

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 57 (1970)
Heft: 9: Zentren

Artikel: Aspekte der aktuellen Kunstszene
Autor: Ammann, Jean-Christophe / Kneubühler, Theo / Winnewisser, Rolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aspekte der aktuellen Kunstszene

Texte français page 605
English version page 608

von Jean-Christophe Ammann, Theo Kneubühler und Rolf Winnewisser



1

1 Heizer

«An earth incision Coyote Dry Lake, Mojave Desert, Cal. Nov. 1968, each loop 45' dia. made by 2 motorcycles»

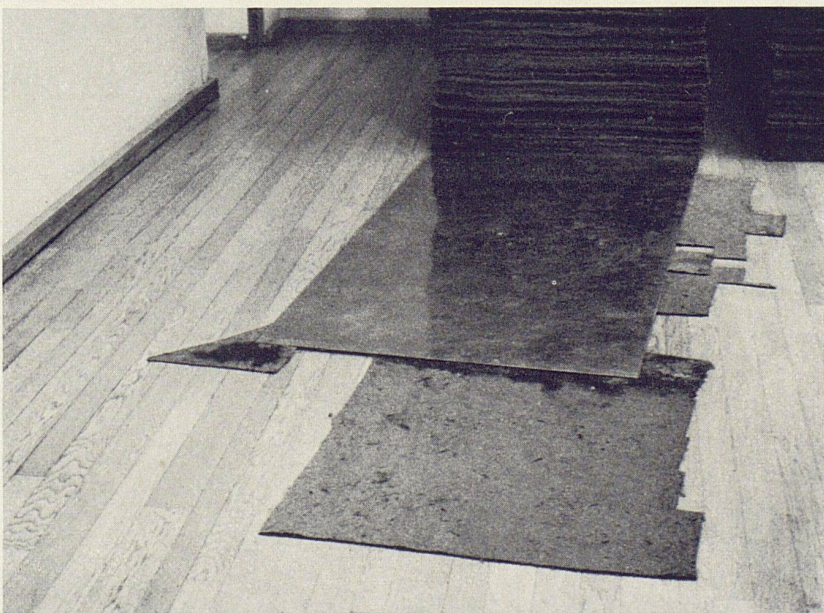
Spuren in der Wüste, mittels zweier Motorräder ausgeführt. Spuren, wie wir sie, analog bei Antonio Tápies, vor 15 Jahren in seinen Bildern finden.

2

Beuys

«Stele» (Fett-Filzplastik mit elektrisch aufgeladener Kupferplatte), 1967

Im Hintergrund, angeschnitten, zwei Filzstapel (energiebildende Schichtung); in der Mitte die energieleitende Kupferplatte in Verbindung mit ausgebreiteten Filzelementen. Filz in der Bedeutung eines amorphen, isolierenden Materials analog zu dem von Beuys oft verwendeten Fett.



2

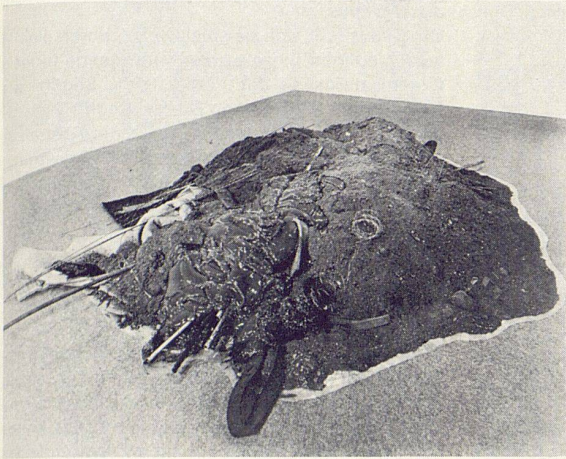
Einleitung

In der Diskussion der aktuellen Kunstszene herrscht eine babylonische Verwirrung der bezeichnenden Aufhänger und Termini. Die am häufigsten verwendeten Begriffe sind: Konzept-Kunst, New Art, Arte povera, Land Art. Wenn wir in der Folge den Versuch machen, eine Begriffsklärung vorzunehmen, dann ist zuerst festzuhalten, daß die einzelnen Spielarten der «Kunst der Kunstlosigkeit» ähnliche Vorzeichen aufweisen; daraus folgt, daß die einzelnen Werke nicht eindeutig unter einen Begriff zu stellen sind, da Wechselverhältnisse und Überlappungen eine restriktive Terminierung verunmöglichen.

Seit dem Ende der sechziger Jahre, als diese Kunst ins Bewußtsein der Öffentlichkeit trat, und insbesondere seit der Berner Ausstellung «Wenn Attitüden Form werden» hat sich durch abhebbende Differenzierungen und durch Weiterentwicklungen, die durch einige Ausstellungen dokumentiert wurden, eine gewisse Klärung ergeben, die den Versuch einer vorläufigen Spezifikation zuläßt.

Land Art

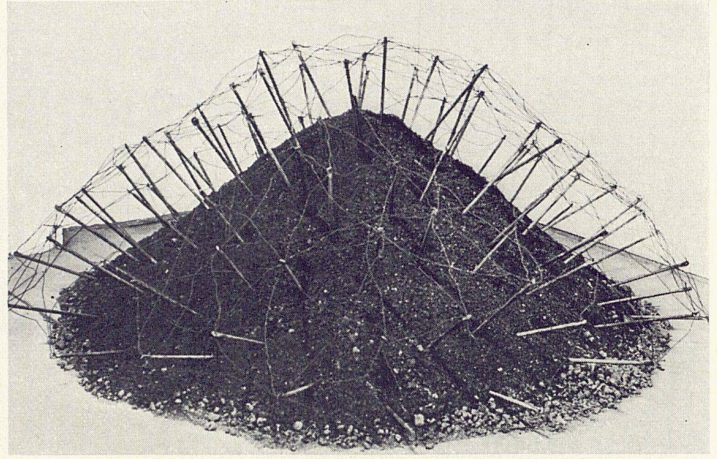
Die Land Art, die heute bereits als geschichtliches Phänomen zu betrachten ist, war eine temporäre Erscheinung, in der Künstler Eingriffe in die Landschaft unternommen haben, weil sie zu diesem Zeitpunkt ein adäquates Mittel bildete, ihre Ideen zu realisieren. Die Land Art kann ganz traditionell verstanden werden, indem die Landschaft als plastisches Medium, als Werkmaterial im Sinne des Bildhauers, verwendet wurde, um Ästhetisches zu applizieren, das in einem kontrastierenden Wechselverhältnis zur Natur steht. Michael Heizer gestaltete mit seinen keilförmigen Einschnitten im Smoke Creek Desert (1968) in einem herkömmlichen Sinne: anstelle der Dreidimensionalität des Steines trat die Dreidimensionalität der Landschaft. Heizer wechselte also nur das Medium, um ein traditionell gestalterisches Vorhaben zu realisieren, das nicht eine Visualisierung innerhalb eines spezifisch Konzeptuellen bildet. Das Wesentliche bei der Kunst ist jedoch nicht der Wechsel des Mediums, sondern die Neuerung und Änderung der Idee. Die Photographien von Heizers Arbeiten haben reinen Dokumentcharakter, sind Behelfsmittel, um die Werke einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im Gegensatz zu Heizer sind Richard Longs Photographien eine spezifische Komponente innerhalb einer Konzeption. Bei einem Spaziergang im Dezember 1968 ging er zehn Meilen durch eine kahle Landschaft in Südwestengland (Cornwall). Jede halbe Meile machte er vorwärts und zurück je eine Photographie. Das Sujet der Aufnahmen



3

Morris

«Earthwork», 1968, earth, peat steel, aluminium, copper, brass, zinc, felt, grease, brick.
Eine ausführliche Beschreibung findet sich im Textteil.



4

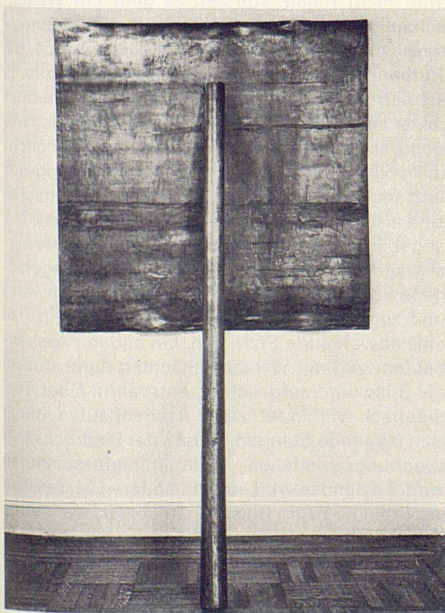
Ruthenbeck

«Aschenhaufen», 1968
Eine ausführliche Beschreibung findet sich im Textteil.

5

Serra

«Prop», 1968, lead/antimony
Bleielemente im Gleichgewicht. Das aus einer Bleifläche gerollte Rohr drückt allein durch sein Gewicht die Bleiplatte gegen die Wand.



5

ist also weder von einem ästhetischen noch von einem primär dokumentarischen Vorhaben geprägt, sondern von einem methodischen, das im Kontext mit seiner Konzeption einen ganz bestimmten Stellenwert hat.

In der Gegenüberstellung Heizer/Long konzentriert sich bereits der Begriff «Konzept-Kunst».

Konzept-Kunst

«Ideen allein können Kunstwerke sein; sie stehen innerhalb einer Kette der Entwicklung, die möglicherweise irgendeine Form finden wird. Alle Ideen brauchen nicht physisch ausgeführt zu werden» (Sol Lewitt). Bei der letztjährigen Berner Ausstellung «Pläne und Projekte» gab es viele Werke, die ohne weiteres realisierbar sind, die dabei aber einen technologischen Apparat verlangen, der den Künstlern rein finanziell nicht zur Verfügung steht. Diese vielfach architektonisch-urbanistischen Projekte haben überhaupt nichts mit Konzept-Kunst zu tun, sind, beispielsweise bei Nicolas Schoeffer, sozialutopische Tagträume, futuristische Ideologien, die mit der Konzept-Kunst nur insofern verwandt sind, als sie auf dem Papier notiert sind. So wie es die Ausstellung «Konzeption» in Leverkusen deutlich machte, existiert die Konzept-Kunst wesentlich durch und in der Idee, ist also kein Projekt, das virtuell realisierbar ist, sondern etwas schriftlich Fixiertes, das nur denkbar ist.

Bei diesem restriktiven Charakter des Terminus «Konzept-Kunst» erhebt sich unmittelbar die Frage, unter welchen Sammelbegriff, der verbindlich ist, das heißt, der das Werk charakterisiert, beispielsweise Werke von Mario Merz, Jan Dibbets, Bob Morris und Josef Beuys zu stellen sind. Das Kunstmuseum Luzern verwendete für seine Ausstellungen der Schweizer und der italienischen Avantgarde den Begriff «Visualisierte Denkprozesse».

New Art

New Art wäre dafür zu unbestimmt. Dieser Begriff charakterisiert und präzisiert nicht. Nächstes Jahr kann wieder eine New Art auftreten.

Arte povera

Der vor drei Jahren von Germano Celant geprägte Begriff «Arte povera» ist heute überholt und wird von den meisten Künstlern abgelehnt, weil er, vom Wort her gesehen, nur einen Aspekt ihres Schaffens, den des Materials, beinhaltet. Dabei ist dies nur Mittel, um die Idee zu visualisieren. (Ähnlich verhält es sich mit der amerikanischen Bezeichnung «Earth work»; auch dieser Begriff impliziert nur das Material, ohne dabei das Konzeptuelle zu berücksichtigen.)

Visualisierte Denkprozesse

Nach den vorangestellten Worten von Sol Lewitt ist bei dieser Kunst das einzelne Werk immer eine Begebenheit innerhalb einer Konzeption, eine Idee innerhalb einer Konzeption. Mehrere Werke stecken einen Denkprozeß ab, der im Material realisiert wurde. Dieser Zusammenhang einer sichtbar gemachten Idee innerhalb einer Konzeption läßt dann den extensiven Begriff «Visualisierte Denkprozesse» zu, den Stanislaus von Moos als auch bei Paul Klee anwendbar nachwies.

Differenzierungen durch Werkanalysen

Einleitung

Eingangs wurde festgestellt, daß Überschneidungen eine restriktive Begriffsklärung verunmöglichen. Durch kontrastierende Gegenüberstellungen von Werken von einzelnen Künstlern und durch Strukturanalysen wird in der Folge der Versuch gemacht, die Spielarten der «Kunst der Kunstlosigkeit» weiter zu differenzieren, um somit die begrifflichen Hintergründe herauszuschälen.

Aus dem Zitat von Sol Lewitt ist ableitbar, daß die Einzelwerke eines Künstlers nicht autonom sind, sondern durch die Parenthese der Konzeption zusammengehalten werden. Also lassen nur die Zusammenhänge der Einzelwerke eine Aussage zu; das heißt, die Werke müssen auf begriffliche Konstanten überprüft werden, die Strukturcharakter haben.



6

6 Calzolari

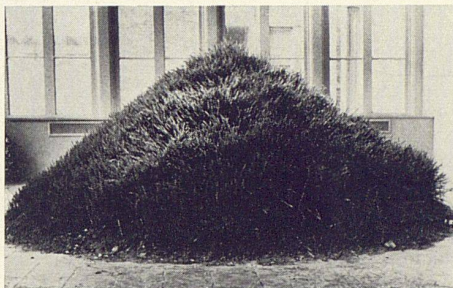
«IOMIONOME (ICHMEINNAME)», 1970

Das Werk zeigt bezeichnende Analogien auf zu der mit Blei ausgekleideten Treppe des gleichen Künstlers vor dem Eingang des Luzerner Kunstmuseums anlässlich der Ausstellung «Processi di pensiero visualizzati». – Hätte Calzolari die Wand einfach signiert, würde dies eine willkürliche, ideale Aneignung des Objektes «Wand» bedeuten. Hätte er anstelle von IOMIONOME seinen Namen PIERPAOLO CALZOLARI in Metallbuchstaben hingesetzt, würde er sich damit die Wand durch einen offiziellen Identitätshinweis aneignen. Indem er IOMIONOME – in einem Wort! – schreibt, erfolgt die physische und psychische Ausdehnung seiner Person in einer Unmittelbarkeit, die genau das Anliegen Calzolaris, das Einswerden mit dem Objekt «Wand», ihre Individualisierung mittels völliger Integration, bezeichnet. Das Metall der Buchstaben hat Calzolari leicht mit Mörtelweiß überzogen, um damit die Worte noch mehr in der Wand aufgehen zu lassen.

7 Haacke

«Grass grows», First Grasswork 1967

Vom Deutschamerikaner Hans Haacke stammt dieser Grasshügel. Die erste Realisation geht auf das Jahr 1967 zurück. Das Wachstum wird als Prozeß an sich gezeigt, so wie es Haacke unter anderem auch durch Kondensation und Eisbildung verwirklicht hat.

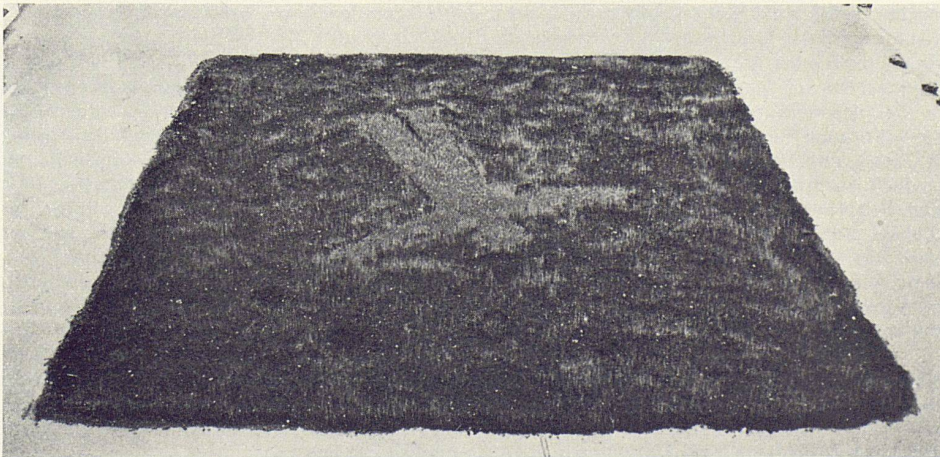


7

8 Mattiacci

«Wachstum», 1970

Im Unterschied zu Haacke liegt beim Wachstumsvorgang von Mattiacci eine Poetisierung und Personifizierung des Prozesses vor. Die Ausmaße seines Körpers bestehen aus Rasen aus der Umgebung von Luzern. Das darum herum wachsende Gras stammt aus einem Samen, den er aus seinem Heimatort mitgebracht hat. Die Verbindung der beiden Grasflächen ergibt somit eine «geistige» Einheit.



8

Josef Beuys

Bei Beuys läßt sich beispielsweise, durch eine in verschiedenen Einzelwerken auftretende formale Organisationsart der Teile, der Begriff der Schichtung deduzieren. Dieser Begriff hat zugleich Strukturcharakter und läßt die Abstrahierung «Energiebildung» zu, weil Energie durch Schichtung realisierbar respektive visualisierbar ist. In dem Sinne ist das Formale zugleich ein strukturelles Kriterium.

Robert Morris, Rainer Ruthenbeck

Um die Hypothese der Konstanten zu überprüfen, wollen wir in der Folge ein «Earth work» von Morris einem Aschenhaufen von Ruthenbeck gegenüberstellen. Es wird sich dann sofort erweisen, daß die Begriffe «Earth work» und «Arte povera» viel zu oberflächlich sind, daß sie nur das Material bezeichnen und somit nichts Wesentliches aussagen. Auf den ersten Blick weisen diese beiden Werke Ähnlichkeiten auf, die jedoch nur scheinbar sind. Auf Grund der Analyse und des Vergleichs wird der fundamentale Unterschied ersichtlich.

Das Werk von Robert Morris ist thematisch so zu verstehen, daß es immer – was etwas typisch Amerikanisches ist – um ein autonomes Formereignis geht. Als Minimal Artist hat er bereits Formen geschaffen, die eine völlig in sich geschlossene, autonome Struktur aufwiesen; das heißt, die Körper sind identisch mit der Aussage: Form bedeutet Inhalt. Die zeitlich folgenden «Felt Pieces» (Filzarbeiten), die kompositionell aleatorisch wirken, sind in Wirklichkeit so genau konstruiert, daß das Höchstmaß an Konstruktion wieder Zufälligkeitscharakter erhält. Beim «Earth work» von 1968 geht es um Analoges. Auch diese Anhäufung evoziert den Eindruck von Zufälligkeit. In Wirklichkeit ist das Gebilde sorgfältig zusammengestellt; die Konstruktion erhält somit Zufälligkeitscharakter. Das «Earth work» weist also genau dieselben autonomen Strukturkonstanten auf wie die Werke des Künstlers aus der früheren Periode. Sein Thema ist die Identifizierung von Zufall und Konstruktion in einer Gleichsetzung von Form und Inhalt.

Bei Ruthenbecks Aschenhaufen ist das Thema keineswegs mit der Form identisch, also Form wird nicht Inhalt, sondern es geht um Weltanschauliches, das visualisiert, das heißt, in Evokatives (nicht Symbolisches) umgesetzt wurde. Bei Ruthenbeck geht es um psychische Zustände. Er schrieb: «Stille kann von unterschiedlichem Charakter sein: dunkel, schwer, lastend, hell, schwebend, spannungsgeladen oder entspannt, manchmal voll geheimer Bedeutung, magisch, suggestiv und auch leer, tot: Totenstille.» Die Aschenhaufen sind also die Visualisierungen dieses Themas. Der abgebildete Aschenhaufen mit den aggressiv herausragenden Stacheln hat durch die ausgewogene konische Form etwas Lastendes, Schweres und zugleich etwas Abwehrendes. Es kann also eine abwehrende Stille sein. Ein anderer Aschenhaufen wird mit Vierkantschächten durchstoßen, die Stille wird aufgelichtet, entspannt. Oder: Ruthenbeck verbindet zwei Aschenhaufen durch sich biegende Stangen, so daß der Eindruck einer spannungsgeladenen Stille heraufbeschworen wird. Lastendes wird auch in anderen Materialien ersichtlich, zum Beispiel in einer weinroten Hängematte.

Man würde Ruthenbeck Unrecht tun, wollte man ihn nur auf Grund des vorhin zitierten Textes fixieren. Seine Werke sind durch die intensive

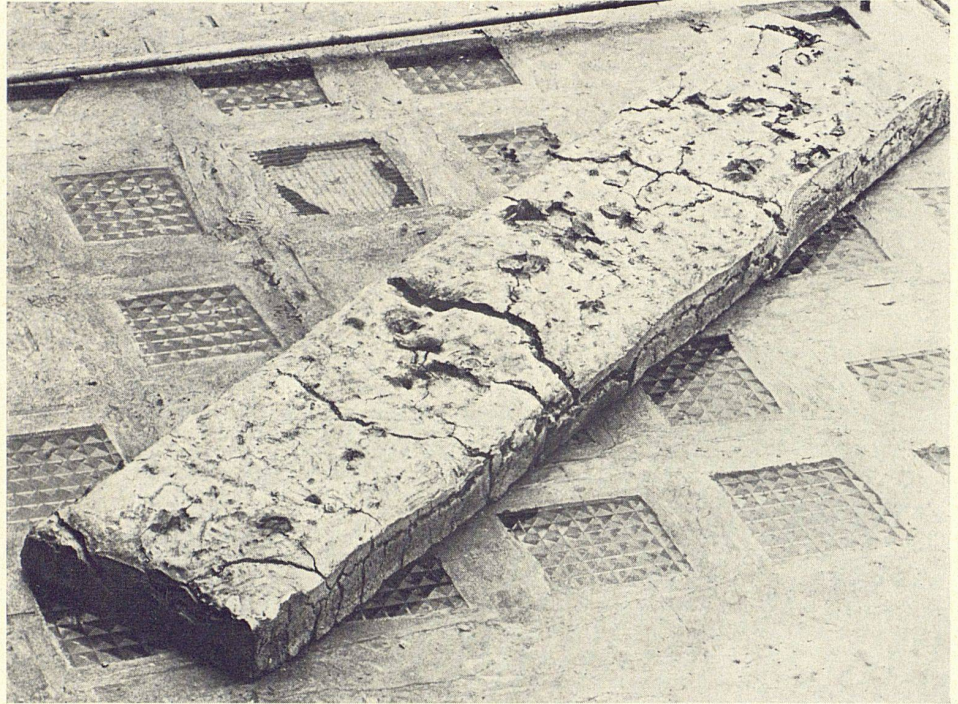


9

9
Merz
«Der Künstler beim Herauslösen einer Wachsforn», 1969

Spuren von Wachstumsformen werden in diesem Werk von Mario Merz ersichtlich. Zwischen zwei verschaltete Baumstämme hat der Italoschweizer flüssiges Wachs gegossen und dann die erkaltete Form herausgelöst. Die Naturverbundenheit von Merz zeigt sich eindrücklich in den Arbeiten, die der arithmetischen Progression von Fibonacci gewidmet sind. Eine Progression, die in gewissen Blüten und vor allem im Bau der Tannzapfen zu finden ist.

10
Penone
«Brot mit eingebakkenem Alphabet», 1969
Indem die Vögel davon picken, wird ihnen das Wissen vermittelt. Ein anderes Werk von Penone besteht in einem Eisenkeil, auf dessen einer Seite sich das Alphabet, auf der anderen Seite die Dezimalreihe befindet. Der Keil, in einen Stamm getrieben, vermittelt dem mit dem Keil emporwachsenden Baum das Wissen. Auch hier eine an Franz von Assisi erinnernde Poetisierung der Naturverbundenheit.



10

psychische Aufgeladenheit ausdrucksfähig und selbstredend genug, um das Introvertierte fühlbar zu machen. Aber in diesem Falle geht es um Exemplarisches: um die Kristallisation des spezifisch Europäischen im Gegensatz zum spezifisch Amerikanischen. Die Amerikaner sind in ihrem Schaffen zumeist frei von Weltanschaulichem, während bei den Europäern vielfach ein poetischer Hintergrund den Werkcharakter bestimmt.

Ein ähnlicher Unterschied zwischen amerikanischer und europäischer Kunst zeigt sich in einer Arbeit von Richard Serra und Pier Paolo Calzolari. «Prop» (1968) von Serra besteht in einer Bleifläche, die durch ein Bleirohr im stabilen Gleichgewicht gehalten wird. – Für die Ausstellung «Processi di Pensiero Visualizzati» im Kunstmuseum Luzern (Juni 1970) hat Calzolari die Treppe vor dem Eingang des Museums völlig mit Bleiflächen ausgekleidet. Beim Amerikaner sind Form, Material (dessen Gewicht) und Inhalt identisch. Bei Calzolari bedeutet die Auskleidung der Treppe mit Blei die sinnliche und geistige Ausdehnung seiner eigenen Körperlichkeit auf einen Stein, der ihn an ein viele Jahre zurückliegendes Erlebnis erinnert. Das Thema der Erinnerung und die reflektierte Unmittelbarkeit im kreativen Vorgehen sind wesentliche Komponenten seines Werkes; die Anmerkung zum abgebildeten Werk Calzolaris erhellt dies noch besonders.

Möglichkeiten der Betrachtung und des Urteils

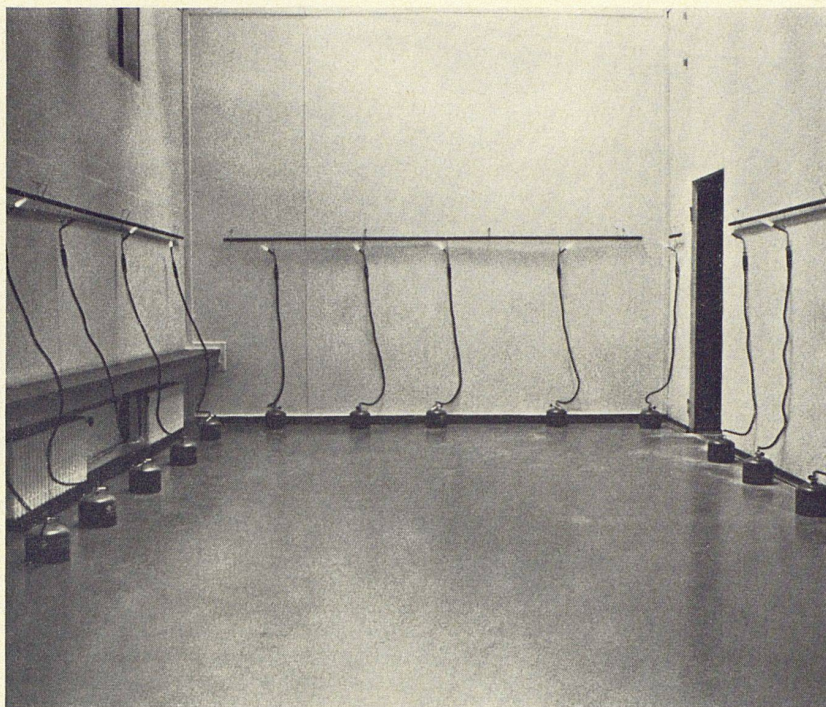
Werturteile

Ob heute Werturteile möglich sind? Ob sich künstlerische Qualitätsnormen bilden lassen? Möglich ist es: aber nicht im traditionellen Sinne, da Normen identisch waren mit der Sehnsucht

nach einer vergangenen Zeit, da sie in einem idealen (idealistischen) Niemandsland gesucht wurden und über Jahrhunderte hinweg als hypostasierte Werte mitgeschleppt wurden. Heute stellen die Künstler ihre eigenen Normen auf, die gleichbedeutend mit der Konzeption sind. Wir sprachen weiter oben davon, daß der Zusammenhang nötig ist, um das Objekt, die Idee, die Aktion in ihrer Bedeutung zu erkennen. In dem Moment, da der Zusammenhang erfaßt wurde, ist es möglich, ein Werturteil abzugeben. Dann ist feststellbar, ob die eine Realisation in bezug zu einer andern glücklich oder weniger glücklich ist. Eine Qualitätsantwort entsteht also aus der Vergleichsmöglichkeit innerhalb des Werkes eines Künstlers. Dies setzt eine intensive intellektuelle Auseinandersetzung mit der heutigen und auch der vergangenen Kunst voraus. Aus den Kenntnissen der Vergangenheit ist ersichtlich, daß der rote Faden der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff «Idee» bezeichnet werden kann, daß Kunst nicht von Können kommt. René Magritte hat es einmal so formuliert, daß er nur so gut male, wie es die Idee verlange. Was mit Marcel Duchamp, Kasimir Malewitsch, dem Kubismus zu Beginn dieses Jahrhunderts anhub, ist ein Intellektualisierungsprozeß. Tachismus im Sinne von Farbkontrasten und Surrealismus im Sinne von Materialkontrasten sind Erscheinungen, die letzten Endes antiquiert sind.

Gesellschaftliches

Wenn komplexe Vorgänge funktionsbedingt sind, so sind sie vom Menschen viel schneller assimilierbar, weil sie ihm in der Konfrontation mit der Umwelt ganz spezifische Dienste leisten. Im Moment, da etwas geschieht oder da er mit etwas konfrontiert wird, das ihm nicht spezifisch dient, muß er eine Funktion hineinprojizieren. Da Kunst



11

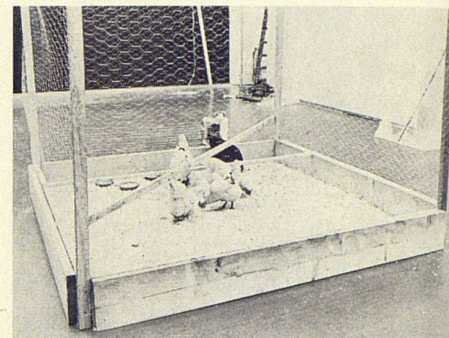
nicht spezifisch dient, muß er also in die Kunst gewisse Funktionen projizieren. Diese Funktion wird in erster Linie der ästhetische Genuß sein, und zwar auf Grund einer bestimmten Vorstellung dessen, was Kunst sein soll. Wenn ein Gefälle besteht zwischen der Erwartungsvorstellung und der zu Rede stehenden Kunst, wird sie als Kunst negiert beziehungsweise in Frage gestellt. Somit hat also die Kunst die Funktion der Selbstbestätigung.

Es ist merkwürdig, daß die Funktion des Denkvorganges immer mit einem Resultat, das zweckdienlich angewandt werden kann, verbunden sein muß. Wenn das Resultat nicht vorgeschrieben oder ersichtlich ist, macht der Durchschnittsmensch nicht mehr mit: es zeigt sich die ganze Schwerfälligkeit des menschlichen Bewußtseins. Dies liegt darin, daß der Mensch durch die Industrie und durch den Alltag so geprägt ist, daß er meist nur Endresultate vorgesetzt bekommt. Er sieht nur Punktueller und nicht die Zusammenhänge. Jede Kunst reflektiert das jeweilige Weltbild, auch die heutige. Dies nicht im Sinne, daß man Beziehungen zwischen einem Dreckhaufen oder einem Fettstuhl mit der heutigen Zeit konstruiert, sondern im Sinne der Zusammenhänge. Durch die heutige Kunst lernt der Betrachter in Zusammenhängen zu denken; er wird gezwungen, einfachste Zusammenhänge zu erkennen und sie dabei nicht zweckgerichtet anzuwenden. Er muß lernen, die Unmöglichkeiten in einer autonomen Symbolik zu verstehen. Indem der Mensch gezwungen wird, in Zusammenhängen zu denken, löst er vermeintliche Widersprüche, die ja nur Sache des jeweiligen Standpunktes sind; das ermöglicht eine innere Distanz zu dem, was ihn umgibt und bedrängt. Das Denken in Zusammenhängen ermöglicht eine begriffliche Auseinandersetzung mit der Umwelt. Darin liegt die gesellschaftliche und auch moralische Funk-

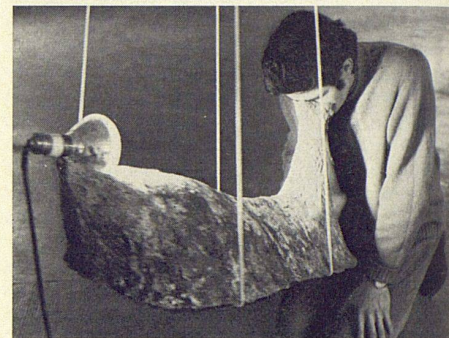
tion der heutigen Kunst, die nicht mehr ästhetisch ist, sondern Bewußtseinsobjekte produziert, die durch den Grad der Intensität der Umsetzung einer Idee einen Wahrheitsgehalt bekommen, der etwas Einmaliges ist, das man gemeinhin das Schöpferische nennt.

Es wird behauptet, daß die Konzept-Kunst, die Kunst des visualisierten Denkprozesses, die Technologie verneine. Aber dem ist nicht so, sondern sie gibt mit ganz einfachen Mitteln methodische Anleitungen, den Fortschritt in seinen Dimensionen überhaupt zu erkennen.

Das Visuelle der heutigen Kunst muß beim Betrachter ins Denken umschlagen und vom Denken ins Handeln.



12



13

11 Kounellis

«Feuer», 1969/70

Die aus Butangas gespeisten Feuer sind in ihrer vehementen Unmittelbarkeit ursprüngliche Realität und Zeichen für eine Naturkraft mythischen Ursprungs. Ähnlich sind die zehn in der Galleria l'Attico in Rom 1969 ausgestellten Reitpferde zu verstehen.

12 Castelli

«Hühner», 1969/70

Die Parabel des Lebens, gezeigt anhand von Hühnern verschiedenen Alters, der Tod durch zerquetschte befruchtete Eier (auf der Photo nicht sichtbar). Realisation anlässlich der Ausstellung «Visualisierte Denkprozesse», Kunstmuseum Luzern 1970.

13 Gilberto Zorio

Dieser merkwürdige Tonbehälter, mit reinem Alkohol gefüllt, dient zur «Reinigung des Wortes». Das Einatmen des Alkohols – das grelle Licht steht in einem Analogieverhältnis – hat eine sinnbildlich-poetische Bedeutung. Die Person auf der Photo ist Giuseppe Penone.

Nach einer Serie von Werken, die dem Wachstum und den Prozessen allgemein gewidmet waren, wenden wir uns Arbeiten zu, die aus einer eher rational-intellektuellen Sicht zu verstehen sind.

14

Boetti

Boetti arbeitet mit Vorliebe mit genormten Elementen; das heißt, die Wiederholung der Form innerhalb des Zusammenhangs eines Werkes kann entweder systematisch in einer Richtung durchgeführt werden, oder sie wird einem komplexen, gesetzmäßigen Variationsprinzip unterworfen. Das zeigt sich 1968 in der Wiederholung von bemalten Holzschichtbündel, im Auslegen des Bodens mit Steinen in einer vertikalen Gruppierung von Eisenröhren, in einer quadratischen Aufschichtung von Vierkantschächten aus Eisen, in einer Schichtung von verschiedenfarbigen Materialien zu einem quasi tellurischen Querschnitt usw. Das Prinzip der komplexen Wiederholung kommt aber auch auf andere Weise zum Ausdruck: zum Beispiel in der hier abgebildeten Lampe, die nur einmal im Jahr aufleuchtet.

15

Dibbets

«Perspective Correction», 1967/68

Weißer Seile geben auf dem Rasenfeld den Umriss eines Geviertes an, das durch eine Diagonale gekennzeichnet ist. Aus einer beliebigen Distanz betrachtet, erfährt jede Form eine natürliche perspektivische Verformung. Diese Verformung hebt Dibbets durch entsprechende Korrektur auf, so daß die Seitenlinien genau parallel erscheinen. Vom Objekt selbst aus gesehen, gehen sie relativ stark auseinander.

Aspects de la scène d'art actuelle

Jean-Christophe Ammann, Theo Kneubühler, Rolf Winnewisser

Définition des concepts

Introduction:

Les discussions relatives à la scène d'art actuelle sont marquées par une confusion babylonienne des termes et concepts dont les plus significatifs sont: Art conceptuel, New Art, Arte povera, Land Art. Notre tentative de préciser ces concepts sera précédée de la remarque que les différentes formes de l'«art de l'absence d'art» présentent des prémisses semblables; il s'en suit que les différentes œuvres individuelles ne peuvent toutes être classées sous un seul et même concept étant donné que les interférences et imbrications annihilent tout essai de dégager une terminologie restrictive.

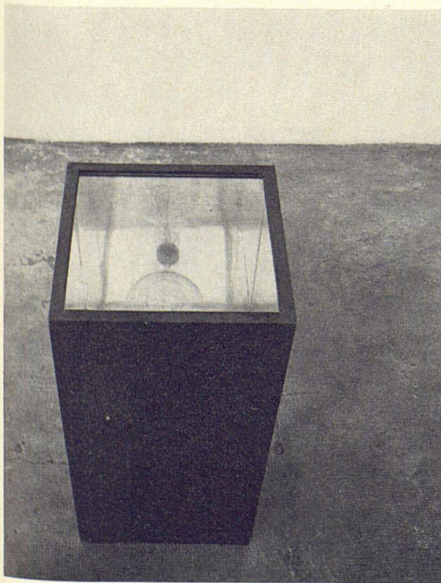
Depuis la fin des années soixante, lorsque cet art a commencé de pénétrer dans la conscience publique et, plus particulièrement, depuis l'exposition de Berne «Quand des attitudes prennent forme», des différenciations plus marquées et un constant souci de perfectionnement, attestés par plusieurs expositions, ont quelque peu clarifié les notions et rendu possible une spécification provisoire.

Land Art

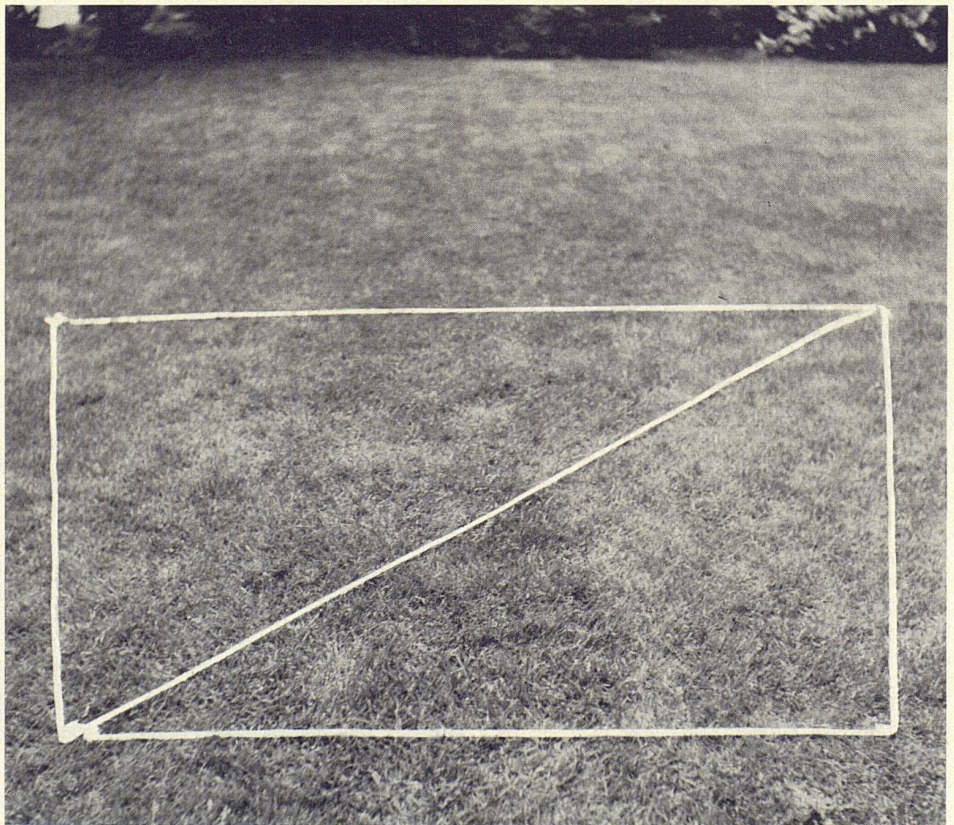
Le Land Art, désormais historique, était un phénomène éphémère en vertu duquel les artistes intervenaient dans le paysage parce que c'était alors le moyen le plus approprié pour réaliser

leurs idées. Le Land Art peut être conçu dans un sens strictement traditionnel en concevant le paysage comme moyen ou matériau de travail plastique, pour appliquer des principes esthétiques qui sont en rapports contrastants avec la nature. Dans *Smoke Creek Desert* (1968), Michael Heizer a réalisé avec ses encoches coniques une conception traditionnelle: la tridimensionalité du paysage a remplacé la tridimensionalité de la pierre. Heizer a donc, somme toute, simplement changé de moyen pour réaliser une œuvre de facture traditionnelle qui ne constitue pas une visualisation au sein d'un ensemble conceptuel spécifique. Essentiel dans l'art n'est pas le changement de moyen, mais la variation et le renouvellement de l'idée. Les photographies des œuvres de Heizer ont un caractère purement documentaire, sont des moyens auxiliaires utilisés pour rendre les œuvres accessibles au vaste public. A l'encontre des photographies de Heizer, celles de Richard Long sont une composante spécifique au sein d'une conception. En décembre 1968, Long fit une promenade de dix milles à travers une région totalement dénudée de l'Angleterre du sud-ouest (Cornouailles). Tous les demi-milles, il fit une prise de vue du paysage qui s'étendait devant et derrière lui. Le sujet des photographies ne portait donc une empreinte ni esthétique ni principalement documentaire; il avait un caractère méthodique d'une valeur bien définie dans le contexte de la conception donnée.

Dans la confrontation Heizer/Long s'esquisse déjà la notion d'«Art conceptuel».



14



15

Art conceptuel

« Seules les idées peuvent être des œuvres d'art; elles sont placées dans une chaîne de développement susceptible, le cas échéant, de trouver une forme quelconque. Toutes les idées ne doivent pas être réalisées matériellement » (Sol Lewitt). L'exposition « Plans et projets » présentée l'année dernière à Berne montrait beaucoup d'idées réalisables sans autre, mais exigeant des artistes la mise en œuvre d'un appareil technologique par trop onéreux. Ces projets, souvent à la fois architectoniques et urbanistes, n'ont absolument rien de commun avec l'art conceptuel et sont, par exemple chez Nicolas Schoeffer, des songes sociaux-utopistes, des idéologies futuristes dont le seul trait commun avec l'art conceptuel est d'avoir été « couchés sur papier ». Comme l'a révélé l'exposition « Conception » à Leverkusen, l'art conceptuel existe essentiellement par et dans l'idée; il n'est donc point un projet virtuellement réalisable, mais une conception fixée par écrit et simplement « concevable ».

Etant donné ce caractère restrictif du terme « Art conceptuel », il se pose inévitablement la question de savoir quel concept générique déterminant, c'est-à-dire typique pour l'œuvre, permettrait de caractériser les réalisations de Mario Merz, Jan Dibbets, Bob Morris et Josef Beuys. Pour son exposition d'œuvres suisses et italiennes d'avant-garde, le Musée des Beaux-Arts de Lucerne avait utilisé le terme de « Processus de pensée visualisés ».

New Art

L'expression New Art serait trop imprécise à cet effet. Ce concept caractérise, sans préciser. L'année suivante, un New Art peut de nouveau surgir.

Arte povera

Crée il y a trois ans par Germano Celant, l'expression Arte povera est aujourd'hui dépassée. La plupart des artistes la rejettent parce qu'elle ne traduit qu'un aspect spécifique de leur activité, celui relatif au matériau employé. Or, le matériau employé est simplement le moyen de visualiser l'idée. (Il en est de même pour l'expression américaine « Earth work » qui n'implique que le matériau utilisé, tout en négligeant l'aspect conceptuel.)

Processus de pensée visualisés

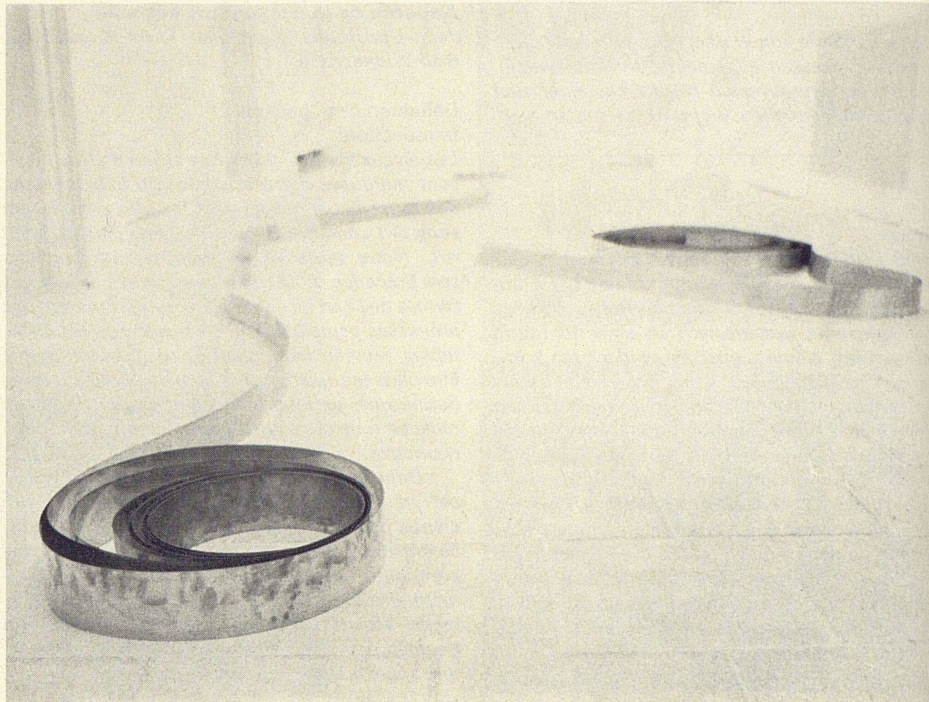
Selon les paroles déjà citées de Sol Lewitt, l'œuvre individuelle est toujours, dans cette catégorie d'art, un fait, une idée au sein d'une conception. Plusieurs œuvres balisent un processus de pensée qui a été matériellement réalisé. Ce rapport avec l'idée visualisée au sein d'une conception permet l'emploi du concept extensif de « processus de pensée visualisé », applicable même, selon Stanislaus von Moos, à Paul Klee.

Différenciations par voie analytique

Introduction

Il a déjà été relevé que les imbrications entravent toute définition restrictive des concepts. Par confrontation des œuvres produites par différents artistes et par voie d'analyse structurelle, l'essai sera tenté dans la suite de différencier encore davantage les différentes formes de l'« art de l'absence d'art » et, partant, de dégager l'arrière-plan conceptuel.

Il découle de la citation de Sol Lewitt que les œuvres individuelles d'un artiste ne sont pas



16

16 Andre

« Metallschleifen in willkürlicher Anordnung », 1967/69

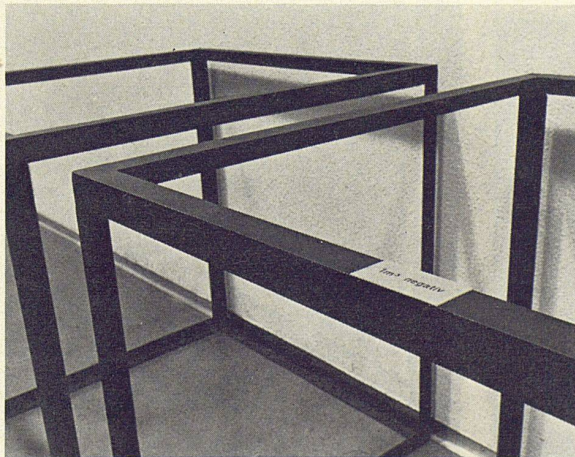
Die Werke, die Carl Andre zu einem bekannten Künstler werden ließen, sind die auf einen beliebigen Raum genau abgestimmten Plattenböden aus Eisenquadraten. In einem solchen, gänzlich symmetrischen Werk hebt sich die Konstruktion auf und wird selbstverständlich. Dieser totalen Autonomie entspricht die Autonomie der Metallschleifen hier, die, wie auch immer sie liegen, die beiden Pole des Zufalls und der präzisen Konstruktion in sich vereinen. Ein Werk, das also Ähnlichkeiten mit jenem von Robert Morris aufweist.

17

Walker

« 1 m³ positiv – 1 m³ negativ », 1969

Es handelt sich hier um zwei aus Eisengerüsten konstruierte Hohlkuben, die beide die gleichen Ausmaße besitzen. Das einmal wird der Inhalt



17

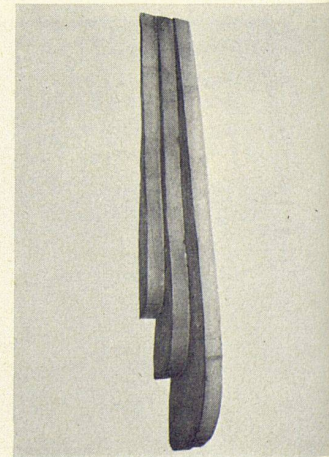
bezeichnet, das anderemal die Außenform. (Die Arbeiten wurden für die Photographie eigens zusammengerückt und an die Wand gestellt.) Das Problem « Was sieht, eine Veränderung erfahrend, trotzdem gleich aus? » gibt sich ähnlich in den fünf auf dem Boden ausgelegten quadratischen Eisenplatten, die sukzessive eine Rotation von 0° bis 360° beschreiben.

18

Nauman

« Untitled », 1965

Die Werke Naumans stehen fast ausschließlich mit Maßen seines Körpers im Zusammenhang. So auch dieses Werk von 1965.



18

autonomes, mais que la parenthèse de la conception commune les réunit toutes. Ce sont donc les rapports entre les différentes œuvres qui, seuls, permettent une déclaration valable; en d'autres termes, les œuvres doivent être examinées quant à leurs constantes conceptuelles à caractère structurel.

Robert Morris, Rainer Ruthenbeck

Pour vérifier l'hypothèse des constantes, établissons une comparaison entre une «Earth work» de Morris et un tas de cendres de Ruthenbeck: elle montrera que les concepts «Earth work» et «Arte povera» sont bien trop superficiels, qu'ils désignent simplement le matériau et n'apportent donc rien d'essentiel. Au premier abord, les deux œuvres présentent des similitudes, qui s'avèrent toutefois bien vite illusoires. L'analyse et la comparaison révèlent la différence fondamentale.

Le sujet de l'œuvre de Robert Morris constitue toujours un fait formel autonome, ce qui est typiquement américain. Comme Minimal Artist, Morris a réalisé des formes de structure totalement fermée et autonome, c'est-à-dire que les corps sont identiques avec ce qu'ils expriment: forme égal fond. «Felt Pieces» (pièces de feutre), composition créée plus tard, a été en fait conçue de manière à conférer un caractère aléatoire à cette réalisation construite avec un soin maximum. Il en est de même pour la création «Earth work» de 1968. Cet amoncellement d'éléments paraît totalement relever du hasard. En fait, l'ensemble a été soigneusement composé et la

construction sciemment revêtue du caractère aléatoire. «Earth work» présente donc exactement les mêmes constantes structurales autonomes que les œuvres des périodes antérieures. Le sujet choisi par l'artiste est l'identification entre le hasard et la construction dans l'égalité conférée à la forme et au fond.

Dans le tas de cendres de Ruthenbeck, le sujet n'est nullement identique à la forme, la forme ne devient pas fond; il s'agit plutôt d'une conception du monde qui a été visualisée, c'est-à-dire transformée en évocation (non en symbolisme). Chez Ruthenbeck, il s'agit d'états psychiques. Il a écrit: «Le silence peut être fort différent de nature: calme, lourd, pesant, clair, éthéré, chargé de tension ou détendu, plein de secrets, magique, suggestif, mais aussi vide, mort: un SILENCE DE MORT.» Les tas de cendres sont donc des visualisations de ce sujet. Par sa forme conique bien équilibrée, le tas de cendres ici reproduit, avec les pointes agressives qui s'en dégagent, à quelque chose de pesant, d'accaparement, et, simultanément, une allure de défensive. Il peut donc visualiser un silence défensif. Un autre tas de cendres est percé de perforations carrées, et le silence s'éclaire, se détend. Ou bien: Ruthenbeck réunit deux tas de cendres par des barres incurvées, suggérant ainsi un silence tout chargé de tension. L'impression d'accaparement est aussi provoquée d'autre manière, par exemple par un hamac rouge vineux.

Il serait injuste de vouloir limiter l'activité de Ruthenbeck au texte déjà cité. Chargées d'une

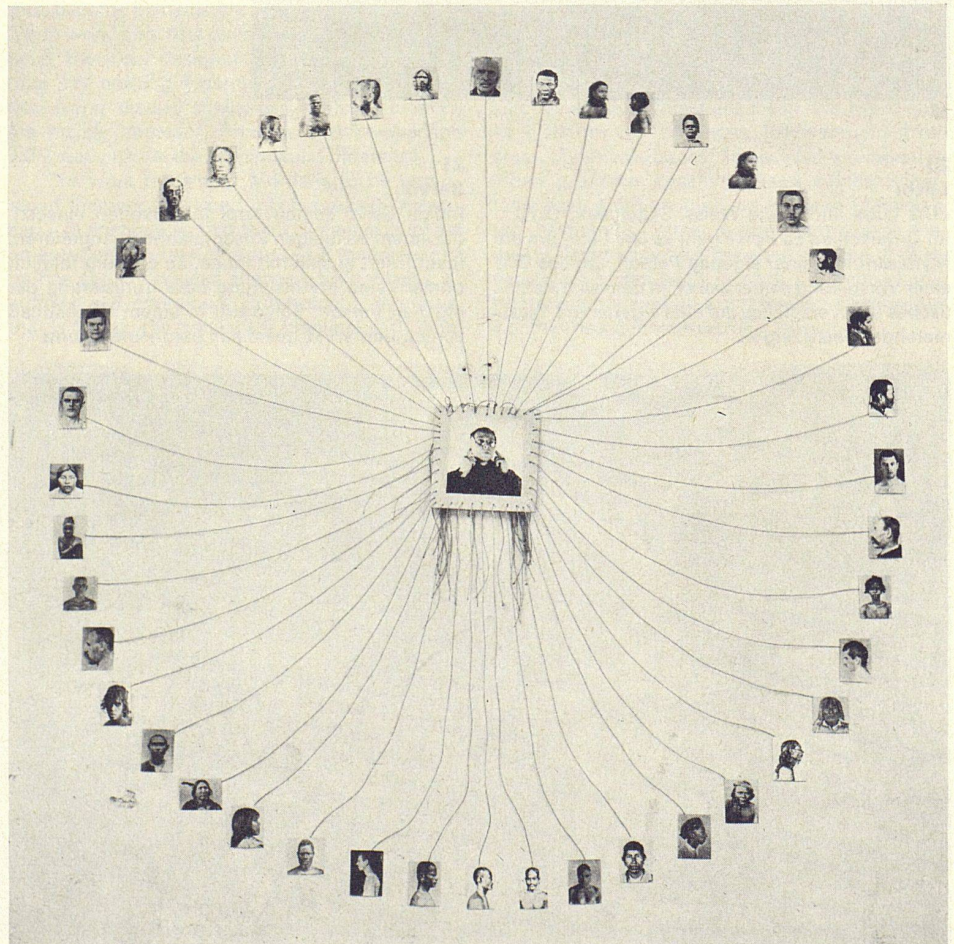
forte intensité psychique, ses œuvres sont suffisamment expressives et éloquentes pour rendre sensible ce qui est introverti. Mais il s'agit, dans ce cas, de dégager des aspects exemplaires, de cristalliser ce qui est spécifiquement européen par opposition à ce qui est typiquement américain. Dans leur activité créatrice, les artistes américains sont en général affranchis de toute conception du monde alors que chez les créateurs européens, il n'est pas rare de voir l'arrière-plan poétique déterminer le caractère de l'œuvre.

Im folgenden zeigen wir drei Werke, in denen die Investition der eigenen Person in einen ausgewählten Zusammenhang im Vordergrund steht.

19 Polke

«Sigmar Polke, ohne Titel», 1969

Die Photo von Sigmar Polke befindet sich in der Mitte der sternförmig angeordneten Bilder von Menschen verschiedenster Rassen; Polke also gewissermaßen als jeder dieser Menschentypen. Gleichzeitig aber ergibt sich aus seiner zentralen Position und der gleichsam um ihn weisenden Typenköpfe eine ironische Beziehung. So bildet dann auch die ironische Investition der eigenen Person in einen eigens konstruierten Zusammenhang ein wesentliches Anliegen von Polke.





20

20 Lüthi

«Urs Lüthi und David Weiss, Sketches», 1970
Im Unterschied zu Polke geht es Urs Lüthi um die Mythisierung seiner eigenen Person, um das Bild einer Vorstellung seiner selbst, in dem sich Ästhetisches und Verspieltes auf eine eigenartige, faszinierende Weise zeigen.

21 Salvo

Indem Salvo seinen Kopf in Personen einsetzt, die einem beliebigen Zusammenhang angehören, identifiziert er sich mit ihnen. Es entsteht folglich primär keine Mythisierung oder Ironisierung der eigenen Person. Salvo tritt in einem Höchstmaß zurück und wirkt quasi aus dem Hintergrund.



21

608

Aspects of the contemporary art scene

by Jean-Christophe Amman, Theo Kneubühler, Rolf Winnewisser

Clarification of terms

Introduction

In discussions of the contemporary art scene, there prevails an all but total confusion regarding designations and special terminology. The most frequently employed terms are: Concept Art, New Art, Arte povera, Land Art. As we seek to clarify these terms, the first thing to realize is that the individual varieties of the 'Art of Non-Art' display similar distinguishing features; the consequence is that the individual works cannot be classified under any given heading, since reciprocal influences and overlappings render quite impossible any sort of restrictive terminology.

Since the end of the Sixties, when this type of art penetrated the awareness of the public, and especially since the exhibition in Berne, 'When Attitudes Assume Shapes', there has resulted a certain clearing of the air which admits of provisional definitions, owing to marked differentiations and to further developments which have been documented by a number of shows.

Land Art

Land Art, which can already be regarded as a historic phenomenon, was a temporary movement in which artists intervened, as it were, in the landscape, because at that time it was an adequate means enabling them to realize their ideas. Land Art can be understood in a wholly traditional sense, in that landscape as a plastic medium, like the sculptor's working material, was used in order to apply aesthetic principles, which contrast in a reciprocally active way with the natural background. Michael Heizer employed a traditional approach with his wedge-shaped incisions in the Smoke Creek Desert (1968): in the place of the three-dimensionality of the stone, there emerged the three-dimensionality of the landscape. Heizer, that is to say, exchanged only the medium in order to realize a traditional design project that does not constitute any kind of visualization within a specifically conceptual construct. The essential thing, however, in art is not an exchange of media, but the renewal and modification of the formative idea. The photographs of Heizer's works possess a purely documentary character; they are auxiliary means making the works accessible to a wider public. In contrast to Heizer, Richard Long's photographs are a specific component within a conception. In December 1968 he walked ten miles through a barren landscape in southwest England (Cornwall). At every half mile he took two pictures, one facing forwards and one backwards. The subject of the takes, then, is characterized neither by an aesthetic nor by a primarily documentary approach, but by a methodical one, which in its location in the context with its conception possesses an entirely specific value.

In the confrontation between Heizer and Long there emerge already the contours of Concept Art.

Concept Art

'Ideas alone can be art works; they are located within a chain of development which will possibly find some kind of form. All ideas need not be physically executed' (Sol Lewitt). At the exhibition in Berne last year entitled 'Plans and

Projects' there were many works which are realizable without further ado, but which call for technical apparatus that for purely financial reasons is not within reach of artists. These projects, which are often architectonic in character, have nothing at all to do with Concept Art; they are, for instance in the case of Nicolas Schoeffer, utopian day-dreams, futuristic ideologies, which are related to Concept Art only to the extent that they are recorded on paper. Thus, as the exhibition entitled 'Conception' in Leverkusen made clear, Concept Art exists essentially through and in the formative idea behind it, and so is no project that is virtually capable of realization, but, rather, something fixed in literary form, something that is only mentally conceivable.

In view of this restrictive character of the term Concept Art, the question immediately arises as to what collective term, having a definite meaning, that is, characterizing the given work, will cover, let us say, works by Mario Merz, Jan Dibbets, Bob Morris and Josef Beuys. The Lucerne Art Museum employed for its shows of the Swiss and the Italian Avant Garde the term 'Visualized Thought Processes'.

New Art

New Art would be too indefinite as a designation. This term characterizes only and does not furnish sharp contours. Another New Art can emerge next year.

Arte povera

The term 'Arte povera' coined three years ago by Germano Celant is now outmoded and is rejected by most artists because the words connote only one aspect of what they are doing, the purely material aspect. But the material is only a means employed to visualize an idea. (The same thing applies to the American designation 'Earth work'; this term too implies only the material and ignores the conceptual aspect.)

Zum Schluß vier Objekte und Objektsituationen, die als Bewußtseinsobjekte eine zum Teil magische Ausstrahlung besitzen.

Visualized Thought Processes

In accordance with what was said above by Sol Lewitt, in this kind of art the individual work is always a factor within a conception, an idea within a conception. Several works delimit a thought process which has been realized in the material. This connection between a visualized idea and a conception opens the way for the extensive term Visualized Thought Processes, which Stanislaus von Moos has shown to be also applicable to Paul Klee.

Differentiations via analyses of works Introduction

It was stated at the outset that overlappings render a restrictive clarification of terms impossible. By means of contrasting confrontations of works by individual artists and by structural analyses an attempt will be made below further to differentiate the various kinds of the 'Art of Non-Art', in order to get at and isolate the conceptual background.

What Sol Lewitt said can be interpreted to mean that the individual works of an artist are not autonomous, but are held together within the brackets provided by the conception. Therefore only the connections of the individual works permit any kind of statement, i.e., the works must be checked for conceptual constants which possess a structural character.

Robert Morris, Rainer Ruthenbeck

In order to test this hypothesis of constants, we intend in what follows to compare an Earth work by Morris with an ash heap by Ruthenbeck. It will then become immediately apparent that the terms 'Earth work' and 'Arte povera' are much too superficial, that they designate only the material and thus say nothing essential. At first sight these two works display similarities, which, however, are merely apparent. Analysis and comparison will clearly reveal the fundamental difference.

The work by Robert Morris is to be understood thematically – and this is typically American – in such a way that there is always involved an autonomous formal event. As a minimal artist he has already created shapes which display an entirely self-contained, autonomous structure, that is to say, the bodies are identical with what

22

Eggenschwiler

«Grenzstein», 1968 (Eisen und Granit)

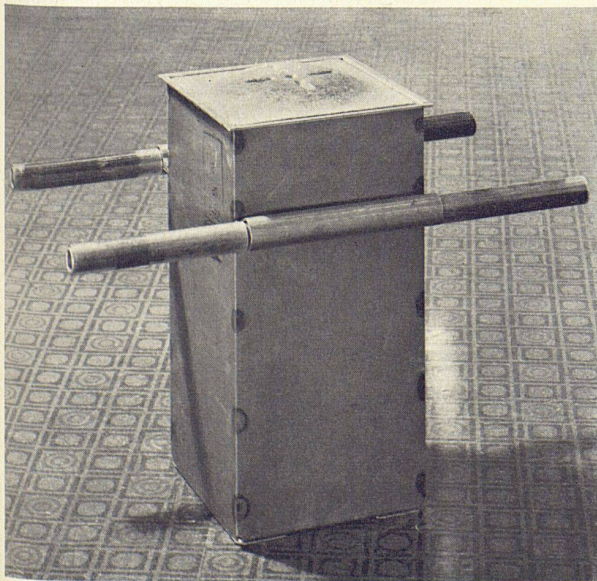
Eggenschwiler ist an Grenzbereichen interessiert, an magischen Objekten, die vom Verständnis her zwischen Realität und Irrealität pendeln. Typisch für ihn ist, daß er Objekte aufgreift, die bereits kollektiv geprägt sind, kollektive Bedeutung haben. Beispielsweise die fliegende Untertasse: Es sind Objekte, die einen Grenzbereich darstellen zwischen möglich Erfasbarem und unmöglich Erfasbarem. Das erstere, das möglich Erfasbare, liegt darin: die Untertassen wurden gesehen, Photodokumente liegen vor, man kann sich vorstellen, daß sie von andern Himmelskörpern irgendwoher aus dem All kommen. Das zweite, unmöglich Erfasbare, indem man nicht weiß, was und wo diese anderen Welten sind, wer darin existiert, ja ob sie überhaupt existieren. Diese Bereiche des möglich/unmöglich Erfasbaren stellen Grenzbereiche dar. Der abgebildete Grenzstein (1968) ist sicherlich auch in diesem Sinne zu verstehen. Es ist ein «öffentliches» Objekt, das jeder kennt, das kollektiv verankert ist. Nun hat aber ein versetzbarer Grenzstein wie derjenige Eggenschwilers überhaupt keinen Sinn, er ist in seiner Bedeutung aufgehoben. Wie vorhin schon angemerkt, geht es auch hier um einen Grenzbereich als Bewußtseinsbereich. Ein kritisches Engagement läßt sich ohne weiteres aus der allgemeinen Thematik deduzieren.

23

Raetz

«Iron-Flap», 1969

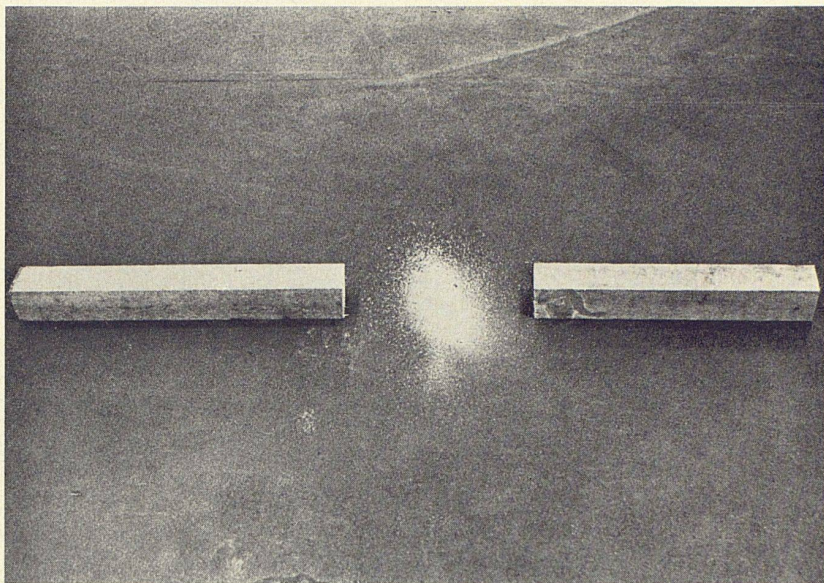
Die Stange biegt sich, von einer Wand kommend, langsam in einer geschwungenen Linienführung gegen den Fußboden. Deshalb tippt man als Betrachter auf Gummi als Werkmaterial; in Wirklichkeit besteht das Objekt aus Eisen. Bei Raetz geht es also um die poetische Widersprüchlichkeit eines Materialverlaufes. Diese Werke gehören in einen größeren Zusammenhang seines Schaffens; dazu gehören auch die früheren Malereien, wo bestimmte, immer wieder auftretende Elemente derart allgemein gehalten wurden, daß sie verschieden, das heißt je nach Zusammenhang, interpretierbar sind und durch einen spezifischen Kontext neu definiert werden müssen.



22



23



24

24

Camesi

«Entzweigtesägter Balken», 1970

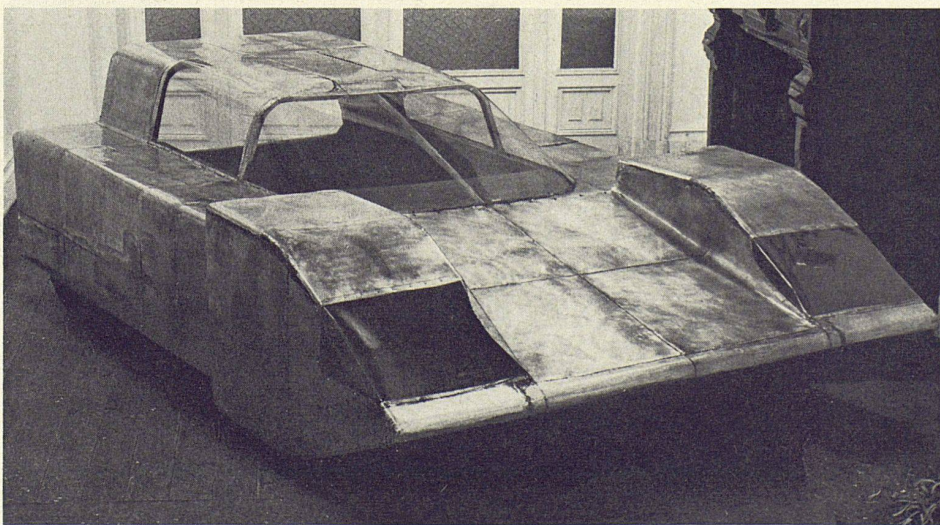
Zwischen den Balken sieht man das Sägemehl, das vom Sägeprozeß herrührt. Camesi schuf ähnliche Objektsituationen, indem er zwischen schwere Doppel-T-Elemente ein feines Gazetuch spannte. Das feine, zarte Element zwischen relativ schweren, wuchtigen Elementen entspricht einer psychischen Situation. Allgemeiner: der Situation des Menschen im Alltag.

25

Panamarenko

«Prova-Car», 1967

Panamarenko ist ein naiver Ingenieur von einer überraschenden und überzeugenden schöpferischen Begabung. Er baut Flugzeuge, Weltraumkapseln, Autos ganz nach seiner Vorstellung. Mit Motoren versehen, sind sie relativ funktionstüchtig, der inhaltlichen Dimension entsprechend. Die eigenwillige poetische Formgebung rollt Design und Zweckgerichtetheit im Sinne einer Durchleuchtung ihres institutionalisierten Status von hinten auf.



25

610

they express: Form means content. The subsequent Felt Pieces, which seem compositionally risky, are in reality so precisely constructed that the highest degree of construction again takes on the character of sheer chance. In the case of the Earth work of 1962, something analogous is involved. This accumulation too evokes an impression of chance. In reality the object is meticulously assembled; the construction thus assumes the character of chance. The Earth work, then, displays exactly the same autonomous structural constants as the works of the artist from the earlier period. His theme is the identification of hazard and construction in an equating of form and content.

In the case of Ruthenbeck's ash heap the theme is by no means identical with the form; that is, form does not become content, but what is involved here is philosophical outlook that has been visualized, i.e. converted into something evocative (not symbolic). Ruthenbeck is concerned with psychic states. He has written: 'Stillness can vary in character: dark, heavy, ponderous, bright, hovering, charged with tension and also empty, sometimes fraught with secret significance, magical, suggestive and again empty, dead: *Stillness of Death*.' The ash heaps are, then, the visualizations of this theme. The ash heap illustrated with the aggressively jutting thorns possesses, owing to the balanced conical shape, something ponderous about it, heavy and at the same time defiant. There can also be, then, a defiant stillness. Another ash heap is penetrated by square shafts, the stillness is lightened and relieved of tension. Or: Ruthenbeck connects two ash heaps with bending rods so that there is aroused the impression of a tense stillness. The ponderous also becomes evident in other materials, e.g., in a wine-red hammock. It would not do justice to Ruthenbeck to seek to pin him down solely on the basis of the passage cited above. His works, owing to their intense psychic charge, are expressive and comprehensible enough in order to make the introverted quality palpable. However, in this case, what is involved is something exemplary: the crystallization of the specifically European in contrast to the specifically American. The Americans when they create are for the most part free of philosophical concerns, whereas with the Europeans a poetic background often has a determining influence on the character of the work.