

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Artikel: Balkon : ohne Ödipus = without Oedipus

Autor: Verwoert, Jan / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680277>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

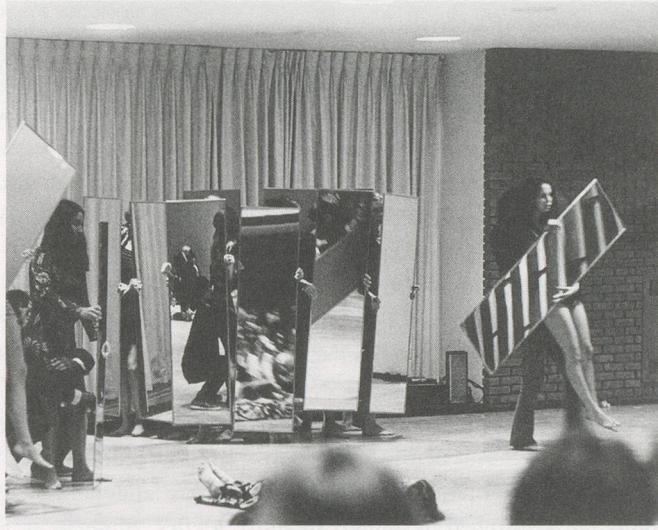
JAN VERWOERT

Ohne Ödipus

Der Feminismus hat die Kunst verändert. Nicht zuletzt durch die Entwicklung anderer Modelle künstlerischer Praxis. Was Performance, Installation, Video und Konzeptkunst als neue Ausdrucksmittel bedeutet haben, lässt sich im Rückblick überhaupt nur dann ermessen, wenn man die feministische Kritik als eine der entscheidenden Kräfte begreift, die deren Entwicklung in den 70er-Jahren mit vorangetrieben hat. Die traditionellen Medien Malerei und Skulptur schienen dem Geist der Institutionen einer autoritären Gesellschaft verhaftet zu sein. Um andere Formen des gesellschaftlichen Austauschs zu schaffen und das bisher Verschwiegene auszusprechen, mussten neue Sprachformen gefunden werden. Der Feminismus hat in diesem Sinne eine radikale Politik des Mediums begründet, die weit mehr bewirkt hat als eine blosse Erweiterung des Kunstbegriffs um das ein oder andere Genre. Feministische Kunst hat den Körper als Sprache und das gesell-

JAN VERWOERT ist Contributing Editor der Zeitschrift *frieze* und veröffentlicht unter anderem in *Afterall*, *Metropolis M*, *Camera Austria* und *springerin*. Er unterrichtet am Piet Zwart Institute in Rotterdam.

JOAN JONAS, MIRROR PIECE I, 1969, performance, Loeb Student Center, New York University / SPIEGEL-STÜCK I, Performance. (PHOTOS: WAYNE HOLLINGWORTH)



schaftliche Leben selbst als künstlerisches Medium erschlossen. Surrealismus und Fluxus mögen dies vorbereitet haben. Aber erst feministische Künstlerinnen haben diesem Projekt die entscheidende Dringlichkeit und Zuspitzung gegeben, indem sie es aus der Grauzone der Koketterie mit der kathartischen Entfesselung des Unbewussten herausführten und zu einem echten Handlungsfeld ausbauten.

Das macht die aktuelle Ausstellung «WACK! Art and the Feminist Revolution» mit aller Deutlichkeit klar. Sie versammelt Arbeiten von weit über

hundert Künstlerinnen, die in den 70er-Jahren die Entwicklung der Performance-, Video-, Installations- und Konzeptkunst durch ihre feministischen Praktiken geprägt haben.¹⁾ Die Ausstellung ist ein mit entsprechender Wucht vorgebrachtes Argument zur Korrektur der Kunstgeschichte. Oft wird ja auch die Kunst der 70er noch so dargestellt, als seien die Malerfürsten des abstrakten Expressionismus einfach nur von jüngeren Männern, Konzeptualisten mit Bart oder Brille, abgelöst worden. Verteidigt wird diese Sicht üblicherweise mit der rhetorischen

Frage: Wo sind denn die Frauen? Auf diese Frage gibt «WACK! Art and the Feminist Revolution» eine überwältigend klare Antwort: Hier.

Die nachhaltige Kraft vieler Arbeiten ergibt sich unmittelbar aus der befreienden Direktheit, mit der Materialien angeeignet und die Themen umgesetzt werden. Da sind zum einen Arbeiten, in denen das gesellschaftlich vorgegebene Bild der Frau methodisch nachgeahmt und in der Nachahmung durch offene performative Gesten aufgelöst wird. In ihrer Performance MIRROR PIECE I (Spiegel-Stück, 1969) führte Joan Jonas zum Beispiel eine Choreographie auf, in der fünfzehn Darstellerinnen, lange schmale Spiegel vor dem Körper tragend, auf der Bühne zueinander bestimmte Positionen einnahmen oder von zwei Darstellern in Posen gebracht wurden. Die Aufführung zeigt die Macht der Pose und löst sie in der endlosen Vervielfachung ihrer Spiegelungen zugleich auf. Ähnlich arbeitet Sanja Ivekovic in ihrer grossartigen Serie DOUBLE LIFE aus den frühen 70er-Jahren: In photographischen Selbstporträts imitiert sie mit lustvoller Beiläufigkeit die Körperhaltungen von Models aus Werbephotos, die sie den eigenen Aufnahmen direkt gegenüberstellt. Wenn es sein muss, kann sie alle Frauen sein oder eben nicht – wie die Beiläufigkeit der Nachahmung zeigt.

Dann gibt es zum anderen Arbeiten, in denen der Körper nicht die Sprache der Posen spricht, sondern als eine Substanz erscheint, die sich der Versprachlichung widersetzt. In CROCHETED ENVIRONMENT (Gehäkelte Umgebung, 1972) zum Beispiel kleidete Faith Wilding die dunklen Wände eines Interieurs mit weissen gehäkelten Wollnetzen aus, die wie unkontrol-

liert wachsendes Gewebe aussehen. Die Handarbeit für ein vermeintlich trautes Heim wird zum Ausdrucksmitel des Unheimlichen. In 10 MONTHS (1977–79) präsentiert Susan Hiller in 10 Rahmen jeweils 28 Schwarz-Weiss-Photographien (eine für jeden Tag eines Mondmonats), die die zunehmende Rundung ihres Bauchs während ihrer Schwangerschaft zeigen. Über jedem Rahmen hängt ein Textblatt mit nüchternen Selbstbeobachtungen und Reflektionen über die gesellschaftliche Position der Frau. In der Detailaufnahme ist der Bauch nicht gleich als solcher zu erkennen. Das Bild wirkt eher wie eine Graphik und erscheint deshalb genauso abstrakt wie der nebenstehende Text. So bringt Hiller Körper und Text auf einen Nenner: Die gesellschaftliche Realität des Körpers ist der Diskurs über ihn. Im selben Zug unterstreicht sie aber auch die Differenz zwischen Diskurs und Erfahrung. Als materielle Zeugnisse dokumentieren die Photos, dass an jedem dieser 280 Tage irgend etwas anders war. Dieses je immer wieder Anderssein entzieht sich als körperliche Erfahrung der Versprachlichung.

In allen Beispielen ist die Wahl des Mediums Teil des Konzepts der Arbeit, wenn nicht sogar ihr Inhalt. Jonas und Ivekovic wählen die Pose als Medium, um die Macht normierter Körpersprache zu zeigen und zu brechen. Hiller und Ivekovic benutzen Photographie, um die Funktion dieses Mediums bei der Konstruktion von Frauenbildern zu ergründen. Wilding macht Handarbeit zum Medium und entwickelt aus den symbolischen Konnotationen einer alltäglichen Tätigkeit eine eigene Sprache. Die politische Pointe liegt also in der instrumentellen Aneignung eines Mediums im Zeichen feministischer Anliegen.

Umso interessanter war es, in der Ausstellung Malerei zu sehen. Besonders stark wirkten in diesem Zusammenhang die Bilder von Mary Heilmann. TEHACHAPI # 2 (1979) zum Beispiel ist eine grossformatige Leinwand, abstrakt mit Schwarz und Pink gemalt, deren Fläche im Querformat in gleichen Abständen zweimal unterteilt ist. Von links nach rechts gelesen ist da zuerst eine pinke Fläche mit einem schwarzen Quadrat darin und dann eine doppelt so breite mattschwarze Fläche, durch die, etwa in der

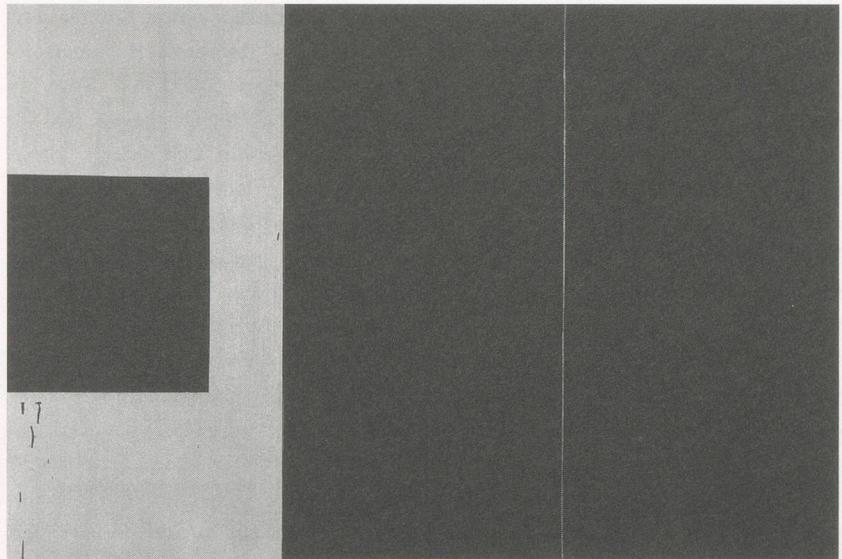


MARY HEILMANN, TEHACHAPI # 2,

1979, acrylic on canvas, 48 x 72" /

Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm.

(PHOTO: PAT HEARN GALLERY)



Mitte, vertikal eine weisse Linie gezogen ist wie mit Kreide auf einer Schultafel. Es ist ein Bild über den Kontrast zwischen der Unfarbe Schwarz und der Antifarbe Pink und zugleich ein Bild über Zeit, über das Hier und Jetzt des Auftritts des schwarzen Quadrats und die elegant mit einem Strich zerteilte leere Zeit der schwarzen Fläche, fast wie bei Newman rhythmisiert, nur viel beiläufiger, nicht für die Ewigkeit und auch nicht vor einem himmlisch leuchtenden Farbgrund, sondern vor einem toten Schwarz neben einem kaugummifarbenen Pink, zeitgemäß kombiniert, wie rosa Nagellack zu schwarzem PVC, sehr New Wave, so wie Soft Cells Motown-Coversongs: Der Soul des abstrakten Expressionismus ist da, nur ohne die orchestrale Umsetzung, alles ist reduziert auf die melodische *Hook-line* und das rhythmische Fundament, monophon und monoton, aber körperbezogen und hochemotional.

Was bedeutet nun aber diese Art zu malen vor dem Hintergrund einer feministischen Politik der Aneignung

von Medien? In ihrem Katalogessay «Painting with Ambivalence» deutet Helen Molesworth die strategische Pointe von Heilmanns Herangehensweise an die Malerei als eine doppelte Provokation:²⁾ Zum einen sieht sie die Verwendung von Antifarben wie Pink als Affront gegen die 1962 von Clement Greenberg verhängte Doktrin, dass nach der durch die Moderne vollzogenen Bestimmung des Wesens der Malerei nun die Frage nach der guten Malerei die wichtigste sei. Dieser altväterlichen Weisung spottet die gezielte Verwendung von Farben, die eine Malerei, nach konventionellen Kriterien beurteilt, als schlecht ausweisen würde. Über dieses provokative Bekenntnis zum *bad painting* hinaus, schreibt Molesworth, sei zum anderen Heilmanns Entscheidung, geometrisch abstrakt zu malen, von Bedeutung, weil sie sich so zu der besonderen Form der Rationalität bekennt, die der Farbfeldmalerei innewohnt. Diese Form ist besonders, da sie sich auf die Eigengesetzlichkeiten visueller Strukturen

bezieht und so der Versprachlichung widersetzt. Die zweite Provokation von Heilmanns Arbeit wäre damit ein Bekenntnis zur Hermetik der strukturellen malerischen Abstraktion.

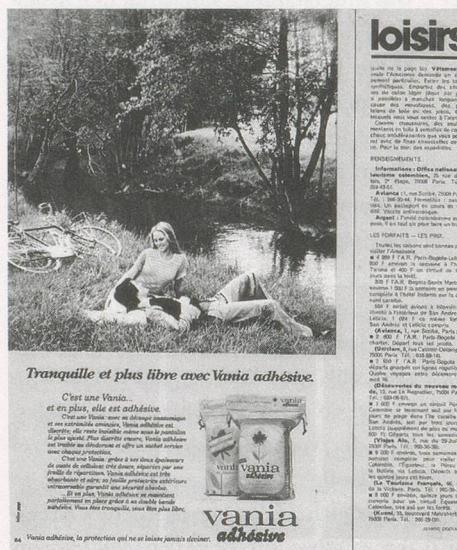
Diese Einlassung auf eine gewisse hermetische Rationalität als strategischen Zug zu begreifen, ist auch in Bezug auf die zuvor diskutierten konzeptuellen Arbeiten aufschlussreich: Das widerständige Potenzial der Arbeiten von Jonas, Ivezkovic, Wilding und Hiller liegt ja in gewisser Weise genau in der gleichzeitigen Behauptung einer intellektuellen Rationalität und einer provokativen Unlesbarkeit. Die diskursive Bezugnahme auf gesellschaftspolitische Themen geht einher mit der hermetischen Eigenlogik der von der Norm abweichenden Posen von Jonas und Ivezkovic, der Materialsymbolik von Wilding und der indexikalischen Photographien von Hiller. Von der Warte der abstrakten Malerei von Heilmann aus betrachtet, wird so eine Qualität der konzeptuellen Arbeiten sichtbar, die dem massgeblich von

Joseph Kosuth propagierten kanonischen Verständnis der Konzeptkunst als transparenter Ideenkunst widerspricht.³⁾ Der Begriff der Konzeptkunst wäre so neu zu überdenken im Lichte des Einsatzes der widerständigen Hermetik, die die genannten Künstlerinnen als ein Moment ihrer feministischen Hermeneutik ins Spiel bringen.

Zugleich scheint das kritische Potenzial von Heilmanns Arbeit mit dieser strategisch konzeptuellen Lesart noch nicht wirklich vollends beschrieben. Was ihre Arbeit zu einem neuen Wendepunkt für eine neue Art der Malerei macht, ist ihr Umgang mit den Pathosformeln der Farbfeldmalerei. Heilmann entfaltet deren ganze Kraft, verwirft jedoch ihre Heroik. Dadurch unterscheidet sie sich von vielen ihrer männlichen Zeitgenossen.

SANJA IVEKOVIC, MARIE CLAIRE, OCTOBER 1975, and SPRING 1970, TUSKANAC, IN THE GARDEN OF R. SUPEKS HOUSE WITH MLAĐEN MARTIC, from the series "Double Life," ad, black-and-white photograph / Aus der Serie "Doppel Leben", Anzeige, Schwarz-Weiss-Photographie.

(PHOTO: COURTESY GENERALI FOUNDATION, VIENNA)



Selbst die postmodernen Spötter von Schnabel bis Immendorff haben in ihrem Zynismus noch den Zug ins Heroische, den der Gestus der malerischen Revolte mit sich bringt. Diese Revolte bleibt dem leidigen Ritual des ödipalen Konflikts mit den Gottvätern der Malerei verhaftet. Der ödipale Rebell muss die Väter stürzen, um ihren Platz einzunehmen. Heilmann kommt ohne dieses Pathos der Revolte aus. Sie muss die Moderne nicht töten, um sich ihren Platz in deren Kanon zu sichern. Sie kann das schwarze Quadrat in verwandelter (*queerer*) Gestalt auf pinkem Grund weiterleben lassen. Ihre Kunst hat deshalb nichts Nachgiebiges. Sie bleibt provokativ und dabei auf kalifornische Art entspannt. Auf diese Weise eröffnet sie einen Weg aus der *endgame*-Debatte um den Tod der Malerei. Im Lichte ihrer

Arbeit wird klar, dass der Tod der Malei immer nur der der symbolischen Väter war. Durch die Verwerfung dieser patriarchalen Logik des Vatermords vollzieht Heilmann eine entscheidende feministische Wendung in der Malerei. Sie ist die Mitbegründerin einer neuen anti ödipalen Tradition, in der abstrakte Malerinnen wie Tomma Abts oder Monique Prieto stehen, in die sich aber auch Künstlerinnen wie Laura Owens oder Frances Stark durch ihre anti ödipal angstfreie Einlassung auf die Geschichte der Moderne und den Humor banaler Alltäglichkeit stellen. Kunst kommt sehr gut ohne Ödipus aus. Seine Abschaffung durch Künstlerinnen wie Heilmann ist ein Grund, warum die interessanteste Malerei heute von Frauen gemacht wird.

1) Die Ausstellung wurde von Cornelia Butler kuratiert, sie war im MoCA in Los Angeles zu sehen, im National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., im P.S.1, New York, und wird abschliessend in der Vancouver Art Gallery gezeigt.

2) Helen Molesworth, «Painting with Ambivalence», in *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Cambridge: MIT Press, 2007), S. 428–439. Molesworth diskutiert Heilmanns Arbeit hier unter denselben Vorzeichen wie die von Joan Snyder und Howardena Pindell.

3) Siehe hierzu z.B. Joseph Kosuth, «Intension(s)», in Alexander Alberro, Blake Stimson (Hg.), *conceptual art: a critical anthology* (Cambridge: MIT Press, 1999), S. 460–469.



JAN VERWOERT

Without Oedipus

Feminism has changed art—not least by developing different models of artistic praxis. It is impossible, in retrospect, to judge the significance of performance, installation, video, and conceptual art as new means of expression without taking into account feminist criticism as a driving force behind their development in the 1970s. The traditional media of painting and sculpture were held to be shackled by the mindset of institutions under the aegis of an authoritarian society. New forms of communication had to be invented in order to create other means of social exchange and to give voice to the hitherto unmentionable. Through the radical politics of the medium, feminism was able to make a far greater impact than merely expanding the concept of art by establishing a few new genres. Feminist art explored the body as language, and social life as a medium. Surrealism and Fluxus may have prefigured this project but it was feminist artists who gave it a decisive thrust and sense of urgency, having taken the cathartic release of the unconscious out of the gray zone of coquetry and moving it into the field of genuine action.

JAN VERWOERT is contributing editor at *frieze* magazine and writes regularly for *Afterall*, *Metropolis M*, *Camera Austria*, *springerin*, and others. He teaches at the Piet Zwart Institute in Rotterdam.

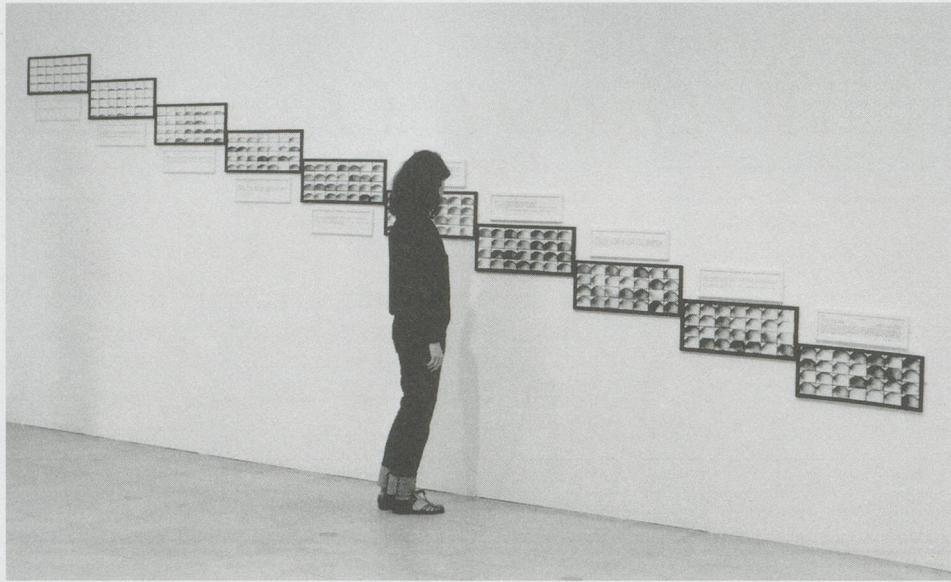


This is clearly demonstrated in the exhibition, "WACK! Art and the Feminist Revolution," that took place at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles this past March. It presented the work of over 100 women artists whose feminist practice left an indelible stamp on the development of performance, video, installation and conceptual art in the 1970s.¹⁾ The exhibition's justifiably vehement argument corrects certain entrenched clichés of art history. When people talk about the art of the 1970s, it often sounds as if the doyens of Abstract Expressionism had simply been replaced by younger men with a conceptual turn of mind, a beard, and glasses—an opinion ordinarily backed up by the rhetorical question: Where are the women? "WACK! Art and the Feminist Revolution" answers that question with overwhelming authority: Here!

The enduring impact of many of the works on view rests on the liberating immediacy with which the artists



appropriated materials and conveyed their concerns. On one hand, there are works in which the socially ingrained image of women is methodically duplicated and then subverted by open, performative gestures within the duplication itself. For instance, in her performance *MIRROR PIECE I* (1969), Joan Jonas choreographed fifteen women holding tall mirrors in front of their bodies, while either taking up precise positions in relation to each other or being positioned in certain poses by two other figures. The performance shows the power of the pose—only to then undermine it through infinitely multiplied reflections. Sanja Ivezovic takes a similar approach in her magnificent series of the early 1970s, *Double Life*. She photographed herself imitating the poses of models in advertisements with



SUSAN HILLER, *TEN MONTHS*, 1977 – 1979, 10 black-and-white composite photographs, 10 captions, 80 x 204", installation view, Hayward Gallery, London, 1980 / *MONATE*, 10 mehrteilige Schwarz-Weiss-Photographien, 10 Legenden, 203 x 518 cm, Ausstellungsansicht. (PHOTOS: ROBIN KLAESNIK)

sybaritic insouciance and juxtaposed these self-portraits with the original ads. If need be, she can be all women at once—or not, as demonstrated by the nonchalance of her impersonations.

But then there are works in which the body does not speak the language of posing but becomes a substance that resists verbalization. In *CROCHETED ENVIRONMENT* (1972), Faith Wilding covered the dark walls of a room with nets crocheted out of white wool, making it appear like the uncontrolled growth of tissue. Handiwork for what ought to be Home Sweet Home suddenly becomes an expression of the uncanny. In *10 MONTHS* (1977–79), Susan Hiller produced ten frames each containing twenty-eight black-and-white photographs (one for each day in the lunar month) that show her gradually swelling body over the course of her pregnancy. A text mounted above each frame contains matter-of-fact observations about herself and the social status of women in general. One cannot immediately distinguish what

one sees in the detailed picture of her stomach. The graphic look of the image is as abstract as the accompanying text. Hiller reduces body and writing to the same common denominator: the social reality of the body is the same as the discourse about it. Yet, at the same time, she underscores the difference between discourse and experience. The photographs are material evidence that something was different on each of those 280 days—difference as a physical experience that eludes verbalization.

In all of these examples the choice of medium is essential to the idea behind the work and, in some cases, even its content. Jonas und Ivezkovic selected the pose as their medium in order to expose and subvert the powerful conventions of body language. Hiller and Ivezkovic use photography to study how the medium functions in constructing images of women. Wilding adopts a craft as her medium and creates a new idiom out of the symbolic connotations of an ordinary activity. The political

point lies in appropriating a medium and using it as an instrument that serves a feminist agenda.

It was, therefore, especially interesting to discover that the exhibition at MoCA included such compelling paintings as those of Mary Heilmann. *TEHACHAPI # 2* (1979) is a large abstract, black and pink painting in landscape format, the surface of which is subdivided twice at regular intervals. Reading the painting from left to right, we first see a black square inside a pink plane, then a dull black plane that is twice as wide, with a vertical white line running approximately down the middle, like chalk on a blackboard. This picture is about the contrast between the “non-color” black and the “anti-color” pink. It is also about time, about the here and now of the black square’s appearance, and the empty time of the black surface elegantly divided by a single line. It is almost a Newman-esque rhythm, only much more casual, not for eternity and not against a background of divinely luminous color, but

against a dead black next to a chewing gum pink—a contemporary combination, like pink nail polish and black PVC. It is very New Wave, like Soft Cell's Motown cover songs. The soul of Abstract Expressionism is all there, but without the orchestration. Everything is reduced to the melodic hook and the rhythmic foundations—monophone and monotonous, yet still related to the body, and highly emotional.

But what does this kind of painting mean within the context of the feminist policy of appropriating media? In her catalogue essay "Painting with Ambivalence," Helen Molesworth interprets the strategy of Heilmann's approach to painting as a twofold provocation.²⁾ For one thing, she sees the use of anti-colors, like pink, as an affront to the doctrine proclaimed by Clement Greenberg in 1962, namely, now that modernism has defined the essence of painting, the most important thing is "good" painting. By deliberately using colors traditionally pooh-poohed by the arbiters of painting, the artist flouts the patriarch's directives. In addition to this provocative espousal of "bad" painting, Molesworth underscores the significance of Heilmann's decision to engage in geometric abstraction, seeing it as a commitment to the particular brand of rationalism that is intrinsic to color field painting. What makes it special is that it refers exclusively to the laws inherent in visual structures and thus resists verbalization. Heilmann's art, therefore, proves to be a commitment to the hermeneutics of structural painterly abstraction.

Interpreting the artist's involvement with a certain kind of hermetic rationalism as a strategic choice is also illuminating in reference to the conceptual works discussed above. It is, in

fact, the simultaneous assertion of intellectual rationalism and provocative illegibility that lends the work of Jonas, Ikekovic, Wilding, and Hiller its rebellious potential. The discursive reference to social and political issues goes hand in hand with the hermetically self-contained logic of Wilding's material symbolism, of Hiller's indexical photographs, and of the poses that deviate from the norm in the work of Jonas and Ikekovic. Seen from the vantage point of Heilmann's abstract painting, this conceptual art displays a quality that contradicts the canon of conceptual art as an art of transparent ideas, as largely propagated by Joseph Kosuth.³⁾ One would have to reevaluate the idea of conceptual art in the light of these rebellious hermeneutics, brought into play by the above-named artists as part of their feminist hermeneutics.

Even so, this strategically conceptual interpretation does not really exhaust the critical potential of Heilmann's work. Her treatment of the pathos formulas of color field painting makes her art a pioneering point of departure for a new kind of painting. What distinguishes Heilmann from many of her male contemporaries is her ability to exploit the strengths of color field painting while adroitly sidestepping its heroics. Even the cynicism of postmodern detractors, from Julian Schnabel to Jörg Immendorff, cannot help but feature traces of the heroism that inevitably accompanies the gesture of painterly revolt, a gesture necessarily bound up with the tiresome ritual of the Oedipal Conflict with the gods of painting. The Oedipal rebel has to oust the fathers in order to take their place. Heilmann can manage without this pathos of revolt. She does

not have to murder modernism to ensure her place within the canon; she can let her black square live in modified peace on its pink background. But that does not make her art compliant. She remains both provocative and relaxed, as one might expect a Californian native to be. And, in this way, she offers a way out of the endgame debate on the death of painting. In the light of her work we realize that the death of painting was always only the death of the symbolic father. By repudiating the patriarchal logic of patricide, Heilmann has brought about a decisive feminist peripeteia in painting. She is the cofounder of a new anti-oedipal tradition to which not only abstract women painters like Tomma Abts and Monique Prieto belong, but also such artists as Laura Owens and Frances Stark, thanks to their intrepid, anti-oedipal approach to the history of modernism and the humor of mundane daily life. Art manages just fine without Oedipus. His jettisoning by artists like Heilmann is one reason why some of today's most interesting painting is made by women.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Curated by Cornelia Butler, the exhibition premiered at MoCA in Los Angeles, was at the National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., the P.S.1, New York, and will be shown at the Vancouver Art Gallery.

2) Helen Molesworth, "Painting with Ambivalence" in Lisa Gabrielle Mark, *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Cambridge: MIT Press, 2007), pp. 428–39. Molesworth applies the same arguments to Heilmann's work as she does to that of Joan Snyder and Howardena Pindell.

3) See, for example, Joseph Kosuth, "Intension(s)" in Alexander Alberro, Blake Stimson, eds., *conceptual art: a critical anthology* (Cambridge: MIT Press, 1999), pp. 460–69.