

Daimler

Art Collection

Conceptual Tendencies 1960s to today
Daimler Contemporary, Berlin
7. Oktober 2011 – 18. März 2012

Renate Wiehager
Vorwort

Basierend auf den grundlegend neuen Definitionen des Begriffs vom Kunstwerk und der Rolle des Betrachters in Minimal Art und Zero-Avantgarde USA/Europa um 1960 hat sich Mitte der 1960er Jahre die Conceptual Art als eigenständige künstlerische Richtung entwickelt. Kennzeichnend auf formaler Ebene sind klar definierte, objektive Strukturen, in sich geschlossene bildnerische Systeme und – in Überwindung von klassischer Malerei und Bildhauerei – die Tendenz zur Entmaterialisierung des Kunstwerks. Untersucht werden die Bedingungen der Entstehung von Kunst, zeitliche und räumliche Strukturen, die Kongruenz von Theorie und Praxis, die Möglichkeit des geistigen und körperlichen Involvierens des Betrachters sowie die institutionellen Rahmenbedingungen von Präsentation und Rezeption der Kunst.

Wie die leitenden Ideen, Kriterien, Theorien und künstlerisch-medialen Praktiken der frühen amerikanischen Conceptual Art auf ein Feld international agierender Künstlerinnen und Künstler der 1960er/70er Jahre (Südamerika, Asien, Russland) ausgeweitet werden können (und ausgeweitet müssen aus heutiger Perspektive), wie weiterhin diese Linien auszuziehen sind in die Gegenwartskunst hinein bis zu etwa Tatsuo Miyajima, Felix Gonzalez-Torres, Sophie Calle u.a., das hat 2002 Robert Osborne eindrucksvoll demonstriert in seinem großen Phaidon Band ›Conceptual Art‹. Ähnlich verfolgt Tony Godfrey in seinem 1998 publizierten Band ›Conceptual Art‹ die internationale Vernetzung der Ideen, die Beiträge der frühen Künstlerinnen in diesem Feld und hieran anknüpfende aktuelle Positionen. Die politischen und

D

A C

ideologiekritischen Motivationen der Konzeptkunst untersucht Anne Rorimer in ihrem wichtigen Buch ›New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality‹, überschreitet dabei jedoch nicht den selbst gesteckten zeitlichen Rahmen.

›Conceptual Tendencies 1960s to today‹ vereint aktuelle Neuerwerbungen für die Daimler Art Collection mit bereits in unserer Sammlung vorhandenen Werken aus diesem Kontext, sowie Leihgaben von Ceal Floyer und Robert Barry. Künstlerische Positionen der 1960er bis in die 1990er Jahre etwa von Albert Mertz, Joseph Kosuth, André Cadere, Daniel Buren, Olivier Mosset, Arakawa oder Dan Graham werden bildnerischen und medialen Statements jüngerer Vertreter wie Martin Boyce, Santiago Sierra, Jonathan Monk, Isabell Heimerdinger, Andreas Reiter Raabe oder Lasse Schmidt Hansen gegenübergestellt. Zu sehen sind rund achtzig Werke von 20 deutschen und internationalen Künstlerinnen und Künstlern.

Im Horizont der Schwerpunkte der Daimler Art Collection – abstrakte Avantgarden von der klassischen Moderne über Konkrete und Konstruktive Kunst, Zero und Minimal, Neo Geo bis in die Gegenwart – bilden Beispiele historischer Conceptual Art gleichsam einen blinden Fleck, aus vielerlei Gründen, von wenigen Ausnahmen abgesehen (Arakawa, Barry, Burn, Cadere, Darboven, Mosset, Roehr, Walther). Diese werden auch nur zum Teil in der Ausstellung gezeigt, sind jedoch in diesem Katalog präsent. Eine Unternehmenssammlung kann und muss nicht auf museale Vollständigkeit bedacht sein. Gleichwohl grenzen die genannten kunsthistorischen Schwerpunkte häufig an konzeptuelle Strategien, wofür etwa die Werkgruppen von Gernes, Mertz und Morellet prägnante Beispiele sind.

Die gedanklichen und faktischen Nachbarschaften der Werke im Raum erlauben es dem Besucher, die eingangs genannten grundlegenden Momente konzeptueller Kunst zu verfolgen: die Betonung von System und Serie, Entmaterialisierung und Prozesshaftigkeit, Rationalität/Irrationalität der Werkidee, Rahmenbedingungen des Kunstwerks, Involvieren des Betrachters, Kunst als Sprache – Sprache als Kunst, Grenzbereiche von Conceptual und Minimal Art, Medien und Techniken konzeptuell reduzierter Kunst.

Die Konstellation der Werke im Rundgang durch die Ausstellung folgt jedoch wesentlich dem Gedanken der intellektuellen Ausdifferenzierung klassischer konzeptueller Ideen und Strategien in die Gegenwart hinein. Einige Beispiele: Zentrale Themen im Werk von Joseph Kosuth und Isabell Heimerdinger, die den Auftakt der Ausstellung bilden im ersten Raum, sind die prinzipielle Reproduzierbarkeit – und der damit einhergehende Bedeutungsverlust – des

D

A C

verwendeten Materials und die Entstehung von Bedeutung durch sprachliche Momente sowie kulturelle und geistesgeschichtliche Kontexte. Ihre Werke befragen und überschreiten (kunst)institutionelle Rahmenbedingungen, indem sie auf andere Wissensfelder wie Philosophie, Film und Psychologie verweisen. Die Denk- und Aktionsräume von Daniel Buren und Andreas Reiter Raabe überschreiten in vielerlei Hinsicht die Grenzen des klassischen Kunst- und Atelierbegriffs. Beide Künstler deklinieren in prozessual angelegten Werkserien ein strikt konzeptuelles Formenvokabular und reflektieren situative und ideengeschichtliche Kontexte. Ebenso von Bedeutung für beide Künstler ist die Analyse von Malerei und Fotografie als künstlerische Medien.

Zum Abschluss des Rundgangs durch die Ausstellung trifft man auf drei dänische Künstler: Poul Gernes ist als Grenzgänger zwischen Konzept/Minimal/Pop, verbunden mit einem sozialrevolutionären Impetus, aus den 1960er/70er Jahren erst jüngst wiederentdeckt worden. Eine vergleichbare Re-Lektüre des Ende der 1950er Jahre einsetzenden konzeptuellen, multimedialen Werkes von Albert Mertz steht noch aus. Beide Künstler waren für den jungen dänischen Konzeptkünstler Lasse Schmidt Hansen wichtige Vorbilder, was man seinen skulpturalen Dekonstruktionen von Normen, Systemen und Regelwerken aus Kunst und Alltagsleben ablesen kann.

Renate Wiehager

Conceptual Tendencies – Eine Einleitung
Zum historischen Begriff ›Conceptual Art‹

Die historische ›Conceptual Art‹ vornehmlich amerikanischer Prägung hat viele Anfänge. Entworfen hat den Begriff 1963 Henry Flynt im Umfeld von Fluxus als problematische Relation zwischen der Theorie konzeptueller Kunst bezogen auf die *Werkform* und dem Umgang mit Texten als *Lesearbeit*: Flynt diskutiert am Beispiel serieller Musik, dass schon die Notation ästhetisch zu beurteilen sei, nicht erst die Ausführung eines Musikstückes, womit die mentale Leistung sowohl des Komponisten wie des Rezipienten gegenüber der Aufführungspraxis aufgewertet werden.

D

A C

1967 veröffentlicht Sol LeWitt im Artforum seine »Paragraphs on Conceptual Art«, wobei er seine Überlegungen mit Werkabbildungen von Künstlerkollegen wie Carl André, Mel Bochner, Dan Graham und Robert Morris illustriert. Aus der frühen Programmschrift der »Paragraphs« folgt hier ein längeres Zitat, das die wesentlichen Kriterien konzeptueller Kunst bereits benennt, auf welche im weiteren zurück zu kommen ist: »Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, dass alle Pläne und Entscheidungen im voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist. Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht. Diese Art von Kunst ist nicht theoretisch und keine Illustration von Theorien; sie ist intuitiv, schließt alle Typen geistiger Prozesse mit ein und ist ohne Zweck. Sie ist normalerweise unabhängig von der handwerklichen Geschicklichkeit des Künstlers. [...] Nach einem vorgefaßten Plan zu arbeiten, ist ein Weg, um Subjektivität zu vermeiden. Es beugt auch der Notwendigkeit vor, jede Arbeit einzeln zu bestimmen: der Plan würde die Arbeit bestimmen. Einige Pläne würden Millionen an Variationen erfordern, andere eine begrenzte Anzahl, aber beide wären endlich. Andere Entwürfe schließen Unendlichkeit mit ein. In jedem Fall würde der Künstler jedoch die grundlegende Form und die Vorschriften auswählen, die die Lösung des Problems regeln. [...] Es kommt nicht wirklich darauf an, ob der Betrachter die Konzeption des Künstlers versteht, wenn er die Kunst betrachtet. Wenn der Künstler sie einmal aus der Hand gegeben hat, hat er keine Kontrolle über die Art und Weise, wie ein Betrachter die Arbeit wahrnehmen wird. [...] Die Idee selbst, auch wenn sie nicht visuell sichtbar gemacht ist, ist in gleicher Weise ein Kunstwerk wie jedes vollendete Werk. Alle dazwischen liegenden Schritte – Entwürfe, Skizzen, Zeichnungen, misslungene Werke, Modelle, Studien, Gedanken, Gespräche – sind von Interesse. Diejenigen, welche den gedanklichen Prozess des Künstlers zeigen, sind manchmal interessanter als das finale Produkt. [...] Diese Paragraphen sind das Ergebnis meiner Arbeit als Künstler und sind Veränderungen unterworfen, wie auch meine Erfahrungen sich ändern.« (Artforum, Juni 1967, Vol. 5, No. 10, S. 79-83. Dt. in Gerd de Vries, Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, S. 176-185, und: Kunsttheorie im 20. Jh., hg von Harrison/Wood, Bd. II, Ostfildern 2003, S. 1023 f.)

Auf die »Paragraphs« folgen 1969 LeWitts »Sentences on Conceptual Art« (in: Art-Language, Vol. 1, Nr. 1, Mai 1969, S. 11-13. Dt. de Vries 1974 und Kunsttheorie 2003, ebd., S. 1026). Der Künstler wiederholt hier in knappen Sätzen die wesentlichen Ausgangspunkte seiner Arbeit, wobei die polare Verschränkung von »rational/irrational«, »logisch/alogisch« und die Gleichwertigkeit aller Medien und künstlerischen Ausdrucksformen betont werden.

D

A C

Durchsetzung der ›Conceptual Art‹ 1966 bis 1970 Ausstellungen, Galerien, künstlerische Werke Zwischen 1966 und 1970 geben einige Gruppenausstellungen der Entwicklung der Konzeptkunst charakteristische Kontur. ›Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art‹ ist der Titel einer von Mel Bochner 1966 für die New Yorker Visual Arts Gallery organisierten Schau, bestehend aus Blättern und kopierten Buchobjekten auf Sockeln im ansonsten leeren Raum. ›Serielle Formationen‹, kuratiert im Sommer 1967 von Paul Maenz und Peter Roehr für die Frankfurter Goethe Universität, bringt erstmals europäische und amerikanischer Künstler zusammen, ebenso ihr Abend-Event *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören* vom 25.9.1967, 19:45–21:55 Uhr, mit temporären skulpturalen Happenings von Dibbets, Flanagan, Höke, Johnson, Long, Lueg, Posenenske und Roehr. Kuratiert von Joseph Kosuth eröffnet im November 1967 im Museum of Normal Art in New York eine Ausstellung mit amerikanischen konzeptuellen Künstlern, unter ihnen als Gast Hanne Darboven. Die amerikanische Minimal Art und angrenzende konzeptuelle Positionen werden 1968 mit den Ausstellungen in Den Haag und Düsseldorf in Europa eingeführt und kanonisiert.

Die wegweisende, von Konrad Fischer und Hans Strelow organisierte Ausstellung ›Prospect 69‹ zeigt in der Kunsthalle Düsseldorf Beuys, Buren, Merz, Ruthenbeck neben Morris, Naumann und Serra. Kurz zuvor eröffnet auf Schloß Morsbroich die radikal auf Texte, Konzepte, Fotos reduzierte Schau ›Konzeption/Conception‹. Zwei europäische Ausstellungen – ›Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren‹, Stedelijk Museum Amsterdam März/April 1969 (Co-Kurator Harald Szeemann) sowie Szeemanns parallele Schau ›When Attitudes Become Form‹ in der Kunsthalle Bern – sowie die New Yorker Schau ›Information‹ im Museum of Modern Art 1970 fassen die konzeptuellen und minimalistischen Strömungen der Zeit zusammen und kontextualisieren sie mit zeitgenössischen Kunstbewegungen wie Land Art, Minimal Art, Process Art, Arte Povera, Anti-Form etc.

Die kunsthistorische Verankerung, das heißt auch: unser ›Bild‹ der historischen Conceptual Art ist gleichwohl wesentlich geformt worden von der intelligenten Strategie und kommunikativen Kompetenz eines Galeristen und eines Buchprojektes. Der New Yorker Seth Siegelaub hatte 1968 eine Broschüre mit Abbildungen und Nummern von Werken von Douglas Huebler herausgegeben, es gab jedoch keine Ausstellung in seiner Galerie. Parallel veröffentlichte er das ›Xerox-Book‹, das heute als ein Gründungsdokument der Konzeptkunst gelten kann. Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt und Robert Morris erhielten je 25 Seiten zur freien Gestaltung, das Buch wurde mit Kopiergeräten

D

A C

vervielfältigt. Siegelaub organisierte 1969 mit Barry, Huebler, Kosuth und Lawrence Weiner die Ausstellung ›January 5–31, 1969‹, veröffentlichte aus diesem Anlass Interviews mit den Künstlern im Arts Magazine, integrierte sie in die Ausstellung ›Prospect 69‹ Düsseldorf, auch hier begleitet von im Katalog publizierten Interviews – so entstand der Eindruck, es handele sich bei der ›Conceptual Art‹ um eine Künstlergruppe mit festem Programm, statt tatsächlich um ein Galerieprogramm. Eine ebenso wichtiges Statement in diese Richtung war Siegelaubs Ausstellung ›March 1–31, 1969‹, eine erste nur als Katalog bestehende Schau, jedem Tag des Monats war ein Künstler zugeordnet, der nur seinen Namen listen lassen oder zusätzlich ein ›Werk‹ schriftlich fixieren konnte.

Neben dieser prominenten Positionierung der Siegelaub-Künstler ist jedoch nachdrücklich hervorzuheben, dass auch Programmatik und Engagement einiger weniger deutscher Galerien die Durchsetzung minimalistischer Positionen und das Bild der frühen Konzeptkunst mit geformt haben. Im Oktober 1967 eröffnet Konrad Fischer in Düsseldorf seine Galerie mit einer ersten Einzelausstellung von Carl Andre in Europa, es folgen weitere europäische Premieren mit Künstlern der Minimal und Conceptual Art wie Artschwager, Weiner, Darboven, Long, Panamarenko, Rinke, Rückriem, Ruthenbeck und erste deutsche Einzelausstellungen mit Boetti, Buren, Dibbets, Fulton oder Merz. Die Galerie Ricke Kassel zeigt 1967/68 ›Ten from Castelli‹ und ›Primary Structure‹ sowie Einzelausstellungen mit Gerhard Richter, Barry Flanagan, Gary Kuehn, nach der Neueröffnung in Köln 1968 folgen erste Einzelausstellungen mit Bill Bollinger, Keith Sonnier, Richard Serra, Lee Lozano, Richard Artschwager und Barry Le Va. Die Galerie Hans-Jürgen Müller in Stuttgart bringt 1967/68 aus den USA Künstler wie Arakawa, Robert Mangold oder Tony Smith nach Deutschland. Zwischen 1964 und 1972 zeigt Heiner Friedrich in München, bis 1966 gemeinsam mit Franz Dahlem, in seiner Galerie wegweisende Vertreter von Minimal, Land Art und Conceptual Art – zusammengefasst, auf hohem Niveau reflektiert und kommuniziert werden all diese Entwicklungen in Deutschland ab 1970 von Paul Maenz und Gerd de Vries in ihrer Galerie in Köln.

Die amerikanischen Galerien waren Mitte der 1960er Jahre zunächst sehr offen gegenüber der Präsentation ›ihrer‹ Künstler/innen in Europa, da sie sich darüber eine Steigerung des Marktwertes versprachen: »Kunstmuseen, in Amerika privat finanziert, gaben nur jungen amerikanischen Künstlern Gelegenheiten für Retrospektiven, die über Galerieausstellungen und Ausstellungen in europäischen Museen sich einen Namen machen konnten: Ihr Name versprach dann den Trustees eine lukrative Gelegenheit der Kapitalanlage zu sein, da dieser Marktwert bei einer amerikanischen Anerkennung des Debütanten sich steigern würde.

D

A C

Sammlungsankäufe vor der geplanten Ausstellung und Pushen des angekauften Künstlers durch Ausstellungen im eigenen Haus waren die naheliegenden Aktivitäten. Die Verbindungen zwischen Kunst und Kritik wurden also in Amerika von privaten Interessen – von Eigentumsinteressen – in einer ungleich offeneren Weise als in Europa gelenkt.« (Thomas Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England 1963–1976*, Frankfurt 1992, S. 161) Von diesem Klima kühl kalkulierender Strategien berichtet Hans-Jürgen Müller, der nach euphorisch erlebten ersten Besuchen bei Künstlern und Kollegen in New York Anfang der 1960er Jahre nach einem erneuten Aufenthalt 1968 ein ernüchtertes Fazit zieht: »Ich flog wieder nach New York. Diesmal bereits mit kälteren Gefühlen. Ein Jahr zuvor war das freundliche Kunstwetter plötzlich umgeschlagen, und die Amerikaner bekundeten unverhohlen ihr kommerzielles Interesse an uns Deutschen. ›Can we do some business together?‹ war an die Stelle von ›What can I do for you?‹ getreten. Und ›Wir können Sie auf die Warteliste setzen‹ durfte als neue Höflichkeitsform gewertet werden für das frühere ›Es wäre uns ein Vergnügen, Ihnen das Atelier des Künstlers zu zeigen‹. Im vergangenen Jahr hatte ich noch eine Tony Smith Ausstellung mit der Fischbach Gallery realisiert; jetzt wehte mir der schöpferische Wind New Yorks nur noch mit gemäßigter Brise entgegen.« (H.-J.M., *Kunst kommt nicht von Können*, Nürnberg 1976, Neuaufl. 1990, S. 99) Zwischen den Daten 1962/1970 und damit verbundenen neuen Ausstellungsformaten und Theoriebildungen liegen die werkbezogenen Formulierungen von Künstlern, die wesentlich die Auseinandersetzung mit der historischen Conceptual Art und deren Weiterentwicklung in die konzeptuellen Tendenzen der Gegenwartskunst definiert haben: die Anti-Foto-Fotobücher von Ed Ruscha (von den *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962, zu *Every Building on the Sunset Strip*, 1966), Yoko Onos ab 1962 entstehende *Instructions for paintings*, die ersten Foto-Performance Projekte von Stanley Brown in Holland 1962/63, Joseph Kosuths 1965 einsetzende Serie der ›One and Three‹-Werke (Präsentation eines Objekts mit dessen Foto und Lexikondefinition), Daniel Burens erste öffentliche Arbeiten mit Streifen in Paris 1966, On Kawaras 1966 beginnende Serie der *date paintings* und begleitenden *postcard* und *notebook pieces*, Bruce Naumans *Eleven Color Photographs* von 1966 mit im Studio inszenierten Szenen, die erste Malerei-Performance von Buren/Mosset/ Parmentier/Toroni in Paris am Abend des 2. Januar 1967, Dan Grahams Artikel *Homes for America* im Magazin ›Arts‹ 1967/68, Michael Heizers erste *Earth Works* und Richard Longs erste Land Art–Arbeiten 1967, Robert Rymans erste Einzelausstellung in der Bianchini Gallery New York mit den 13 Werken der *Standard*-Serie, Franz Erhard Walthers 1968 in Köln/New York erscheinendes Buch- Projekt ›Objekte, benutzen‹, Sol LeWitts Ausstellung der *46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes* in der New Yorker Dwan Gallery Februar 1968, Walter de Marias

D

A C

Erdraum in der Münchner Galerie von Heiner Friedrich im September 1968, Hans Haackes Fütterung der Tauben am Strand von Coney Island am 30. November 1968, Ian Burns und Mel Ramsdens (als Teil der Gruppe Art& Language) Foto-Text-Arbeit *Excerpts from Six-Negatives Book* 1968, Hanne Darbovens Einzelausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach mit sechs Filmprojektionen nach sechs Büchern des Jahres 1968. Als ein programmatisches Werk der ›Hochzeit‹ der Conceptual Art sei hier genannt Robert Barrys *Inert Gas Series: Argon (from a measured volume to indefinite expansion: am 4. März 1969* wird ein Liter Argon-Gas in die Atmosphäre entlassen, dokumentiert als Fotografie. Den weiteren Gang der Ereignisse kann man nachlesen in Lucy Lippards tabellarischer Zusammenstellung ›Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972‹ (Erstdruck New York 1973; Neuauflage 1997). Kriterien Konzeptueller Kunst Aus dem bis hierher knapp Skizzierten geht bereits hervor, dass die historische Conceptual Art nicht eine umgrenzte und definierbare Avantgardebewegung wie die Ismen der klassischen Moderne war, sondern unterschiedlichste Werkformen, Haltungen, Strategien und Argumentationen zusammenfasst. Verbunden werden diese in vielen Fällen durch eine explizit politische und zeitkritische Ausrichtung, durch institutionskritische Tendenzen sowie eine analytische Haltung gegenüber der Kunstentwicklung.

Die Tauglichkeit des Begriffs ›Conceptual Art‹ lässt sich begründen mit dem um 1970 einsetzenden »translokalen Interesse an strategischen Gegendiskursen, die sich gegen die Warenförmigkeit, den Fetischcharakter von Kunst und die Produktions- und Distributionssysteme in der spätkapitalistischen Gesellschaft richten. Die Conceptual Art distanzierte sich nicht zuletzt von modernistischen, auf Expression und Subjektivität basierenden Konzeptionen von Autor und Meisterschaft sowie von dem Konstrukt einer reinen Visualität des Kunstwerkes. Wie auch andere künstlerische Entwicklungen der Nachkriegszeit trugen konzeptuelle Verfahren dazu bei, die individuelle Handschrift und die handwerklichen Fähigkeiten der Künstler/ innen zu entauratisieren zu Gunsten der werkkonstituierenden Rolle der Betrachter/innen.« (Sabeth Buchmann, in: Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 49.)

Im Vorwort zu dieser Publikation wurden bereits einige grundlegende Momente konzeptueller Kunst genannt, die im folgenden an einzelnen älteren wie aktuellen Werken kurz benannt seien: die Betonung von System und Serie, Entmaterialisierung und Prozesshaftigkeit, Rationalität/Irrationalität der Werkidee, die Untersuchungen der Rahmenbedingungen des Kunstwerks, Involvieren des Betrachters, Kunst als Sprache – Sprache als Kunst,

D

A C

Grenzbereiche von Conceptual und Minimal Art, analytischer Umgang mit den Medien und Techniken konzeptuell reduzierter Kunst.

System und Serie – Malerei als Konzept

»Nach einem vorgefaßten Plan zu arbeiten, ist ein Weg, um Subjektivität zu vermeiden. Es beugt auch der Notwendigkeit vor, jede Arbeit einzeln zu bestimmen: der Plan würde die Arbeit bestimmen.« (Sol LeWitt)

Wenn einerseits gilt, dass die klassische Conceptual Art das Medium Malerei als ideologisch kontaminierte Kunstform auszugrenzen suchte, so haben doch parallel Künstler/innen daran gearbeitet, die materiellen und intellektuellen Momente der Malerei zu dekonstruieren und in neue Werkformen zu überführen. Prominentes Beispiel sind die über vier Jahrzehnte hinweg entwickelten weißen Bildobjekte Robert Rymans, der die Elemente bildnerischer Setzungen und Entscheidungen analysiert und in die Sichtbarkeit transponiert. In ebenfalls seriell angelegten Werkfolgen haben auch die dänischen Künstler Poul Gernes und Albert Mertz sich mit dem Medium Malerei auseinandergesetzt. Gernes verband in seinem Werk Momente von Pop, Fluxus, Minimal und Konzept mit einer explizit politischen und sozial engagierten Haltung. 1961 gründete er in Kopenhagen die ›Experimentelle Kunstschule‹ und trug von dort aus die Malerei und die Kunst als positiv erlebbares Gestaltungsmittel in öffentliche Räume. In diesem Kontext entstehen plakativ auf Kreise oder Streifen reduzierte Bildobjekte, die ihr schnelles und emotionsloses ›Gemachtsein‹ vorführen und als Dekorationsstücke eingesetzt wurden – mittlerweile hat jedoch das Kunstsystem sie unbarmherzig wieder re-auratisiert.

»Warum ich dagegen bin, Bilder zu malen? Der eigentliche Akt des Malens bringt mir eine sinnliche Befriedigung, aber ich finde die Entscheidungen, welche Form und welche Farbe mich beeindrucken, falsch, denn sie können nur subjektiv beantwortet werden und nicht als Axiom gelten.« (Kat. Total Mertz, Kopenhagen 1999, S. 145) Das hier sich aussprechende Ziel der Überwindung von Ausdruck und Sensualismus als Momente der Kunst bestimmt bereits Mertz' Frühwerk. Mit seiner Übersiedlung nach Frankreich 1963 bekommen bildbezogene, konzeptuelle Recherchen größeres Gewicht, Mertz beschäftigt sich mit den Theorien von Minimal Art und Konzeptkunst und liest die Texte von Künstlern wie Buren, Andre, Judd, Morris oder Kosuth. 1968 reduziert Mertz seine Palette auf die Primärfarben Rot und Blau, die jetzt seriell entstehenden Bilder betitelt der Künstler als ›Rot/Blau Vorschlag‹, er erweitert zugleich seine Bildideen zu raumbezogenen Konstellationen frei hängender Leinwände, Readymades, Objekte und Skulpturen. Mertz stellte demonstrativ das Nicht-Intakte und

D

A C

konservatorisch gesprochen Ramponierte der *physischen Gestalt* seiner Werke heraus, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf Authentizität und Stringenz des *Gedankens* zu fokussieren.

Olivier Mosset zeigte seine ersten, in serieller Folge entstehenden Kreisbilder 1966 in der Pariser Galerie Yvon Lambert. Kurze Zeit später lernte er Daniel Buren, Niele Toroni und Michel Parmentier kennen, mit denen er die Künstlergruppe B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, die Gruppe existierte 1967-69) gründete. In öffentlichen Malaktionen, die jeweils nur einen Abend dauerten, demonstrierten die vier jungen Künstler polemisch den radikalen Bruch mit der damals dominierenden Malerei der École de Paris und des abstrakten Expressionismus. Zwischen 1966 und 1974 malte Mosset rund 200 identische Kreisbilder, dieser »Exzess« der Reduktion malerischer Entscheidungen und der Nivellierung des Bildes als Bedeutungsträger führt schließlich zu seinem temporären Ausstieg aus der Kunst.

Daniel Buren verbindet seit Mitte der 1960er Jahre bis heute in seinem Werk medienkritische mit explizit institutionskritischen Aspekten. Seine im Kontext von B.M.P.T. zuerst 1967 entstehenden Flächen mit 8,7 Zentimeter breiten Streifen – als malerische Aktionen und temporäre Manifestationen im öffentlichen Raum – zählen in ihrer Entwicklung über nunmehr fast fünf Jahrzehnte hinweg zu den konsequentesten Formulierungen einer konzeptuell angelegten bildnerisch-seriellen Strategie.

Shusaku Arakawa und Madeline Gins arbeiteten rund vier Jahrzehnte in New York an der Idee eines Gesamtkunstwerks, das Architektur und den menschlichen Körper, Poesie und Philosophie umschließt. In den Bildern der 1960er Jahre entwickeln Arakawa/ Gins eine eigene Sprache konzeptueller Malerei. Es ist eine poetische Kombination aus Zeichen, Begriffen und grafischen Elementen, die vor den weißen Grund einer Zen-philosophischen »schweigen den Leeren« gestellt sind. Die Begriffs-Bilder bekommen erst in der Vorstellung des Betrachters Farbe und Gestalt. Ab 1963 entwickeln Arakawa/Gins gemeinsam ein monumentales Projekt konzeptueller Malerei, *The Mechanism of Meaning*, 1963-73, das sich explizit gegen die ihrer Meinung nach seelenlosen Geometrien der zeitgleich in New York dominierenden klassischen Minimal Art richtet. Den selbstreferentiellen Objekten der Minimal Art setzen Arakawa/Gins eine poetische, minimalistische Zeichensprache entgegen, die sich als ein umfassendes Kompendium menschlicher Fähigkeiten artikuliert.

D

A C

Die *Blue Reflex*-Werke waren Ian Burns letzte abstrakte Gemälde, die unmittelbar vor seiner konzeptuellen Phase entstanden, in der er den Einsatz von Farbe aufgab. Das Bild spiegelt unterschiedliche künstlerische Entwürfe der 1960er Jahre: Lokal kommt der Farbe Blau in der Geschichte der australischen Malerei besondere Bedeutung zu, international knüpft Burn an das legendäre ›International Klein Blue‹ von Yves Klein und die reduzierte Objektkunst des amerikanischen Minimalismus an. Die Oberfläche scheint mit Hilfe eines industriellen Verfahrens hergestellt, obwohl sie der Künstler tatsächlich manuell aufgespritzt hat. »Die Oberfläche ist unbedeutend, purer Zufall, und bleibt intakt nur als Reflex [...] der Reflex gibt den Maßstab des Bildes«. (I. B.)

Jonathan Monk analysiert seit Mitte der 1990er Jahre die Rezeption der bahnbrechenden Werke abstrakter Kunst des 20. Jahrhunderts. In animierten Filmen, Zeichnungen, Objekten und Installationen interpretiert er die Ikonen der Gegenstandslosigkeit unter Aspekten von Duplizierung, Perpetuierung und Permutation. Dies jedoch nicht in denunziatorischer Form, sondern im Sinne einer kritisch-wissenschaftlichen Analyse grundlegender Parameter der Abstraktion, deren Interpretation, Kombination und von Missverständnissen begleiteter Reduktion auf dem Weg durch die Stilabfolgen der Moderne. Logik und Objektivierbarkeit der Verfahren entlehnt Monk der Haltung von Conceptual und Minimal Art der 1960er/70er Jahre, er unterminiert diese jedoch zugleich, indem er sie mit Formen privater Aneignung und einem lässigen britischen Humor konterkariert.

Ein Monk vergleichbares ›Durchspielen‹ der wesentlichen Ismen der Moderne konkretisiert sich im malerischen Werk von Andreas Reiter Raabe zunächst im Erproben und forschenden Vertiefen künstlerischer Zufälligkeiten, die sich auf die Frage beziehen: Wie unterbricht man reine Monochromie mit ihren eigenen Mitteln? Wie weit überlässt man ein Allover sich selbst? In welcher Form lassen sich Farbfelder skulptural weiterdenken? Wie lassen sich durch Lichtreflexe und Spiegelungen Räume bildlich konzipieren und wie müsste Architektur aussehen, um darauf zu antworten? Welche Kopplungen von Farbe, Wand, Raum, Natur, Architektur sind heute noch tragbar und weiter zu entwickeln? Wo und für welchen Kontext bündelt allein die Fotografie essentielle Qualitäten einer Bildfindung?

Konzeptueller Einsatz der Fotografie

»Note: this sculpture was not made with the intention of creating a situation for a photograph. The photograph, through repeated use, through the years, has inadvertently come to be a work in its own right.« (Walter de Maria, in Kat. Pier + Ocean, Hayward Gallery, London 1980, S. 44)

D

A C

Die Durchsetzung der Fotografie als eigenständige Kunstform ist ganz wesentlich dem intelligenten strategischen Einsatz des Mediums im Kontext der Conceptual Art zu verdanken – dies obwohl und weil die Künstler die Fotografie explizit und demonstrativ antifotografisch einsetzen: keine hochwertigen Prints, keine Einzelstücke, keine subjektiv- expressiv aufgeladene Motivwahl, keine Rahmung: also keine Foto-Kunst im klassischen Sinne. Stattdessen: Arbeit mit Readymade- Fotos, Schnappschüssen, schlecht abfotografierten oder kopierten Magazin- und Zeitungsfotos, Einsatz von unlimitierten fotografischen Serien, billig vertriebenen Künstlerbüchern oder fotografischen Blow-ups im öffentlichen Raum.

Joseph Kosuth, einer der Hauptvertreter der analytischen amerikanischen Conceptual Art, hat eine Auffassung von Kunst erarbeitet, welche kulturelle, aus der Sprache selbst hergeleitete Prozesse an die Stelle einer traditionellen, formal und inhaltlich bestimmten Kunst gestellt hat. In den 1970er Jahren erweitert Kosuth das System ›Kunst – Sprache - Bedeutung‹ zum Modell ›Kunst – Sprache - Kultur‹, Kunst wird von Kosuth nun als an eine bestimmte kulturelle Situation gebundene Sprache begriffen und aktiviert, die Bild- und Textelemente umfasst. Die historischen oder zeitgenössischen Fotos, die Kosuth in seinen Installationen verwendet, bezeichnet er selbst als ›Foto-Texte: ›Funktionale Einheiten in meinen Installationen stellen die Foto-Texte dar. [...] Jeder der ›Foto-Texte‹ liefert einen Aspekt, dabei entsteht durch Ausschließen (und Einbeziehen) bestimmter Foto-Texte eine Konversation/Beschreibung und, was noch bezeichnender ist, es zeigt sich die Beziehung zwischen kulturellen Äußerungen, auf die die verwendeten Foto-Texte deuten.« (J.K., in: R. Wiehager [Hg.], Kein Ding, Kein Ich, Esslingen 1992)

Eine entscheidende Rolle für die Entwicklung von Serialität als Moment der Conceptual Art haben die fotografischen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge vom Beginn des 20. Jahrhunderts gespielt. Seine wissenschaftlich angelegten Foto-Serien waren sowohl für Duchamps Werk von Bedeutung als auch für amerikanische Konzeptkünstler der 1960er Jahre. Sol LeWitt verwendete weibliche Aktfotografien von Muybridge in seinen Arbeiten *Muybridge I* und *II*, beide 1964, unter dem Aspekt der Serialität. Mit diesem Aspekt bringt auch Dan Graham 1967 den redaktionellen Beitrag und seine Fotografien für *Homes for America* (Arts Magazine, 1966/67) mit Muybridge in Verbindung. Im malerischen Werk von Arakawa/Gins tauchen fotografische Readymades immer wieder als piktorale, zeichenhafte Elemente auf, in dem Bild unserer Ausstellung von 1964/65 finden sich vier auf den Kopf gestellte collagierte Aktfotografien nach Arbeiten von Muybridge.

D

A C

Zwischen 1946 und 1949 verabschiedete der amerikanische Kongress Wohnbauförderprogramme, die durch niedrige Zinssätze erlaubten, allein auf Long Island innerhalb von vier Jahren die unglaubliche Zahl von 17.450 Wohneinheiten zu erstellen. Das ›Instant-Bauen‹ der Nachkriegszeit nahm Dan Graham für die Dez./Jan. Ausgabe des ›Arts Magazine‹ (1966/67) zum Thema, und es wurde unter dem Titel ›Homes for America‹ sein erstes als redaktioneller Beitrag formuliertes, konzeptuell angelegtes Werk. Graham hatte nach dem Ende seiner kurzen Galerietätigkeit in New York ab 1965 begonnen, die gesichtslosen, in endloser Gleichförmigkeit gebauten Suburbs von Upstate New York zu fotografieren: Zwei der Fotos der Daimler Art Collection, *New Highway Restaurant*, 1967, und *Row Houses*, 1966, sind Abzüge seiner ersten fotografischen Recherche.

Isabell Heimerdinger hat sich seit Mitte der 1990er Jahre in zahlreichen konzeptuell angelegten Fotoserien mit den Grenzen zwischen filmischer Realität und Alltagswirklichkeit, zwischen medialem Schein und faktischem Sein beschäftigt. In fotografischen, filmischen oder installativen Versuchsanordnungen lotet sie modellhaft die subtilen Unterschiede zwischen Pose und (Schauspieler-)Persönlichkeit, zwischen Selbst und Selbstdarstellung, zwischen Rolle und Identität aus. In den insgesamt zehn Fotos der Serie *Thomas*, 2005, beispielsweise betiteln unterschiedliche Seelenzustände (aufgeregt, gut gelaunt, zögernd, melancholisch) ein- und dasselbe Bild.

Andreas Reiter Raabe hat seit den 1980er Jahren das geistige und formale Repertoire der wesentlichen Ismen der Moderne nach eigenen Parametern noch einmal durchgespielt, um sich gleichsam den Gang der Argumentation zu vergegenwärtigen. Das fotografische Bild – ob als gefundenes Zeitungsfoto, ›Malerei‹ mit Fotografie, kritische Reflexion über das Medium ›Fotografie‹ oder als prozesshaft und konzeptuell entwickelte Fotoserie – spielt im Werk von Reiter Raabe eine zentrale Rolle. Hintergrund dieses Interesses ist einerseits ein fast instinkthafte Sammeln fotografischer Bilder, andererseits die intellektuelle Analyse der Rolle der Fotografie in der Konzeptkunst, etwa im Werk von Daniel Buren, Dan Graham, Ed Ruscha, Sol LeWitt, mit welchen er teils auch ausführliche Interviews geführt hat. Seit 2004 hat Andreas Reiter Raabe seine Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie in einer Serie kondensiert, betitelt *Natural Monochromes*, die als einen wesentlichen kunsthistorischen Bezugspunkt Sol LeWitts Künstlerbuch ›Autobiography‹ von 1966 nimmt. Reiter Raabes Fotoserie *Natural Monochromes* verbindet das Hier und Jetzt eines fotografisch-bildnerischen

D

A C

Moments mit einer globalen Aktivität an Schauplätzen in Amerika, Japan, Australien, Europa und Asien.

Eine zentrale Rolle spielen konzeptuell angelegte Fotoserien auch im Werk des jungen dänischen Künstlers Lasse Schmidt Hansen: unspektakuläre Wiederholungen eines schwarzweißen Landschaftsmotivs, Ansichten seines Arbeitstisches, Kopien von kopierten Fotos. Im Stil der sachlichen Fotografie von Christopher Williams fotografiert Lasse Schmidt Hansen in der vierteiligen Fotoarbeit *Piled up stuff* einen Stapel aus unbezahlten Rechnungen, unbeantworteten Briefen und Dokumenten. Das Abgründige des scheinbar schlichten Zufalls-Arrangements liegt hier darin, dass Umschläge und Papierformate DIN-Normen entsprechen, während ihr Inhalt mit persönlich hoch aufgeladenen Themen, Mitteilungen und Entscheidungen verbunden sein dürfte.

Santiago Sierras fotografisch dokumentierte Performances und Aktionen unter dem Aspekt konzeptueller Strategien zu diskutieren ist eher ungewöhnlich, da dies ihr explizites und demonstratives Hinweisen auf existenzielle, politische und ökonomische Fragen durch begriffliche Eingrenzung zu schwächen scheint. Die Arbeiten unserer Ausstellung – drei Beispiele der Serie *111 Konstruktionen mit 10 Elementen und 10 Arbeitern* (Zürich, 2004) – kritisiert gleichwohl die Messbarkeit menschlicher Arbeitskraft rein nach Gebrauchs- und Tauschwerten in Form einer konzeptuell angelegten Performance und im Bild sozialer Formalisierungen. Der Künstler engagierte zehn Arbeiter, die freiwillig und den Anweisungen des Künstlers folgend zehn Gipsplatten (100 x 100 x 2,5 cm) in verschiedenen Positionen halten, dabei entstanden 111 Variationen. Die Ästhetisierung des ›Arbeitsablaufs‹ zu einer Art konstruktivem Ballett lässt die konsequente Anonymisierung der Individuen umso eklatanter hervortreten.

Idee, Konzept, Sprache

»Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht. Diese Art von Kunst [...] ist intuitiv, schließt alle Typen geistiger Prozesse mit ein und ist ohne Zweck.« (Sol LeWitt)

Joseph Kosuth, einer der Begründer der amerikanischen Konzeptkunst, setzt sich seit 1965 mit der analytischen Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins und seinem Prinzip der Tautologie, der Selbstbezüglichkeit, auseinander. '490 (+216, *After Augustine's Confessions*) reflektiert die Grundüberlegungen des Werkes von Kosuth: in der Doppelung des

D

A C

Wittgenstein-Zitats sind die frühen Aspekte des Tautologischen und des Zirkulären von Erkenntnisprozessen gegenwärtig; das leicht reproduktionsfähige Material Siebdruck auf Glas sichert die Vorherrschaft der Idee vor allen Originalitätskriterien formaler Art.

Wittgenstein hielt Augustins ›Bekenntnisse‹ für ›das bedeutendste Buch, das je geschrieben wurde‹. Was er an den ›Bekenntnissen‹ schätzte war, dass es keine Theorie über Sprache, sondern ein Bild von Sprache war. In diesem Sinne ist Kosuth's Werk betitelt *After Augustine's Confessions*.

Robert Barry beschäftigt sich seit 1964 mit der räumlichen Wahrnehmung, die er später zu einer Untersuchung der Konzeptualität von Kunst erweiterte. Besonderes wollte er durch äußerste Reduktion und Konzentration die Wahrnehmungsfähigkeiten des Betrachters fordern. Für seine Untersuchungen setzt er traditionelle bildnerische Mittel wie Farbe und kompositionelle Anordnung ein, während er den Bildgrund auf einer konzeptuellen Ebene als mentalen sowie als physischen Raum versteht. »1972 beginnt Barry, Worte aus dem syntaktischen Zusammenhang zu isolieren. In seinen Dia-Installationen dieser Zeit werfen Projektoren Sprachfragmente an die Wand, deren Abfolge durch den gezielten Einsatz von Leerdias rhythmisiert wird. Im dunklen Raum werden die aufscheinenden Wörter, ihr Assoziationspotential und die sie umgebende Zeit zu den eigentlichen künstlerischen Gestaltungsmitteln. [...] In der Folge platziert der Künstler einzelne Wörter an den Rändern von Papierbögen, später von monochromen Farbtafeln und findet damit zu seinen charakteristischen ›Wort-Arbeiten‹. Ob auf Leinwand oder in zunehmendem Maß auf Wänden und Glasflächen von Gebäuden wenden sich isoliert stehende Wörter unvermittelt an den Betrachter.« (Kat. Ausst. Robert Barry: Drei Wandzeichnungen, hg. von Helmut Friedel, Lenbachhaus, München 2001, S. 18.)

Das Werk von Ian Burn, führendes Mitglied der internationalen Künstlergruppe Art & Language, ist grundlegend sowohl für die australische Minimal Art wie für die Conceptual Art. Burns analytische Arbeit am Begriff ›Kunst‹, seine kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Kriterien der Kunst und der Frage, was Kunst zu Kunst macht, führte zu Ergebnissen, die nicht nur für Australien von einer ungewöhnlichen Radikalität waren. »Die Arbeit *Undeclared Glasses* befragt die Dinge auf ihren Kunstgehalt hin, in diesem Werk habe ich die Frage der Funktion von Kunst so offen wie möglich gehalten.« (I. B.) Burn arbeitete an der Übertragung sprachlicher und philosophischer Erkenntnisse auf Probleme der Wahrnehmung: Im Rahmen und unter den Bedingungen des künstlerischen Konzepts handelt

D

A C

es sich bei den Glasscheiben um Kunst, rein auf die Wahrnehmung bezogen bleiben sie jedoch einfaches Glas. Erst durch den Begleittext funktionieren sie als Kunst.

Martin Boyce hat seit etwa 2002 für seine Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträge ein bildnerisches Inventar entwickelt, welches erinnerte, erlebte oder vorgestellte Schauplätze zu atmosphärisch aufgeladenen Zeichenkonstellationen verdichtet. Wie ein Anagramm, welches die Buchstaben eines Ausgangssatzes zu neuen Sätzen an der Grenze zwischen Sinn und Unsinn gruppiert, setzt Martin Boyce sein skulpturales Alphabet zu immer neuen Konstellationen, Verschiebungen, räumlichen Artikulationen zusammen. Er folgt dabei der ›Sprache‹ eines gegebenen Ortes, einer urbanen Struktur, einer historischen Aufladung von Raum und Architektur. Im Jahre 2002 stieß Martin Boyce auf eine Schwarzweißfotografie von öffentlichen Skulpturen der Brüder Joël und Jan Martel, aus Beton gegossen und Bäumen nachempfunden (Paris, 1925). Er analysierte die grafische Struktur der Baumskulpturen und entwickelte daraus ein reduziertes Alphabet konstruktiver Formen und Zeichen. Alle Elemente seines bildhauerischen Werkes – die hängenden, baumähnlichen Lichtskulpturen, Möbel, Plakate, Vogelhäuser, Lampen oder Telefonkabinen – basieren auf diesem ›Urbild‹ einer in die Abstraktion transformierten Natur. »Bei meiner Arbeit an Modellen der Martel- Bäume legte ich Schnittformen flach auf den Tisch. Ich spielte mit verschiedenen Konfigurationen, um zu sehen, ob sie sich wiederholen ließen. Dadurch stieß ich auf ein lineares Muster, das auf der Grundstruktur der Bäume beruht. Langsam begann ich, aus den wiederkehrenden Linien Buchstaben herauszulesen. Die ersten waren ein R, ein M und ein S (für Robert Mallet-Stevens). Mit der Zeit tauchten neue, andersartige Schriftarten auf. Ein Werk von Cerith Wyn Evans machte mich auf das epische Gedicht *The Changing Light at Sandover* (1976–1982) von James Merrill aufmerksam, das mithilfe eines Hexenbretts verfasst worden war. Erst kürzlich kam mir der Gedanke, dass meine Beziehung zu den Betonbäumen der Martel-Brüder ganz ähnlich geartet ist: Das repetitive Linienmuster dieses grafischen Waldes flüstert mir Buchstaben, Wörter und Formen zu.« (M.B., Interview mit Christian Ganzenberg, unpub.) Die Wandskulptur *We Are The Breeze (Concrete Leaves)*, 2006, greift ein Lyrikzitat auf und gibt dem in Klammern gesetzten Titel ein leichthändig über die Wand geschriebenes Sprachbild: Die abstrahierten Buchstaben *Concrete Leaves* steigen, fallen und schweben in Leserichtung von links nach rechts über die Wand, interpunktiert von gleichermaßen formalisierten Lampenschirmen: »Es gibt keine spezifische literarische Referenz für den Titel ›Concrete Leaves‹, er hat sich entwickelt aus meinem Denken über die originalen Betonbäume der Gebrüder Martel. Wenn die Bäume aus Beton sind, was geschieht dann im Herbst, können Blätter aus Beton herabfallen? Während dieses ein noch poetisches Bild ist, kommt doch eine

D

A C

andeutend alarmierende Wendung hinzu, die Dich vielleicht zu der Idee fallender Architekturfragmente führen mag. Als ich die Arbeit 2007 in der Johnen Galerie in Berlin installiert habe, sah ich aus dem Fenster die Herbstblätter auf den gebrochenen Fußwegplatten aus Beton liegen, beleuchtet von Straßenlampen, und die Titel meiner Arbeiten ›Concrete Leaves‹ und ›Electric Trees‹ fanden eine perfekte Reflektion in der urbanen Landschaft um die Galerie herum.« (M.B.)

Lasse Schmidt Hansen beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit Standardisierung, Normierung und der Abweichung von der Norm. Durch die Modifizierung DIN-gerechter Koordinatensysteme, durch die ein wesentlicher Teil unserer alltäglichen Realität definiert wird, gelingt es ihm, die Kontingenz von Vorschriften, Regeln und Gesetzmäßigkeiten der industriellen Produktion vielfältig verhandelbar zu machen. »Further to your enquiry of today, I regret that we have been unable to identify any ISO standard referencing a recommended eye level measurement for an exhibition.« (»Wir kommen zurück auf Ihre Anfrage von heute und bedauern Ihnen mitteilen zu müssen, dass es uns nicht möglich war, einen ISO Standard zu identifizieren, welcher eine empfohlene Augenhöhe für Ausstellungen angibt.«) Ohne Adressfeld, Absender, Anrede, Datum oder andere Gepflogenheiten des Schriftverkehrs zu wahren, wendet sich der in Standardformatierung am oberen Rand eines DIN- A4 Blattes geschriebene Satz an einen anonymen Leser – an einen Leser als Ausstellungsbesucher oder vielleicht künftigen Ausstellungsmacher, der auf ein in Augenhöhe gehängtes Kunstwerk schaut, das wiederum ein anderes anonymes Mitglied der Kunstwelt anspricht, welches offenbar vergeblich Erkundungen zu Normen hinsichtlich der Hängung von Kunstwerken einzuholen versucht hat.

(aus der Publikation ›Conceptual Tendencies 1960s to today‹, Stuttgart/Berlin 2011, S. 2-3, 8-17. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary
Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin
daily 11 am - 6 pm

D

A C