

The Whole Truth

1
Flora and Fauna
1973
Colour silkscreen on paper
60 x 73 cm

Seit den späten 1960er Jahren nutzt Dorothy Iannone ihre Kunst zur radikalen Offenlegung ihres Lebens und ihrer sexuellen Beziehungen

Since the late 1960s, Dorothy Iannone has displayed a radical commitment to self-expression, portraying herself and her relationships in unabashedly sexual terms

Kirsty Bell





„Nur eines interessiert mich wesentlich“, schreibt Henry Miller im ersten Kapitel seines 1934 erschienen Romans *Tropic of Cancer* (Wendekreis des Krebses, 1953), „nämlich all das aufzuzeichnen, was in Büchern weggelassen wird.“¹ Vieles von dem, was Miller aufzeichnen wollte, war explizit sexueller Natur, was dazu führte, dass seine Bücher in seinem Heimatland USA verboten wurden.

Als die in Boston geborene Künstlerin Dorothy Iannone 1961 von einer Paris-Reise mit einem Exemplar von *Tropic of Cancer* im Gepäck zurückkehrte, wurde das Buch von amerikanischen Zollbeamten beschlagnahmt. Gemeinsam mit der American Civil Liberties Union verklagte Iannone die Regierung auf Herausgabe. Bei dem anschließenden Prozess bezeugten verschiedene Geistesgrößen die literarische Bedeutung von Millers Werk, was schließlich nach fast 30 Jahren zur Aufhebung des Verbots des Buchs sowie der anderen Werke des Autors führte.

Dieselbe Offenheit, mit der Miller über Sex schrieb, findet sich im Werk der heute in Berlin lebenden Künstlerin. Seit den späten 1960er Jahren thematisiert Iannone in ihren Arbeiten radikal sich selbst und ihre Beziehungen in einer explizit sexuellen Bildsprache. „Warum können wir nicht zum Eros stehen?“, fragt sie in ihrem Buch *Censorship and the Irrepressible Drive Toward Love and Divinity* (1982), in dem auch die *Tropic of Cancer*-Episode erzählt wird – das erste von vielen Malen, dass Iannone mit der Zensur aneinandergeriet. „Würden wir uns nicht besser fühlen, wenn wir zu diesem Aspekt stehen könnten, der ein Leben lang Teil von uns ist?“² Iannones Buch wird dieses Jahr neu aufgelegt, anlässlich einer Ausstellung der Künstlerin im Züricher Migros Museum mit Werken, die sich besonders mit Fragen der Zensur beschäftigen. In der Berlinischen Galerie war jüngst eine große Retrospektive zu Iannones Gemälden, Objekten, Büchern und Filmen von 1959 bis heute zu sehen, dazu erschien ein umfangreicher Ausstellungskatalog. Im November folgt bei Siglio Press, Los Angeles, eine weitere Publikation, die ihre Schriften und Interviews versammelt.

Wie kommt es, dass aktuell solch breites Interesse an Iannones Werk besteht, wo ihre Themen und Methoden doch seit den 60er Jahren mehr oder weniger unverändert geblieben sind? Liegt es daran, dass Iannone in ihren Arbeiten in hohem Maße präsent geblieben ist, als Darstellung ihres eigenen Körpers, aber auch als sonore Stimme? Die unzensurierten und

‘There is only one thing which interests me vitally now’, wrote Henry Miller in the first chapter of his 1934 novel *Tropic of Cancer*, ‘and that is the recording of all that which is omitted in books.’¹ Much of what Miller was intent on recording was of an explicitly sexual nature, resulting in a ban on all of his works in his native US. When Boston-born artist Dorothy Iannone returned from a visit to Paris in 1961 with a copy of *Tropic of Cancer* in her suitcase, it was confiscated by US Customs officials. Together with the American Civil Liberties Union, she filed a lawsuit to sue the government for its return. At the trial various intellectual luminaries testified to the literary importance of Miller’s work, resulting in the lifting of the 30-year-long ban on this and the writer’s other works.

Miller’s frankness regarding sex can be seen in the boldly declarative work of the now Berlin-based artist. Since the late 1960s, Iannone’s works have displayed a radical commitment to self-expression, portraying herself and her relationships in unabashedly sexual terms. ‘Why can’t we stand up for Eros?’ she asks in her book *Censorship and the Irrepressible Drive Toward Love and Divinity* (1982), in which the *Tropic of Cancer* episode is described – the first of her many run-ins with the authorities over censorship. ‘Wouldn’t we feel better if we could stand up for this life-long part of ourselves?’² Iannone’s book will be republished this year to accompany an exhibition of the artist’s work at the Migros Museum, Zurich, which focuses specifically on the issue of censorship. A retrospective of Iannone’s paintings, objects, books and films, from 1959 until now, was held recently at the Berlinische Galerie, accompanied by a comprehensive catalogue. In October a further publication bringing together her various writings and interviews will be published by Los Angeles’ Siglio Press.

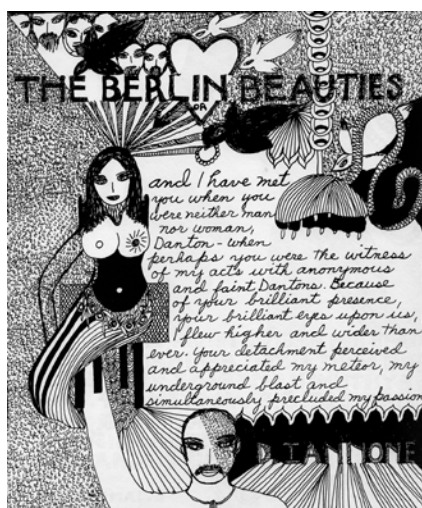
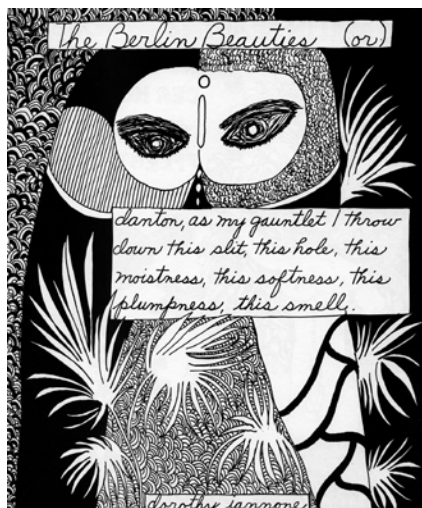
Why this groundswell of interest in Iannone’s work now, given that its subject matter and methodology have remained more or less constant since the late ‘60s? Is it that throughout her works, Iannone has remained vitally present, both as an explicitly portrayed body and a clear and sonorous voice? The uncensored and life-embracing self-portraits are refreshing and rare, despite, or perhaps rather because of, today’s saturation of countless modes of online self-presentation, not to mention the Internet’s ocean of pornography (‘that unrelentingly mechanistic substitute for real feelings’, as Iannone calls it).

Iannone’s background was a literary one, completing her graduate studies in English and American literature at Brandeis University, Massachusetts, in 1958. The following year she married the affluent painter and mathematician James Upham and began to make abstract paintings and collages. By the mid 1960s, these had developed into brightly-coloured, all-over patternings with sharp black outlines. In paintings such as *Sunday Morning* (1965), several scenes spread horizontally across the canvas show small, naked figures in interior settings, interspersed amongst decorative repeating patterns and handwritten excerpts from literary works she admired, such as Shakespeare’s *Anthony and Cleopatra* (c.1607) or Wallace Stevens’s poetry. The subsequent years saw her develop two of the main features that came to characterize her later work: an exuberant folkloristic ornamentation and a naïve figuration which emphasized genitalia – plump pudendas, penises and testicles – visible even on clothed figures. ‘Looking back at my early abstract work’, said Iannone in an interview in 2010, ‘I see that without any intention whatsoever, the lovers gradually appeared and became more and more distinct and that from the very beginning their genitals were

2
Sunday Morning
 1965
 Oil on canvas
 1.9 × 2.4 m

3
*The Berlin Beauties or You Have No Idea
 How Beautiful You Are, Berlin*
 1978
 Pages from artist’s book
 24 × 21 cm





3

Iannones Selbstporträts sind erfrischend, gerade weil wir heute mit Formen der Selbstdarstellung und pornografischen Bildern im Internet übersättigt sind.

lebensfrohen Selbstporträts sind erfrischend, obwohl oder wohl eher gerade weil wir heute mit einer Unzahl von Formen der Selbstdarstellung übersättigt sind, ganz zu schweigen von der Flut pornografischer Bilder im Internet („dem unablässig mechanistischen Ersatz für echte Gefühle,“ wie Iannone sie nennt.)

Iannone kommt aus der Literaturwissenschaft, an der Brandeis University in Massachusetts machte sie 1958 einen Abschluss in Englischer und Amerikanischer Literatur. Im folgenden Jahr heiratete sie den wohlhabenden Maler und Mathematiker James Upham, während sie selbst begann, an abstrakten Gemälden und Collagen zu arbeiten. Mitte der 60er Jahre waren daraus starkfarbige, formatfüllende Muster mit scharf gezogenen Umrisslinien geworden. In Gemälden wie *Sunday Morning* (1965) verteilte Iannone verschiedene Szenen horizontal über die Leinwand: kleine nackte Figuren in Interieurs, dazwischen dekorative, sich wiederholende Muster und handgeschriebene Exzerpte aus bewunderten literarischen

Werken, etwa Shakespeares *Antonius und Kleopatra* (um 1607) oder Gedichte von Wallace Stevens. In den folgenden Jahren entwickelten sich zwei für Iannones späteres Werk charakteristische Merkmale: eine überbordende folkloristische Ornamentik und eine naive Figürlichkeit mit starkem Fokus auf Genitalien – üppige Vulven, Penisse und Hoden. Sie sind selbst bei bekleideten Figuren zu sehen. „Wenn ich mein frühes ungegenständliches Werk im Rückblick betrachte“, erklärte Iannone 2010 in einem Interview, „sehe ich, wie ohne jede Absicht die Liebenden zunehmend in Erscheinung traten, wie sie sich immer deutlicher abzeichneten, und dass ihre Genitalien von Anfang an nicht nur sichtbar, sondern extrem prominent waren. Das war sicherlich ein unbewusster Ausdruck dessen, was mich im tiefsten Herzen beschäftigte.“³

Im Sommer 1967 kam es während einer Reise, die sie mit ihrem Mann nach Island unternahm, zu einem Ereignis, das ihr Leben verändern sollte: ihre inzwischen legendäre Begegnung mit Dieter Roth. Einen

not only present but extremely prominent too. This was surely an unconscious unfolding of what was in my heart.³

It was in the summer of 1967, while travelling with her husband to Iceland, that a life-changing moment occurred for Iannone: her now notorious meeting with Dieter Roth. A month later, she left her husband in New York to return to Reykjavík to be with Roth. She has remained in Europe since, living in Düsseldorf, southern France and finally Berlin, where she first came in 1976 on a DAAD scholarship. That Iannone is rarely mentioned without acknowledging her relationship with Roth is, in this case, not merely the male artist overshadowing his female companion. It is rather that their relationship itself became the primary subject matter for Iannone, not only during the seven years that they spent together but for many of the years that followed. Declaring Roth her muse, in a reversal of usual gender roles, Iannone pursued a personal quest for emancipation that was equal parts feminist, intellectual and sexual.

The works Iannone made during her first years together with Roth were celebrations of monogamous passion but also recorded the accompanying doubts, fights and sadness. Each of the *Dialogues I–X*, (1967–69) consists of a series of brightly coloured drawings in feltpen on cardboard panels, detailing episodes from their life together in which sex played a central, cohesive role. In a series of eight large canvases from 1970 to 1971, her imagery explodes in scale: the bodies are almost life-size and a variety of sex acts take centre stage. Crucial here are the brief capitalized texts that seem to subtitle each panel. ‘Look at Me’ declares one, as a voluptuous figure displays her body from front and back, her pronounced labia as round as her exposed ass. ‘Suck my breasts, I am your most beautiful mother’ declares another as an obedient male sucks a fat pink nipple. The voice of the artist, with its commanding tone and uncensored script, transforms these paintings from fanciful erotica to compelling statements of female assertiveness and emancipation.

While Iannone was developing this revelatory style in Reykjavík and Düsseldorf (where she and Roth moved in 1968), a wave of female artists in the United States were tackling the body and sexuality from a purposefully female perspective, exhibiting in all-women shows organized by artists or feminist curators such as Linda Nochlin and Lucy Lippard. Several took on the still taboo subjects of sexual intercourse or the male nude: in New York, artists like Joan Semmel, Betty Tompkins and Hannah Wilke.⁴ In Britain, Margaret Harrison, Sylvia Sleigh and Così Fanni Tutti were addressing similar concerns. Iannone never aligned herself explicitly with a feminist cause, however, seeing her work more neutrally in terms of ‘Human Liberation’ (the title of a work from 1972, on which is inscribed: ‘One arm for women / One arm for men / who although they need it less / need it too’). The intimately autobiographical nature of her work kept it apart from the more politically orientated, analytical or performative approaches of Wilke or Tutti, or the large-scale photorealistic works of Semmel or Sleigh. The explicit



4

Monat später verließ sie ihren Mann in New York und reiste zurück zu Roth nach Reykjavik. Seither ist Iannone in Europa geblieben, sie lebte zunächst in Düsseldorf, dann in Südfrankreich und schließlich in Berlin, wohin sie erstmals 1976 mit einem DAAD-Stipendium kam. Wenn im Zusammenhang mit Iannone häufig ihre Beziehung zu Roth erwähnt wird, bedeutet das in diesem Fall nicht, dass hier wieder einmal ein männlicher Künstler seine Gefährtin überschattet. Es ist vielmehr so, dass ihre Beziehung zu Roth für Iannone zum vorherrschenden Bildgegenstand wurde, nicht nur während der sieben Jahre, die sie mit ihm zusammen war, sondern auch in den darauffolgenden Jahren. Indem sie Roth zu ihrer männlichen Muse erklärte, kehrte Iannone die üblichen Geschlechterrollen um und vollzog damit einen Akt der persönlichen Emanzipation, der zu gleichen Teilen feministisch, intellektuell und sexuell war.

Iannones Arbeiten, die während ihrer ersten Jahre mit Roth entstanden, zelebrieren die monogame Leidenschaft, verzeichnen aber auch die damit verbundenen Zweifel, Streite und Momente der Traurigkeit. Jedes der *Dialogues I–X* (1967–1969) betitelten Bilder besteht aus einer Reihe

von Filzstiftzeichnungen in leuchtenden Farben auf Karton. Sie schildern ausführlich Episoden aus ihrem gemeinsamen Leben, wobei Sex eine zentrale und verbindende Rolle spielt. In einer Folge von acht großformatigen Leinwänden aus den Jahren 1970 und 1971 vergrößert Iannone den Maßstab drastisch: Die Körper sind nun fast lebensgroß und im Mittelpunkt steht eine Bandbreite verschiedener Geschlechtsakte. Von entscheidender Bedeutung sind die kurzen Texte in Großschreibung, die wie Untertitel jede Tafel begleiten: „Look at Me“ (Schau mich an) heißt es auf einem Bild, auf dem eine Figur wollüstig ihren Körper von vorne und von hinten darbietet, wobei ihre markanten Schamlippen ebenso wohl gerundet sind wie ihr nackter Hintern. „Suck my breasts, I am your most beautiful mother“ (Saug an meinen Brüsten, ich bin deine wunderschöne Mutter) steht auf einem anderen, auf dem ein gefolgloser Mann an einer dicken rosa Brustwarze nuckelt. Die Stimme der Künstlerin verwandelt diese Bilder mit ihrem Befehlston und der unzensierten Wortwahl von Erotica in völlig überzeugende Äußerungen feministischer Selbstbehauptung und Emanzipation.

Während Iannone ihren revelatorischen Stil in Reykjavik und Düsseldorf (wohin sie und Roth 1968 gezogen waren) entwickelte, gab es in den USA eine ganze Reihe von Künstlerinnen, die sich aus einer dezidiert weiblichen Perspektive mit Körper und Sexualität beschäftigten. Sie stellten in rein weiblich besetzten Ausstellungen aus, die von feministischen Kuratorinnen wie Linda Nochlin oder Lucy Lippard organisiert wurden. Einige dieser Künstlerinnen bearbeiteten Sujets, die damals noch tabu waren, etwa den männlichen Akt oder den Geschlechtsverkehr. In New York waren das Joan Semmel, Betty Tompkins oder Hannah Wilke.⁴ In Großbritannien verfolgten Margaret Harrison, Sylvia Sleigh und

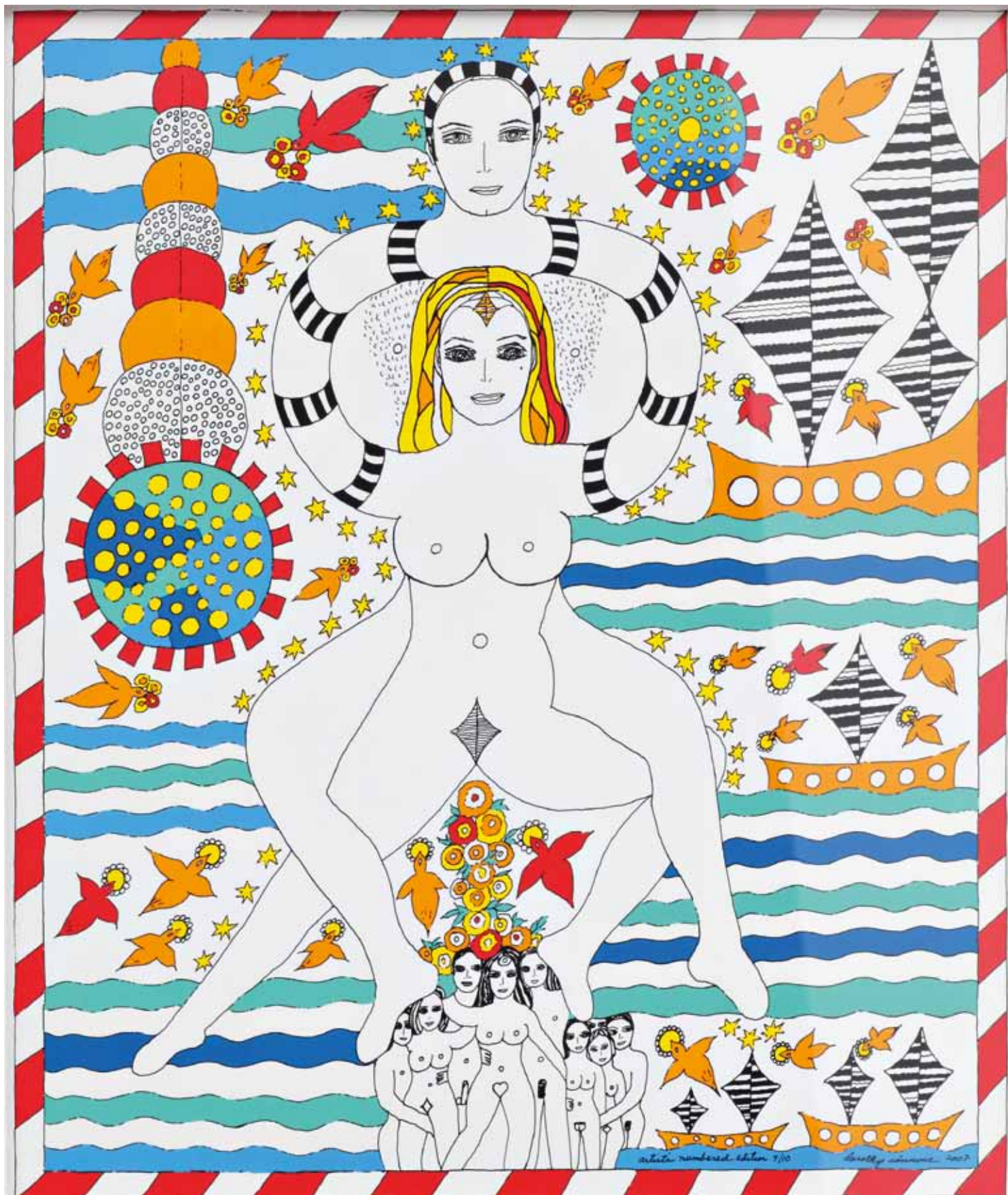
idolization of her lover sat uncomfortably with many of the emancipatory tenets of the feminist movement, though in Iannone's eyes, it too had a feminist component, as she later wrote: 'the exclusion of Eros from life is more easily accomplished if the woman also is denied her importance in humanity.' The autodidactic, folkloristic, storytelling manner of presentation, meanwhile, meant that it hovered on the edges of artistic discourse, in a limbo between art and literature that made it difficult to place. Though she was closely linked to many of the (male) artists involved in Fluxus, she did not see her own work as related to Fluxus concerns, and on being invited to participate in a Fluxus exhibition in 1979, described the tokenistic gesture in lightly ironic terms in a text inscribed on the piece she exhibited: *A Fluxus Essay And An Audacious Announcement* (1979).

Despite her distance from the main activities of second-wave feminism in the field of art, she was nevertheless subject to the same censorship that affected many of her peers when it came to depicting the male nude and sexual activity. One of her earliest artist books, *The Story of Bern* (1970), narrates the events that lead to the censorship of her work in *The Friends Show* at the Kunsthalle Bern in 1969, curated by then director Harald Szeemann, in a compelling series of black and white drawings. Concerned about the public reaction, Szeemann, together with some of the participating artists, agreed that the genitals in her works should be covered over with brown tape. Iannone withdrew her works in protest – as did Roth – and subsequently turned the episode into a new work, *The Story of Bern*. Ironically, a couple of years later this artist's book itself was confiscated by English customs authorities while being shipped to an English bookshop, and was burned before she could intervene.

From the early '70s onwards, the book form became a favoured medium for Iannone, given its ability to yoke text and image and accommodate the narrative dimension of her work. *The Story of Bern* was followed by *Danger in Düsseldorf (Or) I am Not What I Seem* (1973), *Speaking to Each Other, With Mary Harding* (1977) and *Berlin Beauties* (1978) which, though also focusing on sex as a means towards 'ecstatic unity', replaces the specific identity of the lover with a fictional 'Danton'. Further series of drawings and prints followed, such as the wonderfully compelling *An Icelandic Saga* (1978/83/86) in which Iannone tells the fairytale-like story of her meeting with Roth and leaving her husband. These small-scale, text-dense works, many of which are reproduced in full in Siglio Press's forthcoming publication *Dorothy Iannone: You Who Read Me With Passion Now Must Forever Be My Friends*, are perhaps the most convincing of Iannone's oeuvre, effortlessly intertwining drawing and writing, image and voice in their graphic depictions. This diaristic form seems to suggest parallels with the more recent work of American artist Frances Stark, also an artist and writer, who often adopts a similarly disarming confessional tone. In Stark's recent video works such as *My Best Thing* (2011), or *Osservate, leggete con me* (Observed, Read

4
Lions For Dieter Roth
The Present Lion Master
1971
Etching on paper
86 × 95 cm

5
Dieter and Dorothy
2007
Silkscreen print on paper
65 × 55 cm



Despite her distance from the main activities of second-wave feminism, Iannone was nevertheless subject to the same censorship that affected many of her peers.

Così Fanni Tutti ähnliche Ansätze. Iannone hat sich nie explizit zu einem feministischen Programm bekannt, sie verstand ihr Werk eher im allgemeineren Sinne einer „Befreiung des Menschen“ (*Human Liberation* ist der Titel einer Arbeit von 1972; auf ihr ist zu lesen: „Ein Arm für Frauen / Ein Arm für Männer / die ihn zwar weniger / aber doch auch brauchen.“). Der unmittelbar autobiografische Charakter ihres Werks unterscheidet sich von den politischen, analytischen oder performativen Ansätzen, wie man sie etwa bei Wilke oder Tutti findet, und auch von den Ansätzen, die Semmel und Sleigh in ihren fotorealistischen Großformaten verfolgten. Dass sie ihren Geliebten unumwunden zum Idol machte, lag quer zu den emanzipatorischen Lehren der feministischen Bewegung – doch in Iannones Augen hatte das durchaus einen emanzipativen Aspekt, wie sie im Rückblick schrieb: „Der Eros lässt sich leichter aus dem Leben verbannen, wenn der Frau ihre Bedeutung für die Menschheit abgesprochen wird.“ Die autodidaktische, folkloristische, erzähl-freudige Darstellungsform hatte zur Folge, dass Iannones Bilder irgendwo am Rande des

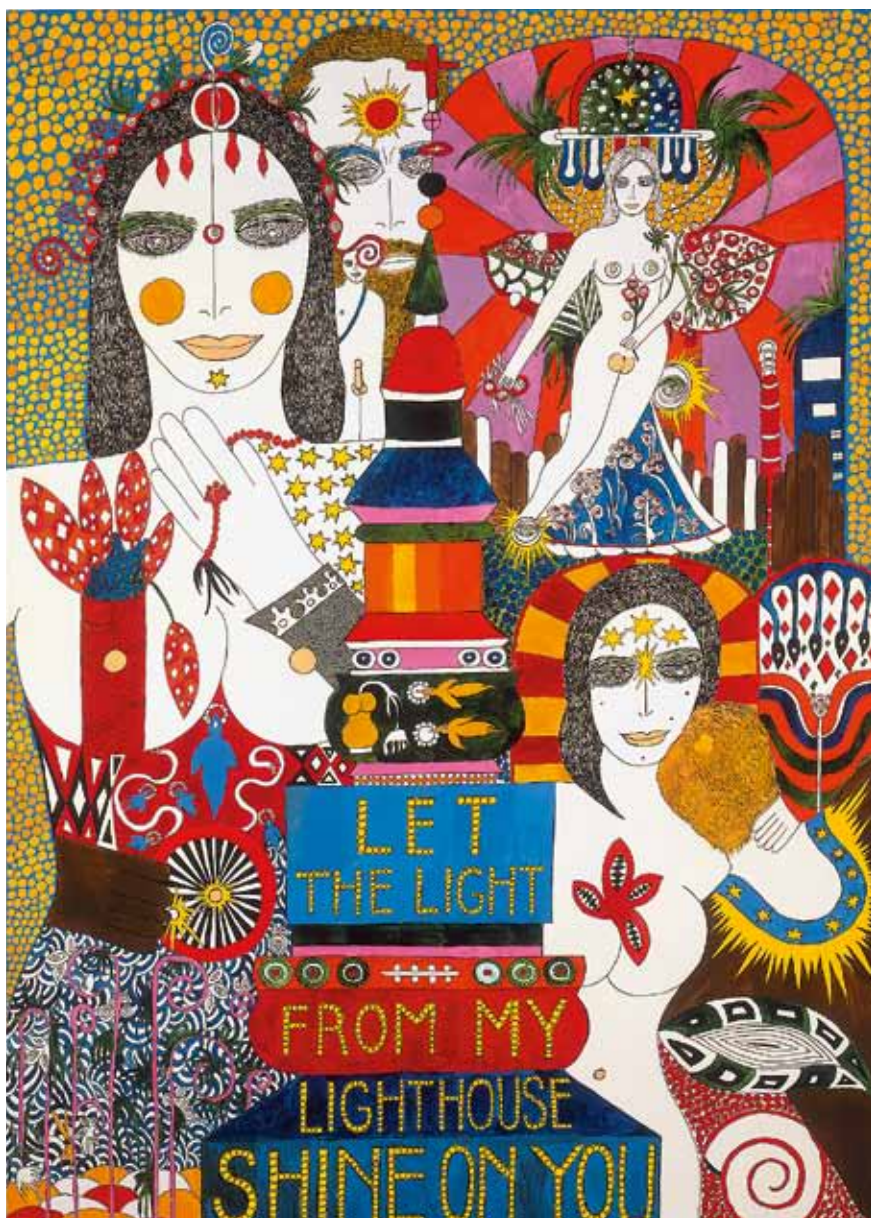
Kunstdiskurses schwebten, in einer schwer zu verortenden Grauzone zwischen Kunst und Literatur. Sie unterhielt zwar enge Verbindungen zu vielen (männlichen) Künstlern der Fluxus-Bewegung, sah aber keine unmittelbaren Überschneidungen zwischen ihrer eigenen Arbeit und den Anliegen von Fluxus. Als sie eingeladen wurde, sich 1979 an einer Fluxus-Ausstellung zu beteiligen, beschrieb sie diese – vermutlich eher ihrem Geschlecht als ihrer Kunst geschuldet – Geste auf dem ausgestellten Gemälde mit einer ironischen Inschrift: *A Fluxus Essay And An Audacious Announcement* (Ein Fluxus-Essay und eine kühne Ankündigung; 1979).

Zur Zweiten Welle des Feminismus sowie deren künstlerischem Umfeld hielt Iannone Distanz, und dennoch war sie, wenn es um die Darstellungen männlicher Akte und sexueller Handlungen ging, der gleichen Zensur ausgesetzt wie viele ihrer Kolleginnen. Eines ihrer ersten Künstlerbücher, *The Story of Bern* (1970), erzählt in eindrucksvollen Schwarzweiß-Zeichnungen, wie 1969 ihre Arbeiten in der vom damaligen Direktor Harald Szeemann kuratierten

The same elements, figures, ornaments and phrases recur – their meaning accrues into a solid, convincing, and deeply personal corpus.

With Me, 2012), subtitles transcribe her dialogues with virtual lovers met in Internet chat rooms, where sexual activity is frankly handled, but becomes just one amongst many different topics in a conversation that moves between politics, work, philosophy and everyday life. Stark too describes the aim of art as one of personal growth, quoting Robert Musil when she says “‘Art’ for me is only a means of reaching a higher level of the ‘self’.”⁵ Like Iannone, Stark’s work revolves around herself and her personal experiences; the peripheral elements that surround the making of art are harnessed as its subject matter in order to, like Henry Miller, ‘record the things that are usually omitted’. Coincidentally, Miller was also an early influence for Stark. For *Untitled (Sexus)* (1992), she presented an edition of Miller’s 1949 novel *Sexus* alongside her own handwritten, carbon-copied version. Thus Stark’s work was unknowingly indebted to Iannone’s fight against censorship – *Sexus* was banned a year after its publication until the 1961 lawsuit filed by Iannone resulted in this being lifted. When it was republished in 1968, a *New York Times* review described how ‘Miller uses licentious sex scenes to set the stage for his philosophical discussions of self, love, marriage and happiness’⁶ – a description that could apply to either Stark’s or Iannone’s work.

In 1984, Iannone became involved in the study and practice of Tibetan Buddhism, and gradually her focus moved towards the discovery of ecstatic unity through spiritual enlightenment rather than sexual union. During the ‘80s and ‘90s, her works began to show the influence of Tantric art, incorporating mantras or images of herself meditating or as a many-armed goddess, while their texts focused more generally on self-discovery. In these paintings, the heart and mind are depicted as one, in a union of corporeal and mental transcendence. Despite this shift, it is nevertheless difficult to orient yourself chronologically within Iannone’s work. Its repetitive style and subject matter suggest not so much development as a deepening of intention. It pictures a journey of a personal nature that is not determined by linear time, but is in fact more similar to the looping, repetitive, circular patterning that she employs visually. The same elements, figures, ornaments and phrases recur and their meaning accrues in what grows to become a solid, convincing, and deeply personal corpus; the result of a life lived with eyes wide open, constantly searching out and making use of what Miller called ‘those elements in the air which give direction and motivation to our lives.’⁷



6
Let The Light
From My
Lighthouse Shine
On You
1981
Acrylic and
gouache on
synthetic board
mounted
on Pavatex
1.4 x 1 m

7
Your Names are
Love Father God
1970–71
Acrylic on linen
mounted on
canvas
1.9 x 1.5 m

8
I Love To Beat
You
1970–71
Acrylic on linen
mounted on
canvas
1.9 x 1.5 m

Gruppenausstellung *Freunde* in der Kunsthalle Bern zensiert werden sollten. Szeemann fürchtete sich vor den Reaktionen der Öffentlichkeit und kam mit einigen der beteiligten Künstler überein, dass die Darstellungen von Geschlechtsteilen in Iannones Bildern mit braunem Klebeband überdeckt werden sollten. Aus Protest zog Iannone – wie auch Roth – ihre Arbeiten zurück und machte die Episode zu einem neuen Kunstwerk: *The Story of Bern*. Doch es ging noch weiter: Einige Jahre später wurde eine Lieferung dieses Künstlerbuchs an eine englische Buchhandlung vom englischen Zoll konfisziert und verbrannt, bevor Iannone intervenieren konnte.

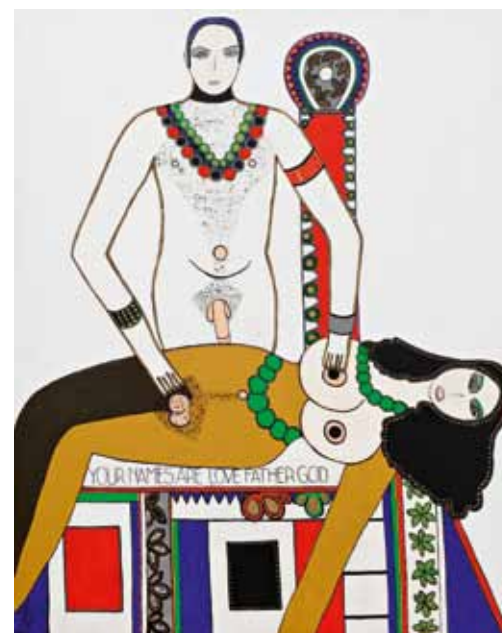
In den frühen 70er Jahren wurde das Buch für Iannone zum bevorzugten Medium – weil sich in ihm eine Brücke zwischen Text und Bild schlagen lässt und es der narrativen Dimension ihres Werks entgegenkam. Auf *The Story of Bern* folgten *Danger in Düsseldorf (Or) I am Not What I Seem* (1973), *Speaking to Each Other, With Mary Harding* (1977) und *Berlin Beauties* (1978). Bei letzterem ging es zwar wiederum um Sex als Mittel der „ekstatischen Vereinigung“, jedoch ersetzte Iannone hier die spezifische Identität ihres Liebhabers durch einen fiktiven „Danton“. Es folgten weitere Serien von Zeichnungen und Drucken, darunter die wunderbare Folge *An Icelandic Saga* (1978/83/86), in der Iannone die märchenhafte Geschichte ihrer Begegnung mit Roth erzählt, und wie sie für ihn ihren Mann verließ. Die kleinformigen, mit Text vollgepackten Arbeiten, von denen viele in voller Länge in dem in Kürze bei Siglio Press erscheinenden Buch *Dorothy Iannone: You Who Read Me With Passion Now Must Forever Be My Friends* enthalten sein werden, zählen vielleicht zu den überzeugendsten ihrer Arbeiten. In diesen grafischen Darstellungen verbinden sich Zeichnung und Text, Bild und Stimme mit enormer Leichtigkeit. Das tagebuchartige Format lässt an die jüngeren Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Frances Stark denken, die ebenfalls zugleich Schriftstellerin ist und oft einen ähnlich entwaffnend bekenntnisthaften Ton anschlägt. In Starcks neueren Videoarbeiten wie *My Best Thing* (2011) oder *Osservate, leggete con me* (2012) geben Untertitel ihre Gespräche mit virtuellen Liebhabern wieder, die sie in Chatrooms kennengelernt hat. In diesen Konversationen werden sexuelle Handlungen zwar offen angesprochen, sind aber eben nur eines von vielen Themen, neben Politik, Arbeit, Philosophie und Alltag. Auch Starck sieht in Persönlichkeitsentwicklung das Ziel von Kunst und zitiert Robert Musil, wenn sie sagt: „Kunst ist für mich lediglich ein Mittel, um ein höheres Niveau des ‚Ichs‘ zu erreichen.“⁴⁵ Wie bei Iannone dreht sich Starcks Werk um die Künstlerin selbst und ihre persönlichen Erfahrungen; das Drumherum des Kunstmachens wird zum Thema der Werke, um – wie Henry Miller – „all das aufzuzeichnen, was für gewöhnlich weggelassen wird“. Miller war auch für die junge Frances Stark eine Inspirationsquelle. Für *Untitled (Sexus)* (1992) präsentierte sie eine Ausgabe von Millers 1949 erschienenem Roman *Sexus* neben einer von ihr handgeschriebenen Kopie des Buchs. Starcks Werk profitiert

somit unwissentlich von Iannones Kampf gegen die Zensur: *Sexus* war ein Jahr nach seinem Erscheinen verboten worden – ein Verbot, das erst in Folge des 1961 von Iannone angestregten Prozesses wieder aufgehoben wurde. Als das Buch 1968 neu aufgelegt wurde, schrieb ein Rezensent in der *New York Times*: „Miller nutzt freizügige Beschreibungen von Sexszenen, um einen Rahmen zu schaffen für seine philosophische Diskussion über das Ich, die Liebe, über Ehe und Glück“⁴⁶ – eine Beschreibung, die ebenso gut auf Starck und Iannone passen könnte.

1984 begann Iannone, sich theoretisch und praktisch mit tibetischem Buddhismus auseinanderzusetzen, womit sich der Fokus ihrer Arbeit zunehmend von sexueller Vereinigung auf die Erkundung ekstatischer Einheit durch spirituelle Erleuchtung verlagerte. Während der 80er und 90er Jahre ließen ihre Arbeiten Einflüsse der Tantra-Kunst erkennen. Sie zeigten nun auch Mantras und Darstellungen der Künstlerin beim Meditieren oder als vielarmige Gottheit, während es in ihren Texten nun allgemeiner um Selbsterfahrung ging. In diesen Gemälden erscheinen Herz und Geist als Einheit, als Vereinigung von körperlicher und geistiger Transzendenz. Trotz dieser inhaltlichen Verschiebung ist es schwierig, sich chronologisch in der Fülle von Iannones Arbeiten zu orientieren. Ihr repetitiver Stil und ihre immer wiederkehrenden Bildthemen lassen weniger eine lineare Entwicklung erkennen, als vielmehr eine stete Vertiefung in die Beschäftigung mit einem konkreten Anliegen. Das Werk Iannones verbildlicht eine ganz persönliche Reise, die nicht durch Zeitläufe bestimmt ist, sondern vielmehr durch schleifenartig sich wiederholende Muster. Es tauchen immer wieder dieselben Elemente, Figuren, Ornamente und Phrasen auf, deren Bedeutungen sich zu einem soliden und zutiefst persönlichen Werkkorpus verdichten – das Ergebnis eines Lebens, das die Künstlerin mit weit geöffneten Augen gelebt hat, ständig auf der Suche nach dem, was Miller beschrieb als „in der Luft liegende Elemente, die unserem Leben Richtung und Antrieb verleihen.“⁴⁷

Kirsty Bell ist Autorin und Contributing Editor von frieze d/e und frieze. Ihr Buch The Artist's House ist 2013 bei Sternberg Press erschienen.

Die Ausstellung Dorothy Iannone im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, ist vom 30. August bis 9. November 2014 zu sehen.



7



8

Kirsty Bell is a writer and contributing editor for frieze d/e and frieze. She is the author of The Artist's House which was published last year by Sternberg Press.

Dorothy Iannone at the Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, is on view from 30 August till 9 November.

- 1 Henry Miller, *Tropic of Cancer*, New York: Grove Press, 1961, S. 11
- 2 Dorothy Iannone, *Censorship and the Irrepressible Drive Toward Love and Divinity*, Berlin: Iannone Editions, 1999, S. 34
- 3 *I'm Still Game: Dorothy Iannone in conversation with Trinie Dalton*, in: *Paris LA*, Sommer 2010, S. 64
- 4 Vgl. Richard Meyer, *Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s*, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, MOCA Los Angeles und MIT Press, Cambridge 2007
- 5 Frances Stark, *A Craft Too Small (on Bas Jan Ader)*, in: *Frances Stark. Collected writing 1993–2003*, London: Book Works, 2003, S. 26
- 6 *France Lifts Its Long Ban On Henry Miller's 'Sexus'*, in: *New York Times*, 20. November 1968
- 7 Miller, a. a. O.

- 1 Henry Miller, *Tropic of Cancer* (Grove Press, New York, 1961), p. 11
- 2 Dorothy Iannone, *Censorship and the Irrepressible Drive Toward Love and Divinity* (Iannone Editions, Berlin, 1999), p. 34
- 3 *I'm Still Game: Dorothy Iannone in conversation with Trinie Dalton*, *Paris LA*, Summer 2010, p. 64
- 4 See Richard Meyer, *Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s*, in *WACK! Art and the Feminist Revolution* (MOCA Los Angeles and MIT Press, Cambridge, 2007)
- 5 Frances Stark, *A Craft Too Small (on Bas Jan Ader)*, in *Frances Stark. Collected writing 1993–2003*, (Book Works, London, 2003), p. 26
- 6 *France Lifts Its Long Ban On Henry Miller's 'Sexus'*, *New York Times*, November 20, 1968
- 7 Henry Miller, *ibid.*