

»Prick Art«

in: Max Stadler, Nils Güttler, Niki Rhyner,
Mathias Grote, Fabian Grütter,
Tobias Scheidegger, Martina Schlünder,
Anna Maria Schmidt, Susanne Schmidt,
Alexander von Schwerin, Monika Wulz,
Nadine Zberg

cache 01

GEGEN|WISSEN

intercomverlag, Zürich 2020

PRICK ART PayPal



Anita Steckel, *Legal Gender*, Collage und Tinte auf Papier, 1971, aus Rachel Middleman: *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s*, Oakland, CA: University of California Press (2018), S. 364, Copyright: Estate of Anita Steckel.

Penis als Eintrittskarte und Zahlungsmittel: Im Februar 1972 verteilte die amerikanische Künstlerin Anita Steckel Kopien der Collage *Money/Cock* an Besucher*innen ihrer Ausstellung im Rockland Community College in Suffern, New York. Für das Multiple wählte sie den Titel *Legal Gender* – eine Anspielung auf den Begriff *legal tender* (gesetzliches Zahlungsmittel) und damit ein Verweis auf das Lohngefälle zwischen Frauen und Männern sowie die politische, gesellschaftliche und ökonomische Benachteiligung von Frauen.

PRICK ART Cut and Paste



Vergleichende Kunstgeschichte. Links: *Achetez des pommes – Kaufen Sie Äpfel*, anonyme Fotografie aus einem französischen Softporno-Bändchen, ca. 1890. Rechts: *Buy My Bananas – Kaufen Sie meine Bananen*, Fotografie von Linda Nochlin, 1972, © Linda Nochlin papers, 1937–2017, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

San Francisco, Anfang 1972, an einem Freitagnachmittag, in einem abgedunkelten Saal des Hilton Hotels. Mehrere hundert Teilnehmer*innen der Jahrestagung der College Art Association (CAA), der größten amerikanischen Vereinigung für Kunstgeschichte, waren gekommen, um die Vorträge des großangelegten Panels zum Thema »Erotik und weibliche Symbolik in der Kunst des 19. Jahrhunderts« zu hören.

»Der gesamte Raum beugte sich nach vorn als *Achetez des pommes* auf der linken Seite der Projektionsfläche angeworfen wurde. [...] Klick. Die Fotografie eines neckischen jungen Mannes erschien rechts daneben. [...] Das Publikum brach in Gelächter aus. Das Kichern und Prusten von 300 Personen füllte den Raum wohl zwanzig Minuten lang, bis wieder Ruhe einkehrte. Klick. Auf dem rechten Bildschirm macht Paul Gauguins Halbakt zweier tahitianischer Frauen mit

Mangoblüten deutlich: Die erotische und herabsetzende Assoziation einladender Früchte und Blumen mit dem weiblichen Körper war dem Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben.«

Carol Ockham: »At First Sight«, in: *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2015/07/criticspage/at-first-site> (13. Juni 2015) (eigene Übersetzung).

»Offensichtlich gibt es eine altherwürdige Verbindung, sanktioniert vonseiten der Hochkultur, zwischen [...] der einladenden Frucht und einem einladenden, saftigen Teil des weiblichen Körpers. [...] Die Assoziation von Obst mit männlicher Sexualität stößt nicht auf die gleiche Akzeptanz, wie *Achetez des bananes* illustriert, ein zeitgenössisches Gegenstück zu *Achetez des pommes*. [...] Obwohl es in der Tat eine reichhaltige weibliche Überlieferung gibt, die

Nahrung – insbesondere Bananen – mit dem männlichen Geschlechtsteil in Verbindung bringt, sind diese Bilder im Bereich des Privaten verankert, sie schlagen sich nicht in Kunstwerken nieder, sondern bloß in Kichern und Feixen [...]. Die Metapher Nahrung/ Penis weist sozusagen keine Aufwärtsmobilität auf. [...] Vielmehr ist die Verbindung des männlichen Geschlechtsteils mit Nahrung immer eine Figur der Meiose, der Untertreibung. Als ein Bild der Verachtung, der Verniedlichung und des Spotts ist sie herabwürdigend; sie nobilitiert und universalisiert das Subjekt nicht, sondern erniedrigt es.«

Linda Nochlin: »Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art«, in: dies. (Hg.): *Women, Art, and Power: And Other Essays*, New York: Harper & Row (1988), S. 136–144, hier S. 141 (eigene Übersetzung).

Die Möglichkeiten und Grenzen des Bildvergleichs illustrierten eine grundlegende, zutiefst gegenderte Dynamik, derzufolge Männlichkeit mit Macht, Besitz und Herrschaft assoziiert wurde, während Weiblichkeit Unterwerfung, Passivität und Verfügbarkeit bedeutete. Die altmodische Pin-Up-Aufnahme mit den Äpfeln hatte Linda Nochlin im Sommer zuvor in Paris an einem Buchstand am Ufer der Seine entdeckt. Die Fotografie hatte sie gleich an Gauguins Doppelakt mit Mangoblüten erinnert, das im Metropolitan Museum in New York hing, ein Gemälde, das auf einer ähnlichen Stilfigur basiert, diese jedoch auf eine ganz andere Ebene kultureller Relevanz hebt. Gab es eine Darstellung, die männliche Sexualität in gleicher Weise porträtierte? Es schien kein solches Bild zu existieren: »Man – oder zumindest ich selbst – konnte ein solches Bild nicht finden.«¹ Für die Kunsthistorikerin war diese Beobachtung bedeutungsvoll. Was würde passieren, wenn traditionelle erotische Darstellungen ihr Geschlecht veränderten? Nochlin entschied, das gesuchte Bild selbst aufzunehmen.

»Warum gab es so wenige männliche Akte von Künstlerinnen und so viele weibliche von Männern? Was sagte das aus über Machtkonstellationen zwischen den Geschlechtern, darüber, wem gestattet war, wen anzublicken? Darüber, wer zu wessen Lust und Genuss objektifiziert wurde?«

Linda Nochlin: »Starting From Scratch: The Beginnings of Feminist Art History« [1994], in: Maura Reilly (Hg.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, London: Thames & Hudson (2015), S. 188–199, hier S. 193–194 (eigene Übersetzung).

»Die Frage war, welches essbare Objekt ich als Pendant für den Penis verwenden sollte. Ich hatte mich schon mehr oder weniger für ein Frankfurter Würstchen entschieden – natürlich kosher –, als ich nach Washington, D.C. ging, um an einer Podiumsdiskussion im Rahmen eines der ersten größeren Treffen von Frauen in der Kunstszene teilzunehmen. Noch heute weiß ich, wie ich mit Louise Bourgeois den Gang entlang ging, die mit großer Begeisterung an der Konferenz teilnahm, und ihr von dem geplanten Foto erzählte. Sie ermutigte mich: ›Verwende lieber eine Banane‹, sagte sie. ›Es wird den Punkt besser rüberbringen.«

Linda Nochlin: *Buy My Bananas*, Pressecommuniqué, Kate Werble Gallery, 22. Juni bis 2. August 2012 (eigene Übersetzung).

Nochlin vereinbarte einen Termin mit einem professionellen männlichen Model. Sie trafen sich im Atelier des Vassar College, wo Nochlin angestellt war. Sie brachte ein großes Tablett, eine Nikon-Kamera und ein Bündel Bananen mit ins Atelier. Als sie dem jungen Mann *Achez des pommes* zeigte, verstand er gleich, worum es ging. Er schlug vor, seine Socken und

Schuhe anzubehalten, in Übereinstimmung mit den Strümpfen und Stiefeln der älteren Aufnahme. Dann warf er sich in Pose – auf welcher Höhe seines Körpers sollte er das Tablett mit den Bananen halten? – und Nochlin drückte ab: eine Aufnahme auf Augenhöhe, eine von unten, eine von oben, fertig.

Als sie *Buy My Bananas* in San Francisco zeigte, kicherte der Großteil des Publikums begeistert, doch »einige, vor allem Männer, reagierten ablehnend. Mit sorgenvoller Miene seufzte ein bekannter Kunsthistoriker: »Oh Linda, was verschwendest du deinen brillanten Verstand an *so etwas!*«² Für Nochlin bestätigten diese Reaktionen eine grundlegende Beobachtung: »Die erotische Symbolik ist geschlechterspezifisch und lässt sich nicht einfach umkehren.«³

PRICK ART Banana Split

»Fruits and Vegetables

Goodbye, he waved, entering the
apple.
That red siren,
whose white flesh turns brown,
with prolonged exposure to air,
opened her perfect cheeks to receive
him.
She took him in.
The garden revolved
in her glossy patinas of skin.
Goodbye.

In general, modern poetry requires
(underline one):
a) more fruit; b) less fruit; c) more
vegetables; d) less vegetables; e) all of
the above; f) none of the above.

But the poem about bananas has not
yet been
written. And nearly everyone worries
about the size of bananas, as if that
had anything to do with flavor. Small
bananas are sometimes quite sweet.
But bananas are like poets: they only
want to be told how great they are.
Green bananas want to be told they're
ripe. According to Freud, girls envy
bananas. In America, chocolate syrup
& whipped cream have been known to
enhance the flavor of bananas. This is
called a banana split.«

Ausschnitte aus Erica Jong: *Fruits and
Vegetables: Poems*, New York: Holt,
Rinehart & Winston (1971).



Natalia Lach-Lachowicz, Stills aus *Sztuka konsumpcyjna*, 1972, aus: Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka (Hg.): *Natalia LL Doing Gender*, Warschau: Fundacja Lokal Sztuki/Lokal_30 (2013), Copyright: ZW Foundation.

Bananen-Selfie: Für »unsittlich«, gar »jugendgefährdend« erklärte das Warschauer Nationalmuseum im Frühjahr 2019 die Arbeit *Sztuka konsumpcyjna* (dt. *Konsumkunst*) von Natalia Lach-Lachowicz (LL) ebenso wie andere feministische Kunstwerke und entfernte sie aus der Dauerausstellung. Öffentlicher Bananenverzehr und Reenactments von LLs Arbeit in den sozialen Netzwerken wurden daraufhin zum Sinnbild des Protests gegen die Einschränkung der künstlerischen und sexuellen Freiheit durch die PiS-Regierung. Als privilegierte »Bananen-Jugend« (bananowa młodzież) waren 1968 auch die studentischen Aktivist*innen der März-Unruhen in Polen verunglimpft worden.

»[In meiner Kunst] zeichne ich alltägliche und triviale Geschehnisse wie Essen, Schlafen, Sex, Ausruhen, Reden usw. auf. Der Anblick jeder dieser Handlungen kann in den Betrachter*innen eine innere Reaktion hervorrufen. Dies ermöglicht mir, eine Tätigkeit in eine andere zu transformieren. Es geht also nicht um Inhalt und äußeren Anschein, sondern um Effekte und Bedeutung.«

Natalia LL: »Transformative attitude« [1972], <https://nataliall.com/en/transformative-attitude-1972/>; siehe auch die deutsche Übersetzung: »Transformierendes Verhalten«, in: *heute Kunst* 9 (1975), S. 10.

In Natalia LLs provokantem Film- und Fotografiezyklus *Sztuka konsumpcyjna* (dt. *Konsumkunst*) (1972–75) verspeisen junge Frauen auf suggestive Weise Bananen, Würstchen und Stangenbrot, dann Sahne, Pudding und Grütze. Im Format schlüpfriger Anspielung verschiebt und befragt die Performance die Bedeutung der Werbeästhetik ebenso wie von Akten des Konsums.

Die Verbindung der Kritik an der Kommodifizierung des weiblichen Körpers mit der wirtschaftspolitischen Logik des Kalten Krieges machten LLs Arbeit bereits im zeitgenössischen Kontext besonders provokativ. In einer sozialistischen Gesellschaft, die sich als Gegenbild des konsumorientierten Westens verstand, war Konsum ein kontroverses Thema. Indem LL neben der Banane als Symbol von Kapitalismus und Wohlstand auch Weißbrot, Süßspeisen und andere Genussmittel zeigte, thematisierte sie darüber hinaus die Nahrungsmittelknapp-

heit und das Versprechen eines besseren Lebensstandards im Polen der 1960er und 1970er Jahre.

Doch LL zeigte auch, dass die Verknüpfung weiblicher Sexualität mit Werbung und Konsum über den Eisernen Vorhang hinweg stabil war. Indem sie Akte des Verzehrs verfremden, nehmen LLs Frauen eine Position ein, in der sie weder Konsumentinnen noch Konsumgegenstand sind. Sie verspeisen die Lebensmittel nicht einfach, sondern lecken, lutschen und erkunden sie mit ihren Mündern und Zungen – und sehen dabei ostentativ in die Kamera. Mit dem direkten Blick in die Kamera verweigern sie sich als Projektionsfläche männlicher Begierde und greifen, in den Worten der Filmtheoretikerin Laura Mulvey, die voyeuristische »Befriedigung, den Genuss und das Privileg des ›unsichtbaren Gastes‹« an.⁴ Der Akt des Konsums wird zu einer Form des Widerstands.

PRICK ART Zwischending



Lilith Stangenberg in *Don Juan*, Regie: René Pollesch, Kostüm: Nina von Mechow, Premiere: September 2012, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin; Fotografie: Margarita Broich, aus: *Wenn der Vorhang fällt: Portraits*, Berlin: Alexander (2014 [2011]), S. 119, mit freundlicher Genehmigung.

»Nein, Don Juan [...] Ich finde dich nicht attraktiv!«,⁵ erklärt Lilith Stangenberg dem Archetyp des Playboys. Ihr Schlusskostüm in René Polleschs Stück *Don Juan* ist eine Inversion des *bunny suits* mit seinem flauschigen Schwänzchen.

»Cloth is not only better than flesh, more purely beautiful, but it can also be more holy and thus more appropriate to the figuring forth of paradise. It is not subject, after all, to sin.«

Anne Hollander: *Seeing Through Clothes*, New York: Viking Press (1978), S. 16.

»But clothes can be accessories to the fact of sin.«

Juliet Ash: »Philosophy on the Catwalk: The Making and Wearing of Vivienne Westwood's Clothes«, in: dies., Elizabeth Wilson (Hg.): *Chic Thrills: A Fashion Reader*, London: Pandora Press (1992), S. 167–185, hier S. 167.



Sara Stockbridge als *half-dressed city gent* (Pagan V, F/S 1990), Fotografien von Robyn Beeche, mit freundlicher Genehmigung der Robyn Beeche Foundation.

»I like to put the cat among the pigeons [...] and I just wanted [...] a girl dressed like a man with no trousers on«, erinnert sich die britische Designerin Vivienne Westwood.⁶ In der letzten von Westwoods »Pagan«-Kollektionen (F/S 1990) verkörperte das Model Sara Stockbridge den *half-dressed city gent* im Slip mit Penis-Graffiti.

»[Wenn man die Gent-Höschen trägt], fühlt man sich anders. Nackt und nicht nackt [...], eine Frau, die wie ein Mann aussieht. Man wird in den Garten Eden zurückversetzt, in einen quasi-natürlichen geschlechtslosen Zustand [...]. Ich trage das Teil und niemand weiß es. Ich bin mir bewusst – auf dem Weg zu einer Vorstandssitzung –, dass eine verborgene Geschlechtstransformation stattfindet und angesichts des Unwissens der anderen bin ich mir seiner Bedeutung umso sicherer. [...] In einer Welt der eintönigen Konven-

tionen koste ich meine geheime Metamorphose aus: das Potenzial für Verwegenheit/Kühnheit.«

Juliet Ash: »Philosophy on the Catwalk: The Making and Wearing of Vivienne Westwood's Clothes«, in: dies., Elizabeth Wilson (Hg.): *Chic thrills: A Fashion Reader*, London: Pandora Press (1992), S. 167–185, hier S. 182, 184 (eigene Übersetzung). Siehe auch Ingrid Loschek: *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen*, Berlin: Reimer (2007).



Sara Stockbridge als *half-dressed city gent* (Pagan V, F/S 1990), Fotografien von Robyn Beeche, mit freundlicher Genehmigung der Robyn Beeche Foundation.

PRICK ART Cutting up

»Die Vernichtung aller Männer ist richtig und gut. Sie dient dem Wohl der Frauen und ist ein Akt der Gnade.« So heißt es in Valerie Solanas' *SCUM Manifesto*, das die Motivation und den Schlachtplan der Society for Cutting up Men (kurz SCUM) präsentierte. Im Jahr 1967 im Selbstverlag erschienen, ist Solanas' Text boshaft, brutal und cool. Aus der Perspektive der Publizistin Andrea Long Chu verwandelt sich Solanas' Abhandlung vom Abschaum der Männlichkeit in ein Plädoyer für eine zeitgemäße transsexuelle Philosophie.

Solanas: »Der Mann ist eine biologische Katastrophe: Das (männliche) y-Gen ist ein unvollständiges (weibliches) x-Gen, d.h. es hat eine unvollständige Chromosomstruktur. Mit anderen Worten, der Mann ist eine unvollständige Frau, eine wandelnde Fehlgeburt [...]. Mann sein heißt kaputt sein; Männlichkeit ist eine Mangelkrankheit und Männer sind seelische Krüppel.«

Chu: »I suppose I ought to be offended to have my Y chromosomes' good name raked through the mud. Frankly, though, I have a hard time getting it up for a possession I consider as valuable as a \$15 gift card to Blockbuster.«



Hannah Wilke, o.T., 1976 (aus der Serie *Gum in the Landscape*). © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles / 2020, ProLitteris, Zurich.

Abfall in der Landschaft: Als sie gefragt wurde, warum sie Kaugummis nutzte, um Labias darzustellen, erklärte die US-amerikanische Künstlerin Hannah Wilke: »[...] weil es die perfekte Metapher für die amerikanische Frau ist: Zerkau sie, hol heraus, was immer du von ihr willst, spuck sie aus und schmeiß dir ein neues ein.«⁷



Hannah Wilke, *o.T.*, 1976 (aus der Serie *Gum in the Landscape*).
 © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke
 Collection & Archive, Los Angeles / 2020, ProLitteris, Zurich.

Solanas: »Vollkommen egozentrisch, unfähig, für jemand anderen etwas zu empfinden, sich in andere hineinzuversetzen oder mit ihnen zu identifizieren, [...] ist der Mann psychisch passiv. Er hasst seine Passivität, darum projiziert er sie auf die Frauen, definiert Männlichkeit als Aktivität und versucht dann, sich dies zu beweisen (›beweisen, dass er ein Mann ist‹). Vor allem beim Vögeln will er's sich beweisen (Big Man with a Big Dick Tearing off a Big Piece). Da er versucht, einen Irrtum zu beweisen, muss er diesen Beweis immer und immer wieder antreten. Das Vögeln ist für ihn ein zwanghafter Versuch zu beweisen, dass er nicht passiv, dass er keine Frau ist. Aber er *ist* passiv und er *will* eine Frau sein.

Da er eine unvollständige Frau ist, versucht der Mann sein Leben lang sich zu vervollständigen, eine Frau zu werden [...]. Mit anderen Worten: women don't have penis envy, men have pussy envy. [...] Wenn der Mann sich selbst als Frau betrachtet [...] und sich den Schwanz abhacken lässt, dann lebt er in einer permanenten Hochstimmung, da er eine Frau ist.«

Chu: »[For Solanas,] all men are closeted trans women. When she hisses that maleness is a ›deficiency disease‹, I am reminded of those trans women who diagnose themselves, only half-jokingly, with testosterone poisoning.

When she snarls that men are ›biological accidents‹, I hear the eminently sensible claim that every man is *literally* a woman trapped in the wrong body. This is what the *SCUM Manifesto* calls pussy envy, from which all men suffer, though few dare to admit it.«

Solanas: »Wenn die Männer klug wären, würden sie sich anstrengen, tatsächlich Frauen zu werden; sie würden gründliche biologische Forschung betreiben, die es ermöglichen würde, Männer seelisch und körperlich in Frauen zu verwandeln.«

Chu: »This [is] a vision of transsexuality as separatism, an image of how male-to-female gender transition might express not just disidentification with maleness but disaffiliation with men. [...] Transition was cast in aesthetic terms, as if transsexual women decided to transition not to ›confirm‹ some kind of innate gender identity, but because being a man is stupid and boring.«

Zitate aus Andrea Long Chu: »On liking women«, in: *n+1* 30/1 (2018) und Valerie Solanas: *SCUM Manifesto* [1967], London: Olympia (1971), auf Deutsch erschienen: dies.: *Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (1983); zitiert wird mit wenigen Ausnahmen die deutsche Übersetzung.



Hannah Wilke befestigt eine Kaugummiskulptur an einem Baum, Fotografie, ca. 1975. © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles / 2020, ProLitteris, Zurich.

»Viel von der feministischen Kunst, die als erotisch gelabelt wird, weil sie genitale Formen darstellt oder auf sie anspielt, hat tatsächlich nichts gemein mit Erotika. Es geht dieser Kunst darum, Frauen zu erregen, aber nicht auf erotische Art [...]. Worum es bei vaginaler Ikonologie geht, ist ein Angriff auf die freudsche Doktrin des Penisneids.«

Barbara Rose: »Vaginal Iconography«, in: *New York 7* (11. Februar 1974), S. 59 (eigene Übersetzung).

Hannah Wilkes Werk, das an der Intersektion von postminimalistischer und feministischer Kunst operiert, basiert auf dem Versuch, die Idee des Penisneids zu diskreditieren und Geschlechterhierarchien zu unterlaufen und umzukehren. Wilkes Fotoserie *Gum in the Landscape* unterläuft phallozentrische Klischees, indem sie sie in Begriffe einer weiblichen Erotik transformiert. Die Kaugummi-Interventionen – einige vorwitzig, andere in ihrer Umgebung kaum auszumachen – zeigen die Form der Vulva nicht als etwas Geheimes, unergründlich Magisches oder Mysteriöses, sondern situieren sie in alltäglichen Kontexten und heben auf diese Weise ihre Gewöhnlichkeit und Natürlichkeit hervor. Wie kleine eigensinnige Weichtiere sitzen Wilkes Vulven in der Landschaft. Sie zeigen sich völlig offen und natürlich, ganz ohne Grund zur Scham. Es ist eine Inversion der freudschen Phalli, die die Kunstgeschichte geprägt haben. Wilke lässt die Betrachter*innen fühlen, als wären Vulven überall: »Vulven im Auge, im Gehirn. Sie lassen sich nicht unsichtbar machen und verdrängen.«⁸

Anmerkungen

- 1 Linda Nochlin: *Buy My Bananas*, Pressecommuniqué, Kate Werble Gallery, 22. Juni–2. August 2012 (eigene Übersetzung).
- 2 Richard Meyer: »Hard Targets: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s«, in: Cornelia Butler (Hg.): *Wack! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge, MA: MIT Press (2007), S. 362–383, hier S. 370 (eigene Übersetzung).
- 3 Linda Nochlin: *Buy My Bananas*, Pressecommuniqué, Kate Werble Gallery, 22. Juni–2. August 2012 (eigene Übersetzung).
- 4 Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino« [1975], in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer (1994), S. 48–65.
- 5 René Pollesch: »Don Juan nach Molière«, in: ders.: *Kill Your Darlings: Stücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2014), S. 323–388, hier S. 329.
- 6 Juliet Ash: »Philosophy on the Catwalk: The Making and Wearing of Vivienne Westwood's Clothes«, in: dies., Elizabeth Wilson (Hg.): *Chic thrills: A Fashion Reader*, London: Pandora Press (1992), S. 167–185, hier S. 170, 175.
- 7 Avis Berman: »A Decade of Progress, But Could a Female Chardin Make a Living Today?«, in: *ARTnews* 79/8 (1980), S. 73–79, hier S. 77 (eigene Übersetzung).
- 8 Deborah Krieger: »A New Exhibition of Second-Wave Feminist Photography Has Vulvas (and Chewing Gum) on the Mind«, in: *Humble Arts Foundation*, <http://hafny.org/blog/2019/6/a-new-exhibition-of-second-wave-feminist-photography-has-vulvas-on-the-mind> (27. Juni 2019).

Weiterführende Literatur

Andrea Long Chu: *Females*, London: Verso (2019).

Rachel Middleman: *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s*, Oakland CA: University of California Press (2018).

Maura Reilly (Hg.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, London: Thames & Hudson (2015).

Kazimiera Szczuka: »Revolutionary Year 1974«, in: Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka (Hg.): *Natalia LL Doing Gender*, Warschau: Fundacja Lokal Sztuki (2013), S. 45–52.