GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Something You Bump Into… : Formlosigkeit, Post-Minimalismus und (queer-feministische) Kunstkritik vor, um und nach 1968

Schulte-Fischedick, Valeria

2018

https://doi.org/10.25595/1543

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulte-Fischedick, Valeria: *Something You Bump Into… : Formlosigkeit, Post-Minimalismus und (queer-feministische) Kunstkritik vor, um und nach 1968*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 65, 9-27. DOI: https://doi.org/10.25595/1543.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Valeria Schulte-Fischedick

SOMETHING YOU BUMP INTO...[1] FORMLOSIGKEIT, POST-MINIMALISMUS UND (QUEER-FEMINISTISCHE) KUNSTKRITIK VOR, UM UND NACH 1968

VOR, UM UND NACH 1968

„Sixty-eight was when it was named. Sixty-six is when all this energy was there." (Lippard 1973/2008: 246)

1968 ist ein Mythos, nahezu ein eingetragenes Warenzeichen, das für Revolte, Freiheit, (sexuelle) Selbstbefreiung und Aufbruch in neue Gesellschaftsformen steht.[2] Es ist ein solch bildmächtiger Resonanzraum, dass es auch frühere und spätere Tendenzen vereinnahmt. So wird das Jahrzehnt oftmals in einer Weise rezipiert, die suggeriert, am 01.01.1960 habe eine von allen anderen Jahrzehnten davor sauber abtrennbare Epoche begonnen.

Im folgenden Beitrag soll *1968* dagegen als Nukleus eines Bedeutungsgefüges rund um die so genannte *Formlosigkeit*[3] betrachtet werden, das in seinen Lesarten die Begriffe von „Befreiung" und „Sinnlichkeit" miteinander verknüpft. Gezeigt werden soll, wie *Formlosigkeit* in dieser Zeit zur Allegorie für Revolte avanciert und Sinnlichkeit und Erotik als mögliche Protestformen theoretisiert werden. Oftmals wird *Formlosigkeit* nach anfänglich eher pejorativer Ausdeutung hier positiv mit Gegendiskursen und Subversion gleichgesetzt.[4]

Gerade der Begriff der „Formlosigkeit"[5] ist philosophiegeschichtlich mit Fragen der Geschlechterdifferenz aufs Engste verknüpft. *Formlose* Formen sind – vergleichbar hierin dem Körperfragment, der Collage oder auch nicht-linearen Schnitttechniken im Film – oftmals ideale Ausdrucksträger gesellschaftlicher Diskussionsfelder und Veränderungsprozesse.

So eignen sich anscheinend auch *Anti Form* (Robert Morris 1968), das *Formlose* oder *Prozesshafte* als Sinnbilder einer Ära des gesellschaftlichen Umbruchs, wie er mit 1968 verbunden wird.[6] An solchen Lesarten lassen sich, wie ich weiter ausführen möchte, bis heute vorherrschende Diskurse der Zeit – so in den frühen 1990er Jahren *Abject Art* und die Erweiterung hin zur Queer-Theorie, sowie aktuell Diskurse rund um das so genannte *Anthropozän* – ablesen. Sie alle verdanken den 1960er Jahren Wesentliches.

Mein Beitrag unternimmt den Versuch, anhand einer

1) Lucy Lippard zitiert Ad Reinhardt 1967 eingangs zu ihrem Essay „As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", Wiederabdruck in: Lippard (1971, 120). Für wichtige Hinweise zu diesem Text danke ich Susanne von Falkenhausen und Elena Zanichelli. Dank an Cheim & Read und Louise Bourgeois Studio, New York.

2) Für Norbert Frei ist „‚68' […] eine Erfindung. […] ‚68' ist ein Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutungen […]. […] Was „[…] mit ‚68' in Verbindung stand, erstreckte sich […] in manchen Ländern über ein Jahrzehnt und länger." Frei 2008/2017: S. 211–212.

3) Ich verwende *Formlosigkeit* auch in einem Sinne, wie es Umberto Eco 1962 in Opera *aperta* in Bezug auf u.a. die *Informel*-Malerei oder die Literatur James Joyces' formulierte.

4) Die Lesarten basieren auf philosophischen Vordenkern wie u.a. Bataille, Deleuze/Guattari oder Marcuse, die auf je unterschiedliche Weise „exzessive Sinnlichkeit" zu einem Schwerpunkt ihrer Anschauungen machten.

5) Vgl. u.a. Fréchuret 1993, Bois u. Krauss 1996, Zimmermann 2001, Rübel 2012.

6) Ähnlich wie die Umwälzungen in dem Jahrzehnt insgesamt begannen auch politische Proteste in der Kunstszene bereits vor 1968. Julie Ault nennt 1965 als das Jahr der ersten Vietnamkriegsproteste durch KünstlerInnen und AutorInnen in New York. Ault 2002: S. 17–76. In Europa wird die 34. Venedig-Biennale 1968 von der Studentenbewegung besetzt, worauf sich der Großteil der eingeladenen Künstler von der Präsentation im italienischen Pavillon zurückzieht. Vgl. Pino Pascali 1968, in: Bätzner 1995: S. 195–198. Vgl. auch Galimberti 2013.

kritischen Betrachtung des Begriffes „Post-Minimalismus“ (Robert Pincus-Witten 1971) die Lesarten formloser skulpturaler Arbeiten insbesondere von Louise Bourgeois und Lynda Benglis exemplarisch zu analysieren und die Bedeutung von Geschlechterdifferenz für die Betrachtung ihrer Rezeption herauszustellen. Beide Künstlerinnen stehen im Zentrum meiner Überlegungen, da sie nicht nur die Einbindung in zunächst feministische, seit den frühen 1990er Jahren auch queere Lesarten ihrer Arbeiten verbindet und sie ungebrochenen Einfluss auf nachfolgende KünstlerInnen-Generationen haben.[7] Auch werden beide zumeist dem so genannten *Post-Minimalismus* zugerechnet, dessen bedeutungsgenerierende Begrifflichkeit ich ebenfalls analysieren möchte.[8] Die als Scharniere gewählten Begriffe „Formlosigkeit“ und „Sinnlichkeit“ erlauben es mir dabei, übergreifender und jenseits der kanonischen, stark US-amerikanisch geprägten kunsthistorischen Erzählung vom Minimalismus als Scheidewand zwischen Modernismus und Post-Modernismus zu argumentieren.[9] *Sinnlichkeit* ist zudem auch eine Möglichkeit, die Überbetonung der Abstoßung, wie sie in der so genannten *Abject Art* und ihren Ekeldiskursen im Vordergrund steht, zu begegnen. Dabei könnte der Begriff der „Sinnlichkeit“ aus feministischer Sicht problematisch sein, ist er doch philosophiegeschichtlich eng mit *Weiblichkeit* verknüpft. Wie eng genau, ist hier die Frage.

WIE 68 IST 1968 ODER WIE POST IST DER POST-MINIMALISMUS?[10]

Die Dominanz der *Minimal Art* in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung zur Nachkriegskunst lässt, so meine These, die Innovation formloser Arbeiten in ihrer Bedeutung für den Wandel des Skulpturbegriffs in den Hintergrund treten, da sie den *Post-Minimalismus* zumeist vor der Folie der *Minimal Art* oder als Unterkategorie derselben denkt.[11] So subsumiert Alex Potts Arbeiten von Robert Morris, Eva Hesse oder Louise Bourgeois, in denen er einen *Phenomenological Turn* erkennt, mehr oder weniger unter die *Minimal Art* (Potts 2000). David Hopkins wertet Lucy Lippards *Exzentrische Abstraktion* und Robert Morris’ Deklaration der *Anti Form* als „weiche” Antwort auf die „harte maskuline” *Minimal Art*, als ihre „Feminisierung” und „Desublimierung”. „Dissolution was a cultural condition in 1968“ (Hopkins 2000: 149). Ein Online-Glossar des Guggenheim Museums, New York, beschreibt *Post-Minimalism* als eine generelle Reaktion US-amerikanischer KünstlerInnen Ende der 1960er Jahre gegen den *Minimalismus*

7) Lynda Benglis’ Einfluss zu sehen u.a. bei Olga Balema, Matthew Barney, Karla Black, Asta Gröting, Anish Kapoor, Vera Kox, Marlie Mul, Carl Ostendarp, Judy Pfaff, Michael E. Smith; im Falle Louise Bourgeois’ u.a.: Monica Bonvicini u. Sarah Lucas.

8) Pincus-Witten (1971, 1977, 1987, 2007). 2007 richtet die Galerie Cheim & Read in New York die Ausstellung *Lynda Benglis Louise Bourgeois Ca 70* aus, im begleitenden Katalog ein Essay von Pincus-Witten. Vgl. auch Schulte-Fischedick (2003, S. 97–105).

9) Vgl. auch Neuner (2004: S. 564–590, 587–588.)

10) Dies auch eine Anspielung auf Kaprow (1968, S. 32–33)

11) Als differenziertere Gegenpositionen seien hier Haskell, 1984, Fer 2004, mit Wiederabdruck geänderter Text von 1999 u. Neuner 2004 genannt.

und seine geschlossenen, geometrischen Formen, denen *post-minimalistische* Tendenzen Thematiken und Materialien entgegensetzten, „previously deemed too feminin, or ‚soft' according to the Minimalist canon, […]."[12] Insbesondere die Bewertung als Gegenreaktion auf die rigiden Formen des Minimalismus kommt auch in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* in einem Beitrag von Friederike Wappler zur *Postminimal Art* zum Tragen (Wappler 2014: 294, 297).

Interessant ist diese dominante Bezugnahme auf den *Minimalismus* nicht zuletzt aufgrund der damit offensichtlich einhergehenden Gegenüberstellungen von hart versus weich, rigide versus formlos, geometrisch versus anexakt, und damit nahezu zwingend verknüpft die Binarität von *weiblich* – da sinnlich interpretiert – versus *männlich*, die zu einer Hauptfolie jeglicher Interpretation wird. In diesen Zusammenhang fällt auch die Einschätzung, in Abkehr von einem reinen Formalismus wende sich *post-minimalistische* Kunst mehr persönlichen und sozialen Thematiken zu. Mittransportiert wird hier die Bestimmung dieser Thematiken als *weiblich* (so zu finden u.a. in der Literatur zu Bourgeois, Hesse oder Benglis).[13] Auch Robert Pincus-Witten sieht eine starke Beziehung von *Post-Minimalismus* und Feminismus. Diese Verbindung zu Fragen des Geschlechts ist ein Hauptmerkmal so genannter *Anti Form*, die eine alte Frage der Kunstgeschichte, die nach dem Verhältnis von Form und Inhalt, wiederaufleben lässt.

Briony Fer schreibt bei der Betrachtung der Arbeiten Hesses von einem „underlying irrationalism in Minimalism" (Fer 1997/2008: 114) und der Suche Lippards mit der Ausstellung *Eccentric Abstraction* nach dem„what underlay this formal order" (Ebd.: 112). Dietmar Rübel wertet *Eccentric Abstraction* ebenfalls als einen „der ersten Versuche, die irrationalen Tendenzen der Minimal Art zu bündeln (Rübel 2012, 211, Fußnote 79, 346).

Das Formlose des *Post-Minimalismus* ist meiner Ansicht nach jedoch nicht das Unterdrückte, wiederkehrende Unheimliche, Andere oder irgendwie *Irrationale*, in vielen Interpretationen gar der *weibliche Gegenpart* der so genannten *Minimal Art*, sondern eine eigenständige Formsuche, die Überschneidungen, aber genauso gut ganz unabhängige Wege umfasst – zumal *formlose* skulpturale Objekte oftmals schon vor oder parallel zur *Minimal Art* entstanden. Letzteres übrigens ein Begriff, wie Bruce Altshuler sagt, „irritating everyone to whose work it was applied" (Altshuler 2013: 53). Frühe Beispiele ließen sich hier viele anführen, von Marcel Duchamps *Sculpture de Voyage* aus zerschnittenen Gummibadehauben

12) https://www.guggenheim.org/artwork/movement/post-minimalism (17.03.2018)

13) Vgl. die Ausstellung *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947–2016*, 13.03.–4.09.2016, Hauser & Wirth, Los Angeles.

1918, die Aspekte der späteren Konzept- und Prozesskunst vorwegnimmt,[14] Jackson Pollocks Skulpturen,[15] Emil Schumachers Tastobjekten 1956–57, Objekten der japanischen Künstlergruppe GUTAI, „Blue Wall" von John Mason 1959, skatologischen Formationen der *NO!art* und Drahtfigurationen von Claire Falkenstein, Allan Kaprows *Untitled (Mountain),* 1959, Robert Morris' *Untitled (Knots)* von 1963 bis hin zu Isaac Witkins bunt-schlangenförmiger Arbeit *Nagas* 1964, um nur einige zu nennen.

Nagas war bezeichnenderweise auch 1966 in der *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*-Ausstellung in New York zu sehen,[16] an deren Planung ursprünglich auch Lucy Lippard beteiligt war. Diese Ausstellung gilt gemeinhin als Meilenstein der *Minimal Art*, auch wenn sie so „minimalistisch" eigentlich nicht war.[17] Auch andere Werke aus den frühen 1960er Jahren von Franz Erhard Walther, Eva Hesse, Bruce Nauman, Lygia Clark oder insbesondere Carl Andres' Zementhäufchenarbeiten Anfang der 1960er Jahre veruneindeutigen die Erzählung einer linearen Entwicklung vom *Minimalismus* zum *Post-Minimalismus,* von geometrischen, stark männlich konnotierten, zu amorphen, dem *Weiblichen* zugeordneten *Anti-Formen*. Sie zeigen vielmehr alternative, von der *Minimal Art* unabhängige Entwicklungslinien auf. Die Gleichzeitigkeit und verwirrende Uneindeutigkeit damaliger künstlerischer Tendenzen, die in den kunsthistorischen Klassifizierungen und zeitlichen Einordnungen oftmals sehr klar umrissen scheinen, wird hier einmal mehr offensichtlich.

Der *Post-Minimalismus* ist also – so meine These – nicht so *post* wie es zunächst scheint. Herkömmlicherweise wird *Post-Minimalismus* als kunstgeschichtlicher Terminus primär auf die späten 1960er Jahre gelenkt. Meiner Ansicht nach wird dies neben Robert Morris' Text zur *Anti-Form* 1968 auch durch eine Bündelung einflussreicher Ausstellungen – die von Robert Morris 1968 in New York kuratierte Ausstellung *9 at Leo Castelli*, die in Europa stattfindenden Präsentationen *Op Losse Schroeven* sowie die legendäre *When Attitudes Become Form*-Ausstellung von Harald Szeemann, weiterhin die New Yorker *Anti-Illusion*: *Procedures Materials*-Präsentation von Marcia Tucker und James Monte – hervorgerufen. Auf diese Weise entsteht mit der zeitlichen Einordnung eine historische Verzerrung, ähnlich wie dies auch nicht selten mit dem Schlagwort *1968* geschieht. Die Ausstellungen sind meines Erachtens aber bereits Ausdruck einer früh einsetzenden Musealisierung dieser Tendenzen, die zumeist europäische und US-amerikanische

14) Bei *Sculpture de Voyage* handelt es sich um eine *Serie* von jeweils im Raum verspannten Strukturen aus zerschnittenen Gummibadehauben und Schnüren, die Duchamp nach eigenen Aussagen immer wieder neu arrangierte – ein prozessuales Spiel, dass er bis zur Auflösung der Gummiformen über drei oder vier Jahre verfolgte. Vgl. Cabanne 1972: S. 87.

15) Jo Applin diagnostiziert einen eher ambivalenten Status dieser Arbeiten im Werk von Pollock und schlägt als Bezeichnung „Objekte", „Modelle", „Test-pieces" oder auch einfach „Dinge" („things") vor. Vgl. Applin 2015, S. 89. Ich sehe sie demgegenüber als im Werk gleichberechtigte skulpturale Objekte oder eben Skulpturen an. Vgl. weiterhin *Jackson Pollock & Tony Smith.* Matthew Marks Gallery, New York, 07.09.–27.10.2012.

16) Kuratiert von Kynaston McShine im Jewish Museum, New York. 27.04.–12.06.1966.

17) Altshuler 2013: S. 53. Mit *10* in der Dwan Gallery New York ist zudem vom 04.–29.10.1966 fast gleichzeitig zur *Eccentric Abstraction Minimal Art* ausgestellt.

Strömungen gemeinsam zeigte. So ist es auch keine rein US-amerikanisch kunstimmanente Frage, auch wenn die vermeintliche Unabhängigkeit vom europäischen Kunstgeschehen gerne evoziert wird.[18]

SOMETHING YOU BUMP INTO... EXZENTRISCHE ABSTRAKTION UND SINNLICHE MATERIALITÄT

1966, nur einige Jahre, bevor sich Lucy Lippard nach erstem Zögern dem Feminismus anschließt[19] und zu einer seiner wichtigsten Wortführerinnen wird, führt ihre visionäre Ausstellung *Eccentric Abstraction* in der New Yorker Fischbach Gallery eine vorwiegend taktil-sinnliche Kunstauffassung über die Eingeweide ein. Mit dieser lediglich acht KünstlerInnen umfassenden Ausstellung – darunter Bourgeois, Hesse und Nauman – propagiert Lippard bereits vieles, was einige Jahre später als so genannte *Anti Form*, *Post-Minimalismus* und *Prozesskunst* bezeichnet und dann primär mit männlichen Protagonisten verknüpft werden wird.[20]

Lippards Beitrag wird zunehmend gewürdigt, allerdings steht nach wie vor nicht zuletzt wegen seines einflussreichen Essays *Anti-Form* von 1968 Robert Morris im Zentrum der Kunstgeschichtserzählungen. Morris wird 1968 die bereits erwähnte Ausstellung zur Anti-Form im Castelli Warehouse mit u.a. auch Eva Hesse, Bruce Nauman und Keith Sonnier einrichten, alle drei Positionen waren auch in *Eccentric Abstraction* vertreten.

Im März 1966 waren in New York mehrere Arbeiten von Eva Hesse in der Ausstellung *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism* zu sehen.[21] Lucy Lippard hatte schon kurz zuvor geplant, Hesse prominent in ihre Ausstellung *Eccentric Abstraction* aufzunehmen und integriert, nachdem sie Arbeiten von Louise Bourgeois 1964 in der New Yorker Stable Gallery gesehen hatte, mindestens zwei Werke der Künstlerin in *Eccentric Abstraction*. Die Kuratorin erinnert sich sogar an vier bis fünf Werke.[22] Zwei scheinen verbürgt: Zum einen die Latexarbeit *Prattonia No. 2, Sclerosis,* 1966, die in der Titelgebung Krankheit assoziiert, in der Form eine zerklüftete, vulkansteinähnliche Oberfläche aufweist, und die bräunlich-rötliche Latexarbeit *Portrait,* 1963 **(Abb. 1)**, die traditionellen Vorstellungen eines Porträts eine Absage erteilt und vielmehr eine reiche, geschwulstartige und an den Rändern ausgefranste Oberflächenstruktur besitzt. Wie Briony Fer schreibt, handelt es sich hierbei um die Gussform eines ihrer hängenden Gipstorsos.[23] Bourgeois verwendete des Öfteren die Zwischenstadien ihrer Arbeitsprozesse und definierte so

18) Die Wanderausstellung *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment* betont 2000 auch die radikalen künstlerischen Tendenzen in Osteuropa oder Südamerika. Beteiligte KünstlerInnen sind so neben Eva Hesse, Piero Manzoni und Bruce Nauman u.a. auch Lygia Clark, Jiří Kolář, Edward Krasiński und Hélio Oiticica.

19) Katalog: *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the ‚70's*, 1996, darin: From Eccentric To Sensuous Abstraction: An interview With Lucy Lippard , S. 26–31. Ausstellung im Rose Art Museum der Brandeis University vom 21.04.–30.06.1996, u.a. mit Lynda Benglis, Eva Hesse und Hannah Wilke.

20) Weitere beteiligte KünstlerInnen: Alice Adams, Gary Kuehn, Don Potts, Keith Sonnier und Frank Lincoln Viner. 20.09.–08.10.1966.

21) Kuratiert von Joan Washburn. Graham Gallery, New York, 01.–26.03.1966.

22) Lippard in einer Mail an die Autorin am 01.07.2004: "There were more than two Bourgeois works in the show, maybe four or five? I thought they all came from Arthur Drexler, the curator of architecture at MoMA. They were small, latex, and I don't recall their having titles at all."



// Abbildung 1
Louise Bourgeois: Portrait, 1963

Formen, die zuvor ein Negativ und somit eigentlich ein Abfallprodukt waren, als eigenständige Werke.

Die Ausstellung *Eccentric Abstraction* wird 1966 in den damals wichtigsten Kunstmagazinen besprochen und muss im Nachhinein als eine der einflussreichsten Ausstellungen dieser Zeit bewertet werden.[24] Die von Lippard im gleichnamigen Essay beschriebenen Charakteristika im Werk junger KünstlerInnen der US-amerikanischen Ost- und Westküste umschreiben eine sogenannte „nichtskulpturale" Tendenz, die – so ihre Worte – bewusst herkömmliche Strategien wie anziehendes Material oder gefällige Form ignoriert, und stattdessen unerwartete, den Tastsinn anregende Oberflächen und nicht selten humorvolle Formen anbietet.[25] „Only the ugly is attractive" – mit diesem Zitat des Dichters Champfleury aus dem 19. Jh., das sie ihrem Essay *Eccentric Abstraction* voranstellt, proklamiert Lippard eine radikale Umwertung der in Philosophie und Kunsttheorie traditionell mit dem *Hässlichen* verknüpften *Formlosigkeit*.[26] Der Surrealismus scheint Lippard zufolge einer der entscheidendsten Einflüsse dieser ungewöhnlichen Objekte zu sein. Sie teilt mit dieser Einschätzung eine Perspektive, in der schon Gene R. Swenson 1966 die Ausstellung *The Other Tradition* zusammengestellt hatte, in der er u.a. Objekte von Paul Thek, Pablo Picasso, René Magritte, André Masson, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Arshile Gorky und Jackson Pollock versammelte.[27]

Wie *Eccentric Abstraction* postulierte auch *The Other Tradition* nur kurz darauf eine Gegentendenz zu insbesondere formalistischer Malerei und minimalistischen Kunstrichtungen (Rothkopf 2002: 177). Swenson misst der neuen Sexualität in der Kunst – und darin folgt ihm Lippard in den Essays *Eccentric Abstraction*, aber auch *Eros Presumptive* – eine entscheidende Bedeutung als Alternative zur modernistischen Kunstauffassung bei. Für ihn ist sie ein Zeichen der „deep and basic revolution now taking place in the realm of sexual awarness."[28]

In die Ausstellung *Eccentric Abstraction* hätte auch ideal Lynda Benglis „Wax Painting" *Travel Agent* **(Abb. 2)** gepasst, das sie 1966 beginnt.[29] Es ist eine längliche und an den Enden abgerundete Wandarbeit, bestehend aus in Lagen von auf Masonit aufgebrachtem farbigem Wachs und Gips. Fast spiegelbildlich bewegen sich die kaskadenartigen kleinen Wachsaufhäufungen von zwei Seiten der Mitte zu, in der sie durch vor allem hellgelbliche und -bläuliche Farbigkeit akzentuiert werden. Die Formen sind

23) Bernadac 1995: S. 73 erwähnt *Portrait* als zweite ausgestellte Arbeit Louise Bourgeois' in *Eccentric Abstraction*; Bourgeois selber erinnert sich 2004 nicht an die dort gezeigten Arbeiten. (Bourgeois im Gespräch mit Jerry Gorovoy in einer Mail an die Autorin 2004). Fer 1999: S. 32.

24) Glueck 1966: S. 105–108; Kramer 1966: S. 27 u. 29; Antin 1966, S. 56–57; Bochner 1966: S. 57–58 u. Ashton 1966: S. 270–73.

25) Applin erwähnt 2012 die Sinnlichkeit der Einladungskarte zur Ausstellung: „[…] a pale pinkish square of fleshy latex, an unexpectedly, deliciously tactile, rubbery thing as eccentric as any of the objects in the show." S. 9–10.

26) Vgl. zu einer Geschichte des *Hässlichen* auch Eco 2007; Kliche 2001/2010: S. 25–66.

27) Lippard Mai 1966: S. 60–65. *The Other Tradition*: 27.01.–07.03.1966.

28) Swenson: "The Other Tradition" S. 35. Zitiert nach Wagner 2002 (Original 1994 hier ausf. Fassung 1996): S. 153. Wagner verweist auf die Wichtigkeit dieses Kurators. Vgl. auch Lippard Mai 1966: S. 62.

29) *Travel Agent* entstand 1966/1978. Eine Aufnahme der Arbeitsweise der *Wax Paintings* siehe Katalog zur Retrospektive Lynda Benglis 2009: S. 162.

wild, exzentrisch, dabei sehr sinnlich und ungewöhnlich in ihrem Bezug auf den „Bilduntergrund“. Sie sind spezifisch und unspezifisch zugleich und ihre Lesarten – ebenso wie die zu den Arbeiten von Bourgeois – auch ein Seismograph für die sich verändernde Rezeption der dann folgenden Jahrzehnte.

In einem Moment, als die Skulptur sich vermehrt vom Sockel und aus der „geadelten“ Vertikale bewegt und damit zugleich zum wichtigsten Medium der Stunde wird, halten sich auch Bourgeois und Benglis nicht lange mit Kategorien auf. Insbesondere Lynda Benglis gelingt eine Neuformung von Malerei und Skulptur, die diese Einordnungen unbedeutend werden lässt. Diese neuen skulpturalen Objekte zumeist junger KünstlerInnen treffen in den 1960er Jahren nicht nur auf Verständnis seitens der Betrachtenden und KritikerInnen: Manche fragen sich: „Klebt da ein Kunstwerk an meiner Schuhsohle?“[30] Ad Reinhardt hatte noch in den 1950er Jahren das im alten Paragone-Denken verhaftete Bonmot geprägt: „A definition of sculpture: something you bump into when you back up to look at a painting“.[31] Carl Andre wird es 1982 ebenfalls ironisch mit „Sculpture was something you ‚trip over‘ after ‚you shut off the lights‘“ wieder aufgreifen.[33] Man stolpert nun nicht nur über Kunst oder rennt beim Versuch, die angemessene kontemplative Entfernung zu einem Gemälde einzunehmen, in sie hinein. Die Oberflächenbeschaffenheiten, taktilen Texturen und Materialien bekommen zudem auch ein völlig neues Gewicht. Vorbereitet von u.a. Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Jackson Pollock, Lucio Fontana oder Medardo Rosso und dank KünstlerInnen wie Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claire Falkenstein, Franz Erhard Walther oder Lygia Clark werden Kunst und Kunstrezeption merklich haptischer.

Lippard verhilft so mit ihrem Essay und Ausstellungsprojekt *Eccentric Abstraction* der *Sinnlichkeit* zu einem positiven Comeback. Briony Fer hat auf die erotischen Implikationen hingewiesen, die in den Texten des *Minimalisten* Donald Judd in seinen Beschreibungen insbesondere der Arbeiten Yves Kleins aufscheinen (Fer 1997/2008: 144ff.). Auch Alex Potts arbeitet dies für John Chamberlain u.a. heraus (Potts 2000: 269ff.). Es lässt sich so durchaus auch eine Nähe zwischen Judds und Lippards Argumenten hinsichtlich körperlicher Rezeption benennen und damit eine weitere Veruneindeutigung in den Kategorien. Eine verstärkte Sinnlichkeit liegt in diesen Jahren derart in der Luft, dass es auch Bereiche wie die Architektur erreicht und Hans Hollein 1967 sein



// Abbildung 2
Lynda Benglis: Travel Agent, 1966–78

30) *Der Bund*, 24.03.1969, zitiert nach Szeemann 1970: S. 156.

31) Vgl. Fußnote 1.

32) Vgl. Mayer 2001: S. 198.

Manifest „Erotische Architektur – Wie könnte sie aussehen?“ verfasst.[33] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Piero Gilardis Text *Die Primärenergie und die ‚mikroemotiven‘* Künstler von 1968. Gilardi versucht hier den Begriff der „Primärenergie“ für neue skulpturale Positionen rund um die *Arte Povera* zu begründen, durchaus auch in politischer Absicht und vor dem Hintergrund der Studentenproteste in Italien (Galimberti 2013). Gilardi streift in seiner Charakterisierung den Begriff der „Entropie“ ebenso wie den des „Funk“, letzterer auch bei Lippard entscheidend. Immerhin vier KünstlerInnen ihrer Ausstellung *Eccentric Abstraction* – Alice Adams, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner – finden bei Gilardi Erwähnung. Die Sinneswahrnehmungen der Betrachtenden sind auch bei ihm von entscheidender Bedeutung: „[…] Die visuelle Evokationskraft und die taktile Täuschung produzieren eine rein mentale und emotive Wahrnehmung.“ (Gilardi nach Bätzner 1995: 73) Gezielt wird darauf, „den Überbau der technologischen Gesellschaft zu beseitigen“ und „auf eine ursprüngliche emotive Freiheit.“ (Ebd.: 75)

Lippard betont die Rolle des Materials in den von ihr genannten Arbeiten und mit Rückbezug auf Freud eine viszerale Rezeption von Kunst „über die Eingeweide“ – Gedanken, die sie in ihrem Essay *Eros Presumptive* 1967 weiter ausführen wird. So können Bezeichnungen wie *skatologisch*, die Lippard auf die Objekte von Louise Bourgeois anwendet und Anklänge *polymorpher Sexualität* in Zusammenhang mit Herbert Marcuses damals viel gelesenen *Eros and Civilization* und *An Essay on Liberation* gebracht werden.[34] Insbesondere dessen Utopie der polymorphen Sexualität als „Verweigerungs- und Befreiungsstrategie” sowie sein an Freud orientierter Begriff der „Desublimierung” – hier durch Skatologisches – erscheinen vor dem Hintergrund der entstehenden Hippiekultur und starker Kapitalismuskritik als passende Lesart für *formlose* Objekte und werden so auch im Rahmen der *NO!art* 1964 rezipiert, aber auch später der *Abject Art*.

Auch Susan Sontag ist von Marcuse beeinflusst.[35] In ihrem bekannten Essay *Gegen Interpretation* fordert sie schon 1964 einen sinnlicheren Zugang unserer Wahrnehmung: „Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. […] Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“[36] Anfang der 1970er Jahre wird Lippard die exzentrischen Formen auch explizit feministisch deuten. 1996 beschreibt sie im Rückblick feministische künstlerische Praxis als bewusste Strategie,

33) http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Erotische-Architektur (10.12.2017).

34) Marcuse 1955 (dt. 1965); 1968 (dt. 1969). Floyd hat 2001 auf die Bedeutung der Thesen Marcuses für die Queer-Bewegung hingewiesen. Auch Brown spricht vom polymorph-perversen als dem idealen Zustand des Menschen in *Life Against Death.* Brown 1959. Vgl. Middleman 2018: S. 125. Vgl. auch Brown *Love's Body* 1966 und *A Reply to Herbert Marcuse* 1967 (http://www.marcuse.org/herbert/booksabout/60s/67CommentaryNormanOBrown.pdf)

35) Vgl. hierzu Schreiber 2007, S. 46.

36) Sontag (Original 1964) 1982, 1995, 11–22, 22. 1996 wird Sontag das nur leicht relativieren.

den Modernismus in Zusammenspiel mit Formalismus zu untergraben und benennt – nun durch die feministische Debatte weiter geschärft – die „in-your-face sexuality of artists like Bourgeois, [...], Benglis, or Wilke." (Lippard 1996: 29)

REKONTEXTUALISIERUNGEN SEIT DEN 1990ER JAHREN: ABJECT-ART UND INFORME Seit den 1990er Jahren werden insbesondere die Arbeiten aus den 1960er Jahren beider Künstlerinnen in queer-feministischen Ausstellungen rekontextualisiert. Benglis Wachsobjekt *Travel Agent* wird so fast dreißig Jahre nach *Eccentric Abstraction* in der in New York stattfindenden Ausstellung *Abject Art – Repulsion and Desire in American Art* 1993 präsentiert.[37] Die Schau bezieht sich maßgeblich auf Lippards Überlegungen in *Eccentric Abstraction* mit der Betonung des Körperlichen und Sinnlichen und trägt somit wesentlich zur Wiederentdeckung dieser Ausstellung bei. Nun spielen *Camp* – von Sontag 1964 prominent formuliert – *Funk Art* und *NO!art* in der Ausstellung und den begleitenden Katalogtexten eine wichtige Rolle. Insbesondere *Camp* verstärkt das queere Moment.

Abject Art deutet mit Rückbezug auf Julia Kristeva[38] (1980/1982) und Judith Butler (1990, 1993, damals noch im Druck) die Sinnlichkeit in Fortführung feministischer Errungenschaften der 1970er und 1980er Jahre nun auch mit Hilfe queerer Theorien als subversive Form des Widerstands und der Befreiung von gesellschaftlicher Repression. Die hier wesentlichen Begriffe von Anziehung und Abstoßung genossen bereits bei Lippard zentrale Bedeutung, nun erweitert um Ekel-Diskurse – Sinnlichkeit ins Extreme gebracht – und die „Wiederkehr des Verdrängten/Unterdrückten" („the return of the repressed"). Auch das *Hässliche* erfährt hier – wiederum Lippard folgend – eine positive Umdeutung.

Von Louise Bourgeois ist in der Ausstellung *Abject Art* die androgyne Bronze-Skulptur *Nature Study* von 1984 zu sehen, eine mehrbrüstige, kopflose, zwischen Tier und Mensch oszillierende Form mit auch männlichen Geschlechtsorganen. Im Kontext der Ausstellung wird zudem nicht nur die inzwischen legendäre 1974 erschienene *Artforum*-Anzeige von Lynda Benglis feministisch gedeutet, sondern auch das abstrakte Objekt *Travel Agent*. Die Kuratorin Leslie C. Jones schreibt dazu: „In *Travel Agent* [...], the viewer is confronted with a distinctly vaginal icon that valorizes as well as threatens. Benglis' icon is threatening not only because it uncovers patriarchy's historical concealment and thus domination

37) Kuratiert von Craig Houser, Leslie C. Jones und Simon Taylor im New Yorker Whitney Museum.

38) Vgl. auch Laplanche und Pontalis 1996: S. 608–612. Vgl. zu Kritiken an Kristevas Theorie des Abjekten u.a. Kubitza 1993: S. 51; Schade 1995: S. 72; Rebentisch 1996: S. 85; Zimmermann 2000: S. 83–84.

of female sexuality, but because it is aroused. The tender surface of dripping wax clearly eroticizes the icon“ (Jones 1993: 45). Mit historischem Abstand ist es nicht mehr auf den ersten Blick ersichtlich, warum *Travel Agent* als „a distinctly vaginal icon“ gelesen wird. Der zeitliche Kontext ist hier sehr deutlich ablesbar. Es lohnt sich auch, die immer wiederkehrende Interpretation, nach der Lynda Benglis „the masculine aesthetic of Abstract Expressionism and minimalism into a more feminized aesthetic“ transformiert,[39] zu hinterfragen. Lynda Benglis sagte der Autorin zu ihren eigenen Einflüssen in einem Gespräch 2004, dass für ihre frühen Latex- und Polyurethanarbeiten Bilder von Morris Louis oder Jackson Pollock genauso anregend gewesen seien wie ein überfahrender Frosch auf der Landstraße oder eine Öllache in einem Gewässer.

Ebenso wie die Übermacht des *Abstrakten Expressionismus* ist auch der dominante *Minimal*-Diskurs, der sich eigentlich nur auf vergleichsweise wenige KünstlerInnen und Arbeiten bezieht, Spiegelbild der damaligen Geschlechterverhältnisse (in Nachklängen auch noch bis heute), die die Interpretationen durchdringen. Lynda Benglis' Werk lässt sich so auch nicht auf die Deutung einer „Befreiung vom Minimalismus“ einengen. 1995, nur kurz nach der *Abject-Art* – Ausstellung, wird Bourgeois' Marmorarbeit *Tits* aus den Jahren 1962–82, die zwei weibliche Brustformen in der Mitte zusammenwachsen lässt, in der von Nayland Blake and Lawrence Rinder kuratierten Ausstellung *In a Different Light* im UC Berkeley Art Museum präsentiert. Die Kuratoren sprechen von einer *gendered abstraction* in den Arbeiten von Hesse, Pollock oder Benglis. Das *gendered* wird hier je nach Standpunkt und historischem Kontext anders definiert (Rinder 1995: 5).

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich sowohl Bourgeois als auch Benglis differenziert zum Feminismus und ihrer Rolle darin geäußert haben. So Benglis 2010: „The ideas that I proceeded to develop are not so politically conscious and have to be experienced on a different level. [...] it's a formal pursuit and not a pursuit about feminism and political thinking. [...] One might see it one way or another according to your time or what you experience when you look at the work [...].“[40]

Die Ausstellung *L'Informe-Mode-d'Emploi* von Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss in Paris wird sich 1996 – drei Jahre nach der *Abject-Art*-Show – vehement gegen die ihrer Meinung nach „inhaltistische“ Lesart des „Abjekten“ stellen und zu einer regelrechten „Abject-Informe-Debatte“ führen.[41] In ihr taucht

39) So zuletzt von Hauser in einem Interview mit Benglis 2015 geäußert (http://www.huffingtonpost.com/micah-hauser/lynda-benglis_b_6527254.html).

40) Cashdan 2010: S. 214–219. Jahn benennt gegenüber den sich distanzierenden Äußerungen Bourgeois' auch ihre Aktivitäten in feministischen Aktionen in den 1970er Jahren. Vgl. Jahn http://www.bdk-bawue.de/downloads/LB_Vortrag_Jahn.pdf, 4. Zuvor auch Wye 1982: S. 26.

41) Rebentisch 1996.

die alte Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt wieder auf, für das Bois und Krauss mit dem *Informe* einen alternativen Ansatz ausgemacht zu haben meinen. *Informe* analysiert z. T. ähnliche Arbeiten mit Rückbezug – wie auch schon *Abject-Art* – auf Georges Bataille und die Begriffsfelder u.a. der „Horizontalität", der „Entropie" und des „Base Materialism", um zu einer Neudefinition der Moderne zu gelangen. Dem *Abjekten* und Skatologischen kommt auch hier, wenn auch in anderer Ausdeutung, große Bedeutung zu. Geschlechterdifferenz wird scheinbar ausgeklammert, Lygia Clark, Eva Hesse, Yayoi Kusama und Cindy Sherman sind die einzigen Künstlerinnen.[42] Krauss sagt zum Anliegen der Ausstellung: „[...] it always seemed to me that not everything is possible. And that we work within a kind of historical condition that shapes what is possible. So I wanted to show [...] how things are conditioned and therefore certain forms logically produce other forms. And those are the ones they produce, they can't really produce just anything."[43]

Von dieser post-strukturalistischen, Genderfragen ausblendenden Herangehensweise abgesehen, erfolgen auch in den letzten Jahren Rekontextualisierungen im Zeichen erweiterter Geschlechterkategorien: 2015 in Berlin und 2016 in Münster werden im Rahmen der Ausstellung *Homosexualitäten*[44] mehrere Arbeiten von Bourgeois gezeigt, zwei davon von der Decke hängende Bronzearbeiten von 1968: *Janus in Leather Jackett* und *Hanging Janus with Jacket* **(Abb. 3)**[45] nehmen im Titel Bezug auf die römische Gottheitsfigur des doppelköpfigen Janus. Wie *Tits* basieren auch *Hanging Janus with Jacket* und *Janus in Leather Jackett* auf dem Prinzip der formalen Doppelung/Spiegelung und ähneln sich formal sehr stark: Aus einer mantelartigen, zu den Seiten hin offenen, in der Mitte sich zusammenschließenden Dachform hängen jeweils zwei organisch-phallische Formen – „two phallic breasts" wie Donald Kuspit schreibt.[46] Die sich zwischen ihnen bildende Einwölbung weckt Assoziationen an die Vulva. In der Ausstellung, die sich „150 Jahre Geschichte, Politik und Kultur homosexueller Frauen und Männer in Deutschland" widmet, werden die Arbeiten von Bourgeois als Ausdruck für Androgynität und ein fluideres Verständnis von Geschlechterrollen gelesen.[47] Es ließe sich argumentieren, dass



// Abbildung 3
Louise Bourgeois: Hanging Janus with Jacket, 1968

42) Hugo 1996.

43) Krauss im Gespräch mit der Autorin in New York am 11.05.2004.

44) Schwules Museum und Historisches Museum in Berlin (26.06.–01.12.2015) und Westfälisches Landesmuseum in Münster (13.05.–04.09.2016).

45) Teil einer sechsteiligen Serie, ein Objekt aus Porzellan, fünf aus Bronze. http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-tits-al00227 (09.02.2018)

46) Kuspit, http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10.asp (09.02.2018)

47) Auch in der Ausstellung *The Empty House* im Berliner Schinkel Pavillon (21.04.–29.07.2018), die den Fokus auf Sackformen im Werk der Künstlerin legt, wird deutlich, dass Louise Bourgeois diese allen Geschlechtern zu eigenen Formen zumeist offenlässt und sich binären Zuordnungen verwehrt. Die Ausstellung führt allerdings im Begleitfolder primär Äußerungen der Künstlerin zum weiblichen, schwangeren und mütterlichen Körper zusammen.

insbesondere die zuletzt genannten Arbeiten der Künstlerin eher biomorph als formlos sind, dennoch möchte ich dagegenhalten, dass es neben ihren frühen amorpheren Formen wie *Clutching* 1962, *Double Negative* oder *Soft Landscape,* beide 1963 **(Abb. 4)** gerade auch die formale Offenheit dieser Arbeiten ist, die die genannten Zuschreibungen erst ermöglichen.



// Abbildung 4
Louise Borgeois: Soft Landscape, 1963

WIEDERKEHR DES *ABJEKTEN* – NEUE MATERIALITÄT – NEUE SINNLICHKEIT (AUSBLICK)

Fünfzig Jahre nach der *Eccentric Abstraction* Ausstellung und mehr als zwanzig Jahre nach der *Abject-Art*-Show, sind beide – *exzentrische Abstraktion* und das *Abjekte* – in künstlerischen Arbeiten und in Ausstellungen wieder virulent. ...was vielleicht auch ein Wiederaufleben des ethischen Ansatzes von *1968* bedeutet. Das inzwischen kanonisierte Formenvokabular der 1960er Jahre erscheint mittlerweile fast wie die DNA aktueller Kunstproduktion. Aus der Erweiterung des Skulpturalen erwachsen seit den 1990er Jahren und insbesondere aktuell vielfältige skulpturale Formfindungen, die wiederum über die Eingeweide gehen. Sie verkünden ein wahres Haptik-Revival, erschließen aber zugleich weitere Bedeutungsräume. In einer Neubewertung des Materiellen[48] – in den letzten Jahren gerne auch in verschiedenen Wissenschaften als *New Materialism* bezeichnet – treffen sich nun Renaissancen des *Abjekten*[49], des Taktilen[50] und neue Diskurse rund um den sogenannten *Spekulativen Realismus*[51]. Auch die eigentlich recht komplexe *Entropie* – 1966 von Robert Smithson prominent aufgenommen und theoretisiert – erfreut sich nach einer ersten Renaissance in den 1990er Jahren neben auch Begriffen wie der „Nichtlinearität" wieder verstärkter Konjunktur.[52] Mit dem *Material Turn* geht nicht zuletzt auch ein *Geological Turn* einher. Die Logik des *Turns* scheint unerschöpflich.

Waren die Diskurse rund um das *Abjekte* in den 1990er Jahren noch primär mit Genderfragen aufgeladen, so verdeutlichen diese neuen Arbeiten das aktuelle Interesse an dem so genannten *Anthropozän*, an Fragen der Umweltverschmutzung und der zerstörerischen Rolle des Menschen.[53] Auch die *Entropie*, wie sie Robert Smithson verstand, war schon Ausdruck eines starken Kulturpessimismus. Barbara Rose wertet *post-minimalistische* Arbeiten „als Metaphern für die Unberechenbarkeit und Instabilität der Sozialstruktur an sich [...]." (Rose 2015: 1107)

Warum erwähne ich das hier? *Abject Art*, *In a Different Light*, *Homosexualitäten*... dies mögen einzelne Beispiele sein. Die Ausstellung *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by*

48) Siehe z.B. auch Stakemeier u. Witzgall 2014.

49) Vgl. u.a. auch *frieze d/e* Nr. 23, Frühjahr 2016. Ausstellungen u.a.: *Formen des Auswurfs / Forms of Ejection,* Schwaz 2016, *Geographies of Contamination*, London 2014.

50) So z.B. *PRIÈRE DE TOUCHER – Der Tastsinn der Kunst*, Ausstellung und Symposium im Museum Tinguely Basel 2016. Ausstellung *Ungestalt*, Kunsthalle Basel, 19.05.–13.08.2017, u.a. mit Balema und Duchamp.

51) Siehe hierzu auch die Ausstellung *Speculations On Annonymous Materials* von Susanne Pfeffer in Kassel 2013/14, *Texte zur Kunst*, 93, „Spekulation", 2014 und Mania 2016.

52) Smithson 1966, 1967, 1973. Wulffen 2001.

53) In der Ausstellung selbst und Einleitung zur Baltic Triennial 13, „Introducing GIVE UP THE GHOST" führt der Kurator Vincent Honoré Abjektes, Informes, exzentrische Objekte, Surrealismus, Èdouard Glissants „creole garden", Polyphonie, formlose Subjektformen als Mittel des Widerstands und Anthropozän zusammen, S. 8–11.

Women, 1947–2016 mit u.a. Lynda Benglis, Lee Bontecou, Louise Bourgeois, Claire Falkenstein oder Eva Hesse argumentiert 2016 weiterhin mit einer „female sensiblity", die Wahl taktiler und sinnlicher Materialien als Ausdruck einer dezidierten Gegenposition zur „dominant masculinist language of art".[54] Es scheint sich mit diesen neuen Lesarten rund um polymorphe Formen dennoch auch eine Loslösung von der Engführung mit dem semantischen Feld der *Weiblichkeit* anzudeuten. Zudem: „Die von Aristoteles überlieferte Denkfigur, das Material sehne sich nach der Form ‚so wie wenn Weibliches nach Männlichem und Hässliches nach Schönem' begehrt [...]."[55] Wenn diese Kategorien sich aufweichen und das Weibliche nun nicht mehr nur das Männliche begehrt und das Hässliche das neue Schöne ist, bedeutet das dann nicht auch eine neue Auffassung des Verhältnisses von Material und Form, allmählich gelöst von binären Denkstrukturen?

Lässt sich weiterhin nicht argumentieren, dass *Abject Art* und Queerbewegung – in Rückbezug auf die 1960er Jahre – zu einer Revitalisierung der Sinnlichkeitsdebatte geführt haben? Anders also auch, als dies Waltraud Naumann-Beyer konstatiert: „Sozial-emanzipative Bestrebungen in Verbindung mit einer ‚Befreiung der Sinnlichkeit', wie sie die Neue Linke in den 60er Jahren verfolgt hatte, werden kaum noch artikuliert." (Naumann-Beyer 2001/2010: 534) Einige entscheidende Neubewertungen der *Sinnlichkeit*, wie sie beispielsweise in der *Abject Art* oder im Rahmen der *Queer Theory* vorgenommen wurden, habe ich demgegenüber versucht aufzuzeigen. Auch die Ausstellung *Painting 2.0.: Malerei im Informationszeitalter* erweist der *Sinnlichkeit* und *Exzentrischen Abstraktion* von Lucy Lippard 2015/2016 noch einmal Referenz. *Sinnlichkeit* erscheint hier nun zeitgemäß als die Wirkung von *Affekten*. Benglis' Bodenarbeit *Rampled Painting/Caterpillar* von 1968 aus pigmentiertem Latex findet sich in der Rubrik *Exzentrische Figuration*, Unterkapitel: *Der Körper der Malerei*. (Ammer, Hochdörfer u. Joselit 2015/2016: 102ff., 120f.)

FAZIT Es lässt sich festhalten: Der *Post-Minimalismus* ist entgegen der herkömmlichen Kunstgeschichtsschreibung ganz offensichtlich nicht so *post*, wie es zunächst scheint. Es ist deutlich geworden, dass er vieles – auch seine Datierung – den Zuschreibungen verdankt, die sich um das Bedeutungsgefüge von Revolte und sinnlicher Befreiung rund um *1968* ranken. Aber auch: Dass Arbeiten von Louise Bourgeois wie *Hanging Janus with Jacket* in einer Ausstellung 2015/2016 zu Homosexualitäten präsentiert

54) Pressetext zur Ausstellung, Hauser & Wirth, Los Angeles.

55) Wagner (2001/2010): S. 869.

werden, und der Begriff der „Formlosigkeit“ – zunehmend losgelöst von *Weiblichkeit* – eine nachhaltig positive Umdeutung erhält, ist sicherlich auch ein Erbe dieser Auseinandersetzungen vor, um und nach *1968*.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Louise Bourgeois, PORTRAIT, 1963, Latex, wall piece, 39×31.4×10.4 cm, Collection Museum of Modern Art, New York, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Peter Moore
Abb. 2: Lynda Benglis, TRAVEL AGENT, 1966–78, Pigmented beeswax and gesso on masonite, 92.1×17.1×14 cm, Courtesy Cheim & Read, New York.
Abb. 3: Louise Bourgeois, HANGING JANUS WITH JACKET, 1968, Bronze, dark and polished patina, hanging piece, 26.9×52.3×16,1 cm, Collection Glenstone, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Christopher Burke
Abb. 4: Louise Bourgeois, SOFT LANDSCAPE, 1963, Latex and plaster, 17.7×20.3×20.3 cm, Collection The Easton Foundation, © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Photo: Christopher Burke

// Literatur

Altshuler, Bruce (2013): Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History: 1962–2002. London, New York, Phaidon Press
Ammann, Jean-Christophe / Szeemann, Harald (1970): Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern. Bern, Benteli
Andre, Carl / Frampton, Hollis (1980): 12 Dialogues 1962–1963. Halifax, Nova Scotia, Canada, New York, New York University Press
Antin, David (1966): Another Category: ‘Eccentric Abstraction’, in: Artforum, Vol. 5, Nr. 3, November 1966, S. 56–57
Applin, Jo (2012): Eccentric Objects: Rethinking Sculpture in 1960s America. New Haven und London, Yale University Press
Dies. (2015): Last Things: Jackson Pollock’s Sculpture, in: Jackson Pollock: Blind Spots. Tate Liverpool 2015 und Dallas Museum of Art 2016. Delahunty, Gavin (Hg.) London, Tate Publishing & Enterprises 2015, S. 89–95
Archer, Michael (1997, 2002): Art Since 1960. London, Thames & Hudson
Ashton, Dore (1966): Marketing Techniques in the Promotion of Art, Studio International, Vol. 172, No. 883, November 1966, S. 270–273
Ault, Julie (Hg.) (2002): Alternative Art New York: 1965–1985. Minneapolis, University of Minnesota Press
Ausst.-Kat. A Minimal Future? Art as Object, 1958–1968. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Cambridge, Mass., und London, MIT Press 2004
Ausst.-Kat. Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Whitney Museum of American Art, New York 1993. ISP Papers No. 3.
Ausst.-Kat. Anti-Illusion: Procedures – Materials. Whitney Museum of Modern Art, New York 1969
Ausst.-Kat. Arme, Beine, Herzen. Westfälischer Kunstverein, Münster 1992. Meschede, Friedrich (Hg.) (Darin dt. Übersetzung: Eccentric Abstraction 1966)
Ausst.-Kat. Baltic Triennial 13 GIVE UP THE GHOST. Vilnius, Tallinn, Riga 2018. Honoré, Vincent mit Cédric Fauq und Anya Harrison (Hg.), Contemporary Art Center Vilnius und CURA BOOKS, Rom 2018
Ausst.-Kat. Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment. Independent Curators International (ICI) (Hg.), New York 2000, Wanderausstellung 2001–2002: Prag, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Berkeley California
Ausst.-Kat. BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964. Haskell, Barbara (Hg.), Whitney Museum of American Art, New York 1984
Ausst.-Kat. Bruce Nauman: A Catalogue Raisonné. Simon, Joan (Hg.). Walker Art Center, Minneapolis 1994
Ausst.-Kat. Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Staatliche Museen zu Berlin. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016
Ausst.-Kat. Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, Vom Happening zum Kunstmarkt. Herzogenrath, Wulf / Lueg, Gabriele (Hg.). Kölnischer Kunstverein, Köln 1986
Ausst.-Kat. GEWALT/Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der

gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994
Ausst.-Kat. Jackson Pollock & Tony Smith. Matthew Marks Gallery, New York, 2012
Ausst.-Kat. Formless. A User's Guide. (L'Informe. Mode d'emploi.) Centre Georges Pompidou, Paris 1996. Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E. (Hg.). Zone Books, New York 1997
Ausst.-Kat. Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Kunsthalle Bern, Bern 1969
Ausst.-Kat. Louise Bourgeois. The Museum of Modern Art, New York 1982. Wye, Deborah (Hg.)
Ausst.-Kat. Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen. Akademie der Künste, Berlin 2003, Beatrice E. Stammer, Beatrice E. / Becker, Kathrin / Weitzel, Antje / Schulte-Fischedick, Valeria (Hg.), Berlin
Ausst.-Kat. Lynda Benglis. Irish Museum of Modern Art, Dublin 2009. Gautherot, Franck / Hancock, Caroline / Kim, Seungduk (Hg.). Dijon, Les presses du réel 2009
Ausst.-Kat. Painting 2.0 – Malerei im Informationszeitalter. Museum Brandhorst, München, mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Ammer, Manuela / Hochdörfer, Achim / Joselit, David (Hg.), München, London, New York, Prestel, 2015
Ausst.-Kat. The New Sculpture The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture. Whitney Museum of American Art, New York. Armstrong, Richard/Marschall, Richard (Hg.), New York 1990
Bätzner, Nike (Hg.) (1995): Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Dresden, Basel: Verlag der Kunst
Baker, Kenneth (1988): Minimalism: Art of Circumstance. New York, Abbeville Press
Battcock, Gregory (1973): Art in the Service of the Left? In: Battcock, Gregory (Hg.) Idea Art: A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, S. 18–29
Bataille, Georges (1929): Documents 7, December 1929, S. 382. Wiederabdruck in: Formless. A User's Guide. (L'Informe. Mode d'emploi.) Centre Georges Pompidou, Paris 1996. Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E. (Hg.). Zone Books, New York 1997, S. 5
Bell, Kirsty (2016): Rag-Picking. Why has abjection gained renewed currency in art? In: frieze d/e, Nr. 23, Frühjahr 2016, https://frieze.com/article/rag-picking (25.03.2018)
Berger, Maurice (1989): Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s. New York, Harper & Row
Bernadac, Marie Laure (1995): Louise Bourgeois. Paris, Flammarion
Bochner, Mel (1966): Eccentric Abstraction. In: Arts, Vol. 41, Nr. 1, November 1966, S. 57–58
Bois, Yve-Alain / Buchloh, Benjamin H. D. / Foster, Hal / Hollier, Denis / Krauss, Rosalind / Molesworth, Helen (1994): The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject, October, 71, Winter 1994, S. 3–22
Borcherdt, Gesine: Lynda Benglis. In: BLAU, Nr. 26, März 2018, S. 34–45
Buchmann, Sabeth (2014): „Conceptual Art". In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin (Hg.), Köln, Snoeck, S. 51–55
Butin, Hubertus (2014) (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, Snoeck
Ders. (2014): Kunst und Politik in den 1960er und 70er Jahren. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin (Hg.), Köln, Snoeck, S. 198–204
Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. (Original: Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity 1990), Frankfurt am Main, Suhrkamp
Dies. Körper von Gewicht (1995). Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. (Original: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex' 1993), Berlin, Berlin Verlag
Cabanne, Pierre (1972): Gespräche mit Marcel Duchamp. Spiegelschrift 10 (Entretiens avec Marcel Duchamp) Köln, Verlag Galerie der Spiegel und Paris, éditions Pierre Belfond
Causey, Andrew (1998): Sculpture Since 1945. Oxford, New York, Oxford University Press
Colpitt, Frances (1994): Minimal Art. The Critical Perspective. 1990, 2. Aufl. Seattle, University of Washington Press
Crow, Thomas (1996): The Rise of the Sixties, – American and European Art in the Era of Dissent 1955–69. London, Calmann & King
Daniels, Dieter (1992): Duchamp und die anderen – Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln, DuMont
Deleuze, Gilles / Foucault, Michel (1977): Der Faden ist gerissen. Berlin, Merve
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1977): Rhizom. (Original: Rhizome. Introduction 1976), Berlin, Merve
Demos, T. J. (2007), The Exiles of Marcel Duchamp, Cambridge MA, MIT Press
Douglas, Mary (1985): Reinheit und Gefährdung. Eine Studio zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu. (Original: Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo 1966), Berlin, Reimer
Eco, Umberto (1962/1993): Das offene Kunstwerk. (Original: Opera aperta, 1962), Frankfurt am Main, 6. Aufl. 1993, Suhrkamp

Ders. (2007) (Hg.): Die Geschichte der Häßlichkeit. (Original: Storia della Bruttezza a cura di Umberto Eco 2007), München, Hanser
Fer, Briony (1999): Objects Beyond Objecthood. In: Louise Bourgeois – Oxford Art Journal, Vol. 22, Number 2, S. 25–36
Dies. (1997/2008): On Abstract Art. New Haven and London 1997, 3. Aufl. 2008, New Haven, London Yale University Press
Dies. (2004): The Infinite Line: Remaking Art after Modernism. New Haven, London Yale University Press
Floyd, Kevin (2001): Rethinking Reification: Marcuse, Psychoanalysis, and Gay Liberation. In: Social Text 66: 103–128. Vgl. auch Ders. (2009): Reification as Liberation: Theory, Practice, and Marcuse. In: The Reification of Desire – Toward a Queer Marxism. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, S. 120–153
Frei, Norbert (2008/2017): 1968 – Jugendrevolte und globaler Protest. Akt. u. erw. Neuauflage 2017, München dtv
Fréchuret, Maurice (1993): Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculptures du XXe Siècle, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts
Galimberti, Jacopo (2013): A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. Art History, April 2013, S. 418–441, http://www.academia.edu/10966829/_A_Third-worldist_Art_Germano_Celants_Invention_of_Arte_Povera_Art_History_36_2 (25.03.2018)
Gilardi, Piero (1995): Die Primärenergie und die >>mikroemotiven<< Künstler. (Original: Primary Energy and the Microemotive Artists 1968) in: Arte Povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Nike Bätzner (Hg.), Dresden, Basel, Verlag der Kunst
Glueck, Grace (1966): New York Gallery Notes: ABC to Erotic. In: Art in America, Vol. 54, No. 5, September–Oktober 1966, S. 105–108
Groll, Dieter (2014): Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers. Christian Posthofen (Hg.), Köln, Walther König
Hauser, Mica (2015): An Interview With Lynda Benglis, 'Heir To Pollock', on Process, Travel and Not Listening to What Other People Say. (http://www.huffingtonpost.com/micah-hauser/lynda-benglis_b_6527254.html (25.03.2018)
Hopkins, David (2000): After Modern Art. 1945–2000. Oxford, New York, Oxford University Press
Hugo, Joan (1996): L'Informe: mode d'emploi. 11.11.1996, https://frieze.com/article/linforme-mode-demploi (25.03.2018)
Jahn, Andrea (1997): Louise Bourgeois' „Abject Abstractions" oder das Unbehagen einer Modenschau der Körperteile. https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/593/590, Frauen Kunst Wissenschaft Sonderheft, S. 56–67
Dies. (1999): Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Berlin, Reimer
Dies. (2008): Louise Bourgeois – Schmerzensfrau oder feministische Provokateurin der amerikanischen Kunstgeschichte? Ein Vortrag zu Bourgeois' Körperbildern im Kontext der künstlerischen Strömungen der 60er und 70er Jahre. Vortrag 02.07.2008, Akademie der bildenden Künste Stuttgart. http://www.bdk-bawue.de/downloads/LB_Vortrag_Jahn.pdf (25.03.2018)
Leslie C. Jones (1993): Transgressive Feminitiy: Art and Gender in the Sixties and Seventies. In: Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Whitney Museum of American Art, New York, S. 33–57
Kaprow, Allan (1968): The Shape of the Art Environemnt: How Anti Form Is 'Anti-Form'? In: Artforum 6, Sommer 1968, S. 32–33
Humblet, Claudine (2016): Post-minimalisme et Anti-Form: dépassement de l'esthétique minimale. Paris, Skira
Kliche, Dieter (2001/2010): Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, S. 25–66
Kozloff, Max (1969): 9 in a Warehouse. In: Artforum, Februar, Vol. 7, Nr. 6, S. 38–42
Kramer, Hilton (1966): It's Art, But Does It Matter? In: The New York Times, 25. September 1966, Sektion 2, S. 27, 29
Krauss, Rosalind E. (1996): Informe without Conclusion. In: October 78, S. 89–105
Dies. Passages in Modern Sculpture (1977/1998): Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1977, 12. Aufl. 1998
Dies. (1978/1985), Sculpture in the Expanded Field. In: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1985, S. 275–290
Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. (Original: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection 1980), New York, Columbia University Press
Kubitza, Anette (1993): Die Macht des Ekels: Zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers. In: kritische berichte 1, S. 43–56

Kuspit, Donald: http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-is-the-phallic-woman11-3-10.asp (25.03.2018); Vortrag 04.12.2008, Witte de With, http://www.wdw.nl/en/our_program/events/donald_kuspit_on_louise_bourgeois (25.03.2018)
Laplanche, J. / Pontalis, J.-B. (1996): Verwerfung. In: Das Vokabular der Psychoanalyse. (Original: Vocabulaire de la Psychoanalyse 1967), 13. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 608–612
Lippard, Lucy R. (1966): An Impure Situation (New York and Philadelphia Letter). In: Art International, Vol. 10, Nr. 5, Mai 1966, S. 60–65
Dies. (1967/1971) As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio. Aust.-Kat. American Sculpture of the Sixties, Los Angeles County Museum of Art, 1967. Wiederabdruck in: Changing – essays in art criticism, New York, E. P. Dutton, 1971, S. 120–129
Dies. (1966): Eccentric Abstraction. In: Art International, November 1966, S. 28; 34–40. Dt. in Ausst.-Kat. Arme, Beine, Herzen. Westfälischer Kunstverein, Münster 1992. Meschede, Friedrich (Hg.), S. 23–39
Dies. (1967): Eros Presumptive. In: The Hudson Review, Vol. 20, No. 1, Spring 1967, S. 91–99
Dies. (1976/1992): Eva Hesse. New York, Da Capo Press
Dies. (1975): Louise Bourgeois: From the Inside Out. In: Artforum, 13, Nr. 7, März 1975, S. 26–33; Wiederabdruck in (1976): From the Center: Feminist Essays on Women's Art, New York, E. P. Dutton, S. 238–49
Dies. (1973/1997): Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
Dies. (1996): From Eccentric To Sensuous Abstraction: An interview With Lucy Lippard. In: Ausst.-Kat.: More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70'. Rose Art Museum, Brandais University. Waltham, Massachusetts. Stoops, Susan L. (Hg.). S. 26–31
Dies. (1973/2008): Out of the Past. Lucy R. Lippard talks about Eva Hesse with Nancy Holt and Robert Smithson, Artforum, Februar 2008, S. 236–249, S. 246. Gespräch vom 5. Juni 1973.
Mania, Astrid: Ausstellungs-Marathon – Geld ist ein Chamäleon, in Süddeutsche Zeitung, 1. Mai 2015. http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellungs-marathon-geld-ist-ein-chamaeleon-1.2460677 (25.03.2018)
Marcuse, Herbert (1955): Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud. Boston: The Beacon Press, 1955 (dt. 1965)
Ders. (1968): An Essay on Liberation. Boston: The Beacon Press (dt. 1969)
Mayer, James (2013): Minimalism art and polemics in the sixties. 2001, unver. Aufl., New Haven, London, Yale University Press
Middleman, Rachel (2018): Radical Eroticism. Women, Art, and Sex in the 1960s. Oukland, University of California Press
Meyer, Ursula: The Eruption of Anti-Art, in: Battcock, Gregory (Hg.) (1973): Idea Art – A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, S. 116–134
Morris, Robert (1968): Anti-Form. In: Artforum, Vol. 6, April 1968, S. 33–35
Neuner, Stefan (2004): Rezension von James Meyer: Minimalism: art and polemics in the sixties (2001). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67, 4, 564–590
Newman, Amy (2000): Challenging Art: Artforum 1962–1974. New York, Soho Press
Pincus-Witten, Robert (1971): Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime. In: Artforum, November 1971, S. 32–44
Ders. (1977): Postminimalism. New York, Norristown, Mailand, Out of London Press
Ders. (1987): Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966 – 1986. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press
Ders. (2007): Lynda Benglis Louise Bourgeois Circa 1970. Cheim & Read, New York
Potts, Alex (2000): The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist. New Haven, London, Yale University Press
Rebentisch, Juliane (1996): Abject, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen. In: Texte zur Kunst 24, November 1996, S. 82–93
Reichensperger, Petra (2005): Eva Hesse – Die Dritte Kategorie. München, Silke Schreiber
Rübel, Dietmar (2012): Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München, Silke Schreiber
Sandler, Irving (1988): American Art of the 1960s, New York, Harper & Row
Sayres, Sohnya u.a. (Hg.) (1984): The 60s, Without Apology, Minneapolis, University of Minnesota Press
Schmidt-Wulffen, Thomas (Hg.) (2001): Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst, Kunstforum International, Bd. 155, Juni–Juli 2001
Schreiber, Daniel (2007): Susan Sontag – Geist und Glamour – Biographie. 2. Aufl. 2008, Berlin, Aufbau Verlag

Schulte-Fischedick, Valeria (2003): Sinnliche Gegenkultur und Anti Formen – Louise Bourgeois im Kontext der 60er Jahre. In: Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen. Beatrice E. Stammer, Kathrin Becker, Antje Weitzel, Valeria Schulte-Fischedick (Hg.). Berlin: Akademie der Künste, 2003, S. 97–105
Smithson, Robert (1966/2000): Entropy and the New Monuments. In: Artforum, Jg. 5, Nr. 10, Juni 1966; Wiederabdruck in: Robert Smithson – Gesammelte Schriften, Hg. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln, Walther König 2000, S. 27–37
Sontag, Susan (1982, 1995): Gegen Interpretation (Original: Against Interpretation 1964). In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt am Main, Fischer, S. 11–22
Dies. (2001/2003): Where the Stress falls. London, Vintage
Stakemeier, Kerstin / Witzgall, Susanne (Hg.) (2014): Macht des Materials – Politik der Materialität, Zürich-Berlin, diaphanes
Wagner, Anne M. (1994, hier 1996/2002): Another Hesse. In: Eva Hesse. Mignon Nixon (Hg.), Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2002, S. 87–193
Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, C.H. Beck
Dies. (2001/2010): Material. In: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, S. 866–882
Wappler, Friederike (2002/2006): Postminimal Art. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin, (Hg.), Köln 2002, überab. 2006, S. 254–257
Dies. (2014): Postminimal Art. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hubertus Butin, (Hg.), Köln, Snoek, S. 293–297
Williams, Richard (2000): After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965–70. Manchester, New York, Manchester University Press
Wulffen, Thomas (Hg.) (2001): Der gerissene Faden – Nichtlineare Techniken in der Kunst, Kunstforum International, 155. Band, Juni–Juli 2001
Zimmermann, Anja (2001): Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars. Berlin, Reimer
Dies. (2000): Andrea Jahn: Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Frauen Kunst Wissenschaft 30, S. 82–84. https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/779/776 (25.03.2018)

// Angaben zur Autorin

Valeria Schulte-Fischedick (*1968 Münster/Westf.), lebt und arbeitet in Berlin. Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Neueren Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungen zur so genannten Anti Form und Abject Art seit 1996. Aktuell Koordinatorin/Kuratorin des Internationalen Atelierprogramms im Künstlerhaus Bethanien Berlin. Von 2010–2013 Leitung der Galerie Opdahl in Berlin. 2003 wissenschaftliche Beraterin der Ausstellung Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen, Akademie der Künste, Berlin (kuratiert von Beatrice E. Stammer u.a.). Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften (u. a. Texte zur Kunst, Art & Australia, BE Magazin) und Katalogen (u. a. zu Vanessa Beecroft, Louise Bourgeois, Haris Epaminonda, Lynn Hershman Leeson, Cindy Sherman, Del LaGrace Volcano.)

// Abstract

Following the observation that *1968* is a myth gathering together all sorts of interpretations and, in retrospect, even distorting them in part historically, my article attempts to describe the changes in the (queer) feminist reception of the sculptural objects of Louise Bourgeois and Lynda Benglis since the 1960s. A special critical focus is on the art-historical concept of so-called *Post-Minimalism*, which was coined in 1971 by Robert Pincus-Witten, and its connection with the *formless*. *Post-Minimalism* is commonly dated in art history to the late 1960s, although many earlier examples can be cited. In addition, the notions of a new kind of haptic sensibility, re-evaluated by curator Lucy Lippard with her 1966 exhibition *Eccentric Abstraction* and the prominently discussed idea of sexual liberation by Marcuse and its significance for the reception of the works of Bourgeois and Benglis, will be highlighted. It's obvious that *1968* is not as *68, Post-Minimalism* not as *post* as it may seem.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/
or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

