

# Lynda Benglis: forme di intreccio

David J. Getsy

L'opera di Lynda Benglis deride sia il mezzo sia le convenzioni, sfida i limiti, mentre affronta questioni centrali e annose che riguardano la storia, i materiali e i contesti dell'arte. Il suo lavoro ci insegna che cos'è e che cosa può essere la scultura, appropriandosi della scala monumentale e intrecciandola con improbabili liquidità materiche, superficialità tattili e motilità aggraziate.

Dalle prime opere della metà degli anni sessanta fino a oggi, Benglis ha rifiutato le categorie date. La sua produzione si muove tra scultura e pittura (e tra performance e video), ed è stata all'avanguardia nello sviluppo di nuovi e più ampi vocabolari scultorei. Inoltre, ha attinto da posizioni teorico-artistiche che, secondo molti, si escludevano a vicenda, e ha personalizzato, con ostinazione e stravaganza, aspetti dell'espressionismo astratto e del minimalismo<sup>1</sup>. Alcuni fra i suoi primi lavori esprimono questa fusione nella misura in cui possono essere letti a un tempo come opere gestuali e riduzioni geometriche. Sviluppando materiali che rallentano la viscosità e la fluidità della pittura e del colore, Benglis inizia a creare opere interpretabili come esiti di gesti predeterminati, decisamente e provocatoriamente materiche, letteraliste e immediate. L'artista ha sempre superato i limiti delle convenzioni e del medium, a volte in modo conflittuale, come nel caso dei versamenti di lattice pigmentato trasformati in dipinti aderenti al pavimento e in sculture che avvolgono l'intero sito (fig. 1).

Nella sua opera, Benglis ha costantemente lavorato per abbattere le opposizioni e le divisioni che altri ritenevano impossibili da modificare. Un tema centrale nel *corpus* di Benglis, che attraversa la sua vasta gamma di pratiche e mezzi espressivi, è il rifiuto di conformarsi alle strettoie binarie. Il modello binario comprende due termini opposti, incatenati l'uno all'altro in un rapporto di interdipendenza gerarchica ma comunque reciproca, in cui sia la metà dominante che quella subordinata sono

---

1 Per un esame dettagliato e approfondito dei primi decenni dell'opera di Benglis si veda S. Richmond, *Lynda Benglis: Beyond Process*, I. B. Tauris, Londra 2013. Si veda anche S. Krane (a cura di), *Lynda Benglis: Dual Natures*, catalogo della mostra (Atlanta, High Museum of Art, 1991), e F. Gautherot, C. Hancock e S. Kim (a cura di), *Lynda Benglis*, catalogo della mostra (Les presses du réel, Digione, Francia e Irish Museum of Modern Art, Dublino, 2009). Per una riflessione su uno dei primi lavori di Benglis, che prende le mosse dal minimalismo e dall'espressionismo astratto, si veda D. J. Getsy, *Lynda Benglis, Untitled (Beyond Barnett Newman), 1966-67*, in M. S. Witkovsky (a cura di), *Material Meanings: Selections from the Constance R. Caplan Collection*, catalogo della mostra, Art Institute of Chicago, Chicago 2020, pp. 38-41. Per una ricerca di questi temi nelle opere successive, si veda B. K. Obler, *Lynda Benglis Recrafts Abstract Expressionism*, "American Art 32", n. 1, primavera 2018, pp. 2-23.

# Lynda Benglis: Forms of Entanglement

David J. Getsy

Flouting both medium and convention, Lynda Benglis's work transgresses boundaries while nevertheless speaking to central and long-running issues about art's histories, materials, and contexts. Her work teaches us what sculpture is and can be, and she has entangled her appropriation of sculpture's monumental scale with unlikely material liquidities, tactical superficialities, and graceful motilities.

From her earliest work from the mid 1960s to the present day, Benglis has rejected imposed categories. Her work moves in between sculpture and painting (and performance and video), and she has been on the forefront of developing new and expanded sculptural vocabularies. As well, she drew from art-theoretical positions that many saw as mutually exclusive, and she willfully and capriciously adapted aspects of Abstract Expressionism and Minimalism.<sup>1</sup> Some of her earliest works manifest this fusion by operating as gestural and as reductively geometric at the same time. Developing materials that slowed the viscosity and fluidity of paint and pigment, Benglis began to create artworks that could be read as the result of determined gestures; as resolutely and defiantly material; and as literalist and direct. Throughout, she exceeded the limitations of convention and medium, sometimes in confrontational ways, as with her pigmented latex spills that operate as floor-bound paintings and as site-enveloping sculptures (fig. 1).

Consistently in her work, Benglis has collapsed the oppositions and separations that others assume cannot be changed. A central theme of her work, across its wide range of practices and media, has been her refusal to accept binary strictures. Binaries comprise two opposed concepts locked together in a hierarchical but nevertheless mutual interdependence, with both dominant and subordinate halves defined in opposition to their needed and needful counterpart. Binaries accept no outside—no third term—in their flatland worldview. It has been such delimited cartographies that

---

1 A detailed and insightful examination of Benglis's first decades can be found in Susan Richmond, *Lynda Benglis: Beyond Process* (London: I. B. Tauris, 2013). See also Susan Krane, ed., *Lynda Benglis: Dual Natures*, exh. cat. (Atlanta: High Museum of Art, 1991) and Franck Gautherot, Caroline Hancock, and Seungduk Kim, eds., *Lynda Benglis*, exh. cat. (Dijon, France: Les presses du réel and the Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2009). For a discussion of one of Benglis's earliest works that expanded out from Minimalism and Abstract Expressionism, see David J. Getsy, "Lynda Benglis, *Untitled (Beyond Barnett Newman)*, 1966-67," in Matthew S. Witkovsky, ed., *Material Meanings: Selections from the Constance R. Caplan Collection*, exh. cat. (Chicago: Art Institute of Chicago, 2020), 38-41. For a tracking of these concerns to later works, see Bibiana K. Obler, "Lynda Benglis Recrafts Abstract Expressionism," *American Art* 32, no. 1 (Spring 2018): 2-23.

definite in opposizione alla controparte, che è quindi necessaria e che, a sua volta, necessita dell'altra. Il modello binario non tollera alcun elemento esterno, alcun termine terzo, nella sua prospettiva bidimensionale. Sono queste cartografie ben delimitate che Benglis ha continuamente irriso e sovvertito, prendendo di mira soprattutto antichi binarismi formali quali figura/sfondo, liquido/solido, solidità/planarità. Le sculture di Benglis, aderenti al pavimento e al muro, si rifiutano di rientrare nelle coordinate figura/sfondo. Con l'ausilio di materiali industriali viscosi che si induriscono formando flussi bloccati, Benglis ha ricoperto il pavimento versando colori che si mescolano vorticosamente l'uno all'altro, spiazzando così la dinamica figura/sfondo per mezzo di dense fasce adiacenti e rivoli colorati che si abbracciano e abbracciano il pavimento. Queste opere non si limitano a mandare in cortocircuito gli obiettivi della pittura e della scultura modernista, ma sono anche eccessive nei loro colori: per Benglis, le questioni di gusto altro non sono che un'ulteriore struttura imposta, da ridicolizzare o semplicemente da ignorare. In altre opere del primo periodo, l'artista ammucchiava i materiali versati, con un gesto ironico che faceva apparire pignola e sterile la dottrina minimalista del mettere "una cosa dopo l'altra". Nell'ambito di queste ricerche, Benglis ha dato la precedenza a materiali nuovi e sperimentali, che fossero in grado di rendere visibili i loro mutamenti di stato. Per quanto possano avere assunto solidità e monumentalità, i suoi versamenti sul pavimento o le pile di colate di fango conservano comunque l'aspetto e l'evidenza del loro stato liquido. In altre parole, Benglis coltiva l'ibridazione dei materiali e dei processi, e gli oggetti che ne derivano sono catturati e fissati in un momento

Fig. 1  
Lynda Benglis  
*Contraband*, 1969  
lattice pigmentato  
Dayglo colato /  
poured Dayglo  
pigmented latex  
3 x 116 1/  
4 x 398 1/4 in.  
Foto / Photo  
Christopher Burke  
Studios



Fig. 2  
Lynda Benglis  
*Phantom*, 1971  
schiuma  
poliuretana  
pigmentata  
fosforescente /  
phosphorescent  
pigmented  
polyurethane foam  
243.8 x 1066.8 x  
243.8 cm  
The Kansas State  
University Union  
Art Gallery and  
the Kansas State  
University  
Department of  
Art Invitational  
Exhibition  
'71, Union Art  
Galleries,  
Kansas State  
University,  
Manhattan,  
4 febbraio –  
13 marzo /  
February 4 –  
March 13, 1971



Benglis has relentlessly mocked and subverted, with some of her main targets being the time-honored formal binaries of figure/ground, liquid/solid, and solidity/flatness. Benglis's floor- and wall-bound sculptures refuse to obey the coordinates of figure/ground. Using viscous industrial materials that hardened into arrested flows, Benglis overtook the floor with poured colors each swirling into the next, thus displacing figure/ground dynamics with thick adjacencies of colored bands and rivulets that hugged the floor and each other. These works do more than short-circuit the end-games of modernist painting and sculpture; they are also excessive in their color. For Benglis, questions of taste have been one more imposed structure to be flouted—or simply ignored. In other work of these early years, she stacked poured materials in a wry move that made the Minimalist doctrine of "one thing after another" look finicky and sterile.

As part of these investigations, Benglis preferred new and adventurous materials that made their changing states visible. However solid and monumental the floor-bound spills or piles of mud-like pours have become, they nevertheless still retain the look and evidence of their liquid states. That is, Benglis cultivated hybridity in her materials and processes, with the resulting objects being caught in a moment of arrested transition in their response to gravity. This was famously called the "frozen gesture" in Benglis's work, but it is more than that.<sup>2</sup> These works ask to be seen as changed, changeable, and changing. Ambitiously, these poured polyurethane sculptures become their own structures. They can be read, simultaneously, as evidence of

2 Robert Pincus-Witten, "Lynda Benglis: The Frozen Gesture," *Artforum* 13, no. 3 (1974): 54-59. It was Benglis who suggested this phrase to Pincus-Witten.





Fig. 3a  
Lynda Benglis  
*Zita*, 1972  
rete metallica di  
alluminio, festoni  
di cotone, gesso,  
vernice, brillantini  
/ aluminum wire  
mesh, cotton  
bunting, plaster,  
paint, sparkles  
87.6 x 97.8 x 34.3 cm  
Foto / Photo  
Courtesy of the  
RISD Museum,  
Providence, RI

di transizione nella loro reazione alla forza di gravità. Nell'opera di Benglis questa operazione è stata notoriamente definita "gesto congelato", ma è molto di più<sup>2</sup>: queste opere chiedono di essere viste come mutate, mutevoli e in mutamento. Con un gesto ambizioso, le sculture in poliuretano colato di Benglis diventano le loro stesse strutture, perché possono essere lette allo stesso tempo come prova dell'attrazione gravitazionale e come struttura che sfida questa forza. In alcuni pezzi, quali lo straordinario *Phantom* (1971), i cambiamenti di fase nella creazione di queste opere emergono ancora più chiaramente grazie all'uso della fosforescenza, che quasi le

2 R. Pincus-Witten, *Lynda Benglis: The Frozen Gesture*, "Artforum 13", n. 3, 1974, pp. 54-59. È stata Benglis a suggerire questa espressione a Pincus-Witten.

gravitational pull and as a structure that defies it. For some works, like the remarkable *Phantom* (1971), the phase changes of these works become even more accentuated through the use of phosphorescence that animates them as figures and entities (fig. 2). Throughout, in-betweenness, changeability, and the visualization of multiform potentiality remain her aims. Such priorities were, we should remember, anathema to sculpture—a medium that, for centuries prior, was determined by its solidity, its monolithic aspirations to permanence, and its immotility. By contrast, Benglis paradoxically made sculptures as painterly records of actions in three dimensions, but she did so without losing their capacity to hold and overtake space. Liquidity is a formal aim for many of Benglis's sculptures, but it is also often literalized through her commitment to the creation of ambitious fountains.

Solidity in Benglis's work is often bound up with flatness, as with her career-long investigation into the oxymoron of *sculptural gesture*. She has twisted thick tubes into knots, liberating the line from the space of the canvas and its controlling ground. These knotted tubes, too, became surfaces for color and shine, and Benglis employed palettes that were deemed excessive, feminine, or gaudy (fig. 3a). These colors adorned flat surfaces were turned into tubes, torsos, and other biomorphic forms. Like her earlier work, these were evidently created through the manipulation of materials, and they continued with the collapsing of opposites that has been characteristic of her practice. These works are both flat planes and sculptural figures, and the simple and direct gestures that turned the flat into the sculptural are evident in these works. And then there are the remarkable folded and crenulated swirls of Benglis's sculpture of the 1980s (fig. 3b). These, too, oppose the opposition between

Fig. 3b  
Lynda Benglis  
*Kaudi*, 1980  
rete metallica di  
bronzo, intonaco,  
gesso missione a  
olio, foglia d'oro /  
bronze wire mesh,  
plaster, gesso,  
oil-based size,  
gold leaf  
37 x 20 x 15 in.  
Courtesy Pace  
Gallery, New York  
Foto / Photo Kris  
Graves



flatness and depth, plane and structure. Evoking the flow of drapery, these works are clusters of vectors pushing outward to suggest bodies and actions. Benglis's sculptures are resolutely abstract, and they avoid the representation of the specific figure. However, these crenelated sheets take on volume to become unprecedented bodily contours that compress and expand into each other (fig. 4). They contain and convey the physicality of the actions and struggles that were required to realize the final form of each work. For instance, the tension of the central knot in a work like *Trippel II* (1988–90) is both determined and graceful. The lightness of this form is the result of the herculean effort to create the central bind that holds it together (fig. 3c).

The collapsing of oppositions in Benglis's work—between flatness and solidity, gesture and monumentality, surface and depth, and malleability and solidity—are the result of Benglis's concerted questioning of received categories and their limitations. These operations were not merely formal, material, or processual for Benglis. Rather, they have been attempts to work out—through hybrids of painting, sculpture, and ceramics—how to visu-

anima come figure ed entità a sé stanti (fig. 2). In ogni caso la transizionalità, la mutevolezza e la visualizzazione di potenzialità multiformi restano gli obiettivi dell'artista: priorità che in passato erano, va ricordato, un vero e proprio anatema nella scultura, in quanto mezzo che per secoli è stato definito dalla solidità, da aspirazioni monolitiche alla permanenza e dalla staticità. Al contrario, Benglis paradossalmente realizza sculture che sono registrazioni pittoriche di azioni in tre dimensioni, ma lo fa senza perdere la capacità della scultura di contenere e occupare lo spazio. La liquidità è un obiettivo formale alla base di molte delle sue opere plastiche, ma spesso si traduce anche, letteralmente, nell'impegno con cui crea fontane sempre più ambiziose.

Nell'opera di Benglis la solidità tridimensionale si lega spesso alla superficie piatta: di qui la ricerca, lungo tutta la sua carriera, sull'ossimoro del *gesto scultoreo*. L'artista annoda spessi tubi, liberando così la linea dallo spazio della tela e dallo sfondo che la controlla (fig. 3a). Anche questi tubi annodati diventano superfici per il colore e la lucentezza, su cui Benglis impiega tavolozze considerate chiasose, femminili o sgargianti. Questi colori adornano piani che vengono trasformati in tubi, torsi e altre forme biomorfe. Come i precedenti, questi lavori sono realizzati con una manipolazione dei materiali che resta visibile, e si sviluppano attraverso l'unione degli opposti, concetto che ha caratterizzato l'intera prassi di Benglis: sono sia piani che figure scultoree, e i gesti semplici e diretti che trasformano il piano in scultura sono evidenti. Arrivano poi i sorprendenti svolazzi pieghettati e crenulati degli anni ottanta: anch'essi contestano l'opposizione tra superficie piatta e profondità, fra piano e struttura (fig. 3b). Queste sculture, che richiamano un pannello fluente, sono agglomerati di vettori che puntano verso l'esterno per alludere a corpi e ad azioni. Le sculture di Benglis sono decisamente astratte, ed evitano la rappresentazione di figure specifiche. Tuttavia, questi fogli merlati acquistano volume e diventano contorni corporei inediti che si comprimono e si espandono l'uno nell'altro (fig. 4). Contengono, e a un tempo trasmettono, la fisicità delle azioni e delle lotte necessarie per arrivare alla forma finale di ogni opera. Ad esempio, la tensione del nodo centrale in *Trippel II* (1988-90) è al tempo stesso risolta e aggraziata: la leggerezza di questa forma è il risultato dello sforzo erculeo fatto per creare il nodo centrale che la tiene insieme (fig. 3c).

Nell'opera di Benglis l'unione degli opposti – planarità e solidità, gesto e monumentalità, superficie e profondità, malleabilità e solidità – è il risultato di una messa in discussione concertata delle categorie acquisite e dei loro limiti. Per l'artista non si tratta di operazioni meramente formali, materiali o processuali, ma tentativi di elaborare – attraverso ibridi fra pittura, scultura e ceramica – e modi per visualizzare la libertà dai recinti delle definizioni e delle convenzioni ortodosse. Benglis rende i gesti, i colori e le forme concreti e indipendenti, chiedendoci di vederli per quello che sono ora. A loro volta, queste operazioni formali di collisione e unione dei termini binari trovano una controparte nelle metafore e nell'immaginario di Benglis. A questo proposito, occorre mettere in rilievo altri due modelli binari essenziali che l'artista decostruisce: corretto/scorretto e maschile/femminile.

Nel corso della sua carriera, Benglis ha costantemente messo in discussione il decoro e le idee di senso 'comune' o di correttezza: si è rifiutata di accettare che determinate forme, colori o materiali fossero kitsch, banali, volgari o di cattivo gusto, rendendoli invece grandiosi e monumentali. Si è fatta beffe dei valori acquisiti, che fossero formali o sociali, e lo ha fatto attraverso la sua strategia preferita, la

Fig. 3c  
Lynda Benglis  
*Trippel II*,  
1988-1990  
rete metallica  
in acciaio inox,  
zinc spruzzato,  
alluminio /  
stainless steel wire  
mesh, sprayed zinc,  
aluminum  
213.4 x 129.54  
x 45.72 cm  
Courtesy Pace  
Gallery, New York  
Foto / Photo  
Phoebé d'Heurle



alize freedom from the confinements of orthodox definitions and conventions. Benglis makes gestures, colors, and forms both concrete and independent, demanding that we see them for what they are now. In turn, these formal operations of collided and collapsed binaries have their counterparts in Benglis's metaphors and imagery. Here, we must also note two other key binaries that she disarranges: proper/improper and male/female.

Throughout her career, Benglis has questioned decorum and the ideas of "common" sense or propriety. She has refused to accept that certain forms, colors, or materials are kitschy, low, vulgar, or tacky; instead, she makes them grand and monumental. She has flouted received values—be they formal or social—through her preferred



derisione. Deridere significa rispecchiare qualcosa in maniera assurda ed esagerata, ed è in questa chiave che possiamo interpretare la sua strategia della tavolozza di pastelli metallizzati, o la parodia dei ruoli limitati entro cui gli artisti sono costretti.

Una delle grandi nemesi nella derisione di Benglis è forse la più draconiana tra le rigidità binarie, cioè la mappatura gerarchica del mondo attraverso le categorie del femminile e del maschile. Nel 2010 l'artista ha osservato che: "Solo l'interno e l'esterno di una persona sono diversi. Penso che tutti noi abbiamo sia qualità maschili che femminili"<sup>3</sup>. Quando parla delle immagini ironiche che ha realizzato di sé negli anni settanta, affrontando di petto il tema dei limiti legati al genere, ricorda: "Ero volutamente alla ricerca di immagini simboliche e iconiche che avessero il potere di prendere in giro entrambi i sessi. E prendere in giro significa alludere a entrambi i sessi mantenendo l'ambiguità del significato"<sup>4</sup>.

A partire dagli anni settanta, Benglis ha attinto all'energia propulsiva del movimento femminista, rifiutando non solo la gerarchia che poneva gli uomini al di sopra delle donne: si è anche sbarazzata dell'assioma per cui tutto il mondo può essere diviso in modo altrettanto netto e riduttivo. Nel 1992, in un'intervista, ha dichiarato: "Il mio interesse si è sempre mosso su più livelli, ha a che vedere con la multisessualità, la sessualità maschile e quella femminile, e il superamento del sesso"<sup>5</sup>.

Benglis ha spesso parlato dei suoi atti parodistici come espressione di una frustrazione per le rigide distinzioni binarie, *in primis* maschile/femminile. Al loro posto ha coltivato la mescolanza dei significati attribuiti ai generi, l'unione dei termini binari, le tavolozze devianti e, soprattutto, il *potenziale epiceno delle forme*: i suoi tubi e i suoi nodi superano le semplici designazioni di genere, per formare torsori a partire da arti che rifiutano di essere letti attraverso l'attribuzione di un genere.

È proprio studiando la videoarte di Benglis dei primi anni settanta che ho capito per la prima volta quanto la sua prassi artistica punti sull'unione e sul superamento degli assunti binari. In quanto opere più rappresentative della sua produzione, i video di Benglis forniscono una chiave di lettura valida anche per le sue sculture, a prescindere dalla loro astrattezza. In effetti potrei evocare un ultimo modello binario superato, attraverso cui si può osservare il lavoro di Benglis, quello astratto/



Fig. 4  
Lynda Benglis  
*Lure*, 2016  
carta fatta a mano su filo di ferro, brillantini fusi, tempera al carbone / handmade paper over wire, cast sparkles, coal tempera  
91.4 x 66 x 48.3 cm  
Foto / Photo Brian Buckley

Fig. 5  
Lynda Benglis  
*Now*, 1973  
video a colori e con audio / video with color and sound  
11' 45''

Fig. 6  
Lynda Benglis and Stanton Kaye  
*The Amazing Bow Wow*, 1976-1977  
video a colori e con audio / video with color and sound  
30' 07''



strategy of mockery. To mock is to reflect back something with absurdity and excessiveness, and that is one way we can understand Benglis's strategically steely pastel palette or the lampooning of the limited roles into which artists are cast.

A main nemesis for Benglis's mockery has been one of the most draconian of binary strictures, that of a hierarchical mapping of the world as either female or male. She remarked in 2010, "It's only a person's interior and exterior that is different. I think we all have both male and female qualities."<sup>3</sup> Speaking of her 1970s ironic self-images that directly addressed gender's limitations, she recalled "I was consciously searching for symbolic, iconic imagery that could potentially mock both sexes. And to mock means to allude to both sexes and leave the meaning ambiguous."<sup>4</sup> Drawing from the energy of the feminist move-

ment since the 1970s, Benglis has rejected not just the hierarchies that placed men over women; she has also jettisoned the axiom that the world could be so neatly and reductively divided in the first place. In 1992, she told an interviewer, "My interest was always multi-level, to do with multi-sexuality, male as well as female sexuality, and to go beyond sex."<sup>5</sup>

Benglis has often spoken of her acts of mockery directed at her frustration with such binary strictures as male/female. In their place, she has pursued mash-ups of gender's signification, the collapsing of binaries, perverse palettes, and—most of all—an *epicene potential in forms*. Her tubes and knots exceed simple designations of gender, and she has formed torsors out of limbs that rebuff being seen through the either/or of gender assignment.

3 L. Benglis, *Time & Tide*, intervista di M. Cashdan, "frieze 134", ottobre 2010, p. 216.

4 L. Benglis, intervista di F. Buetti, "Bomb 138", inverno 2016-2017, p. 38. Su queste opere, si veda Richmond, *Benglis*, nonché S. Richmond, *Sizing up the Dildo: Lynda Benglis' 1974 Artforum Advertisement as a Feminist Icon*, "n. paradoxa 15", 2005, pp. 24-34. Si veda anche R. Meyer, *Bone of Contention*, "Artforum 43", n. 3, 2004, pp. 73-74, 249-50.

5 *Long Distance: Santa Fe / Auckland: Lynda Benglis Talks to Priscilla Pitts*, in P. Pitts, a cura di, *Lynda Benglis: From the Furnace*, cat. mostra, Auckland City Art Gallery, Auckland, Nuova Zelanda 1992), p. 22.

3 Lynda Benglis, "Time & Tide," interview by Marina Cashdan, *frieze* 134 (October 2010): 216.

4 Lynda Benglis, interview by Federica Buetti, *Bomb 138* (Winter 2016-2017): 38. On these works, see Richmond, *Benglis*, as well as Susan Richmond, "Sizing up the Dildo: Lynda Benglis' 1974 Artforum Advertisement as a Feminist Icon," *n.paradoxa* 15, (2005): 24-34. See also Richard Meyer, "Bone of Contention," *Artforum* 43, no. 3 (2004): 73-74, 249-50.

5 "Long Distance: Santa Fe / Auckland: Lynda Benglis Talks to Priscilla Pitts," in Priscilla Pitts, ed., *Lynda Benglis: From the Furnace*, exh. cat. (Auckland, New Zealand: Auckland City Art Gallery, 1992), 22.



Fig. 7  
Lynda Benglis  
*Hills and Clouds*,  
2013-2015  
calco di  
poliuretano  
pigmentato  
fosforescente  
e acciaio  
inossidabile / cast  
phosphorescent  
pigmented  
polyurethane and  
stainless steel  
309.9 x 551.2 x  
556.3 cm  
Lynda Benglis:  
*Water Sources*,  
Storm King  
Art Center,  
Mountainville,  
New York  
16 maggio – 30  
novembre / May  
16 – November 30,  
2015  
Foto / Photo Jerry  
L. Thompson,  
Courtesy Storm  
King Art Center

figurativo. In molte occasioni, l'artista ha sottolineato come le sue indagini plastiche abbiano trovato una base nella *gestalt* della forma umana e nella conoscenza proprio-cettiva del corpo e delle sue capacità. Nei video di Benglis, le immagini delle persone (fra cui lei stessa) si duplicano e si sovrappongono per generare nuovi dialoghi e possibilità, con momenti di quasi-astrazione. Benglis è stata fra le artiste più perspicaci e coraggiose nella videoarte dell'epoca e la sua esplorazione delle strutture del video e dei meccanismi del *playback* ha esercitato una vasta e profonda influenza. Le sue opere sono fondamentali per comprendere la videoarte e il suo rapporto con la cultura popolare, ma anche la sua capacità di provocare reazioni e di disturbare. In opere come *Female Sensibility* (1973) e *Now* (1973), Benglis colloca se stessa tra l'attore e l'immagine, a volte con una vera e propria performance, introducendo videoregistrazioni delle proprie azioni passate<sup>6</sup> (fig. 5). Proprio come la sua scultura, che rifiuta il binarismo e cerca momenti di transitorietà o di labilità, anche i video di Benglis inseguono una posizione intermedia fra gli opposti. Un'immagine ricorrente in queste opere – a cui attribuisco una funzione allegorica e organizzativa – è la lingua, organo del corpo che evoca l'eroticismo al di là della divisione maschile-femminile. Prensile e tensile, la lingua in Benglis è un elemento analogo alle forme annodate delle sue sculture epicene, che ricreano la loro unicità a ogni nuova rotazione e piegatura. Non dimentichiamo che nel rivoluzionario

6 Si veda la discussione in B. Kurtz, *Video is Being Invented*, "Arts Magazine 47", n. 3, dicembre 1972 – gennaio 1973, pp. 37-44; e S. Richmond, *The Ins and Outs of Female Sensibility: A 1973 Video by Lynda Benglis*, "Camera Obscura 23", n. 3, 2008, pp. 81-109.

Fig. 8  
Lynda Benglis  
*Yellow Tail*, 2020  
bronzo Everdur /  
Everdur bronze  
134.6 x 243.8  
x 188 cm  
Courtesy Pace  
Gallery, New York  
Foto / Photo Davin  
Lavikka



It was through studying Benglis's video art of the early 1970s that I first came to see how much of her artistic practice was invested in collapsing and exceeding binary presumptions. As her most representational works, her videos provide a key to understanding her otherwise abstract sculptures. Indeed, I might suggest a final collapsed binary through which Benglis's work might be viewed: abstract/figurative. On many occasions, she has remarked how her sculptural investigations have found a basis in the *gestalt* of the human form and the proprioceptive knowledge of the body and its capacities. In her videos, images of people (including herself) duplicate and overlap to produce new dialogues and possibilities, and there are moments of near abstraction that ensue. Benglis was one of the most astute and adventurous artists working in video at the time, and her exploration of the structures of video and *playback* have been widely influential. Her works are fundamental to an understanding of video art, its relation to popular culture, and its capacities for feedback and disruption. In works such as *Female Sensibility* (1973) and *Now* (1973), Benglis positioned herself in between actor and image, sometimes literally performing with her own past actions recorded on video (fig. 5).<sup>6</sup> As with her sculpture that refused binarism and pursued moments of transitoriness or labilità, Benglis's videos also sought a position between oppositions. A recurring image in Benglis's video—that I take to be allegorical and organizing—is the tongue, and it appears in multiple videos. The tongue is

6 See discussion in Bruce Kurtz, "Video is Being Invented," *Arts Magazine* 47, no. 3 (December 1972–January 1973): 37–44; and Susan Richmond, "The Ins and Outs of *Female Sensibility*: A 1973 Video by Lynda Benglis," *Camera Obscura* 23, no. 3 (2008): 81–109.



video di Benglis che ritrae un cane parlante intersessuale, *The Amazing Bow Wow* (creato con Stanton Kaye nel 1976), non sono i genitali ma la lingua a condurre allo scioglimento dell'intreccio (fig. 6).

I fogli arrotolati – che diventano tubi, che diventano nodi, che diventano superfici – nelle sue sculture di questo periodo sono collegati all'immaginario che l'artista esplora in video. In entrambi i casi, l'obiettivo è capire come i corpi possano essere evocati senza essere immaginati, e come il corpo possa essere visualizzato in modalità aperte, che ci parlino delle sue potenzialità piuttosto che delle modalità limitate in cui gli altri lo vedono.

Considero le opere di Benglis – in tutta la loro varietà – come un tentativo di visualizzare questa capacità di trasformazione, questa malleabilità e cambio di stato. Anche nella forma durevole della scultura pubblica o della fontana, ci ricordano le altre fasi che i loro materiali hanno attraversato (fig. 7): Benglis ci chiede di vedere il solido come liquido e viceversa. Rifiutando le opposizioni, Benglis mantiene una tensione attiva nelle sue opere, composte da superfici piatte e da versamenti che dominano lo spazio. Oppure nei lavori più recenti, in cui crea forme monumentali ma portatili di argilla estrusa, possiamo osservare un gioco, sofisticato e concettualmente denso, sui vincoli normalmente associati alla scultura e alla pittura. In *Yellow Tail*, ad esempio, Benglis mette in atto una strategia deviante per cui stabilisce un rapporto dinamico con un materiale infinitamente malleabile come l'argilla, che viene tramutato in superficie piatta per poi essere piegato in un nastro di Möbius scultoreo che occupa spazio e offre un'immagine di superficie infinita (fig. 8). Fusa in un materiale scultoreo tradizionale come il bronzo lucidato,

*Yellow Tail* ha una riflettività e una lucentezza che distolgono ancor più l'attenzione dalla solidità tridimensionale, portandola sulla superficie circolare che, come per il nastro di Möbius, può essere vista da entrambi i lati contemporaneamente, nonostante la sua continuità come piano singolo. *Yellow Tail* manifesta e affronta alcune delle questioni più annose sul rapporto tra scultura e pittura, tra tridimensionale e piatto, rifiutando però di accettare la possibilità di una loro contrapposizione, o addirittura di una separazione.

Le preoccupazioni formaliste come la superficie piatta e la profondità, o il piano e il solido tridimensionale sono cruciali per Benglis. Esistono certamente altre modalità di orientamento nei numerosi percorsi del suo lavoro. Ma quel che trovo davvero avvincente è come domande semplici e replicabili come queste possano assumere un significato allegorico e diventare esse stesse monumentali. Le opere di Benglis fanno volutamente implodere le categorie, e ci chiedono di vedere una data forma per quello che era e, allo stesso tempo, per come può essere trasformata.

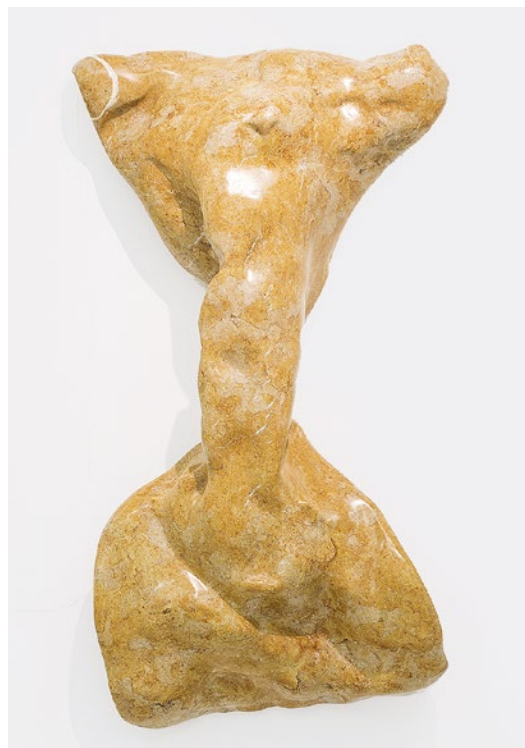


Fig. 9  
Lynda Benglis  
*Untitled*,  
2015-2016  
marmo / marble  
Giallo reale  
139 x 76 x 20 cm  
Collezione privata /  
Private Collection,  
Bologna  
Courtesy l'artista  
e / the artist and  
Thomas Brambilla  
Foto / Photo  
Matteo Zanardi

Fig. 10  
Lynda Benglis:  
*An Alphabet  
of Forms*, Pace  
Gallery, New York  
5 maggio – 2 luglio  
/ May 5 – July 2,  
2021  
Courtesy Pace  
Gallery, New York  
Foto / Photo  
Jonathan Nesteruk



a bodily organ that commands eroticism beyond the division into male and female. Prehensile and tensile, the tongue in Benglis's work is an analog to the knotted forms of her epicene sculptures that create their particularity anew with each twist and fold. One shouldn't forget that in Benglis's revolutionary video about an intersex talking dog, *The Amazing Bow Wow* (created with Stanton Kaye in 1976), it is the tongue rather than the genitals that provides the denouement of that plot (fig. 6).

The rolled sheets—that become tubes—that become knots—that become surfaces of her sculptures of this time are related to the imagery she explored in video. In both, the aim was to think about how bodies could be evoked without being imaged, and how the body could be imagined in open-ended ways that spoke to their capacities rather than the limited ways that others saw them.

I see Benglis's works—in all their varieties—as attempting to visualize such capacity for change, malleability, and changes of state. Even in the durable form of the public sculpture or fountain, Benglis's works remind us of the other phases these materials have gone through (fig. 7). Throughout, Benglis asks us to see the solid as the liquid and vice versa. Refusing opposition, Benglis keeps an active tension in her works that are composed of flat surfaces and spills that nevertheless command space. Or, in her newest work that makes monumental handheld forms of extruded clay, we can see sophisticated and conceptually rich play with the constraints normally assumed of the sculptural and the pictorial. In *Yellow Tail*, for instance, Benglis has strategically and perversely established a dynamic relationship between an endlessly malleable sculptural material (clay) that has been transformed into a flat plane only to be twisted into a sculptural Möbius that both takes up space and offers an image of infinite surface (fig. 8). Cast in polished bronze—a traditional sculptural material—*Yellow Tail's* reflectivity and shine further deflect our attention from solidity to the looping surface that—as with the Möbius strip—we can see both sides at once despite its continuity as a single plane. *Yellow Tail* speaks to and engages with some of the longest running debates about sculpture's relationship to painting—of the solid versus the flat—while refusing to accept that they can be opposed—or even distinguished.

Di recente, con le sue astrazioni in marmo a grandezza naturale, Benglis è tornata con ironia alla tradizione scultorea e alla figurazione. Le sue sculture sono sempre realizzate con una profonda comprensione delle prerogative dei materiali, e queste forme di pietra arrotolate e contorte non fanno eccezione. Lungo tutta la tradizione europea, l'antico e venerato materiale del marmo ha spesso rappresentato un'idea di permanenza, stabilità e forma, nel passato classico come nelle sue rivisitazioni. Allo stesso tempo, un tema centrale nella storia della scultura è da sempre il desiderio di animare e di alleggerire il marmo, come atto di dominio sull'inesorabilità del suo peso: una storia, questa, che potremmo raccontare descrivendo i modi in cui le sculture hanno rappresentato i drappaggi e le stoffe. Benglis è ben consapevole di tutte queste associazioni e traduce nella pesantezza del marmo i tubi annodati e i ventagli merlati che aveva inizialmente realizzato con materiali non tradizionali e sperimentali. La prassi di Benglis privilegia non tanto la lentezza dello scolpire la pietra, quanto azioni corporee evocative come rotolare, spremere, annodare, piegare. È attraverso queste azioni (eseguite su molti materiali) che Benglis arriva a forme che richiamano arti, torsi, e i loro intrecci reciproci. Nelle sculture in marmo, le indagini su flusso, liquidità, azione, abbreviazione, orientamento e superficie colorata, condotte nel corso della sua carriera, si inseriscono ora nella tradizione canonica della scultura, e ci costringono ad ammettere che l'artista in realtà ha sempre partecipato a pieno titolo al dibattito su di essa. Opere come *Untitled* (2015-2016, marmo Giallo reale) sono la testimonianza di questo confronto storico. Le loro forme sono tratte dal vocabolario scultoreo gestuale di Benglis, fatto di nodi, pieghe e torsioni (fig. 9). Sono opere manuali e corporee che gli intagliatori hanno tradotto in pietre inscalfibili, rivelando più chiaramente il dialogo che intrattengono con le sculture frammentarie del passato greco e romano. Considero le opere in marmo di Benglis non come un culmine, ma piuttosto come un commento sulle priorità artistiche che hanno caratterizzato gran parte della sua evoluzione: con una strizzatina d'occhio ci ricordano che, grazie alla continua sperimentazione formale e materiale, nel corso della sua carriera Benglis ha anche contestato la tradizione statuaria, partecipando a quel lungo gioco che è la storia della scultura. A me sembra che queste opere siano sculture di Benglis travestite da marmi: adottano cioè i codici di una tradizione e li esasperano per detronizzarla, per metterne in discussione l'autorità e mostrare in quali altri modi la si può elaborare (fig. 10).

Sperimentando forme, processi e materiali, Benglis ha delineato una conoscenza scultorea che intreccia gli opposti, i termini binari e i concetti universali che le sono dati, e li supera. Nel corso del tempo, la sua opera si è collocata in un punto di equilibrio tra categorie, o successioni di stati, che si presumeva si escludessero a vicenda. È a partire da questa conoscenza faticosamente acquisita, e dalla sperimentazione sui materiali, che la sua arte richiede un'apertura alla visione delle cose nella loro unicità e potenzialità. Per quanto formali siano gli strumenti, il messaggio di queste opere può comunque estendersi al modo in cui noi vediamo gli altri, per analogia: come prodotto delle forze che ci hanno creati, ma anche come qualcosa di più rispetto a quanto ci è stato detto che potevamo essere. "Umanesimo" è la parola che Benglis ha scelto in molte occasioni per riassumere le sue priorità. Con questo termine l'artista intende esprimere un'idea precisa: trattare le persone come potenzialità e particolarità piuttosto che guardarle attraverso una serie di presupposti o categorie predeterminate. Al contrario: Benglis ci chiede di vedere una forma per quello che può diventare.

Such formalist concerns as flatness and depth or plane and solid are crucial to Benglis. There are certainly other ways to navigate through the many pathways of her work. But, what I find so compelling about that work is the ways that such simple and repeatable questions like these can become allegorical and, themselves, monumental. Benglis's works implode categories on purpose, and ask us how we can see a given form for what it was and, simultaneously, how it can be transformed.

Recently, Benglis has wryly turned back to sculptural traditions and the figure once again with her body-sized marble abstractions. Benglis's sculptures are always produced with a deep understanding of the capacities of materials, and these rolling and twisted stone forms are no different. In the European tradition, the time-honored material of marble is often associated with permanence, stability, and form in the Classical past and in its revivals. At the same time, a central theme in the history of sculpture has been the desire to animate and lighten marble in an act of mastery over its obdurate weight. (This story could be told as a history of the ways that drapery and cloth have been represented in sculpture.) Benglis is well aware of these associations. She has translated into the heaviness of marble her knotted tubes and crenelated fans made initially in non-traditional and experimental materials. Unlike the slow carving of stone, Benglis's practice prioritizes evocative bodily actions such as rolling, squeezing, knotting, folding. It has been through these actions (in many materials) that Benglis has arrived at forms that evoked limbs, torsos, and their intertwinings. In the marble sculptures, her career-long investigations into flow, liquidity, action, abbreviation, orientation, and colored surface have been injected into the canonical tradition of sculpture, compelling us to recognize that she has been a full-throated contender in its debates all along. Works such as the *Untitled* (2015-2016, Giallo reale marble) evince this historical dialogue: their shapes are drawn from Benglis's gestural sculptural vocabulary of the knot, the fold, and the twist (fig. 9). These manual and bodily works have been translated by carvers into unyielding stones that now reveal more directly their dialogue with the fragmentary sculptures of the Greek and Roman past. I see the marbles works not as a culmination of but rather as a commentary on Benglis's long-running artistic priorities. They stand as a winking reminder that—for all the relentless formal and material experimentation over her career—Benglis has also been disputing the statuaria tradition and intervening in the long-game of the history of sculpture. To me, these works seem to be Benglis sculptures in marble drag; that is, they adopt the exaggerated codes of a tradition in order to dethrone it, question its authority, and show what else can be done with it (fig. 10).

Through experimentation with the forms, processes, and materials, Benglis has charted a sculptural knowledge that entangles (and exceeds) the oppositions, binaries, and imposed universals given to her. Throughout, her work has positioned itself at a poised place in between supposedly mutually exclusive categories or successive states. It is from this hard-won knowledge and material experimentation that her work demands an openness to seeing things for their uniqueness and capacity to be. However formal the tools are, the message of these works is nevertheless about how we might view each other in this same way—as a result of the forces that made us but as more than what we were told we could be. "Humanism" is the word that Benglis has used on many occasions to summarize her priorities. By this, she means something precise—that of treating people as potential and particularity rather than viewing them through a pre-existing set of assumptions or categories. Instead, she demands that we see a form for what it can become.