

Daimler

Art Collection

Conceptual Tendencies 1960s to today II

Body / Space / Volume

19. April – 22. September 2013

Daimler Contemporary, Berlin

Renate Wiehager

Conceptual Tendencies II. Körper / Raum / Volumen

Einleitung

Die 2011 initiierte Ausstellungsreihe ›Conceptual Tendencies‹ verdichtet einerseits charakteristische Werkgruppen der Daimler Art Collection, die in einem ersten Schritt seit 2001 unter dem Titel ›Minimalismus‹ diskutiert oder im Dialog mit Werken aus internationalen Privatsammlungen in der Reihe ›Private/Corporate‹ vorgestellt wurden. Andererseits wurden auch gezielt Werke hinzu erworben – etwa von Joseph Kosuth, Michel Verjux, Andreas Reiter Raabe, Albert Mertz, Lasse Schmidt Hansen in ›Conceptual Tendencies I‹ und aktuell von weiteren Künstlern wie Natalia Stachon, Kazuko Miyamoto, Stefan Römer, Brian O’Doherty, Wolfgang Berkowski u.a. Die Reihe ›Conceptual Tendencies‹ wird damit zu einem Bindeglied zwischen gewachsenen Schwerpunkten der Sammlung: deutsche und amerikanische Positionen abstrakter Malerei der 1950er bis 1970er Jahre, europäische Zero-Avantgarden, Minimalismus, Neo Geo und aktuelle Anknüpfungen an diese Vorläufer in der internationalen zeitgenössischen Kunst.

Basierend auf den grundlegend neuen Definitionen des Begriffs vom Kunstwerks 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

D

A C

Bildhauerei – die Tendenz zur Entmaterialisierung des Kunstwerks. Die Vertreter der Konzeptkunst – sowohl der Frühzeit um 1970 wie auch der aktuellen Kunst – untersuchen 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. Während sich der erste Teil der Serie ›Conceptual Tendencies 1960s to Today‹ 2011 den Momenten von Sprache, Licht, Zeichen, Fotografie und Readymade als Medien widmete, reflektieren die Werke der aktuellen Schau ›Conceptual Tendencies II‹ die Aspekte von Körper, Raum, Volumen als essentielle Materialien der Kunst. Konzeptuelle Positionen der 1960/70er Jahre wie LeWitt, O’Doherty, Miyamoto, Usami und Sandback werden wiederum bildnerischen und medialen Statements jüngerer Vertreter gegenüber gestellt.

Der nachfolgende Text geht von Grundüberlegungen zum Werk von Fred Sandback aus und zieht von hier aus gedankliche Linien zu den verschiedenen Positionen unserer Ausstellung.

DIE ›KLASSIKER‹ – SANDBACK, LEWITT, MIYAMOTO, USAMI

Fred Sandback

Wenn man die konzeptuelle Grundlegung des Kunstwerks, wie Mitte der 1960er Jahre entwickelt, mit den Begriffen ›Raum, Körper, Volumen‹ verbindet, ist es ein naheliegender Schritt, über das Werk von Fred Sandback nachzudenken. Und doch auch wieder nicht. Denn Sandback ist vor allem im Umfeld der Minimal Art rezipiert worden, obwohl er sich dagegen immer wieder in Interviews verwahrt hat. (Allerdings lehnte er auch explizit eine Nähe zur Conceptual Art ab, da es ihm bezogen auf die Rezeption um die Momente von Realität und Erfahrung, nicht um das ›Denken‹ ging. Vgl. F.S. 1975, in: Ausst. Kat. Vaduz 2005, S. 103–105).

Was Sandback gleichwohl mit der Minimal Art New Yorker Provenienz verbindet bezieht sich vor allem auf die Entwicklung stereometrischer Volumen im Raum und das Involvierens des Betrachters, der diese Volumina nur relational und mittels des physischen Umschreitens erfahren kann. Die klassischen Kategorien von Skulptur – Umriss, Fläche, Körper, Volumen – erfahren bei Sandback eine Umwandlung: Umwandlung der Leere in körperlose, imaginative Volumen; Auffaltung von Raum; Markierung von Raum, ohne diesen doch mit verdrängenden Volumen zu besetzen. Die durch Linien umschriebenen, offenen Volumen bilden einen

D

A C

aktivierten Raum, der in der aktiven Wahrnehmung des Betrachters seine Verdichtung und Konkretisierung, seine skulpturale Realisierung findet. Das raumverdrängende Massevolumen der klassischen Plastik wird durch die artikulierte Liniensilhouette im Raum zu einem entkörperlichten Volumen, das Fülle und Leere in sich umgreift.

Was Sandback wesentlich unterscheidet von der klassischen Minimal Art sind, anders gesagt, Entmaterialisierung, die situative Konzeption seiner Skulpturen auf räumliche Gegebenheiten hin (auch wenn situativ entwickelte Formen nach und nach in sein »skulpturales Vokabular« übernommen wurden und mit anderen Akzentuierungen Jahre oder Jahrzehnte später wieder zum Einsatz kommen) sowie die Ablehnung industrieller Produktionsformen, serieller Fertigungsverfahren, anonymer technischer Erscheinungsformen etc.

Eine zentrale Fragestellung seiner künstlerischen Arbeit seit 1966, so Sandback, sei es gewesen, »Volumen zu definieren, um von den piktorialen Wirkungen der Skulptur wegzukommen« und die »Referenz auf ein geschlossenes Volumen zu vermindern«. Der Begriff des Volumens verliert bei Sandback seine klassische Beziehung zu einem »unsichtbaren Inneren« der Skulptur, das von einer Oberfläche umschlossen ist, und öffnet sich einer »irreduziblen Ganzheit«. (Vgl. Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 114, 143 f)

Zentral für Sandback – aber auch für weitere Künstler unserer Ausstellung – ist die Aufhebung der Distanz zwischen Werk und Betrachter: dieser »bewohnt« das Werk, physisch und geistig. Mit der Ansprache an die aktive Erfahrung des Betrachters wächst nicht nur der Grad des Erlebens im Moment, sondern – ein für Sandback und andere Künstler der Conceptual Art zentrales Moment – auch die Intensität der Erinnerung an das Seh- und Raumerlebnis. Die Qualität der in der Erinnerung »nachschaaffenden« Aktivität verändert und vertieft den Moment des künstlerischen Erlebens selbst.

Fred Sandback begriff sich selbst in erster Linie als Bildhauer. Seine konzeptuell-minimalistischen Skulpturen bilden eine kunsthistorisch und philosophisch fundierte Konstellation aus Linien, Flächen und Volumen. Dem Betrachter eröffnet sich im Um- und Durchschreiten dieser einerseits bis an die Grenze der Immaterialität reduzierten, zugleich physisch wie real sehr präsenten Fadenskulpturen ein Erfahrungsraum, der zugleich körperlich, visuell und intellektuell vielfältig erlebbar ist. Betrachtet man in unserer Ausstellung die Grafiken zur Ausstellung Sandback in der Galerie Heiner Friedrich, München 1971, so hat man den Eindruck, als hätte der Künstler die schwarzen bzw. weißen Linien

D

A C

gleichsam wie ein Magier vom Blatt abgehoben und im Raum aufgespannt. Was entsteht, ist eine Zeichnung im Raum, die klassische Kategorien von Skulptur – Umriss, Fläche, Körper, Volumen – noch präzise zur Anschauung bringt und doch eine neue Dimension entdeckt und erfahrbar macht: Umwandlung der Leere in körperlose, imaginative Volumen; Auffaltung von Raum; Markierung von Raum, ohne diesen doch mit verdrängenden Volumen zu besetzen.

»Die Linie ist eine Ganzheit, und sie ist identisch mit einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit. Ich nehme an, dass diese Identität von anderen gespürt werden kann.« (Ausst. Kat. Vaduz 2005, S. 92) Für Sandback war das ›Sehen‹ als Analyse vorfindlicher Räume und, verbunden damit, als Beobachtung gegebener Phänomene wie Licht und Schatten, Atmosphäre, Proportionen und Maßstab, architektonische Details, Zwischenräume, Raumnutzung, »Töne und Figuren« (Sandback) etc. das erste und essentielle ›Arbeitsinstrument‹: »Im Übrigen war das Nachdenken über die Art des Raumes oder eines Raumes – und meine Anwesenheit daneben oder darin – und das Nachdenken über die Art der Interaktion zwischen beiden interessant. Und an dem Punkt war das Denken vielleicht interessanter als das Machen, obwohl es natürlich letzteres war, was mein Interesse wachgehalten hat.« (F.S., ›Anmerkungen zu meiner Skulptur 1966–86‹, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986. Wiederabdruck in Ausst. Kat. Vaduz 2005, S. 122) Wenn Sandback von den ›Tönen‹ spricht, die ein Raum ihm zuspielt, ist es vielleicht nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, dass er sich als Student Geld damit verdiente, Saiteninstrumente und Sportbogen zu bauen. (Vgl. Interview mit Joan Simon 1996. Ausst. Kat. Vaduz 2005, S. 149)

Sol LeWitt

›Linien im zweidimensionalen Raum‹ – das ist eines der dominierenden Themen im Kontext von Sol LeWitts rund 1.200 Nummern umfassendem Verzeichnis der Wandzeichnungen. Die Linienzeichnungen spielen ein Spektrum von extremer grafischer Reduktion bis hin zu einem expressiven Allover durch, betonen aber stets ihre Bezogenheit auf die zwei Dimensionen der Wand. Dem gegenüber steht die ebenfalls über rund vier Jahrzehnte entwickelte Gruppe der Wandzeichnungen auf der Basis geometrischer Grundformen, die, vor allem in ihren isometrischen Abwandlungen und in leuchtenden Grundfarben, eine stärkere Raumwirkung entfalten. Die beiden für unsere Ausstellung ausgewählten Wandzeichnungen können so in nuce wesentliche konzeptuelle Grundlegungen und künstlerisch-praktische Kriterien des Werkes eines der Begründer der Conceptual Art verdeutlichen.

D

A C

Zwischen 1962 und 1966 hat Sol LeWitt das Vokabular und die Grammatik seines künstlerischen Werkes grundgelegt, wie es auch zur Basis der Wandzeichnungen wurde: die Reduktion auf elementare Formen – die gerade Linie, Quadrat, Kubus, Schwarz und Weiß – sowie auf die primären Farben Rot, Gelb, Blau und Schwarz, wie sie auch für die Druckindustrie verwendet werden. LeWitts erste Wandzeichnung (zwei von 25 Linienkonstruktionen, die er im gleichen Jahr für das legendäre ›Xerox Book‹ entwickelt hatte) mit einem Bleistift entstand 1968 für eine Gruppenausstellung in der New Yorker Galerie Paula Cooper, intentional ausgerichtet auf die Eliminierung klassischer Bildträger, auf Temporalität und eine größtmögliche ›flatness‹ der Zeichnung. Aber auch andere Grundlegungen von LeWitt's Verständnis der Conceptual Art setzen sich explizit im Medium der Wandzeichnung durch und prägen sein Lebenswerk: die Überwindung von Kunst im Sinne kommerzialisierbarer Objekte (bis in die 1980er Jahre hielt LeWitt an der Überzeugung fest, dass seine Wandzeichnungen, ohne Rücksicht auf mögliche ›Besitzer‹, von jedem kopiert werden durften) und die konzeptuelle Negation von Exklusivität, Originalität und Autorschaft, insofern die Wandzeichnungen nicht vom Künstler selbst ausgeführt werden müssen. Jede Wandzeichnung wird von einem Zertifikat und einer detaillierten Anweisung zur Ausführung begleitet.

Der Charakter der Wandzeichnungen entwickelte sich, grob eingeteilt, von den frühen, analytisch-reduzierten und durch die dünnen Bleistiftlinien nahezu unsichtbaren Konzeptionen hin zu größerer Strenge und Kalkül in den 1970er Jahren, in den 1980er Jahren dominieren Farbe und sinnliche Präsenz, in den 1990ern schließlich kühne, farbintensive Malereien mit oft amorphen Formen. Für alle Wandzeichnungen gilt, dass sie gleichzeitig an mehreren Orten realisiert werden können. Um 1970, als Sol LeWitt bereits mit Assistenten arbeitete, kommen geplante Zufallsmomente hinzu was die Ausführung betrifft und das Formenvokabular erweitert sich. Bis 1975 arbeitet LeWitt ausschließlich mit Bleistift, Buntstift, Farbstiften oder Kreide auf weißer Wand. Ab 1975 kommen auch schwarze Untergründe hinzu und die Farbe spielt eine stärker werdende Rolle, Anfang der 1980er Jahre arbeitet LeWitt überwiegend mit Tusche, in den 1990er Jahren auch mit Acryl. Selbst wenn eine Wandzeichnung parallel an mehreren Orten präsent ist, handelt es sich jeweils um distinkte ›Interpretationen‹ mit charakteristischen Abweichungen: die architektonischen Gegebenheiten; der Zeichner definiert bestimmte Punkte bezogen auf die Architektur; Farbe; zeichnerische ›Handschrift‹ des Ausführenden.

D

A C

Wie im Falle Sandback ist auch die Werkgruppe der Wandzeichnungen von Sol LeWitt bis etwa 1990 (danach erhalten Aufträge für permanente Wandzeichnungen für öffentliche Gebäude ein größeres Gewicht) mit einem explizit performativen Moment verbunden. »Der vielleicht radikalste und charakteristischste Aspekt von LeWitts Wandzeichnungen liegt in der ›Elastizität‹, was ihre physische und praktische Handhabung betrifft, und ihrer konzeptuell begründeten ›Beweglichkeit‹: ihre Fähigkeit, zeitgleich an verschiedenen Orten und mit variierenden Maßstäben zu erscheinen und dann zu verschwinden, bis zum nächsten Erscheinen. Basierend auf den Anweisungen des Künstlers, ist jede Wandzeichnung ein potentiell erlebbares Erlebnis, welches auf seine Realisierung wartet. Wir können an eine Wandzeichnung von LeWitt als ein vergegenständlichtes Beispiel eines grundlegend immateriellen Konzepts denken. Es liegt nahe, sie mit performativen Arbeiten zu vergleichen, die auf einem Notationssystem, auf Drehbüchern und Partituren basieren, vor allem Musik: eine jede Vorführung eines Stückes besteht als Inszenierung eines Ideals, das lediglich auf Papier, in Notation, festgehalten ist.« (John S. Weber, in: S.L., A Retrospective, San Francisco Museum of Modern Art 2000, S. 89) »Der zutiefst konzeptuelle, schriftliche Charakter von LeWitts Wandzeichnungen erzeugt eine ›doppelte Verortung‹, in der die konkrete, materielle Ausführung der Zeichnung stets die zugrunde liegende Idee ›verdoppelt‹. Die Idee selbst wird kategorisch außerhalb der physischen Realität situiert, im öffentlichen Raum des menschlichen Denkens über Kunst und die Entwicklung der ästhetischen Form – in einem Raum, der laut LeWitts Definition nicht den Beschränkungen des materiellen Objekts, des Kunstbesitzes und der daraus resultierenden Mangelwirtschaft unterworfen ist. ›Ideen kann man nicht besitzen‹, lautet sein bekannter Ausspruch. ›Sie gehören all denen, die sie verstehen‹.« (Ebd. S. 97)

Sol LeWitt's *Walldrawing #529*, 1987, mit grauer, weißer und schwarzer Tusche auf eine speziell grundierte Wand aufgebracht, repräsentiert die etwa 1980 einsetzende stärkere Fokussierung auf die geometrischen Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck. Die Forcierung klarer Formen und Farben mit großer räumlicher Tiefenwirkung spiegelt auch seine Beschäftigung mit der Wandmalerei der italienischen Renaissance in dieser Zeit. Vorläufer in den 1970er Jahren waren geometrische Formen als ›Outline‹, als purer linearer Umriss, diese wurden dann weiter mit parallel laufenden Linien gefüllt, mit verschiedenen Tuschfarben variiert, in den sekundären Farben Orange, Lila und Grün oder, wie hier, in Grautönen ausgeführt und erschienen schließlich als isometrische Projektion.

D

A C

LeWitts *Walldrawing #815: Thirty points connected to one another*, zuerst 1997 für das Montserrat College of Art, Beverly, MA, USA, realisiert, dann in zweites Mal 2009 für die Berliner Galerie Exile, dürfte die vermutlich einzige Wandzeichnung mit über Nägel gespannten Baumwollfäden sein. Das Prinzip der linearen Verbindung zufällig auf einer Wand gewählter Punkte geht zurück auf die erste ausdrücklich architekturbezogen konzipierte Wandmalerei LeWitts aus dem Jahr 1970: »All architectural points connected by straight lines« (*WD #51*, Turin). Mit blauer Kreide markierten die Ausführenden laut Anweisung des Künstlers »jede mögliche Verbindung zwischen den Ecken der Lichtschalter, Fahrstühlen, Türrahmen und Wänden«. (Brenda Richardson, in: San Francisco 2000, S. 43) Für die mit weißen Fäden auf weißem Grund realisierte Version, wie in unserer Ausstellung präsent, existiert von LeWitt ein Zertifikat und eine Anweisung, nicht so für eine offenbar einmal ausgeführte Version weißer Fäden auf schwarzem Grund, weshalb diese nicht in Frage kam. LeWitt überspringt hier die Fixierung auf die ausschließliche, flache Zweidimensionalität und öffnet einen gleichsam zeichnerischen Tiefenraum, der durch Licht und Schatten akzentuiert wird. Die intensivere physische Präsenz des Werkes durch die gespannten Linien und den sich ergebenden Raum zwischen Wand und Fäden ruft auch das performative Moment der Arbeit ins Bewusstsein, den Akt des Auswählens der 30 Punkte auf der Wand durch den ausführenden Assistenten und die manuelle Verbindung dieser Punkte.

Kazuko Miyamoto

Kazuko Miyamoto, 1944 in Tokio geboren, wo sie Anfang der 1960er Jahre ihr Kunststudium begann, studierte 1964–68 an der Art Students League New York und war ab etwa 1970 für rund dreißig Jahre als Assistentin für Sol LeWitt tätig, mit dem sie zugleich eine enge Freundschaft verband. Das Werk von Miyamoto ist von Beginn an medial breit fundiert – Zeichnung, Objekte, Performance, Malerei, Rauminstallation, Tanz – und entwickelt einen frühen bedeutenden Schwerpunkt mit der Konzeption linearer Raumzeichnungen. Wenn die Künstlerin die gerasterten Blätter eines Mathematikheftes mit feinen Nadeln punktiert oder wenn sie ihre *String Constructions* der 1970er Jahre mit feinen Linien auf Papier entwirft, kann dieser »Raum« durchaus imaginäre Qualitäten haben. Ihre realisierten, mit in Boden und Wand verankerten Fäden raumzeichnerisch entfalteten Skulpturen aber geben dem realen Raum Schwingung, Transparenz und plastische Energie. Eine nicht weniger energetische Präsenz entfalten Miyamotos Malereien der frühen 1970er Jahre: die Künstlerin gibt der signalhaften und raumdefinierenden Sprache der geometrischen Grundformen LeWitts eine expressive Übersetzung. Ihre Bilder verbinden scheinbar die minimalistische Repetition umschriebener Bildelemente mit Momenten aus Konkreter Kunst, Op Art und Radical

D

A C

Painting. Zeitgleich erforschen ihre konzeptuellen Schwarzweißfotografien bildhauerische Qualitäten des urbanen Raums: die Beobachtungen ephemerer räumlicher Volumen im Stadtraum mit der Kamera übersetzt die Künstlerin in linear bestimmte Raumvolumina.

Keiji Usami

Fast zwei Jahrzehnte, von den späten 1950er bis in die 1970er Jahre, hat die abstrakte, von westlichen Avantgarden beeinflusste Malerei in Japan kaum Beachtung und Förderung erfahren. Charakteristisch für diese Situation ist zunächst die Emigration junger Künstler um 1957/58. Minoru Kawabata, Tadaaki Kuwayama, Yayoi Kusami sind Vorreiter dieser Entwicklung: sie zieht es nicht mehr nach Paris, sondern nach New York, es folgen 1960/61 Ay-O, On Kawara und Shusaku Arakawa, 1964 lässt sich die gerade 22-jährige Kazuko Miyamoto in New York nieder. Kuwayama, Arakawa und Miyamoto sind mit charakteristischen frühen Werken in der Daimler Kunst Sammlung vertreten und können gleichsam als geistige Gesprächspartner von Keiji Usami verstanden werden, der in Japan blieb und arbeitete. Usamis programmatisch-politische Malerei und Grafik seit 1965 ist gekennzeichnet durch ein ›Alphabet‹ an Profilen und Figurensilhouetten, die sich, ausgerichtet von farbigen Linien und Vektoren, durch den Bildraum bewegen. Usamis über Jahrzehnte variiertes grafisches Vokabular menschlicher Silhouetten geht zurück auf ein Pressefoto, das während der als ›Watts Riots‹ bekannten Rassenunruhen in Los Angeles 1965 entstand.

LINIEN IM RAUM. RAUMZEICHNUNGEN. SANDBACK, ANTUNES, MIYAMOTO, PETERS, SCHNEIDER, SEYL, O'DOHERTY

»Meine Linien sind nicht Destillationen von irgendetwas, sondern einfache Tatsachen, Produkte meiner Aktivität, die nichts jenseits von sich selbst repräsentieren. Sie sind keine Beispiele eines Systems oder einer Ordnung, die größer ist als sie selbst, im Gegensatz zur konstruktivistischen Linie, die sich die Naturwissenschaft zum Vorbild nimmt. Mein Interesse ist das Bewusstsein für eine existierende lokale Ordnung, im Gegensatz zur Schaffung einer anderen Ordnung.« (Fred Sandback, 1975. Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 98)

Von Sandback ausgehend kann der Besucher der Ausstellung ›Conceptual Tendencies II‹ verschiedene künstlerische Ausformungen des Themas ›Raum‹ spezifisch unter dem Aspekt ›Linien im Raum. Raumzeichnung‹ kennenlernen und vergleichen. Für Sandback, um darauf kurz zurück zu kommen, war der durch die Koordinaten Wand, Boden, Decke definierte Raum

D

A C

der Ausgangspunkt künstlerischen Denkens und Handelns. Seine Liniensilhouetten schaffen Beziehungen der Dimensionen untereinander, visualisieren Gegensätze, schaffen neue Ordnungen, Spannungen, Verdichtungen. Ihm gelingt die Transposition, man könnte auch sagen: die »Transsubstantiation« des architektonischen Raumes in den Raum der Kunst und der Raumsulptur. Dabei zählte Sandback sein zentrales Medium der Raumlinie explizit zu den »simplen Tatsachen«: Die Arbeit mit Linien sei die Folge seines Wunsches gewesen, »den Körper der Skulptur ohne seine opake Masse zu haben. Die Linien sind indes mehr oder weniger simple Tatsachen und kein Beispiel für Geometrie oder irgendeine andere umfassendere Ordnung – schlicht das, was die Hand macht.« (Ausst. Kat. Mannheim 1986)

Leonor Antunes

Ein Beispiel architektonisch-räumlicher Linienzeichnungen begegnet uns im Werk der portugiesischen Künstlerin Leonor Antunes wieder. Ihre metallene Linienskulptur aus der Werkgruppe *modo de usar* ist als Duplikat eines historisch bedeutsamen Architekturelements konzipiert: Mies van der Rohes Säulen für die Neue Nationalgalerie. Antunes transponiert dieses jedoch in eine Konstellation aus Linien, Volumen, Licht und Schatten. In einer späteren Ausstellung hat sich die Künstlerin mit der gespiegelten Architektur der Londoner Balfron und Trelick Tower, ein Werk der 1960er Jahre des Architekten Ernö Goldfinger, beschäftigt: eine hängende Messingskulptur ist wie ein screen oder eine fließende Fassade installiert. Diese Messingskulptur (Messing war in den 1960er Jahren ein beliebtes Material) ist in sich – im verkleinerten Maßstab – eine Wiederholung und Reproduktion des Musters, das auf dem Turmumgang des Balfron existierte. Messingnägel und elastisches Band bilden auf der Wand eine Struktur, welche maßstäblich identisch die Linien der Fenster am Eingang zum Turmumgang im Inneren des Balfron wiedergeben. Auf dem Boden liegt ein 60 x 60 Zentimeter messendes Stück Papier, das zu einem Format von 30 x 30 Zentimetern, Bezug nehmend auf die Bodenfliesen des Balfron, gefaltet ist. Das Licht im Raum resultiert aus einer vierten Skulptur, der Replik einer Wandlampe, entworfen in den späten 1960er Jahren, wobei der originale Stahl durch Kupfer bzw. Messing ersetzt wurde.

Kazuko Miyamoto

Über den Charakter der Linienskulpturen von Kazuko Miyamoto schreibt Christian Siekmeier: »Wesentlich für das Werk von Kazuko Miyamoto war stets die Anmutung der Linie als Verbindung zweier Punkte. Im Laufe ihrer Karriere hat sich diese Linie aus der ursprünglichen Grundfigur eines geometrischen Rasters heraus entwickelt zu einem stärker organisch geformten Objekt. In jüngerer Zeit hat die Künstlerin sich intensiver mit den Medien Tanz und

D

A C

Performance befasst, basierend auf Ideen improvisierter Musik.« (Text zur Ausstellung K.M., Galerie Exile, Berlin 2009)

»Die Linie ist die Möglichkeit, die Qualität oder das Timbre einer Situation zu vermitteln, und sie besitzt eine Struktur, die klar, abstrakt und mehr oder weniger denkbar ist, aber es ist die Tonalität oder die, wenn man so will, Ganzheit einer Situation, zu der ich zu gelangen versuche. Meine Eingriffe sind gewöhnlich gering, vielleicht weil es so scheint, als sei jener Moment, in dem die Dinge sich zu verbinden beginnen, das Interessanteste.« (Fred Sandback, Ausst.Kat. Mannheim 1986)

Sandra Peters

Die lineare Freilegung der Physikalität und Struktur einer Skulptur, die Aufhebung der Differenz von »Oberfläche« und »Innen« der Skulptur ist ein zentrales Thema der Minimal Art im Grenzbereich zur Conceptual Art. Man kann als Beispiele die *Untitled (Mirror Cubes)*, 1965, von Robert Morris nennen, die durch Spiegelung des Raumes das Innere der Skulptur aufheben, oder seine gleichzeitig entstehenden Arbeiten aus Maschendraht, die dem Blick das Durchwandern der Form erlauben. Auch die modularen Kuben von Sol LeWitt bilden reine räumliche Konstruktionslinien, ohne Volumen und Innen/Außen. An diese Vorläufer knüpft (explizit aber deren Vorgaben öffnend und weiter denkend) die in unserer Ausstellung vertretene Skulptur von Sandra Peters an. *Interface No. 1*, eine Hommage an LeWitt und an den Architekten Rudolf Schindler, hat die Form eines Kubus mit dem Seitenmaß 140 Zentimeter, dessen Seiten aus parallelen, im rechten Winkel aufeinander bezogenen Verstreungen auf der Basis eines Gitternetzes von 8 x 8 Feldern gebildet sind. Die Verstreungen erzeugen eine diagonale Aufteilung der Seitenfläche. Der Raum zwischen den Verstreungen ist ausgespart, so dass der Betrachter hindurchschauen kann. »Mich interessiert der Umstand, dass die bilaterale diagonale Konfiguration der parallelen Verstreungen an eine zeitliche Folge denken lässt und aufgrund der versetzten Positionierung und Betonung der Diagonalen die Vorstellung einer Art von Perspektive erweckt, ohne jedoch einen Zweifel an der statischen dinglichen Existenz der Verstreungen aufkommen zu lassen. Dem korrespondiert der Umstand, dass der Betrachter das Werk aus wechselnden Perspektiven zu erfahren vermag und sich ständig verändernde Durchblicke ergeben, die seine Raumwahrnehmung affizieren, indem der spezifische Ort des Werkes und die physische Erfahrung seiner selbst im Raum in neuer Qualität bewusst werden. Die körperliche und zeitliche Erfahrung des Betrachters findet sich sozusagen »übersetzt« in die bilaterale diagonale Konfiguration jeder Seitenfläche. So wie die jeweilige Position des

D

A C

Betrachters und die des Werkes an ein Bewusstsein von Möglichkeiten geknüpft sind, ist auch die Konfiguration aus Verstreungen an ein Bewusstsein potentieller und sich verändernder Positionen gebunden.« (S.P., vgl. Künstlertext in diesem Katalog)

Anne Schneider

Die österreichische Bildhauerin Anne Schneider hat seit etwa 2005 parallel zwei kontroverse Pole der physischen Präsenz von Skulpturen im Raum verfolgt: auf der einen Seite organisch-vegetabile Formen, deren oft expressive Oberflächenbearbeitung die formende Hand lesbar macht; auf der anderen Seite vertikal in den Raum gespannte Fadenskulpturen, die teils ganz abstrakt einen Raum im Raum eingrenzen, teils sich mit plastischen Skizzen oder Fundstücken verbinden und, in jüngerer Zeit, kontrastierende Koalitionen mit abstrakten Volumina aus gegossenem Beton eingehen. Hier werden Extreme, d.h. extrem unterschiedliche lesbare Volumina gegeneinander ausgespielt: die ausgedünnte, den Raum imaginär überschreitende Vertikalität der Fäden, Schnüre und Bänder – die introspektive, sich in sich zusammen ziehende Energie der diesen verbundenen abstrakten plastischen Körper. »Anne Schneider hat in ihren neuesten Arbeiten in bewusster Anlehnung an die übliche Stahlbetonkonstruktion Eisenstäbe mit Beton ummantelt, dem Baumaterial jedoch den Anschein eines weichen Textils verliehen und es so mit einer ungewohnten Vertrautheit versehen. Das kalte und harte Material Beton erfährt durch ihre Handhabung taktile Eigenschaften: menschliche Spuren, Falten, Wölbungen und Narben. [...] Es sind die Ablagerungen der Zeit, die Spuren des Gebrauchs, die kollektiven Assoziationen, die Einschreibungen des Unbewussten, die anthropologische Verdichtung in diesen Gebrauchsgegenständen, das Gedächtnis der Objekte, die sie interessieren. [...] Gleich einer Archäologin, die es gewohnt ist, Sedimentierungen zu lesen und sich durch Schichten zu arbeiten, präsentiert die Künstlerin ihre Arbeiten in einer vertikalen Ausrichtung. Metallstangen entwachsen den Betongüssen und reichen bis an die Decke, sackähnliche Gebilde falten sich entlang eines Rohrs nach unten, Metallstäbe lehnen nur mit einer hellblauen Aluminiumzeichnung verbunden an der Wand, Schnüre und Bänder hängen von der Decke und strecken biomorphe Objekte in die Länge, eine Wohnungstür teilt den Raum in der Vertikalen und gibt neben einer Metallleiter die Leserichtung für die Arbeiten vor. Der Blick wandert von oben nach unten und lässt die Skulpturen wie auf den Grund gesunken erscheinen, mit der Oberfläche, mit der Gegenwart verbunden durch rätselhafte Antennen. Abgesunken in die Zeit scheinen sie einen imaginären Dialog zu führen und lenken durch die Prothesen, die aus ihrem Inneren zu kommen scheinen, zugleich die Aufmerksamkeit auf ihr »Innenleben.« (Roman Grabner, Text zur Ausstellung A.S., Galerie König, Wien 2011)

D

A C

Uwe Seyl

Der Stuttgarter Fotograf Uwe Seyl setzt in seinen jüngsten Fotoserien – nach stärker dokumentarisch bestimmten Werkgruppen – ein bewusst konzeptuelles Moment ein, u.a. in neuen Serien kleinformatiger schwarzweißer Studio-Inszenierungen. So wird etwa eine große Papierrolle, üblicherweise zur Neutralisierung stillebenhafter Motive als fotografischer Hintergrund eingesetzt, vom Fotografen zufallsgebunden aufgestellt und fallengelassen. Hinterfangen von drei Metallständern für Studiolampen ergibt sich in den Fotos ein Spiel aus objekthaften bzw. durch Licht und Schatten bestimmten, realen und imaginären Linien. Die wechselnden Lichtsituationen – alles mit nur einem Spot und in rascher, ›performativer‹ Aktion entstanden – unterstützen das Sachliche, Konzeptuelle dieser Untersuchung der klassischen Stilleben-Fotografie mit ihren ureigensten Mitteln.

Brian O'Doherty

1972 ins Leben gerufen, wurde Brian O'Dohertys (* 1928 in Irland) ›Alter Ego‹ Patrick Ireland 2008 unter großer öffentlicher Aufmerksamkeit und mit musealen Weihen zu Grabe getragen. 1972 ist das Jahr der blutigen Eskalationen des Nordirlandkonflikts, dem der bekannte Kunstkritiker O'Doherty mit der Namensgebung für sein Künstler-Ich Tribut zollt. Es ist zugleich das Jahr, in welchem O'Doherty/ Ireland seine ersten raumbezogenen *Rope Drawings* konzipiert, welche aktuell mit der für unsere Ausstellung ›Conceptual Tendencies II‹ entwickelten Installation die Werknummer #118 erreicht haben. In den 1970er Jahren ›zeichnet‹ der Künstler mit Seilen, mit dünnen Nylonfäden in den Raum gespannt und teilweise bemalt, offene Konfigurationen in den ›White Cube‹ des Ausstellungsraumes. Ab Ende der 1970er Jahre werden die *Rope Drawings* durch vielfältige Architekturzitate einerseits, durch teils opulente Wandmalereien andererseits komplexer und anspruchsvoller, auch bezogen auf die Wahrnehmung des Betrachters.

›PEDESTRIAN SPACE‹. KÖRPER, RAUM UND MALEREI PERFORMATIVE ASPEKTE SANDBACK, MIYAMOTO, BERKOWSKI, JÖRRES, STACHON

Fred Sandback

Um 1968 herum prägte Fred Sandback für sein Werk den Begriff des ›Prosaischen Raumes‹ bzw. des ›Pedestrian Space‹. Er signalisiert das Verlassen des klassischen Raumes von Bild und Skulptur, den Übergang in den nüchternen, alltäglichen Raum menschlichen Handelns

D

A C

und einer Welt der ›Nützlichkeit‹ (Sandback). Verbunden damit war auch die Utopie, dass die Kunst aus ihrem peripheren Dasein erlöst werden und in der Mitte der Dinge und des Lebens stehen könne. Was in das Verhältnis von Körper, Raum, Malerei und Erfahrung noch hineinspielt, ist ein explizit performatives Moment, sowohl bezogen auf die Entstehung wie auf die Rezeption einiger Werke in der Ausstellung. »Meine Art zu arbeiten scheint der Performance immer näher zu werden«, erklärt Fred Sandback 1975, »nicht im Sinne der Vorführung eines Prozesses, sondern in den Bedingungen, die Voraussetzung sind für die Fertigstellung einer Arbeit. Manche Dinge sind bereits in meinem Atelier fertig und abgeschlossen, andere aber bleiben mehrdeutig, solange sie nicht an einem bestimmten Ort realisiert worden sind.« (Interview 1975, Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 93) Was Sandback hier für die Seite der Produktion beschreibt, stellt sich bezogen auf die Rezeption so dar, dass der Betrachter offenen räumlichen Konzeptionen gegenübersteht, die auf unterschiedliche Weise erfahren und wahrgenommen werden können. Es gibt also keine eingrenzende Lesart, sondern die Identität des Werkes tritt als etwas in Erscheinung, das von *meiner* Form der Wahrnehmung im Raum und in der Zeit unmittelbar konfiguriert ist. Die Gesamtheit *meiner* Erfahrungen trifft auf die »Gesamtheit von Erfahrungen« des Künstlers. (Vgl. F.S., Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 97) Ein ›prozesshaftes‹ performatives Moment gab es allerdings in dieser Zeit bei Sandback durchaus, allerdings musste auch dieses in der Vorstellung des Betrachters imaginiert werden. Für eine nur 16 Tage dauernde Ausstellung in der John Weber Galerie New York 1974 hatte Sandback vier verschiedene Konstellationen von 4 x 4 horizontalen Rechtecken entwickelt, die an je zwei Tagen zu sehen waren. Vergleichbar hat Sandback für den Kunstraum München 1975 ein Konzept mit 64 Raumkonstellationen entwickelt, bestehend aus drei variierenden diagonal/horizontal gespannten Fadenskulpturen für die drei Räume des Kunstraumes. Zu jeder der 64 Formationen gab es eine Zeichnung, sechs dieser Konstellationen wurden während der Ausstellungsdauer in einem wöchentlich wechselnden Turnus realisiert.

Klaus Jörres

Der Berliner Künstler Klaus Jörres hat seine monochrome bzw. häufig schwarzweiße, strukturelle Malerei in jüngerer Zeit mit performativen Aspekten verbunden, indem er etwa zur Vernissage einer Ausstellung in Berlin mit einer schwarzen Maske neben einem abstrakten, provokativ betexteten Gemälde stand, welches auf die globale Protest- Bewegung reflektierte: Mit seinem Textbild »I am so pissed I did an artwork« überführt er ein Protestschild in den Bereich der Bildenden Kunst, daneben als performatives Element eine

D

A C

schwarze Maske, welche aktuell von der Gruppe Anonymous sowie von Demonstranten der Occupy-Bewegung weltweit benutzt wird.

Wolfgang Berkowski

Das Werk des in Rom lebenden deutschen Künstlers Wolfgang Berkowski, langjähriger Assistent von Joseph Kosuth, gründet in intellektuell vielschichtiger Weise in den Parametern der frühen Conceptual Art, verbindet diese aber auf breiter Basis mit Aspekten aus Literatur, Philosophie, Zeichentheorie, Theater und Performance. Die Werkgruppe *Ablaufsteuerung*, 2002, besteht aus gerahmten DIN-A4-Blättern mit winzigen schwarzen Diagrammen, deren Größe die projizierte Größe auf der Netzhaut spiegelt, darauf bezogen stehen in zufälliger Verteilung im Raum schwarze Container, deren weißer Querschnitt im Format DIN A4 diese als mögliche Archive für die Zeichnungen ausweist. Die Serialität und Linearität der grafischen Zeichen signalisiert ein offenes, referenzloses grammatisches System, wie die auf Rollen gesetzten Container vielleicht eine analoge, ortsunspezifische, mobile Literalität andeuten – ganz im Sinne Marshall McLuhans, der ›Literalität‹ als literale Manuskript- und Inschriftenkultur bezeichnete. Schreiben, Schrift und Rechnen bilden die Grundlage von Tradition, Kultur und Bildung. Dem korrespondiert Berkowskis neue Bild-Text-Werkgruppe (*Titled*) *Daily Paintings*, 2012, die – wie auch *Ablaufsteuerung* – auf die Praxis seiner 1987 begonnenen *Präzisen Zeichnungen* zurückgeht. Mit offenem Ende angelegt entsteht aus der Praxis kontinuierlichen Skizzierens von Einfällen, Beobachtungen, sprachlichen und bildnerischen Notizen, kritischen Analysen öffentlicher und privater Phänomene und Situationen etc. täglich am Computer ein grafisch abstrahiertes ›painting‹-Element, das, mit einem Textfragment aus einer Tageszeitung gepaart, via Internet publiziert wird. Die textlichen ›Readymades‹ aus der Presse erscheinen im Ausstellungsraum auf Gummimatten am Boden, die den Betrachter zu intellektueller und/oder physischer Nutzung auffordern.

Natalia Stachon

Mit der neuen Auffassung von Raum als Empfindungswert, als atmosphärisches Volumen, als bildräumliche Dimension der Offenheit geht eine Verschiebung der Wahrnehmung einher, die nicht mehr die Spezifität des Objekts fokussiert, sondern die spezifische Beziehung der Objekte untereinander, zum Raum und zum Betrachter reflektiert. Es geht nun um Relationen in Zeit und Raum – das Interesse richtet sich, wie Rosalind Krauss im Blick auf die Minimal Art formuliert hat, »auf die Kontrolle der Gesamtsituation (entire situation). Kontrolle ist unerlässlich, wenn die Variablen Objekt, Licht, Raum, Körper richtig ins Spiel kommen sollen.« Der Ort der Kunst wird zur Bühne, welche die Objekte zu Variablen einer temporär

D

A C

strukturierten Situation werden lässt, es sind »Versuchsprotokolle« über die Zeit, über die Beziehung von Körpern im Raum, über Rezeption und Aktion, »an einem bestimmten Ort«. Die Bühne als Motiv und Ort der Kunst konfiguriert sublim die frühen Ausstellungen der amerikanischen Minimalisten im Sinne explizit theatralischer, performativer Protokolle, so etwa bei Robert Morris, dessen kubische Volumen als Schauspieler fungieren: »Der Vorhang geht auf. In der Mitte erhebt sich eine acht Fuß hohe und zwei Fuß breite Säule aus grau bemaltem Sperrholz. Ansonsten ist die Bühne leer. Dreieinhalb Minuten lang geschieht nichts; niemand kommt herein, und niemand geht hinaus. Plötzlich fällt die Säule um. Dreieinhalb Minuten vergehen. Der Vorhang schließt sich wieder.« (Rosalind Krauss, »Passages in Modern Sculpture« (EA 1977), Cambridge und London 1981, S. 201) Die deutsche Minimal-Künstlerin Charlotte Posenenske war ausgebildete Bühnenbildnerin, und, um nur diese Brücke in die Gegenwart zu schlagen, viele Aspekte des Werkes von Heimo Zobernig erklären sich aus seinem frühen Bühnenbild-Studium. Natalia Stachon hat sich über ihr privates Umfeld in den vergangenen Jahren intensiv mit aktuellen Aspekten und Ästhetik von Bühnenbild-Entwürfen beschäftigt. Dieses und die Auseinandersetzung mit den prozessorientierten skulpturalen Situationen der Minimal Art sind der Hintergrund für die Momente von Latenz und Labilität, Vorläufigkeit und Möglichkeit, Übergang und Verschiebung, Anwesenheit und Abwesenheit in ihrem Werk. Eine skulpturale Entsprechung für die Einheit im Widerspruch, für die momenthafte Koinzidenz widerstrebender Kräfte fand Stachon 2012 in ihrer Ausstellung »Awaiting oblivion«, die für unsere Ausstellung »Conceptual Tendencies II« räumlich neu interpretiert wurde, mit der Reduktion auf zwei materiell, temporal und spatial gegenläufige Strukturen: ein den gesamten Boden horizontal überziehendes Schienennetz aus verschweißten Stahlträgern, die in der Wahrnehmung den Raum in die Offenheit einer zeitlich-räumlichen Energie verwandelten (PLOT); zwei Mal je drei 250 Zentimeter lange Plexiglasrohre, mit breiten Gurten zusammengebunden, die ähnlich einer Waage von der Decke hingen (DRIFT). Für Natalia Stachon, das sei hier hervorgehoben, sind die Bühnen, die sie für ihre Werke konzipiert, jedoch weder Motiv noch Schauplatz latenter »skulpturaler Erzählungen«, sondern Ort der Selbstreflexion von Kunst als Kunst: Die Werke reflektieren ihr Hergeleitet- und Abgeleitetsein, sie führen ihre Stellvertreterposition als »Variablen in einem Versuchsprotokoll« vor, um die Offenheit der Erfahrung von Raum sicherzustellen.

Kazuko Miyamoto

Es wurde weiter oben schon angesprochen, dass die Fadenskulpturen von Kazuko Miyamoto eng mit ihren fotografischen Recherchen im Stadtraum zusammenhängen: so hat die Künstlerin in den 1970er Jahren in einer Serie von Schwarzweißfotos in den Straßen New

D

A C

Yorks bodentiefe Schächte und Backsteinbögen zu Kellerfenstern aufgenommen, deren Formenvokabular in ihren *String Constructions* als ephemere, transparente plastische Raumzeichen wiederkehrt. Es liegt also schon dem Sammeln der Formen und skulpturalen Modifikationen dieser visuellen Readymades ein performatives Moment zugrunde, das sich in der langwierigen, oft hunderte von Nägeln und Haltepunkten erfordernden Realisation der Fadenskulpturen im Ausstellungsraum fortsetzt. Solche serielle Modulation und Modifikation einer einmal definierten Grundform bestimmt dann auch die Malerei Miyamotos dieser Zeit.

THE ASPEN BOX, 1967: EIN GRÜNDUNGSDOKUMENT DER CONCEPTUAL ART. REFLEXION IM HEUTE. O'DOHERTY, RÖMER

Brian O'Doherty

Brian O'Doherty (* 1928 Irland, seit 1957 in New York lebend, als Künstler unter dem Namen Patrick Ireland bekannt geworden) zeigte sich nicht erst mit der Publikation seines kunsthistorischen Klassikers ›Inside the White Cube‹, zuerst publiziert 1976 im Artforum (dt. ›In der weißen Zelle‹) als intelligenter wie vorausblickender Analyst zeitgenössischer Umbrüche im Kontext der Kunst. Wie hintergründig der studierte Mediziner dem Zeitgeist auf den Puls zu fühlen wusste belegen schon seine frühen künstlerischen Objekte, wie etwa die Variationen seines *Portrait of Marcel Duchamp*, für welches er ein 1966 angefertigtes Kardiogramm der Künstlerlegende als originales Diagramm in einer Box bzw. als flickernde Lichtzeichnung umsetzte. Neben seinen Leistungen als Künstler und Kunstkritiker ist O'Doherty in jüngerer Zeit auch als einer der Begründer der Conceptual Art ins Blickfeld gerückt: seine in unserer Ausstellung präsentierte, 1967 edierte ›Aspen Box 5 + 6‹ kann als erste Ausstellung dieser Kunstrichtung gesehen werden, welche auf die legitimierende Fokussierung auf und Absicherung durch den ›White Cube‹ der Galerie oder des Museums verzichtete und stattdessen das Medium einer Magazinedition wählte. (Aspen Magazine in a Box [for Stéphane Mallarmé] [aka: The Minimalism Issue], No. 5 + 6 (Fall-Winter 1967) New York, NY, Roaring Fork Press, 1967. Offset. Ed. unlim., Box 21.5 x 21.5 x 5.5 cm. 28 num. Elemente)

Gemeinsam mit den als Art Directors fungierenden David Dalton und Lynn Letterman wurden für die Box ein Buch, vier Filme, fünf Tonaufnahmen, acht Tafeln und zehn gedruckte Bildobjekte zusammengetragen. Kunstkritische Texte u.a. von Roland Barthes, Susan Sonntag und George Kubler, die O'Doherty für die Edition beauftragt hatte, erschienen in der Box

D

A C

gleichberechtigt neben Texten von Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor und William Burroughs. Eine Auswahl amerikanischer und europäischer Künstler repräsentierte Avantgarden und aktuelle Tendenzen in den Medien Film, Tanz, Kunst und Musik: John Cage, Max Neuhaus, Morton Feldman, Tony Smith, Hans Richter, Laszlo Moholy-Nagy, Robert Morris, Stan Van Der Beek, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck, Naum Gabo, Noton Pevsner, Douglas MacAgy, Merce Cunningham, Michael Benedikt, Dan Graham, Sol LeWitt, Mel Bochner und O'Doherty selbst, die Werke letzterer drei wurden in der Box erstveröffentlicht. (Vgl. Brenda Moore-McCann, Brian O'Doherty/Patrick Ireland: *Between Categories*, 2009, S. 74–79) Intention O'Dohertys war es, sechs signifikante Bewegungen von der Moderne bis in die 1960er Jahre zu diskutieren: Konstruktivismus, Strukturalismus, konzeptuelle Positionen, weiter Traditionen paradoxen Denkens und der Objektkunst sowie Beispiele kategorialer Grenzüberschreitung. Dem zugrundeliegend sah O'Doherty die Themen Zeit, Stille/Reduktion und Sprache, zugleich gelingt ihm eine künstlerisch-kritische, offen angelegte und interpretierbare Zusammenschau aktueller Phänomene: die Adaption wissenschaftlicher Systeme im Kunstkontext, Institutionskritik, der Angriff auf Autorschaft, Originalität und den Kult des Originals, die künstlerische Qualifizierung von Rezeption und Literarität. O'Doherty steuerte unter dem Namen des fiktiven Autors Sigmund Bode ein Vorwort bei (als Referenz auf den von ihm verehrten Vladimir Nabokov, der seinen 1955 erschienenen Roman »Lolita« mit einem selbst verfassten Vorwort unter dem fiktiven Namen John Ray Jr. eingeleitet hatte).

Stefan Römer

Mit letztgenannten Themen und mit der medialen Verschränkung von Text, Sprache, Film, Sound, Fotografie, Performance und kritischer Theorie grenzt das Werk von Stefan Römer (* 1960) eng an den Vorläufer O'Doherty, weshalb wir beide in der Ausstellung in unmittelbarer Nachbarschaft zeigen. Und nicht zufällig steht Römers fiktive Künstlerlegende Stan Back im Zentrum seines multimedialen Beitrags für »Conceptual Tendencies II«. Römer hat seit den 1980er Jahren als Künstler und Journalist gearbeitet und lehrt, nach seiner Professur an der Akademie der Bildenden Künste München (2003–2009) und an der Leuphana Universität Lüneburg (seit 2007), an der Universität der Künste Berlin (seit 2010). Stefan Römer schreibt für aktuelle Kunstzeitschriften, 2001 veröffentlichte er seine Studie »Fake. Kritik von Original und Fälschung« und hat, eng mit seinem künstlerischen Werk verbunden, verschiedene Künstlerbücher publiziert. Römer beschreibt sich selbst als »Künstler und Autor mit den Aktionsfeldern de-konzeptuelle Kunst, Kritik des Raums, Bild- und Textverhältnisse in Kunst und Neuen Medien sowie Transkulturalität. [...] Er versteht eine

D

A C

Formation zeitgenössischer Kunst als entweder: zeitbasiert oder/und raum- oder ortsbezogen oder/und recherche- oder/und theoriebezogen. Diese drei Strukturen sieht er als in eine kunstspezifische Relation zwischen Medieneinsatz und Gesellschaft tretend. Deshalb kann für ihn die Reflexion von Kunst auch Medienreflexion sein. Dabei spielt die Unterscheidung zwischen analog und digital je unterschiedliche Rollen.«

(http://de.wikipedia.org/wiki/Stefan_R%C3%B6mer; Zugriff 27.3.2013)

O'Doherty und Römer verbindet mit den weiteren Künstlern unserer Ausstellung ›Conceptual Tendencies II‹, wie oben gesagt, der Angriff auf Autorschaft und Originalität sowie die künstlerische Qualifizierung von Rezeption und Literarität. Einen der Schlüsseltexte des 20. Jahrhunderts hierzu hatte O'Doherty, visionär vorausschauend, bei Roland Barthes für seine Aspen Box beauftragt: »Man darf nicht vergessen, dass Barthes zu der Zeit, als O'Doherty/Ireland ihn für den Textbeitrag ›Der Tod des Autors‹ kontaktierte, in der New Yorker Kunstszene so gut wie unbekannt war. Seine Besprechung mit Barthes über das Projekt beschrieb O'Doherty wie folgt: ›Er hat mich sofort verstanden. Meine Idee, dass Kunst, Texte usw. von einer Art Anti-Ich produziert werden, das überhaupt nichts mit dem ›Ich‹, das sich zum gegebenen Zeitpunkt formiert haben mag, zu tun hat, war ein idealer Ausgangspunkt für unser Gespräch. Barthes vertrat in seinem Aufsatz die These, dass ein Text nicht länger aus einer einheitlichen Stimme, aus einem Autor hervorgeht, sondern ›aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich die verschiedenen Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. [...] Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet.‹ Die Akzentverschiebung vom Künstler/Leser auf den Betrachter/Leser in Barthes' Aufsatz unterstreicht Aspen 5+6 durch die Betonung der offenen Interpretation des Inhalts und der Themen der Box.« (Brenda Moore-McCann, ebd., S. 79)

(aus der Publikation ›Conceptual Tendencies 1960s to today II. Body / Space / Volume‹, Stuttgart/Berlin 2013, S. 3-11. 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