

Fokus 02

Minimal Art, Concept Art, Land Art, Arte Povera

Minimal Art

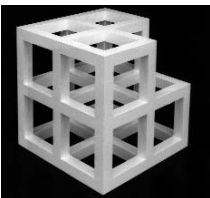
Zur Programmatik der Minimal Art und ihrer Hauptvertreter Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre und Sol LeWitt gehört eine betont nüchterne, auf geometrische Grundformen abgestimmte Gestaltungsweise. Um sich von traditionellen Werkstoffen und Kompositionsprinzipien abzugrenzen, wurden industriell gefertigte Materialien verwendet, und anstelle einer hierarchischen Beziehung von Kompositionselementen setzten die Künstler gleichwertige Teile in serieller und additiver Weise ein. Man wandte sich gegen expressive und erzählerische Inhalte, um möglichst objektive und selbstbezügliche Werke zu erstellen. Klare, einfache und nachvollziehbare Formen sollten es den BetrachterInnen ermöglichen, sich ganz auf die Eigenheiten der Objekte zu konzentrieren und dabei die eigene Wahrnehmung als kreativen Akt der Werkinterpretation zu erkennen.



Donald Judd
Untitled, 1987

Die von **Donald Judd** 1987 entworfene Aluminiumbox *Untitled* verdeutlicht auf beispielhafte Weise diese Grundsätze. Die oben offene, quadratische Box, die innen durch senkrecht eingesetzte Platten in Viertelsegmente unterteilt ist, wurde nachträglich geschliffen, um den Oxidationsprozess zu verhindern. Damit verlieh Judd dem Anspruch nach Zeitlosigkeit und Neutralität des Werks Ausdruck. Diese Materialkorrektur ist im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden zu sehen, für die Judd

1989, von diesem Objekt als Prototyp ausgehend, zwölf Boxen gleichen Werkprinzips in eloxiertem Aluminium schuf. In der Betrachtung verbindet sich das Wissen um die präzise und zugleich spielerisch modulierte geometrische Ordnung mit der Erfahrung, dass sich dem wandernden Blick ständig wechselnde Perspektiven, Verzerrungen und Formüberschneidungen bieten. So beginnt man, das eigene Betrachten als konstruktive Haltung wahrzunehmen und das Objekt in seiner physischen Präsenz in Beziehung zur eigenen Position innerhalb des Raumes zu setzen. Objekterfahrung und Selbstwahrnehmung erweisen sich dabei als aufeinander bezogene Phänomene.



Sol LeWitt
Untitled, 1988

Das Haupt- und Ausgangsmotiv in **Sol LeWitts** Arbeit ist der Kubus als ideale Verkörperung von Geometrie und Symmetrie im Objektbereich. Da der Kubus als standardisierter Körper betrachtet wurde, der auf nichts anderes als sich selbst verweist, erschien er besonders geeignet, die Beziehung zwischen der Idee eines Objektes und seiner materiellen Existenz auszuloten. Um die Materie so weit wie möglich zurückzudrängen und damit das Strukturgerüst als Versinnlichung der Idee des Würfels klarer hervortreten zu lassen, eliminierte der Künstler die anfänglich geschlossenen Würfelflächen. Weiß erachtete er als adäquate Fassung, weil dadurch von der dem Würfel eigenen Struktur am wenigsten abgelenkt würde. Für Sol LeWitt bestand das Kunstwerk aber nicht nur im fertigen Objekt, sondern auch im ursprünglichen Konzept und in seiner Ausführung. Damit wies er über die Minimal Art hinaus auf die Concept Art. Vom Konzept der strengen Geometrie ist der Künstler im Laufe seines Schaffens abgewichen. Die aus fünf Einzelobjekten bestehende Arbeit *Ohne Titel* (1986) verdeutlicht die Abkehr von der Programmatik der Sechzigerjahre. Der Würfel erscheint hier als abgeschrägte, fragmentierte und dynamisierte Form und zeugt damit vom spielerischen Umgang mit den Prinzipien der Minimal Art.

Concept Art

Ende der Sechzigerjahre verbreitete sich unter dem Begriff Concept Art eine Reihe unterschiedlicher künstlerischer Programme. Sie alle vereint eine radikale Abkehr vom tradierten Werkbegriff der Kunst sowie die Prämisse, dass künstlerische Ideen keiner physischen Umgebung bedürften. Ob ein Werk mechanisch, von anderer Hand oder gar nicht ausgeführt wurde, galt nicht länger als ausschlaggebendes Bewertungskriterium. Die Konzeption von Kunstwerken, die nicht an ihre physische Existenz gebunden waren, machte die Unterscheidung von Original und Reproduktion hinfällig. Ausstellungen in Galerien oder Museen boten der künstlerischen Idee einen ebenso geeigneten Präsentationsrahmen wie ihre Publikation in Katalogen oder anderen Druckerzeugnissen. Denn die eigentliche Realisierung eines Werkes wurde als unabhängig von seinem materiellen Träger im Nachvollzug des Konzepts durch die RezipientInnen verstanden. Zu den bedeutendsten VertreterInnen der Concept Art zählen unter anderen Joseph Kosuth und Lawrence Weiner.



Joseph Kosuth
Art as Idea As Idea
1986

Innerhalb der Concept Art vertrat **Joseph Kosuth** mit seiner Definition konzeptueller Kunst als “Reflexion von Kunst” einen radikalen Standpunkt. Er begriff seine Arbeiten wesentlich als Definitionen von Kunst und nicht als auf konkrete Gegenstände bezogene Aussagen. Von 1966 bis 1968 realisierte Kosuth eine Serie fotografischer Vergrößerungen von Wörterbuchausschnitten, die er mit *Art as Idea as Idea* überschrieb. Die lexikalischen Definitionen von Begriffen wie “nothing”, “abstract” oder “meaning” beschrieb der Künstler, der Sprachtheorie Ludwig Wittgensteins folgend, als “Propositionen” - sie galten ihm nicht als Kunstwerke im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr als Präsentationsformen seiner künstlerischen Ideen. In den Lexikonartikeln sah Kosuth die Beziehung zwischen Begriff und Bezeichnetem beispielhaft als problematisch offen gelegt, da die Definitionen letztendlich nichts weiter aussagten, als dass es sich

um Definitionen handle. Die Serie *Art as Idea as Idea* stellt demnach ein Verfahren dar, um die tautologischen Strukturen von Sprache aufzuzeigen.

Auf wiederum andere Art und Weise rekurrierte **Lawrence Weiner** auf das System Sprache. Nach mehreren Jahren des Experimentierens ging er 1968 dazu über, ausschließlich durchnummerierte Konzepte - *Statements* - zu entwerfen, wobei er die Entscheidung über deren Realisierung den NutzerInnen überließ. Weiner setzte Sprache weniger als begriffliche Analyse oder theoretische Bestimmung des Kunstkontexts ein, sondern vielmehr als kommunikatives Mittel, um Aussagen über die erfahrbare, empirische Realität zu formulieren. In Arbeiten wie *Registered by Other Means or Registered with the Same Means* (1973) thematisierte er das stets wechselnde Relationsgefüge, in das die Sachverhalte unserer Welt eingebunden sind. Weiners sprachliche Formulierungen sind primär als Vorschläge zu verstehen, mit den uns umgebenden Gegenständen und Materialien in Beziehung zu treten. Die Installation in Form von Wandinschriften ist nur eine von vielen Möglichkeiten der Präsentation - den Werken stehen prinzipiell alle Kommunikationskanäle zur Verfügung, deren sich Sprache bedienen kann.

Land Art

Um 1968 entwickelte sich in den USA die Land Art als eine Kunstbewegung, die Natur und Landschaft als künstlerisches Gestaltungsmaterial, Motiv und Kontext einsetzte. Im Bestreben, die institutionelle Enge des Kunstbetriebs und die tradierten Vorstellungen vom autonomen Kunstwerk zu durchbrechen, eroberte die Land Art entlegene, menschenleere Landschaftsräume als alternatives Terrain für künstlerische Interventionen, die sich aufgrund ihres ephemeren Charakters der kommerziellen Verwertung entzogen. Während die amerikanischen Vertreter der Land Art u. a. Robert Smithson in raumgreifenden Eroberungsgesten gigantische Landschaftsskulpturen schufen, beschränkte sich der Brite Richard Long auf das kontemplative Erwandern von Natur und das Arrangieren vorgefundener Naturmaterialien. Die Schnittstelle zum urbanen Ausstellungsbetrieb und seinen Kunstdiskursen bildete das mittels Fotos, Filmen oder Karten angefertigte Dokumentationsmaterial, dem selbst Kunststatus zukommt.



Robert Smithson
Six Stops on a Section
1969

Robert Smithsons 1969 entworfene Arbeit *Six Stops on a Section* bildet einen Höhepunkt jener dialektischen Verknüpfung von landschaftlichem Außenraum und musealem Innenraum. Sie entstammt der Werkserie der *Non-Sites* (Nichtorte), die mittels unterschiedlicher Repräsentationssysteme auf die originalen "sites" (Orte) verweisen: Einer auf 1874 datierten geologischen Karte mit Landschaftsprofil aus dem Norden von New Jersey wurden Metallboxen mit Gesteinsproben von jenen sechs Orten gegenübergestellt, die Smithson in die Landkarte eintrug und erkundete. Dem fügte er eine am ersten Fundort gemachte Fotografie mit Hundespuren und einen kommentierenden Text bei. In den Abdeckungen der Behälter wiederholt sich das Landschaftsprofil, sodass sich in der Anschauung die abstrakte kartografische Darstellung und die reale Materialität der Orte überlagern. Während man das *Non-Site* betrachtet, imaginiert man den originalen Ort und realisiert im

selben Moment dessen Abwesenheit im Ausstellungsraum. Smithsons Dialektik von "site" und *Non-Site* überwindet die Trennung zwischen ästhetischem und realem Raum, zwischen Kunst und Leben.



Richard Long
Stone Circle, 1980

Richard Long erkundete die Landschaft innerhalb festgelegter Parameter, was gleichsam Skulptur entstehen ließ. Mit Bodenskulpturen im Ausstellungsraum wie *Stone Circle* (1980) schuf er komplementäre Situationen zu seinen Wanderungen und den dort mit Naturmaterialien gesetzten geometrischen Markierungen in Form von Kreisen, Spiralen oder Linien. Diese elementaren Ordnungssysteme halten die Balance mit den Vorgaben der Natur und erinnern als anthropologische Konstanten an prähistorische Monumente. Dem Landschaftskontext enthoben, erfahren die Konfigurationen im Ausstellungsraum eine Ästhetisierung und wirken als abstrakte Figuren, deren Identität als Kunstobjekte per Zertifikat gesichert ist. Longs geometrisches Formenrepertoire erinnert an die Minimal Art, doch richtet sich sein Fokus nicht auf die Erschaffung formalistischer Artefakte, sondern auf Ergebnisse realer Handlungen und individueller Raum- und Zeiterfahrungen in der Natur.

Arte Povera

In der italienischen Arte Povera war der Ausbruchsversuch aus künstlerischen Konventionen stärker als bei den amerikanischen Künstlern der Minimal Art, Concept und Land Art mit einer kritischen Sicht gesellschaftspolitischer Entwicklungen gekoppelt. Der Anspruch auf Gesellschaftsveränderung spiegelte sich in einer veränderten, poesievollen Einbeziehung einfacher, ärmlicher Materialien aus dem alltäglichen Leben und der Natur. Gegen die Verherrlichung von Technologie, Konsumismus und coolem Perfektionismus rief diese Kunst verdrängte und gering geschätzte Dinge und Kulturen in Erinnerung. Als eine poetische Kritik der modernen Zivilisation verknüpft die Arte Povera mythische und zeitgeschichtliche Themen sowie naturbezogene und technische Motive, um Kunst, Poesie und Mythologie als kreative Potenziale im Umgang mit der Gegenwart auszuweisen. Mario Merz, Pier Paolo Calzolari, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Pino Pascali und Michelangelo Pistoletto setzen in den hier gezeigten Arbeiten diese Grundintentionen auf jeweils individuelle Weise um.

Technologie und Natur verbindet **Mario Merz** in *Blitz, der in einen Heuhaufen einschlägt* (1968) zu einem Objekt, in dem Ding- und Sprachpoesie zugleich aufscheinen. Auf einem Strohhallen lehnt schräg eine Neonröhre, sodass das sinnlich naturnahe Material des Stroh und das immaterielle Licht des Neons zu einer poetischen Metapher verschmelzen. Erst der Werktitel erinnert an ein zeitloses Naturschauspiel, das hier in einer Art ironischem Zitat eingefroren ist. Merz erzeugt damit das "Bild" einer technisch gebändigten Natur, liefert aber mit dem Motiv der Elektrizität auch den Verweis auf die Natur als Ressource technischer Erfindungen. Die Gegensätze von bäuerlich-ländlicher Kultur und technisierter Zivilisation werden hier zugleich reflektiert und als einander längst durchdringende und bestimmende Bereiche ins Bewusstsein gehoben. Gegen klischeehafte Vorstellungen, die zwischen Technik und Natur, zwischen Leben und Kunst unversöhnliche Gegensätze vermuten, setzt dieses Werk ein Zeichen poetischer Irritation.



Alighiero Boetti
Afgghanistan, 1974

Ord nende und klassifizierende Systeme waren wesentliche Arbeitsgrundlagen für **Alighiero Boetti**. Die Gruppe der *Lavori Postali*, in der *Afgghanistan* (1974) ein Hauptwerk ist, geht von einer Brieffolge aus: 720 Briefe wurden an denselben Adressaten geschickt. Ihre Zahl ergibt sich aus den variablen Anordnungsmöglichkeiten der sechs Briefmarken. Die Briefe sind aus Kabul an eine Adresse in Turin gerichtet und entsprechen 720 Blättern, die als das "Buch Dastaghirs" gebunden sind. Von 1971 bis 1979 hielt sich Boetti zweimal jährlich in Afghanistan auf, gründete in Kabul das legendäre One Hotel, dessen Geschäftsführer Dastaghir seine dortigen Aktivitäten koordinierte. Von ihm stammt der in Arabisch geschriebene Textteil der Blätter. Boetti ergänzte diesen mit Zeichnungen auf einer Vorlage mit Karomuster. Das Werk vereint ein kompliziertes zeitliches Geschehen zu einem Bild von harmonischer Ordnung und wird damit zu einem Dokument für allgemeine kulturelle und gesellschaftliche Prozesse. Denn Boetti sah in der Gesellschaft grundsätzlich eine Dialektik von Ordnung und Unordnung; er war überzeugt, dass "in jeder Sache eine Ordnung angelegt ist, auch wenn sie sich in ungeordneter Weise umschreibt".