



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Lee Lozano. Eine Betrachtung des Œuvres im Hinblick auf die konzeptuellen Arbeiten der Künstlerin"

Verfasserin

Simone Eder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Einleitung	7
2. Gesellschaftliche und politische Brennpunkte in den USA der 60er Jahre.....	9
3. Entwicklung Lee Lozanos Oeuvres hin zu den Language Pieces	16
a) Das Frühwerk. Der Beginn aller Radikalität	16
b) Tool Paintings & Minimal Werke	37
c) Die Wave-Paintings. Die letzten Malereien	59
4. Language Pieces	76
a) INFOFICTION. Die Ausstellung	89
b) Hauptthemen der Pieces in der Ausstellung	91
5. Boycott Women und Drop Out	104
6. Biographische Daten und Ausstellungen	117
7. Schlussbetrachtung	121
Literaturverzeichnis	123
Abbildungsnachweis	133
Abbildungsteil	144

Abstract

Lebenslauf

Vorwort

Durch ein dreimonatiges Praktikum im Jahr 2005 an der *Kunsthalle Basel*, unter der Leitung von Adam Szymczyk, kam ich im Zuge der Vorbereitungen zur retrospektiv angelegten Ausstellung „*Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care*“ zum ersten Mal mit dem Oeuvre der Künstlerin in Berührung. Die Ausstellung fand vom 15. 06. 2006 bis zum 27. 08. 2006 in Basel statt und wurde danach im *Van Abbemuseum* in Eindhoven von nochmals gezeigt. Die kurze, aber prägnante Schaffenszeit Lee Lozanos faszinierte mich immer mehr und ich entschloss mich, die Künstlerin zum Gegenstand meiner Diplomarbeit zu machen.

Ich möchte mich ganz herzlich beim Team der Kunsthalle Basel für die tatkräftige Unterstützung in vielerlei Hinsicht bedanken: bei Adam Szymczyk (Direktor) für seine Idee zur Ausstellung und somit weiterführend zu meiner Arbeit, Silke Baumann & Simone Neuenschwander (Kuratorium) für die Bereitstellung sämtlicher Literatur in Sachen Lozano, Stefan Meier (Öffentlichkeitsarbeit) für die Unterstützung in Sachen Bildmaterial, Valerie Bosshard (Vermittlung) für die Besucherführungen, die ich durch die Ausstellung machen durfte, Judith Bösiger (Administration) für die moralische und administrative Unterstützung und Heidrun Ziems (Bibliothek) für die Hilfe in Sachen Bibliothek.

Weiters gilt mein Dank meiner Freundin Ladina Fessler für ihr geduldiges Lektorat und ihre geglückten Motivationsversuche, was auch für alle meine Freunde gilt. Besonders Thomas Beerli bin ich für seine Geduld und liebevolle Rücksichtnahme zum Dank verpflichtet.

Zutiefst dankbar bin ich meinen Eltern, Erika und Josef Eder für die jahrelange, geduldige Unterstützung während meines Studiums.

1. Einleitung

Schreckte mich auch der krude Stil des Frühwerkes Lozanos anfangs eher ab – im Laufe der Zeit fand ich genau diese Radikalität und Rebellion, die sich während der kurzen Schaffenszeit von zehn Jahren ständig manifestierte, zunehmend interessant und begann, mich eindringlicher damit zu beschäftigen. Der stilistische Bogen, den Lozano mit ihren Werken spannt, ist enorm. Ihre Entwicklung von expressiver, gestischer Malerei und Zeichnung über kühle Gemälde, die den Hard Edge-Tendenzen der damaligen Zeit entsprachen, bis hin zu den Spracharbeiten, die in den Kontext der Konzeptkunst einzuordnen sind, ist exemplarisch für die kunsthistorische Entwicklung des turbulenten Jahrzehnts der 60er Jahre.

Gegenstand dieser Arbeit ist die inhaltliche und stilistische Entwicklung hin zu den Spracharbeiten der Künstlerin, wobei das Hauptaugenmerk auf den Themen, welche der Kunst Lee Lozanos zugrunde liegen, gerichtet ist. Die andauernde Rebellion und die linguistischen Tendenzen ziehen sich wie ein Ariadnefaden durch das Werk Lozanos.

Im zweiten Kapitel meiner Arbeit wird ein kurzer Überblick über die gesellschaftlichen und politischen Umstände der Zeit gegeben, um die damalige allgemeine Situation, auch die der Kunstwelt, besser verstehen zu können.

Im dritten Teil möchte ich die Entwicklung hin zu den letzten Arbeiten der Künstlerin, den Language Pieces, aufzeigen. Zu diesem Zweck sind die Werke, die zu diesen Spracharbeiten führen, in drei Teilbereiche eingeteilt. Beginnend mit dem *figurativen Frühwerk*, werden Lee Lozanos vorherrschende Themen behandelt. Vor allem geht es auch um die Radikalität, die bis zum Schluss im Schaffen Lozanos zu spüren ist. Die Beschäftigung mit der darauf folgenden Werkphase, den *Tool Paintings*, lässt eine gewisse Beruhigung im Stil der Künstlerin erkennen, wobei immer wieder klar wird, dass ihr Schaffen von einer Ambivalenz im Stil geprägt ist, die es nicht zulässt, die Werke eindeutig einer Stilrichtung zuzuordnen. Die letzten Malereien, die *Wave Paintings*, bilden die dritte Gruppe von Arbeiten im dritten Kapitel meiner Arbeit und ste-

hen für den Übergang vom Kunstobjekt hin zu ephemeren Formen von Kunst, wie Texte und Aktionen.

So gelangen wir zum vierten Kapitel, in welchem die *Language Pieces* in den kunsthistorischen Kontext der Konzeptkunst eingebaut werden. Anhand einer wichtigen Ausstellung Lee Lozanos Spracharbeiten wird hier nochmals auf die Hauptthemen eingegangen.

Als abschließendes, fünftes Kapitel wird der radikale Kunstausstieg der Künstlerin behandelt, wobei auch hier versucht wird, auf einer theoretischen und kunsthistorischen Vergleichs-Basis aufzubauen.

Ziel der Arbeit ist es die Hauptthemen in Lozanos Kunst und die stilistische Entwicklung aufzuzeigen. Gleichzeitig soll es darum gehen, die Künstlerin anhand von Vergleichen mit anderen Kunstschaaffenden in die zeitgenössische Kunst der 60er Jahre in New York einzuordnen. Eine weitere Fragestellung besteht in darin, zu klären, warum Lee Lozano so extrem radikal und abweisend gehandelt hatte und schlussendlich freiwillig aus dem Kunstbetrieb ausgestiegen ist.

2. Gesellschaftliche und politische Brennpunkte in den USA der 60er Jahre

Um ein Bild über die Kunstszene rund um Lee Lozano zu bekommen, ist es wohl von Vorteil, einen kurzen Überblick über die gesellschaftliche und politische Position der Vereinigten Staaten um die Zeit von Lozanos Schaffen zu geben. Im Folgenden sollen einzelne wichtige Punkte, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, angesprochen werden, um die Situation der USA in den 60er Jahren etwas deutlicher zu machen.

Kalter Krieg

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs herrschte zwischen den USA und der Sowjetunion ein ständiger Machtkampf. In erster Linie wurden dabei der Kommunismus auf der einen und die Hegemonieansprüche der USA auf der anderen Seite bekämpft. Die Bezeichnung *Kalter Krieg* entstand aufgrund dessen, dass zwischen den beiden Großmächten nicht direkt in militärischen Auseinandersetzungen gekämpft wurde. Durch zahlreiche kritische Ereignisse, wie die Krise um Berlin, den Vietnamkrieg oder die Kubakrise, bei denen die beiden Fronten direkt oder indirekt beteiligt waren, kam es immer wieder zur Verschärfung des *Kalten Krieges*. Mit dem Zerfall der UdSSR im Jahre 1991 war dieser dann offiziell beendet, jedoch ist das Verhältnis zwischen demokratischen Staaten und Ländern mit kommunistischer Regierung nach wie vor als problematisch anzusehen.¹

Unter Präsident Dwight D. Eisenhower, der von 1952 bis 1961 Präsident der Vereinigten Staaten war, erlangte die amerikanische Gesellschaft einen extrem hohen Lebensstandard und die wirtschaftlichen Erfolge der Großmacht waren enorm. Außenpolitik wurde trotz starker Ablehnung des Kommunismus sehr vorsichtig betrieben, und größere Konflikte konnten abgewehrt werden.²

¹ Vgl. Steilberg/Flemming 1998, S. 199-200.

² Vgl. Ebda., S. 153-154.

Civil Rights Movement

Innerstaatliche Konflikte im Bezug auf die Bürgerrechtsbewegung, deren Stimme auch durch die Unterstützung des Staates immer stärker wurde, kamen dafür vermehrt zur Sprache. Die bürgerlichen Forderungen nach der Gleichberechtigung farbiger Mitmenschen in allen Bereichen des Lebens wurden durch das staatliche Verbot der Rassentrennung in Schulen 1955 forciert. Martin Luther King Jr. wurde ab 1955 zum Anführer der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und erhielt für sein Engagement in dieser Sache 1964 den Friedensnobelpreis.³

Einer der Höhepunkte der Bürgerrechtsbewegung war der Protestmarsch auf Washington am 28. August 1963, bei dem über 200 000 Menschen teilnahmen, um sich gegen die Diskriminierung schwarzer amerikanischer Bürger zu wehren. King Jr. hielt an diesem Tag vor den Abraham-Lincoln-Denkmal seine berühmte Rede „*Ich habe einen Traum...*“.⁴

Ab Mitte der 60er Jahre bekam er jedoch mit dem radikalen Flügel „*Black Power*“ der Schwarzenbewegung vermehrt Schwierigkeiten, da diese seine friedliche Art des Protestes nicht unterstützten. Während der ganzen Dekade über gab es immer wieder Eskalationen im Hinblick auf das *Civil Rights Movement*. Mehrere Male wurde Martin Luther King Jr. in diesen Jahren Opfer von Mordversuchen, wovon das Attentat von 1968 für ihn tödlich ausging.⁵

Das selbe Schicksal hatte auch Malcom X ereilt, der Mitglied der „*Black Muslims*“ war, eine Gruppe, die 1932 gegründet worden war und zum militanten Flügel der Bürgerrechtsbewegung gehörte. Malcom X wurde 1965 nach dem Austritt aus der Gruppe von radikalen Schwarzen in Harlem getötet.⁶

Frauenrechtsbewegung

Der Feminismus wurde keineswegs erst in jenem Jahrzehnt etabliert. Jedoch kamen Fragen zur ungleichen Behandlung von Frauen im Zuge der Auseinandersetzungen mit den Minderheiten des Landes immer wieder zur Sprache. Frauenfragen wurden durch verschiedene Organisationen vermehrt gestellt und

³ Vgl. Ebda., S. 154.

⁴ Vgl. Ebda., S. 204.

⁵ Vgl. Ebda., S. 154-155.

⁶ Vgl. Ebda., S. 207.

dies führte gegen Ende der 60er Jahre auch zu einer gewissen Besserung und Gleichstellung zwischen Mann und Frau, wie zum Beispiel bei der Höhe von Gehältern oder der Besetzung von leitenden Positionen.⁷ In vielen Bereichen allerdings änderte sich nicht viel für die Frauen, wodurch der Kampf der Feministinnen in den 70er und besonders in den 80er Jahren extensiv betrieben wurde.

Den Tumulten um den Kampf der Gleichberechtigung von schwarzen und weißen Bürgern und die Anfänge der Welle der Frauenbewegung Ende der 50er Jahre stand eine klare Verunsicherung in Hinblick auf den *Sputnik-Schock* von 1957 gegenüber und regte besonders die Regierung der Vereinigten Staaten zum Nachdenken an.

„Sputnik-Schock“ & Raumfahrt

Die Raumfahrt war unter anderem ein Resultat des Kalten Krieges – dem Wettrennen und den ständigen Machtdemonstrationen der beiden Großmächte USA und UdSSR. Am 4. Oktober 1957 gelang es der Sowjetunion als ersten Staat den Satelliten „Sputnik“ in die Erdumlaufbahn zu bringen. Der Schock, den diese Tatsache den Vereinigten Staaten zufügte, führte zur Gründung der NASA, der amerikanischen Raumfahrtsbehörde, und zur Forcierung von Verbesserungen in der Bildungspolitik. Man investierte Millionen in Schulen, Universitäten und Forschung und war fest entschlossen, den wissenschaftlichen Vorsprung der UdSSR schnellstmöglich aufzuholen. Die bemannte Raumfahrt wurde zu einem symbolischen Wettlauf zwischen den USA und der Sowjetunion. Doch auch in dieser Mission kam die russische Raumfahrt mit Juri Gagarin am 12. April 1961 als erste zum Zug. Jedoch konnten die Amerikaner den Wettlauf um den ersten Menschen am Mond gegen Ende der Dekade am 20. Juli 1969 für sich gewinnen.⁸

Der Konkurrenzkampf in der bemannten Raumfahrt wurde, wie schon erwähnt, durch Intentionen zu einem interkontinentalen Angriff durch Nuklearwaffen angeregt. Das Machtspiel zwischen den Großmächten kam zum Höhepunkt im Zusammenhang mit dem Konflikt mit Kuba.

⁷ Vgl. Sautter 1994, S.479.

⁸ Vgl. Steilberg/Flemming 1998, S. 163.

Schweinebucht & Kubakrise

Nachdem Fidel Castro 1958 die kommunistisch kubanische Regierung gestürzt hatte, wurde er vorerst als Held in Amerika gefeiert. Nachdem dieser jedoch angefangen hatte, US-amerikanischen Besitz zu enteignen und finanzielle Mittel der Sowjetunion annahm, brach Präsident Eisenhower alle diplomatischen Beziehungen zu Kuba ab.⁹

Durch die Spionage-Leugnung Eisenhowers vor der russischen Regierung und der Widerlegung dieser durch den Abschuss eines amerikanischen Spionageflugzeuges über sowjetischen Luftraum im Jahr 1960 wurde die Beziehung zwischen den Großmächten immer schwieriger. Zum Zeitpunkt Eisenhowers Rücktritt aus dem Präsidenschaftsamtes 1961 kam der *Kalte Krieg* zu Höhepunkt. Sein Nachfolger war John F. Kennedy, der den Wahlkampf nur knapp gegen Vizepräsident Richard Nixon gewinnen konnte. Kennedy ließ 1600 Exilkubaner vom CIA ausbilden, um das Regime von Fidel Castro zu stürzen, dabei sicherte er ihnen militärische Unterstützung seitens der USA zu. Als am 17. April 1961 der Putschversuch unternommen wurde, verweigerte der amerikanische Präsident die versprochene Hilfe. Über 400 Menschen kamen dabei um, der Rest geriet in kubanische Gefangenschaft, aus der sie im Dezember 1962 von den Vereinigten Staaten gegen Waren freigekauft wurden.¹⁰

Bevor die Gefangenen jedoch frei kamen, kam es zum Höhepunkt in der Kubakrise und gleichzeitig zum Höhepunkt des Kalten Krieges. Die Welt stand um das Jahresende 1962 am Rande eines atomaren Krieges, der nur knapp abgewendet wurde.

Im Oktober 1962 entdeckte ein amerikanisches Spionageflugzeug auf Kuba sowjetische Raketenabschussrampen. Der US-Geheimdienst verständigte die Regierung in Washington über die Rampen für russische Mittelstreckenraketen, die auch atomare Sprengköpfe aufnehmen konnten. Präsident Kennedy verhängte eine Seeblockade über die Karibikinsel und verlangte die sofortige Entfernung der Startrampen. Zu dieser Zeit waren auch bewaffnete sowjetische Militärschiffe auf den Weg nach Kuba. Nach einigen Tagen erklärte sich die

⁹ Vgl. Ebda., S. 155-156.

¹⁰ Vgl. Ebda., S. 214.

sowjetische Regierung bereit ihre Anlagen auf Kuba abzubauen, wenn die USA im Gegenzug ihre Raketenbasen in der Türkei entfernen würde.¹¹

Süd-Ost-Asien Konflikt

Die Interventionen im *Nah-Ost-Asien-Konflikt* von Eisenhower unterstützten die Südvietnamesische Regierung im Bürgerkrieg, der dort seit 1958 herrschte. Jedoch hielt er sich so weit als möglich dabei zurück.¹²

Unter dem Begriff *Vietnamkrieg* sind eine Reihe von Auseinandersetzungen in Vietnam zwischen 1946 und 1975 zusammengefasst, unter dem auch der Konflikt Frankreichs mit Indochina im Zusammenhang mit seinem Kolonialbesitz fiel.¹³

Kennedy hielt während seiner Amtszeit eine militärische Intervention für nötig und stockte das Kontingent von 650 amerikanischen Beratern, das Eisenhower entsandt hatte, auf 15 000 Soldaten auf. Der beliebte amerikanische Präsident John F. Kennedy wurde 1963 bei einem Attentat am 22. November 1963 in Dallas, Texas erschossen, was fast zu einer Massenhysterie in der Gesellschaft führte.¹⁴

Sein Nachfolger wurde der Vizepräsident Lyndon B. Johnson, der völlig konträr zu Kennedys Person war und dem es an Popularität fehlte. Johnson kostete den Staat durch übermäßige soziale Ausgaben sehr viel Geld und erfüllte dabei aber nicht die Erwartungen der Gesellschaft. In Vietnam wurde während seiner Amtszeit die Anzahl der Soldaten stetig erhöht, so dass es 1967 etwa 500 000 Soldaten waren, die in Vietnam kämpften. Die neuen Medien informierten die amerikanische Bevölkerung über die Vorgänge in Vietnam, was die Gesellschaft zutiefst erschütterte. Ab 1967 wurden die Gegenstimmen der amerikanischen Präsenz in Süd-Ost-Asien immer lauter und es kam immer häufiger zu Protesten und Demonstrationen. Johnson verzichtete auf eine weitere Kandidatur und einer seiner Nachwerber um das Präsidentenamt war John F. Kennedys jüngerer Bruder Robert Kennedy. Bei einer Wahlveranstaltung am 6. Juni 1968 in Los Angeles fiel auch er einem Mordattentat zu Opfer. Dies geschah

¹¹ Vgl. Ebda., S. 202-203.

¹² Vgl. Ebda., S. 158.

¹³ Vgl. Ebda., S. 222.

¹⁴ Vgl. Ebda., S. 158.

nur eine Woche nach dem Mord an den Bürgerrechtler Martin Luther King Jr. in Memphis, Tennessee. Es war eine allgemeine Unruhe im Land zu spüren, die bald in die ersten Eskalationen innerhalb des eigenen Landes, aber auch in weiten Teilen der restlichen Welt mündete.¹⁵

Aus dem durch das Attentat auf Robert Kennedy missglückten Wahlkampf ging schlussendlich Richard Nixon hervor, nachdem er doch noch einmal kandidierte. Nixon legte entschieden viel Wert auf die Außenpolitik des Landes und verringerte gemeinsam mit seinem Außenminister Henry Alfred Kissinger die US-amerikanischen Truppen in Vietnam bis 1972 auf 50 000 Mann. Er trug wesentlich dazu bei, dass sich die Beziehungen der USA zu China wieder normalisierten und schloss 1973 den Waffenstillstand in Nordvietnam, wobei aber die Parteien in Süd-Ost-Asien mit ungünstigen Verhältnissen in die Zukunft und somit in den nächsten Konflikt mit den Nachbarländern entlassen wurden, während für die USA das Thema Vietnam gelöst war.

Auch mit der UdSSR schloss Nixon 1972 ein Abrüstungsabkommen. Seine Weitsicht in Hinblick auf die Außenpolitik konnte Nixon innenpolitisch nicht umsetzen. Auch verschonte sie den Präsidenten nicht vor der Aufdeckung der *Watergate-Affäre* im Jahr 1972, die das Bekanntwerden einer Reihe von Spionagetätigkeiten und Vertuschungen rund um den engsten Kreis des Präsidenten beschreibt. 1974 gab Nixon, bevor ihn die zuständigen Richter der Untersuchung seines Amtes entheben konnten, seinen Rücktritt bekannt. Die Handlungen um den *Watergate-Skandal* zerstörten Nixons Image und zum Teil auch die Selbstsicherheit des Amerikanischen Staates.¹⁶

Antikriegsbewegung und Hippie-Kultur

Die allgemeinen Unruhen in den USA seit den 50er Jahren waren wohl auf die Diskriminierung der Minderheiten im Land zurückzuführen, bei deren Eliminierungsversuche nur schleppend Fortschritte gemacht wurden, als auch auf die Tatsache, dass sich das eigene Land im Kriegszustand befand, zurückzuführen. Man merkte, dass in Amerika moralisch und wirtschaftlich viele Dinge falsch liefen. Mit den Attentaten auf King Jr. und die Kennedy-Brüder war eine

¹⁵ Vgl. Ebda., S. 158-159.

¹⁶ Vgl. Ebda., S. 160-162.

Resignation aufgekommen, die sich immer wieder in lauten Protesten entlud. Ab 1964 gab es vor allem an den Universitäten und auch an anderen Plätzen vermehrt Aktionen, die auf die Probleme im Land hinweisen sollten.¹⁷

Das *Kent State Massaker* vom 4. Mai 1970 beschreibt dabei den traurigen Höhepunkt der Proteste, nachdem bei einer Demonstration an der Kent State University in Ohio gegen den US-Einmarsch in Kambodia am 29. April 1970 vier demonstrierende Studenten von Beamten der Nationalgarde erschossen worden waren.¹⁸

Auch die *Hippie-Bewegung* war eine Form der Auseinandersetzung mit der kritischen Situation der USA. Mit Frieden und Liebe wollten die Anhänger für eine Veränderung sorgen. Aus dem gewaltlosen Protest wurde eine eigene Lebensform, die meist in Kommunen praktiziert wurde. Freie Liebe und die Einnahme von bewusstseinsverändernden Drogen, wie LSD oder das Rauchen von Marihuana gehörte zu dieser Praxis des Zusammenlebens dazu. Die größte Zusammenkunft der Hippie-Szene in diesen Jahren war das 1969 stattfindende „*Woodstock-Festival*“, das über 400 000 Menschen anlockte.¹⁹ Die turbulente Zeit der 60er Jahre nahm den USA viel vom Selbstbewusstsein, das sich in den 50er Jahren im Land entwickelt hatte. Durch viele einzelne Faktoren wurde der Optimismus, der vorher im Land aufgebaut wurde, an der Wende zu den 70er Jahren vollends zerstört.

¹⁷ Vgl. Sautter 1994, S. 474-477.

¹⁸ Vgl. Ebda., S. 477; Vgl. Carruth 1997, S. 672.

¹⁹ Vgl. Sautter 1994, S. 478.

3. Entwicklung Lee Lozanos Oeuvres hin zu den Language Pieces

a) Das Frühwerk. Der Beginn aller Radikalität

Lozanos Arbeit war von Anfang an von einem kompromisslosen Extremismus geprägt, mit dem sie sich selbst in die gewählte Rolle als Einzelgängerin drängte. [Zwar bewegte sie sich schon bald nach ihrer Ankunft in New York 1961 in den Kreisen einflussreicher Konzeptkünstler wie Robert Morris²⁰, Sol LeWitt²¹, Richard Serra²², Dan Graham²³ – um nur einige zu nennen – aber dennoch sollte sie während ihrer ganzen Künstlerkarriere im Abseits von jeglichen Strömungen und Künstlerkreisen bleiben.] Ihr Werk beinhaltet eine Vielzahl von Techniken und könnte kaum heterogener sein, jedoch ist als gemeinsames Element immer die Suche nach der Realität hinter allgemein anerkannten Wahrheiten zu sehen. Lozanos Kunst war von Anfang ihrer Schaffenszeit an höchst persönlich und besonders politisch orientiert.²⁴

Erste künstlerische Spuren von Lozano lassen sich um das Jahr 1960 festmachen. Dabei handelt es sich um relativ dunkel gehaltene Ölgemälde im starken Impasto, die Oberflächen wirken wie skulptiert. Wilde Pinselstriche bilden Stilleben-Kompositionen, die auch hier schon auf das spätere, beherrschende Gedankengut Lozanos verweisen. Eines der Gemälde zeigt ein spitzes Messer und danebenliegend einen Knochen (*Abb. 1*) - eine makabere Anspielung auf die Verletzlichkeit menschlichen Fleisches. Weitere morbide Gedanken zeigt auch der Totenkopf auf einem anderen Bild, das sehr an die Technik der Pinselführung von Van Gogh²⁵ erinnert (*Abb. 2*).

Lozano arbeitete nach ihrem abgeschlossenen Philosophie- und naturwissenschaftlichen Studium in Chicago von 1952 bis 1956 bei der *Container Corporation of America*. Dort herrschte ein sehr designorientiertes Klima und

²⁰ Weiterführende Lit.: Morris/Grenier 1995.

²¹ Weiterführende Lit.: Garrels/Friedmann 2000.

²² Weiterführende Lit.: McShine/Cooke/Buchloh 2007.

²³ Weiterführende Lit.: Brouwer 2002.

²⁴ Vgl. Folie 2006, S. 17.

²⁵ Weiterführende Lit.: Thomson 2007.

es waren viele Künstler angestellt. Im Zuge ihrer Arbeit in dieser Firma lernte die geborene Leonore Knaster auch ihren späteren Mann, den Designer und Architekten Adrian Lozano kennen. Die künstlerische, designorientierte Atmosphäre in der *Container Corporation of America* schien auf Lozano zu wirken und bewog sie vermutlich mitunter dazu, ihren späteren künstlerischen Weg einzuschlagen.

Lozano entwickelte am *Chicago Art Institute* ab 1957 ihren rohen, figurativen Mal- und Zeichenstil, der meist nicht unbedingt qualitativ hervorstach²⁶. Eher waren es die grotesken, sexuell aufgeladenen Motive, die die Aufmerksamkeit des Betrachters erregten und ihn verstört zurückließen.

Lee Lozano zog 1961 nach New York. Von ihrem Mann Adrian Lozano, den sie 1956 geheiratet hatte, ließ sie sich 1960 wieder scheiden. Nach der Trennung behielt sie allerdings den Nachnamen ihres Exmannes.

Ab 1961 erschuf sie sehr offensive und karikaturhafte Zeichnungen auf Papier mit Bleistift, Ölkreide und Tusche.²⁷ Es sind comicartige Darstellungen, in denen in einem chaotischen Durcheinander Körperteile, Werkzeuge, technische Geräte und Slogans, die wild aufs Blatt geschmiert wirken, aufeinander treffen. Die Bilder gleichen Expressionen aus einer verstörenden Seelenwelt und lassen bis heute viele Fragen offen (Abb. 3, 4).

Ein Zitat von Claes Oldenburg²⁸, dem Lozano in vielem ähnlich war, beschreibt sein Streben in seiner Kunst, das wohl auch auf Lozano ummünzbar ist:

„Ich möchte, dass diese Stücke eine ungezügelte, intensive, satanische und unübertreffliche Vulgarität besitzen – und dennoch Kunst sind.“²⁹

Das Selbstbewusstsein der Künstlerin und das dadurch entstehende thematisch sehr offensive Programm dieser Phase machten es sehr schwierig, die Bilder in ihrer damaligen Umgebung zu situieren.³⁰

Die zwischen 1961 und 1963 entstandenen Zeichnungen, die zum Teil mit Collagen ergänzt sind, wurden zu dieser Zeit kaum kritisch wahrgenommen. Die

²⁶ Vgl. Hafner 2004, S. 47.

²⁷ Vgl. Colman 2006, o.S.

²⁸ Weiterführende Lit.: Oldenburg 1995; Nochlin 2007.

²⁹ Oldenburg 1967, S. 7-8, zit. n. Rosenthal 1995, S. 255.

³⁰ Vgl. Hafner 2006, S. 10.

wilde, rebellische Kunst Lozanos korrespondierte nicht wirklich mit der coolen Sprache vieler angehender Konzeptkünstler der Zeit, auch Pop Art wirkte positiv und förmlich neben Lozanos wütenden Penis- & Vaginagestalten, die sich in permanenter Interaktion befinden.³¹

Todd Alden beschrieb Lozanos Bilder aus der frühen Phase im Katalog der Basler Ausstellung 2006 treffend:

„Diese Zeichnungen sind drastische Ausbrüche, widerstrebende Gegenüberstellungen von Geschlechtsteilen, libidinös besetzten Objekten und gekritzelten Wörtern. Sie füllen das Blatt in einem verrückten Durcheinander unheimlicher Münder, Schwänze, Messer, Ärsche, Hämmer, Eier, Titten, Bananen, Staubsauger, Mösen, Wörtern und Scheisse. Fragmentierte Körperteile, Öffnungen und industrielle Gegenstände verformen sich, kollabieren und stossen zusammen. Häufig kommt zur Verletzung noch die Beleidigung, wenn Lozano den Bildern graffitiartige Inschriften [...] hinzufügt; Bildunterschriften gewissermaßen, die von den begleitenden Darstellungen auf verschiedene Weise getrennt sind und sie um einen sexualisierenden Subtext erweitern.“³²

Lozanos Kunstschaffen zu dieser Zeit ist eventuell vergleichbar mit den Werken Philip Gustons³³, die um 1970 im Zusammenhang mit seinem Rücklauf von der Abstraktion zur Gegenständlichkeit entstanden sind.

Vergleich mit Philip Guston

Guston war mit seinen „dark pictures“ zwischen 1961 und 1965 an einem kritischen Punkt angelangt. Die abstrakte Malerei erlaubte ihm nicht mehr sich so auszudrücken, wie er es wollte. Er verbannte nach und nach alle Hilfsmittel, wie die Verwendung von bunten Farben aus seinem Schaffen. Außerdem lehnte er die herkömmliche Art von künstlerischem Können ab. Mit selbst auferlegten Restriktionen kam er zu einem qualitativ reduzierten Malstil, der ihm ermöglichte, Geschichten im karikaturhaftem Stil zu erzählen. Themen wie Gewalt, Witz, Politik und Groteskes konnten so das Spielfeld erobern. Die eigenen Re-

³¹ Vgl. Folie 2006, S. 20.

³² Alden 2006, S. 20.

³³ Weiterführende Lit.: Auping/Ashton 2003.

striktionen machten Guston frei von den Einschränkungen des akademisch gewordenen Modernismus. Diese „dark pictures“ waren Vorwegnahmen seines kruden und einfachen Stils seines Spätwerkes. In „Flatlands“ von 1970 (Abb. 5), ein Konglomerat aus ruinösen Elementen und Verwüstung, zeigt sich eine eigentümliche Heiterkeit und die Beschädigung des Körpers. Guston fand eine Möglichkeit mit dem Terror und der Gewalt des Alltags umzugehen, indem er sie mit brachialen Mitteln der Lächerlichkeit preisgab.³⁴

Im Jahr 1971 entstand Guston's „Poor Richard“-Serie (Abb. 6), in der er auf unzähligen Blättern mit sarkastischen Comicdarstellungen des damaligen Präsidenten Richard Nixon abbildete und seinen Unmut über dessen Politik, insbesondere dessen Fremdenfeindlichkeit, ausdrückte. Nixons Nase ist überlang dargestellt und zusammen mit den riesigen Backen, die links und rechts übers Gesicht zu hängen scheinen, wirkt sie wie ein übergroßer Penis, der Nixons Gesicht ersetzt. Zum Phallus passt auch der Kosenamen des Präsidenten, „Dick“. Die Assoziation kann zum, ohne Zweifel sexuell aufgeladenen Ausdruck „Dick-Head“ führen. Nixon wird in Gustons Zeichnungen als völliger Dummkopf abgetan.³⁵

An dieser Stelle sei auf Lozanos „Cock-Heads“ verwiesen, bei denen die männliche Existenz, auf ein Minimum reduziert, nur mehr sexuelle Attribute aufweist (Abb. 7).

Gustons Farbpalette beschränkte sich in den 60er Jahren auf Schwarz, Grau und gelegentlich untergemischtes Rot und Blau. Die Landschaften, die der Künstler erschuf, sind chaotische Welten, in denen sich alles im Akt der Selbstzerstörung befindet.³⁶

Guston ging ähnlich um mit seiner Wut auf die amerikanische Gesellschaftspolitik wie Lozano. Die Künstlerin war eher eine Beobachterin urbaner Kultur als eine Teilnehmerin. Mit Entfremdung, Ärger und Verzweiflung ging sie mit sarkastischem Humor um. Durch ihre cartoonartigen Arbeiten war es ihr möglich, ihr brodelndes Gedankengut auszudrücken.³⁷ Lozano pflegte ebenfalls wie

³⁴ Vgl. Hentschel 1999, S. 54-55.

³⁵ Vgl. Balken 2001, o. S.

³⁶ Vgl. Auping 1999, S. 39-42.

³⁷ Vgl. Lawing 1995, o. S.

Guston eine antiprofessionelle Haltung in ihrem Frühwerk, mit der sie die Aussage der Bilder radikalisieren konnte.

Das Ringen um persönliche Ausdrucksweise geschieht innerhalb von Themen wie Körper, Sexualpolitik, männliche Herrschaft, Technologie und Religion. Die Symbolik Lozanos ist roh und von kompromissloser Körperlichkeit. Flugzeuge stehen als Symbol für männliche Eindringlinge. Tägliche Hygiene wird zum in Lozanos Bildern zum Fetisch und steht als satirischer Kommentar sozial akzeptierter Rituale da.³⁸ Dabei wird Lozanos Interesse an Details und am menschlichen Körper bzw. an Körperteilen sichtbar.

Eine Serie von Ölgemälden auf mittelgroßen Formaten kann dieses Interesse illustrieren. Meist handelt es sich bei diesen Ölgemälden um *Close-Ups* von alltäglichen Handlungen, wie Augenbrauenzupfen, Zähneputzen oder Rasieren. Die fragmentierten Gesichter erscheinen deformiert in der Grimasse des Alltäglichen und trotzdem wirken sie merkwürdig weich (*Abb. 8*).³⁹ Teile dieser Maleien und Zeichnungen, in denen menschliche Körperteile abgebildet sind, erinnern stark an den Kubismus und dessen fragmentierte Körperformen.

Das Farbmaterial wird von Lozano als modellierende Substanz genutzt und dieser Gebrauch verstärkt den Zoomeffekt im Bild nochmals. Die Motive wirken schon hier wie in die Leinwand gepresst.⁴⁰ Die Beschäftigung mit den Leinwandgrenzen und der Materialität der Farbe sollte sich auch im späteren Verlauf des Schaffens der Künstlerin immer wieder bemerkbar machen.

Ihr Stil ist von absichtlicher Rohheit – radikal und draufgängerisch - wie in einer Art von rückwärtsgewandter, elitärer Geste stemmte sich Lozano gegen modernistische Dogmen, und bot giftige Sozialkritik, die tiefer eindrang, als es der realitätsferne Abstrakte Expressionismus der frühen 60er je vermochte.⁴¹ Die Werke aus den frühen 60ern sind turbulent wie die Dekade selbst und stehen eng im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen und politischen Kontext der Zeit.

³⁸ Vgl. Ebda., o. S.

³⁹ Vgl. Hafner 2006, S. 11.

⁴⁰ Vgl. Ebda., S. 11.

⁴¹ Vgl. Stillman 2004, o. S.

Proto-Feminismus

Lozano war mit den gesellschaftlichen Entwicklungen nicht einverstanden. Besonders viel beschäftigte sie sich mit Geschlechterbildern, mit dem Komplex an Werten, der bei der Projektion der Frau in den Bereich von Fantasie und Fetisch in Anwendung kommt⁴². Die Künstlerin führte in ihren Bildern auf sarkastische Weise die Art von Werbung vor, die sie am meisten verabscheute. Diese Bilder haben zum Teil Reminiszenzen zum Pop Art-Style oder Werbung mit verkaufsfördernden sexuellen Motiven, jedoch nehmen Lozanos Arbeiten sehr deutlich Abstand von der lustprovozierenden Massenkultur. Sie formulieren eine harsche Kritik an der sozialen Beziehung zwischen Mann und Frau in der industriellen Gesellschaft.⁴³

Man könnte Lozanos Umgang mit diesem Thema nun als eine Art *Proto-Feminismus* hinstellen, jedoch ist Lozanos feministisches Statement nicht so leicht zu fassen. Denn die Künstlerin kritisierte nicht nur die männliche Dominanz in der Gesellschaft, sondern auf der anderen Seite auch die Frau in der Opferrolle.

Es schimmert ein merkwürdiger Sadomasochismus durch. Lozano setzte sich für einen aggressiven, phallischen Feminismus ein, zeigte aber währenddessen auch eine enorme Intoleranz gegenüber der weiblichen Schwäche, die durch das „Spielen des Opfers“ entsteht. Ihre Aversion gegen einseitige Geschlechterdichotomien stand schon zu diesem Zeitpunkt ganz deutlich im Vordergrund ihres Schaffens.⁴⁴

Dies bezeugt auch ein Zitat, das aus einem von Lozanos Notebooks stammt:

*„I AM NOT A FEMINIST. I SPEAK TO BOTH MEN AND WOMEN BECAUSE I THINK BOTH MEN AND WOMEN ARE SLAVES IN TODAY’S SOCIETY. April 17, 68“*⁴⁵

In diesen frühen Zeichnungen findet man kaum wirkliche Gesichter mit Ausdruck – meistens sind es seelenlose Fratzen – in einer Umgebung von Verkehrsbeleuchtung, Telefonen und anderen Requisiten der Großstadt und der

⁴² Vgl. Ebda., 2004, o. S.

⁴³ Vgl. Colman 2006, o. S.

⁴⁴ Vgl. Folie 2006, S. 20.

⁴⁵ Lee Lozano, zit. n. Ebda., S. 34.

Welt der Technologie⁴⁶. Die Zeichnungen bedecken oft jeden Winkel des Papiers. Es finden sich starke Umrisse und Schatten in den Zeichnungen wie bei Cartoons.

Oft stehen geschlechtliche Merkmale als Ersatz für Augen oder Nasen da. Die Brüste werden zu Augen und der Penis fungiert als Nase (Abb. 9). Immer wieder sind Frauen in Lee Lozanos Bildern als dümmliche Püppchen in Minirock und Pumps dargestellt, die Lippen in tiefes Rot getaucht. Wie auch in einer Zeichnung ohne Titel von 1961 (Abb. 10). Hier führte sie genau diese männliche Projektion der Frau in sarkastischer Art und Weise vor. „9 out of 10 eat cunt for mental health“ lautet die kryptische Beischrift auf dem Papier, das in der Gestaltung Werbetafeln ähnelt, wie sie für die New Yorker Subway damals üblich waren.⁴⁷

Hier interagiert leuchtende Anziehungskraft der Reklametafeln und der Ware als Chaos aus Vulgarität und Skatologie. Die verkaufsfördernde Sexualität der Werbeslogans und -bilder wird durch polymorphe Perversion ersetzt.⁴⁸

Die Frau in der Zeichnung trägt über den roten Lippen einen Schnauzbart. Lozano machte sich so über beide Geschlechterrollen gleichzeitig lustig – über das sexy Püppchen und über den ihr nachhechelnden Macho. Dieser karikaturhafte Naturalismus mit dem scharfen, verbalen Witz stellte Lee Lozanos Geschlechterkampf dar.⁴⁹

„Obwohl Lozanos Zeichnungen die geheimen Winkel der Psyche erforschen, unterscheiden sich ihre Ziele und Gesten deutlich von Sinn und Sinnlichkeit der New Yorker Schule. Statt eine Darstellung des Selbst anzustreben, loten Lozanos Zeichnungen eher den libidinösen Unterleib der Massenkultur aus.“⁵⁰

Dies schrieb Todd Alden in seinem Katalogbeitrag zur Basler Ausstellung 2006. Lozano führte Sexualität in ihren Bildern radikal vor. Diese Sexualität hatte nichts mehr mit der *Softcore-Befreiung*⁵¹ des damaligen Playboys zu tun. Eher

⁴⁶ Vgl. Ebda., S. 20.

⁴⁷ Diese Serie von Bildern wird von Lee Lozano als „Subway-Series“ bezeichnet; Vgl. Alden 2006, S. 21.

⁴⁸ Vgl. Ebda., S. 21.

⁴⁹ Vgl. Folie 2006, S. 17.

⁵⁰ Alden 2006, S. 21.

⁵¹ Molesworth 2006a, S. 136.

kann man sich Lozanos Begriff von Sexualität mit Freudschen Sexualkonzeptionen im Zusammenhang mit dem Begriff „*Polymorphe Sexualität*“ nähern.⁵²

Polymorphe Sexualität

Wie schon im Zitat von Todd Alden am Anfang dieses Kapitels beschrieben ist, werfen Lozanos frühe Zeichnungen in düster erotischer, verstörender Manier Licht in die so genannte „*Polymorphe Sexualität*“ – ein freudscher Begriff, der eigentlich die verschiedenen sexuellen Entwicklungsstadien bei Kindern (oral, anal, phallisch) beschreibt, in denen undifferenziert in verschiedenen Objekten Lust gesucht wird. Diese Triebe sind moralisch durch Eltern und Gesellschaft tabuisiert und legen sich in der Regel wieder beim Heranwachsen des Kindes.⁵³

In Lozanos Bildern ist diese *polymorphe Sexualität* in der Kombination von Körperteilen mit Werkzeugen beziehungsweise das Hineinragen von Utensilien zur Körperpflege in Körperöffnungen, wie Nase, Mund oder Ohr, als Fremdkörper dargestellt⁵⁴. Genauso wie die spätere Verwandlung von meist männlichen Geschlechtsorganen in Werkzeuge. Die dargestellten Werkzeuge wurden mit einer sexuellen Konnotation versehen und fungieren so als erotische Objekte in Kombination mit dem menschlichen Körper.

Claes Oldenburg hatte ganz ähnliche Ansichten über Sexualität in seiner Kunst wie Lozano:

„Das Erotische oder Sexuelle ist die Wurzel der ‚Kunst‘; ihr erster Impuls. Sexualität ist heute, zumindest in Am., wo ich zu diesem Zeitpunkt bin, eher auf Ersatzgegenstände gerichtet, z. B. auf Kleidung statt die Person, fetischistisches Zeug, und das gibt dem Objekt eine Intensität [...]“⁵⁵

Lozanos Radikalisierung des Sexuellen gehört gewissermaßen in den intellektuellen Kontext von Herbert Marcuse's Buch „*Eros and Civilization*“ von 1955. Das Buch kann als ein marxistischer Dialog mit Freud, in dem Marcuse die Reaktivierung der polymorphen Perversion als Weg sieht, um den zerstörerischen Tendenzen der industriellen Kultur zurück in Richtung einer orphischen Kultur

⁵² Vgl. Ebda., S. 136.

⁵³ Vgl. Alden 2006, S. 21.

⁵⁴ Vgl. Hafner 2006, S. 11.

⁵⁵ Oldenburg 1967, S. 62, zit. n. Celant 1995, S. 16.

entgegenzuwirken, beschrieben werden. Lozanos wilde Bilderwelt mit Werkzeugtransformationen in einem sexuellen Kontext stehen in diesem Zusammenhang. Das Werk der Künstlerin ist sensualistisch im Gegensatz zum dem ihrer Künstlerkollegen in der Minimalismusszene.⁵⁶

Lozano nahm alles, was um sie herum geschah auf, riss es an sich, ahmte auch nach und griff manchem Trend vor. Gleichzeitig jedoch war sie von nichts wirklich mehr zu beeinflussen. Die eigenen Restriktionen setzten die Maßstäbe für die Entstehung ihrer Bilder.⁵⁷

Der Begriff der polymorphen Perversion kann auch feministisch analysiert werden, schrieb Helen Molesworth, Kuratorin des *Wexner Center for the Arts* in Columbus, Ohio, im Basler Katalog. Der Feminismus plädiert für eine dezentrierte Körpererfahrung ohne sexuelle Hierarchien.⁵⁸ Genauso wie *polymorphe Sexualität* keinen Unterschied zwischen Mann und Frau, Mensch oder Ding/Maschine macht.

Flugzeuge und Kubakrise

Die polymorphe Sexualität in Lozanos Bildern führt Geschlechter- und Identitätsthemen in meist sehr grotesker Weise vor. Die Werkzeuge, Flugzeuge und andere technische Geräte werden immer mehr zum Ersatz für männliche Geschlechtsorgane und zum Sinnbild für männliche, gewalttätig konnotierte Sexualität. Die Zeichnungen und Gemälde mit Flugzeugen, die den Anschein von in Körperöffnungen eindringenden Penissen erwecken, sind meist um das Jahr 1962 entstanden (*Abb. 11, 12, 13*). Zu diesem Zeitpunkt war die Kubakrise voll im Gange und ein Krieg zwischen den USA und der Sowjetunion war zum Greifen nahe.

Lozanos Flugzeugbilder können als ein Kommentar des politischen Konflikts gelesen werden. Die Künstlerin entlarvt diesen als Machogehabe der beiden Staaten mit deren männlichen, gewalttätigen Herrschaft. Ihre Flugzeug/Penis-Kombination steht als relativ klarer Standpunkt Lozanos zur Kubakrise da.

⁵⁶ Dies wird auch vor allem im Bezug auf die Interpretation der späteren Tool Paintings nochmals eine Rolle spielen, Vgl. Alden 2006, S. 21.

⁵⁷ Vgl. Rexer 1998, S. 5.

⁵⁸ Vgl. Molesworth 2006a, S. 136.

Einen guten Vergleich kann man mit einer Arbeit des englischen Künstlers Colin Self⁵⁹ anstellen. Sein „*Leopard Skin Nuclear Bomber No. 2*“ (Abb. 14) von 1963 weist nicht nur optisch verblüffende Parallelen zu Lozanos Flugzeugbildern auf, sondern auch in seiner Bedeutung als Kritik an Nuklearwaffen und insbesondere an der Kubakrise.

Self war zu diesem Zeitpunkt noch Student an der *Slade School of Art* in London. Er setzte sich intensiv mit der Gefahr einer nuklearen Vernichtung auseinander, seit dem er in den 50ern Robert Oppenheim, dem Erfinder der Atom-bombe, im Fernsehen gesehen hatte.

Self ging in seiner skulpturalen Arbeit auf die ähnlichen Aggressionen von Tieren und Militär ein, indem er den Bomber zur Hälfte mit einem Leopardenfell einkleidete und den phallusähnlichen hinteren Teil des Flugzeuges in fleischige Farbe tauchte. Diese körperlichen Elemente werden mit Metall und einem Militärsymbol ergänzt.⁶⁰ Self verbindet mit Technik, Industrielles und menschlichen bzw. tierischen Körper die gleichen Elemente wie Lozano in ihrer Arbeit.

Claes Oldenburg und sexuelle Symbolik

Auch Oldenburgs „*Empire Papa Ray Gun*“ von 1959 (Abb. 15), eine Kreuzung zwischen Spielzeug-Strahlenpistole und einem männlichen Geschlechtsteil⁶¹, erinnert an Lozanos sexuelle Konnotation ihrer Kriegsflugzeuge. Die Verbindung von Technik und anthropomorphen Formen stand beiden Künstlern sehr nahe.

Claes Oldenburg kam ursprünglich aus dem neo-dadaistischen Lager der „*New York School*“⁶² und ging später dann über zum Happening. Die Faszination der städtischen Umgebung und die Einbindung von Alltagsgegenständen in seine Kunst bewegten ihn zu gigantischen Skulpturen. Diese Art von Kunst, raumgreifende Materialbilder, „*junk sculptures*“ und Environments, wurde ab 1961 durch die Ausstellung des *Museum of Modern Art (MoMA)* „*The Art of Assemblage*“ unter dem Begriff der Assemblage zusammengefasst. Die Plastik

⁵⁹ Weiterführende Lit.: Tate Modern 2004.

⁶⁰ Vgl. Tate Modern 2008, o. S.

⁶¹ Vgl. Celant 1995, S. 19.

⁶² Dieser Begriff galt in den 50er Jahren als Synonym für den Abstrakten Expressionismus. Der Begriff dehnte sich in den 60er Jahren über die ganze Entwicklung in der amerikanischen Kunst bis zur Minimal Art aus. Geprägt wurde dieser Terminus durch einen Aufsatz von Robert Motherwell; Vgl. Brinkmann 2006, S. 10.

erfuhr ab diesem Zeitpunkt zunehmende Popularität. Ab den 60ern wurde Claes Oldenburg als Pop Künstler gehandelt.⁶³

Was Lozano mit Oldenburg vergleichen lässt, ist, dass auch bei Oldenburgs Zeichnungen und Skulpturen, immer ein sexueller Unterton mitschwingt. Diese sexuellen Anspielungen sind auch bei Oldenburg auf alltägliche Dinge, wie zum Beispiel Werkzeuge oder einem phallisch anmutenden Baseballschläger, umgelegt (Abb. 16).

Der Künstler weist schon 1965 explizit darauf hin, dass seine Werke immer Symbole des Geschlechte sind, wobei sie männlich, weiblich oder beides gleichzeitig sein konnten. Ein Beispiel für eine solche Gleichzeitigkeit wäre Oldenburgs Arbeit, die er 1969 für die *Yale University* schuf. „*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*“ (Abb. 17) bedient sowohl die männliche Seite des Objektes durch die phallische Form, als auch die weibliche, die durch den Lippenstift an sich repräsentiert wird.⁶⁴

Zusätzlich zu dieser geschlechtlichen Dichotomie der Formen des Monuments wirken die Panzerraupe als Kriegssymbol und der Lippenstift als Symbol für Luxus und Verschönerung natürlich als zynische Kritik an der Politik und Konsumgesellschaft der USA zur damaligen Zeit. Dies lässt wiederum einen Rückschluss auf Lozanos Flugzeugbilder zu, die im Zuge der Kubakrise als malerischer Protest entstanden waren.

Was bei Oldenburg als poppiger Anschlag auf die Konsumgesellschaft und Kriegsindustrie ausfiel, bekam bei Lozano noch zusätzliche Kritik eingeschrieben, die sich auf eine patriarchale Geschlechtereinteilung bezog.

Als explizit männliche Symbole treten in Lozanos Kunst Dinge wie Zigarren, Zigaretten, Pistolen und übergroße Penisse, die aus oder in Körperöffnungen von geschlechtslosen Gestalten ragen, auf. Diese Darstellungen degradieren den Mann zu einer kaum als Mensch identifizierbaren Gestalt, die hauptsächlich von sexuellen Trieben, Macht und Geld gesteuert wird (Abb. 18, 19) – dies war wohl Lozanos Männerbild zu der Zeit und sollte wohl als Kritik zum patriarchalen System gesehen werden.⁶⁵ Für die Künstlerin wäre aber auch ein matri-

⁶³ Vgl. Ebda., S. 20.

⁶⁴ Vgl. Rosenthal 1995, S. 255-260.

⁶⁵ Vgl. Folie 2006, S. 25.

archales System nicht vorstellbar gewesen und so gehörten genauso die Frauen zu ihren Zielscheiben.

Penisgesichter, Körperboxen und Science Fiction

Die Umformulierung des menschlichen Körpers geht in einer anderen Serie von Lee Lozano noch weiter. Es entstanden Zeichnungen von Penisgesichtern und Körperboxen. Die Penisgesichter sind meist auf Ohren, Mund und Penis, dieser in verschiedenen Erektionszuständen zum Beispiel als grotesker Nasenersatz, reduziert. Die Körperboxen sind als Spielwiese für Lozanos Gedanken zur Neuzusammensetzung des menschlichen Körpers zu betrachten (Abb. 20, 21).

Sie dachte darüber nach, wie man den Körper neu zusammensetzen könnte. Die Kartons bilden die Grundlage und Möglichkeit zur immer neuen Gestaltung eines Körpers oder Kopfes. Dabei hebt die Flächigkeit des Materials die Leblosigkeit des „*Redesigns*“ hervor⁶⁶ – das Seelenlose des neu zusammengesetzten Körpers fällt besonders auf. Resultat sind diese monströsen, seelenlosen Gestalten, kombiniert aus Tier, Maschine und Mensch.⁶⁷

Die Kombination von Mensch und Maschine in Lee Lozanos Werk erinnert an die damals relativ neuen *Cyborg*-Themen und Science Fiction rund um den Spielfilm „*2001 – A Space Odyssey*“ von Stanley Kubrick⁶⁸. Der Film kam 1968 in die Kinos. Lozanos zeichnerische Visionen von einer Kombination von menschlichen Körperteilen und Maschine waren jedoch schon um 1962 präsent.⁶⁹

Eine Überlegung wäre, dass ihr Interesse an Physik und Astronomie sie an den Wissenschafts- und Science-Fiction-Autor Arthur C. Clark⁷⁰ heranführte. Dieser schrieb 1951 die Kurzgeschichte „*The Sentinel*“, die später für das 1964 begonnene Gemeinschaftsprojekt, das Drehbuch zu „*2001 – A Space Odyssey*“ von Clark und Kubrick als Vorlage diente⁷¹. Jedoch sind Gedanken zur *Kybernetik* durchaus schon vorher verbreitet gewesen und Science Fiction sehr wohl ein Thema in den frühen 60er Jahren. Lozano hegte schon zu dieser Zeit den

⁶⁶ Vgl. Ebda., S. 23.

⁶⁷ Vgl. Ebda., S. 24.

⁶⁸ Weiterführende Lit.: Abrams 2007.

⁶⁹ Vgl. Molesworth 2006a, S. 136.

⁷⁰ Weiterführende Lit.: Clark 1968.

⁷¹ Vgl. Internet Movie Database 2008.

Wunsch, ihre gesichtslosen Gestalten mit den sphärischen Formen Mond, Sonne oder Sterne zu vergleichen, jedoch blieb es bis zu ihren Werken ab 1967 nur beim Wunsch dessen.⁷² Die kosmischen Sphären wurden jedoch in der Atmosphäre der frühen Bilder schon antizipiert. Die Bilder bereiten den Betrachter auf die immer bizarrer werdenden surrealistischen Traumwelten vor, in denen sich Flugzeuge vor anthropomorphen Planeten und übergroßen Penissen bewegen und gesichtslose Gestalten vorkommen (Abb. 22).⁷³

Lozano hat ihre eigene Ikonographie des Schnittpunktes oder des gegenseitigen Durchdringens – von Männern gemachten Gegenständen oder maskulinen Körperformen, wie Gewehren und Flugzeugen, Männerbrüsten und Penissen, erschaffen.⁷⁴ Aber nicht nur die Männerwelt ist in Lozanos Werk auf Geschlechtsorgane reduziert, sondern auch Frauen haben Brüste als Kopf oder sind auf ihren Unterleib reduziert.

Der Ursprung der Welt

Ein berühmtes Bild der Kunstgeschichte, das die Geschlechtsorgane der Frau in Szene setzt, ist Gustave Courbet's⁷⁵ „*L'Origine du Monde*“ von 1866 (Abb. 23). Entstanden ist das Bild als Auftragsarbeit für den Diplomaten und Staatsmann Khalil Bey, der vorübergehend in Paris lebte⁷⁶. Das kleinformatige Ölgemälde (46 x 55 cm) hängt seit 1995 in *Musée d'Orsay* in Paris und wurde vorher Jahrzehnte lang wegen seines brisanten Motivs versteckt gehalten.⁷⁷ 120 Jahre lang wurde es nie öffentlich gezeigt. Es bietet eine Nahansicht einer behaarten Vulva, der Rest des Frauenkörpers ist mit einem Tuch verhüllt. Die gespreizten Schenkel scheinen sexuelle Bereitschaft und völlige Hingabe auszudrücken. In Lozanos Oeuvre gibt es einige Bilder, Zeichnungen sowie Ölgemälde, die auf das berühmte Gemälde Courbets verweisen. Diese Werke sind nochmals um einiges radikaler als das Gemälde von Courbet. Aber die Bedeutung Lozanos Bilder spielt auf höhnische Weise genau auf die Wirkung des Courbet-Gemäldes an.

⁷² Vgl. Folie 2006, S. 25.

⁷³ Vgl. Ebda., S. 29.

⁷⁴ Vgl. Rexer 1998, S. 5.

⁷⁵ Weiterführende Lit.: Font-Rélaux/Skorupa 2008.

⁷⁶ Vgl. Metken 1997, S. 15.

⁷⁷ Vgl. Ebda., S. 7-8.

Die Doppelnatur des weiblichen Geschlechtsorgans, als Objekt der Begierde und als Ursprungsort des Lebens wird in Courbets Gemälde auf direkte Weise ins Licht gestellt. Durch die Tatsache, dass die Persönlichkeit der Frau, ihr Gesicht, dem Auge des Betrachters entzogen ist, wirkt das Bild wie eine Einladung zum reinen Geschlechtsakt. Die gewählte Perspektive verbannt den Kopf der Frau aus dem Bildraum. Dadurch wird sie zum Objekt der Begierde und männlicher Ausbeutung. Diese Darstellungsart wird 100 Jahre später, genau zu Lozanos Zeit, im Zuge der immer lauter werdenden Stimme des Feminismus, zum Sinnbild für Pornographie und zum Feindbild der Frauenbewegung.

Yoko Ono⁷⁸ machte in ihrer Performance „*Cut Piece*“ von 1965 auf genau diese Objektmachung der Frau aufmerksam. Sie ließ sich von den Zuschauern auf der Bühne ihre Kleider vom Leib schneiden und nahm dies als Symbol für die sexuelle Ausbeutung der Frau.⁷⁹

Courbet zielte genauso wie später Lozano auf einen Schockeffekt ab, um an künstlerischen und gesellschaftlichen Konventionen und Machtstrukturen zu rütteln.⁸⁰ Die Grenzen sexueller Konventionen schienen radikal überschritten worden zu sein, wie es auch bei Lozano noch der Fall war. Natürlich stellte die Künstlerin noch zusätzlich einen männlich konnotierten Protagonisten hinzu, sei es als Stecker, der die Steckdose füllt, oder als Geldstück, das in den Münzschlitz geworfen wird, abgebildet im weiblichen Schoß (Abb. 24, 25).

Blasphemie und Barnett Newman⁸¹

Für Lee Lozano wurden alle Themen, die dogmatische, ideologische Ideen transportierten, zum Ziel ihrer hartnäckigen Attacken⁸². Neben Geschlechterpolitik und dem industriellen Kapitalismus gehörte auch die Ikonographie der Kirche einer beliebten Zielscheibe in ihrem Schaffen. Hemmungslos ließ sie sich, mit viel Sarkasmus, über die Tabus der Kirche, zweckfreie Vergnügungen betreffend, aus.

Lozanos sarkastische Bilder repräsentieren einen unvergleichlichen Widerstand gegen die symbolische Ordnung des „*Gesetzes des Vaters*“. Lozano stammte

⁷⁸ Weiterführende Lit.: Ono/Lennon 2000.

⁷⁹ Vgl. Stiles 1991, o. S.

⁸⁰ Vgl. Metken 1997, S. 38, 42.

⁸¹ Weiterführende Lit.: Meyer 2003b.

⁸² Vgl. Folie 2006, S. 26.

aus einer nicht sehr religiösen jüdischen Familie, und Religion spielte nie eine große Rolle im Leben der Künstlerin. Lozano hatte keine Verwendung für Religion. Ihre Bibel war das „*Buch der Verwandlung – I Ching*“, das ihrer Affinität zu Listen, abstrakter Logik und Ziffern entsprach.⁸³ Später wird nochmals genauer die Rede von „*I Ching*“ sein. Trotzdem war sie von jüdischer und christlicher Symbolik fasziniert und beeinflusst. Der Davidstern und das christliche Kreuz wurden im religiösen Bereich zu ihren liebsten Torturobjekten.⁸⁴

Es entstanden ganze Serien von Bildern mit Davidsternen, die weibliche Brüste ersetzen (Abb. 26), in einer Hand als blutiges Folterelement dargestellt (Abb. 27), oder über den Penis eines anonymen Körpers gestreift sind (Abb. 28). In einer anderen Zeichnung stellt sie den Davidstern zwischen den Zähnen eines nymphomanisch anmutenden Mundes dar, die Komposition begleitet von einem männlich konnotierten Flugzeug und einer Frauenbrust mit sichtlich erigierter Brustwarze (Abb. 29).

Die Ikonographie Christis am Kreuz war ebenfalls eines ihrer liebsten zeichnerischen Spielzeuge, an dem sie ihre Rage über religiöse Konventionen und Heucheleien ungestört auslebte. Ein großes Kreuz am nackten Dekolleté einer Frau drängt ihre Brüste weit auseinander – man kann die dadurch verursachten Schmerzen regelrecht spüren (Abb. 30). Eine andere Zeichnung zeigt Christus am Kreuz in einer Hand liegend, die andere Hand kümmert sich um den übergroßen, erigierten Penis Christi (Abb. 31).

Ein nächstes Werk zeigt eine Nahansicht eines weiblichen Unterleibes, à la Courbet, die mit ihrer linken Hand im Begriff ist, ein Kreuz mit einer eichelförmigen Basis in die vaginale Öffnung einzuführen (Abb. 32). Der Schriftzug am Bild von Lozano „*last station of the cross*“ erinnert an Barnett Newmanns 14-teilige Serie von 1958-66 „*The Stations of the cross: Lema Sabachthani*“, in der die überwiegend in weiß und schwarz gehaltenen Leinwände alle durch einen oder mehrere vertikale Streifen unterteilt sind. Auch in dieser Serie verwendet Newman seine *zips*, wie er die durch Übermalen von Klebestreifen, die später wieder abgezogen wurden, erzeugte.⁸⁵

⁸³ Vgl. Ebda., S. 26-27.

⁸⁴ Vgl. Ebda., S. 26.

⁸⁵ Vgl. Meyer 2003b, S. 45.

Ein Zitat von Barnett Newman, in dem er beschrieb, von was diese Serie, die sich auf die Passion Christi mit den 14 Stationen bezieht, handelt, stellt die Verbindung zum künstlerischen Titelzitat von Lozano deutlich dar:

„Der Titel sollte als Metapher für meine Gefühle beim Malen dieser Bilder stehen. Er ist nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Hinweis. Jede Kreuzwegstation in meinem Werk war auch eine Station in meinem persönlichen Leben – in meinem Leben als Künstler. [...]“⁸⁶

Newman befasste sich, obwohl er Jude war, sehr stark mit christlichen Themen⁸⁷. Was aber dabei noch viel wichtiger ist, war seine Beschäftigung mit der eigenen Identität als Künstler und Person im Zusammenhang mit dem religiösen Thema. In Lozanos provokativer Darstellung der Frau gemeinsam mit christlichen Attributen vermischt sich diese Beschäftigung mit verschiedenen Identitäten ebenfalls.

Die Körpergrenzen, das Innen und Außen des Körpers, sind sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Religionsauffassung etwas sehr wichtiges und mit strengen Tabus verbunden. Lozano beschäftigte sich ständig mit Körperöffnungen, sprengte die gezogenen Grenzen immer wieder. So beschmutzte sie den Menschen als ethisches Subjekt und nahm ihm die Heiligkeit. Für die Künstlerin schienen diese Grenzüberschreitungen die effizienteste Methode gewesen zu sein, um die religiös aufgeladene Trennung von Körper und Geist aufzuheben.⁸⁸

Lozanos provokativen Darstellungen hätten die Gemüter wohl sehr erhitzt, wären diese Bilder damals ausgestellt worden. Im Umfeld von eher zurückhaltender Konzeptkunst und Pop Art wäre Lozanos Bildsprache wohl aufgrund des Schockeffekts auf den Betrachters eher negativ kritisiert worden. Vielleicht ist es eben auch kein Zufall, dass sie erst ab 1966 regelmäßig ausstellte, nachdem sich ab 1964 ihr Stil und auch der Inhalt langsam ein wenig beruhigten. 1964 stellte Lozano zum ersten Mal bei Richard Bellamy in der *Green Gallery* aus. Es handelte sich dabei um eine Gruppenausstellung, die Lozano unter anderem

⁸⁶ Barnett Newman, zit. n. Ebda., S. 5.

⁸⁷ Vgl. Ebda., S. 56.

⁸⁸ Vgl. Folie 2006, S. 24.

mit Donald Judd⁸⁹ und Dan Flavin⁹⁰ zusammenbrachte. Zu diesem Zeitpunkt fingen einige dieser Künstler an, industrielles Material in ihre Kunstwerke einzubringen. Es stellt sich die Frage, was dies für Bilder waren, die von Lee Lozano in der Ausstellung hingen und ob auch Darstellungen ihrer sarkastischen Ablehnung von Religion darunter waren oder nicht. Höchstwahrscheinlich handelte es sich um die formberuhigten Gemälde der Künstlerin, die ab 1964 entstanden waren. Leider ist heute nicht mehr klar, welche Werke sich damals in der *Green Gallery* befanden.⁹¹

Todd Alden schrieb in seinem Katalogbeitrag zur Basler Ausstellung dazu, dass bekannt ist, dass auch solche Bilder in der Galerie vertreten waren, ob sie jedoch jemals an den Wänden hingen, ist nicht bekannt. Einige der polymorph-perversen Zeichnungen stellte Lozano bei der Ausstellung „*Contemporary Erotica*“ 1965 in der *Van Bovenkamp Gallery* in New York aus.⁹²

Carl André⁹³ und sprachliche Komponenten

Lozanos polymorph perverse Zeichnungen und Gemälde waren jedoch zu radikal für den damaligen Kunstmarkt, genauso wie die Skulpturen von Carl André, der zu dieser Zeit einer, von Lozanos engsten Freunden war. André stellte schon damals die traditionelle Skulptur radikal in Frage. Die frühesten noch existierenden Werke, wie zum Beispiel „*Polymorphous Perverse Carpentry*“ von 1961 oder „*Dog Turd Sculptures*“ von 1962 (Abb. 33), wo ein künstlich hergestellter Hundehaufen das Kunstwerk bildete, zeigten immer wieder deutliche Affinitäten zu Lozanos früher Werkgruppe. Es ist von einer gegenseitigen Beeinflussung der beiden Künstler auszugehen.⁹⁴

Einer der gemeinsamen Freunde Carl Andrés und Lee Lozanos war der Fotograf Hollis Frampton⁹⁵. Bei allen dreien entwickelte sich ein großes Interesse an der Wissenschaft und an der naturwissenschaftliche Zeitschrift „*American Scientific*“.⁹⁶

⁸⁹ Weiterführende Lit.: Serota 2004.

⁹⁰ Weiterführende Lit.: Weiss/Fer 2006.

⁹¹ Vgl. Folie 2006, S. 26.

⁹² Vgl. Alden 2006, S. 26, Anmerkung Nr. 10.

⁹³ Weiterführende Lit.: André/Meyer 2005.

⁹⁴ Vgl. Alden 2006, S. 20-21.

⁹⁵ Weiterführende Lit.: Moore 2006.

⁹⁶ Vgl. André 1983/2006, S. 83.

Auch Gedanken über Readymades und Konzeptkunst im Sinne von Marcel Duchamp⁹⁷ schien Lozano und André zu verbinden. Oft suchten sie in den Straßen New Yorks nach industriellen Gegenständen, die sie bargen und zur Kunst erklärten. Es ist nicht bekannt, ob eines dieser Objekte heute noch erhalten ist, jedoch existiert ein Foto einer solchen Entdeckung (Abb. 34).⁹⁸

Sehr wichtig ist Lozanos und Andrés gemeinsame Vorliebe für Wortspiele – die Verbindung von Bild und Sprache. Die Werke der beiden, die sich um den Begriff „cock“ drehen, können diese Vorliebe illustrieren. Der Begriff hat verschiedene Bedeutungen, wie zum Beispiel im ornithologischen Sinn bedeutet er „Hahn“, im technischen Sprachgebrauch „Gas-, Wasser- oder Absperrhahn“ und wird als vulgärer Ausdruck für „Penis“ gebraucht. Es existiert eine Arbeit von Carl André, die „Cock“ als Titel trägt (Abb. 35). Es handelt sich dabei um eine Holzskulptur und die Suggestionskraft des Titels beeinflusste Lozano wohl sehr, wie man an verschiedenen Zeichnungen erkennen kann. Die Semantik von „Cock“ wurde zum Spielzeug der Künstlerin. Sie spielte mit ihr, benutzte das Wort als Verb oder Substantiv und lotete dessen Mehrdeutigkeit aus (Abb. 36, 37, 38).⁹⁹

Diese Komplexität von Sprache benutzte auch Oldenburg immer wieder in seinen Werken. Wie zum Beispiel der Titel „*Fagends*“ von 1966 deutlich zeigt. Im amerikanischen Sprachgebrauch ist „*fag*“ ein wenig korrekter Ausdruck für einen Homosexuellen. In England hingegen bedeutet „*fag*“ einfach „Zigarette“. Meistens waren es diese vieldeutigen Titel, die in verschiedenen Ländern eine unterschiedliche Bedeutung hatten, die Oldenburgs oft derben Humor beschreiben.¹⁰⁰

Das Frühwerk Lozanos ist geprägt von pervers-provokativen sexuellen, gesellschaftspolitischen, und auch religiösen Abbildungen, die durch obszöne, suggestive oder witzige Texte begleitet werden.¹⁰¹

Mit Bild und Text kreiert Lozano visuelle Wortspiele, obszöne Bildgeschichten oder einfache Illustrationen vulgärer Ausdrücke und Metaphoriken. Das Interesse an einer Verbindung von Bild und Sprache war evident in diesem Früh-

⁹⁷ Weiterführende Lit.: Parkinson 2008.

⁹⁸ Vgl. Alden 2006, S. 21.

⁹⁹ Vgl. Ebda., S. 27, Anmerkung Nr. 18.

¹⁰⁰ Vgl. Rosenthal 1995, S. 258-259.

¹⁰¹ Vgl. Colman 2006, o. S.

werk und wurde in den späteren Werken noch einmal deutlich stärker und nahm an Bedeutung zu. Dieses Bestreben, mit Wort und Bild verbindend zu arbeiten, geht auch den, für Lozano so wichtigen Themen wie Identität und Gender voran.¹⁰²

Lozano präzisiert mit den Beischriften ihre Darstellungen. Wie zum Beispiel eine Arbeit, die um 1962 entstanden ist (Abb. 39, 40). Das Bild zeigt einen männlichen Fuß, der ein Brett fixiert, um ein Stück davon abzusägen. Darüber steht in dicken Buchstaben „*he gave her a good screwing he said*“ geschrieben. Der Machospruch erweitert das Bild um einen sexuellen Subtext und verändert somit seine Bedeutung.

Lozanos künstlerische Sprache ist wie auch Andrés sehr schwer in die damaligen Kategorien einzuordnen. Ihre kraftvollen Pinselstriche und Inschriften eröffneten den Blick in eine Welt, zu der man nicht einfach Zugang gewährt bekam beziehungsweise auch nicht unbedingt wollte. Lozanos Wortwitz ist als Akt obszöner Verteidigung gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten zu sehen.¹⁰³ So lässt sich auch erklären, dass die beiden vor 1964/66 kaum Erfolg in der New Yorker Kunstszene hatten.

Lozano spielte ihre Plots immer wieder in neuen Variationen durch. Trotz aller Outsider-/Brut-Allüren haben ihre wilden Zeichnungen systematischen Charakter¹⁰⁴. Es entstanden immer wieder ganze Serien von bestimmten Motiven, welche die Künstlerin nicht loszulassen schienen. Serien von Penissen, die in „*Finally cut them off*“ (Abb. 41) zu einem grotesken Ende kommen, lassen sich hierfür als gutes Beispiel nennen¹⁰⁵. Die Bilder dieses Frühwerks sind expressivistische, brutale Arbeiten über einen Komplex von Sex und Gesellschaft. Bei aller Aggressivität der Pinselführung weisen die Bilder eine extreme Kalkuliertheit auf.¹⁰⁶

Lozanos Frühwerk ist einzigartig. Es handelt sich dabei um expressive, aber dennoch von figürlicher Herkunft stammende Bilder, die das Interesse der

¹⁰² Vgl. Hafner 2006, S. 11.

¹⁰³ Vgl. Folie 2006, S. 21-22.

¹⁰⁴ Vgl. Hafner 2004, S. 47.

¹⁰⁵ Vgl. Folie 2006, S. 23

¹⁰⁶ Vgl. Rexer 1998, S. 5.

Künstlerin an Details und an der Verbindung von Körperteilen und Handwerkzeugen deutlich machen.¹⁰⁷

Während Lozanos Zeichnungen emotionell und wild wirken, zeigte sie sich bei ihren Malereien, die parallel entstanden, mit ruhigerem Pathos und war in der Lage, ihre Gedanken mit mehr Tiefe und Schlichtheit darzustellen. Ihre Malereien um 1962 waren *impasto* gearbeitet, die Farben wie skulpturiert aufgetragen. Die meisten Tiefen wurden von der Künstlerin mit gekonnten Farbabstufungen erzeugt. Die Fleischfarben sind in der Technik von alten Meistern, mit durchschimmernden, dunkleren Tönen gearbeitet. Eine solche Verarbeitung der Farben wäre geeignet, den dargestellten Figuren Seelenleben einzuhauchen. Jedoch war es nie die Absicht von Lee Lozano, ihren Figuren einen lebendigen Ausdruck zu verleihen, ihre Gestalten sollten seelenlos sein. Die Seele spielte keine Rolle – Gesichter oder Augen als Spiegel der Seele sind im Oeuvre der Künstlerin nicht existent. Mit dieser Attitüde wurde der Körper in Lozanos Werken entmenschlicht und wurde zu purem Fleisch.

Meist entstanden die Gemälde nach verschiedenen Zeichnungen, die als eine Art Vorstudie zu den Ölgemälden fungierten. Ab 1963 wurde der Farbauftrag etwas weniger pastos und die Formate wurden größer.¹⁰⁸

Den schonungslosen narrativen Expressionismus verwendete Lozano nur in den ersten Jahren ihres Schaffens. Die Entwicklung ihres höchst persönlichen Stils in einer Zeit, in der die meisten Künstler nach einer Alternative zum Expressionismus und zur Pop Art suchten, gilt als eine Haupterrungenschaft der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts.¹⁰⁹

Transformation der Formensprache

Ab 1963 ist eine gewisse Beruhigung im Duktus und vor allem bei den Motiven zu sehen. Die Werkzeuge stehen zwar immer noch als deutliches Symbol für männliche Körperteile und Sexualität (Abb. 42). Die Veränderung von Lozanos Mal- und Zeichenstil hat aber eine beruhigende Wirkung auf die Motive. Latente Gewalt ist in diesen Werkzeugbildern immer spürbar, ausgedrückt in der festgehaltenen Bewegung eines Schraubenschlüssels oder im Kampf zwischen

¹⁰⁷ Vgl. Hafner 2006, S. 11.

¹⁰⁸ Vgl. Folie 2006, S. 27-28.

¹⁰⁹ Vgl. Lawing 1995, o. S.

zwei Werkzeugen (Abb. 43, 44). Die Bilder konzentrieren sich auf eine neue Art von Dynamik und Bewegung.

Die Verbindung von Mensch und Maschine schien wichtiger denn je und es entstanden zu der Zeit bemerkenswert sauber gearbeitete Zeichnungen – entleert vom Chaos der vorangehenden Arbeiten. Der anthropomorphe Wecker scheint dynamisch nach vorne zu springen. Dessen Zeiger erinnern an einen tierischen Schnurrbart. Die Lebendigkeit und Dynamik, die durch die Darstellung assoziiert wird, ist durch den Zusatz des Wortes „*dead*“ am linken oberen Rand der Zeichnung gestoppt (Abb. 45).

In einer anderen Zeichnung zeigt Lozano eine Bohrmaschine im Querschnitt, man bekommt das Innenleben des Bohrers zu sehen. In der Mitte der Maschine befindet sich ein rotes Knäuel in die Mechanik eingearbeitet, das in Anbetracht von Lozanos Ambitionen Mensch und Maschine zu verbinden, an ein Herz erinnert. Hinter der Bohrmaschine ist noch ein zweiter Bohrkopf zu sehen – eine sexuelle Anspielung – und der Wortwitz „*A Boring Drawing*“ (Abb. 46) deutet mit latent sexuellen Wortwitz auf die Eigenschaften der Maschine hin. Diese Kreide- und Bleistiftzeichnung wurde später als Druck in einer Auflage von 100 Stück für Rosa Esmans *Tanglewood-Press-Portfolio NY 10/69* produziert¹¹⁰.

Lozano stand in der Tradition Organisches und Anorganisches zu verbinden keineswegs allein da. Claes Oldenburg verfolgte diesen Ansatz ebenso vehement in seiner Kunst wie Lozano. Mit seinen Skulpturen entstanden fühlende Objekte, die vor Sexualität und Sinnlichkeit nur so sprühten.

Auch Oldenburg ersetzte den menschlichen Körper durch Objekte. Hauchte ihnen pulsierendes Leben ein und reduzierte den Menschen somit auf ein Dasein als Objekt. Es findet ein Wechsel statt zwischen Anorganischem und Organischem.¹¹¹

¹¹⁰ Vgl. Alden 2006, S. 22.

¹¹¹ Vgl. Celant 1995, S. 15-18.

b) Tool Paintings & Minimal Werke

Frühe Tool Paintings

Die „*Körper-Werkzeug-Hybride*“¹¹² entwickelten sich ab 1963/64 zu den, als *Tool Paintings* bezeichneten Werken. Dabei handelte es sich vorerst um monumentale, organisch anmutende Werkzeuge, die den Platz der Leinwand zu sprengen scheinen. Die seelenlosen Gestalten aus der Phase vor 1964 transformieren sich in „*dehumanisierte hammerheads*“¹¹³, die immer noch ein sehr abstraktes, mechanisches Potenzial von Aggressivität und düsterer Erotik versprühen. Sex und Gewalt wird in diesen Bildern in einer gewissen Weise zügellos dargestellt. Lozanos Lust zur Grenzüberschreitung und Provokation ist dabei kaum zu übersehen.¹¹⁴

In den *Tool Paintings* begann die Künstlerin all die Durchdringungen und gegensätzlichen Energien ihrer früheren Arbeiten in einem Objekt zu vereinen.¹¹⁵ Massive Hämmer, Klammern, Zangen und Schrauben biegen sich wie Fleisch (Abb. 47, 48, 49).¹¹⁶ Man spürt in den Bildern die befreite Energie, die formal in schlagkräftige Kompositionen umgesetzt wurde. Der Kontext ist gewalttätig, die Werkzeuge besetzt mit unheimlicher Metaphorik. Die verformten Werkzeuge sind als außer Kontrolle geratene Maschinen dargestellt. Eine Rasierklinge oder eine weiche Brustwarze sind eingeklemmt in einer Zange. Die Bilder zeigen abstrakte Situationen allerhöchster Spannung. Die in den Bildraum hineingepressten Gegenstände stehen kurz vor dem Zerbersten (Abb. 50, 51).¹¹⁷

„[With this tool paintings] you began to realize that the inanimate is not a working concept for Lozano – everything possesses some kind of energy, life, or drive.“¹¹⁸

Auch diese Bilder sind in jeder Hinsicht sexuell konnotiert. Trotz des fast schon eleganten Malstils sind sie von größter Härte und Schärfe übersät und

¹¹² Hafner 2006, S. 11.

¹¹³ Ebda., S. 11.

¹¹⁴ Vgl. Ebda., S. 11.

¹¹⁵ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

¹¹⁶ Vgl. Arning 1998, S. 44.

¹¹⁷ Vgl. Hafner 2006, S. 11.

¹¹⁸ Molesworth 2006b, S. 363.

die Tools sind eindeutig männlich aufgeladen.¹¹⁹ Hier ist ein gewisses Paradoxon zu erkennen. Die Verbindung von menschlicher, körperlicher Weichheit und dieser scharfen Gewalt, die innerhalb des Bildes herrscht, aber auch von äußerer Gewalt zeugt.

Die Perspektive ist mit einer für den Betrachter inszenierten Bedrohung konstruiert. Fast so, als würde der Hammer im Bild jeder Zeit auf einem herab fahren. Der Pinselstrich reicht von wütend, schwer bis weich und weitläufig. Er löst und lenkt die Energien über die ganze Leinwand.¹²⁰ Riesige Leinwandformate entsprachen dem damaligen Trend in der Farbfeld- und Hard-Edge Malerei. Wie Barnett Newman und viele andere zu dieser Zeit, ging es Lozano darum, das traditionelle Bild in Frage zu stellen und dessen Grenzen auszuloten. Lozano setzte auch bei ihren *Tool Paintings* ihre Idee um, dass der menschliche Körper eigentlich eine Maschine sein könnte. So arbeitete sie ihre eigene Ikonographie der hitzigen, polymorph-perversen Hybridwesen in kalte, metallische Werkzeuge aus, die sich aber trotzdem lebendig zeigen.

Lozano verwendete wie zuvor schon Ölfarben mit hohem Eisenoxidgehalt und Kreide. Die Farben wirken metallisch und verstärken den Effekt der dargestellten Werkzeuge. Die Subjekte sind Close-Ups der Accessoires ihrer Besitzer, den Handwerkern. Alles in den Bildern scheint, wie das traditionelle Rollenbild des Handwerks, männlich konnotiert. Mit der Darstellung von Schraube und Mutter oder zweier Steckdosen spricht Lozano ein anderes Tabuthema der Zeit, homoerotische Beziehungen an (Abb. 52).¹²¹ Mit diesem Thema versetzte die Künstlerin dem Konservatismus wieder einen sarkastischen Seitenhieb.

Formberuhigung

Die frühen expressiven Tool Paintings entwickelten sich langsam zu kühlen Hard-Edge Bildern¹²². Lozano ersetzte die cremigen Brauntöne durch eine Palette von metallischen Graunuanzen und die Bilder nahmen nochmals an Größe zu¹²³. Die Gewalttätigkeit und Lebendigkeit, die Lozanos riesenhafte Werkzeuge

¹¹⁹ Vgl. Stillman 2004, o. S.

¹²⁰ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

¹²¹ Vgl. Folie 2006, S. 29-30.

¹²² Der Begriff Hard-Edge wurde erstmals von Julius Langser im Ausstellungskatalog „Four Abstract Expressionists“ (1959, Los Angeles County Museum) verwendet und danach von Lawrence Alloway im Artikel „Classicism or Hard-Edge?“, Art International 4:2/3, 1960, wieder aufgegriffen. Vgl. Meyer 2001, S. 277, Anmerkung 24.

¹²³ Vgl. Molesworth 2006b, S. 363.

ausdrücken, verebbte allmählich. Die Bilder wurden nüchterner, die Konzentration auf das Objekt und seine Materialität nahm zu. In der Perspektivwahl haben diese Ähnlichkeiten mit Francis Picabias¹²⁴ Zeichnung einer Zündkerze mit dem unzusammen-hängenden Titel „*Une jeune fille américaine dans l'état de nudité*“ (*Portrait of a Young American Girl in a State of Nudity*)“ von 1915 (Abb. 53, 54). Diese Zeichnung von Francis Picabia, genauso wie Claes Oldenburgs Arbeiten, zeichnet die Verbindung von Erotischem mit Industriellem aus, was sie mit Lozanos Werken verbindet.¹²⁵

Lozano zeigte zu diesem Zeitpunkt immer noch klar zu identifizierende Werkzeugbilder. Diese Tatsache verschwand aber zusehends. Aus der „offensichtlichen“ Thematik der Handwerkzeuge wurden einfache Formen, die nur mehr mit viel Phantasie und Hintergrundwissen über die bevorzugten Motive der Künstlerin als Gegenstände zu lesen sind (Abb. 55, 56).

Die Beeinflussung Lozanos sexuell aufgeladener Kunst durch den industriellen Touch minimalistischer Skulptur könnte sich eventuell durch die enge Freundschaft zu Carl André und Hollis Frampton erklären. Auch Frank Stella und die Werke anderer Künstler aus der Bewegung der *Post Painterly Abstraction* zu dieser Zeit könnten für Lozano eine Inspiration für die kühle Farbpalette, die Monumentalität und die perfektionistische Verwendung von Farbe gewesen sein.¹²⁶

Lozano experimentierte mit dem Farbmateriale, während sie zunehmend minimalistischere Bildformen aus den Werkzeugen ableitete.¹²⁷ Bald blieben von den Werkzeugen nur mehr harte geometrische Formen übrig, die mit präzisen Pinselstrichen auf die Leinwand gebracht wurden (Abb. 57).

Es setzte eine Malerei Lozanos ein, die durch viel Konzentration, Mäßigung und Knappheit geprägt war, um die wilden Wucherungen unter Kontrolle zu bringen. Die fieberhaft wirkenden Pinselstriche machten Platz für Form und Inhalt. Die Hyperaktivität der vorhergehenden Phasen in Lozanos Kunstschaffen wurde plötzlich gestoppt.¹²⁸ Es ist schwierig einen exakten Zeitpunkt und bestimmte Gründe für die unerwartete Transformation zu ruhigeren Formen in Lozanos

¹²⁴ Weiterführende Lit.: Baker 2007.

¹²⁵ Vgl. Alden 2006, S. 22.

¹²⁶ Vgl. Molesworth 2006b, S. 363.

¹²⁷ Vgl. Colman 2006, o. S.

¹²⁸ Vgl. Folie 2006, S. 30.

Werk zu finden. Ebenfalls lässt sich das Maß des Einflusses ihrer Freunde, die zum Großteil in den Kreis der Minimalisten und Konzeptualisten gehörten, kaum eruieren. Ob Lozano vielleicht an diesem Punkt zur Einsicht kam, dass das Extreme einen Endpunkt erreicht hatte, liegt heute ebenfalls im Dunkeln.¹²⁹ Jedoch ist es in Hinblick auf die folgenden konzeptuellen Arbeiten Lozanos, denen an Extremismus kaum etwas fehlte, eher auszuschließen.

Motive und Technik

Um zu einer stilkritischen Interpretation von Lozanos Tool Paintings zu kommen, ist vorerst ein genauerer Blick auf Technik und Motive zu werfen. Lozanos Tool Paintings, die, den allgemeinen Tendenzen der Zeit entsprechend, beachtliche Maße aufweisen, gehen immer wieder auf genaue Skizzen, Vorarbeiten und Pläne zurück (*Abb. 58, 59*). Auch in dieser Werkgruppe ist die Repetition auffallend.¹³⁰ Die gedankliche Vorbereitung und Systemisierung schienen im Kunstschaffen Lozanos eine immer größer werdende Rolle zu spielen.

Mit dem dicken 7,5 cm breiten Malerpinsel, die sie für ihre Gemälde verwendeten, geriet Lozanos Werk nur schon technisch in die Nähe minimalistischer Malweise, zum Beispiel eines Frank Stellas. Die industrielle Nuance, die Lozano durch ihre Malwerkzeuge in die Bilder einbrachte, setzte sich in den reduzierten, metallischen, neutralen Farben noch weiter fort und gewann an Stärke.¹³¹

Die geometrischen Formen, die Lozano mit präzisen Pinselstrichen auf die Leinwand brachte - meist handelte es sich um Kegel - lösen ein faszinierendes Licht- und Schattenspiel aus. Je nach Betrachterstandpunkt verändert sich die Wirkung der gleichmäßig, furchigen Oberfläche, die durch den breiten Anstreicherpinsel entstand. Die Dreidimensionalität der Objekte wurde durch die Übergänge von Licht und Schatten erzeugt (*Abb. 60*).¹³²

Die lichtauffangende Struktur der Oberfläche birgt einen gewissen Volumeneffekt für die dargestellten Formen. Genau diese Eigenschaft der Bilder, gepaart mit dem erotischen Unterton, gibt den minimalistischen Kompositionen eine

¹²⁹ Vgl. Ebda., S. 30.

¹³⁰ Vgl. Hafner 2004, S. 47.

¹³¹ Vgl. Alden 2006, S. 22.

¹³² Vgl. Colman 2006, o. S.

illusionistische Qualität, von der im späteren Verlauf dieses Kapitels nochmals die Rede sein wird.¹³³

Lozano benutzte gern mehrere Leinwände, die sie zu einer großen Bildfläche zusammensetzte.¹³⁴ Die großen, unterteilten Bilder weisen eine in Kurven und scharfen Unterbrechungen ausgerichtete Pinselstruktur auf. Diese Unterbrechungen gestalten sich durch die Leinwandzusammensetzungen, Richtungsänderungen und Farbabstufungen.¹³⁵

Räumliche Mehrdeutigkeit

Die Farben changieren so subtil wie die Strichführung des Pinsels.¹³⁶ Jedoch steht die immer gleich bleibende Textur mit der Form des dargestellten Objektes und dessen Schwung in totaler Übereinstimmung. Diese präzise Oberflächengestaltung der Formen im Bild entspricht der glatten, realen Oberfläche von Werkzeugen, die hier eigentlich noch immer Objekt der Darstellung sind. Auch der Aspekt der Geschwindigkeit, der bei den früheren Werkzeugbildern eine große Rolle gespielt hatte, wird wiederum behandelt. Dies passiert durch die dynamischen, gleichmäßigen Pinselführungen, die die Oberflächen der Malerei definieren. Objekt und Hintergrund werden durch Texturrichtung und Farbabstufungen unterschieden. Jedoch neigt diese Differenzierung in den späten Tool Paintings dazu, zu verschwinden, austauschbar zu werden (*Abb. 61*).¹³⁷

Ein Werk, das diese optische Auswechslung von Bildebenen am Anschaulichsten zeigt, ist die monumentale, Leinwand mit dem Titel „*Slide*“ von 1965 (*Abb. 62*). Nicht allein durch den Wechsel der Strichrichtung, sondern auch durch die Teilung des Bildraumes in drei einzelne Leinwände kommt es zu einer optischen Verwirrung auf Seiten des Betrachters. Es ist kaum mehr zwischen Grund und Form zu unterscheiden. Es kommt zu einer räumlichen Mehrdeutigkeit¹³⁸, wie es Jill Johnston in ihrem Text zu dem Werken beschrieb. Die mittlere Leinwand durchbricht mit Richtungswechsel des Farbauftrages und der Farb-

¹³³ Vgl. Heartney 1999, S. 147.

¹³⁴ Vgl. Colman 2006, o. S.

¹³⁵ Vgl. D.W. 1966, S. 13.

¹³⁶ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

¹³⁷ Johnston 2006, S. 70. Dieser Artikel von Jill Johnston ist in Hinblick auf eine nie stattgefundene Ausstellung in der Green Gallery 1965 entstanden. Er wurde zu Ungunsten von Lozano nie veröffentlicht und wurde im Basler Katalog zum ersten Mal publiziert.

¹³⁸ Ebda., S. 70.

veränderung selbst die Kontinuität der Form im Bild. Das ganze Gemälde arbeitet sozusagen gegen sich selbst und je länger der Betrachter versucht die Gesamtheit der Leinwände zu fassen, desto absurder wird es, von einer visuellen Einheit im Bild zu sprechen.¹³⁹

Aufhebung der Leinwandgrenzen

„[Lozanos Tool Paintings] are about disjunction, and they meticulously examine boundaries and contrasts [...].“¹⁴⁰

Dies schrieb Lyle Rexer in ihrer Review über die Tool Paintings. Oft scheinen die geometrischen Formen über die Leinwand hinaus weiterzugehen, beziehungsweise muss man sich die Annäherung der zwei Linien, die sich zur Spitze eines Kegels formieren sollten, außerhalb der Leinwand vorstellen. Diese Arbeitsweise Lozanos hatte beachtliches illusionistisches Potential, das die Motive in enorme Entfernungen weiterführen lassen konnte.¹⁴¹

„[...] For me, each painting is part of a monumental form, so that all my paintings are just details of a form that can be extended to infinity or a point in infinity.[...]“¹⁴²

Diese Einstellung Lozanos macht sich in fast jeder Hinsicht auch in anderen Werken beziehungsweise Werkgruppen bemerkbar. Die auf die *Tool Paintings* und die Minimal Werke folgende *Wave Series* beschäftigt sich eingehend mit der Weiterführung des Motivs über die Leinwand hinaus.

Der Künstler David Reed¹⁴³ sprach in einem Interview mit Kate Siegel über die *Tool Paintings* und aus ihnen resultierenden „abstrakten“ Malereien von Lozano. Seiner Meinung nach haben die frühen Bilder dieser Phase die Wirkung, als ob sie nicht von der Leinwand begrenzt wären, während die späteren, fast abstrakten Bilder in einer Umkehrung dieses Effektes stünden. Da würde nichts

¹³⁹ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

¹⁴⁰ Ebda., S. 6.

¹⁴¹ Johnston 2006, S. 70.

¹⁴² Lee Lozano 1968a, S. 68.

¹⁴³ Weiterführende Lit.: Ellis/Bartman/Hagen 1990.

mehr vom Rand beherrscht werden, jedoch würde alles von innen heraus kontrolliert werden, auch der Raum außerhalb der Leinwand. Es geht nicht mehr um das Motiv, das von etwas kontrolliert wird, sondern um das Umfeld des Bildes, das vom Selben beherrscht wird. Auch die Perforationen, die Lozano zu dieser Zeit immer wieder in ihre Bilder einbringt, werden von Reed in diesem Zusammenhang erwähnt. Er bezeichnet sie als interne „*shaped canvases*“, die ebenfalls zur raumbeherrschenden Wirkung der minimalistischen Bilder beitragen (Abb. 63).¹⁴⁴

Die lediglich weiß grundierte Leinwand (Abb. 64) ist von mathematisch berechneten Perforationen bildfüllend durchsetzt, die den Blick auf Rahmenkonstruktion und die Wand hinter dem Bild frei gibt. Die Leinwand ist mit dem Untergrund und der Umgebung des Gemäldes direkt verbunden.

Kreise und Segmente

Der Gedanke der Weiterführung des Bildmotives über die Bildbegrenzung hinweg, wirkte sich später sehr stark auf die Serie der Waves aus. In diesem Zusammenhang muss auch auf ein weiteres Motiv in dieser abstrakteren Malerei-phase von Lozano genannt werden – der Kreis beziehungsweise die Kurve. Corinne Robins schrieb in ihrem Artikel „*The Circle in Orbit*“ 1968 in der Zeitschrift *Art in America*, dass Lee Lozano in ihrer Malerei Kurven als Segmente einer runden Form einsetzt, um diese dann vom Betrachter illusionistisch fortsetzen zu lassen (Abb. 65, 66).¹⁴⁵

„[...] I felt all I had to do was create a small part of the circle because the quality of illusionism in painting is what intrigues me – how far I must go to complete an idea. [...]“¹⁴⁶

Der Kreis ist eine symbolgeladene Form und gehörte schon seit jeher zum künstlerischen Vokabular. Er hat viele verschiedene Bedeutungen, unter anderem steht er zum Beispiel für den Himmel beim *I Ching*-Buch der Verwandlung, oder für das westliche Symbol für die Planeten und die Erde, für die

¹⁴⁴ Vgl. Siegel 2004, S. 125.

¹⁴⁵ Vgl. Robins 1968, S. 62.

¹⁴⁶ Lee Lozano 1968, S. 68.

Unendlichkeit oder Perfektion. Robins bemerkte weiter, dass viele Künstler den Kreis als illusionistisches Formenelement wieder entdecken, um der kühlen Kunst zu entkommen.¹⁴⁷

Robert Barry¹⁴⁸

1969 erschuf Lozano ein Gemälde, das in seinen Ausmaßen enorm war, „*Untitled*“ besteht aus vier Leinwänden, die Segmente eines Kreises zeigen. Die einzelnen Leinwände wurden so angebracht, dass sich der Kreis illusionistisch vor den Augen des Betrachters schließt. Die Ausmaße der Komposition sind beträchtlich und betragen über fünfeinhalb Meter in Höhe und Breite (Abb. 67, 68). Ein Künstler der späteren Kerngruppe der Konzeptualisten arbeitete gleichzeitig wie Lozano an einer Verbindung von Bild und Umgebung. Robert Barry stellte 1964 im Rahmen einer Gruppenausstellung im Hudson River Museum zum ersten Mal seine Arbeit aus. Schon damals ging es darum, Figur und Grund in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen. Barry malte in regelmäßigen Abständen kleine Quadrate auf große Leinwände, der Rest blieb einfach weiß grundiert (Abb. 69).¹⁴⁹

Diese Auseinandersetzung mit Form und Untergrund hatte sehr viel Ähnlichkeit mit den oben genannten Perforationen Lozanos, die ebenfalls das Verhältnis von Bild und Umgebung thematisieren. Robert Barry war stark beeinflusst von Ad Reinhardts¹⁵⁰ Knappheit und von Sol LeWitts Tendenz zur strikten Vorplanung der Ausführung eines Werkes¹⁵¹, und Lee Lozano war es nicht weniger. Was aber beide Künstler von anderen Hard-Edge Malern wie zum Beispiel Kenneth Noland¹⁵² oder Frank Stella¹⁵³ unterschied, war die Tatsache, dass die Spur des Pinsels auf der Leinwand durchaus eine Rolle spielte. Barry malte seine kleinen Quadrate mit freier Hand, wodurch Unregelmäßigkeiten entstanden.¹⁵⁴ Lozanos furchige Oberfläche entstand durch die Verwendung der großen Malerpinsel.

¹⁴⁷ Vgl. Robins 1968, S. 62.

¹⁴⁸ Weiterführende Lit.: Barry/Seifermann/Morgan 2003.

¹⁴⁹ Vgl. Alberro 2003, S. 102-103.

¹⁵⁰ Weiterführende Lit.: Reinhardt/Bois 1991; Kellein/Schreiber 1998.

¹⁵¹ Vgl. Alberro 2003, S. 103-105.

¹⁵² Weiterführende Lit.: Wilkin 1990.

¹⁵³ Weiterführende Lit.: Stella/Gaßner/Vitali 1996.

¹⁵⁴ Vgl. Alberro 2003, S. 105.

Barry drang im Laufe seines Schaffens immer weiter in das Thema des Raumes und seines Umraumes vor. Im Oktober 1967 entstand eine Arbeit, die Lozanos „*Untitled*“ von 1968 sehr ähnelt. Barry befestigte vier gelb eingefärbte, quadratische Leinwände in der Größe von 7,6 x 7,6 cm in solchem Abstand, dass sie gemeinsam eine Fläche von 152,4 x 152,4 cm beschrieben. So wurden die kleinen Leinwände unzertrennlich mit der Wandfläche verbunden und definierten gewollt mehr den Zwischenraum als Bild, als sich selbst (Abb. 70).¹⁵⁵

Titel & Richard Serra

In der Zeit der Hard-Edge-Paintings Lozanos entstanden erste konzeptuelle Arbeiten, die zwar im Zusammenhang mit den Gemälden in Form von Skizzen oder Aufzeichnungen zu verstehen sind, aber auch als eigenständige Werke. Lozanos Kunst steuerte ab diesem Zeitpunkt immer klarer auf eine konzeptuelle Ebene zu, die sich später zu den Language Pieces herausbilden sollte.

Ein sehr frühes, augenscheiniges Beispiel einer konzeptuellen Arbeit ist eine Liste, die mit „1964 – 1967, May“ datiert ist (Abb. 71). Es handelt sich um eine Aufzählung, in der Lozano alle Verben fest hielt, die ihr als Titel für ihre Gemälde dienten. Die Verben evozieren psychologische und physikalische Erinnerungen, die nur schwer mit der Perfektion und Coolness der Bilder einhergehen. Es entsteht eine spannende Ambivalenz zwischen dem Jargon der Titel und der Motive.¹⁵⁶ Einerseits beschreiben die Titel Tätigkeiten die mit den „dargestellten“ (angedeuteten) Handwerkzeugen ausgeführt werden können, andererseits beziehen sie sich aber auch auf die reinen Formen, die durch Leinwände und Motive definiert sind.

Die Titel sind innerhalb dieses Formen- und Bedeutungszusammenhangs sorgfältig ausgewählt. Die Tafel „*Slide*“ von 1965 (Abb. 62) stellt einen langen Kegel über drei Leinwände „gleitend“ dar. Bei „*Lean*“ von 1966 ruhen drei Leinwände diagonal aufeinander (Abb. 72).¹⁵⁷

Im Zusammenhang mit Lozanos „*Verblast*“ muss wiederum auf die Bekanntheit zwischen Richard Serra und der Künstlerin hingewiesen werden. Die Tatsache, dass Serra 1968 ebenfalls eine „*Verblast*“ herausgab (Abb. 73), die

¹⁵⁵ Vgl. Ebda., S. 109.

¹⁵⁶ Vgl. Folie 2006, S. 29.

¹⁵⁷ Vgl. Colman 2006, o. S.

kanonisch seine Vorgehensweise bezüglich der Herstellung seiner Objekte beschreibt, wirft Fragen auf. Offensichtlich ist, dass die beiden Künstler die Arbeit des anderen kannten. Doch wer eignete sich was vom Anderen an und sind diese beiden Listen von Verben überhaupt vergleichbar? In welche Richtung ist eine Beeinflussung denkbar?

Geht man von der Datierung aus, müsste Lozanos Liste vor Serras' entstanden sein. Wie Lozano auf der Liste schrieb, sind das die Titel ihrer Bilder von 1964 bis 1967 (Mai). Aber es befindet sich zum Beispiel durch den Titel „*Crook*“ auf der Liste. Dieses Bild ist erst 1968 entstanden. Dies setzt die Glaubwürdigkeit Lozanos Datierung in Frage und spricht gegen die These, dass Lozanos Liste vor Serras' entstanden ist. Es bestünde jedoch die Möglichkeit, dass Lozano das Bild erst 1968 datiert hatte, dies aber schon vorher entstanden war. Oder dass der Titel schon lange vor dem Bild existierte? Diese Frage wird mit dem Wissensstand aus heutiger Sicht wohl kaum zu beantworten sein. Aber es ist wohl auch nicht unbedingt von Belang, wer seine Liste als Erster herausbrachte.

Während Lozanos Verbentitel nichts mit dem Malprozess an sich zu tun haben, nehmen die Verben auf Serras' Liste Bezug auf den Prozess und das Material für die Entstehung einer Skulptur¹⁵⁸. Richard Serra über diese Verben: „*actions to relate to oneself, material, place and process.*“¹⁵⁹ Die Liste entstand zwischen 1967 und 1968. Ab diesem Entstehungszeitraum bildet sie die Grundlage für Serras Vorgehensweise bei der Bearbeitung seiner Materialien. Die „*Verblast*“ von Richard Serra beinhaltet 87 Verben, die allesamt Temporalität ausdrücken, wobei es sich aber nicht um narrative Zeit handelt. Es geht nicht um Zeit, in der sich etwas entwickelt, sondern lediglich um die Zeit in der eine Aktion ausgeführt wird.¹⁶⁰

Bei Lozano verhält es sich ähnlich. Die 29 Verben auf der Liste, die entweder die Tätigkeit des Werkzeuges oder die Bildflächen (siehe speziell bei „*Lean*“) definieren, sind ebenfalls nicht narrativ zu lesen. Es wird mit ihnen ausgedrückt, welche Aktion gerade stattfindet, oder mit einem Werkzeug möglich ist. Grundsätzlich handelt es sich um zwei verschiedene Werkansätze bei Lee Lo-

¹⁵⁸ Vgl. Buchloh 2000, S. 7.

¹⁵⁹ Richard Serra 1971, zit. n. Ebda., S.7.

¹⁶⁰ Vgl. Krauss 2000, S. 101.

ziano und Richard Serra. Jedoch ist nicht auszuschließen, dass deren Listen auch als künstlerisches Zitat des anderen funktionierten.

In diesem Zusammenhang müsste man mit Isabelle Graw von künstlerischer Aneignung sprechen. Diese spielt für einen jungen Künstler eine große Rolle. Als eine allgemein die Kunst durchziehende Art der Aneignung beschreibt Graw explizite Anspielungen auf andere Kunstwerke. Diese sieht sie als Kommunikation innerhalb künstlerischer Beziehungen und absolut notwendig für die Entwicklung der eigenen Künstlerpersönlichkeit.¹⁶¹

Nun stellt sich die Frage in welche Richtungen sich Lozanos Künstlerpersönlichkeit entwickelte. Im Zusammenhang mit den späten, abstrakten Tool Paintings geht dies auf die explizite Frage nach der stilkritischen Beurteilung zurück.

Neue Abstraktion/Minimalismus?

„1964 verändert Lee Lozano ihren Stil total. Vielleicht aufgrund einer sehr rezeptionsorientierten Arbeitsweise wird Expression zugunsten mechanistisch stilisierter Sujets und verdichteter Oberflächen aufgegeben. Jedenfalls scheinen Entscheidungen in puncto Verortung zu fallen. Denn Pop liegt zum Greifen ebenso nahe, wie der Turn hin zu Minimal möglich wird.“¹⁶²

Die späten Tool Paintings werden in Rezensionen sehr oft als Minimal Bilder bezeichnet. Diese Interpretation birgt aber Tücken, und Sabine Folie, Kuratorin der Kunsthalle Wien, bezeichnet dies als großen Fehler. Man könne bei den Bildern nicht von Abstraktion sprechen, da der sexuelle Kontext zwar nicht mehr so offensichtlich, aber dennoch definitiv vorhanden sei.¹⁶³ Lozanos formberuhigte Arbeiten zu dieser Zeit wirkten nur auf den ersten Blick apolitisch, sinnentleert und dadurch vielleicht minimalistisch.

Um zu klären, ob und wie Lozano in einem Umfeld von „*neuer Abstraktion*“ und *Minimalismus* zu verorten ist, müssen im Vornherein für diese Arbeit gewisse Termini erläutert werden. Margit Brinkmann schrieb in der Einleitung zu ihrer

¹⁶¹ Vgl. Graw 2003, S. 29-30.

¹⁶² Hafner 2004, S. 49.

¹⁶³ Vgl. Folie 2006, S. 29.

Dissertation an der Universität Bonn (2006), von der Existenz sehr unterschiedlicher Auffassungen, was nun als *Minimal Art* gilt und was nicht. Einige Autoren und Kritiker zählen Malerei, Tanz und Musik zur besagten Kunstrichtung. Jedoch wird meistens von den Skulpturen von Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl André und Sol LeWitt als den Kern der *Minimal Art* gesprochen.¹⁶⁴

Ein Beispiel einer Begriffsdifferenzierung in dem Zusammenhang ist Georg Stemmrichs Vorschlag, vom *Minimalismus* als Gesamtphänomen zu sprechen und von *Minimal Art*, wenn es um die Skulptur geht.¹⁶⁵

Brinkmann benutzt in ihrer Arbeit beide Begriffe für denselben Zusammenhang. Von *Minimalismus* und *Minimal Art* spricht sie in Sinne der neuen geometrischen Skulptur und ließ Malerei nicht in diese Definition mit einfließen.¹⁶⁶ Sie benutzte den Sammelbegriff der „neuen Abstraktion“ für die malerischen Tendenzen. In dieser Arbeit wird *Minimalismus* oder *Minimal Art* als Definition gleichermaßen für beides, Skulptur und Malerei, gelten. Dies unter anderem mit der Begründung, da sich doch die minimalistische Skulptur aus Colourfield Painting und Hard-Edge-Malerei heraus gebildet hatte. Nachdem der Abstrakte Expressionismus gegen Ende der 50er Jahre immer mehr an Gunst verloren hatte, bildeten sich aus ihm heraus neue Gegenströmungen. Zwei der erfolgreichsten dieser Strömungen waren die neodadaistische Assemblage und die „neue Abstraktion“ in der Malerei, die sich auf Primärformen reduzierte.¹⁶⁷

Die gegenständliche und malerische Assemblage wurde Anfang der 60er als Pop Art bekannt. Jedoch gab es bis dahin kein plastisches Pendant zur neuen Abstraktion von Farbfeld- und Hard-Edge-Malerei, der zweiten Stoßrichtung neben der Assemblage.¹⁶⁸

Doch woraus entwickelten sich Hard-Edge-Malerei und das Colourfield Painting? - Maßgebend für den Richtungswechsel zu dieser neuen Art von Abstraktion war der Artikel „'American Type' Painting“ vom Kunstkritiker Clement Greenberg, der 1955 in der *Partisan Review* veröffentlicht wurde. Greenberg hatte sich dem Abstrakten Expressionismus verschrieben, wurde jedoch wie viele andere Kunstkritiker und Künstler auch gegen Ende der 50er Jahre immer

¹⁶⁴ Vgl. Brinkmann 2006, S. II.

¹⁶⁵ Vgl. Stemmrich 1995, S. 15-16.

¹⁶⁶ Vgl. Brinkmann 2006, S. III.

¹⁶⁷ Vgl. Ebda., S. IV.

¹⁶⁸ Vgl. Ebda., S. 87.

unzufriedener mit dessen Prämissen. Beim Artikel handelte es sich um ein Plädoyer für die Farbfeldmalerei von Clifford Still¹⁶⁹, Mark Rothko¹⁷⁰ und Barnett Newman, der erst gegen Ende der Dekade seine positive Wirkung zeigte, denn durch die reduzierten Elemente in den Bildern wirkten diese für die damalige Zeit kalt und alles andere als emotional.¹⁷¹ Die drei Künstler stellten mit ihren riesigen Leinwandformaten das „Staffeleibild“ in Frage und auch den Akademismus, aus dem sie ausbrechen wollten, wie es Clement Greenberg in seinem Artikel „*'American Type' Painting*“ formulierte.¹⁷²

Viele Künstler, die dem Lager des gestischen Abstrakten Expressionismus entstammten, kamen mit ihren Farbfeldern, den stark verdünnten Farben und der ungründerten Leinwand zu immer geometrischeren Formen.¹⁷³ Es fand ein Paradigmenwechsel statt, in dem Sinn, dass die Emotionalität des abstrakten Expressionismus durch kühle, ruhige Formen ersetzt wurde. Ab 1959 bekam die neue Art von Abstraktion auch mehr Gewicht im Ausstellungswesen. Bei der Ausstellung „*Four Abstract Classicists*“ des Los Angeles County Museum an der die Westküsten-Künstler Karl Benjamin¹⁷⁴, Lorser Feitelson¹⁷⁵, Frederick Hammersley¹⁷⁶ und John McLaughlin¹⁷⁷ teilnahmen, prägte der zuständige Kurator Jules Langsner den Begriff „*Hard-Edge*“. Bald darauf wurde der Begriff von anderen adaptiert.¹⁷⁸

Mit der Ausstellung „*Toward a New Abstraction*“ von 1963 im Jewish Museum fand die erste systematische Untersuchung der „neuen Abstraktion“ statt. Ben Heller, der damalige Ausstellungskurator, sprach von konzeptueller Malerei, die sich wegen des planvollen Ergebnisses einer Bildidee stark von der spontanen gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus unterscheidet.

Der Begriff „neue Abstraktion“ stand ab diesem Zeitpunkt für eine ganze Reihe von Einzelentwicklungen, wie „Farbfeldmalerei“, „Hard-Edge“, „geometric“ o-

¹⁶⁹ Weiterführende Lit.: Anfam 2001.

¹⁷⁰ Weiterführende Lit.: Gaßner 2008.

¹⁷¹ Vgl. Brinkmann 2006, S. 40-42.

¹⁷² Vgl. Ebda., S. 30.

¹⁷³ Vgl. Ebda., S. 43.

¹⁷⁴ Weiterführende Lit.: Schipper 1981.

¹⁷⁵ Weiterführende Lit.: Feitelson/Louis Stern Fine Arts 2003.

¹⁷⁶ Weiterführende Lit.: Hickey 2007.

¹⁷⁷ Weiterführende Lit.: Larson/Selz 1996.

¹⁷⁸ Vgl. Brinkmann 2006, S. 45.

der „optical painting“ und anderen Entwicklungen der „Post Painterly Abstraction“.¹⁷⁹

Der neue Trend in der Malerei führte auch dazu, dass die europäischen Konstruktivisten eine Renaissance in Amerika erlebten. Jedoch wollten die Amerikaner ihre plötzliche Avantgardestellung in der Kunst bald nicht mehr mit Vorbildern aus der europäischen Kunst teilen und sträubten sich bald gegen diese Vergleiche. Es galt nun die Unterschiede zu den Konstruktivisten herauszuarbeiten.

Ein wichtiges Unterscheidungskriterium fand man in der Formenvielfalt der Gemälde der europäischen Konstruktivisten. Die Formen in den Bildern waren kleinteiliger und wiesen gewisse Beziehungsgefüge zueinander auf. Die Gemälde der Konstruktivisten galten als reine Form- und Farbexperimente. Die neue Abstraktion der amerikanischen Malerei reduzierte die bildnerischen Mittel auf ein Minimum und kam mit einem bildflächenfüllenden Motiv aus. Es ging um die hierarchielose Aktivierung der gesamten Bildfläche als das Charakteristikum der neuen Tendenz. Unter diesem Blickwinkel konnte für das Novum in der amerikanischen Malerei eine Erklärung gefunden werden, ein Brückenschlag zwischen der gestischen „all-over“-Malerei eines Jackson Pollock¹⁸⁰ und den minimalistischen Tendenzen der „neuen Abstraktion“ gemacht werden. So wurde es möglich, eine kontinuierliche Entwicklung nachzuzeichnen. Die Wurzeln der neuen Art von Malerei lagen in der Gegenströmung innerhalb der „New York School“ selbst.¹⁸¹

Neue europäische Tendenzen wie „Op Art“ und kinetische Kunst hatten wenig Chancen in Amerika und wurden von Kritikern entschieden abgelehnt. Man war zu selbstreflexiv und weigerte sich von einem internationalen Stil zu sprechen.¹⁸²

Für die Interpretation abstrakter Kunst zielte man nun auf die formalen Qualitäten eines Kunstwerkes. Es war kein Platz mehr für Gefühle in der Kunst. In der

¹⁷⁹ Vgl. Ebda., S. 46-47.

¹⁸⁰ Weiterführende Lit.: Ciuha 2008.

¹⁸¹ Vgl. Brinkmann 2006, S. 48-53.

¹⁸² Vgl. Ebda., S. 53.

neuen formalistischen Ästhetik wurden Form und Inhalt eins.¹⁸³ Für Lozano allerdings blieb die Form obsolet, wenn nicht Inhalt damit ausgedrückt wurde.¹⁸⁴

Differenzen zur Hard-Edge Malerei

Frank Stella, einer der bedeutendsten Vertreter der „neuen Abstraktion“, erklärte bei einer Podiumsdiskussion der „New York University“¹⁸⁵, dass Originalität und Prozesshaftigkeit durch die Umsetzung einer vorgefassten Bildidee abgelöst wurde. Allein die Idee wäre ausschlaggebend für die Entstehung eines Bildes und nicht die Persönlichkeit und Fähigkeiten des Künstlers. Das Malen an sich sei nur mehr mechanisch.

Stella nahm schon nach einem Jahr in New York als 23jähriger im Jahr 1960 mit seinen Streifenbildern an der prestigeträchtigen Ausstellung „*Sixteen Americans*“ des MoMA teil. Carl André schrieb damals als noch völlig Unbekannter und ehemaliger Kommilitone Stellas den Katalogbeitrag zu Frank Stellas schwarzen Streifenbildern, in dem es hieß:

*„ Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting. Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting. Symbols are counters passed among people. Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.“*¹⁸⁶

Der Vergleich Lee Lozanos mit Frank Stella zeigt eine gewisse Ähnlichkeit in der Arbeitsweise. Beide Künstler bearbeiteten ihre Leinwände mit größter Sorgfalt und Professionalität im Sinne von sauber gezogenen Pinselstrichen, die zu einer gleichmäßigen, soliden Oberfläche des Bildes führten. Stella ging es dabei nur um die Erzeugung seiner Streifen auf den Leinwänden, er wies jede Konnotation zu seinen erzeugten Formen zurück. Wie im Auszug des Katalogtextes von Carl André klar wird, ging es dabei nur um die Tätigkeit des Malens, ohne Spuren des Pinsels zu hinterlassen (Abb. 74). Für Lee Lozano je-

¹⁸³ Vgl. Ebda., S. 56-57.

¹⁸⁴ Siehe Abb. 87 „Thinking Abt Form & Content“.

¹⁸⁵ Vgl. Brinkmann 2006, S. 27, Anmerkung 125.: Podiumsdiskussion „Art 60“ am 21. April 1960.

¹⁸⁶ Carl André 1959, S. 76.

doch kam zu diesem Hard-Edge-Purismus eine gewollt malerische Oberfläche dazu, die einen Illusionismus von dreidimensionalen Formen erzeugte. Nicht nur die optische Illusion war für Lozano wichtig, sondern auch die haptischen Qualitäten, der Oberflächengestaltung. Oft ließ sie in ihrem Studioloft Personen ihre Gemälde ertasten. Das folgende Zitat erklärt dieses Anliegen Lozanos genauer:

„The biggest line of all is always the transition between the second and third dimension.“¹⁸⁷

Ab 1964 begann man den plastischen Gegenpol der Hard-Edge Malerei zu positionieren. Es entstanden geometrisch-reduzierte Objekte. Diese Tendenz wurde von den Kritikern befürwortend als ruhiges Pendant zum vulgären und schnelllebigen Neodada hervorgehoben. Die Künstler, die sich auf minimalistische Skulptur spezialisierten, kamen fast alle aus der abstrakten gestischen Malerei. Über neodadaistische Materialbilder und Objekte kam es zu einem Positionswechsel dieser Künstler in Richtung geometrisch-reduzierte Formen der Hard-Edge Malerei, die sie auf plastische Objekte umlegten.¹⁸⁸

Formalistisch gesehen, passen Lozanos Bilder ab 1964 in das Schema der Malerei der „neuen Abstraktion“. Auch bei Lozano findet man große bildflächenfüllende Motive, welche die gesamte Leinwand aktivieren. Die diagonal über das Bild laufenden Kegel, Kreise oder Kreissegmente decken riesige Leinwandformate ab. Wie schon erwähnt wurde, war die Monumentalität ein damals allgemeines Phänomen. Genauso wie bei Barnett Newman, Mark Rothko und Clifford Still ging es bei Lozano um die Auslotung des akademischen Staffeleibildes. Dies wird noch deutlicher, wenn man an die Perforationen vieler Leinwände Lozanos denkt, bei denen Keilrahmen und Wand hinter dem Bild sichtbar werden oder an die Verwendung mehrerer Leinwandteile.

Ellsworth Kelly¹⁸⁹ ist ein gutes Beispiel um diese formalen Merkmale dieser Zeit zu zeigen und mit Lozano zu vergleichen, wobei hier der Unterschied zwischen Lozanos Werken und den zeitgenössischen Tendenzen sehr deutlich wird.

¹⁸⁷ Lee Lozano 1968a, S. 62-69.

¹⁸⁸ Vgl. Brinkmann 2006, S. 86-87.

¹⁸⁹ Weiterführende Lit.: Waldman 1997.

In Kellys Arbeiten in den 60ern herrschen all diese oben genannten Merkmale der neuen Abstraktion vor. Was Lozano mit Kelly verband, waren die bildflächenfüllenden Motive, wie Kurven oder Dreiecke im Bild, jedoch waren diese Arbeiten bei Kelly immer mit reinen, ohne Spuren gearbeiteten Formen besetzt (Abb. 75). Auch die Tatsache, dass Kelly ebenfalls mit zusammengesetzten Leinwänden arbeitete, die oft die Formen im Bild unterstützen oder gleich als eine Form von Shaped Canvases erschienen, steht für die Gemeinsamkeiten, die Lozano trotz einer völlig anderen technischen Verwendung der Farben mit den zeitgenössischen Tendenzen der Zeit verbanden. Durch die malerischen Tendenzen in ihren Werken waren diese aber doch wieder wesentlich von den Hard-Edge Künstlern zu unterscheiden. Zeitlich ist Lozanos Paradigmenwechsel von wilden, gestischen Malereien und Zeichnungen hin zu den großformatigen geometrischen Bildern gut in die Bewegung der neuen Abstraktion einzugliedern. Wie vorhin schon erwähnt, fand im Mai 1963 die erste Ausstellung im Jewish Museum in New York statt, die sich systematisch mit den Prämissen der „neuen Abstraktion“ befasste. Die Herausbildung der Minimal Art als Plastik um 1964 schien für Lozanos Entwicklung in Richtung kühlere Formen insofern sehr wichtig gewesen zu sein, da ihre engsten Freunde zu dieser Zeit im Begriff waren, zu den Kernfiguren der Minimal Art im plastischen Feld zu werden. Gemeint sind damit hauptsächlich Carl André und Robert Morris, mit denen sie laut ihren Aufzeichnungen in den Tagebüchern fast täglichen Kontakt pflegte.

Jedoch kann man nicht behaupten, dass nichts Symbolisches in Lozanos Bildern verborgen ist. Genau, wie Sabine Folie schon schrieb, sind die Konnotationen zu ihren radikalen Themen der früheren Zeichnungen und Malereien immer noch zu erkennen. Inhaltlich blieb Lozano ihren Themen treu. Zu sehen ist dies an der allmählichen Abstraktion des Sexuellen. Vom Frühwerk ausgehend, wo das Plakative zuerst in die Form der Werkzeuge umgewandelt wurde und sich später zu den geometrischen Formen reduzierte, die eindeutig von den Handwerkzeugen ausgegangen waren. Die Hauptintention vom Minimalismus, die hin zu größerer Konkretheit der Form und weg vom Illusionismus führte, wurde von Lozano nicht so umgesetzt. Die Künstlerin verband die Fassbarkeit von geometrischen Formen mit Perfektion und einem Illusionis-

mus, der die Bilder über die Leinwand hinaus noch beschreibt. Natürlich auch im Sinne der Illusion über die konkreten Werkzeuge, aus denen die Formen entstanden waren.

Diese Emotion, die bei Lozano trotz der geometrischen, ruhigen Formen in den Bildern zu spüren ist, unterscheidet sich die Arbeit der Künstlerin jedoch von jenen minimalistischen Arbeiten, die als emotionslos, kühl und rationalistisch gelten. Gemeint sind damit die Skulpturen von Judd, Flavin, André und LeWitt.

Genderdiskussion in der Rezeption

Jedoch gab es auch andere Positionen in der Kunstlandschaft, die der von Lozano ähnlich waren. Auch die Künstlerin Anne Truitt¹⁹⁰ operierte anders im minimalistischen Feld als ihre Kollegen.

Mit Clement Greenbergs Artikel „*Recentness of Sculpture*“ von 1967¹⁹¹ wurde die minimalistische Praxis in zwei Lager geteilt. Greenberg verurteilte den klassischen Minimalismus als Kunst, die mit anderen Dingen zu verwechseln war und nur wie gutes Design eines Künstlers galt, das von anderen hergestellt wurde. Aus diesem Grund versteifte sich Greenberg auf die Praxis von Anne Truitt, die eine gewisse Vorreiterrolle in der minimalistischen Plastik einnahm. Die Künstlerin baute ihre Boxen, die sie ausstellte, selbst und bemalte sie mit bunten Farben. Im Gegensatz zu den uniformen, meist nicht bunten Objekten ihrer Kollegen, zeichnete dies die Werke nach Greenberg als Kunstwerke aus.¹⁹²

Im Januar 1963 hatte Truitt als Erste eine Einzelausstellung mit Plastiken im Sinne von Minimal Art in der *André Emmerich Gallery* in New York. Von Greenberg wurde sie als Pionierin bezeichnet. Jedoch waren Judd, Morris und Flavin mit ihrer Ausstellung „*New Works I*“ um ein paar Wochen voraus. Judd wetterte gegen Truitt und wollte, obwohl sie alle einfache Boxen, sogenannte „*primary objects*“ ausstellten, nicht mit der Künstlerin verglichen werden.¹⁹³

¹⁹⁰ Weiterführende Lit.: Meyer 2003a.

¹⁹¹ Vgl. Meyer 2001, S. 63.

¹⁹² Vgl. Greenberg, zit. n. Ebda., S. 223.

¹⁹³ Vgl. Ebda., S. 222-223.

Greenberg schätzte wegen der Handarbeit Truitts Werke mehr als die der restlichen Minimalisten. Durch das eigenhändige Bauen¹⁹⁴ und Fassen ihrer Objekte flossen ihre Emotionen in die Werke ein. Dies zeichnete sie vor Greenberg aus, obwohl die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur zu verschwinden drohten und Truitts Arbeiten mit der Zeit durch den Farbauftrag immer optischer wurden (Abb. 76).¹⁹⁵ Truitt beschrieb dies so:

„color in three dimensions, color set free, to a point where...the support should dissolve into pure color“¹⁹⁶

Die Frage nach der Verwendung von Farbe, die den Objektcharakter der Boxen veränderte, wurde zum Zentrum einer Debatte rund um den Minimalismus. Greenberg teilte die Vorgehensweise der Minimal Künstler in zwei Lager auf. Auf der einen Seite stand die handgemachte, emotionale und expressive Methode, die durch Anne Truitt definiert wurde. Die Opposition zu dieser bildete die vorgefasste, kalkulierte Methode ihrer männlichen Kollegen, die auf Design und industrielle Fertigung aufbaute.¹⁹⁷

Dieser Dichotomie wurde schnell ein Genderaspekt unterlegt, und es wurde über weiblichen und männlichen Minimalismus diskutiert. Truitts farbige Objekte wurden als feminin bezeichnet, als Ausdruck weiblicher Sensibilität. Die monochromen anti-artifiziellen männlichen Arbeiten standen im Gegensatz dazu, ebenfalls gendertechnisch emotional aufgeladen – aggressiv und rationalistisch. Die Kunstkritik nahm diese Dichotomie auf und so war die geschlechtliche Unterteilung von Minimal Art in die Literatur eingekehrt.¹⁹⁸

Anne Truitt wurde immer eindeutig als Minimalistin gehandelt, obwohl man von ihren Skulpturen als emotional aufgeladener Kunst spricht. Am Beispiel Truitts sollte an der Stelle gezeigt werden, dass die formalen Prämissen der Minimal Art, sehr wohl als solche gelten können, obwohl diese durch Handarbeit und künstlerische Emotionen entstanden waren. Dieser Ansatz trifft auch auf Lozano zu. Vielleicht war es genau diese Einteilung in zwei unterschiedliche Lager,

¹⁹⁴ Anfangs baute Truitt ihre Objekte selbst. Später ließ auch sie ihre Skulpturen professionell herstellen. Nur die Fassung der Boxen übernahm die Künstlerin immer selbst. Vgl. Ebda., S. 222-228

¹⁹⁵ Vgl. Ebda., S. 222-228.

¹⁹⁶ Truitt, in: Murno 1979, S. 324, zit. n. Ebda., S. 224.

¹⁹⁷ Vgl. Ebda., S. 227.

¹⁹⁸ Vgl. Ebda., S. 227-228.

die auf einer konstruierten Geschlechterdichotomie basierten, die Lozano gegen Ende der 60er Jahre allmählich wieder von minimalistischen Tendenzen wegzogen. Aber auch die wachsende Unzufriedenheit von Robert Morris und anderen Künstlern mit der Minimal Art und ihrem Image dürfte großen Einfluss auf Lozano gehabt haben.

Truitt wurde die theoretische Tiefe ihrer Werke abgesprochen. Später kamen die männlichen Minimal Art-Künstler, besonders in den 70er Jahren, ins Kreuzfeuer der Kritik. Die industriell gefertigten Arbeiten waren nicht mehr Kunst genug und Künstlerinnen wie Truitt und besonders auch homosexuelle Künstler hauchten dem kalten, anti-anthropomorphen Stil wieder mehr Leben ein. Die kühle minimalistische Praxis wurde ihrerseits mit Mängeln belastet und bald als Marionette einer patriarchalen, kapitalistischen Ordnung gesehen.¹⁹⁹

Aufgewiegelt durch die Aversion gegen Amerika wegen dessen Kriegspolitik im Bezug auf Vietnam, wurde der Minimalismus 1968 – 1969 zum symbolischen Feindbild Europas. Die Minimal Art-Ausstellungen in Europa bekamen kaum positive Kritiken. Die Tatsache, dass die Amerikaner sich nicht mit konstruktivistischen Vorbildern vergleichen lassen wollten und europäische, humanistische Tendenzen ablehnten, tat das ihre dazu. Die Europäer warfen den amerikanischen Minimalisten vor, gänzlich von der industriellen, kapitalistischen Gesellschaft vereinnahmt zu sein. Die Meinung von Donald Judd, dass die Amerikaner die besten Künstler stellten, galt in den Augen vieler Kritiker als typisch überhebliche amerikanische Denkweise und wurde als arrogant abgestempelt.²⁰⁰

In diesem Zusammenhang begann sich eine Gegentendenz in der amerikanischen Kunst herauszubilden. Lucy Lippard sprach in ihrem Katalogtext zur Ausstellung „*Minimal Art*“ im Gemeentemuseum in Den Haag im März 1968 vom Hang zur „*Dematerialization*“. Gedankliche und sprachliche Aspekte wurden immer wichtiger. So stellte Sol LeWitt zum Beispiel zu seinem Werk „*ABCD 2*“ (eine weitere Version von „*Serial Project #1 (ABCD)*“) die dazugehö-

¹⁹⁹ Vgl. Ebda., S. 227-228.

²⁰⁰ Vgl. Ebda., S. 263-264.

rigen Konzepte aus und Robert Morris baute in seine Skulpturen Dampfdrüsen ein.²⁰¹

Robert Morris sprach in seinem Artikel „*Antiform*“, der im April 1968 im Artforum abgedruckt wurde, von seiner Unzufriedenheit mit der industriellen Herstellung von Kunstwerken. Sein Interesse an Herstellungsprozessen kam wieder zum Vorschein. Bei Morris handelte es sich um einen Rückschluss auf seine früheren Arbeiten, bei denen die künstlerische Arbeit als Idee, die in Worten beschreibbar ist, ebenfalls eine Rolle gespielt hatte.²⁰²

Genau ein Jahr nachdem der Artikel „*Anti-Form*“ erschienen war, veröffentlichte Morris „*Notes on Sculpture, Part IV*“ im Artforum. In diesem Text und in anderen Texten die darauf folgten, wurde die soziale Kritik an Amerikas industrieller Konsumgesellschaft und der Minimal Art immer stärker. Serialität wurde von Morris darin als Form der Ablehnung der rationellen Logik des Fließbandes beschrieben. Morris stimmte zu, dass Minimal Art der totalitären industriellen Ordnung völlig unkritisch gegenüber stand. Das Hauptaugenmerk des Textes legte der Künstler aber auf die Umgebung der Skulptur und den Betrachter. Morris untersuchte die Existenz des Besuchers und dessen Wirkung in Hinblick auf das dreidimensionale Objekt.²⁰³

Die Umgebung eines Kunstwerkes und damit der Illusionismus schien wieder an Gewicht zu gewinnen. Zeitgleich mit dieser allgemeinen Tendenz, die von Robert Morris eingeleitet wurde, veränderte sich auch Lozanos Stil. Sie arbeitete weiter an der illusionistischen Weiterführung eines Gemäldes über die Leinwandgrenzen hinaus.

Auch der konzeptuelle Aspekt, wie er schon im Zusammenhang mit Sol LeWitt erwähnt wurde, schien gegen Ende der 60er Jahre für Lozano immer wichtiger zu werden. Es fanden sich unzählige Vorzeichnungen und Notizen über Kompositionen, Farben und Intention Lozanos Arbeiten, die immer mehr ein integrierter Teil der Werke selbst wurden.

Lozano sollte eigentlich 1965 ihre erste Solo-Show in der *Green Gallery* bekommen. Diese Galerie musste jedoch kurz davor wegen akuten Geldproblemen schließen. Daraufhin konnte Lozano erst ein Jahr später in der *Bianchini*

²⁰¹ Vgl. Ebda., S. 266.

²⁰² Vgl. Ebda., S. 267-268.

²⁰³ Vgl. Ebda., S. 267-268.

Gallery ihre erste Einzelausstellung bestreiten. Die Einladungskarte zur Ausstellung in der Bianchini Gallery im November 1966 zeigt die Verbindung ihrer Werke zu konzeptionellen Aspekten sehr stark (Abb. 77). In einer Fotografie, die Hollis Frampton aufgenommen und mit Lee Lozano gemeinsam inszeniert hatte, steht der Arbeitstisch der Künstlerin im Vordergrund. Vergrößerungsglas und Brillen sollen den Betrachter einladen, genauer hinzusehen. Auf dem Tisch sind unzählige kleine Skizzen und Vorzeichnungen zu den Tool Paintings verteilt. Zudem finden sich darauf auch einige industrielle Gegenstände und Werkzeuge, die als ursprüngliche Formvorlage für die abstrahierten Formen der Skizzenblätter dienten. Außerdem sind Rechnungen über Malmaterial und Keilrahmen zu sehen und sogar ein Beschriftungsetikett der geplanten Ausstellung in der *Green Gallery* für das Gemälde „Verge“. In dem Ensemble befinden sich ebenfalls die sexuell suggestive Holzskulptur „Cock“ von Carl André und ein Streichholzbriefchen von *Max's Kansas City*, einem Lokal, in dem sich zur damaligen Zeit die Kunstszene New Yorks gerne traf und in dem auch Lozano regelmäßig verkehrte. Zigaretten und eine Kaffeetasse finden sich auf einem Hocker links neben dem Arbeitstisch, rechts davon liegen auf einem anderen Tischchen einige Testpolaroids genau dieser Szene und ein Belichtungsmesser. Frampton und Lozano erzeugten damit ein „*Mise en Abyme*“, wie Todd Alden es passend beschrieb. Ein Bild im Bild, das sich immer wieder wiederholen lässt. Das Bild zeigt die Gegenstände, die von Lozano abstrahiert wurden und die Zeichnungen, die die Abstraktion der Werkzeuge darstellen.

Lozano und Frampton wollten damit die künstlerischen und alltäglichen Dinge und Tätigkeiten der Künstlerin in das ihr angemessene verankerbare Licht stellen. Die Verbindung von Realem und Dargestelltem, Arbeit und Spiel, Kunst und Leben und die Veränderungen und die Verwischungen dieser Verbindungen werden in dieser Ausstellungsankündigung dargestellt. Die Karte ist ein Verweis auf Lozanos Herangehensweise in der Kunst sowie auf ihre Tätigkeiten im Alltag, die schon bald nach der Inszenierung dieser Aufnahme sich in Ein und Dasselbe verwandelten. Die Fotografie zeugt vom Transformationspotential von Lozanos Kunst.²⁰⁴

²⁰⁴ Vgl. Alden 2006, S. 22.

Die Systematik und Repetition, die in der Szene der Minimal Art überaus wichtig war, interessierte Lozano über alle Maße. Dieser Umstand lässt sich wohl auf das außergewöhnlich starke Interesse der Künstlerin an mathematischen und anderen wissenschaftlichen Problemstellungen zurückführen. Ihr Interesse für Naturwissenschaften und die Auseinandersetzung mit den illusionistischen Problemen künstlerischer Gestaltung führte zu Lozanos nächster Werkserie, die ab 1967 entstand. Die *Wave Series* kann als eine logische Weiterführung minimalistischer Formkonzepte in Verbindung mit deren illusionistischen Potenzial und der Betrachtereinbindung gesehen werden.

c) Die Wave-Paintings. Die letzten Malereien

Nach der Entstehung von Lozanos formenreduzierten *Tool Paintings* ab 1964 folgte eine Serie von Arbeiten, die um einen entscheidenden Faktor erweitert war, nämlich um den konzeptuellen. Dieser Umstand bestimmte ab jenem Zeitpunkt die Arbeitsweise der Künstlerin maßgeblich und führte letztendlich zu Werken, die radikaler nicht hätten sein können.

Bei den *Wave-Paintings* handelt es sich um eine der wichtigsten Werkgruppen der Künstlerin, da sie die Transformation in Lozanos Kunst entscheidend vorantrieb. Ihr Werk bewegte sich ab den *Waves* vom Werkbezogenen hin zur objektlosen Idee als Kunst. Im folgenden Kapitel werden die *Wave-Paintings* näher beschrieben und analysiert. Vergleiche stilistischer Art und mit Werken anderer Künstler, Überlegungen zu Konzept, Farbwahl und allgemein zur Weiterentwicklung von Lozanos Kunstverständnis sollen angestellt werden. Die Bildserie wirkt auf den ersten Blick, trotz ihrer konzeptuellen Herangehensweise, sehr minimalistisch. Eine intensivere Beschäftigung enthüllt erst das Strikte hinter dem Konzept der Bilder und deren prozesshafte Herstellungsqualität.²⁰⁵

²⁰⁵ Vgl. Molesworth 2006, S. 136.

Thema der Serie

Die *Wave-Paintings*, eine Serie (Abb. 78, 79), bestehend aus 11 Leinwänden, sind in den Jahren von '67 bis '70 entstanden und basieren auf physikalischen Überlegungen. Die große Leidenschaft für Physik und andere Naturwissenschaften teilte die Künstlerin, wie schon erwähnt mit anderen Künstlerfreunden. Wie Lozano in einem Statement²⁰⁶ von 1983 erklärte, handelte es sich bei der Serie um die Ausführung eines wissenschaftlichen Projektes aus einer künstlerischen Perspektive heraus, also um die Umsetzung einer wissenschaftlichen Idee in künstlerischer Form. Die einzelnen Bilder der Serie sind Darstellungen elektromagnetischer Wellen (Abb. 80).

Die Serie beginnt mit der Darstellung langwelliger Bereiche mit wenigen Oszillationen. Im Verlauf der Serie werden die Wellen immer kleiner und beschreiben hochfrequente Kurzwellen (Abb. 81, 82).²⁰⁷

Die Wellenabbildungen konzentrieren sich auf die mittlere, vertikale Achse der Leinwand. Jede Leinwand ist 96 x 42 Inches groß. [Das entspricht einer Zentimeterangabe von 243,8 x 106,7 cm.] Die Größe der dargestellten Oszillationen wird durch eine logische, mathematische Formel bestimmt. Die Anzahl der Wellen erhöht sich im Verhältnis zur Höhe des Bildes exponentiell. Das heißt, dass sich die Länge jeder einzelnen Welle aus der Division der Höhe von 96 Inches durch die Gesamtanzahl der Wellen, die pro Bild notwendig sind, ergibt. Die geraden Teilungsfaktoren von 96 (2, 4, 6, 8, 12, 16, 24, 32, 48, und 96) ergeben dabei die darzustellende Wellenfrequenz innerhalb der einzelnen Bilder.²⁰⁸

Beispiel: Für das Bild „6 Wave“ wird die Höhe von 96 Inches durch den geraden Teilungsfaktor 6 geteilt und das Ergebnis von 16 ergibt die Länge von 16 Inches für jede einzelne der sechs Wellen. Die Leinwand von „96 Wave“ ist folglich von 96 1-Inch-Wellen okkupiert.

²⁰⁶ Lozano 1983, S. 135.

²⁰⁷ Vgl. Ebda., S. 135.

²⁰⁸ Vgl. Beck 1998, S. 50.

Farbwahl

Es gilt auch besonderes Augenmerk auf die verwendeten Farben zu richten. Lozano gab zwar an, die Farben intuitiv gewählt zu haben, nur um Langeweile zu vermeiden und wies jedwede Farbkonnotation strikt zurück²⁰⁹. Als Künstlerin, die sich gegen die Vermarktung von Kunst ausgesprochen hatte und noch dazu Angst hatte, als dekorativ zu gelten, wie es David Reed formulierte²¹⁰, war das sehr wohl ein plausibles Vorgehen.

Jede Leinwand ist in einer drastisch reduzierten Farbpalette ausgeführt. Die Farben hat Lozano mit einem breiten Anstreicherpinsel aufgetragen, so dass die Oberfläche wie gekämmt wirkt und verführerisch schimmert. Denselben Effekt nützte sie schon bei ihren minimalistischen Werken. Durch diese Technik entstand eine Oberfläche, die, je nach Betrachterstandpunkt und Licht, ein immer wieder neues Bild zulässt. Die ersten sechs Leinwände der Serie mit den Abbildungen der größeren Wellen sind auf zwei Farben beschränkt, während die letzten fünf Tafeln in einer Farbe ausgeführt sind. Leichte Farbvariationen ergeben sich durch die besondere Oberflächentextur, erzielt durch den Farbauftrag mit dem groben Anstreicherpinsel, in Verbindung mit der Lichteinstrahlung.²¹¹

Lozano verwendete Ölfarben vom Hersteller *Shiva* für die *Waves*. Zum damaligen Zeitpunkt waren Ölfarben im Allgemeinen eher unpopulär, im Gegensatz zu den Acrylfarben von *Liquitex*. Kritiker beschwerten sich, dass die Farben der *Wave-Paintings* stumpf wirken, sie hielten die Palette der *Waves* für zu eintönig und düster²¹². Lozano mochte die Farben von *Shiva* aber gerade deshalb besonders, da sie so gedämpft in ihrer Wirkung waren. Es handelt sich nicht um Metallfarben, sondern um Farben mit Eisenoxid. Die Farben strahlen eine besondere Schwere aus. Die Oberflächen vermitteln den Eindruck von Opazität und Dicke, obwohl sie eher dünn aufgetragen wurden. Lichtveränderungen machen sofort andere Bilder daraus. Die Künstlerin sah in diesen Eisenoxidfarben von *Shiva* eine besondere Qualität von Wissenschaft.²¹³

²⁰⁹ Vgl. Beck 1998, S. 50-51.

²¹⁰ Vgl. Siegel 2001, S. 125.

²¹¹ Vgl. Heartney 1999, S. 147-148.

²¹² Vgl. Siegel 2001, S. 125.

²¹³ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

Wenn man sich die Farbwahl in Lozanos Oeuvre im Allgemeinen ansieht, drängt sich der Gedanke auf, dass sich darin eine gewisse Sensibilität in Hinblick auf die 60er Jahre in Amerika widerspiegelt. Die Jahre in denen Lozanos Oeuvre entstand, waren sehr turbulente Jahre. Bunte, optimistisch wirkende Bilder waren aufgrund gesellschaftlicher und politischer Veränderungen zu der Zeit in Amerika für den kommerziellen Kunstbetrieb nicht relevant. Es fand eine postindustrielle Verlagerung statt, die in Lozanos Bildern zu spüren ist. David Reed fühlt sich durch die verwendeten Farben bei den Waves an Andy Warhols²¹⁴ „Disaster“ Serie erinnert.²¹⁵

Lozanos Waves sind im Zusammenhang mit der eher düsteren, stumpfen Farbwahl und der Tatsache, dass die Leinwände höchstens mit 2 Farben in ihren Nuancen gehalten sind, auch in die Monochromie einzuordnen.

Monochromie

Renate Epperlein schrieb in ihrer Dissertation von 1997 über Monochromie, dass die Farbe Grau für Indifferenz, Gleichgültigkeit, Teilnahmslosigkeit, Uninteressiertheit und auch Neutralität stehen kann. Grau steht für die Absage an die Wirkungsmechanismen von bunter Farbe und Desinteresse an symbolischen Konnotationen.²¹⁶

Eine Haltung wie Lozano über die Verwendung von Farben zeigt Robert Mangold²¹⁷. Er entschied sich ebenfalls dafür, seine monochromen Bilder mit Farben zu machen, die relativ neutral auf den Betrachter wirken. Der Künstler wollte nicht, dass seine Bilder als dekorativ und schön gelten. So verwendete er oft Farben, die man bei Alltagsgegenständen findet. Hellgelb, Braun oder Grau - unspektakuläre Pastellfarben, die durch eine opake Wirkung mit dem zweidimensionalen Bildgrund verbunden bleiben.²¹⁸

Lozanos Verwendung von kühlen, gräulichen Weiß, Beige, Blau und Grün bei den ersten fünf Leinwänden kann im Zusammenhang mit Epperleins Erwähnung von Neutralität gesehen werden. Bei den letzten fünf Gemälden verwendete Lozano in der Reihenfolge ein Zinnoberrot, ein Orange, ein Karminrot, ein

²¹⁴ Weiterführende Lit.: Bastian/Varnedoe 2001.

²¹⁵ Vgl. Siegel 2001, S. 125.

²¹⁶ Vgl. Epperlein 1997, S. 78.

²¹⁷ Weiterführende Lit.: Shiff 2000.

²¹⁸ Vgl. Epperlein 1997, S. 163.

Violett und die weiß grundierte unfertige Leinwand des „192 Wave“. Im Gegensatz zu den ersten Bildern der Serie, sehr starke Farben. Die Farben Rot, Orange und Violett finden wir auch im Spektrum des sichtbaren Lichtes wieder. Trotz des Anliegens Lozanos keine Assoziationen herstellen zu wollen, schwingen gewisse Bedeutungen mit, die durch die Verschmelzung von Farbe und Konzept der Serie entstehen. Die Farben haben mit der Idee von Kraft zu tun, mit der Energie des elektromagnetischen Spektrums im Spezifischen. Die Rot- und Violetttöne sind hochenergetische Farben, die auch im Allgemeinen als sehr starke Farben gesehen werden. Jedoch gab die Künstlerin auch zu, dass sie sich bei „96 Wave“ zu einer Konnotation, betreffend das elektromagnetische Spektrum, hinreißen hat lassen. Dabei verwendete sie ein Violett, eine hochenergetische Farbe, die hochfrequente Kurzwellen darstellen sollte.²¹⁹

Ist es überhaupt möglich, Farben ohne Verweise auf etwas Bestimmtes zu sehen? - Überlegungen zu monochromer Malerei sind dabei sehr interessant zu betrachten. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Verabsolutierung und Selbstreferenzialität der Farbe wesentliche Hauptanliegen der Monochromie sind²²⁰, diese aber bei der *Wave-Serie* nicht ins Spiel kommen. Epperlein sprach von einem grundsätzlichen Dilemma der nicht-gegenständlichen Malerei, tradierten Konnotationen und expressiven Qualitäten der Farbe nur schwer entrinnen zu können.²²¹

Nach Alexander Rodtschenkos²²² radikalem Versuch von 1921, mit „*Reine Farbe Rot, Reine Farbe Gelb, Reine Farbe Blau*“ eine kategorische Absage an jedwede Form von symbolischer Konnotation in der Malerei zu etablieren, entwickelten zahlreiche Künstler kritische Positionen gegenüber der nur schwer zu entgehenden Symbolhaftigkeit von Farben.²²³

Während diese Künstler versuchten, nichts als die reine Farbe wirken zu lassen, strebte Lee Lozano danach, unabhängig von den Farben ihr Konzept auszuführen.

²¹⁹ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

²²⁰ Vgl. Epperlein 1996, S. 155.

²²¹ Vgl. Ebda., S. 80.

²²² Weiterführende Lit.: Lavrentiev/Rodchenko/Bowlt 2005.

²²³ Vgl. Epperlein 1996, S. 76-77.

Das Konzept

Zu einem späteren Zeitpunkt wird es nochmals um die Farbwahl und Wirkung der Farben bei den *Waves* gehen, jedoch soll der Schwerpunkt vorerst auf das Konzeptuelle und den performativen Charakter der *Wave-Serie* liegen. Wie schon erwähnt, ging es Lee Lozano bei diesen Arbeiten um eine Umsetzung einer wissenschaftlichen Idee in die künstlerische Praxis. Dabei standen die wissenschaftliche Idee und das Konzept zur Umsetzung dieser Idee im Vordergrund. Lozano interessierte sich schon immer für Naturwissenschaften wie Astrologie, Physik und Mathematik.

Im Vorfeld und zeitgleich zu den *Waves* fertigte Lozano eine Fülle von Notizen, Aufzeichnungen und Skizzen, die Serie betreffend, an. Im Sommer '67 entstand eine grobe Skizze zu einer Art Bodenwelle mit 10 Oszillationen auf Notizbuchpapier, darunter befand sich eine Selbstanweisung, Bilder mit acht, sechs, vier, zwei oder 12 Wellen zu versuchen (*Abb. 83*).²²⁴ Ende November des Jahres 1967 entstanden einige Blätter, welche verschiedene Wellenbilder zeigen (*Abb. 84*). An den Seitenrändern befinden sich Berechnungen zu den einzelnen Wellenlängen und die Skizzen waren nun genauer ausgeführt. Am 5. Dezember machte sie sich erste Notizen zu den Farben, die sie verwenden wollte (*Abb. 85*). Allerdings hatten diese Gedankenskizzen nur wenig mit den später verwendeten Farben zu tun, sie waren aber definitiv ein Teil des Entstehungsprozesses zu den *Waves*.

Die erste Leinwand stellte Lozano am 16. Dezember 1967 fertig. Dabei handelte es sich um die Leinwand von „24 Wave“. Lee Lozano ging also nicht strikt nach der Reihenfolge im elektromagnetischen Spektrum vor und fing in der Mitte der Serie an. Eine Auflistung der Fertigstellungsdaten der Leinwände ist auf einem sehr bunt und formal gestalteten Blatt zu sehen (*Abb. 86*). Das Notizblatt ist mit dem 29. März 1969 datiert. Die Aufzeichnungen auf dem Blatt sind sehr wahrscheinlich nicht alle auf einmal entstanden. Nach dem 29. März 1969 fügte die Künstlerin immer wieder kleinere Statements und Informationen hinzu. Unter anderem schrieb sie darauf über die verwendeten Farben, was passieren würde, wenn die Wellen immer kleiner werden und vor allem über Drucksachen und Informationen, welche die *Waves* betreffen. Auf dem Blatt ist

²²⁴ Solche Selbstanweisungen werden ganz typisch im späteren Arbeiten der Künstlerin.

auch angeführt, dass die Künstlerin die erste Version von „6 Wave“ aufgrund schlechter Farbwahl zerstörte und einen neuen Versuch starten musste. Diese Notiz gibt noch viele andere interessante Dinge über Lozanos Konzept für die Waves preis. In der Folge wird noch häufiger darauf zurückgegriffen. Es ist ein wichtiges Blatt unter den verschiedensten Tagebucheintragungen und Skizzenblättern, in denen sie sich über die Berechnung von Form und Farbe Gedanken machte und Anweisungen zur Entstehung der Serie notierte.

Lozano sah Kunst als Methode, bestimmte Erfahrungen in kontrollierten Environments zu generieren. Ihre Praxis wurde von selbst auferlegten Kommunikations- und Verhaltensanweisungen bestimmt und die Waves waren erst der Anfang dieser radikalen Methode Kunst zu machen. Die Künstlerin ließ sich bei der Herstellung der Serie, wie auch bei allen späteren Arbeiten, von selbst bestimmten Regeln und Systemen leiten, die ihr diktierten, wie die Bilder auszu-sehen hatten und in welcher Weise sie wann zu entstehen hatten.²²⁵ Die mathematischen Berechnungen in der Konzeption der Waves mündete in einen rigiden Fertigungsplan²²⁶, der kleinste Details bestimmend festhielt.

Performance, Drogen & technischer Anspruch

Lozano versuchte - nicht nur in dieser Serie - ihr Leben mit Kunst und Wissenschaft zu verbinden, es sogar verschmelzen zu lassen. Die Bilder der Serie handeln von einem Kraftfeld, dem elektromagnetischen Feld. Die Umsetzung dieser Idee von Kraft, in Form der Wellen in die Bilder, war durch das strikte Handlungsdictat Lozanos selbst zu einem Kraftakt mutiert. Jedes der Bilder ist in einer einzigen Session entstanden, die ohne Pause und Schlaf ausgeführt wurde.²²⁷ Während sie zum Beispiel für das „2 Wave“ acht Stunden brauchte, waren es für „96 Wave“ ganze drei Tage, die Lozano ohne größere Pausen oder Schlaf mit der Herstellung des Bildes verbrachte²²⁸. In der Notizbuchaufzeichnung vom 29. März 1969, schrieb Lozano, dass diese Zeitangaben für die Malsessions- auf die Fertigstellung der Welle im Bild beschränkt sind.

²²⁵ Vgl. Beck 1998, S. 51.

²²⁶ Vgl. Hafner 2004, S. 49.

²²⁷ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

²²⁸ Vgl. Beck, 1998, S. 51.

„[...] Aus einer Bemerkung Lozanos geht hervor, daß sie die Bildproduktion zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Serie auch als performance-orientierte Ausdauerests betrachtete [...].“²²⁹

Ein weiterer Aspekt, der Lozanos Vermischung von Kunst und Leben und Selbstexperimente noch verstärkte, war die Tatsache, dass sie fast immer Drogen nahm, um zu arbeiten. Es gibt Aufzeichnungen von ihr, wo sie festhält, wie viel Marihuana sie rauchte, um eine Leinwand fertig zu stellen. Es gehörte in einem gewissen Sinn für sie zur Arbeit und zu ihrem Leben dazu.

Mit der Einnahme von Drogen verzichtete sie in gewisser Hinsicht wiederum auf die Kontrolle über das Ergebnis des streng konzeptuell Gedachten.²³⁰ So wurde Lozanos Arbeit für sie zum Spiel, genauso wie sie ihr Leben als Teil ihrer Kunst ansah. Trotz des relativ kühlen Touchs der Arbeiten, drückte sie somit ihre Leidenschaft für die Verbindung von Kunst und Leben aus.²³¹ Lozanos Leinwände sind die Arbeit einer Künstlerin, die Ideen liebte, aber sich zur Malerei hingezogen fühlte. Das Resultat im Falle der *Waves* ist ein Mix aus Beidem.²³²

Lozano hatte, laut David Reed auch einen sehr hohen künstlerisch-technischen Anspruch, was die Oberfläche der Leinwände betraf. Genauso wie Newman bei seinen *Colourfield* Malereien und *Black Paintings*, wollte sie immer sauber gemachte Oberflächen haben, die Informationen anbieten, aber nicht zu überspitzt wirken. Der Kunsthistoriker Richard Schiff spricht in diesem Zusammenhang von einer „*declarative surface*“, eine erklärenden Oberfläche.²³³ Als ein erklärendes Element in Lozanos *Wave-Paintings* bietet sich die, mit dem groben Pinsel furchig gestaltete Oberfläche an, da diese die Wellen im monochromen Bild definiert. Die Wellen sind wie endlos gleich bleibende, weiterlaufende Energie, die sich über den Leinwandrand hinfort bewegt. Es scheint fast so, als ob die Wellen von der gemalten Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität übergehen würden. Lozano hatte auch immer wieder Leute in ihr Studio

²²⁹ Ebda., S. 51.

²³⁰ Vgl. Szymczyk 2006a, S. 5.

²³¹ Vgl. Siegel 2001, S. 122.

²³² Vgl. Arning 1998, S. 44.

²³³ Vgl. Siegel 2001, S. 125.

eingeladen und sie die Oberflächen der *Waves* anfassen lassen. So sollten die Menschen spüren, was hinter den *Waves* steckt.²³⁴

Die Darstellung des elektromagnetischen Spektrums wäre endlos weiterführbar bis hin zu Wellen, die man nicht mehr als solche wahrnimmt. Durch die Wellenberechnung, anhand der Höhe der Leinwände von 96 Inches, limitierte die Künstlerin die Serie. Jedoch durchbrach sie ihr selbstdefiniertes, geschlossenes System der 96 Wellen, mit der Leinwand „192 *Waves*“, die aber unvollendet blieb. Sie grundierte die Leinwand und markierte bloß mit zwei vertikalen Bleistiftlinien die Wellenbahn.²³⁵

Durch die Regel, jedes Bild in einer einzigen Session zu malen, war es Lozano körperlich nicht möglich das letzte Bild zu vollenden. Somit blieb die Serie der *Wave-Paintings* aufgrund physischer Grenzen der Künstlerin unvollendet. Lozanos Serie kombiniert laut der Autorin Kate Siegel eine strenge wissenschaftliche Methode mit einer Art persönlichen Statement. Lozanos starkes Interesse an Wissenschaft bewahrte sie davor rein formal zu sein.²³⁶

Zu dieser Aussage passt eine Notiz von Lozano für David Askevold, einen Künstlerfreund und Lehrenden am *Novia Scotia College of Art and Design* in Halifax, Kanada. Datiert mit 19. Juli 1971, geht es ihr um Form und Inhalt und deren Verhältnis zueinander (Abb. 87). Lozano schrieb in diesem Text, dass sie nicht an der Form allein interessiert sein könne. Form sei wie Mathematik und könne perfekt sein. Jedoch müsse sie bedeutungsvollen Inhalt darstellen, um auch einen Sinn zu erfüllen.

Serialität & Unendlichkeit

Die Wellen, die Lozano zum Thema der Serie machte, sind Teil der Natur, der Mathematik und vor allem sind sie eine fortlaufende Form, die sich bis ins Unendliche fortführen ließe.²³⁷ Lozano sprach immer von der Idee einer Energie, die nicht durch die Leinwand beschränkt wird, sondern über den Rand des Bildes hinausgeht. Diese Leinwandüberschreitung im gedanklichen Sinne war der

²³⁴ Vgl. Lozano 1968a, S. 68.

²³⁵ Vgl. Beck 1998, S. 51.

²³⁶ Vgl. Reed 2001, S. 125.

²³⁷ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

aufregendste Aspekt der *Waves* für Lozano.²³⁸ Die Künstlerin arbeitete mit den Grenzen der Leinwand. Schon bei den früheren *Tool Paintings* hinterließ sie den Eindruck, dass diese nicht mit dem Rahmen abgeschlossen sein sollten. Die Werkzeuge erscheinen wie eingepfercht in den Raum, den die Leinwand freigibt, jedoch drängen sie nach außen. Bei den darauf folgenden, abstrakten Minimalarbeiten drehte sie das Ganze um und begann Leinwandteile zusammen zu setzen oder sie zu perforieren, sodass der Blick auf die Rahmenkonstruktion hinter der Leinwand gerichtet wurde. David Reed bezeichnete dies als nach innen gerichtete „*shaped canvases*“²³⁹, wo nicht der Rahmen des Bildes Dinge kontrolliert, sondern das Bild selbst über sich hinaus, bis ins Endlose, alles kontrolliert.²⁴⁰

*„[...] I never felt that the edges of the canvas were a boundary. The idea just never moved me. It is simply a device to bring the viewer back to the paintings. I felt all I had to do was create a small part of the circle because the quality of illusionism in painting is what intrigues me – how far I must go to complete an idea. For me, each painting is part of a monumental form, so that all my paintings are just details of a form that can be extended to infinity or a point in infinity.“*²⁴¹

Bei Lozano ist dieser Anspruch wirklich umgesetzt. Das nicht vollendete, letzte Bild steht für die Endlosigkeit der ganzen Serie, nochmals verstärkt dadurch, dass sie auch handwerklich nicht abgeschlossen ist.

Sol LeWitts „*Serial Projects*“ stellen immer vollendete Serien mit einer logischen Methode dar. Zum Beispiel das „*Serial Project No. 1 (ABCD)*“ (Abb. 88), das aus neun Teilen besteht und ein in sich geschlossenes System bildet. Es geht bei LeWitt also um eine serielle Komposition, bei der der Kubus in regulierten Abwandlungen immer wieder auftaucht. Als Basis für die gesamte Serie wird ein einziges Maß genommen.²⁴²

²³⁸ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

²³⁹ Siegel 2001, S. 125.

²⁴⁰ Vgl. Ebda., S. 125.

²⁴¹ Lozano 1968a, S. 68.

²⁴² Vgl. Stemmrich 1995, S. 181.

Dies ist vergleichbar mit Lozanos Waves, bei denen die Leinwandhöhe von 96 Inches als Rechenvariable für jedes der 11 Leinwände gilt. Lee Lozano durchbrach jedoch im Gegensatz zu LeWitt ihr selbst konzipiertes, geschlossenes System von 96 Wellen und machte einen Schritt in die Unendlichkeit, indem sie das „192 Wave“ hinzufügte und unvollendet ließ. Vor allem stellen Lozanos Waves an sich schon eine unendliche Form dar. Mit der Unendlichkeit, die Lozano anstrebte, ging auch ein mystischer Aspekt einher, der auf die Farbwirkung im Zusammenhang mit der Präsentation zurückgeht.

Publikum & Illusionismus

Nach Epperlein ist die Wirkungsweise von Farben extrem abhängig von der Farbigkeit ihres Umfeldes²⁴³. An der Stelle lohnt es sich Lozanos Serie mit dem Vertreter des Colourfield Paintings Mark Rothko zu vergleichen. Zwischen den Werken bzw. deren Präsentation, ist eine Parallele auszumachen. Rothko steht für eine profunde Raumillusion. Der reale Raum wird durch diffuse Beleuchtung in den Hintergrund, beziehungsweise ins Unbestimmte gedrängt. Der Künstler möchte überindividuelle, mythische Erfahrungen erzeugen.²⁴⁴

Lozano wollte mit dem Wave-Ensemble eine ähnliche Wirkung herbeiführen. Die Präsentation plante nach einem rigiden System, wie die Produktion der Bilder. Die Künstlerin legte genau fest, wie die Serie ausgestellt werden sollte. In ihrem Language Piece „Fantasy“ (Abb. 89) schrieb sie zum Beispiel, dass die Serie an schwarze Wände angelehnt ausgestellt werden sollte und jedes Bild mit einem Spot beleuchtet sein sollte. Diese schwarzen Ausstellungswände sollten die Unendlichkeit des Universums, den Kosmos darstellen²⁴⁵. Die potentielle Unendlichkeit der Bildserie übertrug sie mit diesem Anspruch auf den Ausstellungsraum. Sie vergegenwärtigte mit dem Konzept der Installation, eine Erweiterung des Raumes, die auf einer meditativen Beschäftigung mit der Natur des Lichtes und der Energie beruhte²⁴⁶.

²⁴³ Vgl. Epperlein 1997, S. 49.

²⁴⁴ Vgl. Ebda., S. 43-44.

²⁴⁵ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

²⁴⁶ Vgl. McNally 1998, S. G6.

Ihre Installation war ein Versuch den realen Raum in eine künstlerische Raumwirklichkeit zu überführen, indem die räumliche Atmosphäre und die Atmosphäre der Bilder sich ergänzen.²⁴⁷

An dieser Stelle ist es wichtig, sich die geplante Ausstellungssituation von Lozano zu betrachten und im Zuge dessen auch die Umsetzung, besonders bei den zwei wichtigsten Ausstellungen der *Wave Paintings*. Die Serie der Waves wurde zum ersten Mal vom 2. Dezember 1970 bis 3. Januar 1971 im *Whitney Museum* in New York gezeigt. Die Arbeiten wurden im ersten Stock des Museums ausgestellt (Abb. 90).

Die Wände waren schwarz gestrichen und die Leinwände ungewöhnlich hoch gehängt. Lozano sagte dazu, dass die Bilder zwar irgendwie unzugänglich installiert waren, jedoch dadurch für das Publikum in eine Art fantastischen Raum transferiert wurden – was die Künstlerin guthieß. Lozano ging es dabei um ein Wortspiel mit „hoch“ im Zusammenhang mit dem Weltall. Sie wollte den Besuchern das Gefühl vermitteln, sich im Weltraum zu befinden. Die Lichtstimmung sollte geheimnisvoll sein.²⁴⁸

Die Bilder waren mit Spots direkt beleuchtet, es gab keine zusätzlichen Lichtquellen im Raum. Es entstand eine dämmrige Atmosphäre im Raum. Durch die Reflektionen des Lichtes wirkte die Textur der Wellen immer wieder anders. Je nachdem, wie der Betrachter zum Bild stand, veränderte sich das Bild vor ihm. Es entstand eine gewisse Interaktion zwischen den Werken und dem Betrachter.

Die Wirkung der Oberflächentextur der Bilder war bei der Ausstellung „*Lee Lozano/Matrix 135*“ im *Wadsworth Atheneum* in Hartford 1998 nochmals verstärkt. Die Ausstellung ging von 18. Januar bis 19. April 1998. Die Wellenbilder wurden dort nicht gehängt, sondern auf einen durchgehenden, sechs Inches [15, 24 cm] hohen Sockel an die schwarze Wand gelehnt. Dadurch wurde der optische Effekt der gewellten Oberflächen der Bilder durch den veränderten Lichteinfall positiv verstärkt. Natürlich waren sie nach ihrer numerischen Sequenz im Uhrzeigersinn gereiht. Damals wurden zwei Werkgruppen von Loza-

²⁴⁷ Vgl. Epperlein 1997, S. 182.

²⁴⁸ Vgl. Lozano 1983, S. 135.

no ausgestellt; Neben den *Waves* wurden auch die *Language Pieces* der Künstlerin gezeigt.²⁴⁹

Laut dem Textstück „*Fantasy*“ vom 9. Februar 1969 handelte es sich bei dieser Präsentation der *Waves* um die Realisation Lozanos Wünsche. Warum diese im *Whitney Museum* 1970/71 nicht eingehalten wurden, ist heute kaum noch zu eruieren.

Die Ausstellung in Hartford war eine Schau im Rahmen der *Matrix Gallery* des Hauses, in der das Museum junge, unbekannte Künstler ausstellt. Die *Waves* wurden dort zum ersten Mal als Serie nach der Ausstellung im *Whitney Museum* 1970/71 gezeigt.

Während der Ausstellung in Hartford erwarb das Museum, das zu dem Zeitpunkt schon drei Leinwände der *Waves* besaß, den Rest der Serie. Somit wurde das *Wadsworth Atheneum* Lozanos Wunsch gerecht²⁵⁰, dass die Serie, als solche, auch zusammen bleibt.²⁵¹

Rezeption

Die *Wave Paintings* waren Lee Lozanos Werkserie, die, nach den *Tool Paintings* & minimalistischen Werken, am meisten kritisch wahrgenommen wurde²⁵². Allerdings erfuhr Lozano durch die *Waves* 1971 nur ganz kurz das Interesse der Kunstwelt und mit dem Abtreten der Künstlerin aus der Kunstwelt war es genauso schnell wieder dahin. Erst 1998 wurden sehr viele Artikel zu den *Waves* durch die Ausstellung im *Wadsworth Atheneum* in Hartford veröffentlicht.

Die Rezensionen zu den *Waves* fielen natürlich sehr unterschiedlich aus. Im *Artforum International*, New York, vol. IX, no. 6, vom Februar 1971 schrieb Kasha Linville eine kurze Rezension zur Ausstellung der *Wave Paintings* im *Whitney Museum*. Ihre Kritik fiel überwiegend negativ aus. Unter anderem schrieb sie:

²⁴⁹ Vgl. Beck 1998, S. 51.

²⁵⁰ Siehe Abb. 89 „*Fantasy*“

²⁵¹ Vgl. Heartney 1999, S. 148.

²⁵² Vgl. Siegel 2001, S. 121.

„[...] Her hope that the paintings [...] would result in a complex fantasy-like experience for the viewer [...] isn't realized. These works were an intense, private trip for the artist that doesn't transfer to the viewer [...]"²⁵³

David Reed hingegen sprach nach der Ausstellung von 1998 von einer genialen Serie von Bildern, die da entstanden war. Er ging sogar soweit, Lozanos *Wave Paintings* gemeinsam mit Barnett Newmans „*Stations of the Cross*“ (1958-1966) und Andy Warhols Serie „*Shadow*“ (1978) als die drei größten Serien der amerikanischen Malerei zu bezeichnen. Er verglich die drei Arbeitskomplexe miteinander und stellte sehr schöne, einleuchtende Verbindungen zwischen ihnen her. In Newmans „*Stations of the Cross*“ geht es prinzipiell um die Transformation des Selbst. Bei Warhol werden die Schwierigkeiten dieser Transformation und die Selbstzweifel thematisiert. Lozanos *Wave-Paintings* bieten Gewissheit über die Schwierigkeit der Selbsttransformation und die Gründe für die Zweifel. Denn die Serie sollte ja eigentlich endlos sein, jedoch endet sie aber mit den körperlichen Grenzen und nicht in der Konzeption. Lozano wollte mehr als ihr persönlich möglich war.²⁵⁴

Der Abschluss der *Waves* brachte sie zum Ende eines Programms, aber nicht zum Ende eines Prozesses. Die Malerei hatte für Lozano einfach die Grenze ihrer Möglichkeiten Fragen zu definieren, erreicht.²⁵⁵

In den späten Sechzigern begann in ihren Notebooks eine wirkliche Frustration über abstrakte Malerei herauszuklingen. Allgemein war sie unzufrieden mit der herkömmlichen New Yorker Kunstwelt. Sie wollte für sich eine andere, unkonventionelle Art von Kunst finden, die sie nicht mehr an Objekte band.²⁵⁶

Sol LeWitt & Affinität zu Regeln

Lozano griff mit ihrer Affinität zu strengen Regeln in gewisser Hinsicht den großen Konzeptionalisten, wie Sol LeWitt, in ihrer Denkweise vor.²⁵⁷

²⁵³ Linville 1971, o. S.

²⁵⁴ Vgl. Siegel 2001, S. 125.

²⁵⁵ Vgl. Rexer 1998, S. 6.

²⁵⁶ Vgl. McNally 1998, S. G6.

²⁵⁷ Vgl. Zimmer 1998, S. 16.

Die Sequenzen in LeWitts Arbeiten lassen sich mit den mathematischen Progressionen in Donald Judds Arbeiten vergleichen, die er einsetzt, um persönliche, entscheidungsfällende Prozesse zu unterbinden. Was LeWitt noch von Judd unterscheidet, ist, dass bei LeWitt die Titel als erklärende Beschreibung des Programms fungieren. Die Titel sind integrale Teile der Arbeiten.²⁵⁸

In Sol LeWitts Aufsatz „*Paragraphs on Conceptual Art*“, erstmals im Artforum, Sommer 1967, abgedruckt, schrieb er folgendes:

*„[...] In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work.... In other forms of art the concept may be changed in the process of execution.... When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes the machine that makes the art. [...]“*²⁵⁹

Bei LeWitt galt es, alles Subjektive bzw. willkürliche Entscheidungen zu eliminieren, indem man bei der Ausführung streng nach dem vorgefassten Konzept oder der Idee handelte.²⁶⁰

Lozanos Produktion der *Waves* stand mit LeWitts Vorstellung von Kunst im Einklang. Die unzähligen Notizblätter, die vorweg zu den 11 Leinwänden entstanden sind, bestätigen dies. Der Umstand, dass Lozano ähnlich wie Sol LeWitt an ihre Serie herangegangen ist, lässt sich eventuell dadurch erklären, dass sich die Beiden regelmäßig getroffen und sich ausgetauscht haben. Ein Statement von Sol LeWitt über Lee Lozano, abgedruckt im Artikel „*Making Waves*“ von Kate Siegel, zeugt von deren Beziehung, wobei gegenseitige Inspiration auf keinen Fall auszuschließen ist:

*„Back in the '60s I used to visit Lee Lozano's studio pretty regularly. [...] I remember her doing the „Wave“ paintings, which I was very impressed with – and their premise. When they were first shown, everyone agreed it was a major statement. [...]“*²⁶¹

²⁵⁸ Vgl. Rorimer 2004, S. 158-159.

²⁵⁹ LeWitt 1967, S. 79.

²⁶⁰ Vgl. Alberro 2003, S. 38.

²⁶¹ LeWitt 2001, S. 125.

Der Prozess der Herstellung eines Objektes war zwar wichtig, aber irrational geworden. Denn dieser folgte mechanisch und unpersönlich einer mathematischen Regel, die im Vorhinein schon die Individualität seines Herstellers, dem Künstler, verweigerte.²⁶² Dazu weiter in LeWitts „*Paragraphs on Conceptual Art*“:

„[...] To work with a plan that is pre-set is one way of avoiding subjectivity. [...] The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case however, the artist would select the basis form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. That is the reason for using this method. [...]“²⁶³

Das Werk fungiert im Grunde nur mehr als Kommunikationsmittel für die essentielle Idee. Bei Lozano handelte sich im Falle der *Waves* um die Vermittlung des Gedankens an elektromagnetische Wellen.

Die seriellen Werke von Sol LeWitt zeigen deutlich den ausschlaggebenden Übergang von den Prinzipien des Minimalismus zu denen von konzeptueller Kunst. Bei Lee Lozano kann man diesen Übergang ebenfalls exemplarisch nachverfolgen.

Jedoch muss auch betont werden, dass Lozano ab 1969 angefangen hat, Arbeiten auf Sprachbasis zu verfassen und die *Waves* parallel dazu entstanden sind.

Man kann ihr kaum absprechen, dass sie eine neue Art von Kunst angestrebt hat, mit der sie nicht mehr an Objekthaftigkeit gebunden war. Die Entscheidung mit der Malerei aufzuhören und nur mehr Spracharbeiten zu machen, die hauptsächlich das Leben der Künstlerin thematisieren, basiert auf Lee Lozanos abweisenden Haltung gegenüber der ganzen kapitalistisch gefärbten Kunstwelt, und wird in ihren Notebooks schon Ende der Sechziger auch immer wie-

²⁶² Vgl. Alberro 2003, S. 38.

²⁶³ LeWitt 1967, S. 80.

der angedeutet. Außerdem ist dies als allgemeine damalige Tendenz zu betrachten.

4. Language Pieces

Die letzte Werkserie von Lee Lozano besteht aus Schreifarbeiten, die auf Notizbuchblättern und A4-Blockblättern ausgeführt wurden. Inhaltlich handelt es sich um Selbstanweisungen und Experimente rund um das Leben der Künstlerin oder um kritische Statements, die patriarchal-kapitalistische Gesellschaft und den Kunstmarkt betreffend. Auch die Sprache beziehungsweise Kommunikation spielt bei den „*Language Pieces*“ von Lee Lozano eine große Rolle.

Lozanos Vorliebe für astrologische Symbole & wissenschaftliche Berichte war sehr groß und wurde oft zum Gegenstand ihrer Kunst. Ihr Ansatz ist pseudowissenschaftlich und eine Imitation von wissenschaftlicher, experimenteller Form der Untersuchung.²⁶⁴

Die von der Künstlerin verfassten Texte sind voll von Symbolen aus der Mathematik und Physik. Lozano markierte damit ihre Fußnoten. Lee Lozanos Textarbeiten sind im Kontext der, Mitte der 60er Jahre aufkommenden Konzeptkunst zu sehen. Doch was definiert diese Art von Kunst? Woraus ist sie entstanden und welche Ziele und Praktiken verfolgten Künstler, die dieser Kunstgattung zugeordnet werden? Um den Versuch einer Verortung von Lee Lozanos letzter Schaffensphase im Konzeptkunstmilieu zu wagen, müssen vorerst die allgemeinen Entwicklungen in der neuen Kunstszene der späten 60er und frühen 70er Jahre untersucht werden.

Allgemeine Entwicklung der Konzeptkunst

Zwischen den 50ern und Mitt-60ern wurden Einzeldisziplinen wie Theater, Lyrik, Tanz, Musik, Performance, Film, Malerei und Skulptur erstmals miteinander verknüpft.²⁶⁵

Marcel Duchamp ist eine der wichtigsten kunsthistorischen Quellen konzeptueller Tendenzen. Außerdem erlebte Duchamp in den 60er Jahren eine Renaissance und sehr viele Künstler beschäftigten sich mit den Prämissen seiner Kunstauffassung und banden vorgefundene Dinge aus dem Alltag in ihre Kunst

²⁶⁴ Vgl. Folie 2006, S. 32.

²⁶⁵ Vgl. Rorimer 2004, S. 11.

ein.²⁶⁶ Wie schon erwähnt, zeigte auch Lee Lozano gemeinsam mit Carl André in den frühen 60ern ein gewisses Interesse an Marcel Duchamp.

Fluxus, Yoko Ono & Lozano

Nach dem Aufkommen von Assemblage und Happenings fand die Fluxus-Bewegung Anfang der 60er Jahre starken Anklang. Die Bewegung spezialisierte sich darauf, das gewöhnliche Leben mit der Kunst zu verbinden. Im Laufe der 60er wurde Fluxus zu einer internationalen Bewegung, die den institutionellen Rahmen für die Präsentation von Werken umgehen wollte. Die kritische Betrachtung der reinen Kapitalisierung von Kunst gehörte zu den Hauptanliegen von Fluxus. Es ging darum, alternative Präsentations- und Publikationsmethoden abseits der Kommerzialisierung von Kunst zu finden. Die konzeptuelle Kunst gilt in vielen Hinsichten als direkte Nachfolgerin der Fluxus-Bewegung. Konzeptkunst hat von den linguistischen und performativen Methoden, den institutionellen und distributiven Präsentationsmethoden und vom revolutionären und sozial-orientierten Tenor des Fluxus profitiert.²⁶⁷

Eine Verbindung von Lee Lozanos Kunstschaffen mit der Fluxus-Bewegung ist deutlich zu sehen, wenn man Lozanos verbissene Versuche Leben und Kunst zu verbinden, betrachtet. Im Sehnen nach einer „Aushebelung“ von Kunst aus dem kapitalistischen Streben der Gesellschaft kann als eine Koppelung zwischen Fluxus und Lozanos spätem Schaffen gedeutet werden. Auch der emotionale Charakter der Fluxusbewegung gegenüber seinem Erbe, der meist eher neutral gehaltenen Konzeptkunst, ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben.

Ein Vergleich mit Yoko Ono, eine Vertreterin der Fluxus-Bewegung und der späteren Konzeptkunst, macht diese Verbindung von Lee Lozano und Fluxus-Bewegung nochmals stärker sichtbar. Yoko Onos Begriffsverwendung von „*Paintings*“ und „*Pieces*“ stand der von Lee Lozano sehr nah.

Yoko Ono stellte im Juli 1961 in der *AG Gallery* in New York eine Reihe von Arbeiten aus, die sie „*Instruction Paintings*“ nannte. Es handelte sich dabei um Textarbeiten, die Instruktionen für die Herstellung bestimmter Bildmotive be-

²⁶⁶ Vgl. Lippard 1995, S. 19.

²⁶⁷ Vgl. Rorimer 2004, S. 32-35.

reithielten. Daneben hingen die Leinwände zu den Instruktionen (Abb. 92). Die Besucher waren eingeladen die Werke selbst herzustellen und sich am kreativen Prozess zu beteiligen. Ein Jahr später stellte die Künstlerin die Instruktionstexte allein - als Malereien deklariert - im *Sogetsu Art Centre* in Tokyo aus. Dies kann als logische Weiterführung Yoko Onos Gedanken, den Besucher das Bild selbst im Kopf kreieren zu lassen, gesehen werden. Nachdem bei der Ausstellung von 1961 die daneben ausgestellten Leinwände noch als unterstützende Ausführung dieser „*Instruction Paintings*“ galten, waren in der Ausstellung von 1962 in Tokyo die Texte selbst bereits als Malereien gedacht. Dies war zu diesem Zeitpunkt extrem revolutionär und die Rezeption dieser beiden Ausstellungen fiel zum Teil nicht gerade günstig aus.²⁶⁸

Jedoch griffen diese Präsentationen Yoko Onos „*Instruction Paintings*“ den Methoden der später aufkommenden Konzeptkunst um Jahre vor.

Lee Lozanos Verwendung des Begriffs „*Drawings*“ als Bezeichnung ihrer Notebookaufzeichnungen steht im direkten Zusammenhang mit Yoko Onos Begriffsverwendung von „*Paintings*“. Jedoch gab Lozano keine Anweisungen an den Betrachter, sondern blieb nah an der eigenen Person und formulierte Ihre Anweisungen auf sich selbst bezogen. Die jeweilige Ausführung der Selbstanweisungen auf Papier wurde von Lozano als „*Piece*“ bezeichnet (Abb. 93).²⁶⁹

Diesen Begriff verwendete wiederum auch Yoko Ono für ihre Kunstperformances, die auch oft den gleichen Themen verschrieben waren, wie bei Lozano. Ein Beispiel dafür wäre die Arbeit „*Cut Piece*“ von 1965, wobei sich Ono von den Besuchern mit Scheren auf der Bühne die Kleider vom Leib schneiden ließ. Damit thematisierte sie die institutionalisierte Objektmachung der Frau, die auch bei Lozano ein sehr starkes Thema war.²⁷⁰

Eine weitere Gemeinsamkeit von Lozano und Yoko Ono besteht in der Formulierung der Instruktionen, die immer im Imperativ gehalten sind.

²⁶⁸ Vgl. Ono 1995, S. 5.

²⁶⁹ Martin Beck gibt dazu Lozanos „*Clarification Piece*“ an, in dem sie dies eigens festgehalten hatte. Vgl. Beck 1998, S. 52.

²⁷⁰ Vgl. Stiles 1991, o. S.

Lawrence Weiner²⁷¹ & der Imperativ

Mit der verwendeten grammatikalischen Form von Yoko Ono und Lee Lozano kann eine Brücke zu Lawrence Weiner geschlagen werden. Weiner gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Konzeptkunst gegen Ende der 60er Jahre.

Weiner kam von seinen „*Removal*“-Arbeiten auf Leinwand 1966 (Abb. 91), wobei er die konventionelle Form des Bildes durch Wegnehmen von einzelnen Ecken des Rahmens hinterfragte, zu den 1968 entstandenen Arbeiten auf dem freien Feld. Dabei steckte er das Gelände mit Nägeln und Fäden zu geometrischen Kompositionen ab²⁷². Aus dieser immer ephemerer werdenden Kunstproduktion entwickelten sich seine Statements auf Graphikpapier mit seinem ganz besonderen sprachlichen Stil.

Als weiterführendes Beispiel von der Freiluft-Arbeit am *Windham College* 1968 „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ (Abb. 92) ist das Statement auf Graphikpapier „*Six Ten Penny Common Steel Nails. Nails to Be Driven into Floor at Indicated Terminal Points*“, das ebenfalls 1968 entstanden ist (Abb. 93), zu sehen. Mit dieser Arbeit auf Papier war der letzte Schritt hin zu einer objektfreien Art von Kunst getan. Die Sprache wurde zur reinen Äußerungsform. Der Objektcharakter in Lawrence Weiners Arbeiten hatte sich damit in ein komplexes semantisches Feld übersetzt, nämlich in den Text. Weiners Arbeiten waren in zwei Teile geteilt, die sich einander aber ergänzten. Es gab immer einen beschreibenden Titel, der die Performance und ihre übrig gebliebenen Reste erklärte.

Die Besonderheit in Weiners Statements war die grammatikalische Form des Partizip Perfekts, die er wählte. Für den Künstler implizierte das Partizip Perfekt eine besondere Gleichheit. Die Werke waren, egal ob sie ausgeführt wurden oder nur als linguistische Statements in Form von Titeln auf dem Papier existierten, gleich bedeutend.

In Weiners Aufsatz „*Statement of Intent*“ von 1969, der als eine Art Beschreibung zu seinem Werk fungierte, schrieb er Folgendes:

- „1. *The artist may construct the piece*
2. *The piece may be fabricated*

²⁷¹ Weiterführende Lit.: Kintisch 2006.

²⁷² Als Beispiel ist die Ausstellung am Windham College in Vermont zu nennen, April bis Mai 1968.

3. The piece need not be built

*Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the condition of receivership.*²⁷³

Das Partizip Perfekt steht in Weiners Arbeiten für die endgültige Beschreibung der Tätigkeit, schließt aber auch zukünftige Ausführung nicht aus. Für den Künstler bedeutete die Verwendung des Imperativs, wie Lozano und Ono ihn verwendeten, eine Art von Faschismus oder Tyrannei.²⁷⁴

Dies zeigt wiederum die emotionalen und revolutionären Tendenzen, die bei Lozanos Kunst über jedem Konzept standen und damit wiederum die Ambivalenz zwischen Gefühlbetontheit und Sachlichkeit, die in ihrem Werk vorherrschend ist.

Minimalismus

Doch auch das Erbe von Minimalismus und gleichzeitig dies von Pop Art trug die damalige Konzeptkunst in sich. Die Neutralität bzw. Subjektlosigkeit flossen vom Minimalismus in die Konzeptkunst ein. Diese war jedoch gepaart mit der expliziten Verwendung von Massenmedien oder der Verbindung zum realen Leben, welche die Konzeptkunst mit der Pop Art verlinkte.²⁷⁵

Die frei schreibende Kunstkritikerin Lucy R. Lippard wurde bald zum Zentrum der theoretischen Beschäftigung mit Konzeptkunst und schrieb in ihrem Aufsatz „*Escape Attempts*“, dass sie, wie die meisten ihrer Künstlerkollegen, ausgehend von der Minimal Art-Bewegung zur Konzeptkunst kam, auch wenn es innerhalb vom Minimalismus die verschiedensten Ansätze gab.²⁷⁶ Lippard schrieb aber auch, dass die grundlegenden Prinzipien von Konzeptkunst ganz andere waren, als die der Minimal Art. Denn Minimalismus ging nach dem Abstrakten Expressionismus und den Pop Art-Exzessen in die Selbstreferenzialität zurück, während die Konzeptkunst ein Öffnen ins Unendliche repräsentierte.²⁷⁷

Der Begriff „*konzeptuell*“ trägt heutzutage viele Bedeutungen. Primär wird er aber im Sinne von der Idee als Kunst, die oft das physische Kunstobjekt er-

²⁷³ Weiner 1969, o. S., zit. n. Alberro 2003, S. 97.

²⁷⁴ Vgl. Ebda., S. 89-96.

²⁷⁵ Vgl. Lippard 1995, S. 29.

²⁷⁶ Vgl. Lippard 1995, S. 18.

²⁷⁷ Vgl. Lippard 1995, S. 27.

setzt, in Verbindung gebracht. Lucy R. Lippard beschrieb in ihrem Buch „*Six Years. The Dematerialization of the art object from 1966 – 1972*“²⁷⁸, das die Entmaterialisierung des Objekts eine Schlüsselstrategie der neuen Kunst darstellte und als kritische Unterbrechung der Herstellung von autonomen Kunstobjekten zu sehen war.²⁷⁹

Die Wirtschaft als Verbündete

Für diesen Gedankenwandel in der Kunst waren auch die allgemeinen Veränderungen in der Gesellschaft verantwortlich. Der Wirtschaftsboom der 60er Jahre in den USA und die immer stärker ausgeprägte Konsumorientiertheit der Gesellschaft führten auch zu Veränderungen im Kunstmarkt. Die Medien legten mehr Augenmerk auf Ausstellungen in Museen und Galerien. Um 1965 bekamen Kunstinstitutionen enorm viel Aufmerksamkeit in den Medien und der Künstler wurde immer mehr zum Anbieter von modischen Waren. Das Sammeln von Kunst bekam einen neuen Stellenwert. Es war nicht nur mehr der Kapitalwert eines Kunstwerkes wichtig, sondern vielmehr ging es um Prestige als zentrale Rolle des Kunstsammelns. Das spezifische Mäzenatentum driftete von den elitären Kreisen in eine breitere Masse ab. Das Risiko in innovative Gegenwartskunst zu investieren, wurde mit risikoreicher Geschäftstätigkeit in der Wirtschaft gleichgesetzt. Dadurch wurden immer mehr Gönner angelockt, was wiederum zur Inflation in der Kunstbranche führte. Denn parallel zur Vermehrung der Sammler, wurden auch immer mehr Galerien eröffnet und natürlich gab es auch immer mehr Künstler. Der Wettbewerb auf dem Kunstmarkt wurde dadurch sehr intensiv.²⁸⁰ Auch Lozano hatte mit ihren großformatigen *Tool Paintings* und Minimal Bilder immer mehr Erfolg und ihr Werk wurde immer mehr in diese Kunstmaschinerie integriert.

Die Figur des Künstlers hatte sich zu dieser Zeit sehr stark verändert. Junge Künstler experimentierten mit neuen Methoden und Materialien. Erfolg hatten jene, die sich und ihre Arbeit gut managten und vermarkteten. Die Wirtschaft nahm die Kunst als Verbündete auf. Der Aufschwung der konzeptuellen Kunst

²⁷⁸ Weiterführende Lit.: Lippard 1973. Der Begriff „Dematerialization“ fiel erstmals in einem Katalogtext Lippards im Zusammenhang mit der Ausstellung „Minimal Art“ im Gemeentemuseum in Den Haag 1968.

²⁷⁹ Vgl. Goldstein/Rorimer 1995, S. 13.

²⁸⁰ Vgl. Alberro 2003, S. 7-11.

war nah verkoppelt mit dem fortgeschrittenen Kapitalismus zur damaligen Zeit. Viele Künstler hatten einen Universitätsabschluss und ihre Methoden Kunst zu produzieren, waren mit den Entwicklungen in der Wirtschaft vergleichbar. Die Kritikerin Barbara Rose sprach 1965 von einer „*make-it-mentality*“²⁸¹, die unter den Kunststudenten herrschte. Die postindustrielle Konsumgesellschaft war geprägt durch neue Kommunikationsmethoden und neuen Arten der Informationsdistribution, die bald auch in der Kunst zur Verwendung kamen.²⁸²

Vielen Künstlern ging es ab Mitte der 60er Jahre darum, das traditionelle, physische Kunstobjekt als solches zu hinterfragen. Ebenfalls wurden alternative Repräsentationsmethoden zum Untersuchungsgegenstand vieler. Die Selbstreferenzialität des Minimalismus mutierte bei der Konzeptkunst zu einer Überprüfung der eigenen Kunstmaschinerie. Es wurden viele neue Fragen nach Funktion, Bedeutung, Adressat, Form, Zeitpunkt und Ort der Existenz eines Kunstwerkes gestellt.²⁸³

Für zahlreiche Kunschtschaffende wurde die Beziehung zwischen Prozess, Produkt, Information und Systeme wichtiger als Komposition, Farbe, Technik und Objekthaftigkeit. Im Allgemeinen war es die ungewöhnliche, meist sehr ephemere Form der Arbeiten, die die politisch-kritische Botschaft trug, nicht der Inhalt der Arbeiten. Grundsätzlich ging es darum, eine neue Art von Kunst zu kreieren. Eine alternative, nicht kaufbare Art von Kunst, ohne elitären Anspruch, die man aus den etablierten Kunstrahmen aushebeln konnte. Man wollte die machthabenden Kreise, die sich alles leisten konnten und den Vietnamkrieg unterstützten, ausschließen. Es fand so eine Attacke auf die Originalität des Kunstobjektes statt. Die Frage nach Autorenschaft und Besitz wurde thematisiert.²⁸⁴

Die Konzeptkunst lag mit ihren Texten, ephemeren Aktionen, festgelegten Regeln, Versuchsanordnungen und meist ohne Publikum durchgeführten Aktionen an der Grenze zum Unsichtbaren. So grenzte sich die konzeptuelle Kunst durch ihre kunstmarktkritische Haltung gegenüber dem kommerziellen Kunstbetrieb ab.²⁸⁵

²⁸¹ Rose 1965, S. 35, zit. n. Ebda., S. 2.

²⁸² Vgl. Ebda., S. 1-2.

²⁸³ Vgl. Goldstein/Rorimer 1995, S. 13.

²⁸⁴ Vgl. Lippard 1995, S. 28.

²⁸⁵ Vgl. Hafner 2004, S. 44.

Art Workers Coalition (AWC)

Im Januar 1969 wurde die *Art Workers Coalition (AWC)* gegründet, ausgehend von der Intention, die Rechte der Künstler gegenüber Sammlern, Galerien und Museen zu vertreten. Es handelte sich um eine unterstützende Plattform für Künstler, wobei bald auch eine Oppositionsgeste gegen Vietnamkrieg, Rassismus und Sexismus hinzukam.²⁸⁶

Lozanos erstes schriftliches Statement entstand im Zuge eines *Open Hearings* der AWC am 10. April 1969. Lozano war anfangs in der Gruppe tätig, jedoch passte es Lozano nicht, dass sich die Mitglieder als „*Art Worker*“ bezeichneten. Wie sie in ihrem Statement schrieb, wollte sie dies nicht sein, sondern ein „*Art Dreamer*“ und forderte die totale persönliche und öffentliche Revolution (Abb. 94).

„For me there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution. I cannot consider a program of museum reforms without equal attention to gallery reforms and art magazine reforms which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but an art dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public.“²⁸⁷

Am ehesten könnte man Lozano mit den Prämissen einer Untergruppe von AWC, der *Guerilla Art Action Group (GAAG)* vergleichen. Diese hitzige Untergruppe unterschied sich von der kühlen, meist aus den minimalistischen Lagern kommenden Kunst unter AWC und allgemein vom konzeptuellen Mainstream durch Verbindungen zu Europa über Fluxus und Destruction Art - Tendenzen die auch bei Lozano immer wieder auftauchen.²⁸⁸

Dieses Statement zum *Open Public Hearing* der AWC am 10. April 1969 war der Startschuss für Lozanos linguistisches Oeuvre. Gleichzeitig dazu entstanden mehrere wichtige *Language Pieces*. Meist handelte es sich um Studien

²⁸⁶ Vgl. Lippard 1995, S. 20.

²⁸⁷ Lee Lozano 1969, S. 38.

²⁸⁸ Vgl. Lippard 1995, S. 20.

und Regeln, die sich die Künstlerin auferlegte und dann über mehrere Monate hinweg ihr Leben bestimmten.

Von dem Zeitpunkt an, an dem sie dieses schriftliche Statement für AWC und die anderen *Language Pieces* verfasst hatte, ging ihre Kunst in zwei verschiedene Richtungen. Auf der einen Seite beschritt sie ihren Weg hin zur objektlosen Kunst, die geteilt in Dokumentation und Ausführung dem wertorientiertem Kunstmarkt entsagte. Auf der anderen Seite machte sie aber immer noch ihre abstrakten Malereien, die *Waves*, die auf einem strikten mathematischem Konzept aufbauten. Diese zwei Wege befriedigten zwei entgegen gesetzte, wichtige Dinge für Lozano. Die Spracharbeiten erlaubten ihr die Kommunikation mit ihrer Umgebung, während sie gleichzeitig distanziert von der Außenwelt an ihrer Malerei arbeiten konnte.²⁸⁹

Neue Strategien

Nachdem Kunst für die Wirtschaft immer mehr zu einer kapitalen Anlage und Prestigeobjekt geworden war und es für die Künstler aufgrund der Fülle des Angebotes immer schwieriger wurde, von ihrer Kunst zu leben, versuchte man sich dieser Entwicklung durch neue Methoden zu entziehen. So wie die internationale Fluxusbewegung in den frühen 60ern die Verbindung von Leben und Kunst neu verhandelte, versuchte man in der Sparte der Konzeptkunst das Werk mit Begriffen aus kunstexternen Systemen zu versehen, um es von seinem hohen Podest wieder auf den Boden der Realität zurück zu holen. Durch die gesellschaftlichen und politischen Tumulte der damaligen Zeit wurden sämtliche Traditionen, besonders die des Modernismus, und Autoritäten in Kultur und Kunst in Frage gestellt. Die künstlerischen Strategien, die in den 60ern im Rahmen der Konzeptkunst etabliert wurden, setzen sich meist aus kunstexternen Systemen, Dokumentationsmethoden, konzeptuellen, ortsspezifischen Installationen zusammen.²⁹⁰ Grundsätzlich ging es darum, den kommerziellen Kunstmarkt zu umgehen.

²⁸⁹ Vgl. Folie 2006, S. 31.

²⁹⁰ Vgl. Goldstein/Rorimer 1995, S. 13.

Seth Siegelau

Zur Etablierung dieser neuen Art von Kunst trug Seth Siegelau²⁹¹ wohl am meisten bei. Auch betroffen von der Inflation im Kunstbereich – Siegelau führte von 1964 bis 1966 eine kleine Galerie, die er aber aufgrund des starken Wettbewerbs nicht mehr erhalten konnte – wählte er eine neue Art der Präsentation und Vermarktung von Kunst. Er stellte die Werke, mit denen er handelte, in seiner Privatwohnung aus. Er veranstaltete an den Wochenenden salonähnliche Treffen mit verschiedenen Personen aus der Kunstwelt – Künstler, Kritiker, Galeristen und Sammler – woraus eine enge Zusammenarbeit entstand. Das damalige In-Lokal der Kunstszene „Max’s Kansas City“ in der Parkavenue South in New York war ein wichtiger Angelpunkt für sein *Networking*, das einen der wichtigsten Aspekte in Siegelaus Strategie darstellte. Er war ein Spezialist in Sachen Promotion und wurde dadurch zu einer der wichtigsten Personen im Zusammenhang mit der Transformation von Ausstellungen und Vermarktung von Kunst in den 60ern.²⁹²

Siegelau bemerkte schnell, dass mit der immer ephemeren werdenden Kunst, die bald nicht mehr an visuellen Merkmalen erkennbar sein würde, der Künstler als Persönlichkeit und die Wiedererkennung von Gesicht und Namen eine immer größere Rolle in der Öffentlichkeit spielen würde.²⁹³ Es fand eine Wertever-schiebung von intellektueller Kritik hin zu entscheidender Öffentlichkeitsarbeit statt. Der Wert eines Werkes wurde nicht mehr durch den Kritiker bestimmt, sondern durch Trends und Marktfähigkeit.²⁹⁴

Siegelau wusste sich auch die Prestige-Ambitionen von großen Firmen in Form von Kapital zu Nutze zu machen. Denn der Einsatz von Firmenmittel in kulturellen Dingen und vor allem der Kauf von Kunst wurden zum Schlüssелеlement im expandierenden Kunstmarkt. Der Werbefachmann Siegelau kurbelte dies nochmals an.²⁹⁵

Als Beispiel für die Wichtigkeit dieses Aspektes der Zusammenarbeit von Kunst und Wirtschaft gilt ein Sponsoren-Statement von Philip Morris zur Ausstellung „*When Attitudes become Form*“, 1969:

²⁹¹ Weiterführende Lit.: Alberro 2003.

²⁹² Vgl. Ebda., S. 10-13.

²⁹³ Vgl. Ebda., S. 40-41.

²⁹⁴ Vgl. Ebda., S. 9-10.

²⁹⁵ Vgl. Ebda., S. 15.

*„We at Philip Morris feel it is appropriate that we participate in bringing these works to the attention of the public for there is a key element in this „new art“ which has its counterpart in the business world. That element is innovation – without which it would be impossible for progress to be made in any segment of society. [...]“*²⁹⁶

Joseph Kosuth²⁹⁷ & neue Präsentationsmethoden

Genau wie Seth Siegelau hatte auch Joseph Kosuth das Talent, sich selbst und seine Kunst zu vermarkten. Er war ein Showman und pflegte sein Künstlerimage genauso wie seine Kunst in die Öffentlichkeit zu tragen. Auch für ihn war das „Max’s Kansas City“, wie für viele andere Künstler, ein Ort für *Networking* und Promotion.

Gemeinsam mit einer Künstlerkollegin, Christine Kozlov²⁹⁸, die er beim Kunststudium kennen gelernt hatte, eröffnete er 1966 eine Galerie. Die *Lannis Gallery* hatte trotz wenig Budget erstaunlich viel Aufmerksamkeit in der Kunstwelt erregt, was nicht zuletzt Kosuths Talent für Medienwirksamkeit zu verdanken war. 1967 wurde aus der *Lannis Gallery* das *Museum of Normal Art*. Die ausgestellten Dinge in dieser Galerie standen für die Abneigung der beiden Künstler gegenüber Subjektivität im Zusammenhang mit der Kunstproduktion.²⁹⁹

Kosuth war überzeugt davon, dass die Kunst ein neues Medium brauchte. Ausgehend von seinem 1965 entstandenen „*One and three Chairs*“, wo das Objekt, ein Foto davon und die linguistische Wörterbuchdefinition eine Einheit bildeten, blieben bei den Werken, die ab 1967 entstanden, nur mehr diese Wörterbuchdefinitionen in Form von riesigen Fotokopien übrig (Abb. 95).

Diese Fotokopien verbanden die Postmoderne durch den Vergleich mit Ad Reinhardts schwarzen Quadraten mit Duchamp, da Kosuth vorgefundene, kunstfremde Informationen in den Kunstkontext überführte. Ebenfalls ist eine Verbindung zur Pop Art vorhanden, da durch die Fotokopien ein Massenproduktionsmedium in die Arbeit mit einfluss und auch zum Minimalismus, in jener

²⁹⁶ Murphy 1969, o. S.

²⁹⁷ Weiterführende Lit.: Kosuth 2002.

²⁹⁸ Weiterführende Lit.: Neuburger/Saxenhuber 2004.

²⁹⁹ Vgl. Alberro 2003, S. 27-28.

Art, dass die Arbeit auch nur in Form von Gedanken oder aus einem Set aus Instruktionen bestehen könnte.³⁰⁰

Joseph Kosuth hegte den Gedanken, das physische Objekt aus der Kunstproduktion wegzulassen und sich vom institutionellen Raum wegzubewegen. Dies unterschied ihn wesentlich von Dan Flavin oder Carl André.³⁰¹ Denn auch minimalistische Werke wurden bis dahin (bis auf ein paar Ausnahmen, wie zum Beispiel Andrés Teilnahme an der *Windham College* Ausstellung 1968) bevorzugt im Galerieraum oder im Museum ausgestellt.³⁰² Joseph Kosuth war ein Künstler, der sich um eine theoretische Ausformulierung seines Kunstansatzes bemühte³⁰³. Mit seinem Alterego *Arthur R. Rose* schrieb er Rezensionen zu seinen Arbeiten und auch über die von anderen Künstlern. Dieser theoretische Ansatz verband Joseph Kosuth auch mit dem Künstlerkollektiv „*Art & Language*“, wo sich auch Christine Kozlov zeitweilig engagierte.

In einem Selbstinterview, das er 1968 unter seinem Synonym *Arthur R. Rose* veröffentlichte, gab er bekannt, dass er seine Arbeiten nicht länger in Objektform präsentieren werde. In seiner „*second investigation*“ von 1968 diene ihm die „*Synopsis of Categories*“ aus *Roget's Thesaurus* von 1922 als vorgefundener Text, der in den Anzeigenteilen von verschiedenen Zeitungen geschaltet wurde. Kosuths Methode hebelte Subjektivität, Autorenschaft und Originalität mit Hilfe von Massenproduktion und -distribution aus. Inspiriert wurde Kosuth bei dieser revolutionären Präsentationsform wohl von Lee Lozano und Dan Graham. Zu dieser Zeit arbeiteten die beiden sehr eng zusammen.³⁰⁴ Grahams Arbeiten für Magazinseiten, die er seit 1965-66 machte³⁰⁵, inspirierten viele Künstler, mitunter auch Lozano zur Publikation ihrer *Language Pieces* in Künstlerzeitschriften. Lee Lozanos „*Grass Piece*“ und „*Dialogue Piece*“ wurden in Dan Grahams „*End Moments*“ 1969 veröffentlicht (Abb. 96)³⁰⁶.

In Vito Acconcis³⁰⁷ und Bernadette Mayers³⁰⁸ Zeitschrift „*0 to 9*“ (Juli-Ausgabe 1969) publizierte Lozano einen Teil ihres „*Dialogue Piece*“ und „*General Strike*“

³⁰⁰ Vgl. Ebda., S. 29-30.

³⁰¹ Vgl. Ebda., S. 35.

³⁰² Vgl. Ebda., S. 52.

³⁰³ Vgl. Dreher 1992, S. 165.

³⁰⁴ Vgl. Alberro 2003, S. 49.

³⁰⁵ Vgl. Graham/Wallis 1993, S. 30.

³⁰⁶ Vgl. Alden 2006, S. 27, Anmerkung 28.

³⁰⁷ Weiterführende Lit.: Acconci 2006.

³⁰⁸ Weiterführende Lit.: Acconci/Mayer 2006

Piece“. Die Zeitschrift diente dem Zweck, den kommerziellen Präsentationsmethoden des Kunstmarktes zu entgehen und unterschied sich durch Inhalt und Gestaltung von herkömmlichen Kunstzeitschriften (Abb. 97).³⁰⁹

Die Strategie war, ein Medium zu schaffen, dass nicht über Kunst handelte, sondern an sich Kunst war. Diese Vorgehensweise war auch in Siegelauks Kreation eines neuen internationalen Modells für ein alternatives Kunstnetzwerk enthalten.³¹⁰

Lee Lozanos Verbindung zu Joseph Kosuths Verwendung der Inserate als Platz für seine Kunstarbeiten schien schwerwiegend zu sein. Lee Lozano schrieb Kosuth am 4. März 1968 einen Brief (zusätzlich leitete sie ihn auch an Philip Leider und Lucy Lippard weiter), in dem sie ihre künstlerische Idee für Kosuth schriftlich festhielt:

*„Dear Joseph, This is to put in writing our several recent discussions concerning a particular idea I got on February 1, 1968. The idea, succinctly, is as follows: buy space in the publication of your choice. . . for the time duration of your choice. Use the space in each issue as a box for the idea or ideas of your choice. Part of the page of an art mag is as good a material for an artist to use as any other. . . , and your ideas, piggyback as they go, would have guaranteed, fast, wide distribution.“*³¹¹

Lee Lozanos Ansprüche bei der Präsentation ihrer Werke wichen sehr stark von ihren Ideen, die sie mit Kosuth und Graham teilte, ab. Obwohl sie sich ständig Gedanken über optimale, der Zeit und den Umständen angepasste Präsentationsmethoden machte, schien sie bei ihren Arbeiten kaum davon Gebrauch zu machen. Der Vorschlag den sie Kosuth machte, rührte sicherlich auch von der Inspiration durch Graham, aber sie selbst nutzte diese Methode nicht, ihre Werke zu zeigen. Bis auf die beiden oben erwähnten Zeitschriftenbeiträge war dieses Medium für Lozano tabu. Ihre Kunst schien extrem auf ihr Studioloft ausgerichtet gewesen zu sein.

³⁰⁹ Vgl. Alden 2006, S. 25.

³¹⁰ Vgl. Lippard 1995, S. 20.

³¹¹ Lee Lozano 1968b, zit. n. Alberro 2003, S. 184, Anmerkung 67.

Lee Lozano war ebenfalls, wie so viele andere, zeitweise fast täglich im „*Max's Kansas City*“, aber dass daraus direkte Kooperationen mit anderen Künstlern entstanden waren, ging aus keinem ihrer zahlreichen Notebookeinträge hervor. Die Künstlerin war ständig mitten in der Konzeptkunstszene zu finden, aber trotzdem hielt sie sich merkwürdig außen vor. Im Laufe der Jahre am Ende der 60er zog sich die Künstlerin immer weiter in ihre Studiowelt zurück.

a) INFOFICTION. Die Ausstellung

Lee Lozano stellte ihre *Language Pieces* in der gesammelten Weise wie in Halifax ein einziges Mal zu ihren Lebzeiten aus. Was wohl zu ihrer allgemeinen Zurückhaltung, die Präsentation ihrer Werke betreffend, passte. Die Show in der *Mezzanine Gallery* am *Nova Scotia College of Art (NSCAD)* in Halifax, Kanada, war nach Lozanos Wünschen als eine Art „*Miniretrospektive*“ ihrer Spracharbeiten konzipiert.

Die Ausstellung fand vom 27. Januar bis 13. Februar 1971 statt, nachdem die damalige Direktorin Charlotte Townsend sie eingeladen hatte. Die Auswahl der ausgestellten *Language Pieces* lag bei der Künstlerin selbst. Auch die Art der Präsentation ging von Lee Lozanos Intentionen aus. Dies geht aus einem Brief von Lozano an die Direktorin der Galerie hervor (Abb. 98).³¹²

In der Ausstellung waren zehn verschiedene linguistische Werke von Lozano zu sehen, neben denen sich noch ein Informationstisch im Raum befand. In den Archiven der *Mezzanine Gallery* fanden sich neben der Korrespondenz mit Townsend auch Skizzen zur Hängung (Abb. 99, 100) und eine Liste der Arbeiten, die auch auf drei weitere Ausstellungsbeteiligungen im Jahr 1969 von Lozano Bezug nimmt (Abb. 101).

Unter Lucy R. Lippard als Kuratorin stellte die Künstlerin erstmals beim „*Art/Peace Event*“, das im Rahmen des *New York Shakespeare Festival* im *Public Theater* stattfand, eines ihrer Werke aus, und in der *Paula Cooper Galle-*

³¹² Vgl. Szymczyk 2006b, S. 145.

ry bei Lippards Ausstellung „*Number 7*“. Lozano hatte 1969 ebenfalls an der Show „*Language III*“ in der *Dawn Gallery* in New York teilgenommen.

Der Titel „*Infofiction*“ erinnert an einen Notizbucheintrag von Lozano, wo sie schrieb, dass Information Inhalt und Inhalt Fiction sei³¹³. Wieder kommt die Vorliebe für Wortspiele zum Vorschein, wie sie im ganzen Verlauf Lozanos Künstlerlaufbahn zu spüren ist. Der Titel der Ausstellung steht auch in einem kritischen Zusammenhang mit Kynaston McShines *MoMA*-Ausstellung „*Information*“, die im Sommer 1970 stattfand. Dabei handelte es sich um die einzige wirklich international angelegte Ausstellung von Konzeptkunst zu dieser Zeit. Damit war McShines Show eine Ausnahme in der Regel der damaligen amerikanischen Kulturpolitik.³¹⁴

Nachdem New York in den späten 50ern Paris als Zentrum der Kunstwelt abgelöst hatte, war die Stadt dermaßen von sich selbst beeindruckt und befriedigt, dass sie sich regelrecht selbst isolierte. Verwandte Bewegungen, wie die *Pariser Situationisten*³¹⁵ in Europa, wurden kaum erwähnt, obwohl sie politisch viel differenzierter vorgingen. Jedoch verbreitete sich die neue Art von Kunst dann trotzdem schnell über die nationalen Grenzen hinaus, was an den neuen Medien und deren leichten Transport lag. Es kam zum Schluss mit Kanada, Europa und auch Australien. Bald merkte man, dass Europa ein sehr fruchtbarer Boden für ein alternatives System war und das *Galerie-Geld-Macht-System* in New York viel zu viel die Kunst beeinflusste.³¹⁶

Was aber in Hinblick auf Lozanos Kritik an der an sich guten Ausstellung wichtig ist, war die allgemeine Unterbesetzung von Frauen in der Show und die Tatsache, dass sie auch ohne Lee Lozano stattgefunden hatte.³¹⁷

Lozanos Transformation vom *MoMA*-Titel „*Information*“ in den Titel ihrer ersten kleinen Retrospektive „*Infofiction*“ stellt wieder einmal deutlich Lozanos emotionale Empfindlichkeit gegenüber sozialen Ungerechtigkeiten dar. Zur dieser Zeit war auch der Vietnamkrieg mit dem Einmarsch in Kambodja und den katastrophalen Ausgang der Proteste an der *Kent State University* von zentraler Bedeutung in der Kunst.

³¹³ Vgl. Ebda., S. 145.

³¹⁴ Vgl. Lippard 1995, S. 34.

³¹⁵ Weiterführende Lit.: Ohrt 2002.

³¹⁶ Vgl. Lippard 1995, S. 33-35.

³¹⁷ Vgl. Szymczyk 2006b, S. 145.

Über die allgemein sehr beliebte Nummerierung von Ausstellungen zu dieser Zeit, die der coolen Serialität von Kunst entsprach, spottete Lozano wohl mit ihrer Ausstellung „*Infofiction II*“ in der *Lisson Gallery* in London, die noch im selben Jahr wie die Ausstellung in Halifax stattfand. Dort wurden jedoch keine *Language Pieces* von Lozano ausgestellt, auch sonst waren keine Arbeiten der Künstlerin zu sehen. Es handelte sich dabei um eine einwöchige Ausstellung, wobei auf dem Galerieboden ein Feld von ungefähr einem Quadratmeter Sand ausgestreut war. Die Besucher waren von Lozano eingeladen, mit einem Pinsel in den Sand zu zeichnen. Die Künstlerin blieb dabei völlig passiv, fungierte als Beobachterin und legte ihre Kunst nur mehr als mentale Tätigkeit aus. Dies fügte sich sehr gut in die zeitspezifischen Prämissen der Kunst Ende der 60er Jahre ein.³¹⁸

In der Ausstellung der Kunsthalle Basel von 2006, die danach ins Van Abbemuseum nach Eindhoven weiterwanderte, wurde die Ausstellungssituation der originalen „*Infofiction*“-Ausstellung in Halifax von 1971 nachempfunden (*Abb. 102*).

b) Hauptthemen der Pieces in der Ausstellung

Im folgenden Abschnitt sollen anhand der ausgestellten Werke in der *Mezzanine Gallery* in Halifax die Hauptthemen Lozanos *Language Pieces* behandelt werden. Die einzelnen Arbeiten sind grob in drei Teilbereiche einzuteilen, die sich durch verschiedene Aspekte mit Herangehensweisen anderer Künstler vergleichen lassen.

- **Art-as-Life / Life-as-Art**

Lozanos Kunst fiel allgemein in einen Bereich, in dem man kaum mehr zwischen Kunst und Leben unterscheiden konnte. Ihre Kunst war vom Leben so sehr beeinflusst und umgekehrt, dass es schwierig ist, eine tatsächliche Trennung vorzunehmen. Einerseits steht dieser Teilbereich über allem was Lozano

³¹⁸ Vgl. Ebda., S. 145.

gemacht hatte, andererseits existieren *Language Pieces*, die sich so explizit mit dem Leben beziehungsweise mit der Identität der Künstlerin beschäftigten oder es so okkupierten, dass sie sich von anderen Arbeiten sehr wohl unterscheiden lassen.

Lozano war sehr an Experimenten und Versuchsreihen interessiert, die ihren eigenen Körper und ihre Empfindungen als Thema hatten. Wie sie sich ihre Arbeit schon bei den *Waves* durch strikte Regeln vorgab und teilweise erschwerte, führte sie auch Untersuchungen durch, die hauptsächlich ihren Drogenkonsum und ihre Sexualität im Visier hatten. Hier kam auch ihre Affinität zu Listen und Systemen wieder durch, wie man an Lozanos Verwendung des I-Ching Orakels erkennen kann.

Drogen

Lee Lozano nahm immer Drogen, wenn sie daran war, Kunst zu machen. Dies war schon in den Aufzeichnungen zu den *Waves*, wo sie aufschrieb, wie viel Marijuana sie konsumierte, zu sehen.

Das „**SDS PIECE (OR SERIES)**“ sollte drei verschiedene Seinszustände untersuchen. Unter Drogen (*stoned*), betrunken (*drunk*) und nüchtern (*sober*) sollten drei identische Gemälde angefertigt werden (*Abb. 103*). Leider gibt es aber keine heute noch existierenden Aufzeichnungen, um welche Gemälde es sich dabei gehandelt hatte oder ob Lozano diese überhaupt ausgeführt hatte.

Auch mit den beiden zusammenhängenden Arbeiten „**GRASS PIECE**“ und „**NO-GRASS PIECE**“ wurde Lozanos Marijuana-Konsum und somit ihr Tagesablauf zum Gegenstand ihrer Kunst. Auf den drei entstandenen Blättern schrieb die Künstlerin akribisch auf, wie sich ein Monat ständiger Drogenkonsum auf sie auswirkte und wie sie gleich darauf einen Monat ganz ohne Drogen empfand (*Abb. 104, 105, 106*).

Was beim „*No-Grass Piece*“ auffällt, ist die Inkonsequenz die sich plötzlich in Lozanos Leben/Arbeit einschlich, welche sich bis zu diesem Zeitpunkt nur äußerst selten in ihrem Werk zeigte.³¹⁹ Mehrmals in diesem Monat, in dem sie eigentlich kein Marijuana rauchen wollte, konnte sie der Versuchung der Droge

³¹⁹ Die Farbwahl bei den *Waves* ist ebenfalls von einer Art Unkonsequenz geprägt, da Lozano mit der Verwendung des Violett den Vorsatz die Farben ohne Referenzen zu den elektromagnetischen Wellen zu verwenden, durchbrach.

und auch anderen Substanzen, wie Meskalin, nicht widerstehen, schrieb dies aber ganz ehrlich in ihre Aufzeichnungen.

Drogenkonsum, besonders der von LSD und Marijuana, war in diesen Jahren keine Seltenheit. Der Lifestyle von Künstlern wurde oft mit ständigem Drogenkonsum verbunden, genauso wie bei den Abstrakten Expressionisten eine Form von Alkoholismus als selbstverständlich angesehen wurde.³²⁰

Dan Graham

Ähnliche Tendenzen, sich mit der Wirkung von Drogen und Medikamenten zu befassen, sind bei Dan Graham zu finden: In seinem Buch *„Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965 – 1990“*, das 1993 von Brian Wallis herausgegeben wurde, ist eine Arbeit zu finden, die sich mit Nebenwirkungen von verschiedenen Medikamenten befasst. Grahams Arbeit *„Side Effect/Common Drug“* von 1966 (Abb. 107) ist in einer Tabelle verfasst, wobei die verschiedenen Medikamente vertikal untereinander aufgereiht sind und die Nebenwirkungen horizontal. Mit Punkten in der Tabelle ist gekennzeichnet, welches Medikament welche Nebenwirkungen hervorruft.³²¹

Auch in dieser Arbeit ist das optische Erscheinungsbild, wie so häufig zur damaligen Zeit durch eine tabellarische Gestaltung geprägt.

Sexualität

Lee Lozanos Interesse an der Beschäftigung mit Sexualität in ihrer Kunst war sehr stark ausgeprägt. Wie die Motive im Frühwerk als auch die *Tool Paintings*, mit deren versteckten, erotischen Botschaft, zeigen, zog sich dieses Interesse quer durch das ganze Oeuvre. Die Künstlerin war vom damals neuen und provozierenden Sexmagazin *„Screw“* (Abb. 108) zutiefst beeindruckt. Diese Zeitschrift war für die damalige Zeit für einen Großteil der Gesellschaft ein Skandal. Die Zeitschrift wurde 1967 erstmals von Al Goldstein publiziert und zeigte, unzensurierte, frontale Nacktaufnahmen von Männern und Frauen. Auch Sex zwischen Männern und sexuelle Handlungen von mehreren Personen waren darin provokativ unkünstlerisch dargestellt. Diese rohe Art von Sexualitätsdarstellung

³²⁰ Vgl. Junker 1968, S. 61, zit. n. Alberro 2003, S. 44.

³²¹ Vgl. Graham/Wallis 1993, S. 12-13.

gen dürfte Lozano beeindruckt haben und sie war damit nicht die Einzige. Ihr Freund, Dan Graham, platzierte im *Screw-Magazine* 1969 seine Künstleranzeige „*Detumescence*“. Lozano nahm in ihrer Arbeit **„MASTURBATION INVESTIGATION“** vom April 1969 Bezug auf *Screw* (Abb. 109).³²²

Bei diesem *Language Piece* untersuchte Lozano aufgeteilt auf drei Tage verschiedene Arten des Masturbierens. Mit Hilfe von Phantasien (*Screw*), Gegenständen und Selbstbeobachtung erkundete Lozano ihre unterschiedlichen Empfindungen, wobei sie aber nur aufschrieb, welche Methoden der Selbstbefriedigung sie ausprobierte, jedoch keine genaueren Angaben dazu machte, was bei den verschiedenen Spielarten passierte. Diese vage Art von Aufzeichnung ist von Lozano auch im „*Dialogue Piece*“, das im Verlauf des Kapitels noch zur Sprache kommt, angewendet worden. Dabei gibt die Künstlerin alles und doch wieder nichts preis.

Vito Acconci

Im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Sexualität in der Kunst ist auch Vito Acconci zu erwähnen, der laut Todd Alden, einer der wenigen Konzeptkünstler war, der sich explizit mit Sexualität und Perversion in seiner Kunst auseinander setzte. In seiner Performance „*Seedbed*“ von 1972, saß Acconci unter einer Plattform in der *Paula Cooper Gallery* und onanierte, während er seine Phantasien durch einen Lautsprecher mit den anwesenden Besuchern teilte. Da Lozano mit Acconci befreundet war und regelmäßigen Kontakt zu ihm pflegte, dürfte anzunehmen sein, dass Lozano „*Masturbation Investigation*“ von 1969 für Acconci als eine Anregung für seine eigene Arbeit gegolten hatte.³²³

I-Ching. Das Buch der Wandlung

Eine andere Arbeit, das **„I CHING PIECE“** oder auch **„BOOK-OF-CHANGE PIECE“** (Abb. 110), zeugt von Lozano's Affinität zu Listen und Tabellen und von ihrem Wunsch ihre Kunst unzertrennlich mit ihrem Leben zu verbinden. Dieses

³²² Vgl. Alden 2006, S. 27, Anmerkung 29.

³²³ Vgl. Ebda., S. 27, Anmerkung 27.

Werk war zwar nicht in der Ausstellung von Halifax zu sehen, ist aber in diesem Zusammenhang dennoch wichtig.

Offiziell startet sie diese Arbeit am 21. April 1969, also etwa zur gleichen Zeit, in der Lozano auch die anderen Spracharbeiten begonnen hatte. Im „*I-Ching Piece*“ geht es um das *I-Ching-Orakel*, das von der Künstlerin schon seit 1965 in ständiger Verwendung war.³²⁴

Das *I-Ching* oder *I-Ging* wird auch das *Buch der Wandlungen* genannt und dessen Anfänge gehen bis ins Altertum zurück. Die beiden Zweige der chinesischen Philosophie, der Konfuzianismus und der Taoismus, haben in dieser uralten Schrift ihre gemeinsamen Wurzeln. Die Weisheiten des Buches dienten in der Geschichte der asiatischen Welt für viele Bereiche, wie dem alltäglichen Leben, Naturwissenschaften, Staatskunst und sogar Politik als Anregung und fanden breite Verwendung.³²⁵

In erster Linie handelt es sich bei der Schrift um ein Orakelbuch. Im Grundgedanken unterscheidet sich dieses Buch von westlichen Auffassungen in der Hinsicht, dass die Dinge nicht in ihrem Seinszustand interpretiert werden, sondern es handelt sich um Abbildungen ihrer Bewegungen. Das Orakel entsteht aus bestimmten Kombinationen von 64 Zeichen, welche dieses beinhaltet. Die Zeichen können durch Bewegungen ineinander übergehen beziehungsweise sich wandeln. Die Befragung wird traditionell durch das Abteilen von Schafgarbestengel, das später auch durch Münzwurf ersetzt wurde, durchgeführt. Diese 64 Zeichen sind um 1000 v. Chr. wegen der Unzufriedenheit mit den einfachen Antworten des Orakels *Ja* oder *Nein*, mit Ratschlägen für richtiges Handeln ergänzt worden, wodurch sich das Orakelbuch in ein Weisheitsbuch umwandelte.³²⁶

John Cage³²⁷

I-Ching wurde von vielen Künstlern benutzt. Als prominentes Beispiel ist John Cage zu nennen, für den das Orakel sehr wichtig als Zufallsverfahren für seine Lautpoesie und akustische Kunst war.

³²⁴ Lee Lozano, siehe handschriftliche Version vom AWC Statement unten, Abb. 94.

³²⁵ Vgl. Wilhelm 1970, S. 9.

³²⁶ Vgl. Ebda., S. 12-14.

³²⁷ Weiterführende Lit.: Nicolls 2007.

John Cage kam im Zuge seines Studiums des Zen-Buddhismus darauf, seine Gedanken dazu musikalisch umzusetzen. Dabei ging es ihm bei der Komposition seiner Werke um die Vermeidung von Harmonie und die Befreiung vom subjektiven Geschmack. Während der Beschäftigung mit diesen Arbeitstechniken kam er zum ersten Mal mit dem *I Ching* in Berührung. Dabei merkte er, dass dieses System sehr gut für seine Intentionen, die die Komposition seiner Musik betrafen, geeignet war und fing an damit zu arbeiten. Bei seinem Stück „*Music of Changes*“ wurde alles Kompositorische und das Tempo des Werkes dem Zufallsverfahren des *I Ching* unterworfen.³²⁸ Mit Lozanos Vorliebe zu solchen Systemen, die zu einem erheblichen Teil ihr Leben bestimmten, ist wieder auf die starke Ambivalenz zwischen Systemtreue und der emotionalen Seite ihrer Persönlichkeit hinzuweisen. Fast wirkt es so, als ob sie die Rage, die sie gegen vieles in der Gesellschaft empfand, mit Regeln und Systemen zu ersticken versuchte.

Christine Kozlov und Adrian Piper³²⁹

Die Tendenzen Leben und Kunst zu verbinden - auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen - waren bei vielen anderen Künstlern, wie bei Lozano gegen Ende der 60er zu sehen.

Christine Kozlov, die gegen Ende der 60er Jahre sehr am historischen Genre des Selbstportraits interessiert war, untersuchte alternative Methoden zum traditionellen Selbstportrait. Während sie für ihre Arbeit „*Self-Portraits*“ von 1968-69 mit Fotos aus dem Fotoautomaten arbeitete, ging sie bald dazu über, sich selbst durch alternierende Methoden darzustellen. Sie ersetzte das Bild ihres Gesichtes in „*Eating Piece (Figurative #1)*“ von 1969 durch Aufzeichnungen ihres Lebensmittelkonsums. Kozlov zeichnete eine täglich notwendige Aktivität auf, die als Selbstportrait gedacht, die konventionellen Vorstellungen dessen in den Schatten stellte.³³⁰

Adrian Piper ging in dieser Hinsicht mit ihrer „*Hypothesis Series*“ (1968-70) noch weiter, indem sie mit ihrer Kamera ihr eigenes Bewusstsein beziehungsweise ihre Sinneseindrücke in bestimmten Raum-Zeit-Zusammenhängen fest-

³²⁸ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 57-59.

³²⁹ Weiterführende Lit.: Breitwieser 2002.

³³⁰ Vgl. Rorimer 2004, S. 190-191.

hielt. Die Fotografien dienten als Repräsentationen Pipers Sinneseindrücke.³³¹ Und so als Repräsentation ihrer Selbst. Sehr ähnlich verhält es sich bei Lozanos „**EXPERIENCE AS A SET PIECE**“ von 1969 (Abb. 111), indem sie ein Set ihrer Erfahrungen in Form von Fantasien einem Freund³³² anbot.

Pipers „*Hypothesis Series*“, Kozlovs „*Eating Piece*“ und Lozanos Untersuchungen ihres Selbst stehen im engen Zusammenhang. Alle drei versuchten ihre Persönlichkeit, ihre Identität oder ihren Körper durch alternative Methoden darzustellen und dabei wurde die Person selbst zum Gegenstand deren Kunst.

- **Kommunikation**

Als Lozanos Hauptwerk innerhalb ihrer *Language Pieces* ist wohl das „**DIALOGUE PIECE**“, das sich ab April 1969, wie auch viele andere Arbeiten, über mehrere Monate bis Dezember 1969 hinzog (Abb. 112-118). Lozano lud für die Arbeit die verschiedensten Leute in ihr Loft ein um sich mit ihnen zu unterhalten. Hauptsächlich handelte es sich um Freunde, Künstler, Galeristen, aber auch Mathematiker und Psychologen waren darunter. Insgesamt liest sich die Liste wie ein „*How-is-How*“ der New Yorker Künstlerszene. Dabei führte sie Buch über die Telefonate, die sie tätigte, um die Personen einzuladen, mit wem sie Dialoge führte und ob diese von guter oder weniger guter Qualität waren. Das „*Dialogue Piece*“ thematisiert den Prozess der Kontaktaufnahme & die Dialogabläufe³³³. Außerdem untersuchte Lozano mit dieser Arbeit die immer poröser werdende Grenze zwischen Kunst und Leben. Dabei zog sie aber sehr wohl eine strikte Linie zwischen Öffentlichem und Privatem in ihrem Leben.³³⁴ Denn obwohl sie alles fein säuberlich notierte, was rund um die Dialoge wichtig war, finden sich absolut keine Informationen über die Inhalte der Gespräche.

On Kawara³³⁵

Lozanos „*Dialogue Piece*“ und besonders die *Art-as-Life/Life-as-Art-Tendenzen* standen den Arbeiten ihres Freundes On Kawara sehr nah. On Kawaras Kunst beschäftigte sich ebenfalls intensiv mit seiner eigenen Existenz,

³³¹ Vgl. Ebda., S. 161.

³³² Bei dem Freund handelte es sich um Richard Serra, wie aus einer Fußnote in der Arbeit hervorgeht.

³³³ Vgl. Beck 1998, S.52.

³³⁴ Vgl. Molesworth 2006a, S. 136.

³³⁵ Weiterführende Lit.: Grässlin 2004.

die im Zusammenhang mit zeitlicher und örtlicher Bewegung der Inhalt dessen künstlerischen Arbeiten wurde.

Auch Kawara verwendete Papier aus Notizblöcken für seine Arbeiten. [Dem „*Dialogue Piece*“ in der Intention am ähnlichsten ist aber] die Arbeit „*I met*“ von On Kawara, die 1968 entstanden war (Abb. 119). Dabei listete er auf einzelnen Notizbuchblättern alle Namen der Personen auf, die er an dem bestimmten Tag getroffen hatte.³³⁶ Die Blätter waren zusätzlich per Stempel mit dem Datum versehen.

Genauso wie bei Lozano handelte es sich dabei um das Aufzeigen von sozialen Kontakten, ohne dabei ins Detail zu gehen, da der Dialog beziehungsweise das Treffen im Vordergrund stand und allein als Kunst fungieren sollte.

Ian Wilson³³⁷

Der Dialog als ephemere Kunstform war auch bei Ian Wilson ein großes Thema. Wilson sah bei seiner „*Oral Communication*“ (1969-72) die Sprache beziehungsweise das Gespräch als Kunst ohne jegliche Form eines Objektes als Unterstützung an. Er nahm zu dieser Zeit auch an Ausstellungen teil, wobei er dort nur im offiziellen Katalog unter den teilnehmenden Künstlern angeführt wurde. Seine Art von Kunst in Form von Gesprächen führte er an sozialen Anlässen wie Vernissagen oder sonstigen Kunstveranstaltungen ganz unstrukturiert und frei von Regeln durch. Diese „*Oral Communication*“ führte bald zu organisierten Diskussionen, die in Galerien abgehalten wurden. Die Diskussionen waren angekündigt, jedoch bestand der Künstler darauf, dass sie nie aufgenommen wurden. Ein von Wilson signiertes Zertifikat über die Teilnahme an der Diskussion wurde im Nachhinein an die Institution ausgehändigt. Genauso wie seine vorhergehenden Arbeiten wurden auch die Diskussionen von Wilson immer als „*work in progress*“ und als Untersuchung deklariert.³³⁸

Lozanos Gemeinsamkeiten mit Wilsons Arbeitsweise, besonders bei den Diskussionen sind verblüffend. Aus einem Eintrag in der Liste des „*Dialogue Piece*“ geht hervor, dass Lozano auch versuchte Ian Wilson zu einem Gespräch einzuladen, der jedoch entschieden ablehnte und Lozano eine Notiz von einem

³³⁶ Vgl. Rorimer 2004, S. 173-174.

³³⁷ Weiterführende Lit.: Rorimer 2004.

³³⁸ Vgl. Ebda., S. 92-93.

„schlechten Gespräch“ machte. Fast sieht es so aus, als ob zwischen den beiden ein Konkurrenzkampf herrschte.

Die verbale Kommunikation mit anderen Menschen als Kunstform zu betrachten, verbindet die beiden Künstler ebenso, wie die Tatsache, dass der Inhalt der Gespräche nie veröffentlicht wurde und davon nur eine Aufzeichnung mit Datum, Uhrzeit und Gesprächspartner übrig blieb. Im Falle von Wilsons Wandlungsprozess von verbaler Kunst ohne Nachweise hin zu den Diskussionen mit den dazu ausgestellten Zertifikaten, die sich in den 80er Jahren wieder in eine schriftliche Form transformierten³³⁹, ist zu erwähnen, dass sich dieser Prozess bei Lozano in die entgegen gesetzte Richtung wendete. Lozanos „*Dialogue Piece*“ ist, genauso wie Wilsons Diskussionen, durch eine Aufzeichnung der wichtigsten Daten über die Gespräche gekennzeichnet.

Lozano hielt in den Jahren vor ihren Ausstieg aus der Kunstwelt einige Vorträge an amerikanischen Kunsthochschulen, darunter auch einen am NSCAD in Halifax vor der Projektklasse von David Askevold, sechs Monate nach ihrer Ausstellung dort. Das Medium der öffentlichen Diskussion schien am Schluss ihrer Karriere immer mehr Lozanos Vorstellungen von Kunst als Ideenaustausch zu unterstützen. Positive Gedanken zu dieser Kunstform sind auch immer wieder in Lee Lozanos Tagebücher und Aufzeichnungen zu finden.³⁴⁰

Mit den *Language Pieces* und mit ihren Vorträgen hatte sie einen *modus operandi* gefunden, mit dem sie ihre anti-kapitalistische Erkenntnis durch die Verweigerung, ihre Kritik visuell durch ein Objekt darzustellen, ausdrücken konnte.

- **Kapitalismus & Kunstbetrieb**

Lozanos strikte Ablehnung der Konsumgesellschaft und des Kapitalismus, die sich durch ihr ganzes Werk zog, war auch in der Ausstellung von Halifax zu spüren. Lozano machte sich über Spekulationen mit Geld lustig, indem sie an der Börse investierte und dies als laufendes Kunstprojekt „**INVESTMENT PIECE**“ deklarierte (Abb. 120).

Dan Grahams „*Income Piece*“ von 1969 ist ähnlich gelagert. Er untersuchte ebenfalls explizit Börsenspekulationen als kapitalistische Tätigkeit. Graham

³³⁹ Vgl. Ebda., S. 93.

³⁴⁰ Vgl. Szymczyk/Esche 2006, S. 161.

kaufte dabei Platz in Zeitschriften, wo die Börsennachrichten publiziert wurden und bot Aktien seines eigenen imaginären Unternehmens *Dan Graham Inc.* an. Aus den Aktieneinnahmen wollte er sich ein Durchschnittsgehalt ausbezahlen lassen und den Rest an die Investoren retournieren. Dabei war er an den Reaktionen der verschiedenen, angepeilten Gesellschaftsschichten, die diese Fachblätter lasen, interessiert.³⁴¹

Eine andere Arbeit Lee Lozanos, mit ähnlichem Charakter wie „*Dialogue Piece*“, was die Aufzeichnung betraf, war das „**REAL MONEY PIECE**“ (Abb. 121-123). Lee Lozano offerierte ihren Gästen, die sie ins Loft einlud Getränke, Marijuana und Geld in einem Marmeladenglas, präsentiert wie Bonbons. In ihren Aufzeichnungen schrieb sie auf, wer wie viel nahm oder hinein gab, wer ablehnte und die Reaktionen der Menschen auf Lozanos Angebot. Das Geld kam unter anderem aus dem Verkauf des Gemäldes „*Switch*“, das Rolf Ricke in seiner Galerie in Köln für Lozano zum Verkauf angeboten hatte. Obwohl die Arbeiten der Künstlerin immer sehr eng an die Umgebung ihres Studiolofts gebunden waren und unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfanden, gab es beim „*Real Money Piece*“ Tendenzen Gäste in ihre Kunstform durch Interaktion einzubinden. Die Besucher bestimmten den Verlauf der Arbeit, durch ihre Entscheidung Geld herauszunehmen, hineinzugeben oder die Aktion abzulehnen. Eine Form von Interaktion, die nur sehr selten vorkam in Lozanos Werk.

Bei den *Waves* gab die Künstlerin an, dass sie ihren Gästen, die in ihr Studio kamen, gerne die Gemälde anfassen ließ, um die haptischen Qualitäten der Bilder zu zeigen. Außer der bewussten Beteiligung von Personen beim „*Dialogue Piece*“ und beim „*Real Money Piece*“ ist nur noch die einwöchige Ausstellung in der *Lisson Gallery* in London von 1971 zu nennen, wo die Besucher die aktive Rolle der Künstlerin übernahmen. Beim „*Investment Piece*“ und „*Real Money Piece*“ ging es für Lozano um die Untersuchung von Tätigkeiten, die in den konsumorientierten Alltag einer kapitalistisch veranlagten Gesellschaft gehörten.

Mit dem „**TAKE POSSESSION PIECE**“ (Abb. 124) eignete sich Lozano eine kunstexterne Beurteilung an, die von Mitgliedern des Bohr-Institutes, einem Institut für Physik, zur Kategorisierung von Kinofilmen und Mädchen benutzt

³⁴¹ Vgl. Graham/Wallis 2003, S. 36.

wurde. Dieses Beurteilungssystem wurde im Buch „*Men who made a new Physics*“ von Barbara Lovett Cline (1965) im Zusammenhang mit nicht-wissenschaftlichen Beschäftigungen der Institutsmitglieder erwähnt. Diese Seite des Buches war auch Teil des Materials am Informationstisch in der Ausstellung Lozanos in Halifax (Abb. 125). Lozano münzte das System auf die Beurteilung von Kunst um und behauptete, dass jede Art von Kunst mit einer der fünf Regeln der Kategorisierung übereinstimmen würde. Die Appropriation von kunstexternen Systemen deutet auf eine intensive Auseinandersetzung mit Kunst und Gesellschaftssystemen in Lozanos Kunst hin.

Gleichzeitig wurde ihre Aversion gegen den Vietnamkrieg, der finanziell kräftig von der boomenden Wirtschaft unterstützt wurde, immer lauter. Die Auflehnung gegen Kapitalismus und Krieg führte ebenfalls zur immer kritischeren Betrachtung des Kunstmarktes, der ja von beidem nicht unwesentlich beeinflusst wurde.

Lee Lozanos erste Spracharbeit „**PIECE**“ ist mit 28. Februar 1969 datiert (Abb. 126). Die Arbeit wurde erstmals bei Lucy R. Lippards Antikriegsausstellung „*Art/Peace*“ im *Public Theater* am 5. März 1969 in New York gezeigt. In dieser Arbeit stellte Lozano eine Verbindung her zwischen dem Kampf eines Künstlers, der es in seinem Metier schaffen wollte –

„*When your're ,trying to make it'...*“³⁴²

heißt es in ihrem „*Piece*“ - und dem Kriegsapparat, der ebenfalls anhäuft, beherrscht und begräbt. Die ephemere Kunst Lozanos entsprach ihrem Eintreten für den Frieden. Die Antimaterie die sie in ihrem Arbeiten propagandizierte, traf auf die Antikriegs-Botschaft der Künstlerin.³⁴³

Lozano setzte den Konkurrenzkampf und die Mentalität in der Kunstwelt mit Wesensmerkmalen in der Wirtschaft gleich und verband dadurch beides mit dem vorherrschenden politischen Thema, dem *Nah-Ost-Asien-Konflikt* der USA. Die Unzufriedenheit mit der damaligen allgemeinen Situation in Kunst,

³⁴² Lee Lozano, „*Piece*“, Abb. 121, Barbara Rose schrieb ja ebenfalls von der „*make it-mentality*“, Vgl. Rose 1965, zit. n. Alberro 2003, S. 2.

³⁴³ Vgl. Alden 2006, S. 24.

Gesellschaft und Politik wurde immer deutlicher in Lozanos Kunst ausgedrückt.

Lozanos Antipathie gegenüber dem kommerziellen Kunstbetrieb fing mit dem Statement zum *AWC Open Hearing* an, in schriftlicher, offizieller Form immer stärker an die Oberfläche zu drängen. Mit ihrem Statement distanzierte sie sich von der *AWC* und doch gab es auch vorher schon deutliche Anzeichen, dass Lee Lozano dem Kunstbetrieb bald entsagen würde.

Ihr in Halifax ausgestellt **„GENERAL STRIKE PIECE“** (Abb. 127) fing laut Lee Lozanos Bemerkung auf dem *AWC Statement* einen Tag nach dem *Open Hearing* offiziell an. Tatsächlich aber war der Rückzug aus einer Ausstellung von Richard Bellamy in der *Goldowsky Gallery* am 8. Februar 1969 schon der Startschuss für die öffentliche Ablehnung des Kunstbetriebes, wie es ebenfalls dem Blatt des *AWC Statement* zu entnehmen ist. Lozano kündigte im „*General Strike Piece*“ ihre Absenz aus der Kunstwelt an. Abgesehen von ihrer Aussage, dass sie in Zukunft einstweilig von Veranstaltungen im Kunstbereich fernbleiben würde, listete sie auch noch die letzten Besuche von Vernissagen, Konzerten und Vorträgen auf dem Blatt auf. Auch gab sie an, dass sie in Zukunft nur mehr Arbeiten in der Öffentlichkeit ausstellen würde, die auf ihre persönliche und öffentliche Revolution, die sie schon im *AWC Statement* ansprach, hinweisen und fördern. Dazu erwähnte sie die *Language Pieces*, die sie bis dorthin schon ausgestellt hatte. Diese Arbeit Lozanos ist zwar auf den ersten Blick eher statisch auf sich selbst gerichtet, jedoch zielte die Künstlerin mit der Veröffentlichung in Künstlerzeitschriften und in ihrer Ausstellung „*Infofiction*“ wohl doch auf die Ingangsetzung eines Dialoges ab.

Die Ablehnung des Kunstbetriebes und die immer wachsende Unzufriedenheit mit dessen Vorgehensweisen, zeigten sich in Lozanos Werk deutlich in der Weigerung, im Kunstgeschehen mitzuspielen.

Christine Kozlov, die Partnerin von Joseph Kosuth im *Museum of Normal Art*, verweigerte auf ähnliche Weise die Kunstproduktion und stellte somit, gleich wie Lozano, ihre Identität als Künstlerin in Frage. Was bei Kozlov anfangs mit einer Vermeidung künstlerischen Ausdrucks bei der Gestaltung einer Leinwand begann, setzte sich bald fort in eine Kunstpraxis, die sich als solche selbst in Frage stellte. Entgegen der duchampschen Methode Nicht-Kunst als Kunst zu

deklarieren, stellte Kozlov ihre Kunst als *Nicht-Kunst* dar, indem sie zum Beispiel einen Stempel mit dem Druck „*This is not art*“ verwendete³⁴⁴. In ihrer Arbeit „*271 Days of Concepts Rejected*“ stellte sie 271 leere Blätter aus, die ihre Produktionsverweigerung von Kunst explizit darstellen.³⁴⁵

Die Methoden und der Konkurrenzkampf im Kunstbetrieb, begleitet von der allgemeinen Resignation über die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen in den USA brachten Lozano dazu, immer weniger an eine Zukunft in der Kunst zu glauben. Ihre Methoden, die Institutionen als solche mit ihrer Kunstpraxis zu kritisieren, stand in der Tradition der Institutional Critique der ersten Welle, Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Ihre Rigorosität, die sich gegen Ende ihrer Karriere zeigte, war beachtlich und von einer Konsequenz geprägt, die bei vielen anderen Künstlern in dieser Form ausblieb. Besonders die Diskriminierung der Frauen, die zum Zeitpunkt des damaligen Geschehens allgegenwärtig war, war für Lozano kaum zu ertragen. Diese Aversion gegen Geschlechterdichotomien war immer schon in der Kunst Lee Lozanos zu sehen. Besonders in der Szene des Minimalismus und der Konzeptkunst wurden weibliche Kunstschafterinnen gerne vergessen oder kaum in einem Atemzug mit deren männlichen Kollegen erwähnt. Wie schon das Beispiel der sehr geschlechterspezifischen Rezeption von Anne Truitts minimalistischem Werk zeigte, war man auch bei den Konzeptkünstlern um Seth Siegelaub kaum der Meinung, dass es viele weibliche Künstlerinnen gab, die sich mit Konzeptkunst auseinandersetzten und innovative Methoden in diese Kunstform einbrachten³⁴⁶.

Die Rage, die Lee Lozano gegenüber solchen Diskriminierungen des weiblichen Geschlechts empfand, wurde auch deutlich im sarkastischen Aufgriff des Ausstellungstitels von Kynaston McShines Konzept- und Prozesskunstschau im *MoMA*. Wie schon im Kapitel zum Frühwerk erwähnt wurde, war aber Lozano genauso gegen die oft gespielte Opferrolle der Frau. Grundsätzlich schien die Künstlerin gegenüber allem was männlich und weiblich oder die Gesellschaft allgemein in verschiedene Lager aufteilte, eine extrem abweisende Haltung gehabt zu haben.

³⁴⁴ Vgl. Rorimer 2004, S. 192.

³⁴⁵ Vgl. Neuburger/Saxenhuber 2004, S. 60.

³⁴⁶ Vgl. Alberro 2003, S. 5.

5. Boycott Women und Drop Out

Lee Lozano war ein Jahrzehnt aktiv und erfolgreich am Kunstgeschehen in New York beteiligt, hatte ab Mitte der 60er Jahre regelmäßig Ausstellungen und verkaufte ihre Werke an öffentliche und private Sammlungen. Ihr Schaffen war stets stark geprägt durch die zunehmende Politisierung von Kunst in den 60ern und in ihren *Language Pieces* artikulierte sie ihre kritische Haltung gegenüber dem Kunstmarkt und sozialen Themen. Die Resignation wurde gegen Ende der aktiven Karriere der Künstlerin immer deutlicher in ihrer Kunst zu spüren. Sie störte sich besonders an der Unfähigkeit von Kunst gesellschaftliche Veränderung zu generieren und an dem Rollenbild, welches sie als Künstlerin beschrieb und einschränkte.³⁴⁷

Als radikale Konsequenz ihrer Einsicht verabschiedete sich Lozano 1972 definitiv vom Kunstfeld und brach all ihre Kontakte in dieser Hinsicht ab. Lee Lozanos Ausstieg aus der Kunstwelt wurde mit dem „*Withdrawal Piece*“ 1969, das den Rückzug aus der Ausstellung in der *Goldowsky Gallery* markierte, eingeleitet, vom „*General Strike Piece*“ kommunikativ fortgesetzt und vollzog sich dann endgültig in ihrem „*Drop Out Piece*“, wie sie selbst ihren Ausstieg nannte.

Die *Language Pieces* bilden einen Werkkomplex, der gleichzeitig Erzeuger und Dokumentation von Fragen zu Rollenbildern, Werkmodellen und Gepflogenheiten innerhalb des Kunstsystems darstellt. Diese Arbeiten unterlaufen all diese Regeln gleichzeitig, wie sie diese negieren und schließlich für immer aufkünden, indem die erzeugten Werke durch das reale „*Drop Out*“ Lee Lozanos aus der Kunstszene vollzogen wurden.³⁴⁸

Alexander Koch, der sich mit dem Kunstausstieg, insbesondere mit Lee Lozanos Fall, eingehend auseinandersetzt, beschreibt die Arbeiten der Künstlerin wie folgt:

„[...] Es kann gar kein Zweifel darin bestehen, dass die *Language Pieces* Artikulationen einer (institutions-)kritischen künstlerischen Haltung sind. Sie sind ge-

³⁴⁷ Koch 2005, S. 241.

³⁴⁸ Vgl. Koch 2004, o. S.

gen die kunstfeldimmanenten Logiken des Marktes, des Erfolgs, der Rationalität, der Produktivität, der Rollenfixierung, der psychischen, sexuellen, ökonomischen, institutionellen, politischen Abhängigkeit etc. gerichtet, sind Instrumente und auch schon Ergebnisse von (z. T. auch systemischer) Emanzipierung. [...] Es sind keine literarischen Stücke [...] und sogar das Gegenteil von Joseph Kosuths *Art as Idea* (as Idea). Sie sind und sie funktionieren sogar in ihrem Zusammenspiel untereinander nur als – handlungsbezogene, in die soziale und biographische Lebenswirklichkeit ihrer Autorin reichende performative Aussagen. [...]“³⁴⁹

Schnelle Vergessenheit und neuerliche Rezeption

Als Lee Lozano 1972 der Kunstwelt den Rücken zukehrte, war ihr Werk im Allgemeinen noch zu wenig ausgeprägt, um einen wirkungsvollen und anhaltenden Eindruck zu hinterlassen und einen relevanten Diskurs in der Kunstwelt anzuregen. Ihr Oeuvre geriet schnell in Vergessenheit, nur die radikalen *Language Pieces* blieben bei einigen Konzeptkünstlern im Gedanken. In den 90er Jahren begann man damit, die Akte zu Lozanos Kunst wieder aufzuschlagen. Allgemein herrschte zu dieser Zeit die Tendenz vor, vergessene Künstler, nach Koch, „*kunsthistorische Randfiguren, die sich für eine Rehabilitierung eignen*“³⁵⁰, neuerlich zum Gegenstand der Kunstwissenschaften zu machen. Lozanos Werk wurde wieder vermehrt ausgestellt und rezipiert. Jedoch blieb das Leben der Künstlerin nach 1972 nach wie vor ein Rätsel und es wurde entweder dezent ausgeblendet, oder es wurden durch zweifelhafte Zeugenaussagen und journalistische Recherchen³⁵¹ Mythen rund um die Künstlerin produziert.³⁵²

1988 fand die erste Einzelausstellung Lozanos Werke in der *Weatherspoon Art Gallery* an der *Universität North Carolina* in Greenboro NC statt, nachdem 1971 die beiden *Infocfiction*-Ausstellungen den Schlusspunkt Lozanos aktiver Künstlerlaufbahn markierten. Die vier gleichzeitig stattfindenden Ausstellungen im Jahr 1998 in drei Galerien³⁵³ in New York und im *Wadsworth Atheneum* in Hartford CT lösten ein neues Interesse am Werk der Künstlerin aus. Jede Institution

³⁴⁹ Ebda., o. S.

³⁵⁰ Ebda., o. S.

³⁵¹ Dazu sei der Artikel von Robert Wilonsky, *The Drop Out Piece*, Dallas Observer, December 9-15, 1999, S. 35-50 erwähnt, der sich mit dem Leben und anonymen Ableben von Lee Lozano in sehr sarkastischer, fast gehässiger Weise beschäftigt.

³⁵² Vgl. Koch 2004, o. S.

³⁵³ Dabei handelte es sich um die Galerien Rosen & van Liere, Margarete Roeder und Mitchell Algu.

behandelte dabei andere künstlerische Schwerpunkte in Lozanos Schaffen. Von diesen ersten neuerlichen Ausstellungen ausgehend wurden die Werke der Künstlerin regelmäßig gezeigt.³⁵⁴

Nachdem Lee Lozano 1972 ihr Loft in der Grand Street verlassen hatte, lagerten ihre Werke, Aufzeichnungen und Tagebücher eine Zeit lang in Philadelphia bei Milton Brutten, einem Kinderpsychiater und Kunstsammler.³⁵⁵ Ab 1992 kümmerten sich Jaap van Liere und Barry Rosen, die die Galerie *Rosen & Van Liere* in New York unterhalten und mit der Künstlerin befreundet waren, um Lozanos Arbeit und verwalteten den Nachlass der Künstlerin ab ihrem Tod 1999 bis 2004.³⁵⁶

2004 übernahm *Hauser & Wirth Zürich*³⁵⁷, eine der einflussreichsten und finanzstärksten Galerien der Welt, den Nachlass der Künstlerin und somit avancierte Lee Lozano bei der Art Basel 2006, einer der wichtigsten Kunstmessen, zum Bestseller.³⁵⁸

Durch die fast gleichzeitig stattfindende, retrospektiv angelegte Ausstellung „*Lee Lozano. Win first dont last. Win last dont care*“ in der *Kunsthalle Basel*, unter der Leitung von Adam Szymczyk, wurde dies sicherlich nochmals verstärkt. Diese Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem *Van Abbemuseum* in Eindhoven vorbereitet und wanderte zur Jahreswende 2006/2007 weiter nach Holland. Dort fand im Zuge der Ausstellung ein Symposium zum Thema Lee Lozanos Kunstausstieg statt, wo Alexander Koch ebenfalls an der Diskussion teilnahm³⁵⁹.

Die heutige Vermarktung von Lee Lozanos Kunst, aber auch von anderen *Kunstaussteigern*³⁶⁰, wie Alexander Koch die Akteure eines solchen „*Drop Outs*“ nennt, ist als sehr kontrovers einzustufen, wenn man bedenkt, warum und vor allem wie die Künstlerin sich aus dem kapitalistischen, konkurrierenden Zirkus der Kunst verabschiedete. Die Vermarktung ihres Nachlasses hebt in gewisser Weise Lozanos Kunstpraxis auf, wenn man vom Kunstausstieg als Praxis spricht.

³⁵⁴ Genauere Daten sind dem Ausstellungsverzeichnis zu entnehmen.

³⁵⁵ Vgl. Alden 2006, S. 26, Anmerkung 4.

³⁵⁶ Vgl. Koch 2006b, o. S.

³⁵⁷ Vgl. Koch 2006a, o. S.

³⁵⁸ Vgl. Koch 2006b, o. S.

³⁵⁹ Vgl. http://www.kunst-verlassen.de/kv8/kv8_01.html [Stand 16. Februar 2008].

³⁶⁰ Koch 2004, o. S.

Theoretische Behandlung des Themas „Drop Out“

Sich mit dem Kunstausstieg auf theoretischer Ebene zu befassen, zählt zu den eher jüngeren Bereichen der Kunstgeschichte bzw. der Kunstwissenschaft. Jedoch gab es in den letzten Jahren die Tendenz, das Phänomen des Kunstausstieges als einen neuen wissenschaftlichen Diskurs anzusehen. 2004 fand in der MUMOK (*Museum Moderner Kunst Sammlung Ludwig*) Factory im Wiener Museumsquartier die Ausstellung „Kurze Karrieren“ statt, die sich explizit mit Kunstaussteigern befasste. Zwei Jahre zuvor kuratierte Alexander Koch in der Galerie der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig eine Ausstellung, die den Anfang eines ernsthaften theoretischen Diskurses über das *Aussteigertum* in der Kunst markierte.³⁶¹ In beiden Ausstellungen waren auch Werke von Lozano vertreten, die als einzige Erinnerungen an ihr Schaffen und ihre Person übrig geblieben sind.

Alexander Koch, Doktorant an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig, beschäftigt sich seit seiner Ausstellung „KUNST VERLASSEN/1/*Gestures of Disappearance*“ 2002 in Leipzig mit dem Kunstausstieg als Kunstpraxis. Nachdem er bemerkte, dass dieses Thema von der Kunstgeschichte noch nie wirklich aufgenommen und ernsthaft untersucht wurde, machte Koch es sich zur Aufgabe, sich mit diesem Thema intensiver zu beschäftigen. Dazu ist eine Reihe von Studien entstanden, die meist in Form von Symposium-Vorträgen auf seiner Homepage und anderen Medien veröffentlicht wurden. Die Nummer 10 in dieser Serie ist Kochs Buch „KUNST VERLASSEN – *Eine Topologie. Grundlagen zu Theorie und Geschichte des Kunstausstiegs*“, das zum derzeitigen Moment noch in Arbeit ist.³⁶²

Beim Kunstausstieg handelt es sich laut Koch um einen Gegenstand der Kunstwissenschaften, der sich als eine Bewegung des Künstlers aus dieser heraus artikuliert und gerade deshalb ein Thema der kunstgeschichtlichen Forschung sein muss. Vor allem auch deshalb, weil die bewusste Entscheidung von Künstlern, das Kunstfeld zu verlassen, eine immer wiederkehrende Tatsache darstellt.³⁶³

³⁶¹ Vgl. Ebda., o. S.

³⁶² Vgl. Koch 2006b, o. S.

³⁶³ Vgl. Koch 2005, S. 242.

In bestimmten historischen Perioden geschah dies häufiger als in anderen, vor allem dann, wenn sich die Kunst transformierte, politisch engagierte und sich die Künstlerrolle änderte. Die 60er und 70er Jahre sind eine solche Periode in unserer Geschichte.³⁶⁴

Definition des Kunstausstiegs

Doch wie wird so ein Kunstausstieg definiert, welche Parameter sind in der Ausführung für diese Begriffsdefinition wichtig? Alexander Kochs theoretische Beschäftigung mit dem Thema ist bei dieser Frage sehr hilfreich und bietet „*ausstiegsorientierte Parameter*“³⁶⁵ an, um diese Praxis in der Kunst zu definieren. Um vom Kunstausstieg in der Auffassung von Koch zu sprechen, müssen folgende Bedingungen erfüllt sein:

- Der Kunstausstieg muss faktisch vollzogen sein
- Der Künstler muss vorher künstlerisch aktiv und im Kunstfeld präsent gewesen sein, mit den dazugehörigen Rezeptionen über seine Arbeit
- Der Kunstausstieg muss bewusst und intentional begangen worden sein
- Der Kunstausstieg sollte als kunstkritische Praxis angesehen werden, die sich auf das Kunstfeld bezieht und an diesem vollzogen wird³⁶⁶

All diese Punkte sind in Lee Lozanos Praxis präsent und der Kunstausstieg Lozanos hatte ihren Ausgangspunkt in der künstlerischen Subjektivität selbst. Es handelt sich um die ultimative Praxis, kunstkritisch zu arbeiten, sich die Entscheidungsgewalt über die eigenen sozialen, institutionellen und ökonomischen Verhältnisse anzueignen und dies als Überschreitung der Grenzen zwischen Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit zu sehen.³⁶⁷

Die Methode Lozanos ist wohl mit der Institutional Critique zu vergleichen. Jedoch führt diese ihre Kritik am Kunstmarkt innerhalb des Systems Kunst durch, während Lozano sich mit dem „*Drop Out Piece*“ nach außerhalb

³⁶⁴ Vgl. Koch 2006a, o. S.

³⁶⁵ Koch 2005, S. 242.

³⁶⁶ Vgl. Ebda., S. 242.

³⁶⁷ Vgl. Ebda., S. 242.

begibt und die Kritik systemextern ausübt. Man könnte dies als eine radikalisierte Form der Institutional Critique ansehen.³⁶⁸

Eine interessante Einteilung des „*künstlerischen Nichttuns*“³⁶⁹ von Alexander Koch ist auch im Hinblick auf Lozanos langsamen Rückzug aus der Kunstwelt erwähnenswert und lenkt den Blick auch auf andere Künstler, die in verschiedenen Arten die künstlerische Produktion, zum Teil zeitweise, zum Teil für immer verweigerten.

Koch teilt „*künstlerisches Nichttun*“ in drei unterschiedliche Formen ein:

- „1. *Ostentatives Nichthandeln*
2. *Kommunikatives Nichthandeln*
3. *Radikales Nichthandeln*“³⁷⁰

Unter „**Ostentativem Nichthandeln**“ versteht Koch eine Unterbrechung traditioneller Kunstpraktiken, die sichtbar und vorsätzlich zur Schau getragen wird. Dies geschieht meist im Zusammenhang gewisser Erwartungen, die die institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst adressieren und verändern wollen. Im 20. Jahrhundert wurden viele solcher künstlerischer Unterbrechungen, die zum Zweck von formalästhetischen Neuerungen verfolgt worden sind, registriert.³⁷¹ Rückzugsgesten und unkonventionelle Kunstmodelle, wie sie zum Beispiel von Marcel Duchamp und anderen nach ihm hervorgebracht wurden, zählen zu dieser Art des „*Ostentativen Nichthandelns*“.

Stephen Kaltenbach³⁷²

Das Beispiel von Stephen Kaltenbach, ein Freund von Lee Lozano, der sich 1970 von der New Yorker Kunstszene zurückzog, fällt ebenfalls in diesen Bereich und steht im direkten Zusammenhang mit Lozano.

Kaltenbach fertigte zu Beginn seiner Karriere Keramikfiguren, löste sich aber dann zugunsten konzeptueller Arbeiten von der Objekthaftigkeit. 1970 beschloss er, sich von der Kunstwelt zu verabschieden. Dies deklarierte er als

³⁶⁸ Vgl. Koch 2006a, o. S.

³⁶⁹ Vgl. Koch 2006c, o. S.

³⁷⁰ Ebda., o. S.

³⁷¹ Vgl. Ebda., o. S.

³⁷² Weiterführende Lit.: Neuburger/Saxenhuber 2004.

Kunstaktion. Auch er nahm, wie Lozano, gerne LDS und Meskalin und fühlte sich inmitten der New Yorker Avantgarde immer ein wenig außen vor. Kaltenbach führte auch Kunstaktionen durch, die denen von Lee Lozano sehr ähnlich waren. Zum Beispiel sprach Kaltenbach im Interview mit Susanne Neuburger, einer der Kuratorinnen der MUMOK-Ausstellung „*Kurze Karrieren*“, von einer Serie von 1969, „*Causal Art*“, bei der der Künstler bei einem Kollegen versuchte, ihn durch seine Ideen zu einem neuen Werk zu bewegen. Genau dies hielt auch Lee Lozano in ihrem „*PARTY PIECE (or Paranoia Piece)*“ von 1969 (Abb. 121) schriftlich fest. Gegenseitige Inspiration ist wohl auch hier als Erklärung für die Gemeinsamkeiten in diesem speziellen Fall zu nennen. Der Künstler sprach von einer guten Freundschaft zu Lozano und ihrem Intellekt und der Malerei, die ihm beeindruckte. Intention des Ganzen bei Stephen Kaltenbach war es, sich durch das Gegenteil von üblichem Handeln von der Masse hervorzuheben. Er machte es sich zur Aufgabe, seine Karriere für Kunsthistoriker als ein Rätsel zu gestalten, in der Auffassung, der Künstler sei der Unterhalter der Kunstgeschichte. Auch Lozanos Leben blieb zu einem gewissen Grad bis heute ein Rätsel. Stephen Kaltenbach erkannte, dass die konzeptuelle Kunst, wie sie sich Anfang der 70er Jahre entwickelte, durch die allgemeine Akzeptanz an Vitalität verlor und dies bewog ihn dazu, seine Karriere zu töten, wie er selbst im Interview angab. Bei Lucy R. Lippards Ausstellung „*955,000*“, die nur aus Karteikarten bestand und 1970 in der *Vancouver Art Gallery* stattfand, gab er mit einer leeren Karte, unter der Tür von Lippard durchgeschoben, seinen Rückzug bekannt.³⁷³

Kaltenbach nahm seine Kunstproduktion in den 90er Jahren in objekthafter Form aber wieder auf und ist somit in den Bereich des „*Ostentativen Nichthandels*“ einzufügen.

Im Gegenteil zum „*Ostentativen Nichthandeln*“ steht die völlige künstlerische Passivität, die nicht nur konventionelle Arbeitsweisen unterläuft, sondern künstlerische Produktion vollkommen verweigert und sich als solche Geste auch zu erkennen gibt. Vor allem werden durch diese Praxis des „***Kommunikativen Nichthandelns***“ künstlerische Rollenbilder in Hinblick auf deren soziale und institutionelle Existenz hinterfragt. Dahinter verbirgt sich aber immer eine

³⁷³ Vgl. Ebda., S. 42-46.

kommunikative, kritische Absicht, mit der Verweigerung beziehungsweise Unterbrechung der künstlerischen Produktion einen Dialog in Gang zu setzen.³⁷⁴

Christine Kozlov

Die künstlerische Verweigerungshaltung von Christine Kozlov könnte man in diesem Kontext einfügen. Fast ihr gesamtes Oeuvre ist von einer gewissen Abweisung der objekthaften Kunstproduktion geprägt. Sie betrieb, ähnlich wie Lee Lozano, tägliche Selbstanalysen und bereitete ihren Ausstieg aus der Kunstwelt vor, während sie aber weiterhin Künstlerin blieb, wie es Lucy Lippard formulierte³⁷⁵. Die Arbeiten, die gegen Mitte der 70er Jahre entstanden sind, zeigen sich, wie im Zusammenhang mit den *Language Pieces* Lozanos schon mal erwähnt wurde, als konsequente, zurückweisende Haltung gegenüber künstlerischer Produktion³⁷⁶, zielen aber dennoch auf einen Diskurs über Kunstproduktion ab. Dieser sollte durch die formale Beendigung Kozlovs Kunstschaffen, das durchaus als Kunstpraxis gesehen werden kann, angeregt werden.

„Radikales Nichthandeln“ in der Kunst ist vom *„Kommunikativen Nichthandeln“* und auch vom *„Ostentativen Nichthandeln“* dadurch zu unterscheiden, dass die Hoffnung auf Effekte, die durch eine Unterbrechung der künstlerischen Tätigkeit, eintreten sollten, nicht mehr existent ist. Es wird kein diskursives Auseinandersetzen mehr erwartet und der Kunstausstieg beinhaltet nicht nur die Verweigerung der Produktion von Kunst, sondern auch jegliche Zugehörigkeit zum Kunstfeld. *„Radikales Nichthandeln“* beschreibt die völlige Abwendung vom System Kunst.³⁷⁷

Im Falle Lozano muss man von dieser Art des *„künstlerischen Nichthandelns“* sprechen. Doch wie geschieht so ein Aussteigen aus der Kunst im Konkreten und sind im Falle Lozanos die theoretischen Abhandlungen Kochs von Bedeutung?

Laut Koch lassen sich die meisten empirisch belegbaren Kunstausstiege in der gleichen Zeitspanne ansiedeln – nämlich ab Mitte der 60er Jahre. Meist sind

³⁷⁴ Vgl. Koch 2006c, o. S.

³⁷⁵ Vgl. Lippard 1973, S. XII.

³⁷⁶ Vgl. Neuburger/Saxenhuber 2004, S. 60.

³⁷⁷ Vgl. Koch 2006c, o. S.

diese markiert durch den Verlust der Selbstüberzeugung, durch das eigene Handeln etwas für die Gesellschaft bewirken zu können und mündet in Resignation und schließlich in einer radikalen Ausstiegshandlung. Diese Absetzbewegung in Richtung systemexternem Terrain ist gewöhnlich durch den stufenweisen Übergang vom „*Ostentativen Nichttun*“ hin zum „*radikalen Nichttun*“ geprägt. Der Ausstieg wird hier als eigene Kunstpraxis verstanden, die sich im Laufe der Zeit über verschiedene Stufen entwickelt und am Schluss die Grenzen dieser Praxis selbst überwunden werden.³⁷⁸

Charlotte Posenenske³⁷⁹

Die Ex-Künstlerin Charlotte Posenenske schrieb in ihrem Manifest vom 11. Februar 1968, das in Mai-Ausgabe der Zeitschrift *Art International* abgedruckt wurde:

*„mich damit abzufinden, daß Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“*³⁸⁰

Die Künstlerin hatte bei Willi Baumeister studiert und beschäftigte sich mit minimalistisch anmutende Skulpturen, die aber auf die Veränderung durch das Publikum abzielten. Genau diese Intention steht im Zusammenhang mit Posenenskens späteren Betätigungsfeld als Soziologin, in dem sie sich mit Arbeitsabläufen in Fabriken beschäftigte. Posenenske rekapitulierte also vor dem Kunstsystem, weil sie keinen Sinn mehr für die Gesellschaft darin sah und wandte sich einem Soziologiestudium zu.³⁸¹

Die schriftliche Ankündigung Posenenskens Ausstiegs ist mit Lozanos Statements, wie dem „*General Strike Piece*“ zu vergleichen. Beides ist als kommunikative Vorstufe zum endgültigen Kunstausstieg zu verstehen und reiht sich somit sehr gut in die Theorie von Koch ein. Jedoch weist Koch immer wieder deutlich darauf hin, dass es bei der Verwendung des Begriffes *Kunstausstieg* darauf ankommt, dass das Ausscheiden aus der Kunst nicht durch ökonomi-

³⁷⁸ Vgl. Ebda., o. S.

³⁷⁹ Weiterführende Lit.: Schmidt/Wege/Schröder 2005.

³⁸⁰ Posenenske 1968, S. 50.

³⁸¹ Vgl. Neuburger/Saxenhuber 2004, S. 132.

sche Bedingungen von Außen entschieden wurde, sondern ganz bestimmt vom Künstler selber, aus seiner Überzeugung heraus, ausging.³⁸²

Bei Lozano scheint es auf den ersten Moment klar, dass sie aus ihrer Einstellung heraus bewusst einen Schlusstrich unter ihre Karriere gezogen hat. Im Nachlass und auch in der Literatur³⁸³ finden sich jedoch Zeichen dafür, dass Lozano ihr Studioloft wegen unbezahlter Rechnungen verlor. Aus einem Brief an die *Mark Rothko Foundation* geht hervor, dass Lozano um Unterstützung bat, da ihr Loft wegen Mietschulden geräumt werden sollte (Abb. 128). Dieser Brief ist mit 27. April 1971 datiert und wirft die Frage auf, ob das „Drop Out“ Lozanos doch nicht ganz so freiwillig, wie es in den verschiedenen Rezeptionen geschildert wird, passiert war. Aber wahrscheinlich kann man den Verlust des Studiolofts als Anlass für Lozanos endgültigen Bruch mit der Kunstszene sehen, falls ihr Ansuchen negativ beantwortet worden war und sich für die Künstlerin wiederum nur die negativen Seiten des Kunstfeldes zeigten.

„Decide to boycott women“

Ein weiteres, äußerst verstörendes Textstück das Lee Lozano produzierte und ebenfalls in den Kontext ihrer Absetzbewegung gehört, handelt von der Entscheidung der Künstlerin, nicht mehr mit Frauen zu sprechen (Abb. 129). Anfangs deklariert als zeitbegrenzte Kunstaktion, um die Kommunikation zu verbessern, behielt sie diese Regel für ihr Leben lang bei. Ausgelöst schien das ganze durch ein Treffen mit einem Unterausschuss weiblicher Mitglieder der AWC in Lucy Lippards Wohnung worden zu sein. Lozanos Tagebucheinträge zu diesem Treffen sind Langeweile und Unzufriedenheit zu entnehmen.³⁸⁴

Die Formulierung des Statements erinnert mit dem Begriff „Boykott“ und im Zusammenhang mit „General Strike Piece“ mit dem Begriff „Streik“ an die Terminologie der Bürgerrechtsbewegung. Diese wollte sich nicht an einem, als ungerecht eingestuftes System beteiligen.

³⁸² Vgl. Koch 2004, o. S.

³⁸³ David Reed erwähnt in Kate Siegels Interview mit ihm, dass Lee Lozano nachdem sie ihre Wohnung verloren hatte, ein paar Tage bei ihm unterkam. Vgl. Reed 2001, S. 122.

³⁸⁴ Vgl. Molesworth 2006a, S. 138.

Was Lee Lozano mit ihrem Boykott erreichen wollte, ist bis heute nicht klar, jedoch hält Helen Molesworth in ihrem Katalogbeitrag zur Basler Ausstellung eine sehr plausible Erklärung bereit, der hier noch Raum gegeben werden sollte. Molesworth verbindet in ihrem Text den Frauenboykott und den Kunstausstieg Lozanos als zwei parallel ablaufende Absetzbewegungen. Die Autorin spricht von Beidem mit der Gemeinsamkeit der Ablehnung und Verweigerung. Es werden zwei überaus starke Identitäten in der Gesellschaft zurückgewiesen, einerseits das weibliche Geschlecht, andererseits die Rolle als Künstlerin. Beides ist der Person Lee Lozanos eingeschrieben und beides wird von starken Machtstrukturen kontrolliert. Die Kategorie des Künstlers ist untrennbar mit dem institutionellen System Kunst verbunden, das Lozano immer mehr ablehnte. Genau so war es mit dem Geschlecht der Frau, das in der Gesellschaft durch patriarchale Strukturen unterdrückt wurde.³⁸⁵ Molesworth schrieb weiters:

„[...] Ich würde [...] gerne den Vorschlag machen, in Lozanos Weigerung, mit Frauen zu reden, ein Verständnis von Patriarchat am Werk zu sehen, in das auch die Kunstwelt selbst eingeschlossen war – als zwei Systeme, deren Regeln und Rationalitäten Effekte im persönlichen Bereich entfalten. Lozano hatte erkannt, dass man die Kunstwelt nicht dadurch verändern kann, dass man seine Angriffe auf das Museum beschränkt, gerade so, wie man patriarchale Strukturen nicht umwälzt, indem man ausschließlich die Gemeinschaft mit Frauen sucht [...].“³⁸⁶

Mit der Verweigerung mit Frauen zu sprechen, machte Lozano auf ihre eigene, extreme Weise auf die eigentliche Kritik des Feminismus und der Bürgerrechtler aufmerksam – die Gesellschaft ungerecht in verschiedene Kategorien von Menschen einzuteilen. Mit der Ausstiegsbewegung aus der Rolle der Künstlerin verschmäht Lozano die Forderung des Kapitalismus an die Kunst wertorientierte Objekte zu erzeugen und gleichzeitig die am Ende der 60er Jahre immer wichtiger werdende Rolle des Künstlers als Person selbst.³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. Ebda., S. 138.

³⁸⁶ Ebda., S. 138.

³⁸⁷ Vgl. Ebda., S. 138.

Verbindung zur Destruction Art

Lozanos Mord an der eigenen Karriere verweist uns auf gewisse zerstörerische Tendenzen, die hier noch mit dem Begriff der *Destruction Art* in Verbindung gebracht werden sollen.

Der Begriff „Destruction Art“ wurde durch die theoretischen Abhandlungen von Gustav Metzger³⁸⁸ in fünf Manifesten, die er zwischen 1959 und 1964 schrieb, eingeführt. Mit dem 1966 abgehaltenen „*DIAS – Destruction in Art Symposion*“ in London schuf Metzger als einer der Initiatoren der Organisation *DIAS* ein interdisziplinäres Forum, das sich mit Destruktion in Kunst und Gesellschaft auseinandersetzte.³⁸⁹

Doch wie kann die Verbindung zwischen Destruction Art und Lee Lozanos Werk beschrieben werden? Das folgende Zitat von Kristine Stiles in einem Katalogbeitrag zur *Ars Electronica* von 1991 macht dies klarer:

*„Destruction-in-Art repräsentierte einen direkten, gehaltvollen, kämpferischen und unsentimentalen Diskurs und seine Praktiken waren roh, leidenschaftlich, involviert, ungeduldig, skeptisch, pessimistisch kritisch, und manchmal gefährlich und außer Kontrolle. [...] Das dringende Bedürfnis, überdeterminierte rigide Strukturen aufzulösen und elastische soziale Systeme zu konstruieren, ist offensichtlich, wenn auch von fixen sozialen Identitäten ständig unterminiert“*³⁹⁰

Die Attribute mit denen Stiles die Vorgehensweise der Destruction Art bezeichnete, gleichen einer Beschreibung Lozanos wütender Kunst, die in der reellen Destruktion ihrer eigenen Karriere endete.

Weiters spricht Stiles in ihrem Aufsatz von einer der psychoanalytischen Schlüsseldimensionen der Destruction Art. Sie versteht Destruktion als geladene emotionale Reaktion auf Ärger und Frustration, die durch das Gefühl der Künstler, machtlos zu sein, entsteht. Das Gefühl, außer Kontrolle zu sein, ist laut Stiles der Grund für die aggressive Abwehrhaltung gegenüber den trügerischen Konzeptionen patriarchaler Gesellschaften. Die Parodie, mit der diese

³⁸⁸ Weiterführende Lit.: Metzger 1997.

³⁸⁹ Vgl. Stiles 1991, o. S.

³⁹⁰ Ebda., o. S.

Destruktion oft ausgedrückt wird, ist reine Abscheu gegen diese patriarchalen Systeme, mit all ihrer Gewalt, Disziplin, Bestrafung und Autorität.³⁹¹

Ein Hauptgebiet für die Demonstration von Zerstörung sieht die Autorin in der Beschäftigung mit dem Körper, sei es der menschliche oder auch durch Roboter erweitert. Dies sei bei männlichen sowie bei weiblichen Künstlern gleich. Während Frauen sich aber meist mit dem Problem der Identitätsauslöschung befassen, geht es Männern eher um eine Untersuchung der Beziehung des menschlichen Körpers zu Objekten und Technologien der Zerstörung einerseits und andererseits um eine Bestätigung und Wiedererlangung von Identität.³⁹²

Lozano scheint hier eine Art Hybrid zwischen männlicher und weiblicher Art von Beschäftigung mit Zerstörung zu sein. Bezogen auf ihr ebenfalls aggressiv gelagertes Verhältnis zu Frauen, scheint dies durchaus plausibel. Obwohl bei dieser Feststellung, die Stiles macht, eine Frage nach geschlechterspezifischen Klischees laut werden muss.

Die Revolution von der Lee Lozano in ihrem *AWC-Statement* schrieb, setzte die Künstlerin in radikaler, aber konsequenter Weise in ihrem Ausstieg aus ihrem künstlerischem sowie sozialem Umfeld in New York um. Nach ein paar weiteren Jahren in New York, wobei nicht klar ist, wo sich Lozano in dieser Zeit aufhielt, zog sie nach Dallas zu ihren Eltern, wo sie unter schwierigen sozialen Umständen lebte und 1999 an Krebs starb.

³⁹¹ Vgl. Ebda., o. S.

³⁹² Vgl. Ebda., o. S.

6. Biographische Daten und Ausstellungen

Lee Lozano (Abb. 130, 131)

1930	geboren als Leonore Knaster in Newark, New Jersey
1948 – 1951	Studium der Philosophie und Naturwissenschaften an der Universität von Chicago (B.A.-Abschluss)
1952 – 1956	Angestellte bei der Container Corporation of America
1956	Heirat mit dem Architekten und Designer Adrian Lozano
1957 – 1959	Kunststudium am Art Institute of Chicago
1959	Europareise
1960/61	Scheidung von Adrian Lozano, Umzug nach New York
1971	Beendigung der Aktivitäten als Künstlerin Lozanos Aufenthaltsort der nächsten 10 Jahre ist unbekannt
1982	Umzug nach Dallas zu den Eltern
1999	Lee Lozano stirbt in Dallas an Krebs

Einzelausstellungen

2007

Hauser & Wirth, Zürich/CH

2006

Van Abbemuseum, „Lee Lozano. Win First Dont Last, Win Last Dont Care“, Eindhoven/NL

Hauser & Wirth, Basel Art Fair, Basel/CH

Kunsthalle Basel, „Lee Lozano. Win First Dont Last, Win Last Dont Care“, Basel/CH

2005

Studio B, „Lee Lozano: work on paper from the 1960's“, Los Angeles CA

2006

PS1 Contemporary Art Center, „Lee Lozano: drawn from life 1961-1971“, New York NY

871 Fine Arts, „Lee Lozano: paintings and drawings“, San Francisco CA

2001

Büro Friedrich, „Language Pieces“, Berlin/D

2000

Van Liere Fine Arts, „A wave painting and some drawings“, New York NY

1999

Wadsworth Atheneum, „Lee Lozano/Matrix:135“, Hartford CT

Mitchell Albus Gallery, „Early 60s“, New York NY

Rosen & Van Liere, „Tool Paintings“, New York NY

Margarete Roeder Gallery, „Minimalism“, New York NY

1995

Rosen & Van Liere, New York NY

1988

Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, „Lee Lozano: the Sixties“, Greensboro NC

1971

Nova Scotia College of Art & Design, „Lee Lozano: Infofiction“, Halifax/CND

Lisson Gallery, „Infofiction II“, London/GB

1970

Whitney Museum of American Art, New York NY

1969

Galerie Ricke, Köln/D

1966

Bianchini Gallery, New York NY

The New Gallery, Bennington College, Bennington VT

Gruppenausstellungen**2006**

Kunsthalle Wien, Seek the Extremes... Lee Lozano and Dorothy Iannone, Wien/AT

2005

Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, „Sweet Temptations. Dialoge mit der Sammlung Rolf Ricke“, St. Gallen/CH

The Museum of Modern Art, „Drawing from the Modern, 1945-1975“, New York NY

2004

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, „Kurze Karrieren“, Wien/AT

Dinter Fine Arts, „Word of Mouth. A Selection: Part I“, New York NY

2003

Margarete Roeder Gallery, „Drawings, drawings, drawings“, New York NY

Daniel Reich Gallery, „Karaoke Death Machine“, New York NY
Kunstraum Innsbruck, „Chocolate, what else: The Rolf Ricke Collection“, Innsbruck/A
Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas, „Transgressive Women: Yayoi Kusama, Lee Lozano, Ana Mendieta and Joan Semmel“, Austin TX
Andrew Kreps Gallery, „I can't be you“, New York NY
Baltimore Museum of Art, „Work Ethic“, Baltimore MD; gewandert zum Des Moines Art Center, Des Moines IA
Wexner Center for the Arts, Columbus OH

2002

Galerie der Hochschule für Graphik und Design, „Kunst verlassen“, Leipzig/D
Neues Museum Nürnberg, „Einfach Kunst: Sammlung Rolf Ricke“, Nürnberg/D

2000

Moderna Galerija Ljubljana, „Worthless (Invaluable)“, Ljubljana/SLO
Margarete Roeder Gallery, „Painting of the Sixties and Seventies“, New York NY

1999

Museum of Contemporary Art, „Afterimage: Drawing Through Process“, Los Angeles CA
Queens Museum, „Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s“, Queens NY

1998

Ubu Gallery, „The Sixties in the Seventies“, New York NY

1996

Margarete Roeder Gallery, New York NY
Lawrence Markley, „Graphite: Lee Bontecou, Helmut Federle, Lee Lozano, Robert Moskowitz, Cary Smith, Myron Stout, Robert Therrien“, New York NY

1994

Grey Art Gallery, New York University: „1969: a Year Revisited“, New York NY

1991

Margarete Roeder Gallery, Basel Art Fair, Basel/CH

1983

Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, „Art on Paper“, Greensboro NC

1982

PS1 Institute for Art and Urban Resources, „Abstract Art: 1960-1969“, New York NY

1970

Suermondt Ludwig Museum, Aachen/D
Neue Galerie im alten Kurhaus, „Klischee + Antiklischee: Bildformen der Gegenwart“, Aachen/D
Reese Palley Gallery, „Some New York Painting“, San Francisco CA
Galerie Ricke, „Bilder, Skulpturen, Objekte & Zeichnungen“, Köln/D
Paula Cooper Gallery, „Drawings“, New York NY
University Arts Museum, The University of Texas, „Art and Things: Painting in the Sixties from the Michener Collection“, Austin TX

1969

Dwan Gallery, „Language III“, New York NY
Paula Cooper Gallery, „Number 7“, New York NY
New York Shakespeare Festival, Public Theater, „Art/Peace Event“, New York NY
Corcoran Gallery, „31st Biennial Exhibition“, Washington D.C.
Galerie Rieke, Köln/D
Watson Gallery, Wheaton College, „8 Painters“, Norton MA
Gallery of the Art Resource Center, Whitney Museum, „Drawings“, New York NY

1968

The Contemporary Art Center, „Gordon, Lozano, Ryman & Stanley“, Cincinnati OH

1967

Old Dominion College, „Contemporary Paintings from the Michener Foundation Collection“, Norfolk VA

1966

Noah Goldowsky & Richard Bellamy, „1st Annual Art to Artschwager Show“, New York NY (Teilnahme zurückgezogen)
Bianchini Gallery, New York NY
The Lannis Museum of Normal Art, „Normal Art“, New York NY
Allentown Art Museum, „New Acquisitions 1963-1966: The James A. Michener Foundation Collection“, Allentown PA

1965

Green Gallery, New York NY
Sheldon Art Gallery, University of Nebraska, „74th Annual Exhibit“, Lincoln NE

1964

Green Gallery, New York NY
Van Bovenkamp Gallery, „Contemporary Erotica“, New York NY
Davison Art Center, Wesleyan University, „The New Art“, Middletown CT

7. Schlussbetrachtung

Die größte Auffälligkeit in Lozanos Werk ist die Ambivalenz, die sich ständig in ihrem Schaffen manifestierte. Die Künstlerin verband malerische Tendenzen mit dem Konzeptuellen, Emotionalität mit rationaler Logik und strebte eine Selbstbestimmtheit in Leben und Kunst an, die durch das I Ching-Orakel und die Einnahme von Drogen wiederum gemildert wurde.

Lee Lozanos Kunst war immer nah an zeitgenössischen Tendenzen gehalten, aber dabei nie eindeutig einer Stilrichtung zuzuordnen. Die Künstlerin verband ständig mehrere gegensätzliche Strömungen. Besonders auffallend ist die Anstrengung einer Verbindung von Leben und Kunst, die auf einer sehr emotionalen Ebene basierte, in Verbindung mit einer immer strenger von konzeptuellen Regeln geleiteten Kunst. Sie versuchte mit den abstrahierten *Tool Paintings* Hard Edge-Tendenzen gleichzukommen, jedoch unterschied sich ihr Stil durch die malerische Art von dem ihrer Kollegen, die dieser Stilrichtung zugeordnet werden. Die Eliminierung der persönlichen Note durch ein vorgefertigtes Konzept bei den *Waves* gelang ihr, obgleich die Tatsache der Einnahme von Drogen während der Ausführung eine gewisse Unkontrolliertheit zurück ins Werk brachte.

Diese Ambivalenzen in Lee Lozanos Schaffen verweisen uns wiederum auf ihre Aversion von Gruppeneinteilungen. Auch die von der Künstlerin verhasste Geschlechterdichotomie in unserer Gesellschaft gehört in diesen Kontext betrachtet. Lozanos Verhalten, das oft bewusst von einer Art von „*Machotum*“ durchsetzt war, ist ein Anzeichen dafür, dass sie sich ungern in eine bestimmte Kategorie, wie zum Beispiel die der Frau, einteilen ließ. Dies manifestierte sich in diesem besonderen Fall am deutlichsten im *Frauenboykott*, der wohl genau auf diese Einteilung aufmerksam machen sollte.

Die allgemeine Situation in den USA gegen Ende der 60er Jahre, die stark durch negative Schlagworte geprägt war - wie Krieg, Rassismus, Sexismus, überbordender Kapitalismus, ein System, dass durch das Patriarchat dominiert wurde und der Konkurrenzkampf in der Kunst - steigerten Lee Lozanos Resignation immer mehr und führten schlussendlich zur radikalen Entscheidung zum

Drop Out. Aber Lozano verabschiedete sich dabei nicht nur aus der Kunst, sondern kehrte dem gesamten Gesellschaftssystem den Rücken.

Dabei handelte es sich um eine radikale Einzelposition, die zwar in ihrer Intention zu dieser Zeit kein Einzelfall in der Kunst war, jedoch in der radikalen Art der Ausführung schon. Die Entscheidung, die Lozano getroffen hatte, zeigte unbarmherzig die Position des Individuums in einer erfolgsorientierten Gesellschaft auf, das durch Verweigerung der Integrität im System zwangsläufig an den äußersten Rand der Gesellschaft getrieben wurde.

Die Tatsache des schnellen Vergessens ihrer Position in der Kunstszene bestätigte Lozanos Meinung, dass eine Künstlerin, die keine Kunstobjekte mehr erzeugte, in dieser konsumorientierten Gesellschaft keinen besonderen Wert mehr hatte und die Wiederaushebung ihres Werkes in den 90er Jahren, um dem Kunstmarkt neue Impulse zu geben, musste für Lozano eine bittere Bestätigung ihrer Meinung gewesen sein.

Die Restriktionen die sie sich selbst setzte, sind eventuell als Flucht aus dem regeldurchsetzten System der Gesellschaft zu sehen. Lee Lozano versuchte die Machtstrukturen, die durch andere konstruiert wurden und alles beherrschten, durch ihre eigenen zu ersetzen. Und dies ist ihr auch auf eine radikal aggressive Art gelungen.

Literaturverzeichnis

A

Abrams 2007

Jerold J. Abrams (Hg.), The Philosophy of Stanley Kubrick, Lexington 2007.

Acconci 2006

Vito Acconci, Vito Acconci – diary of a body. 1969 – 1973, Milano 2006.

Acconci/Mayer 2006

Vito Acconci/Bernadette Mayer (Hg.), 0 to 9: the complete magazine 1967 – 1969, Brooklyn 2006.

Alberro 2003

Alexander Alberro, conceptual art and the politics of publicity, Massachusetts 2003.

Alden 2006

Todd Alden, The Cave Paintings Exist Because the Caves Were Toilets: Reactivating the Work of Lee Lozano, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven), Basel 2006, S. 13-19 (engl.)/S. 20-27 (dt.).

Andre 1959

Carl André, Frank Stella. Preface to Stripe Painting, in: Dorothy C. Miller (Hg.), Sixteen Americans (Ausst. Kat. MoMA New York), New York 1959, S. 76.

André 1983/2006

Carl André, In the matter of Lee Lozano (1983), in: Donald Droll/Jane Necol (Hg.), Abstract Painting 1960-69, New York 1983; ebenfalls in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbe Museum Eindhoven), Basel 2006, S. 83 (engl./dt.).

André/Meyer 2005

Carl Andre/James Meyer (Hg.), Cuts. Texts 1959-2004, Cambridge 2005.

Anfam 2001

David Anfam (Hg.), Clifford Still, Yale 2001.

Arning 1998

Bill Arning, Lost and found. The long, strange trip of Lee Lozano, in: Time Out New York, 131, 1998, S. 44.

Auping 1999

Michael Auping, Eine Störung im Gesamtbild, in: Philip Guston. Gemälde 1947-1979 (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn), Ostfildern 1999, S. 28-46.

Auping/Ashton 2003

Michael Auping (Hg.)/Dore Ashton, Philip Guston. Retrospective (Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth/San Francisco Museum of Modern Art u.a.), London 2003.

B

Baker 2007

George Baker, The artwork caught by the tail. Francis Picabia and Dada in Paris, Cambridge/London 2007.

Barry/Seifermann/Morgan 2003

Robert Barry/Ellen Seifermann (Hg.)/Robert C. Morgan, Some places to which we can come. Robert Barry. Works 1963 to 1975 (Ausst. Kat. Kunsthalle Nürnberg/Aargauer Kunsthaus Aargau), Bielefeld 2003.

Bastian/Varnedoe 2001

Heiner Bastian/Kirk Varnedoe, Andy Warhol. Retrospektive (Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin/Tate Modern London), Köln 2001.

Beck 1998

Martin Beck, Geschichtskorrektur, in: Die Springerin, IV, 2, 1998, S. 50-52.

Breitwieser 2002

Sabine Breitwieser (Hg.), Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik (Ausst. Kat. Generali Foundation Wien), Wien 2002.

Balken 2001

Debra Bricker Balken, Philip Guston's Poor Richard, Chicago 2001, URL http://www.ubu.com/papers/balken_guston.html [Stand 27. September 2007].

Brinkmann 2006

Margit Brinkmann, Minimal Art – Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren (Diss. Universität Bonn), Bonn 2006.

Brouwer 2002

Marianne Brouwer (Hg.), Dan Graham. Werke 1965 - 2000 (Ausst. Kat. Museu de Arte Contemporanea de Serralves Porto/Kunsthalle Düsseldorf), Düsseldorf 2002.

Buchloh 2000

Benjamin H. D. Buchloh, Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra, in: Richard Serra, Hal Foster/Gordon Hughes (Hg.), Massachusetts 2000.

C**Carruth 1997**

Gorton Carruth, The Encyclopedia of American Facts and Dates, New York 1997¹⁰.

Celant 1995

Germano Celant, Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Oldenburg. Eine Anthologie (Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington/The Museum of Contemporary Art Los Angeles/Guggenheim Museum New York/Kunst- & Ausstellungshalle der Bundesrep. Deutschland Bonn/Hayward Gallery London), New York/Stuttgart 1995, S. 15-31.

Ciuha 2008

Delia Ciuha, Action-Painting – Jackson Pollock (Ausst. Kat. Foundation Beyeler (Hg.) Basel), Ostfildern 2008.

Clark 1968

Arthur C. Clark, 2001. A Space Odyssey, New York 1968.

Colman 2006

Dunja Colman, Presstext Van Abbemuseum Eindhoven zur Ausstellung „Lee Lozano. Win first dont last. Win last dont care“, Eindhoven 2006.

D

Dickel 1999

Hans Dickel, Claes Oldenburgs Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks: Yale 1969. Kunst im Kontext der Studentenbewegung, Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst 9, Freiburg im Breisgau 1999.

Dreher 1992

Thomas Dreher, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976 (Diss. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd./Vol. 138), Frankfurt am Main 1992.

D. W. 1966

D.W., Review, in: ArtNews, LXV, 8, 1966, S. 13.

E

Ellis/Bartman/Hagen 1990

Stephen Ellis/William Bartman/Charles Hagen, David Reed, Los Angeles 1990.

Epperlein 1997

Renate Epperlein, Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen, Bonn 1997.

F

Feitelson/Louis Stern Fine Arts 2003

Lorser Feitelson and the Invention of Hard Edge Painting. 1945-1965 (Ausst. Kat. Louis Stern Fine Arts Hollywood), Hollywood 2003.

Folie 2006

Sabine Folie, „Seek the extremes, that’s where all the action is“, in: Sabine Folie/Gerald Matt (Hg.), „Seek the extremes...“ Volume II. Lee Lozano (Ausst. Kat. Kunsthalle Wien), Wien 2006, S. 17-35.

Font-Rélaux/Skorupa 2008

Dominique de Font-Rélaux/Tas Skorupa (Hg.), Gustave Courbet (Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art New York), Ostfildern 2008.

G

Garrels/ Friedmann 2000

Gary Garrels (Hg.)/Martin Friedmann u.a., Sol LeWitt. A Retrospective (Ausst. Kat. San Francisco Museum of Modern Art/Museum of Contemporary Art Chicago/Whitney Museum of American Art New York), San Francisco 2000.

Gaßner 2008

Hubertus Gaßner (Hg.), Mark Rothko – Retrospektive (Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/Kunsthalle Hamburg), München 2008.

Goldstein/Rorimer 1995

Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.), Reconsidering the Object of Art: 1965 – 1975, Cambridge 1995.

Graham/Wallis 1993

Dan Graham/Brian Wallis (Hg.), Dan Graham. Rock my Religion. writings and art projects 1965-1990, Massachusetts 1993.

Grässlin 2004

Karola Grässlin, On Kawara. Consciousness, Meditation, Watcher on the Hills (Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig), Braunschweig 2004.

Graw 2003

Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.

H**Hafner 2004**

Hans-Jürgen Hafner, „...formally known as Lee Lozano?“, in: Spike, 2, 2004, S. 42-49.

Hafner 2006

Hans-Jürgen Hafner, RE: Lee Lozano. As Reconstruction as a Revolt, in: Sabine Folie/Gerald Matt (Hg.), „Seek the extremes...“ Volume II. Lee Lozano (Ausst. Kat. Kunsthalle Wien), Wien 2006, S. 10-16.

Heartney 1999

Eleanor Heartney, The Return of a Rebel, in: Art in America, 5, 1999, S. 146-149.

Hentschel 1999

Martin Hentschel, Von der Abstraktion zur Figuration: Philip Gustons steiniger Weg, in: Philip Guston. Gemälde 1947-1979 (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn), Ostfildern 1999, S. 47-59.

Hickey 2007

Dave Hickey, Frederik Hammersley. Icons of the other (Ausst. Kat. Ameringer | Yohe | Fine Arts Gallery (Hg.) New York), New York 2007.

I**Internet Movie Database 2008**

The Internet Movie Database, URL <http://german.imdb.com/name/nm0002009/> [Stand 03. März 2008].

J**Johnston 2006**

Jill Johnston, Lee Lozano, Green Gallery, 1965, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbe Museum Eindhoven), Basel 2006, S. 69 (engl.)/S. 70 (dt.).

Junker 1968

Howard Junker, The New Art: It's Way, Way Out., Newsweek, 29. Juli 1968, S. 61, zit. n. Alberro 2003, S. 44.

K**Kellein/Schreiber 1998**

Thomas Kellein (Hg.)/Eckard Schreiber (Übers.), Ad Reinhardt. Schriften & Gespräche, München 1998.

Kintisch 2006

Christine Kintisch (Hg.), Lawrence Weiner X Y & Z (Ausst. Kat. Bawag Foundation Wien), Wien 2006.

Koch 2004

Alexander Koch, Kunst verlassen #4. Wovon wir sprechen (können), wenn wir vom Ausstieg aus der Kunst sprechen, in: De Witte Raaf, Nummer 112, September-Oktober 2004, Brüssel 2004, o. S., URL <http://www.kunst-verlassen.de/kv4/KV4.pdf> [Stand 14. Februar 2008].

Koch 2005

Alexander Koch, Kunst verlassen #2. Kunstausstieg als künstlerische Praxis am Kunstfeld, in: Transversale. Erkundungen in Kunst und Wissenschaft. Ein europäisches Jahrbuch, Paris/Paderborn 2005, S. 240-243.

Koch 2006a

Alexander Koch, Kunst verlassen # 5, Vortrag am „East Art Map Symposium, Leipzig 2005, in: Marina Grzinic/Günther Heeg/Veronika Darian (Hg.), MIND THE MAP! – HISTORY IS NOT GIVEN. A DOCUMENTATION OF THE SYMPOSIUM, Frankfurt am Main 2006, o.S., URL <http://www.kunst-verlassen.de/kv5/KV5.pdf> [Stand 16. Februar 2008].

Koch 2006b

Alexander Koch, Kunst verlassen #6, Vortrag für das „Archiving Disappearance Symposium, Istanbul 28.-29. April 2006, URL <http://www.kunst-verlassen.de/kv6/KV6.pdf> [Stand 16. Februar 2008].

Koch 2006c

Alexander Koch, Kunst verlassen #7, Vortrag für das Symposium „Performanzen des Nicht-tuns“ des Sfb Kulturen des Performativen der Freien Universität Berlin, 1./2. Dezember 2006, URL <http://www.kunst-verlassen.de/kv7/KV7.pdf> [Stand 16. Februar 2008].

Kostelanetz 1989

Richard Kostelanetz, John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989.

Kosuth 2002

Joseph Kosuth, Art after Philosophy and after. Collected Writings. 1966 – 1990, Cambridge 2002.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, Richard Serra: Sculpture, in: Richard Serra, Hal Foster/Gordon Hughes (Hg.), Massachusetts 2000.

L**Larson/Selz 1996**

Susan C. Larson/Peter Selz, John McLaughlin: Western Modernism Eastern Thought, Laguna Beach 1996.

Lavrentiev/Rodchenko/Bowlit 2005

Aleksandr Lavrentiev (Hg.)/Aleksandr Rodchenko/John E. Bowlit u.a., Aleksandr Rodchenko. Experiments for the future: diaries, essays, letters and other writings, New York 2005.

Lawing 1995

Erik Lawing, Lee Lozano. Figurative Painting 1961-1963 (Leporello Gallery Rosen & Van Liere), New York 1995, o. S.

LeWitt 1967

Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, V, 10, 1967, S. 79-83.

LeWitt 2001

Statement von Sol LeWitt, in: Kate Siegel, Making Waves. Kate Siegel talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano, S. 125, in: Artforum International, XL, 2, 2001, S. 120-127.

Linville 1971

Kasha Linville, Rezension in: Artforum International, IX, 6, 1971, o. S.

Lippard 1973

Lucy R. Lippard, Six Years: The Dematerialization of the Art Objekt from 1966-1972, New York 1973.

Lippard 1995

Lucy R. Lippard, Escape Attempts, S. 17-38, in: Ann Goldstein/Anne Rorimer (Hg.), Reconsidering the Object of Art: 1965 – 1975, Cambridge 1995.

Lozano 1968a

Statement von Lee Lozano, in: Corinne Robins, The Circle in Orbit, S. 68, in: Art in America, LVI, 6, 1968, S. 62-69.

Lozano 1968b

Lee Lozano, Korrespondenz mit Joseph Kosuth, New York 1968, in: LRLARCH (Lucy R. Lippard Archive), zit. n. Alberro 2003, S. 184, Anmerkung 67.

Lozano 1969

Lee Lozano, Open Hearing, in: Art Workers Coalition Handbook, New York 1969, S. 38.

Lozano 1983

Statement von Lee Lozano, in: Maurice Poirier/Jane Necol, The '60s in Abstract: 13 Statements and an Essay. Interviews by Maurice Poirier and Jane Necol, S. 135, in: Art in America, LXXI, 9, 1983, S.122-135.

M**McNally 1998**

Owen McNally, The shifting Tide, in: The Hartford Courant, 25. Jan. 1998, S. G1, G6-7.

McShine/Cooke/Buchloh 2007

Kynaston McShine/Lynne Cooke/Benjamin Buchloh u.a., Richard Serra. Sculpture: Forty Years (Ausst. Kat., Museum of Modern Art New York), New York 2007.

Metken 1997

Günter Metken, Gustav Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück, München/New York 1997.

Metzger 1997

Gustav Metzger, Manifeste. Schriften. Konzepte, München 1997.

Meyer 2001

James Meyer, Minimalism: art and polemics in the sixties, Yale 2001.

Meyer 2003a

James Meyer, Anne Truitt: Early Drawings and Sculpture. 1958 – 1963 (Ausst. Kat. Michael C. Carlos Museum Atlanta), Atlanta 2003.

Meyer 2003b

Franz Meyer, Barnett Newman. The Stations of the Cross: Lema Sabachthani, Düsseldorf 2003.

Molesworth 2006a

Helen Molesworth, Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven), Basel 2006, S. 133-135 (engl.)/S.136-140 (dt.).

Molesworth 2006b

Helen Molesworth, Lee Lozano. Kunsthalle Basel, in: Artforum International, XLV, 1, 2006, S. 363-364.

Moore 2006

Rachel Moorel, Hollis Frampton. Nostalgia, London 2006.

Morris/Grenier 1995

Robert Morris/Catherine Grenier, Robert Morris 1961 – 1994 (Ausst. Kat. Musée National d'Art Moderne - Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou Paris), Paris 1995.

Murno 1979

Eleanor Murno, Originals: American Women Artists, New York 1979, S. 324, zit. n. Meyer 2001, S. 224.

Murphey 1969

Statement von John Murphy (President, Philip Morris Europe), in: Live in your hand: When Attitudes become Form (Ausst. Kat. Kunsthalle Bern), Bern 1969, o. S.

N**Neuburger/Saxenhuber 2004**

Susanne Neuburger/Hedwig Saxenhuber (Hg.), Kurze Karrieren (Aust. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Wien 2004.

Nicholls 2007

David Nicolls, John Cage, Urbana u.a. 2007.

Nochlin 2007

Linda Nochlin, Courbet, London 2007.

O**Ohrt 2000**

Roberto Ohrt (Hg.), Das grosse Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst, Hamburg 2000.

Oldenburg 1995

Oldenburg. Eine Anthologie (Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington/The Museum of Contemporary Art Los Angeles/Guggenheim Museum New York/Kunst- & Ausstellungshalle der Bundesrep. Deutschland Bonn/Hayward Gallery London), New York/Stuttgart 1995.

Oldenburg 1967

Claes Oldenburg, Store Days: Documents from The Store (1961) und Ray Gun Theater (1962), New York 1967, zit. n. Rosenthal 1995, S. 255-263 und zit. n. Celant 1995, S. 15-31.

Ono 1995

Yoko Ono, Instruction Paintings, New York 1995.

Ono/Lennon 2000

Yoko Ono/John Lennon, Grapefruit, New York u.a. 2000.

P**Parkinson 2008**

Gavin Parkinson, The Duchamp Book, London 2008.

Posenenske 1968

Charlotte Posenenske, in: Art International, Mai 1968, S. 50.

R**Reed 2001**

David Reed, in: Kate Siegel, Making Waves. Kate Siegel talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano, in: Artforum International, XL, 2, 2001, S. 120-127.

Reinhardt/Bois 1991

Ad Reinhardt/Yves-Alain Bois, Ad Reinhardt (Ausst. Kat. Museum of Modern Art New York/Museum of Contemporary Art Los Angeles), New York 1991.

Rexer 1998

Lyle Rexer, Long live Loz, in: Review. The Critical State of Visual Arts in New York, 15. Februar 1998, S. 4-6.

Robins 1968

Corinne Robins, „The Circle in Orbit“, in: Art in America, LVI, 6, 1968, S. 62-69.

Rorimer 2004

Anne Rorimer, New Art in the 60s & 70s. Redefining Reality, London 2004².

Rose 1965

Barbara Rose, How to Murder an Avant-Garde, Artforum, IV, 3, 1965, S. 35, zit. n. Alberro 2003, S. 2.

Rosenthal 1995

Mark Rosenthal, Ungezügelter Momente, oder – Wie Claes Oldenburg auszog, die Welt zu verändern, S. 255-263, in: Oldenburg. Eine Anthologie (Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington/The Museum of Contemporary Art Los Angeles/Guggenheim Museum New York/Kunst- & Ausstellungshalle der Bundesrep. Deutschland Bonn/Hayward Gallery London), New York/Stuttgart 1995.

S**Sautter 1994**

Udo Sautter, Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika, Stuttgart 1994⁵.

Schipper 1981

Merle Schipper, Karl Benjamin. Paintings from the Fifties (Ausst. Kat. Art Gallery, Seaver College, Pepperdine University Malibu), Malibu 1981.

Schmidt/Wege/Schröder 2005

Eva Schmidt/Astrid Wege/Gerald Schröder, Charlotte Posenenske (Ausst. Kat. Galerie am Taxispalais Innsbruck/Museum für Gegenwartskunst Siegen), Frankfurt am Main 2005.

Serota 2004

Nicholas Serota (Hg.), Donald Judd (Ausst. Kat. Tate Modern London/K20 Kunstsammlung Düsseldorf/Kunstmuseum Basel), Köln 2004.

Serra 1971

Richard Serra, in: Avalanche, Winter 1971, o. S., zit. n. Buchloh 2007, S. 7.

Shiff 2000

Richard Shiff, Robert Mangold, London 2000.

Siegel 2004

Kate Siegel, Making Waves. Kate Siegel talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano, in: Artforum International, XL, 2, 2001, S. 120-127.

Steilberg/Flemming 1998

Dr. Hays A. Steilberg/Thomas Flemming, Chronik Handbuch. Amerika, Gütersloh/München 1998.

Stella/Gaßner/Vitali 1996

Frank Stella/Hubertus Gaßner/Christoph Vitali, Frank Stella (Ausst. Kat. Haus der Kunst München), München 1996.

Stemmrich 1995

Georg Stemmrich (Hg.), Minimal Art: Eine kritische Retrospektive, Dresden 1995.

Stiles 1991

Kristine Stiles, Schwellen der Kontrolle. Destruction Art und endzeitliche Kultur, in: Out of Control. Ars Electronica 1991 (Ausst. Kat. Ars Electronica, o. O.), o. O. 1991, URL http://www.aec.at/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8900 [Stand 24. September 2007].

Stillman 2004

Nick Stillman, „Lee Lozano. Drawn from Life: 1961-1971“, in: The Brooklyn Rail, Brooklyn, May 2004, o. S.

Szymczyk 2006a

Adam Szymczyk, Erster sein hält nicht an, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven), Basel 2006, S. 5 (dt.)/S. 6 (engl.).

Szymczyk 2006b

Adam Szymczyk, Infofiction. 27. Januar-13. Februar 1971, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven), Basel 2006, S. 144 (engl.)/S. 145 (dt.).

Szymczyk/Esche 2006

Adam Szymczyk/Charles Esche, Lee Lozanos Vortrag am NSCAD, Halifax, 16. Juli 1971, in: Adam Szymczyk (Hg.), Lee Lozano. Win First Dont Last. Win Last Dont Care (Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven), Basel 2006, S. 161 (engl.)/(dt.).

T**Tate Modern 2004**

Art & the 60s: The was Tomorrow (Ausst. Kat. Tate Modern London), London 2004.

Tate Modern 2008

Transkription des Auto Guide Textes zum Ausstellungsstück von Colin Self an der „Art and the 60s. This was tomorrow“, 30. Juni – 26. September 2004, URL http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm_banbomb.htm [Stand 27. September 2007].

Thomson 2007

Belinda Thomson, Van Gogh Gemälde. Die Meisterwerke (Ausst. Kat. Van Gogh Museum Amsterdam), Ostfildern 2007.

V

Van Bruggen 1979

Coosje Van Bruggen, Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing (Ausst. Kat. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo/Museum Ludwig, Köln), Amsterdam 1979.

W

Waldman 1997

Diane Waldman (Hg.), Ellsworth Kelly: A Retrospective (Ausst. Kat. Solomon R. Guggenheim Museum New York), New York 1997.

Weiner 1969

Lawrence Weiner, in: Seth Siegelaub (Hg.), January 5-31 1969 (Ausst. Kat. New York) ,New York 1969, o. S., zit. n. Alberro 2003, S. 97.

Weiss/Fer 2006

Jeffrey S. Weiss (Hg.)/Briony Fer u.a., Dan Flavin. New Light, London/New Haven 2006.

Wilhelm 1970

Richard Wilhelm (Übers.), I Ging. Das Buch der Wandlungen, Düsseldorf, Köln 1970.

Wilkin 1990

Karen Wilkin, Kenneth Noland, Barcelona 1990.

Wilonsky 1999

Robert Wilonsky, The Drop Out Piece, Dallas Observer, December 9-15, 1999, S. 35-50.

Z

Zimmer 1998

William Zimmer, Women Showing the Courage of their Convictions, in: New York Times, 1. März 1998, S. 16.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1960
Öl auf Leinwand, 61 x 76,2 cm
Privatsammlung / Fotografie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 29)
- Abb. 2** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1960
Öl auf Leinwand, 76,2 x 122,2 cm
Privatsammlung, New York / Fotografie Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 28)
- Abb. 3** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1960
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 42,5 x 34,9 cm, LOZAN31015
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 4** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 57,2 x 47,5 cm, LOZAN31214
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 5** Philip Guston, *Flatlands*, 1970
Öl auf Leinwand, 177,8 x 290,8 cm
Collection Byron R. Meyer, San Francisco
(Auping/Ashton 2003, Abb. 81)
- Abb. 6** Philip Guston, *Zeichnung aus der „Poor Richard“-Serie*, 1971
(keine Angaben)
(Balken 2001, Tafel 22)
- Abb. 7** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1962 - 1963
Bleistift und Farbstift auf Papier, 30,5 x 23 cm, LOZAN30931
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 8** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, 33,6 x 38,7 cm
Privatsammlung
(Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2006, S. 83)
- Abb. 9** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift auf Papier, 23,7 x 21,6 cm, LOZAN31412
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb.10** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1961
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 54,5 x 44,5 cm, LOZAN31058
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 11** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, 61 x 66,9 cm, LOZAN31277
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 12** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 34,2 x 27,2 cm, LOZAN31068
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

- Abb. 13** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, 41,2 x 50,8 cm, LOZAN31271
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 14** Colin Self, *Leopard Skin Nuclear Bomber No. 2*, 1963
Bemaltes Holz, Aluminium, Stahl und Textil, 9,5 x 80 x 42 cm, 2 kg
© VBK, Wien 2008
Tate Modern London seit 1993
- Abb. 15** Claes Oldenburg, *Empire Papa Ray Gun*, 1959
Weizenmehlkleister, Zeitungspapier, Draht, Kaseinfarbe, 103,5 x 99,7 cm
(Van Bruggen 1979, S. 8)
- Abb. 16** Claes Oldenburg, *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks (2. Version)*, 1969
Holz, Stahl, Aluminium, Kunstharz, Kunststoff, Lack, 7,2 x 7,6 x 3,3 m
Standort: Beinecke Plaza, Hewitt Quadrangle, Yale Universität
© Claes Oldenburg, Hans Dickel
(Dickel 1999, o. S./Faltnummer Nr. 14)
- Abb. 17** Claes Oldenburg, *Batcolumn*, 1977
Cor-Ten-Stahl, Aluminium, bemalt, 33,5 m hoch
West Madison Street, Chicago
(Van Bruggen 1979, S. 61)
- Abb. 18** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Feder und Tinte auf Papier, 24 x 21,5 cm, LOZAN31070
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 19** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, 122 x 129,5 cm
Privatsammlung
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 48)
- Abb. 20** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1962
Kugelschreiber und Ölkreide auf Papier, 17,8 x 15,2 cm, LOZAN31035
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 21** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift auf Papier, 29,2 x 23 cm, LOZAN30893
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 22** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, nicht gespannt, 116,2 x 76,2 cm, LOZAN31281
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 23** Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1866
Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm
Musée D'Orsay Paris
(Nochlin 2007, S. 137)
- Abb. 24** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1961-63
Bleistift auf Papier, 22,9 x 22,9 cm
Privatsammlung, New York / Fotografie von Jaap Van Liere
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 25)
- Abb. 25** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1962
Öl auf Leinwand, 83,8 x 73,7 cm
Privatsammlung / Fotografie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 18)

- Abb. 26** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 27,2 x 35 cm, LOZAN31434
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 27** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 47 x 60,2 cm, LOZAN31400
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 28** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1963
Bleistift auf Papier, 35 x 27,2 cm, LOZAN30765
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 29** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Ölkreide und Bleistift auf Papier, 44,5 x 57 cm, LOZAN31263
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 30** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Öl auf Leinwand, 91 x 100,1 cm, LOZAN30710
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 31** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Conté auf Papier, 60,6 x 47,5 cm, LOZAN31131
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 32** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 24 x 23 cm, LOZAN31163
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 33** Carl André, *Untitled („Dog Turd“ Sculpture)*, 1962 (zerstört)
Zement
© Courtesy Carl André / Fotografie von Hollis Frampton
(Meyer 2001, S. 193)
- Abb. 34** Carl André und Lee Lozano, Gefundenes Objekt, 1960er Jahre
Holz
© The Estate of Lee Lozano / Fotografie von Hollis Frampton
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 21)
- Abb. 35** Carl André, *Cock*, 1963
Holz, 43,2 x 15,2 x 5,1 cm
Sammlung Albright-Knox Art Gallery, Buffalo / Fotografie von Hollis Frampton
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 22)
- Abb. 36** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1962
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 47,6 x 60,5 cm
Paul und Karen McCarthy
(Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2006, S. 43)
- Abb. 37** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1963
Bleistift auf Papier, 30,5 x 23 cm, LOZAN30795
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 38** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1961-63
Ölkreide und Bleistift auf Papier, 23 x 28 cm, LOZAN30789
Privatsammlung, New York / Fotografie von Jaap Van Liere
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 138)

- Abb. 39** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1962
Farbstift und Ölkreide auf Papier, 47,6 x 60,5 cm
Courtesy Nyehaus, New York
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 49)
- Abb. 40** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1962
Farbstift und Ölkreide auf Papier, 47,6 x 60,5 cm
Privatsammlung / Fotografie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 44)
- Abb. 41** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1963
Bleistift auf Papier, 34,9 x 27,3 cm, LOZAN30734
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 42** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift, Farbstift und Ölkreide auf Papier, 58,5 x 36,8 cm, LOZAN30761
Privatsammlung / Fotografie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 39)
- Abb. 43** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1963
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 36,8 x 58,4 cm
Courtesy Andrew Kreps Gallery, New York / Fotografie von Hermann Feldhaus
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 38)
- Abb. 44** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 36,8 x 58,5 cm, LOZAN31257
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 45** Lee Lozano, *Dead*, 1963
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 73,6 x 58,5 cm
Privatsammlung, New York / Fotografie von Jaap Van Liere
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 52)
- Abb. 46** Lee Lozano, *A Boring Drawing*, 1963
Bleistift und Ölkreide auf Papier, 58,5 x 73 cm
Elisabeth Cunnick & Peter Freeman, New York / Fotografie von D. James Dee
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 55)
- Abb. 47** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Conté auf gelbbraunem Papier, 47,5 x 60,2 cm, LOZAN31308
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 48** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Conté auf Papier, 35 x 27,2 cm, LOZAN31248
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 49** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1964
Öl auf Leinwand, 274,3 x 335,3 cm, zweiteilig, LOZAN30701
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 50** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1964
Öl auf Leinwand, 168,9 x 306,1 cm, LOZAN31245
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 51** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift auf Papier, 26,2 x 21,5 cm, LOZAN30870
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

- Abb. 52** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Ölkreide auf Papier, 23 x 24 cm, LOZAN30556
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 53** Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité (Portrait of a young American Girl in a state of nudity)*, 1915
Herausgegeben in 219 5-6 (Juli – August 1915) Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles
© 2005 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris/Estate of Francis Picabia
(Baker 2007, S. 73)
- Abb. 54** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1964
Öl auf Leinwand, 167,6 x 487,7 cm, zweiteilig, LOZAN30785
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 55** Lee Lozano, *Peel*, 1964
Öl auf Leinwand, 152,4 x 335,3 cm, zweiteilig
Weatherspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro/Schenkung von Robert R. Scull, 1981 / Fotografie von Jennifer Smith
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 60-61)
- Abb. 56** Lee Lozano, *Ream*, 1964
Öl auf Leinwand, 182,9 x 243,8 cm
Jack S. Blanton Museum of Art, Austin / Fotografie von David Warton
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 86)
- Abb. 57** Lee Lozano, *Pitch*, 1964
Öl auf Leinwand, 198 x 198 cm, LOZAN30683
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 58** Lee Lozano, *Studie für Cram*, 1965
Tinte und Bleistift auf Milimeterpapier, 27 x 20 cm
The LeWitt Collection, Chester / Fotografie von R. J. Phil
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 79)
- Abb. 59** Lee Lozano, *Cram*, 1965
Öl auf Leinwand, 198 x 198 cm, LOZAN31243
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 60** Lee Lozano, *Clash*, 1965
Öl auf Leinwand, 231 x 160 cm
Weatherspoon Art Museum, University of North Carolina at Greensboro/Schenkung von Donald Droll, 1967 / Fotografie von Dan Smith
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 78)
- Abb. 61** Lee Lozano, *Switch*, 1965
Öl auf Leinwand, 183 x 233 cm
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Sammlung Ludwig / Fotografie von Anne Gold
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 75)
- Abb. 62** Lee Lozano, *Slide*, 1965
Öl auf Leinwand, 182,9 x 426,7 cm, dreiteilig, LOZAN30685
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 63** Lee Lozano, *Ohne Titel*, ca. 1965
Öl auf Leinwand, 182,8 x 307,3 cm, zweiteilig, LOZAN31244

© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London

- Abb. 64** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1970
Gesso, Bleistift und Perforationen, 106,7 x 157,5 cm, LOZAN30653
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 65** Lee Lozano, *Crook*, 1968
Öl auf Leinwand, 243,8 x 177,8 cm, zweiteilig, LOZAN30684
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 66** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1967
Öl auf Leinwand, 107 x 244 cm
Aufenthaltort unbekannt
© Lozano Archive. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 96)
- Abb. 67** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1969
Öl auf Leinwand, vierteilig, jeweils 107 x 244 cm, LOZAN31113
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 68** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1968
Bleistift und Kugelschreiber auf Papier mit Collage, 28 x 21,5 cm,
LOZAN31109
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 69** Robert Barry, *Untitled*, 1964
Tempera und Gesso auf Leinwand, 36 x 35,5 cm
© Courtesy Leo Castelli Gallery New York / Fotografie von Dorothy Zeidman
(Rorimer 2004, S. 83)
- Abb. 70** Robert Barry, *Untitled*, 1967
vierteilig
© Courtesy The Siegelau Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
(Alberro 2003, S. 110)
- Abb. 71** Lee Lozano, *Ohne Titel (Verblis)*, 1967
Feder auf gelbem Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30658
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 72** Lee Lozano, *Lean*, 1966
Öl auf Leinwand, 198,0 x 312,0 cm, dreiteilig, LOZAN30686
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 73** Richard Serra, *Verblis*, 1967-68
(keine Angaben)
(Foster/Hughes/Buchloh 2000, S. 8-9)
- Abb. 74** Frank Stella, *Marrakech*, 1964
Fluoreszierendes Alkyd auf Leinwand, 6'5" x 6'5"
Metropolitan Museum of Art, New York/Schenkung von Robert C. Scull, 1971
Fotographie von Malcom Varon
(Rubin 1970, S. 6)
- Abb. 75** Ellsworth Kelly, *Orange Green*, 1964
Öl auf Leinwand, 170,2 x 127 cm
Privatsammlung, New York
© Courtesy of Ellsworth Kelly
(Waldman 1996, Cat.No. 44)

- Abb. 76** Anne Truitt, *A Wall for Apricots*, 1968
Baltimore Museum of Art, Baltimore/Schenkung von Helen B. Stern
© Courtesy Anne Truitt
(Meyer 2001, S. 225)
- Abb. 77** Hollis Frampton, *Worktable in the Studio of Lee Lozano*, 1966
Lee Lozano Ausstellungsplakat, Bianchini Gallery New York
Offset-Lithographie auf Papier, 40 x 50,5 cm
© Lozano Archive. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 78** Lee Lozano, Installationsansicht der Wave Paintings, Kunsthalle Basel 2006
(Ansicht der Gemälde *2 Wave*, *4 Wave*, *6 Wave*, *8 Wave*, *12 Wave*)
© Stefan Meier/Kunsthalle Basel
- Abb. 79** Lee Lozano, Installationsansicht der Wave Paintings, Kunsthalle Basel 2006
(Ansicht der Gemälde *24 Wave*, *32 Wave*, *48 Wave*, *96 Wave*, *192 Wave*)
© Stefan Meier/Kunsthalle Basel
- Abb. 80** Lee Lozano, *Ohne Titel*, o. D.
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30627
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 81** Lee Lozano, *4 Wave*, 1967
Öl auf Leinwand, 243,8 x 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT/Schenkung von David Parson, 1997.18.1
Fotographie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 115)
- Abb. 82** Lee Lozano, *48 Wave*, 1969
Öl auf Leinwand, 243,8 x 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT/Schenkung aus der Sammlung von Milton Brutten und Helen Herrick, 1991.131
Fotographie von John Groo
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 125)
- Abb. 83** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1967
Bleistift auf gelbbraunem Papier auf Karton montiert, 28 x 23 cm, LOZAN30986
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 84** Lee Lozano, *Study for Wave Series*, 1967/1968
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 22,8 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT/Schenkung von David Reed, 2001.26.3
Fotographie von John Groo
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 113)
- Abb. 85** Lee Lozano, *Study for Wave Series*, 1967
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 22,8 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT/Schenkung von David Reed, 2001.26.4
Fotographie von John Groo
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 113)
- Abb. 86** Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1969
Bleistift, Feder und Ölkreide auf Notizbuchpapier, 27,9 x 22,2 cm
Sammlung von Martina Batan, New York / Fotographie von Barbora Gerny
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 106)

- Abb. 87** Lee Lozano, *Thinking Abt Form & Content*, 1971
Feder auf Pergamentpapier, 17,8 x 21,6 cm, LOZAN30699
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 88** Sol LeWitt, *Serial Project #1 (ABCD)*, 1966
Privatsammlung
© Sol LeWitt/Artists Rights Society (ARS) New York / Courtesy of Dawn Gallery Archives
(Meyer 2001, S. 203)
- Abb. 89** Lee Lozano, *Fantasy*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30626
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 90** Lee Lozano, Installationsansicht der Wave Serie im Whitney Museum, 1970
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 91** Lawrence Weiner, *Untitled*, 1966
(keine Angaben)
© Courtesy The Siegelau Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
(Alberro 2003, S. 87)
- Abb. 92** Lawrence Weiner, *Staples, Stakes, Twine, Turf*, Installationsansicht Windham College, 30. April – 31. März 1968
© Courtesy The Siegelau Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
(Alberro 2003, S. 90)
- Abb. 93** Lawrence Weiner, *Six Ten Penny Common Steel Nails. Nails to Be Driven into Floor at Indicated Terminal Points*, 1968
(keine Angaben)
© Courtesy The Siegelau Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
(Alberro 2003, S. 94)
- Abb. 94** Lee Lozano, *Art Workers Coalition Statement*, 1969
Kugelschreiber und Filzstift auf Milimeterpapier, 27,9 x 21,6 cm
Bob Nickas Collection, New York
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 139)
- Abb. 95** Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea)*, 1967
(keine Angaben)
© Courtesy The Siegelau Collection & Archives, Teaneck, New Jersey & Amsterdam
(Alberro 2003, S. 48)
- Abb. 96** Dan Graham, *End Moments*, 1969
Künstlerbuch, 28 x 21,5 cm
© Lozano Archive. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 24)
- Abb. 97** Vito Acconci & Bernadette Mayer, *0 to 9*, 1969
Künstlerzeitschrift, Nr. 6, Juli 1969, 28 x 21,5 cm
© Lozano Archive. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 15)
- Abb. 98** Lee Lozano, Brief an Charlotte Townsend, 22. Januar 1971
© Courtesy of the Archives of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax

(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 146)

- Abb. 99** Lee Lozano, Mezzanine Gallery Grundrissplan mit Instruktionen zur Hängung von *Infofiction*, 1971
© Courtesy of the Archives of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 146)
- Abb. 100** Lee Lozano, Mezzanine Gallery Grundrissplan mit zusätzlichen Instruktionen zur Hängung von *Infofiction*, 1971
© Courtesy of the Archives of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 147)
- Abb. 101** Lee Lozano, *Infofiction*, 1971
Feder auf Pergamentpapier, 27,8 x 21,5 cm, LOZAN30980
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 102** Lee Lozano, Installationsansicht der *Language Pieces*, Kunsthalle Basel 2006
© Stefan Meier/Kunsthalle Basel 2006
- Abb. 103** Lee Lozano, *Untitled (Stoned, Drunk, Sober, Pot Baller/Pun, Throwing Up Piece)*, Vol. 2, p. 38, no. 401, 1969
Tinte auf Milimeterpapier, 28 x 21,6 cm
Sammlung von Richard Tuttle, New York / Fotografie von Jaap Van Liere
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 129)
- Abb. 104** Lee Lozano, *Grass Piece*, 1969
Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30632
Sammlung von Alan Cravitz & Shashi Caudill, New York / Fotografie von John Groo
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 129)
- Abb. 105** Lee Lozano, *No-Grass Piece*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30634
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 106** Lee Lozano, *No-Grass Piece*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30635
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 107** Dan Graham, *Common Drug/Side Effect*, 1966
Offset auf Papier, 117 x 76 cm
Daled Collection, Brüssel
© Courtesy of Dan Graham
(Rorimer 2004, S. 203)
- Abb. 108** Screw: The Sex Review, 1969
No. 9, 18. April 1969, 41,9 x 29,2 cm
Courtesy of Museum of Sex, MuSe Foundation Collection, New York
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 129)
- Abb. 109** Lee Lozano, *Masturbation Investigation*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30638
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 110** Lee Lozano, *Ohne Titel (I Ching Piece)*, 1969
Kugelschreiber auf Papier in gebundenem Buch, 25,7 x 20,3 cm, LOZAN30674
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2006, S. 106)

- Abb. 111** Lee Lozano, *Experience As Set Piece*, 1969
Xeroxbild, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN31117
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 112-118** Lee Lozano, *Ohne Titel (Dialogue Piece April 21-Dec. 18, 1969, Part 2)*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 7 Seiten, jeweils 27,9 x 22,9 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Alexander A. Goldfarb
Contemporary Art Acquisition Fund, 1998.6.11B-H
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 150-153)
- Abb. 119** On Kawara, *I Met* (detail), 1968
Mit Schreibmaschine getippte Liste von Namen auf Notizbuchpapier, 1. Juli 1968
© Courtesy of On Kawara
(Rorimer 2004, S. 174)
- Abb. 120** Lee Lozano, *Investment Piece*, 1969
Xeroxbild, 31,8 x 21,6 cm, LOZAN30655
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 121-123** Lee Lozano, *Ohne Titel (Party/Paranoia, Painting, Real Money Piece, March 15-July 9, 1969)*, 1969
Bleistift und Tinte auf Notizbuchpapier, 3 Seiten, jeweils 27,9 x 22,9 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Alexander A. Goldfarb
Contemporary Art Acquisition Fund, 1998.6.10A-C
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 148-149)
- Abb. 124** Lee Lozano, *Take Possession Piece #3*, 1969
Feder, Bleistift und Farbstift auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN31060
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 125** Lee Lozano, Referenzmaterial für Dialogue, 1971
Men Who Made A New Physics, Barbara Lovett Cline (Hg.), New York 1969.
Originalabbildung der aufgeschlagenen Seiten 112-113
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 154)
- Abb. 126** Lee Lozano, *Piece*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, LOZAN30629
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 127** Lee Lozano, *Ohne Titel (General Strike Piece, Feb. 8, 1969)*, 1969
Bleistift und Tinte auf Papier, 27,9 x 21,6 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Alexander A. Goldfarb
Contemporary Art Acquisition Fund, 1998.6.9
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 156)
- Abb. 128** Lee Lozano, Brief an die Mark Rothko Foundation, 27. April 1971
© Lozano Archive. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, S. 195)
- Abb. 129** Lee Lozano, *Ohne Titel (Decide to Boycott Women)*, 1971
Feder auf Seidenpapier, 23,3 x 21,5 cm, LOZAN31377
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
- Abb. 130** Hollis Frampton, *Lee Lozano*, 1963
Schwarzweissfotografie, 20,3 x 25,4 cm
Collection Walker Art Center, Minneapolis/Schenkung von Marion Faller, 1993
(Ausst. Kat. Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum Eindhoven 2006, hintere Einbandklappe)

Abb. 131 Lee Lozano, *Ohne Titel*, 1971
Feder auf Pergamentpapier, 27,9 x 20,3 cm, LOZAN31038
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London
(Ausst. Kat. Kunsthalle Wien 2006, S. 107)