

1.1 (Dis-)Kontinuitäten der Kunstgeschichte

Seit einigen Jahren reflektiert der international vernetzte Ausstellungsbetrieb (selbst-)kritisch die Orientierung seiner Programme am westlichen, weißen und vornehmlich männlichen Kanon.¹ Im Kontext dieser musealen Selbstreflexion haben auch die Werke von Künstlerinnen verstärkt Konjunktur.² Weltweit widmen Museen Künstlerinnen große Einzelausstellungen und versuchen sie meist über die populär gewordene Rhetorik der ‚Wiederentdeckung‘ in den westlichen Kanon zu reintegrieren.³ Dabei zeigt sich, dass der Kanon der Kunstgeschichte – und damit auch seine topologische Ordnungsstruktur nach Schlüsselfiguren, Wendepunkten, Kunstformen, Stilen, Geografien usw. – in alle erdenklichen Richtungen beweglich, flexibel und dehnbar ist. Aber wie viel Platz räumt das Neudenken des westlichen Kanons den Diskontinuitäten der Kunstgeschichte ein? Welche methodischen Anforderungen müssen heute an eine reflektierte Wissensproduktion zu den Werken von Künstlerinnen gestellt werden?

Zu verdanken ist es der feministischen Kunstgeschichte, dass heute weit über die Grenzen des Fachs hinaus institutionelle und öffentliche Bereiche dafür sensibilisiert sind, dass Künstlerinnen nicht nur strukturell aus dem Kunstbetrieb, seinen Akademien, Museen und der Kunstkritik ausgeschlossen

¹ Der sogenannte Kanon (gr. Regel, Maßstab) wird als ein Konsens und die Summe ‚wichtiger‘ und ‚bedeutender‘ Künstler verstanden. Er dient der Orientierung und Strukturierung im Fach Kunstgeschichte und im Museumsbetrieb. Mag er einerseits als Regelwerk fungieren, so ist er auch immer in Bewegung. Er variiert mit einer kulturellen Gemeinschaft und unterliegt den Einflüssen des soziopolitischen Wandels. Er kann kritisch bearbeitet werden, und bleibt in seinen Formen westlicher Geschichtsschreibung doch strukturell so verankert, dass er sich immer auch reproduziert. Eine kritische Erweiterung des Kanons bedarf daher auch methodischer Überlegungen zur Kanonbildung. Dazu: Ruth E. Iskin, „Introduction: Re-envisioning the Canon. Are Pluriversal Canons Possible?“, in: dies. (Hg.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, London und New York 2016, S. 1–38. Siehe auch: Die Ausgabe „Der Kanon“, *Texte zur Kunst*, Jg. 25, Nr. 100, Dezember 2015. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 17–18.

² Das ließ sich zuletzt an der großen Ausstellung *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (12. Oktober 2018 – 23. April 2019) beobachten, deren Abstraktionen der frühen Moderne ausgehend von dem spiralförmigen New Yorker Guggenheim Museum die ganze Welt eroberten. Der Erfolg der Ausstellung spiegelte sich auch in Zahlen wider, verzeichnete doch *Hilma af Klint* mit 600.000 die meisten Besucher seit Eröffnung des Museums und auch die 30.000 verkauften Kataloge standen dem in nichts nach. Die Popularität der Ausstellung verstärkte sich sicherlich auch durch die gesellschaftspolitische und mediale Debatte des #Metoo. Ähnlich positiv rezipiert wurden auch die Retrospektiven der Künstlerinnen Carolee Schneemann (31. Mai – 24. September 2017) und Cady Noland (27. Oktober 2018 – 26. Mai 2019), die im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main stattfanden, sowie das viel zu lang unsichtbar gebliebene Werk von Carmen Herrera, dem das New Yorker Whitney Museum of American Art (16. September 2016 – 9. Januar 2017) und die Düsseldorfer Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2. Dezember 2017 – 8. April 2018) die Ehre erwiesen. Vgl.: Julia Voss, *Hilma af Klint. Biografie. Die Menschheit in Erstaunen versetzen*, Frankfurt am Main 2020. Ausst.Kat., *Hilma af Klint. Paintings for the Future*, New York (Guggenheim Museum) 2018. Ausst.Kat., *Carmen Herrera: Lines of Sight*, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2017.

³ Entsprechend wurde die Ausstellung *Hilma af Klint* im Guggenheim Museum als „an unprecedented opportunity to experience af Klint’s long-underrecognized artistic achievements“ angekündigt. In der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen galt es, die größte „Ausstellung von Werken aus sieben Jahrzehnten“ der „kubanisch-amerikanische[n] Künstlerin Carmen Herrera“ zu sehen, die „zu den Pionierinnen der geometrischen Abstraktion in Amerika“ zähle. Presstext, *Carmen Herrera: Lines of Sight*, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 2017. Presstext, *Hilma af Klint. Paintings for the Future*, New York (Guggenheim Museum) 2018.

wurden, sondern dass selbst Künstlerinnen, die aktiv am patriarchal organisierten Kunstbetrieb teilnahmen und Werke in öffentlichen Ausstellungen präsentierten, Künstlerinnen, deren Werke rezipiert und gesammelt wurden, von der Historiografie einer mehrheitlich durch den männlichen Blick geprägten kunsthistorischen Forschung unbedacht geblieben sind.⁴ Es war Linda Nochlins Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), der heute als Grundstein der feministischen Kunstgeschichte gilt und dessen weitreichende Rezeption sich maßgeblich dafür verantwortlich zeigt, dass sich aus der kritisch-feministischen Perspektive ein eigenständiger Forschungszweig entwickeln konnte.⁵ Seit nunmehr 50 Jahren widmet sich die feministische Kunstgeschichte disziplininternen Kanonfragen, erforscht das Werk von Künstlerinnen in monografischen Abhandlungen oder unternimmt kunstsoziologische Studien zu den Strukturen institutioneller Machtverteilung im Museumsbetrieb und im Fach Kunstgeschichte.⁶ In Anschluss an die programmatische Wende im Kunstbetrieb scheint es wiederum die Aufgabe und die Herausforderung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte zu sein, beide Energien – die über Jahrzehnte gewachsene genderkritische Forschung der kunstgeschichtlichen Institute und die gendergerechten Programme in den öffentlichen Kunstinstitutionen – miteinander zu synthetisieren, beide Felder zusammenzuführen, mit dem Ziel, eine heterogene Kunstgeschichte zu schreiben, die neue Werkzeuge und Begriffe bereithält, mit denen die ganz spezifischen Kunstwerke von Künstlerinnen im akademischen Kontext diskutiert werden können.

Auch die aktuelle Rezeption der US-amerikanischen Künstlerin Anne Truitt (1921–2004) steht ganz im Zeichen dieser selbstreflexiven Museumskultur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Zuletzt stellten Ausstellungen Truitt in den zeithistorischen Kontext der Minimal Art und des Color Field Painting und argumentierten zugleich dafür, dass ihre künstlerische Position mit den

⁴ Zwar skizzierte Hans Belting schon 1995 die Erfolge der feministischen Forschungsstudien und appellierte an eine Erweiterung der methodischen Herangehensweisen, um die Erkenntnisse noch tragbarer zu machen, doch die Bemühungen scheinen auch 25 Jahre später unter nahezu unveränderten Voraussetzungen und Prämissen Konjunktur in Forschung und Kunstbetrieb zu genießen. Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren* (1995), München 2002, S. 68–77. Dazu auch Horst Bredekamps Verweis auf die unerzählten Kunstgeschichten: Horst Bredekamp, „A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft“, in: *Critical Inquiry*, Jg. 29, Nr. 3, Frühling 2003, S. 418–428.

⁵ Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists? (1971)“, in: Amelia Jones (Hg.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York 2003, S. 229–233. Dazu auch: Griselda Pollock, „Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians“, in: *Women's Studies Quarterly. Teaching about Women and the Visual Arts*, Jg. 15, Nr. 1/2, Frühjahr/Sommer 1987, S. 2–9.

⁶ Vgl.: Eine Auswahl zu Monografien von Künstlerinnen: Nancy Princenthal, *Agnes Martin. Ihr Leben und Werk* (2015), Bern 2016. Mona Schieren, *Agnes Martin – Transkulturelle Übersetzung. Zur Konstruktion asianistischer Ästhetiken in der amerikanischen Kunst nach 1945*, München 2016. Meredith Morse, *Soft Is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, Cambridge 2016. Annegret Erhard, *Anita Réé. Der Zeit voraus. Eine Hamburger Künstlerin der 20er Jahre*, Berlin 2013. Andrea Jahn, *Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er und 70er Jahre*, Berlin 1999. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976. Zu einer methodologischen Auseinandersetzung mit den Gender Studies in der Kunstgeschichte: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London und New York 1999. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988), London und New York 2003. Zum männlichen Blickregime im und auf das Bild: Susanne von Falkenhausen, „Geschlechterbilder – Bilder der Macht“, in: *Bulletin. Zentrum für Interdisziplinäre Frauenforschung*, Nr. 11, 1995, S. 1–16.

konventionellen Vorstellungen dieser Kunstformen weder kongruent noch identisch sei.⁷ Das impliziert, dass Truitts Werk nicht nur vordergründig als das künstlerische Werk einer Frau gelesen wird; die Ausstellungsnarrative lassen auch offen, was das Besondere ihrer Kunst auszeichnet. Ähnlich gestaltet sich auch die Truitt-Forschung. Zwar ist Truitt seit den 1960er Jahren im Rahmen der Minimal Art und des Color Field Painting kanonisch kontextualisiert, ihre Position mit biografischen und stilgeschichtlichen Ansätzen untersucht und dabei auch die Spuren von Clement Greenbergs Modernismus und Michael Frieds Minimalismuskritik in der Rezeption problematisiert worden, doch der hegemoniale Status der formalistischen Kunsttheorie weist dem Werk der Künstlerin bis heute eine zugegebenermaßen viel diskutierte, aber dennoch periphere Rolle zu. Dem Rezeptionsdilemma möchte die Autorin begegnen, indem sie nicht die bekannten Setzungen der Kunstgeschichte auf Truitts Skulpturen appliziert, sondern für ihr Werk eine eigene Sprache im Spiegel des westlichen und vornehmlich männlichen Kanons entwickelt. Aus der Forderung ergibt sich die zentrale Frage, die sich durch alle Kapitel der Untersuchung ziehen wird: Was ist das Besondere an den Skulpturen von Truitt? Was zeichnet ihren Skulpturbegriff aus?

Im Zusammenhang mit der Frage wird die Untersuchung im Modus eines heterogenen, skulpturtheoretischen Ansatzes operieren, der nicht behaupten will, die Skulpturen (geschweige denn das *Ceuvre* Truitts) vollständig erfassen zu können. Vielmehr wird sich die Untersuchung systematisch mit einem kunstwissenschaftlichen Werkzeugkasten und einer aktiven Begriffsarbeit an den Gegenstand herantasten, um ihn aus unterschiedlichen Perspektiven abzutasten. Das heißt, sie wird sich in einem Hin und Her zwischen Gegenstand und Begriffen bewegen, wird die bisherige Forschung zu Truitts Skulpturen aktiv miteinbeziehen, will aber nicht das eine unter dem anderen subsumieren, sondern vielmehr eine vielstimmige Diskussion entwickeln, die das Ziel verfolgt, sich explizit dem Werk von Truitt zu nähern. Es gilt also, mit den Werkzeugen der Kunstgeschichte so zu operieren, dass sich spezifische Kategorien, Begriffe und Referenzpunkte an Truitts Werken ‚neu‘ etablieren und kritisch überprüfen lassen.

Ziel ist nicht die Reintegration Truitts in den bestehenden Kanon, sei es in die Minimal Art oder das Color Field Painting, auch nicht die kritische Erweiterung der theoretischen Setzungen, sondern die Etablierung ihrer künstlerischen Position mitsamt ihren idiosynkratischen Konzeptionen in der west-

⁷ Im Presstext zur umfangreichen Retrospektive *Anne Truitt. Perception and Reflection* im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (8. Oktober 2009 – 3. Januar 2010) hieß es: „Despite affinities to the paintings of the Color Field artists, often associated with Washington, DC, and the sculpture of artists who came to be known as Minimalists, Truitt’s art was from its outset an independent exploration of abstraction and personal references.“ Die nachfolgende Untersuchung zu Truitt wird zwar den Versuch unternehmen, eine in Europa weniger bekannte künstlerische Position vorzustellen, aber sie kann und wird sich nicht auf das Idiom der ‚Wiederentdeckung‘ berufen, sondern wird einen spezifischen Fragenkatalog für Truitt entwerfen, der auch auf ihre historische Rezeption eingeht und die Erkenntnisse der ausführlichen Truitt-Forschung von den 1960er Jahren bis heute aktiv miteinbezieht. Presstext, *Anne Truitt. Perception and Reflection*, Washington, D. C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 2009.

lichen Skulpturgeschichte des 20. Jahrhunderts.⁸ Das darf nicht als zu großer Wurf missverstanden werden. Vielmehr stellt das die Grundzüge einer in der vorliegenden Studie verfolgten methodischen Herangehensweise dar. Das heißt, die Auseinandersetzung nimmt die Forderungen der genderkritischen Forschungen ernst, entwirft aber keine Kritik an den normativen Strukturen der Geschichtsschreibung,⁹ sondern operiert mit den Werkzeugen einer heterogen organisierten Disziplin an einem einzigen Forschungsgegenstand, das heißt aus einer gendergerechten Perspektive heraus mit den skulpturtheoretischen, erfahrungstheoretischen und ausstellungshistorischen Ansätzen an dem Skulpturbegriff Truitts. Dabei versteht die Autorin die Unternehmung als *gendergerecht* (nicht genderkritisch), weil sie nicht einen sozialgeschichtlichen Blick auf Truitts Kunstproduktion und ihre Rezeption werfen wird,¹⁰ sondern weil sie explizit versuchen wird, den Werkbegriff einer Künstlerin zu entschlüsseln, der in der Forschung bis heute randständig geblieben ist. Das bedeutet, die analysierten Werkbeispiele sollen nicht mit den Setzungen des männlich dominierten Kanons konfrontiert und gemessen werden, sondern es soll gerade darum gehen, eigene Maßstäbe an Truitts Skulpturen zu etablieren, die wiederum am westlichen Kanon überprüft und gemessen werden können. Auf diese Weise können die aktuellen gendergerechten Bemühungen im Museumsbetrieb in einer kunstwissenschaftlichen Forschungsarbeit aufgegriffen und die normativen Strukturen der Geschichtsschreibung hier wie da systematisch befragt werden.

Letztlich nimmt die Autorin damit nicht die Aufgabe wahr, systemische Kritik an den Dynamiken der Kanonisierung zu üben. Sie möchte vielmehr eine Erweiterung des westlichen Kanons vornehmen, indem sie neues Wissen zu einer weniger erforschten künstlerischen Position produziert. Innerhalb der Truitt-Forschung bedeutet das einen Perspektivwechsel: Das skulpturale Werk wird zum Gegenstand der Analyse. Das heißt, die Autorin versucht mit der vorliegenden Untersuchung zentrale Aspekte von Truitts Werkbegriff an ganz wenigen, ausgewählten Beispielen zu bestimmen und zu untersuchen. Dieser methodische Ansatz scheint für Truitt gerade fruchtbar gemacht werden zu können, weil sie in Washington, D. C. in der Peripherie und aus der Peripherie heraus agierte, leicht entfernt vom New Yorker Kunstzentrum, aber doch immer im Bewusstsein über die aktuellen künstlerischen und

⁸ Die Begriffe Gattung und Medium wird die Autorin in der vorliegenden Untersuchung unterscheiden, wie es Juliane Rebentisch unter anderem in *Theorien der Gegenwartskunst* vorgeschlagen hat, als sie darauf hinwies, dass sich Clement Greenbergs Formalismus gattungsspezifisch mit den Medien auseinandersetze. Das heißt, von Gattungen spricht die Autorin in der vorliegenden Untersuchung dann, wenn sie Malerei und Skulptur mit- und gegeneinander in Stellung bringt. Den Begriff Medium setzt sie Greenbergs Medienspezifik folgend dann ein, wenn es zum Beispiel die Bildfläche der Malerei von der Oberfläche der Skulptur zu unterscheiden gilt. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst* (2013), S. 95–98.

⁹ Das heißt, die Kategorie Gender, die einer sozialgeschichtlichen Analyse bedarf, wird in der nachfolgenden Untersuchung nur eine marginale Rolle spielen. Das ist dem Fakt geschuldet, dass sich die Autorin auf eine Analyse von Truitts Werken konzentrieren und daher auch weniger Truitts Biografie und ihre Rolle als Frau im sozialen Feld der Kunst ins Zentrum der Analyse stellen möchte.

¹⁰ Für eine ausdifferenzierte Definition zur Kategorie Gender wie sie in der Geschichtswissenschaft fruchtbar gemacht werden kann: Joan W. Scott, „A Useful Category of Historical Analysis“, in: *The American Historical Review*, Jg. 91, Nr. 5, Dezember 1986, S. 1053–1075.

theoretischen Problemstellungen der Plastik, der Skulptur und des Objekts, die sich innerhalb des Zentrums formten und auf die sie wiederum mit einer öffentlich wirksamen, aber doch distanzierten Kritik reagieren konnte.¹¹ Das bedeutet, es wird aus der Gegenwart heraus überlegt, welche Neuerungen Truitt für die Geschichte der Skulptur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Mit diesem Perspektivwechsel, so die Hoffnung, lässt sich wiederum darstellen, dass Truitts nachmoderne Skulpturen mit ihren Entgrenzungstendenzen und Reflexionsmomenten eine Scharnierfunktion zwischen künstlerischen Konzepten der Moderne und der Gegenwart einnehmen, so dass ihre Werke, die im Kontext einer heterogenen Kunstproduktion der 1960er Jahre entstanden sind, wiederum als reflexive Formationen von Skulptur lesbar gemacht werden können. Zugleich möchte die Autorin aber auch dem Anspruch folgen, aus der Perspektive Truitts einen Beitrag zu einer polyphon erzählten Geschichte über die Neuerungen im Bereich des Skulpturalen in den 1960er Jahren zu leisten. In diesem Zusammenhang stellt das Prinzip der Heterogenität eine wichtige Achse für die Untersuchung dar. Das heißt, es wird davon ausgegangen, dass innerhalb eines bestimmten zeitlichen Kontextes immer ein dynamischer Pluralismus an künstlerischen Ausdrucksformen vorzufinden ist¹² und ein Platz in diesem Netzwerk für Truitt reserviert werden kann.

¹¹ Vgl.: David Tannous, „Those Who Stay“, in: *Art in America*, Jg. 66, Nr. 4, Juli/August 1978, S. 87, S. 135 (Interview).

¹² Arthur C. Danto, „Mit dem Pluralismus Leben Lernen“, in: ders., *Kunst nach dem Ende der Kunst (1992)*, München 1996, S. 255–271. Dazu auch Ruth Iskins instruktive Diskussion eines pluriversalen Kanons. Iskin, „Introduction: Re-envisioning the Canon. Are Pluriversal Canons Possible?“, in: dies. (Hg.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon (2016)*, S. 23–31.

1.2 Wer war Anne Truitt?

Anne Truitt wurde 1921 in Baltimore geboren und starb im Alter von 83 Jahren in Washington, D. C.¹³ Nach einem ersten Bachelorstudium der Psychologie am renommierten Bryn Mawr College bei Philadelphia arbeitete Truitt bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als Krankenschwester für das Rote Kreuz und behandelte Kriegsgesopfer in der Psychiatrie des Massachusetts General Hospital in Boston. Sie entschied sich gegen eine Karriere in der klinischen Psychologie. Stattdessen wandte sie sich der Literatur und Bildenden Kunst zu. Im Jahr 1949 begann sie ein Studium der Bildhauerei bei Alexander Giampietro am Institute of Contemporary Art in Washington, D. C. Ein Jahr später wechselte sie zu Octavio Medellín an das Dallas Museum of Fine Arts. Im Jahr 1951 nahm sie Aktzeichnenkurse am City College of New York bei Peter Lipman-Wulf. In diesem Zeitraum entstanden Truitts erste konventionell-figürliche Plastiken und Skulpturen aus Marmor, Holz, Lehm, Ton, Zement und Metall sowie ungegenständliche Formationen, die sie aus kupferfarbenen Drahtgittern zusammensetzte.¹⁴

Nachdem Truitt im Winter 1961 die renommierte, von H. H. Arnason kuratierte Ausstellung *American Abstract Expressionists and Imagists* (18. Oktober – 31. Dezember 1961) im Guggenheim Museum besucht und dort *Onement VI* (1953) von Barnett Newman sowie Ad Reinhardts schwarzes *Abstract Painting* (1959–1961) gesehen hatte, brach sie mit den akademischen Prinzipien moderner Plastik.¹⁵ Unmittelbar nach dem Ausstellungsbesuch entwarf sie *First* (1961), ein dreidimensionales Werk (Abb. 1), das auf einer werkinternen Plinthe zu stehen kam und an das Fragment eines Lattenzauns erinnerte. Diese Arbeit basierte auf einer völlig neuen Produktionsästhetik, für die Truitt mehrere Holzleisten nach einer Zeichnung in Originalgröße in einer Schreinerei in Washington, D. C. anfertigen ließ, um diese anschließend in ihrem Atelier zu einer skulpturalen Konstruktion zusammensetzen.¹⁶ Die Oberfläche von *First* lackierte sie gleichmäßig mit gewöhnlicher weißer Latexfarbe. Der Bruch mit den konventionellen Prinzipien brachte aber nicht nur neue Werke hervor, er führte auch dazu, dass Truitt zahlreiche Kleinplastiken und Skulpturen zerstörte, die sie zwischen den Jahren 1948 und 1961 aus unterschiedlichen Materialien produziert hatte.¹⁷

¹³ Zur Biografie der Künstlerin siehe auch: Vivien Trommer, „Anne Truitt“, in: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hgg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 110, Berlin und Boston 2021, S. 376–377. Caitlin Woolsey, „Selected Chronology“, in: Ausst. Kat., *Anne Truitt. Perception and Reflection*, Washington, D. C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 2009, S. 150–159.

¹⁴ Anne M. Wagner, „The Threshold: Language and Vision in the Art of Anne Truitt“, in: Ausst. Kat., *Anne Truitt: Threshold*, New York (Matthew Marks Gallery) 2013, S. 20–22.

¹⁵ Anne Truitt, *Daybook. The Journal of an Artist (1982)*, New York 2013, S. 153–158.

¹⁶ Für *First* klebte und klammerte Truitt die einzelnen Leisten in ihrem Atelier selbst zusammen. Anne Truitt, *Prospect. The Journey of an Artist (1996)*, New York 1997, S. 21. Siehe auch: Carol Diehl, „Anne Truitt: The Columnist“, in: *Art in America*, Jg. 98, Nr. 3, März 2010, S. 138–139.

¹⁷ Zur historischen und biografischen Verortung des Werks im Kontext seiner Zeitgeschichte siehe: Wagner, „The Threshold: Language and Vision in the Art of Anne Truitt“, Ausst. Kat. *Anne Truitt: Threshold*

Im Februar 1963 fand Truitts erste Einzelausstellung in der New Yorker André Emmerich Gallery statt. Später wurde das Debüt als Auftakt des Minimalismus rezipiert.¹⁸ Darüber hinaus nahm Truitt in den 1960er Jahren an vier zentralen Gruppenausstellungen teil, die einen wesentlichen Beitrag zur Bestimmung des Begriffs der Minimal Art leisteten.¹⁹

Zwischen März 1964 und Juni 1967 lebte Truitt mit ihrer Familie in Tokio. Dort produzierte sie unter anderem 23 Skulpturen aus gefaltetem Aluminium. Obwohl Truitt die Werke in mehreren Ausstellungen präsentierte,²⁰ zerstörte sie im Jahr 1971 alle Aluminiumskulpturen, die sich noch in ihrem Besitz befanden.²¹ Nach ihren eigenen Aussagen handelte es sich um „simply intelligent work“, das „lifeless“²² sei. Nachdem Truitt im Jahr 1967 nach Washington, D. C. zurückgekehrt war, wurde die Stele, oder „column“,²³ wie sie selbst sagte, zum Hauptmotiv in ihrem Werk. Sie verschärfte und konkretisierte ihre Produktionsweise: Die Trägerkonstruktionen aus Mahagoniholz gab sie nach ihren Maßstabszeichnungen bei externen Fabrikanten in Auftrag.²⁴ Nachdem die Holzstelen in ihr Atelier geliefert worden waren, bearbeitete sie dort die Oberflächen mit 30 bis 40 Schichten Acrylfarbe.²⁵

(2013), S. 7–21. Brenda Richardson, „Anne Truitt: A Tenth of a Second to Live“, in: Ausst.Kat., *Anne Truitt: Drawings*, New York (Matthew Marks Gallery) 2012, S. 4–36. Kristen Hileman, „Presence and Abstraction“, in: Ausst.Kat., *Anne Truitt. Perception and Reflection*, Washington, D. C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 2009, S. 12–47. James Meyer, „The Bicycle“, in: ebenda, S. 50–63.

¹⁸ Hilton Kramer, „Whitney Uptown: Sculptures in Wood“, in: *The New York Times*, Jg. 123, Nr. 42,336, 22. Dezember 1973, S. 19. Clement Greenberg, „Neuerdings die Skulptur (1967)“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden und Basel 1995, S. 331–332.

¹⁹ Das waren *Black, White and Grey* im Wadsworth Atheneum in Hartford (9. Januar – 9. Februar 1964), *7 Sculptors* im Institute of Contemporary Art in Philadelphia (1. Dezember 1965 – 17. Januar 1966), *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* im Jewish Museum in New York (27. April – 12. Juni 1966) und *American Sculpture of the Sixties* im Los Angeles County Museum of Art (28. April – 25. Juni 1967). Für Bildmaterial siehe: Ausst.Kat., *Primary Structures: Younger American and British Sculptors (1966) / Other Primary Structures* (2014), New York (Jewish Museum) 2014. Ausst.Kat., *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles (Los Angeles County Museum) 1967. Ausst.Kat., *7 Sculptors*, Philadelphia (Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania) 1965. Donald Judd, „Black, White and Gray [sic]“, in: *Arts Magazine*, Jg. 38, Nr. 6, März 1964, S. 36–38.

²⁰ Truitts Aluminiumskulpturen wurden in vier Ausstellungen öffentlich gezeigt: *Truitt* in der Minami Gallery in Tokio (19. Oktober – 31. Oktober 1964), *Truitt: Sculpture* in der André Emmerich Gallery in New York (24. Februar – 13. März 1965), *7 Sculptors* im Institute of Contemporary Art in Philadelphia und bei *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* in Jewish Museum in New York.

²¹ Nach gegenwärtigem Kenntnisstand zerstörte Truitt 18 von 23 Aluminiumskulpturen. Zur Aufarbeitung von Truitts künstlerischem Schaffen in Japan siehe: Ausst.Kat., *Anne Truitt in Japan*, New York (Matthew Marks Gallery) 2015. Dazu auch das Kapitel *Truitt in Tokyo (1964–1967)* in Miguel de Bacas Truitt-Monografie. Miguel de Baca, *Memory Work. Anne Truitt and Sculpture*, Oakland 2016, S. 81–109.

²² Anne Truitt, *Daybook. The Journal of an Artist (1982)*, New York 2013, S. 32.

²³ Truitt, *Daybook* (1982/2013), S. 184.

²⁴ Die Skulpturen aus gewöhnlichem Pappelholz gab Truitt bei dem Schreiner Bill Lawrence in Auftrag. Später arbeitete sie mit Edwin Davis zusammen. Über die Trägerkonstruktionen hat Truitt selbst geschrieben: „The sculptures that Bill Lawrence made for me were of poplar wood. In 1967 I changed to mahogany 7/8“ plywood, Athaca marine plywood, very fine, the finest available. I also improved the fabrication method. Now I work with Edwin Davis, and have for some years. He is an excellent construction man, understands what I am doing. He farms out the fabrication of the structures and they are now, and have been for some time, made by an Italian, Luigi (don't know his last name) who has an impeccable hand. Edwin Davis figures out the amount of weight needed to hold a tall column stable. He also invented a butterfly spline for the corners, and the method of weighting, and now the structures are perfect: weighted, sprayed with wood preservative on the inside, allowed to breathe by way of screened holes in the bottom leading up into their hollow centers (because galleries and museums are hot, not to speak of houses), mitered corners – perfect structures of perfectly grained plywood. The wood used to come from the Philippines; now, I understand, comes from Africa.“ Anne Truitt, Notiz zur Produktion, 15. Juli 1987, S. 2, in: Anne Truitt Papers, Special Collections Department, Bryn Mawr College Library, Sektion 2, Box 11, Hefter 1.

²⁵ Zu ihrem Produktionsprozess sagte Truitt: „The authenticity of my work depends on an intuitive insight by