

- 1 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Parkettlibelle, Wörterbuch).
- 2 Weitere Ausführungen in: Sven Lindholm u. a. (Hrsg.), *Performances der Selbstermächtigung. Theater, Tanz, Performance*, Oberhausen 2015; Beatrice Allegranti, *Embodied Performances. Sexuality, Gender, Bodies*, London 2011; Thomas Fuchs, *Leib Raum Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart 2000.
- 3 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Notizen mit Skizze zur Namensfindung Borg).
- 4 Heidi Bucher Archiv (Lanzarote), Ordner „Träume“.
- 5 Martin Schaub, „Die Errettung der eigenen Haut. Die weiche Kunst der Heidi Bucher“, in: *Tages-Anzeiger Magazin*, 11, 1983, S. 26–33, hier S. 30.
- 6 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Parkettlibelle).
- 7 Weitere Ausführungen in: Hartmut Boehme, „Enthüllen und Verhüllen des Körpers“, in: *Paragrana*, 6, 1997, S. 218–246.
- 8 Rosette C. Lamont, „Louise Bourgeois: Sculpture as Happening“, in: *The Massachusetts Review*, 24, 1, Frühling 1983, S. 229–236, hier S. 230.
- 9 Louise Bourgeois lebte seit 1938 in New York und war mit dem Kunsthistoriker Robert Goldwater verheiratet. Heidi Bucher hielt sich unter anderem 1956 bis 1958 in New York auf wie auch 1971 und 1980. Sie lebte von 1971 bis 1973 in Kanada und den USA; weitere Ausführungen in: Heidi Bucher Archiv (Lanzarote), Ordner „World House Galleries“.
- 10 Lamont 1983 (wie Anm. 8), S. 235.
- 11 Die Galeristin im Gespräch mit der Verfasserin, 8.7.2020.
- 12 Donald Kuspit, *Ein Gespräch mit Louise Bourgeois*, Bern 2011, S. 72.
- 13 Lucy R. Lippard, „Sexual Politics, Art Style“, in: *Art in America*, 59, 5, September/Okttober 1971, S. 19 f.
- 14 Lucy R. Lippard, „Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s“, in: *Art Journal*, 40, 1/2, Herbst/Winter 1980, S. 362–365.
- 15 Weitere Ausführungen in: Barbara Paul, „Paradigmenwechsel? Konzeption von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin“, in: *Kritische Berichte*, 26, 3, 1998, S. 10–22.
- 16 Die Verfasserin fand bei ihrem Forschungsaufenthalt im Heidi Bucher Archiv (Lanzarote) am 5.9.2019 das Dokument von Heidi Buchers am 28.7.1972 getätigter Spende für die Einrichtung von Womanspace; für weitere Ausführungen siehe den Beitrag von Jenni Sorkin in diesem Band, S. **##–##**; Kat. *Women House*, hrsg. von Camille Morineau und Lucia Pesapane (Monnaie de Paris, 20.10.2017–28.1.2018; Washington, D. C., National Museum of Women in the Arts, 9.3.–28.5.2018), Paris 2017, S. 28 f., 33.
- 17 Whitney Chadwick, *Frauen, Kunst und Gesellschaft*, Berlin und München 2013, S. 355–370.
- 18 Briefwechsel zwischen Heidi Bucher und Angela, Übersetzung und Hesse-Artikel, Heidi Bucher Archiv (Lanzarote), Ordner „1973“.
- 19 Barbara Rose, „Eva Hesse’s Sculpture: Mysterious

- Effects from Unexpected Materials“, in: *Vogue*, 161, März 1973, S. 50.
- 20 Ausstellungsflyer, *Eccentric Abtraction*, Fischbach Gallery, New York, 20.9.–3.10.1966, Ada Invitations, <https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/eccentric-abstraction-fischbach-gallery-new-york-1966/> (17.7.2021).
- 21 Chadwick 2013 (wie Anm. 17), S. 366.
- 22 Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (1957), Berlin 2010, S. 223; frz. Orig.: *Mythologies*, Paris 1957.
- 23 Barthes 2010 (wie Anm. 22), S. 225.
- 24 „Body Shells and Shadows“, Balch Art Research Library, Los Angeles County Museum of Art, Archiv, Box 2, 2019.038.
- 25 Die Galeristin im Gespräch mit der Autorin, 8.7.2020. Für weitere Ausführungen siehe Carina Bukuts im Gespräch mit Elisabeth Kübler in diesem Band, S. **##**.
- 26 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Die drei Stationen).
- 27 Siehe ebd., S. **##** (Notizen Le Landeron, Häutung Teguisse).
- 28 Hans Namuths Fotografien zu Pollock erschienen erstmals 1951 in der Mai-Ausgabe von *Art News*, Heidi Bucher Archiv (Lanzarote), Ordner „World House Galleries“; für weitere Ausführungen siehe Kat. *Jackson Pollock*, hrsg. von Francis O’Conner (New York, The Museum of Modern Art, 5.4.–4.6.1967), New York 1967.
- 29 Immanuel Kant, „Die Metaphysik der Sitten“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1: *Werke*, Bd. 6: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Die Metaphysik der Sitten*, Berlin 1912, S. 276–280.
- 30 Max Horkheimer, *Autorität und Familie (Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Schriften 1931–1936*), hrsg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1988, S. 387–417.
- 31 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Raumpläne Ahnenhaus; Notizen räumlich-plastisches Arbeiten).
- 32 Die Idee zu dieser Installation wird in der Münchener Retrospektive erstmals realisiert auf Grundlage der Skizze und eines Dialogs mit The Estate of Heidi Bucher.
- 33 Semper hatte für Bucher eine wichtige Bedeutung, indem er 1860 die Beziehung des Textilen zum Raum untersucht und die schutzbietenden wie auch raumerzeugenden Qualitäten früherer menschlicher Behausungen reflektiert hatte. Er widmete sich auch dem Kautschuk; Gottfried Semper, „Der Kautschuk, das Factotum der Industrie (1860–1863)“, in: ders., *Der Stil*, Bd. 1, Hauptstück 4: *Textile Kunst: Technisch-Historisches, A. Von den Rohstoffen*, Frankfurt am Main 1860, S. 112–117.
- 34 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Le Landeron).
- 35 Weitere Ausführungen in: Burcu Dogramaci, *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018; Barbara

- Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München 2001.
- 36 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Le Landeron).
- 37 Robert Schiess, „Genug vom ‚Ausstellungszirkus‘ der Männer“, in: *Basler Zeitung*, 1983, o. S.; Anonym, „Kunst ist Kunst. Die erste Frauen-Triennale in Le Landeron“, in: *annabelle femina*, 11.8.1983, S. 14 ff.; Anonym, „Über Kunst und Kreativität der Frau. 1. Triennale Le Landeron ’83 ‚La femme et l’art‘ vom 6. Juni bis 28. August 1983“, in: *Der Bund*, 3.6.1983, S. 2.
- 38 Lili Sommer, „Als Aufhänger missbraucht?“ Frauenkunst in Le Landeron“, in: *Brückenbauer*, 32, 10.8.1983, S. 13.
- 39 Kat. *Grand Hôtel Brissago. 1906–1993*, hrsg. von Monica Nestler und Michelangelo Pedrazzini (Palazzo Comunale Brissago, 30.7.–20.8.1989), Brissago 1990, S. 17 f.
- 40 Hannah Arendt, „Zum Flüchtlings-Dasein“ (1943), in: dies., *Zur Zeit. Politische Essays*, hrsg. von Marie-Luise Knott, Berlin 1986, S. **##–##**, hier S. 12; engl. Orig.: „We Refugees“, in: *Menorah Journal*, New York 1943, S. 69–77.
- 41 Siehe „Gedichte, Notizen und Projektskizzen aus dem Archiv Heidi Bucher“ im vorliegenden Band, S. **##** (Häutung Bellevue).
- 42 *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Sonderheft: *Beschämung, Ressentiment, Vergeltung*, hrsg. von Werner Borleber, September/Oktober 2008.
- 43 Weitere Ausführungen in: Max Herzog (Hrsg.), *Ludwig Binswanger und die Chronik der Klinik „Bellevue“ in Kreuzlingen. Eine Psychiatrie in Lebensbildern*, Berlin 1995; Julia Susanne Gnann, *Binswangers Kuranstalt Bellevue 1906–1910*, Diss. Tübingen 2006.
- 44 Vgl. Ludwig Binswanger und Sigmund Freud, *Briefwechsel. 1908–1938*, hrsg. von Gerhard Fichtner, Frankfurt am Main 1992; weitere Ausführungen in: Sigmund Freud, „33. Vorlesung: Die Weiblichkeit“, in: ders., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Studienausgabe*, Bd. 1), hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1969, S. 544–565.
- 45 Anke Bohnacker u. a., *Körperpolitik mit dem Frauenleib (Schriftenreihe der IAG-Frauenforschung)*, Kassel 1998, S. 55–59.
- 46 Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (1949), Hamburg 2000; Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990), Frankfurt am Main 1991.
- 47 Paul B. Preciado, *Kontrasexuelles Manifest*, Berlin 2003, S. 14.
- 48 Vgl. Maja Storch u. a., *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen*, Bern 2017; Marianne Leuzinger-Bohleber, Robert N. Emde und Rolf Pfeifer (Hrsg.), *Embodiment – ein innovatives Konzept für Entwicklungsforschung und Psychoanalyse (Schriften des Sigmund-Freud-Instituts, Reihe 2: Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog*, Bd. 17), Göttingen 2013.

Jenni Sorkin

California Dreaming

Heidi Buchers Wurzeln im West-Coast-Feminismus



„Sei persönlich, aber nicht psychiatrisch.“
Broschüre zur „West Coast Women Artists“-
Konferenz, Januar 1972

Es gibt ein Foto aus dem Jahr 1976, das Heidi Bucher in ihrem *Libellenlust*-Kostüm zeigt, einem Kleid, das atemberaubend viktorianisch anmutet, als habe die britische Fotografin Julia Margaret Cameron (1815–1879) höchstselbst das Bild arrangiert (Abb. 1). Buchers fesselndes Selbstporträt ist eine Vision der Künstlerin, die ihre eigene Latexskulptur bewohnt: ein Lebewesen, das von einer kostümartigen Schale ummantelt ist, einer sich bauschenden Form, die ironischerweise jegliche Vorstellung, damit fliegen zu können, gar nicht erst aufkommen lässt, da das Kleid selbst die steifen Taft- und Musselinschichten nachahmt, welche ihren historischen Geschlechtsgenossinnen, sprich: den Frauen des 19. Jahrhunderts, die Luft abschnürten.

Dieses spezifische Bild vermittelt eine blitzlichtartige Erkenntnis: Buchers Zeitgenoss*innenschaft besteht in ihrer eigenen Selbstermächtigung, die durch die Verweigerungsgeste ihrer gekreuzten Arme offenkundig wird – eine Trotzhaltung, die Cameron ihren Modellen, den Haushaltshilfen aus der Spülküche oder dem Salon, die sie in klassische Nymphen und mittelalterliche Königinnen verwandelte, niemals zugestanden hätte. Als Künstlerin, die ein Jahrhundert später arbeitete als Cameron, verfügte Bucher über einen wesentlich größeren Handlungsspielraum, doch ihre hart erkämpfte Nonkonformität wurzelte mutmaßlich in den drei Jahren, die sie zwischen 1970 und 1973 in Nordamerika, erst in Kanada und dann in Los Angeles, verbrachte. In dieser Zeit unternahm Bucher ihre ersten Versuche auf dem Gebiet der körperbasierten Performance und Skulptur, die stark von der feministischen Kunst amerikanischer Prägung beeinflusst waren, der sie dort begegnete.

In den frühen 1970er-Jahren schickte sich Los Angeles in ästhetischer wie in organisatorischer Hinsicht an, zum wichtigsten US-amerikanischen Hotspot der feministischen Kunst zu werden. „Institution Building“ war angesagt. 1970 hatte Judy Chicago im Fresno State College, einer Regionaluniversität in Zentralkalifornien, das Feminist Art Program (FAP), sprich: die ersten Kunstklassen ausschließlich für Frauen, ins Leben gerufen. 15 Studentinnen trafen sich außerhalb des Campus mit Chicago als Dozentin, wobei der wichtigste Zweck dieser Unternehmung darin bestand, Kunst zu machen, ohne dass Männer diese beurteilten, kommentierten oder sich anderweitig einmischten. Doch nicht zuletzt ging es, um mit der Künstlerin Faith Wilding zu sprechen, die damals als wissenschaftliche Assistentin am FAP tätig war, bei diesem Programm darum, „zu lernen, mit Manifestationen von Macht – weiblicher, männlicher, politischer und sozialer – fertig zu werden“.¹

Nach einem Jahr tat Chicago sich mit der abstrakten Malerin Miriam Schapiro, einer älteren, von ihr bewunderten Kollegin, zusammen, und das FAP zog nach Los Angeles, wo

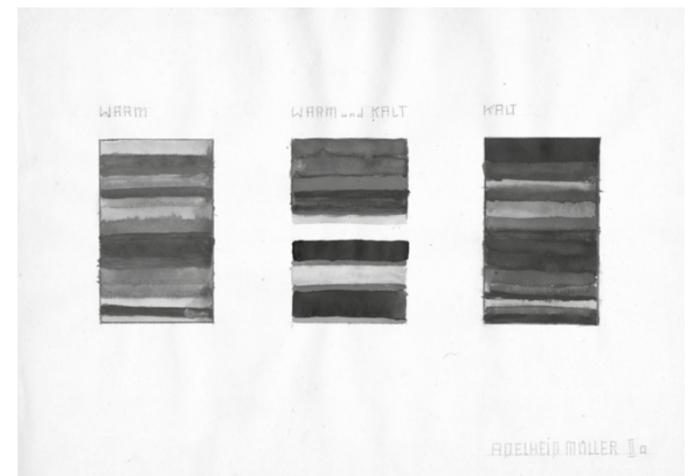
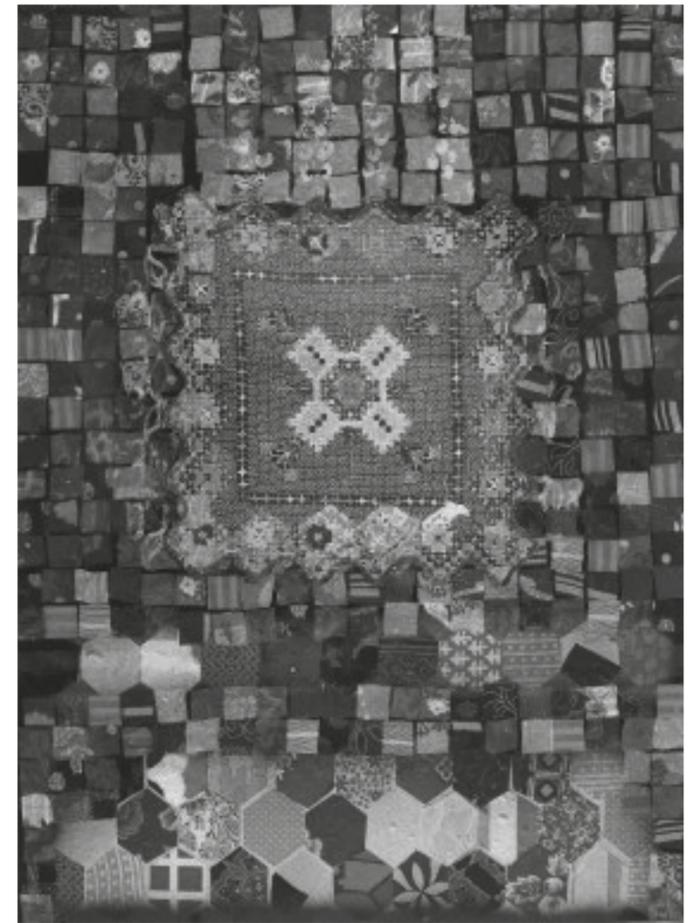
es offiziell vom California Institute of the Arts (CalArts) aufgenommen wurde. Gleichwohl trafen sich die Teilnehmerinnen weiterhin außerhalb des Campus, um zu gewährleisten, dass es einen sicheren, nur Frauen vorbehaltenen Raum gab. Dieses Mandat ebnete den Weg für die berühmte Gruppeninstallation *Womanhouse* in einer in den Hollywood Hills gelegenen Villa im Februar 1972 (Abb. 2). In allererster Linie widmete sich *Womanhouse* anhand einer Serie kooperativ entstandener sowie individueller Skulpturen, Installationen und Performances der bedrückenden Atmosphäre des häuslichen Lebens der Mittelschicht. Diese Werke befassten sich mit schwierigen und damals absolut tabuisierten Themen wie Menstruation, Mutterschaft, sexuellem Missbrauch von Kindern, Patriarchat, Niederkunft und der Sexualität von Frauen. Chicago und Schapiro waren vollauf in diese Unternehmung eingebunden und schufen an der Seite ihrer Studentinnen eigenständige wie auch gemeinschaftliche Werke.

Konvergenzen

Geboren im zeitlichen Abstand von drei Jahren, gehörten Schapiro (1923–2015) und Bucher (1926–1993) derselben Generation an und erhielten ihre formale künstlerische Ausbildung in den 1940er-Jahren (Abb. 3). Beide waren Künstlerinnen mit hervorragenden Referenzen, doch als Frauen hatten sie kaum Gelegenheit, ihre Werke auszustellen und in der Welt außerhalb der akademischen Kreise Anerkennung zu erlangen. Ungeachtet ihres jeweils unterschiedlichen nationalen Hintergrunds, veranschaulicht der jeweilige Verlauf ihrer Karriere die Geschlechterungleichheit, die Medienhierarchien und die heterosexuelle Machtdynamik, unter welchen Künstlerinnen die gesamte Nachkriegszeit hindurch litten, selbst wenn sie eine vorzügliche Ausbildung genossen hatten.

Schapiro, die Tochter russisch-jüdischer, in Brooklyn ansässiger Eltern, studierte zunächst in Kursen, die sie am Museum of Modern Art (MoMA) in New York belegte, Kunsterziehung bei Victor D'Amico, absolvierte aber ihre gesamte akademische Ausbildung an der University of Iowa. Nachdem sie dort 1946 ihr Grundstudium abgeschlossen hatte, steigerte sich ihr professionelles Ansehen dadurch noch weiter, dass sie 1949 als eine der ersten amerikanischen Künstlerinnen in den USA einen Abschluss als Master of Fine Arts (MFA) machte. Zur Malerin und Druckgrafikerin ausgebildet, arbeitete sie eng mit dem in Argentinien geborenen Meistergrafiker Mauricio Lasansky zusammen, der 1952 amerikanischer Staatsbürger wurde und für seine ausgesprochen figurativen Werke bekannt ist.

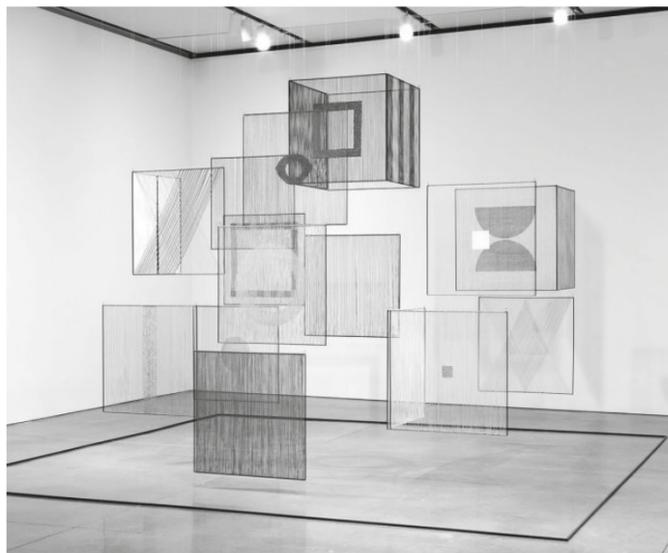
Während ihrer Zeit in Iowa traf und heiratete Schapiro den Maler Paul Brach, der eine bedeutende Karriere als ein radikalem Denken zugetaner Kunstprofessor vor sich hatte. Er war Gründungsdirektor des Kunstprogramms an der University of California, San Diego (1967), und anschließend von 1969 bis 1975 der erste Dekan des CalArts.² Wie damals üblich, waren es ausschließlich Brachs berufliche Aussichten, die den Umzug



¹ Heidi Bucher in *Libellenlust* (Kostüm) in ihrem Atelier, 1976
² *Womanhouse*, Cover des Katalogs, 1972, entworfen von Sheila Levrant de Bretteville für die gleichnamige Ausstellung, Hollywood, 30.1.–28.2.1972

³ Miriam Schapiro, *Anonymous Was a Woman*, 1976, Acryl und Collage auf Papier, 76,2 × 55,9 cm, Brooklyn Museum, New York

⁴ Heidi Bucher, *Studie*, 1945, Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, The Estate of Heidi Bucher



des Paares von New York nach Südkalifornien veranlassten; als Künstlerin, die zu Hause malte und den gemeinsamen Sohn großzog, besaß Schapiro nicht dasselbe kulturelle Kapital wie ein Mann, um erstrebenswerte berufliche Gelegenheiten ergreifen zu können. Der Umstand, dass sie neben Chicago im Feminist Art Program unterrichten konnte, ermöglichte Schapiro ihre ersten Vorstöße in die pädagogische Sichtbarkeit als einflussreiche Lehrerin und feministische Denkerin.

Auch Buchers Laufbahn war geschlechtsspezifischen Zwängen unterworfen. Als Frau hatte man sie nicht in Richtung der Schönen Künste, sondern in die der angewandten gelenkt, sodass sie zunächst in Zürich an der Schule für Gestaltung bei dem berühmten Bauhäusler Johannes Itten studierte, der für seine handfeste Pädagogik auf den Gebieten der Farbtheorie und der Mystik bekannt war. Als Modestudentin schuf Bucher zahlreiche Farbstudien, so auch jene hier gezeigte von 1945 (Abb. 4), und bediente sich dabei genau kontrollierter Wasserfarbenstriche, mit denen sie sich durch ein Inventar an „warmen“ und „kalten“ Farbpaletten hindurcharbeitete. Diese wurden zu Miniaturstapeln mit gerasterten Strukturen, welche versuchen, die Linearität zu wahren oder durchzusetzen, wobei die helleren Farben wie etwa Gelb und Türkis zu evokativen Gesten werden, die über die ihnen vorgegebene Grenze hinwegfließen.

Doch anders als Schapiro, die nur von Männern ausgebildet worden war, stammte Bucher von einer bemerkenswerten Ahnenkette von Künstlerinnen ab, die sich intensiv mit abstrakter Gestaltung und innovativen Materialien befasst hatten. So wurde Bucher neben ihrem Studium bei Itten auch von der Schweizer Textildesignerin Elsi Giauque unterrichtet, die ihrerseits eine Studentin Sophie Taeuber-Arps an der Kunstgewerbeschule Zürich gewesen war.³ In den letzten zwei Jahrzehnten ihres Lebens erweiterte Giauque die Bandbreite ihrer künstlerischen Praxis erheblich, indem sie statt Kleidungsstücken, Juwelen und textilen Zierstreifen großformatige geometrische Faserinstallationen schuf (Abb. 5). Sie war an der bahnbrechenden Ausstellung *Wall Hangings* im MoMA (1969) und an acht Ausgaben der in Lausanne ausgerichteten Biennale internationale de la Tapisserie beteiligt, die 1963 ins Leben gerufen worden war.⁴ Giauques großformatige geometrische Faserinstallationen waren wahrscheinlich eine Inspirationsquelle für die zimmergroßen, als „Häutungen“ bekannten Abgüsse, die Bucher später in Angriff nahm. Darüber hinaus hatte Los Angeles in Person der Schweizer Textilkünstlerin Françoise Grossen eine weitere Absolventin der Kunstgewerbeschule Zürich angelockt, die 1967 einen Abschluss im Fach textiles Gestalten gemacht hatte und anschließend an die University of California, Los Angeles, gewechselt war, wo sie Faserkunst bei Bernard Kester studierte und 1969 ihren MFA machte.

Wie bei Schapiro waren auch Heidi Buchers berufliche Entfaltungsmöglichkeiten zunächst genderbedingt eingeschränkt. In den 1950er-Jahren, der ersten Dekade ihrer künstlerischen Laufbahn, schuf sie vor allem Werke auf Papier und experimentierte mit gefundenen Materialien wie Seide

³ Elsi Giauque, *Élément spatial*, 1979, Leinen, Seide, Wolle und Metall, 20 Rahmen, je 89,8 x 94,9 x 0,6 cm, Musée de design et d'arts appliqués contemporains (mudac), Lausanne

⁴ Heidi Bucher, *Ohne Titel*, 1954, Seide und Leim auf Holz, 34,5 x 22 x 2,5 cm, The Estate of Heidi Bucher

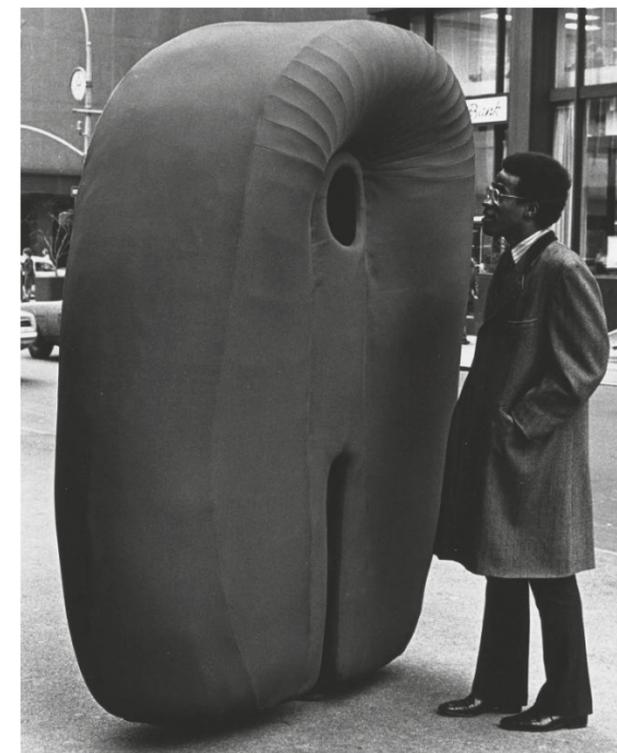
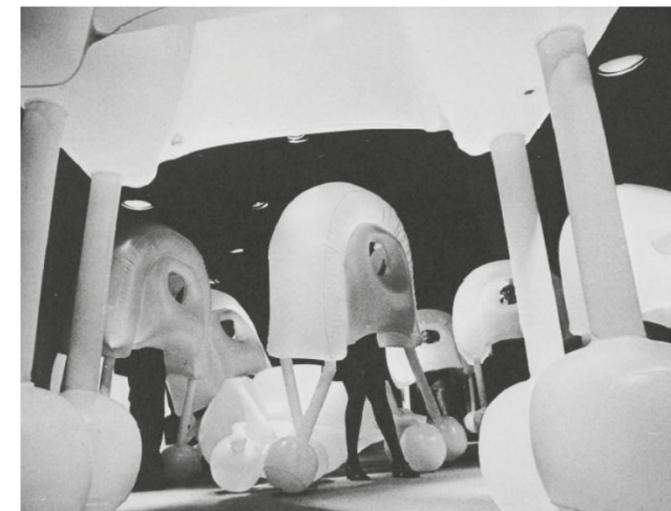
oder Tüll, die sie auf ungewöhnliche Bildträger wie Pappe, Aluminium oder Holz klebte oder sonst wie darauf befestigte (Abb. 6). Indem sie Stoffe bearbeitete und mit Markierungen versah, schuf Bucher abstrakte, biomorphe Gebilde, die sich wie zweidimensionale Gemälde ausnahmen, aber bereits ihre spätere Hinwendung zur Skulptur und zur Installation erahnen ließen. 1961 heiratete sie Carl Bucher, einen anderen Schweizer Künstler, der aber im Vergleich zu Heidi ein Amateur war, da er erst im Jahr zuvor mit dem Malen begonnen hatte.⁵ Carl, der neun Jahre jünger als seine Frau und in der Kunst ein absoluter Neuling war, hatte zuvor an der Universität Zürich Jura studiert.

Zusammenarbeit

Heidi und Carl Bucher begannen zusammenzuarbeiten und entwickelten gemeinsam den Schaumstoff und das phosphoreszierende Vinyl, das sie als Material für ihre aufblas- und tragbaren Skulpturen verwendeten, die irgendwo zwischen Kostümen und freistehenden Objekten angesiedelt waren. Gemeinsam schufen sie drei unterschiedliche Werkgruppen, die durch den Körper aktiviert wurden und Interaktivität sowohl seitens der Träger*innen als auch seitens der Betrachter*innen erforderten. Die ersten dieser *Phosphorescent Inflatables* waren auf dem Boden eines dunklen Raums arrangierte Gegenstände, die wie Quallen leuchteten. Zog man sie an, führten sie zu einem, wie es bei ihrer ersten Präsentation in den USA hieß, „gespenstischen, futuristischen Ballontanz“ (Abb. 7).⁶

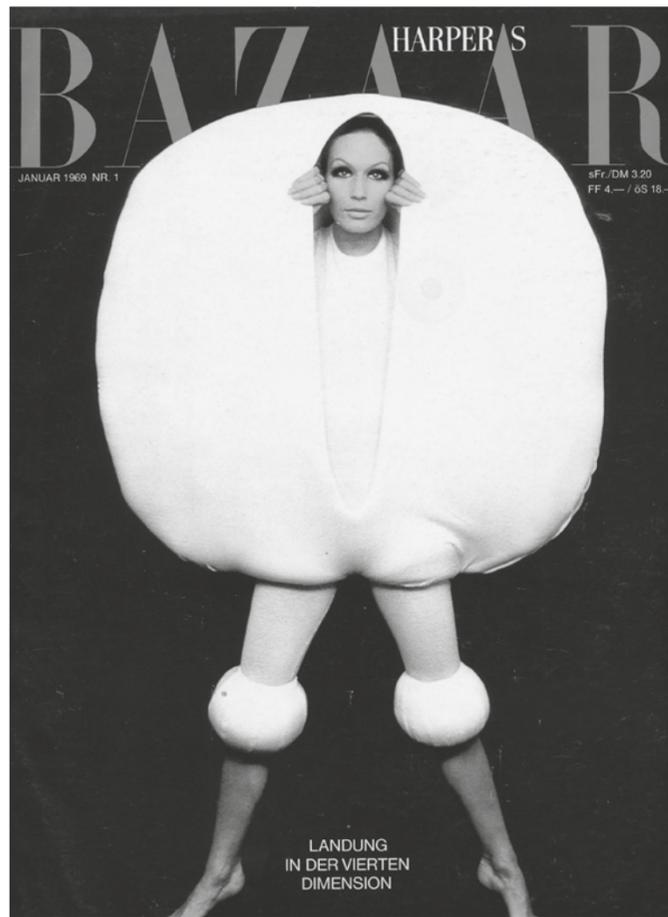
Bei den *Apparel Sculptures* hingegen handelte es sich unverkennbar um tragbare Gebilde aus zusammengeklebtem Schaumstoff, der jeweils mit einem monochromen Nylonstoff in den Farben Rot, Blau, Dunkelgrau oder irisierendes Lila überzogen war (Abb. 8). Diese überdimensionierten Objekte sollten aussehen, als würden sie schweben, wenn man sie trug. In Anbetracht ihrer Vertrautheit mit Textilien und Mode lassen sich diese einzigartigen Vorstöße in die Gefilde von Stoff, Gewebe und weichen Skulpturen zur Gänze Heidi zuschreiben, die bei der Gestaltung derselben auch häufig abgelichtet worden ist. Allerdings erwuchs daraus eine unbewusste Form von Selbstobjektivierung. Denn statt Bewegung oder Interaktivität zum Ausdruck zu bringen, handelte es sich bei den Fotografien um Standbilder, auf denen Heidi Bucher sich wie für eine Modeillustration oder als Muse des mutmaßlich männlichen Gestalters des Objekts in Pose wirft.

Die dritte Werkgruppe bestand aus mit einer phosphoreszierenden Farbe beschichteten Schaumstoffblöcken, auf die Körperabdrücke aufgebracht wurden, indem man sie belichtete. Das waren die Objekte mit dem höchsten partizipatorischen Anteil, die zudem den Betrachter*innen großes Vergnügen bereiteten, wenn man sie einlud, sich auf die Schaumstoffblöcke zu setzen, zu legen oder jede von ihnen gewünschte Position einzunehmen, und im Saal plötzlich ein Stroboskoplicht anging, um den Abdruck vorübergehend zu „fixieren“.



⁷ *Phosphorescent Inflatables*, die in der Dunkelheit leuchteten, nachdem sie dem Licht ausgesetzt worden waren; Ausstellungsansicht, Carl Bucher & Heidi, Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1971

⁸ Aktivierung einer *Apparel Sculpture* in den Straßen von New York City als Event im Kontext von ACTS im Museum of Contemporary Crafts, New York, 1971



Alle drei Werkgruppen wurden gemeinsam ausgestellt und lose irgendwo zwischen Umweltskulptur, immersiver Installation und Performance kategorisiert. Beginnend mit dem Jahr 1972 und ihrem Zirkulieren an der Westküste Nordamerikas mit Ausstellungsstationen im Los Angeles County Museum of Art, dem Tacoma Art Museum in Washington und der Vancouver Art Gallery wurden sie unter der Sammelbezeichnung *Landings* bekannt.⁷

Der Begriff *Landings* ist direkt mit dem Künstler Carl Bucher verknüpft, der anfangs, diese Werke unter dem selbst ersonnenen Pseudonym Carl Lander auszustellen, um die *Landings*-Skulpturen zu bewerben und so seinen Namen seinem Œuvre anzugleichen. Auch die zunächst als *Apparel Sculptures* bekannten Objekt-Kostüme wurden bereits früh von Landers Branding-Maschine umgetauft und in der Presse als *Landings to Wear* bezeichnet. Dies führte zu einer überraschenden Gelegenheit und der größten Anerkennung dieser Werke durch die Mainstreamkultur, als sie im Januar 1969 buchstäblich auf der Titelseite von *Harper's Bazaar* landeten: Das Coverfoto zeigt ein Model, das durch einen Schlitz aus einer Art von überdimensioniertem, mit weißem Nylon überzogenem Polyurethanschaum-Rahmen herausblickt (Abb. 9).

Aufgrund des unterschweligen Sexismus jener Zeit ist Heidi die nachrangige assistierende Künstlerin. So werden die beiden 1971 im Ausstellungskatalog des Musée d'Art Contemporain (MAC) in Montréal als „Carl Bucher & Heidi“ bezeichnet, als sei sie ein Haustier, das nur einen Vornamen hat, oder etwas später und nur nachträglich Hinzugefügtes. Im Katalog selbst erwähnt sie der Kurator Henri Barras lediglich kurz als Gehilfin statt als Mitarbeiterin. Und die Skulpturen werden nicht als gemeinsame Schöpfungen der beiden gewürdigt, sondern so, als stammten sie von Carl allein: „Man sollte erwähnen, dass die Schweizer Künstlerin Heidi Bucher, die Frau des Künstlers, aktiv an der Entwicklung von Carls neuesten Werken beteiligt war und er durch Heidis Auslotung weicher Stoffe zu den ‚Apparel Sculptures‘ inspiriert wurde.“⁸

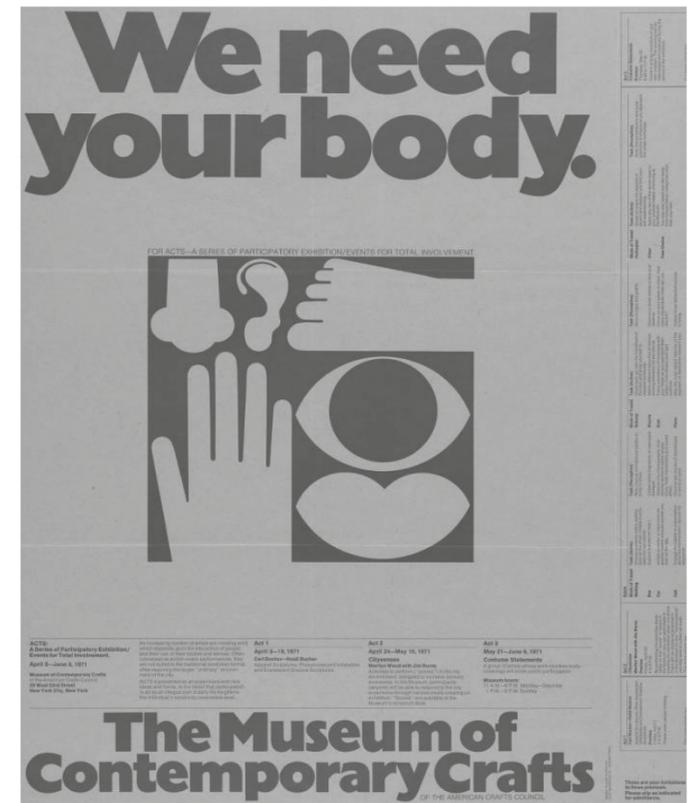
Dieselbe Werkgruppe wurde erstmals in den USA in einer Zwei-Personen-Ausstellung präsentiert, und zwar im Rahmen der Reihe *ACTS*, die in drei Teilen im Museum of Contemporary Crafts (MCC) in New York stattfand (Abb. 10). Die Buchers waren *ACT I*, der vom 2. bis zum 19. April 1971 zu sehen war, während *ACT II* und *III* von anderen Künstlern realisiert wurden.⁹ Als Teil der Ausstellung wurde in der Galerie ein Arrangement von mit phosphoreszierender Farbe beschichteten Schaumstoffblöcken eingerichtet, und die Besucher*innen wurden ermuntert, die Blöcke zu berühren oder sich nach Belieben auf den weichen Oberflächen niederzulassen. Dann blitzte ein Stroboskoplicht auf, und die Belichtung erzeugte den Effekt eines temporären Körper- oder Handabdrucks. Diese Silhouetten waren so lange zu sehen, bis das Licht abermals aufblitzte. Es handelte sich also offenkundig um ein ebenso elaboriertes wie partizipatorisches Werk, das als Erkundung von körperlicher Praxis und als indexikalische Spur bereits einen Vorgeschmack auf die raumgroßen Häutungen lieferte, die Heidi Bucher dann in den

späten 1970er-Jahren als eine Künstlerin schuf, die sich intensiv einer aus dem Material schöpfenden und experimentellen skulpturalen Praxis zuwandte.

Das Ausstellungsformat *ACTS* war von dem Museum als experimentelles Unterfangen gedacht, als eine Möglichkeit für eine objektlastige Institution, performance- und eventbasiertes Arbeiten zu erproben, das über die statische Natur der Zurschaustellung einzelner Gegenstände an den Wänden oder auf Sockeln hinausging. Das MCC hatte 1956 direkt gegenüber dem MoMA eröffnet. Als kleineres, weniger prominentes zeitgenössisches Museum befand es sich häufig in einer defensiven Haltung, duckte sich sozusagen gleichsam als Reaktion vor der Kultur der modernistischen Präsentation weg. Doch zugleich war es dank seiner Fähigkeit, rasche Schwenks zu vollziehen und neue Dinge auszuprobieren, potenziell auch agiler als jenes. In diesen Kontext gehört auch die *ACTS*-Reihe, der eine experimentelle Serie das ganze Museum bespielender Ausstellungen vorausgegangen war, die Themen wie Kostümierung, Spiel und Theatralität zum Gegenstand hatten: *Face Coverings* (1970/71) und *Furs & Feathers* (1971). Das MCC zeigte 1971 nur diese beiden Ausstellungen, das MoMA im selben Jahr hingegen 41, von denen die meisten der Malerei, der Fotografie und der Druckgrafik gewidmet waren. *ACT I* mit den Buchers im MCC befand sich in ziemlich biederer Gesellschaft: Zu sehen waren im MoMA *Alexander Rodchenko* und eine *Walker-Evans*-Ausstellung. Einen Monat nach ihrer Ausstellung hatte Keith Sonnier eine Einzelausstellung, bei der Licht auf architektonische Weise zum Einsatz kam (Abb. 11).

Auch die Buchers benutzten Licht als Mittel, indem sie damit die Schaumstoffblöcke aktivierten und die tragbaren Skulpturen illuminierten. Das waren radikale Unternehmungen, die Zuschauer*innen in bereitwillige Teilnehmer*innen verwandelten, welche ihre eigenen Körperabdrücke schufen. Ein während der Ausstellung aufgenommener Kurzfilm dokumentiert die *Apparel Sculptures*, wie sie auf den Straßen New Yorks getragen wurden und dort mit Gruppen von Kindern, paarweise einkaufenden Frauen und anderen Passant*innen interagierten. Dem Film nach zu urteilen, waren die Objekte im öffentlichen Raum außerhalb der Grenzen des Museums nicht sonderlich erfolgreich. Den meisten Leuten waren sie ein Rätsel, und die Interviewten fragten sich, was die Skulpturen bedeuteten oder was sie auf der Straße zu suchen hätten.

Aufgrund der Tatsache, dass die Ausstellung der Buchers nur zwei Wochen lief, wurde sie von der Presse nicht wirklich wahrgenommen. In der einzigen Besprechung der Schau vermochte die New Yorker Malerin Barbara Schwartz, so scheint es, die Überschneidungen, Überlappungen und Einzelbeiträge des Paares klar zu identifizieren und schrieb die verschiedenen Ensembles jeweils einem der beiden zu: Die tragbaren Elemente stammten von Heidi, die aufblasbaren von Carl. Schwartz' Rezension ist weithin deskriptiv, sie beschreibt die verschiedenen Objekte und das Erscheinungsbild jedes Raums. Letztlich kommt sie zu dem Schluss, dass die Ausstellung „über dem Abgrund zwischen Kunst und Theater



⁹ Eine tragbare *Landings to Wear*-Skulptur auf der Titelseite der ersten deutschen Ausgabe von *Harper's Bazaar*, 1969

¹⁰ Einladung zur Ausstellungsreihe *ACTS* im Museum of Contemporary Crafts, New York, an der Heidi und Carl Bucher teilnahmen, New York, 1971

¹¹ Ausstellungsansicht, *Projects: Keith Sonnier*, The Museum of Modern Art, New York, 5.5.–2.8.1971



schwebt [...]. Ihre Präsentation war eine fortschreitende Abfolge von Werken, eine Quasi-Retrospektive, die andeutet, wo sie ihre nächsten Schritte hinführen könnten. Sie planen weitere Environments in Kanada und Kalifornien.“¹⁰ 1970 erhielt Carl Bucher ein Stipendium der kanadischen Regierung, und die Familie verbrachte einen Teil des Jahres in Montréal, bevor sie nach Los Angeles zog.

2737 Outpost Drive, Hollywood

Wie Miriam Schapiro, die ihrem Ehemann nach Südkalifornien folgte, tat dies auch Heidi Bucher mit ihren beiden damals acht und sechs Jahre alten Kindern Indigo und Mayo im Schlepptau. Die Schweizer Kultur ist sehr patriarchalisch geprägt, und der Familie kommt darin eine Vorrangstellung zu. Für eine westliche europäische Demokratie war die Schweiz in gesellschaftlicher Hinsicht sehr konservativ, und es dauerte frustrierend lange, bis sie die Gleichheit der Geschlechter anerkannte; so erhielten Schweizerinnen auf nationaler Ebene erst 1971 das allgemeine Wahlrecht.

Als Künstler*innen nahmen die Buchers vielleicht eine fortschrittlichere Haltung ein, doch selbst die meisten Künstlerpaare teilten die Hausarbeit nicht gleichmäßig auf. Dies war eine der Hauptklagen jener amerikanischen Künstlerinnen, die ein feministisches Bewusstsein entwickelten. Einer der berühmtesten feministischen Beiträge jener Zeit wurde 1971 von Judy Brady veröffentlicht. In ihrem satirischen Manifest „I Want a Wife“ arbeitet sie sich durch eine erschöpfende Liste von Aufgaben und Verantwortlichkeiten hindurch, die Frauen typischerweise von ihren Männern auferlegt werden, um dann mit deren unverfrorenen Worten der Verzweiflung zu schließen: „Ich möchte eine Ehefrau, um sicherzustellen, dass meine Kinder ordentlich essen und sauber gehalten werden. Ich will eine Ehefrau, die die Kleidung der Kinder wäscht und flickt. Ich will eine Ehefrau, die auf eine gesunde Ernährung meiner Kinder achtet, die sich um deren Schulangelegenheiten kümmert, die sicherstellt, dass sie ein angemessenes Sozialleben mit ihresgleichen haben, die mit ihnen in den Park, den Zoo usw. geht [...]. Wenn ich zufällig eine andere Frau finde, die als Ehefrau besser zu mir passt als die Ehefrau, die ich bereits habe, möchte ich über die Freiheit verfügen, meine gegenwärtige Frau durch eine andere zu ersetzen. [...] Mein Gott, wer wollte denn keine Ehefrau haben?“¹¹

Wie in Schapiros Fall ergab sich auch bei Heidi Bucher die Gelegenheit, ins Ausland zu gehen und dort zu arbeiten, durch ihren Ehemann. Als Ehefrau übernahm Heidi vermutlich den größeren Teil der Kindererziehung und den größten Teil des Kochens, Reinemachens und anderer Haushaltsaufgaben. Insofern wurde Heidi das, was man heute in akademischen Kreisen als „trailing spouse“ bezeichnet, sprich: die hinterherhinkende Ehepartnerin in einer Beziehung, in der beide Partner*innen Karriere machen wollen, aber gezwungen sind, der Karriere des oder der einen gegenüber jener des oder der

¹² Eines von Heidi Buchers *Bodywrappings*, aktiviert in den Hollywood Hills, Los Angeles, 1972

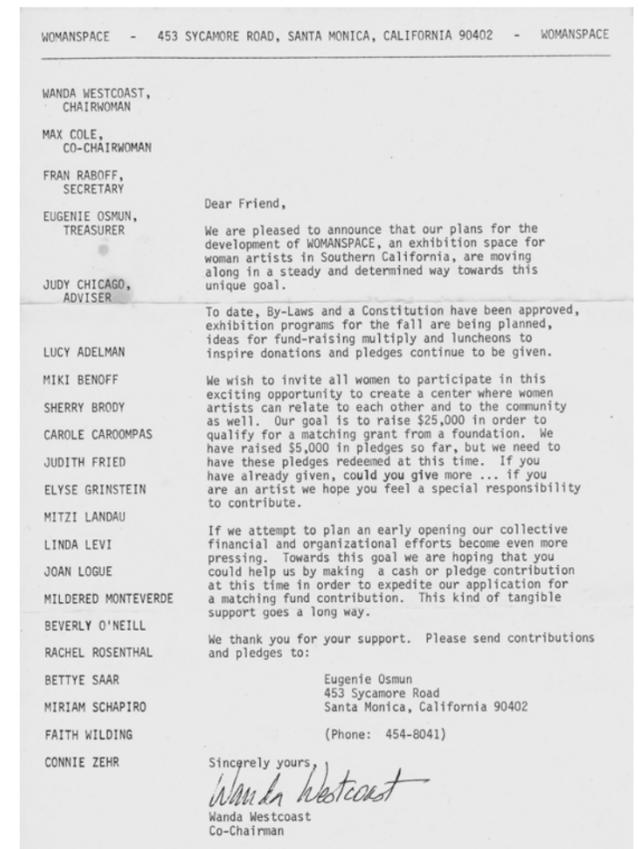
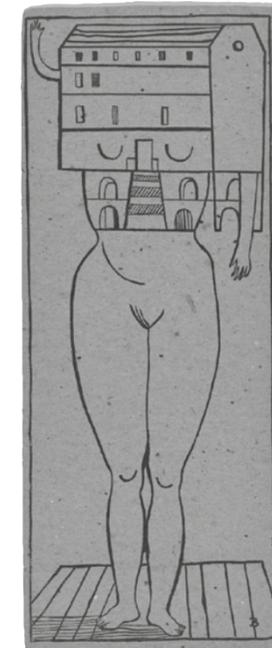
anderen Priorität einzuräumen. Doch so verhält es sich heute. In den 1960er- und 1970er-Jahren war nur eine Karriere möglich, die des Mannes, also in diesem Fall die von Carl.

1971 zogen die Buchers mit ihren beiden jungen Söhnen nach Los Angeles und mieteten ein großes Haus am Outpost Drive unweit des berühmten, gefährlich kurvigen Mulholland Drive, der auf dem Bergkamm über den Hollywood Hills verläuft, ein Viertel, das damals eher unkonventionell als schick war. Weit oben in den Hügeln stand das Haus isoliert auf einem Gipfel (Abb. S. 62, 63). Dort steht es noch heute, über und am Ende einer besonders heimtückischen Reihe von Serpentinstraßen, die nachts unbeleuchtet sind. Von diesem erhabenen Hochsitz aus glitzert in der Ferne die Stadt, bleibt aber auf frustrierende Weise außer Reichweite.

Dieselbe Befindlichkeit scheint Heidi Buchers Werke die ganzen 1970er-Jahre hindurch charakterisiert zu haben. Deren Präsenz durchzieht eine ebenso fragile wie verschlüsselte Häuslichkeit: Es gibt dort Schürzen, Strümpfe, Laken und Bettwäsche, allesamt überzogen mit einem perlmutartigen Pigment, das einen Pastellschimmer verströmt, hinter dem sich eine gespenstischere Form von Verwundbarkeit verbirgt, ähnlich Augen, die vor Tränen schimmern. *Bodywrappings* (1972) ist eine Gruppe von Skulpturen, die außerhalb des Hauses der Buchers in Hollywood aktiviert wurden (Abb. S. 64–69). Von einer Hülle aus weißem Vinyl ummantelt, erscheint Heidi darin als eine Frau, die von den Begrenzungen des Materials selbst verschlungen wird und völlig in dieses eingeschnürt ist (Abb. 12). Nur der untere Teil ihrer Beine und ihre Füße sind zu sehen: Sie ist barfuß und verwundbar. Es ist bemerkenswert, dass dieses Werk im selben Jahr entstand, in dem *Womanhouse* stattfand, ein Begriff, der wiederum auf Louise Bourgeois' *Femme Maison*-Zeichnungen aus den späten 1940er-Jahren zurückgeht (Abb. 13). Auf Bourgeois' Bild wird eine Frau von ihrem Haus verschlungen, auf ein kopfloses Wesen reduziert, dessen Fortpflanzungsfähigkeit ausgestellt wird, indem sie von der Hüfte abwärts unbekleidet ist. Doch eine Fotografie ist manchmal einfach nur eben dies: ein einzelner Moment. Die Filmrolle selbst (Abb. S. 66/67) hingegen vermittelt den Eindruck von Schauspielerei und mütterlicher Zuneigung, von der engen Beziehung, die Frauen zu ihren Körpern und zu ihren Kindern haben, während die Jungen mitmischen, indem sie sich Heidis Umhüllungen nähern und sich in den biegsamen Stoff einhüllen und darin verbergen.

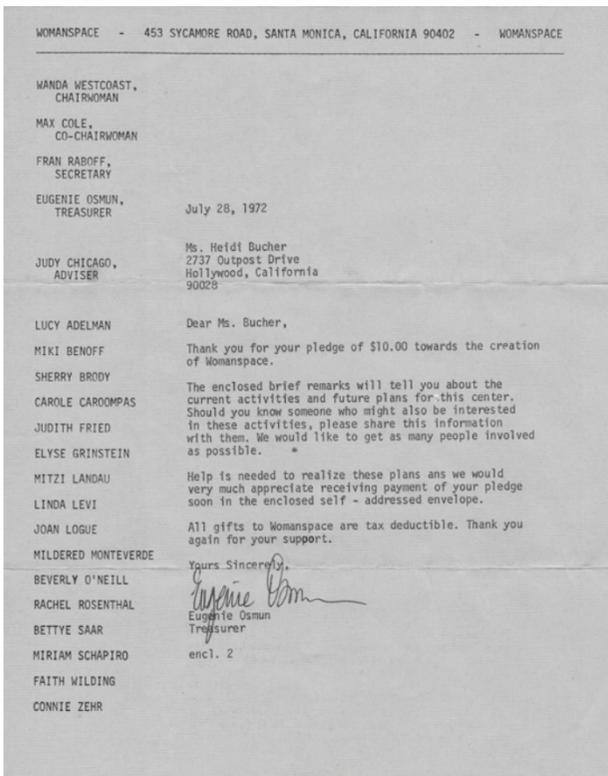
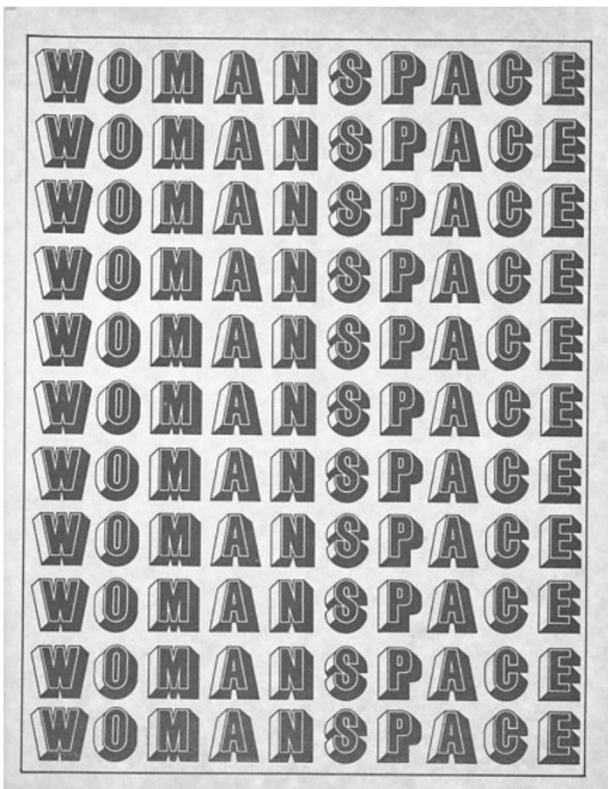
Womanhouse und das Haus der Frau

Die Gruppeninstallation *Womanhouse* wurde nur zehn Kilometer weiter in einem sandigeren, dem rauen Alltag näheren Teil von Hollywood in einer baufälligen Villa in Szene gesetzt, die seitens der Stadt bereits abgeschrieben worden war. Die Ausstellung lief nur einen Monat, vom 30. Januar bis zum 27. Februar 1972, und war zudem auch nur mittwochs bis



¹³ Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1947, Strichätzung, The Museum of Modern Art, New York, 448.2010

¹⁴ Brief mit der Ankündigung der Gründung von WomanSpace, einem Ausstellungsraum für Künstlerinnen in Santa Monica, Kalifornien, 1973, gefunden im Archiv Heidi Bucher



sonntags von 12 bis 17 Uhr geöffnet. Die Performances selbst fanden freitags und samstags jeweils um 16.30 Uhr statt. Die Unbeständigkeit des Female Art Program (das 1974 endete, nachdem in der Leitung nur noch Schapiro verblieben war) wich einem weniger anfälligen Gebilde mit einem eigenen, als Woman's Building bekannten Raum, 1972 ins Leben gerufen von Judy Chicago, der Kunsthistorikerin Arlene Raven und der Grafikerin Sheila de Bretteville. Als öffentliche Einrichtung für Frauenkultur war das Woman's Building die langlebteste feministische Institution von Los Angeles und beherbergte eine reizvolle Gruppe von Organisationen: den Feminist Studio Workshop, eine nicht offiziell anerkannte, feministisch geführte Kunstschule, die vom Feminist Art Program inspiriert war; das Women's Graphic Center, eine hauseigene Druckanstalt, die Handzettel, Rundbriefe und Künstler*innenbücher veröffentlichte und der gewinnbringende Zweig des Woman's Building war, sowie die beiden ausschließlich Künstlerinnen vorbehaltenen kollektiven Kunstgalerien Womanspace (Abb. 14) und Grandview I und II. Außerdem gab es dort einen feministischen Buchladen (Sisterhood Bookstore), einen feministischen Verlag (Associated Women's Press) und ein feministisches Theaterkollektiv (Women's Improvisation). Innerhalb des ersten Jahres zogen außerdem ein Café und ein von Frauen betriebenes Reisebüro sowie Olivia Records, eine feministische Schallplattenfirma, in das Gebäude ein.¹²

Das Woman's Building war der feministische Dreh- und Angelpunkt der Stadt, und man kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sagen, dass Bucher Veranstaltungen und Eröffnungen dort besuchte und vermutlich auch bei einigen der frühesten im Kalenderjahr 1972 ausgerichteten Events zugegen war. Während sie am Outpost Drive lebte, spendete sie zehn Dollar für die Produktion einer neuen Publikation, der ersten, die Womanspace herausgab und die im Februar/März 1973 erschien (Abb. 15, 16).¹³ Die Zeitschrift findet sich in Buchers Archiv, und der Kalender im Anhang enthält eine Reihe von handschriftlichen X-Zeichen und Klammern, die einen steten Strom von Veranstaltungen markieren, für die sie sich offenkundig interessierte. Sie alle fanden Ende Januar sowie im Februar und März statt und reichen von einem „Menstruationswochenende“ über kunsthistorische Vorträge von Arlene Raven bis zu einem Workshop mit der persönlich anwesenden französischen Romanschriftstellerin Anais Nin.¹⁴ Ob Bucher tatsächlich an diesen Veranstaltungen teilnahm, lässt sich schwer sagen, da die Familie von Hollywood nach Santa Barbara weiterzog, bevor sie irgendwann 1973 in die Schweiz zurückkehrte.

Doch noch im April 1973 stellte Heidi Bucher in einer juriierten Gruppenausstellung aus, die von der Peninsula Women's Coalition ausgerichtet wurde, einer regionalen Gruppe, die jährliche Beiträge an die National Organization of Women (NOW) entrichtete, eine der angesehensten politischen Interessenvertretungen für Frauen jener Zeit in den USA. In der *Feminism Expressed*-Ausstellung, die in der Peninsula Center Library, einem öffentlichen Veranstaltungsort, stattfand, präsentierte Bucher zwei ihrer Schaumstoff-Skulpturen.¹⁵ Sie

befand sich dort in guter Gesellschaft mit Sherry Brody, Faith Wilding und Nancy Youdelman, die alle an *Womanhouse* teilgenommen hatten, neben all den anderen Künstlerinnen, die an der Ausstellung beteiligt gewesen waren. Die Tatsache, dass man das Kunstwerk persönlich einreichen musste, belegt, dass die Buchers damals noch in der Stadt weilten.

Die chronologische Abfolge lässt sich heute nicht mehr ermitteln, zumal die Söhne Buchers, die damals noch sehr jung waren, keine genauen Erinnerungen mehr an jene Zeit haben.¹⁶ Sicher aber ist, dass Bucher einige ihrer bedeutendsten Werke in Los Angeles schuf, darunter die *Bodyshells* (1972), eine Gruppe überdimensionierter tragbarer Schaumstoffobjekte, die einem aufkeimenden feministischen Bewusstsein Ausdruck verliehen. Sie wurden auch zu einer Brücke oder einer Erweiterung der lebhaften Materialität, mit der sie und Carl sich ursprünglich auseinandergesetzt hatten, die sie aber letztlich erst nach der Rückkehr in die Schweiz vollständig zu der ihren machen konnte, indem sie die Häutungen, die raumgroßen Abgüsse, in Angriff nahm, welche den sinnlichen Effekt des Raumstiftens („placemaking“) und die Erinnerung daran verkörperten.

Ihre *Bodyshells* (Abb. S. 53–63) waren gewissermaßen eine Arbeit, an der sich die ganze Familie beteiligte, und damit zugleich fast so etwas wie ein opernhafte Ende ihrer Zeit an der Küste. Die Skulpturen sind überdimensionierte Gefäße, die den Körper ihrer jeweiligen Träger*innen völlig verdecken. In der Gebrauchskeramik entsprechen die Bezeichnungen der einzelnen Teile der Gefäße nicht nur im Englischen verschiedenen Körperteilen. So sind da eine Lippe, ein Hals und eine Schulter. Die meisten Formen nehmen zur Mitte hin derart an Umfang zu, dass diese sich der Gestalt einer

Hüfte annähert. Und unten am Sockel befindet sich manchmal ein Fuß.

Heidi Buchers *Bodyshells* muten wie Kleidung an. Sie haben einen besonders dünnen Hals. Es gibt einen gewellten Rand, der eine Bluse nachahmt. Die Objekte wirken schwer, doch in dem 16mm-Film, der ihren Auftritt am Venice Beach dokumentiert, gleiten sie über die sandige Oberfläche, während das Rauschen der Wellen allmählich lauter wird, eine akustische Traumlandschaft, leicht und luftig, die nach dem Inneren von Meeresmuscheln duftet.

Ironischerweise gibt es am Strand von Venice keine Muscheln. Es ist ein städtischer Strand, dessen Sand von Zigarettenskippen verschmutzt ist. Aber er ist auch die Heimat des Muscle Beach, wo aufstrebende Bodybuilder und Schauspieler so wenig wie möglich tragen und in der Öffentlichkeit Gewichte stemmen. Das originäre Gold's Gym, wo Arnold Schwarzenegger seine Karriere begann, lag nur einige Blocks landeinwärts von der Stelle, wo die Buchers ihren Film drehten.

„California dreaming“: Während sich alle anderen auszogen, inszenierten die *Bodyshells* eine Form des Verbergens des Selbst, indem sie sich am Rand des Wassers einrollten und eine innere, kompromisslose Haltung absteckten. Hier war Nonkonformität angesagt. Dank ihrer Interaktionen mit der feministischen Kunst in Los Angeles fand Heidi Bucher in ihrer eigenen Kunst zu einer dauerhaften Stärke in ihrer Femininität, sodass sie sich nicht scheute, ihre eigene Stimme zu Gehör zu bringen. Diese Innerlichkeit hatte Bestand und wurde mit in die Schweiz getragen, wo sie Heidi Buchers künstlerische Praxis weitere zwei Jahrzehnte stützte, in der sie sich den psychologischen Effekten von Weiblichkeit in einer Familie, einer Geschichte und einem Land der Männer widmete.

¹⁵ Titelseite der Zeitschrift *Womanspace*, 1, 1, 1973, gefunden im Archiv Heidi Bucher

¹⁶ Brief, der Heidi Buchers Spende für die Gründung von *Womanspace* dokumentiert, 28.7.1972, gefunden im Archiv Heidi Bucher

- 1 Faith Wilding, in: Laura Meyer mit ders., „Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy“, in: *n. paradoxa*, 26: *Feminist Pedagogies*, Juli 2010, S. 40–51, hier S. 40.
- 2 Für eine ausführlichere Geschichte beider Institutionen siehe das entsprechende Kapitel in: Jenni Sorkin, *Art in California*, London 2021, Kap. „The ‚isms‘ Go to School: Conceptualism, Feminism, Postmodernism“, S. 128–156.
- 3 Für eine kurze Einführung zu Elsi Giauque siehe Sabine Flaschberger, „Collar and cuffs (untitled), 1921“, [https://www.eguide.ch/en/objekt/ohne-titel-21/\(10.2.2021\)](https://www.eguide.ch/en/objekt/ohne-titel-21/(10.2.2021)).
- 4 Zu Elsi Giauque siehe Mildred Constantine und Jack Lenor Larsen (Hrsg.), *Wall Hangings*, New York 1969; Kat. *Fiber. Sculpture 1960–Present*, hrsg. von Jenelle Porter (Boston, Institute of Contemporary Art, 1.10.2014–4.1.2015; Columbus, Ohio, Wexner Center for the Visual Arts, 7.2.–12.4.2015; Des Moines Art Center, 8.5.–2.8.2015), New York u. a. 2014; *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes*, hrsg. von Anne Dressen (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 2014. Giauque stellte auf den Lausanne-Biennalen von 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977 und 1983 aus.
- 5 Siehe „Biography / Biographie“, worin Carl Bucher seine eigene Praxis beschreibt („Arbeitet seit 1960 als Maler

- und Bildhauer“), in: Kat. *Carl Bucher & Heidi*, hrsg. von Henri Barras (Montréal, Musée d'art contemporain, 1.–27.6.1971; Stratford, Ontario, The Rothmans Art Gallery, 2.7.–1.8.1971), Montréal 1971, S. 16.
- 6 Mimi Schorr, „Public to ‚Get into the Act‘, at New Exhibition / Event Serie. Carl und Heidi Bucher's Body Sculptures are ‚ACT 1‘, April 2–19, 1971“, Presseerklärung, *ACTS I, II, III*, The Museum of Contemporary Crafts, New York, American Craft Council Digital Archives, ACC Conferences, Exhibitions and Fairs (1970s series) (eingesehen am 10.2.2021).
- 7 Mary Hunt Kahlenberg, Kuratorin für Textilien und Kostüme am Los Angeles County Museum of Art, war die eigentliche Kuratorin der Ausstellung, die dort vom 25. April bis zum 11. Juni 1972 gezeigt wurde.
- 8 Kat. Montréal / Stratford 1971 (wie Anm. 5), S. 7.
- 9 *ACT II* lief unter dem Titel *Cityscapes*, eine choreografierte Abfolge von Aktivitäten, die von Marilyn Wood gestaltet worden war und von musikalischen Partituren von Jim Burns und Nelson Howe begleitet wurde. *ACT III* hingegen trug den Titel *Costume Statements* und war eine Gruppenausstellung von fünf Künstlern – June Ekman und Burt Supree, Patricia Oleszko, Debra Rapaport und Evelyn Roth –, die sich mit Kleidung und Körperbedeckungen beschäftigten.

- 10 Barbara Schwartz, „Carl und Heidi Bucher Need Your Body“, in: *Craft Horizons*, 31, 3, Juni 1971, S. 70.
- 11 Judy Syfers [Brady], „I Want a Wife“, in: *Ms. Magazine (New York Magazine)*, 20.–27. Dezember 1971, Preview-Ausgabe.
- 12 Für eine ausführlichere Geschichte des Woman's Building siehe Meg Linton und Sue Maberry (Hrsg.), *Doin' It in Public. Art and Feminism at the Woman's Building*, Los Angeles 2011.
- 13 Brief von Eugenie Osmun an Heidi Bucher, 28.7.1972, *Womanspace*, Spendenkorrespondenz, Archiv Heidi Bucher, Sammlung des Estate of Heidi Bucher. Buchers Spende geht ihrem Erhalt des *Womanspace*-Journals voraus, was bestätigt, dass die Künstlerin bei ihrer Ankunft in Los Angeles bereits in feministischen Kreisen verkehrte.
- 14 *Womanspace*, 1, 1, Februar/März 1973, S. 24–27, Archiv Heidi Bucher, Sammlung The Estate of Heidi Bucher.
- 15 Brief von Bunny Brow an Heidi Bucher, Ausstellungskorrespondenz, 24.3.1972, Archiv Heidi Bucher, Sammlung The Estate of Heidi Bucher.
- 16 Ich danke Indigo und Mayo Bucher, die eine grobe zeitliche Einschätzung vorgenommen haben; E-Mail von Indigo Bucher an die Autorin, 29.3.2021.