ: Wie gestaltete sich das öffentliche Leben des Zentrums in den 1980er-Jahren?

NFF: *Ioana* Wieder initiierte 1983 regelmäßige Vorführungen, „*Les Bonnes soirées*“, und der Saal im Erdgeschoss der *rue Maurice Ripoche 32* war immer voll. *Simone de Beauvoir* war oft da, und nach den Vorführungen fanden Diskussionen statt. Das Publikum bestand überwiegend aus Feministinnen. Damals gab es noch kein Internet, aber eine Gruppe von Feministinnen, die sich *Les Répondeuses* (Die Anrufbeantworterinnen) nannten, installierten einen Anrufbeantworter für alles, was mit Feminismus in Frankreich und anderswo zu tun hatte. Unsere Vorführungen wurden auf diesem Anrufbeantworter angekündigt. Das Publikum war ziemlich divers, aber die meisten Frauen hatten zugegebenermaßen einen

¹ Der FHAR oder Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (Homosexuelle Front der Revolutionären Aktion) ist eine radikale schwul-lesbische Bewegung, die 1971 in Paris gegründet wurde.

intellektuellen Background, und das Zentrum krankte an seinem elitären Image. Was die Produktion und Distribution betrifft, gab es ein Tauschsystem mit den Frauen, die ihre Filme einreichten; sie konnten im Gegenzug die Kameras und das Schnitt-Equipment nutzen. Das war eine sehr gute Idee. Es waren immer viele Menschen im Zentrum, die kamen, um ihre Filme abzugeben, nach Filmen zu suchen oder sie zu sichten ... es war sehr lebendig.

NPB & GZ: Was passierte nach *Delphines* Tod im Jahr 1990 mit dem Zentrum? Es war einige Jahre geschlossen, seine Existenz war also nicht durchgängig gesichert. Wir haben von einem Konflikt gehört, und Konflikte sind zweifellos ein Teil der Geschichte des Feminismus.

NFF: Seit 1985/1986 schrumpfte das Team nach und nach von sieben auf zwei Personen, und das Zentrum, das überdies verschuldet war, schloss 1993. Das CNC, von dem das Zentrum subventioniert worden war, übernahm daraufhin die Sammlung, sodass die Videos gerettet werden konnten. Alles wurde in Kisten gepackt und im Filmarchiv in Bois-d'Arcy eingelagert. Als ich 1997 begann, mit Carole an ihrem Film *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes* [Auf! Eine Geschichte des Mouvement de Libération des Femmes] über die Geschichte der feministischen Befreiungsbewegung zusammenzuarbeiten, fanden wir es wirklich schade, dass diese Filme nicht mehr im Umlauf waren. Wir haben sechs oder sieben Jahre darauf hingearbeitet, das Zentrum neu zu eröffnen und die Filme wieder zur Verfügung zu stellen. 2003 wurde eine neue Satzung eingetragen, und 2004 fand mit Zustimmung der beiden noch lebenden Mitbegründerinnen, Carole und Ioana, die Neueröffnung des Zentrums statt.

NPB & GZ: Lassen Sie uns noch einmal einen Schritt zurückgehen – *Delphine* hatte in den 1980er-Jahren keine Videos mehr produziert.

NFF: Das stimmt. Sie machte Filme und trat ziemlich oft im Theater auf. Sie versuchte, Gelder für das Zentrum zu beschaffen und die organisatorischen Probleme zu lösen. Ich erinnere mich, dass sie – wenigstens zu der Zeit, als ich dort war – trotz ihrer beruflichen Verpflichtungen immer sehr hilfsbereit war, wenn es etwas zu tun gab.

NPB & GZ: In der Ausstellung versuchen wir zu verstehen, wie der französische Feminismus neu interpretiert werden kann, insbesondere mit Blick auf Fragestellungen in der heutigen Auseinandersetzung mit transnationalem Feminismus. Wir denken dabei an den Film, der in Nairobi entstanden ist.² Gab es nicht ein gewisses fehlendes Bewusstsein dafür, was außerhalb von Frankreich passierte, oder gegenüber den Problemen, die von Frauen mit Migrationsgeschichte oder von Frauen aus den ehemaligen Kolonien aufgeworfen wurden?

NFF: Es gab ein echtes Interesse für das, was in den internationalen feministischen Bewegungen passierte. Unter denen, die mit uns demonstrierten, waren Frauen von den Westindischen Inseln, aus Réunion und den ehemaligen Kolonien, aber meistens wurden sie unsichtbar gemacht. In den 1970er-Jahren entstanden spezielle Gruppen, wie die *Groupe des femmes latino-américaines*, der *Cercle des femmes brésiliennes*, die *Coordination des femmes noires*, *La Kahina* ... In den 1980ern gab es dann das *MODEFEN (Mouvement des femmes noires)*, das *Delphine* unterstützte, sowie die *Femin'autres*, *Les Nanas beurs*, die *AFAIF (Association des Femmes Arabes Immigrées en France)* und andere. Carole filmte einige dieser Gruppen (die Filme können im Zentrum gesichtet werden). 1987 machte ich mit zwei Freundinnen, *Debbab Houria* und *Houria Ouad*, von denen die eine französisch-algerisch und die andere

² Françoise Dasques, *La Conférence des femmes – Nairobi 85* [Die Konferenz der Frauen – Nairobi 85], 1985, 60 min.

französisch-marokkanisch war, den Film *Des femmes maghrébines créent des emplois* [Nordafrikanische Frauen schaffen Arbeitsplätze], um die Arbeit und den unternehmerischen Geist nordafrikanischer Frauen als Reaktion auf einen virulenten Rassismus aufzuzeigen, weil es zu diesem Thema nichts gab.

NPB & GZ: Das heißt, dass selbst den Gründerinnen des Zentrums ihre Identität als wohlhabende „weiße“ Frauen erst mit einiger Verspätung bewusst wurde.

NFF: Die Sache ist etwas komplizierter, denn schon 1970 filmte Carole, zusammen mit Jean Genet, palästinensische Kämpfer*innen, und danach unterstützte sie die Black Panthers, vor allem, indem sie ihnen zeigte, wie man Videos macht. Delphine wurde zu einer aktiven Gegnerin des Vietnamkriegs und stellte sich auch hinter Inês Etienne Romeu, eine brasilianische Aktivistin und Regimegegnerin, die gekidnappt, inhaftiert und gefoltert wurde. Im Kontext der französischen Institutionen und der damaligen Regierung waren Frauen und Männer von den Westindischen Inseln oder aus Réunion praktisch nicht vertreten, und Migrant*innen waren überhaupt nicht repräsentiert.

NPB & GZ: Wie haben sich Seyrig und Roussopoulos im Hinblick auf diese soziale Spaltung positioniert? War sie ihnen bewusst? Haben sie diese Frage aufgeworfen? Vielleicht hatten sie keine Antwort darauf. Ich kann mir vorstellen, dass das für Frauen mit ihrem gesellschaftlichen Hintergrund sehr schwierig gewesen sein muss.

NFF: Ich glaube nicht, dass das eine Frage des gesellschaftlichen Hintergrunds war, denn Carole hat mit allen gefilmt. Man muss bedenken, dass die universalistische Vorstellung von Gesellschaft in Frankreich ein großes Gewicht hatte. Ja, die feministische Bewegung war implizit „weiß“. In dieser

Hinsicht mangelte es tatsächlich an einem selbstkritischen Bewusstsein.

NPB & GZ: Dennoch gab es eine Reihe von rassifizierten Frauenkollektiven. Wir haben ein Dokument gefunden, in dem all diese Gruppen beschrieben werden. Es waren ungefähr zwanzig.

NFF: Das stimmt – es gab zum Beispiel, wie vorhin erwähnt, die *Coordination des femmes noires*. Wir kannten sie, weil wir Freundinnen hatten, die der Gruppe angehörten. Frauen aus all diesen Gruppen kamen ins Zentrum, und dadurch ergab es sich, dass Carole Videos mit ihnen machte.

NPB & GZ: Die Geschichte des Zentrums zeigt, wie wichtig Bilder für die feministischen Kämpfe waren. Diese Videos, die man den Frauen, die an diesen Kämpfen teilgenommen hatten, sofort zeigen konnte, haben einen enormen Beitrag zur Geschichte des Feminismus geleistet. Würden Sie dem zustimmen?

NFF: Ja, diese Aufnahmen wurden nicht nur von Menschen gefilmt, die sich an den Kämpfen beteiligten; sie dienten auch dazu, diese Kämpfe zu propagieren und über sie zu diskutieren. Diese Videos wurden nicht aufgenommen, geschnitten und gezeigt, um danach in einem Depot eingelagert zu werden. Sie dienten als Basis für Überlegungen und Debatten. Andererseits zeigte Carole den Beteiligten für gewöhnlich eine vorläufige Schnittfassung, um herauszufinden, ob den Gefilmten wohl dabei war, wie ihre Reden dokumentiert waren. Die Videos weisen nur wenige Schnitte auf, weil sich die Ideen darin entwickeln können sollten; das ist sehr wichtig und weist sehr interessante Parallelen zur Literatur der damaligen Zeit auf. Die Videos sind ein lebendiges Quellenmaterial. Man erkennt auch, wie die gefilmten Personen zögern, wie sie einander ansehen und wie sie sich positionieren. Sie sind eine Ressource von unschätzbarem

Wert. Wir finden das Tag für Tag bestätigt: Das Zentrum wird von Forscher*innen, Aktivist*innen und Journalist*innen besucht, die auf die Bilder der 1970er- und 1980er-Jahre zurückgreifen wollen. Weil das Zentrum von 1992 bis 2004 geschlossen war, haben wir in dieser gefilmten Geschichte des Feminismus eine Lücke, aber das fehlende Material kann sicher an anderer Stelle gefunden werden.

NPB & GZ: *Wie arbeitet das Zentrum heute? Wie sehen ihre Aktivitäten aus? Sie erwähnten die Forschung in ihrem Archiv, aber es gibt auch Aktivitäten wie Vorführungen oder Schulungen in Gefängnissen.*

NFF: Als wir das Zentrum 2004 neu eröffneten, wollten wir die Vorhaben der Gründerinnen weiterverfolgen, aber auch neue Projekte entwickeln, wie etwa Fortbildungen in visueller Kompetenz, die sich an ein jüngeres Publikum richten. Diese Aufgabe wurde mithilfe der *Genrimages-Website*³ und Workshops erweitert um die Analyse von Gender-Klischees und Stereotypen in den audiovisuellen Medien. Und wir haben eine weitere Aktivität aufgenommen, für die ich mich schon seit einigen Jahren engagiert hatte: die Arbeit in Gefängnissen, vor allem mit weiblichen Inhaftierten, auf der Basis von Filmvorführungen und anschließenden Diskussionen mit den Filmemacher*innen. In diesen Programmen schlagen wir differenziertere Frauenbilder vor: starke Frauen, Heldinnen, vor allem im Autor*innenfilm. Wir bieten auch Workshops für Bildanalyse und das Kuratieren von Filmprogrammen an. Diese Aktivitäten, die wir seit etwa fünfzehn Jahren verfolgen, spielen für das Zentrum inzwischen eine wichtige Rolle. Gleichzeitig haben wir mit der Gruppe *Travelling Féministe*, die aus Wissenschaftler*innen, Museums- und Ausstellungskurator*innen, Kunsthistoriker*innen und Kritiker*innen besteht, ein gemeinsames Forschungsprojekt

entwickelt, das von der *Fondation de France* unterstützt wird. Diese Gruppe entstand aus dem Bedürfnis, gründlicher über das Archiv nachzudenken und es Künstler*innen und Forschenden zugänglich zu machen, um seine „Wiederverwendung“ zu fördern. Wir haben Forschungs- und Studienseminare durchgeführt. Die Ausstellung *Widerständige Museen* ist aus diesem Projekt hervorgegangen. Im Mittelpunkt unserer Arbeit stehen das Archiv, der Verleih und die Digitalisierung der Bestände sowie die Förderung und der Ankauf neuer internationaler Filme. Die Gründung von *Travelling Féministe* hat zu einer besseren Abstimmung zwischen aktivistischen Videos, Kunst und kritischem Denken geführt. So haben wir kürzlich Laura Mulveys Film *Riddles of the Sphinx* für den Verleih angekauft. Und wir sind Teil des europäischen Projekts *Wom@rts* über Frauen und Kunst. ●

Dies ist eine gekürzte, leicht bearbeitete sowie ins Deutsche übersetzte Fassung eines Interviews, das 2019 im Katalog zur Ausstellung *Defiant Muses: Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s* veröffentlicht wurde; die Ausstellung wurde vom Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid in Zusammenarbeit mit dem LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) und dem Centre audiovisuel Simone de Beauvoir organisiert und war dort vom 25. September 2019 bis 23. März 2020 zu sehen.

³ Siehe www.genrimages.org.



Ulrike Ottinger, *Superbia*, Kontext: *Superbia - Der Stolz*, 1986 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN, © ULRIKE OTTINGER



Veranstaltungs- programm

Das Team der **kunsthalle wien** entwickelt gemeinsam mit den Kuratorinnen **Nataša Petrešin-Bachelez** und **Giovanna Zapperi** ein Veranstaltungsprogramm, das die Ausstellung begleitet und entscheidend erweitert. Es wird sich unter anderem mit den Geschichten des queer-feministischen und aktivistischen Films beschäftigen.

Das **Österreichische Filmmuseum** präsentiert im Mai 2022 eine Retrospektive der in Berlin lebenden Filmemacherin und Fotografin **Ulrike Ottinger** (*1942, Konstanz, Deutschland). Da **Ottinger** eng mit **Delphine Seyrig** zusammengearbeitet hat, finden sich in ihrer Werkschau auch enge Bezüge zur Ausstellung in der **kunsthalle wien**. So wird **Ottinger** im Rahmen der Programmreihe *Meine Sicht* eine Führung durch die Ausstellung *Widerständige Musen* geben.

Für weitere Informationen über die Retrospektive der Filmemacherin besuchen Sie bitte die Website <https://www.filmmuseum.at>.

Bitte besuchen Sie unsere Website www.kunsthallewien.at und unsere Social-Media-Kanäle, um mehr über Veranstaltungen vor Ort und kostenlose Führungen sowie unser digitales Programm zu erfahren. ●

Haltungsübung Nr. 67

Meinungsvielfalt schätzen.



Das Schöne an Meinungen ist, dass jeder Mensch eine hat. Das Komplizierte ist: Viele haben eine andere als wir. Wir können jetzt einfach versuchen, lauter zu schreien. Oder Haltung zeigen und zuhören. Und vielleicht draufkommen, dass wir falsch liegen. Oder alle ein wenig richtig.

derStandard.at

Der Haltung gewidmet.

DERSTANDARD



Ö1 Club. In guter Gesellschaft.

Mit Kunst, Kultur und Wissenschaft. Mit Menschen, die sich dafür interessieren. Mit Ermäßigungen für zwei bei 600 Kulturpartnern, dem monatlichen Ö1 Magazin *gehört*, Freikarten und exklusiven Veranstaltungen.

Alle Vorteile für Ö1 Club-Mitglieder auf [oe1.ORF.at/club](https://oe1.orf.at/club)



Ö1 CLUB



T
Q
W

tqw.at

Tanzquartier **Wien**



TON&BILD
MEDIEN-TECHNIK GMBH

Vermietung Service & Verkauf von Medientechnik

©IRINI

WIDERSTÄNDIGE MUSEN

Delphine Seyrig und die feministischen Videokollektive im Frankreich der 1970er- und 1980er-Jahre

7/4 — 4/9 2022

kunsthalle wien GmbH

KÜNSTLERISCHE GESCHÄFTSFÜHRUNG

What, How & for Whom / WHW
(Ivet Ćurlin • Nataša Ilić •
Sabina Sabolović)

KAUFMÄNNISCHE

GESCHÄFTSFÜHRUNG
Wolfgang Kuzmits

KURATORINNEN

Nataša Petrešin-Bachelez
Giovanna Zapperi

ASSISTENZKURATORINNEN

Aziza Harmel
Julia Hartmann

AUSSTELLUNGSMANAGEMENT

Flora Schausberger

SZENOGRAFIE

Tatiana Tarragó

LEITUNG TECHNIK / BAULEITUNG

Danilo Pacher

HAUSTECHNIK

Beni Ardolic
Frank Herberg (IT)
Baari Jasarov
Mathias Kada

EXTERNE TECHNIK

Harald Adrian
Hermann Amon

Scott Hayes

Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Alfred Lenz

AUSSTELLUNGSaufbau

Marc-Alexandre Dumoulin
Parastu Gharabaghi
Lazar Lyutakov
Johann Sommer-Gröbner
Marit Wolters
Stephen Zepke
Julia Znoj

ÜBERSETZUNG ZITATE UND
WERKBESCHREIBUNGEN
dan*ela beuren

KOMMUNIKATION

David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Jonathan Hörnig
Katharina Schniebs
Lena Wasserbacher

PUBLIKATIONEN & EDITIONEN
Nicole Suzuki

SPONSORING & FUNDRAISING
Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT

Johanna Sonderegger

VERMITTLUNG

Wolfgang Brunner
Carola Fuchs
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

ASSISTENZ DER KAUFMÄNNISCHEN

GESCHÄFTSFÜHRUNG
Andrea Čevriz

ASSISTENZ DER KÜNSTLERISCHEN

GESCHÄFTSFÜHRUNG
Asja Ismailovski

OFFICE MANAGEMENT
Maria Haigermoser

BUCHHALTUNG

Mira Gasparevic
Julia Klim
Leonhard Rogenhofer
Natalie Waldherr

BESUCHERSERVICE

Daniel Cinkl
Osma Eltyeb Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

Die **kunsthalle wien** bedankt sich bei allen beteiligten Künstler*innen, den Kuratorinnen, Leihgeber*innen, Übersetzer*innen, Lektor*innen, dem Team der **kunsthalle wien** und allen Kooperationspartner*innen.

MEDIENINHABER

kunsthalle wien GmbH

TEXTE

Nataša Petrešin-Bachelez

Giovanna Zapperi

GESAMTREDAKTION

Nicole Suzuki

ÜBERSETZUNG

Barbara Hess (Vorwort kunsthalle wien,

Kuratorinnen Einführung, Interview)

Katja Wiederspahn und Dagmar Fink

(*gender et alia*) (Kapiteltexte)

LEKTORAT

Julia Monks (Vorwort kunsthalle wien)

Andrea Popelka

Katharina Schniebs

Nicole Suzuki

DESIGN

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping • Brioni • Surogat [TYPOTHEQUE]

PRINT

Gerin GmbH, Wolkersdorf, Austria

EINE AUSSTELLUNG ORGANISIERT VOM

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía Madrid in Zusammenarbeit

mit der kunsthalle wien und dem

Württembergischer Kunstverein Stuttgart



**Württem
bergischer
Kunst
verein
Stuttgart**

IN ZUSAMMENARBEIT MIT

Centre audiovisuel Simone de Beauvoir

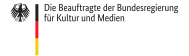
ERSTMALS GEZEIGT IM

LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne,
d'art contemporain et d'art brut)

GEFÖRDERT DURCH DIE Kulturstiftung des

Bundes. GEFÖRDERT VON DER Beauftragten der

Bundesregierung für Kultur und Medien.



VÖSLAUER



DERSTANDARD



© 2022 **kunsthalle wien** GmbH

kunsthalle wien ist die Institution
der Stadt Wien für internationale
zeitgenössische Kunst und Diskurs.

KÜNSTLER*INNEN

**Fani Adam • Etel Adnan • Claire Atherton •
Florence Assouline • Ti-Grace Atkinson •
Mary Barnes • Cathy Bernheim •
Danièle Bordes • Aloïse Corbaz •
Francoise Dasques • Micha Dell-Prane •
Catherine Deudon • Marguerite Duras •
Éditions des Femmes • Anne Faisandier •
Claire Goriot • Henriette Grindat •
Ellsworth Kelly • Erica Lennard •
Guy Le Querrec • Les Insoumuses •
Babette Mangolte • Rosine Nusimovici •
Ulrike Ottinger • Brigitte Pougeoise •
Michèle Richer • Nadja Ringart •
Yvette Roudy • Carole Roussopoulos •
Paul Roussopoulos • Carlos Santos •
Abraham Ségal • Delphine Seyrig •
Valerie Solanas • Vidéa • Ioana Wieder • ...**

KURATORINNEN

Nataša Petrešin-Bachelez & Giovanna Zapperi

Eine Ausstellung organisiert vom Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid in Zusammenarbeit mit der kunsthalle wien, dem Württembergischen Kunstverein Stuttgart und dem Centre audiovisuel Simone de Beauvoir.



**Württem
bergischer
Kunst
verein
Stuttgart**



Freier Eintritt
jeden Donnerstag, 17 – 21 Uhr!

MEHR INFORMATIONEN ZUM
PROGRAMM

www.kunsthallewien.at
f @ t /kunsthallewien
#defiantmuses

kunsthalle wien
museumsquartier
museumsplatz 1
1070 wien

+43 1 521 89 0