

Peter Weibel

S. 17-26

Die Entwicklung der modernen Skulptur, der Skulptur des 20. Jahrhunderts, ist vor allem gekennzeichnet durch ihre Ablösung vom Anthropomorphen. War die Skulptur Jahrhunderte lang ein Abbild der Anatomie des Menschen, so hat sie sich am Beginn des 20. Jahrhunderts vom Prinzip des Figuralen abgewandt. Dieser Prozess nahm die Form einer Bifurkation an, einer Verzweigung in Abstraktion und Gegenstand, die im Laufe des Jahrhunderts zu einem regelrechten Rhizom skulpturaler Äußerungen führte.

Um 1900 haben einerseits der Prozess der Abstraktion und andererseits der Prozess der Vergegenständlichung der Skulptur begonnen. Unter dem Einfluss des Bewegungsproblems ist im Kubismus und Futurismus die Gegenstandswelt zertrümmert und zersplittert und in einer neuen Form zusammengesetzt worden. Aus den Trümmern der Gegenstandswelt ist parallel zur fortschreitenden Abstraktion auch eine neue Materialkultur und Dingkultur entstanden. Bei Constantin Brâncuși kann man die zunehmende Abstraktion von Mensch und Natur, also die Entfernung vom anthropomorphen Prinzip und aus der Gegenstandswelt, gut erkennen. Gleichzeitig wendet sich Brâncuși aber der Gegenstandswelt zu und entwirft Skulpturen, die sowohl Sitzmöbel als auch Podest oder Plastik sein können. (Abb. 1) Wir sehen also, dass zu Anfang des 20. Jahrhunderts einerseits die Vertreibung der Gegenstandswelt in der modernen abstrakten Malerei und in der abstrakten Skulptur begann, dass aber gleichzeitig ein nie da gewesener Einzug der Gegenstandswelt stattfand. In der Gegenüberstellung von Malewitsch und Duchamp kann diese Bifurkation verdeutlicht werden. (Abb. 2)

Abstraktion

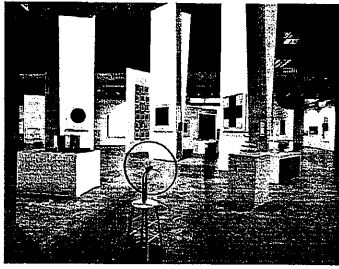
Bildhauer versuchten vom Anfang bis zum Ausklang der Moderne, nicht mehr allgemein bekannte oder heroische Gestalten nachzubilden, sondern abstrakte Ideen oder innere Visionen in eine konkrete Form zu bringen. Diese Künstler suchten ihre Inspiration in den neuen Entdeckungen der Wissenschaft, Philosophie, Mathematik oder Technologie. Aus der Malerei, Musik und Literatur entnahmen sie formale Anregungen, um ihre moderne Weltan-

The development of modern sculpture, the sculpture of the 20th century, is characterised more than by any other single factor by redemption from the anthropomorphic. In the course of many centuries sculpture had been a representation of human anatomy, but in the early 20th century sculpture turned its back on the figurative principle. This avoidance took the form of a bifurcation, a branching of the paths into abstraction and object that led to quite a rhizome in sculptural expression in the course of the century.

In around 1900 the process of abstraction began on the one hand while the process of the objectification of sculpture had begun on the other. The world of the object is shattered and splintered into Cubism and Futurism under the influence of the problem of movement, to be reassembled in an entirely new form. From the shattered ruins of the world of the object parallel to a progressive abstraction, a new culture of the material, a culture of the thing also emerged. In Constantin Brâncuși we can clearly see increasing abstraction from the human being and nature, thus a withdrawal from the anthropomorphic principle. Brâncuși simultaneously approaches the world of the object too, however, devising a sculpture that might serve equally as seat furniture, a pedestal or as a sculpted object. (fig. 1) What we see then is the banishment of the world of the object in modern abstract painting as also in abstract sculpture that began at the start of the 20th century, while at the same time there was the paradox of a gigantic encroachment of the object on a scale never seen before. This bifurcation is best shown in a confrontation of Malewitsch and Duchamp. (fig. 2)

Abstraction

From the start until the final flourish of the moderns, sculptors no longer tried to represent generally familiar or heroic figures, but to give concrete form to abstract ideas or inner visions. These artists sought inspiration in the new discoveries of



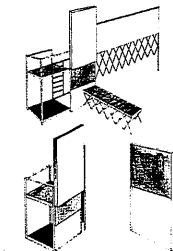
2 Installationsansicht der Ausstellung *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2002



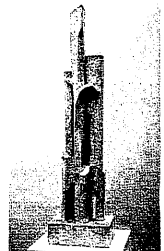
1 Constantin Brâncuși, „Stool“, ca. 1920



3 Alexander Rodtschenko, „Arbeiterclub“, 1925



4 Alexander Rodtschenko, „Design für die Ausstattung eines Arbeiterclubs“, 1925



5 Jacques Lipschitz, „Perso“

schauung, den Glauben an die Werte der modernen Zivilisation, des Fortschritts, an die Gegenwart und an eine idealisierte oder utopische Zukunft umzusetzen. Das geschah unter anderem mit Hilfe der Abstraktion – also eines gewissen Rationalismus – als fortschrittlichste und ideale Möglichkeit, sämtliche Aspekte des modernen Lebens zu erfassen.

Angesichts der unendlichen Inspirationsmöglichkeiten konnten diese Künstler Materialien und Techniken vorurteilsfrei wählen. Da ihre Kunst in der Objektivierung eines geistigen Prozesses oder Entwurfs bestand, waren „spontane“ Materialien erforderlich, die fluktuierende Themen festhalten und dynamische, ja flüchtige abstrakte Formen fassen konnten. Wie Wilhelm Worringer in seinem Buch „Abstraktion und Einfühlung“ (1907) beschreibt, bezieht sich die „Abstraktion“ auf eine nicht-organische Welt, die in der Malerei zur reinen Flächigkeit, in der Geometrie zur geraden Linie und im „Stil“ zu künstlichen Formen führt. „Einfühlung“ hingegen bezieht sich auf eine organische Welt und führt in der figürlichen Plastik zur dreidimensionalen Masse, zu runden Volumen und natürlichen Formen. (Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die Abstraktion im Sinne Worringers gegen humanistische Ideale verstößt und somit abzulehnen ist.)

Gegenstand als Skulptur: Objekt

Von Vladimir Tatlin und dessen Kult der Materialien bis zu den Arbeitermöbeln von Rodtschenko (Abb. 3, 4) verfolgen wir die Entwicklung der Skulptur zum Objekt und vom Objekt zum Gebrauchsgegenstand, d.h. zum Gegenstand mit Gebrauchswert. Die Readymades von Duchamp sind der unverhohlene Einzugs einer industriellen Gegenstandswelt, die die Hand des Künstlers kaum berührt hat, in das Reich der Kunst. Bei Malewitsch sehen wir den Einzugs geometrischer Figuren und mathematischer Modelle als Momente der Abstraktion, die nach dem zweidimensionalen Bild bald auch den dreidimensionalen Raum erobern wird. In den Positionen von Malewitsch und Duchamp finden wir die beiden Axiome der Skulptur vorliegen, die sich im 20. Jahrhundert ausdifferenzieren werden. Beide sind das Ergebnis jener Krise der

science, philosophy, mathematics or technology. They found a formal stimulus in painting, music and literature for the implementation of their modern world-view, belief in the values of modern civilization, of progress, in the present and in an idealised or utopian future. This occurred also by means of abstraction – and thus of certain rationalism – as the most progressive and ideal opportunity of comprehending all aspects of modern life. In the face of the infinite possibilities of inspiration these artists were able to select their materials and techniques with a thoroughly open-minded approach. Since their art consisted in objectivising an intellectual process or draft plan, “spontaneous” materials were required, in order to grasp hold of their fluctuating subjects and their dynamic – even volatile – abstract forms. As Wilhelm Worringer observes in his book “Abstraction and Sensibility” (1907), “abstraction” relates to a non-organic world, leading in painting to the pure two-dimensionality of the plane, in geometry to the straight line and in “style” to artistic forms. “Empathy”, by contrast, is related to the organic world and in figurative sculpture leads to the three-dimensional mass, to rounded volumes and natural shapes. (It should be mentioned at this point, that what Worringer meant by abstraction is a violation of humanistic ideals and therefore is to be rejected.)

The object as sculpture

From Vladimir Tatlin and his cult of materials to the workers' furniture by Rodtschenko (fig. 3, 4) we can follow the development of sculpture to object and from the object to the common item in daily use, i.e. to an object of utility. The ready-mades by Duchamp are the blatant entry of the world of the industrial object that has scarcely been in contact with the artist's hand, into the province of art. In the case of Malevich we can observe the entry of geometric figures and mathematic models as moments of abstraction that is on the point of distending from the two-dimensional image into a three-

Repräsentation, welche das Abbilden der gegenständlichen Welt stellte. Das Verbot der Repräsentation der Realität führte zur abstrakten Malerei, z.B. des Suprematismus, des Non-Figuralen, des Non-Objektiven. Gleichzeitig wurde die Realität selbst, ohne Skulptur eingeführt – eben durch den fertigen Gegenstand, das Fehlen des Gegenstands sind aber nicht zum Gebrauch bestimmt; es sind sächlich Skulpturen. Das Aufspannen der Skulptur zwischen den Polen Abstraktion und Gegenstand bedeutete gleichzeitig den Abstand vom Anthropomorphen, der für manche Theoretiker und Historiker schreckend war, dass sie von moderner Kunst als „Entmenschlichung“ sprachen, z. B. José Ortega y Gasset 1925 in „La Desheredación del arte“ (auf Deutsch als „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ erschienen). Die Abstraktion kann sich nicht nur in die Richtung der reinen geometrischen abstrakten Form entwickeln, sondern auch im Bereich des Amorphen, eines amorphen Organischen, stattfinden. Georges Braque entwickelte dafür 1929 den Begriff des „Informel“, den Yves-Alain Rosalind Krauss in der 1996 gezeigten Ausstellung im Centre Pompidou wieder aufnahm:

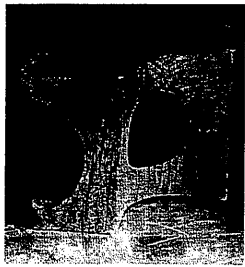
„Ainsi informel n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait [...] Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est autre que l'univers est quelque chose comme une araignée qui crache.“³

Die Abstraktion hat sich aber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Richtung Geometrie entwickelt. (Abb. 5, 6) Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann sich der Begriff des „Informel“ auch auf die Skulptur auszuweiten. (Abb. 7) Neue Formen traten immer mehr auch die Materialien der Skulpturen in Erscheinung.

Der Materialkult der Gegenstände hat natürlich nahe gelegt, die neuen Aspekte des Kunstwerks hervorzuheben oder die Materialien weg-



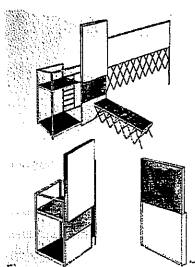
1 Constantin Brâncuși, „Stool“, ca. 1920



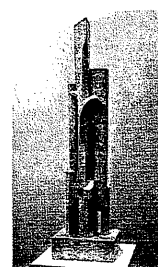
2 Alexander Rodtschenko, „Arbeiterclub“, 1925



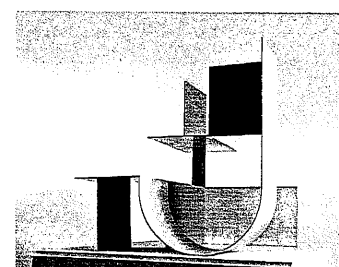
3 Alexander Rodtschenko, „Design für die Ausstattung eines Arbeiterclubs“, 1925



4 Jacques Lipschitz, „Person“, 1916



5 Katarzyna Kobro, „Raumkomposition“, ca. 1928



6 Alexander Rodtschenko, „Design für die Ausstattung eines Arbeiterclubs“, 1925

die Werte der modernen Zivilisation, des Fortschritts an eine idealisierte oder utopische Zukunft unter anderem mit Hilfe der Abstraktion – als Fortschrittlichste und ideale Möglichkeit, das Leben zu erfassen. Inspirationsmöglichkeiten konnten diese Künstler frei wählen. Da ihre Kunst in der Objektivität oder Entwurfs bestand, waren „spontane“ thematisierende Themen festhalten und dynamische, fassen konnten. Wie Wilhelm Worringer in seiner „Empathie“ (1907) beschreibt, bezieht sich die organische Welt, die in der Malerei zur reinen Linie und im „Stil“ zu künstlichen Gegenständen bezieht sich auf eine organische Welt, die sich zur dreidimensionalen Masse, zu runden Formen. (Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die Kunst gegen humanistische Ideale verstößt und

Objekt

in der Kult der Materialien bis zu den Arbeitermöbeln verfolgen wir die Entwicklung der Skulptur zum Gebrauchsgegenstand, d.h. zum Gegenstand. Readymades von Duchamp sind der unverhohlene Gegenstandswelt, die die Hand des Künstlers kaum berührt. Bei Malewitsch sehen wir den Einzug mathematischer Modelle als Momente der Abstraktion. In den Positionen von Malewitsch und Duchamp der Skulptur vorliegen, die sich im 20. Jahrhundert. Beide sind das Ergebnis jener Krise der

science, philosophy, mathematics or technology. They found a formal stimulus in painting, music and literature for the implementation of their modern world-view, belief in the values of modern civilization, of progress, in the present and in an idealised or utopian future. This occurred also by means of abstraction – and thus of certain rationalism – as the most progressive and ideal opportunity of comprehending all aspects of modern life. In the face of the infinite possibilities of inspiration these artists were able to select their materials and techniques with a thoroughly open-minded approach. Since their art consisted in objectivising an intellectual process or draft plan, “spontaneous” materials were required, in order to grasp hold of their fluctuating subjects and their dynamic – even volatile – abstract forms. As Wilhelm Worringer observes in his book “Abstraction and Sensibility” (1907), “abstraction” relates to a non-organic world, leading in painting to the pure two-dimensionality of the plane, in geometry to the straight line and in “style” to artistic forms. “Empathy”, by contrast, is related to the organic world and in figurative sculpture leads to the three-dimensional mass, to rounded volumes and natural shapes. (It should be mentioned at this point, that what Worringer meant by abstraction is a violation of humanistic ideals and therefore is to be rejected.)

The object as sculpture

From Vladimir Tatlin and his cult of materials to the workers' furniture by Rodtschenko (fig. 3, 4) we can follow the development of sculpture to object and from the object to the common item in daily use, i.e. to an object of utility. The ready-mades by Duchamp are the blatant entry of the world of the industrial object that has scarcely been in contact with the artist's hand, into the province of art. In the case of Malewitsch we can observe the entry of geometric figures and mathematic models as moments of abstraction that is on the point of distending from the two-dimensional image into a three-

Repräsentation, welche das Abbilden der gegenständlichen Welt in Frage stellte. Das Verbot der Repräsentation der Realität führte zur abstrakten gegenstandslosen Malerei, z.B. des Suprematismus, des Non-Figurativen, des Non-Objektiven. Gleichzeitig wurde die Realität selbst, ohne Bild, in der Skulptur eingeführt – eben durch den fertigen Gegenstand, das Readymade. Diese Gegenstände sind aber nicht zum Gebrauch bestimmt; es sind tatsächlich Skulpturen. Das Aufspannen der Skulptur zwischen den beiden Polen Abstraktion und Gegenstand bedeutete gleichzeitig den Abschied vom Anthropomorphen, der für manche Theoretiker und Historiker so erschreckend war, dass sie von moderner Kunst als „Entmenschlichung der Kunst“ sprachen, z. B. José Ortega y Gasset 1925 in „La Deshumanización del arte“ (auf Deutsch als „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ 1964 erschienen). Die Abstraktion kann sich nicht nur in die Richtung einer geometrischen abstrakten Form entwickeln, sondern auch im Bereich des Formlosen, eines amorphen Organischen, stattfinden. Georges Bataille entwickelte dafür 1929 den Begriff des „Informe“, den Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss in der 1996 gezeigten Ausstellung im Centre Pompidou wieder aufnahmen:

„Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. [...] Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.“³

Die Abstraktion hat sich aber in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vornehmlich in Richtung Geometrie entwickelt. (Abb. 5, 6) Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann sich der Begriff des „Informe“ von der informellen Malerei auch auf die Skulptur auszuweiten. (Abb. 7) Neben den Formen traten immer mehr auch die Materialien der Skulpturen in den Vordergrund.

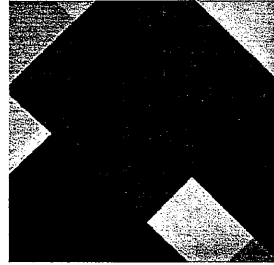
Der Materialkult der Gegenstände hat natürlich nahe gelegt, die materiellen Aspekte des Kunstwerks hervorzuheben oder die Materialien wegen ihrer

dimensional space. The two axioms of sculpture that were differentiated out in the course of the 20th century can be found in the positions of Malevich and Duchamp. Both are the results of the crisis in representation, which put the reproduction of the objective world into question. The prohibition of the representation of reality led to the development of an abstract non-representational painting, e.g. that of suprematism, of the non-figurative and the non-objective. Simultaneously, reality itself was introduced into sculpture without the use of an image – in the very object itself, the readymade. These objects are not intended for use; they really are sculptures. The vector spanning of sculpture between the two poles of abstraction and object delineated precisely this departure from the anthropomorphic, which was to prove so fearful for some theorists and historians that they were to speak of modern art as the “dehumanisation of art”, e.g. José Ortega y Gasset in 1925 in “La Deshumanización del arte”. Abstraction is not only able to develop in the direction of geometrical abstract form, but this can also take place within the area of the formless, an amorphous organic entity. Georges Bataille developed the term “informe” for this in 1929, which was taken up by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss in the exhibition shown at the Centre Pompidou³ in 1996: “Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. [...] Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.“³

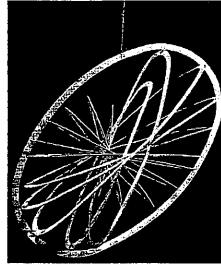
In the first half of the 20th century, however, abstraction developed principally in the direction of geometry. (fig. 5, 6) It was only in the second half of the 20th century that the term “informe” began to extend its influence from informal painting through to the sculpture. (fig. 7) Hand-in-hand with the forms, it was now the materials of sculpture too that were coming ever more into focus.



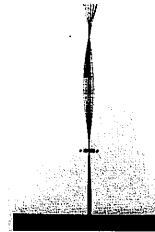
13 Vladimir Tatlin, „Gegenrelief“, 1916



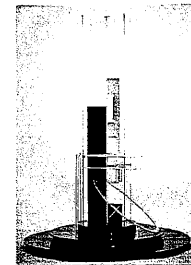
14 Theo van Doesburg, „Kontrakomposition V“, 1924



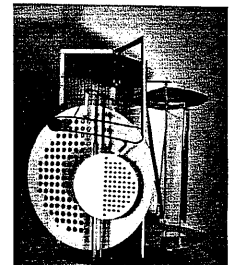
12 Alexander Rodtschenko, „Ovale Hängekonstruktion“, 1919



9 Naum Gabo, „Kinetische Konstruktion“, 1919/20



8 Naum Gabo, „Säule“, 1923 (Replik 1937)



10 László Moholy-Nagy, „Licht-Raum-Modulator (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne)“, 1922/30

speziellen Eigenschaften auszuwählen – sei es unter dem Aspekt von Vielfalt versus Homogenität oder jenem von Schwere versus Leichtigkeit. So konnte man Zink wählen und Eisen, oder Kristallglas und Schnüre bzw. Drähte. (Abb. 8) Hier taucht bereits der Begriff der Immaterialität auf, der Leere und der Transparenz. Naum Gabo (Abb. 9) produzierte als Erster ein „Virtuelles Volumen“ als Skulptur, dessen weitere Geschichte über Moholy-Nagy (Abb. 10) bis zu Tinguely (Abb. 11) reichte. Kinetik und Konstruktion wurden seit den 1920er Jahren zu bestimmenden Parametern der skulpturalen Entwicklung. Nun wurden Spiegel, Plexiglas und Aluminium neben den klassischen „Rohstoffen“ wie Marmor, Stein etc. eingesetzt. Die neuen Materialien unterstützten die Idee der Immaterialität und der Virtualität einer Skulptur sogar durch die Einbeziehung des Lichts. Es entstanden auch Skulpturen, die nicht mehr auf dem Boden standen, sondern anti-gravitationell schwebten (Abb. 12). Der Materialaspekt spielte nicht nur bei der Entwicklung der Skulptur als Objekt eine besondere Rolle, sondern auch im Zusammenhang mit dem Gebrauch oder Nichtgebrauch eines Objekts.

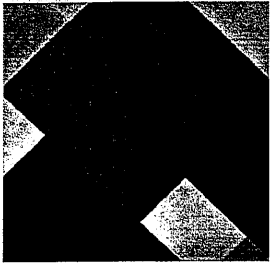
Wenn die Materialität eines Gegenstandes wichtig ist, liegt es nahe, dass mit den Eigenschaften des Materials gespielt wird. Das „Gegenrelief“ (1916) von Tatlin (Abb. 13) und die „Kontrakomposition V“ (1924) von van Doesburg (Abb. 14) zeigen, dass die Idee des Kontraktiven seit der Einführung des Begriffs des Simultankontrasts⁴ in der Kunst eine Rolle spielte. Materialkontraste und Materialtäuschungen gibt es seit den Anfängen der Objektkunst: Statt metallischer Präzisionsuhren malt Dalí weiche Uhren (1931) (Abb. 15), statt aus Glas besteht das Absinthglas von Picasso aus Bronze (1914) (Abb. 16), statt aus Porzellan ist Meret Oppenheims Kaffeetasse aus Pelz (1936) (Abb. 17), und Claes Oldenburg schuf seit den 1960er Jahren so genannte „soft sculptures“ aus Alltagsgegenständen. (Abb. 18) Das Objekt wurde also durch das Material entfremdet, aus der Sphäre der Realität und somit des Gebrauchs disloziert und in eine irrealen bzw. surrealen Sphäre verschoben, wo es seiner Gebrauchsfunktion enthoben wurde. André Breton

Of course, the material cult of objects also suggested a particular emphasis on the material aspects of the work of art or to choose them because of their special characteristics – may it be under the aspect of variety versus homogeneity, or of heaviness versus lightness. One could thus choose zinc and iron, or crystal glass and string or wire. (fig. 8) In this context the terms immateriality, emptiness and transparency emerge. Naum Gabo (fig. 9) was the first to produce a “Virtual Volume” as sculpture, the further history of which reached from Moholy-Nagy (fig. 10) through to Tinguely. (fig. 11) Kinetics and construction have become determining parameters of sculptural development since the 1920's. Mirrors, Plexiglas and aluminium were now used in addition to the classic “raw materials” such as marble, stone etc. The new materials supported the idea of immateriality and virtuality of a sculpture and even included light. Sculpture was produced that no longer stood on the ground but floated in defiance of gravitation. (fig. 12) The material aspect not only played a special role in the development of sculpture as an object, but also in connection with the use or non-use of the object.

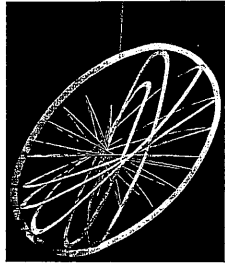
When the materiality of an object is important, a game on the characteristics of the materials suggests itself. The “Counter-relief” (1916) by Tatlin (fig. 13), the “Contra Composition V” (1924) by van Doesburg (fig. 14) show that the idea of the contractive has played a role in art since the introduction of the concept of the simultaneous contrast.⁴ Material contrasts and material fallacies have thus been present in object art from the beginning: instead of the metallic precision of a clock Dalí paints soft watches (1931) (fig. 15), and Picasso's absinthe glass (1914) is in bronze instead of glass (fig. 16), instead of porcelain Meret Oppenheim's coffee cup is in fur (1936) (fig. 17), and Claes Oldenburg created his so-called “soft sculptures” using everyday objects from the 1960's. (fig. 18) The object was thus alienated by the material itself, dislocated from the sphere of reality and thus of utility and as a

hat dies 1936 in einem Aufsatz „Die Krise des Gegenstandes“ genannt die Krise der Repräsentation im Bild auf dem Fuß folgte. Für die dialektische Entwicklung des Objekts war daher der Surrealismus von besonderer Bedeutung. Ähnlich wie bei der Collage kombinierten die Surrealisten reale und bemalte Objekte. Sie benutzten manufakturierte kommerzielle Objekte auch mathematische und andere wissenschaftliche Modelle oder sogar Gegenstände, so genannte „found objects“ (objets trouvés), als Variation der Duchamp'schen Readymades. Diese objets trouvés konnten durch den Künstler verändert oder mit anderen Objekten kombiniert werden. Schließlich gab es auch „Objekte mit symbolischer Funktion“ (fonction symbolique de l'objet), wie Breton surrealistische Skulpturen nannte, die neben einem bestimmten Gebrauch zu dienen, deren Funktionalität aber eine symbolische war.

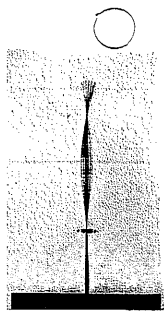
Die Entwicklung des Objekts geschah außerdem entlang zweier Achsen: Brauchbarkeit bzw. Unbrauchbarkeit. Die Sphäre der Gegenstände kann eingeteilt werden in funktionelle und nicht-funktionelle Bereiche. Wie der Begriff Gebrauchsobjekt schon nahe legt, sind Objekte normalerweise benutzbar. Ebenso sind Kunstwerke nicht im alltäglichen Sinne benutzbar. Der Vorschlag von Duchamp, einen Rembrandt als Bügelbrett zu verwenden, war eine Provokation. Eine skulpturale Strategie der Zukunft bestand also darin, Kunstwerke benutzbar zu machen, was gerade das Gegenteil ihrer historischen Funktion darstellt. Wiederum von den Surrealisten wurden gewöhnliche Objekte unbrauchbar und unbenutzbar gemacht: Man Ray etwa schuf in seinem berühmten Objekt „Cadeau“ (1921) ein Bügeleisen mit Nägeln (Abb. 19). Man kann es als paradoxe Dialektik einer Entwicklung sehen: das Funktionelle durch das Nicht-Funktionelle ersetzt und umgekehrt. Die gegenläufige Bewegung kennzeichnet in besonderem Maße das Werk Constantin Brâncuși. André Breton betont die bedeutende Rolle, die Breton für die Transformation der Skulptur spielte: „La sculpture au cours de ces trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a parcouru le même tourment que la peinture. C'est en ce sens que Brâncuși lui est



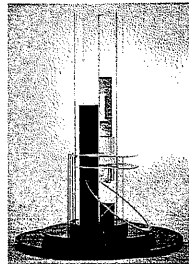
14 Theo van Doesburg, „KontraKomposition V“, 1924



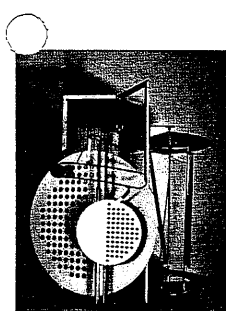
12 Alexander Rodtschenko, „Ovale Hängekonstruktion“, 1919



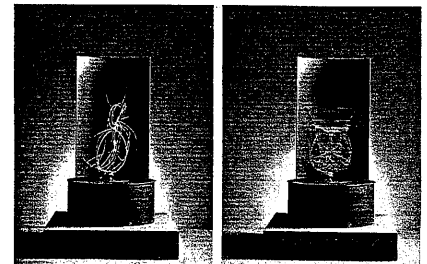
9 Naum Gabo, „Kinetische Konstruktion“, 1919/20



8 Naum Gabo, „Säule“, 1923 (Replik 1937)



10 László Moholy-Nagy, „Licht-Raum-Modulator (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne)“, 1922/30



11 Jean Tinguely, „Constance indéterminée“, 1955/58, links: stillstehend, rechts: rotierend

uszuwählen – sei es unter dem Aspekt von Vielfalt
nem von Schwere verso Leichtigkeit. So konnte
n, oder Kristallglas und Schnüre bzw. Drähte.
der Begriff der Immaterialität auf, der Leere und
bo (Abb. 9) produzierte als Erster ein „virtuelles
esen weitere Geschichte über Moholy-Nagy (Abb.
1) reichte. Kinetik und Konstruktion wurden seit
immenden Parametern der skulpturalen Entwick-
Plexiglas und Aluminium neben den klassischen
Stein etc. eingesetzt. Die neuen Materialien unter-
terialität und der Virtualität einer Skulptur sogar
s Lichts. Es entstanden auch Skulpturen, die nicht
den, sondern anti-gravitationell schwebten (Abb.
eilte nicht nur bei der Entwicklung der Skulptur
Rolle, sondern auch im Zusammenhang mit dem
uch eines Objekts.

Gegenstandes wichtig ist, liegt es nahe, dass
Materials gespielt wird. Das „Gegenrelief“ (1916)
„KontraKomposition V“ (1924) von van Doesburg
Idee des Kontraktiven seit der Einführung des
asts* in der Kunst eine Rolle spielte. Materialkon-
tionen gibt es seit den Anfängen der Objektkunst:
usuhren malt Dalí weiche Uhren (1931) (Abb. 15),
Absinthglas von Picasso aus Bronze (1914)
an ist Meret Oppenheims Kaffeetasse aus Pelz
Oldenburg schuf seit den 1960er Jahren so ge-
s Alltagsgegenständen. (Abb. 18) Das Objekt
rial entfremdet, aus der Sphäre der Realität und
ziert und in eine irrealer bzw. surrealer Sphäre ver-
brauchsfunktion enthoben wurde. André Breton

Of course, the material cult of objects also sugges-
ted a particular emphasis on the material aspects
of the work of art or to choose them because of
their special characteristics – may it be under the
aspect of variety versus homogeneity, or of heaviness
versus lightness. One could thus choose zinc
and iron, or crystal glass and string or wire. (fig. 8)
In this context the terms immateriality, emptiness
and transparency emerge. Naum Gabo (fig. 9) was
the first to produce a “Virtual Volume” as sculpture,
the further history of which reached from Moholy-
Nagy (fig. 10) through to Tinguely. (fig. 11) Kinetics
and construction have become determining para-
meters of sculptural development since the 1920's.
Mirrors, Plexiglas and aluminium were now used in
addition to the classic “row materials” such as mar-
ble, stone etc. The new materials supported the
idea of immateriality and virtuality of a sculpture
and even included light. Sculpture was produced
that no longer stood on the ground but floated in
defiance of gravitation. (fig. 12) The material aspect
not only played a special role in the development
of sculpture as an object, but also in connection
with the use or non-use of the object.
When the materiality of an object is important, a
game on the characteristics of the materials sug-
gests itself. The “Counter-relief” (1916) by Tatlin
(fig. 13), the “Contra Composition V” (1924) by van
Doesburg (fig. 14) show that the idea of the con-
tractive has played a role in art since the introduc-
tion of the concept of the simultaneous contrast.*
Material contrasts and material fallacies have thus
been present in object art from the beginning: In-
stead of the metallic precision of a clock Dalí paints
soft watches (1931) (fig. 15), and Picasso's absinthe
glass (1914) is in bronze instead of glass (fig. 16),
instead of porcelain Meret Oppenheim's coffee cup
is in fur (1936) (fig. 17), and Claes Oldenburg cre-
ated his so-called “soft sculptures” using everyday
objects from the 1960's. (fig. 18). The object was
thus alienated by the material itself, dislocated from
the sphere of reality and thus of utility and as a

hat dies 1936 in einem Aufsatz „Die Krise des Gegenstandes“ genannt, die
der Krise der Repräsentation im Bild auf dem Fuß folgte. Für die dialektische
Entwicklung des Objekts war daher der Surrealismus von besonderer Bedeu-
tung. Ähnlich wie bei der Collage kombinierten die Surrealisten reale und
bemalte Objekte. Sie benutzten manufakturierte kommerzielle Objekte, aber
auch mathematische und andere wissenschaftliche Modelle oder sogar natür-
liche Gegenstände, so genannte „found objects“ (objets trouvés), als Varia-
tion der Duchamp'schen Readymades. Diese objets trouvés konnten durch
den Künstler verändert oder mit anderen Objekten kombiniert werden. Und
schließlich gab es auch „Objekte mit symbolischer Funktion“ (fonction sym-
bolique de l'objet), wie Breton surrealistische Skulpturen nannte, die voga-
ben, einem bestimmten Gebrauch zu dienen, deren Funktionalität aber nur
eine symbolische war.
Die Entwicklung des Objekts geschah außerdem entlang zweier Achsen: der
Brauchbarkeit bzw. Unbrauchbarkeit. Die Sphäre der Gegenstände kann also
eingeteilt werden in funktionelle und nicht-funktionelle Bereiche. Wie der Be-
griff Gebrauchsobjekt schon nahe legt, sind Objekte normalerweise brauch-
bar. Ebenso sind Kunstwerke nicht im alltäglichen Sinne benutzbar. Deshalb
war Duchamps Vorschlag, einen Rembrandt als Bügelbrett zu verwenden,
eine Provokation. Eine skulpturale Strategie der Zukunft bestand also darin,
Kunstwerke benutzbar zu machen, was gerade das Gegenteil ihrer histori-
schen Funktion darstellt. Wiederum von den Surrealisten wurden gewöhn-
liche Objekte unbrauchbar und unbenutzbar gemacht: Man Ray etwa spickte
in seinem berühmten Objekt „Cadeau“ (1921) ein Bügeleisen mit Nägeln.
(Abb. 19) Man kann es als paradoxe Dialektik einer Entwicklung sehen, die
das Funktionelle durch das Nicht-Funktionelle ersetzt und umgekehrt. Diese
gegenläufige Bewegung kennzeichnet in besonderem Maße das Werk von
Constantin Brâncuși. André Breton betont die bedeutende Rolle, die Brâncuși
für die Transformation der Skulptur spielte: „La sculpture au cours de ces
trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a participé
au même tourment que la peinture. C'est en ce sens que Brâncuși lui a donné

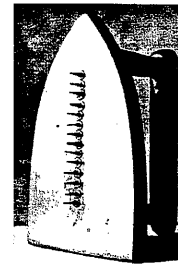
consequence was transferred into an unreal or sur-
real sphere where it was dissociated from its func-
tion. André Breton referred to this as “the crisis of
the object” in an essay of 1936 following the crisis
of representation in the picture. Surrealism was
thus of special importance for the dialectical devel-
opment of the object. The surrealists combined
real and painted objects using a technique reminis-
cent of collage. They used commercial manufactur-
ed objects, but also mathematical and other scien-
tific models or even natural objects, the so-called
“found objects” as a variation of Duchamp's ready-
mades. These objets trouvés could be changed by
the artist or combined with other objects. Finally
there were also “objects with a symbolic function”,
as Breton called surrealist sculptures produced with
the claim of serving a specific functionality, but that
was purely symbolic and not capable of real use.
Apart from this, the object developed on a dual
axis: of utility and uselessness. The sphere of the
object can thus be separated into functional and
non-functional areas. Under normal circumstances
objects are useful as the term utility object itself
clearly suggests. By the same token works of art
are not useful in the everyday sense. Duchamp's
suggestion of using a Rembrandt as an ironing
board hence was a provocation. A sculptural strat-
egy for the future thus consisted in making works of
art useful, which was thus to provide them with the
complete opposite of their historic function. Again
the surrealists deprived common objects of their
utility making them useless: Man Ray for instance
spiked a flat iron with nails in his celebrated object
“Cadeau” (1921). (fig. 19) This may be considered
a paradoxical dialectic of a development that repla-
ces the functional by the non-functional and vice-
versa. The counter-currents of this movement cha-
racterise the work of Constantin Brâncuși with par-
ticular aplomb. André Breton stressed the role that
Brâncuși played in the development of the object:
“La sculpture au cours de ces trente dernières
années où l'objet devait accomplir sa révolution,



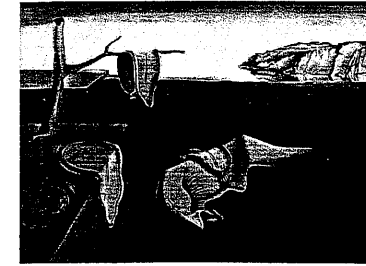
16 Pablo Picasso, „Das Absinthglas“, 1914



17 Meret Oppenheim, „Das Frühstück im Pelz“, 1936



19 Man Ray, „Cadeau“, 1921



15 Salvador Dalí, „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (auch: „Die zerrinnende Zeit“; „Die weichen Uhren“), 1931



18 Claes Oldenburg, „Soft Pay-Telephone“, 1963

*l'impulsion initiale. L'objet, encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît tout entier tendu ver l'accomplissement de sa fonction déterminante.*⁵

Bekannt ist die Funktion der Sockel bei Brâncuși, die je nach ihrer Organisation im Studio als Möbel oder Skulptur eingesetzt werden konnten. Sie konnten selbst Skulptur sein, als Sockel für eine andere Skulptur oder als Sitzplatz dienen. Weniger bekannt hingegen ist, dass Brâncuși seit den 1920er Jahren das ursprünglich für sein Atelier hergestellte Mobiliar, bei dem er ländliche rumänische Möbel frei interpretierte, in den Ausstellungen nicht als Mobiliar, sondern als Skulpturen gleichrangig mit seinen Bronze- und Marmor-Stücken ausstellte. Diese Gegenstände sprengten also ihre der Skulptur untergeordnete Funktion in dem Maße, wie der Künstler sie fotografierte und als autonome Skulpturen präsentierte. Brâncuși wurde von Man Ray in das Handwerk der Fotografie eingeführt und begann danach, seine Skulpturen selbst zu fotografieren. Dadurch, dass Brâncuși eine Unterklasse benutzbarer Gebrauchsgegenstände – Möbel – als unbenutzbare Kunstwerke ausstellte, wurde die „Möbelskulptur“, ein neues Genre des Objekts, eingeführt, das von Richard Artschwager ab den 1960er Jahren vollendet wurde. Damit wurde eine Rückkehr der Skulptur zur Neofunktionalität eingeleitet, durch die mehrere Dekaden lang eine Verkoppelung der Objektwelt stattfand. Künstler schufen Objekte, Möbel und Gebrauchsgegenstände, die benutzbar waren. In dem 1968 erschienenen Buch „Objekte, benutzen“ hat Franz Erhard Walther den Skulpturbegriff um eine neue Dimension erweitert, indem Personen durch die Benutzung vorgegebener Objekte, so genannter „Werksätze“, ein Kunstwerk erschaffen konnten. (Abb. 20) Walther schreibt: „Die Stücke sind eine Art Sockel, die darauf stehenden Personen können sich als Skulpturen sehen. Handlungszusammenhang, bezogen auf die Stelle, den Raum, Zeit, Wechsel. Bedeutung entsteht erst in Handlung damit.“

Medieninstallationen

Die Krise der Repräsentation, das Verbot des Auftauchens des Gegenstandes als Bild in der Kunst führte also einerseits zur Verbannung des Gegenstandes

*a participé au même tourment que la peinture. C'est en ce sens que Brancusi lui a donné l'impulsion initiale. L'objet, encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît tout entier tendu ver l'accomplissement de sa fonction déterminante.*⁶

The function of Brâncuși's Pedestal is well known, this can be used either as furniture or as sculpture depending on its organisation in the studio. Thus the pedestal could either be sculpture itself, or it could serve as the pedestal on which another sculpture is mounted, or again it could simply be used as a seat. It is a less well known fact, that, at his exhibitions, Brâncuși presented the furnishings that he had produced for his studio in a free interpretation of Romanian country furnishings not as furnishings, but as sculpture equivalent to his exhibit pieces in bronze and marble. These objects thus blasted their way across the line of their subordinate role to sculpture to the extent that the artist photographed them and presented them as autonomous sculpture. Brâncuși learned the principles of photography from Man Ray and began to photograph his sculptures himself. It was thus with Brâncuși and his exhibiting of a sub-class of useful utility objects – furniture – as useless works of art, that "furniture sculpture" was created and became a new genre of the object, reaching completion with Richard Artschwager from the 1960's.

This triggered a return of sculpture to neo-functionality, a coupling to the object world over a period of several decades. Artists created objects, furniture and utility objects that could actually be put to use. Franz Erhard Walther provided the concept of sculpture with an entirely new dimension in his book "Using Objects" published in 1968, in which persons making use of specified objects, so-called "work kits", created a work of art. (fig. 20) Walther writes: "The pieces are a kind of pedestal, the persons standing on them can regard themselves as sculpture. An activity context related to position, space, time, change. Significance arises first through activity."

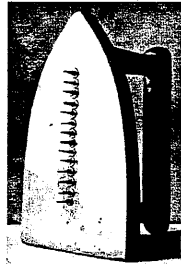
in die Abstraktion und gleichzeitig zum Auftauchen des Gegenstandes solcher. Es gab einen Wechsel von der Repräsentation zur Realität. Die Wechsel ist auf das Auftauchen eines Rivalen zurückzuführen, der dem herigen Medium, das ein Monopol auf das Bild hatte, nämlich der Malerei dieses Monopol strittig machte. Die Fotografie war in der Wiedergabe der Wirklichkeit getreuer und besser als die Malerei. So zog sich die Malerei ihrer ursprünglichen Aufgabe zurück, und in der Skulptur wurde die Wirklichkeit selbst ausgestellt. Insofern kann man sagen, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts unter dem autoritativen Paradigma der Fotografie stehe. W. H. F. Talbot betonte schon 1839 in London: „An account of the art of photogenic drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil.“

Die Kunst braucht den Stift des Künstlers nicht mehr. Somit war klar, dass Künstler gemäß der Logik der Kunst gezwungen waren, diesen Produktionsprozess auch auf andere Formen der Bildproduktion und ganz allgemeine Kunstproduktion zu übertragen. Nicht nur Bilder, sondern auch Skulpturen sollten ohne die Hand und das Werkzeug des Künstlers herstellbar sein. Clair hat 1977 darauf hingewiesen, dass sich die Parallele zwischen Repräsentation und Fotografie aus dem Produktionsprozess ergibt.⁶ Das Ready-made ist gleichsam eine dreidimensionale Fotografie.

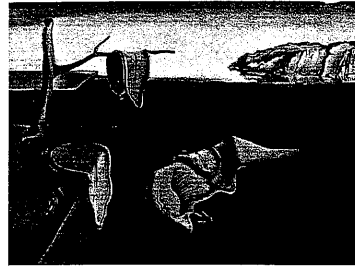
Duchamp hat also das Register der Skulptur radikal erweitert, indem er anstelle der Skulptur das Objekt einführt. Das Objekt stellt die erste große Transformation des Skulpturbegriffs dar – mit weitreichenden Folgen. Zuerst sind die Folgen gehört, wie leicht festzustellen ist, der Übergang von der Skulptur der menschlichen oder kreatürlichen Figur zur Sphäre der Gegenstände. Gewöhnliche Objekte und industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände konnten als Skulptur aufgefasst werden, wie die Serie der Readymades. Duchamp als Konsequenz der Fotografie zeigt. Die industrielle Fabrikation von Gegenständen erlaubte die Produktion in Serie ohne die Hand des Künstlers. Duchamp hat die Readymades im Prinzip als Einzelwerke pro-



17 Meret Oppenheim, „Das Frühstück im Pelz“, 1936



19 Man Ray, „Cadeau“, 1921



15 Salvador Dalí, „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (auch: „Die zerlinnende Zeit“, „Die weichen Uhren“), 1931



18 Claes Oldenburg, „Soft Pay-Telephone“, 1963



7 Robert Morris, „Dirt“, 1968

encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît l'impulsion de sa fonction déterminante.“⁵ Der Sockel bei Brâncuși, die je nach ihrer Organik oder Skulptur eingesetzt werden konnten. Sie sind, als Sockel für eine andere Skulptur oder als bekannt hingegen ist, dass Brâncuși seit dem Anfang für sein Atelier hergestellte Mobiliar, bei dem Möbel frei interpretierte, in den Ausstellungen nicht Skulpturen gleichrangig mit seinen Bronze- und Marmor. Diese Gegenstände sprengten also ihre der Funktion in dem Maße, wie der Künstler sie fotografisch Skulpturen präsentierte. Brâncuși wurde von Man Ray Fotografie eingeführt und begann danach, seine Objekte zu fotografieren. Dadurch, dass Brâncuși eine Unterklasse von Möbeln – Möbel – als unbenutzbare Kunstwerke „Skulptur“, ein neues Genre des Objekts, eingeschrieben ab den 1960er Jahren vollendet wurde. Die Skulptur zur Neofunktionalität eingeleitet, in der lang eine Verkoppelung der Objektwelt stattfand. Möbel und Gebrauchsgegenstände, die benutzbar sind, in einem Buch „Objekte, benutzen“ hat Franz Erhard Peuker um eine neue Dimension erweitert, indem Personengegebener Objekte, so genannter „Werksätze“, entstanden. (Abb. 20) Walther schreibt: „Die Stücke auf stehenden Personen können sich als Skulptur im Zusammenhang, bezogen auf die Stelle, den Raum, entstehen erst in Handlung damit.“

in, das Verbot des Auftauchens des Gegenstandes als einerseits zur Verbannung des Gegenstandes

a participé au même tourment que la peinture. C'est en ce sens que Brancusi lui a donné l'impulsion initiale. L'objet, encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît tout entier tendu vers l'accomplissement de sa fonction déterminante.“⁵ The function of Brâncuși's Pedestal is well known, this can be used either as furniture or as sculpture depending on its organisation in the studio. Thus the pedestal could either be sculpture itself, or it could serve as the pedestal on which another sculpture is mounted, or again it could simply be used as a seat. It is a less well known fact, that, at his exhibitions, Brâncuși presented the furnishings that he had produced for his studio in a free interpretation of Romanian country furnishings not as furnishings, but as sculpture equivalent to his exhibit pieces in bronze and marble. These objects thus blasted their way across the line of their subordinate role to sculpture to the extent that the artist photographed them and presented them as autonomous sculpture. Brâncuși learned the principles of photography from Man Ray and began to photograph his sculptures himself. It was thus with Brâncuși and his exhibiting of a sub-class of useful utility objects – furniture – as useless works of art, that "furniture sculpture" was created and became a new genre of the object, reaching completion with Richard Artschwager from the 1960's. This triggered a return of sculpture to neo-functionality, a coupling to the object world over a period of several decades. Artists created objects, furniture and utility objects that could actually be put to use. Franz Erhard Walther provided the concept of sculpture with an entirely new dimension in his book "Using Objects" published in 1968, in which persons making use of specified objects, so-called "work kits", created a work of art. (fig. 20) Walther writes: "The pieces are a kind of pedestal, the persons standing on them can regard themselves as sculpture. An activity context related to position, space, time, change. Significance arises first through activity."

in die Abstraktion und gleichzeitig zum Auftauchen des Gegenstandes als solcher. Es gab einen Wechsel von der Repräsentation zur Realität. Dieser Wechsel ist auf das Auftauchen eines Rivalen zurückzuführen, der dem bisherigen Medium, das ein Monopol auf das Bild hatte, nämlich der Malerei, dieses Monopol strittig machte. Die Fotografie war in der Wiedergabe der Wirklichkeit getreuer und besser als die Malerei. So zog sich die Malerei aus ihrer ursprünglichen Aufgabe zurück, und in der Skulptur wurde die Wirklichkeit selbst ausgestellt. Insofern kann man sagen, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts unter dem autoritativen Paradigma der Fotografie steht. W. H. F. Talbot betonte schon 1839 in London: „An account of the art of photogenic drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil.“ Die Kunst braucht den Stift des Künstlers nicht mehr. Somit war klar, dass Künstler gemäß der Logik der Kunst gezwungen waren, diesen Produktionsprozess auch auf andere Formen der Bildproduktion und ganz allgemein der Kunstproduktion zu übertragen. Nicht nur Bilder, sondern auch Skulpturen sollten ohne die Hand und das Werkzeug des Künstlers herstellbar sein. Jean Clair hat 1977 darauf hingewiesen, dass sich die Parallele zwischen Readymade und Fotografie aus dem Produktionsprozess ergibt.⁶ Das Readymade ist gleichsam eine dreidimensionale Fotografie.

Duchamp hat also das Register der Skulptur radikal erweitert, indem er anstelle der Skulptur das Objekt einführt. Das Objekt stellt die erste große Transformation des Skulpturbegriffs dar – mit weitreichenden Folgen. Zu diesen Folgen gehört, wie leicht festzustellen ist, der Übergang von der Sphäre der menschlichen oder kreatürlichen Figur zur Sphäre der Gegenstände. Gewöhnliche Objekte und industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände konnten als Skulptur aufgefasst werden, wie die Serie der Readymades von Duchamp als Konsequenz der Fotografie zeigt. Die industrielle Fabrikation von Gegenständen erlaubte die Produktion in Serie ohne die Hand des Künstlers. Duchamp hat die Readymades im Prinzip als Einzelwerke präsent-

Media installations

The crisis in representation, the prohibition of an object arising as an image in art thus led on the one hand to the banishment of the object into abstraction and simultaneously to the arising of the object itself. There was a switch of tracks from representation to reality itself. The cause of this change was the appearance of a rival challenging and contesting the medium painting that had formerly enjoyed a monopoly on the pictorial image. Photography performed better and was truer than painting in reproducing reality. Painting thus pulled back from its original task of presenting the real, and sculpture became reality itself. To this extent it could be stated that the art of the 20th century is under the authoritative paradigm of photography. W. H. F. Talbot emphasised this in London already in 1839: „An account of the art of photogenic drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil.“ Art no longer needs the artist's pencil. To this extent it was clear that artists were compelled under the terms of the logic of art itself to transfer this production process also to other and different forms in their production of images and in quite general terms to the production of art. It was not only pictures, but sculpture too that could be produced without the hand and the tool of the artist. Jean Clair emphasised the close parallel between the readymade and photography that could be seen in the production process itself.⁶ The readymade is quasi three-dimensional photography. Duchamp had thus radically extended the garnet of sculpture by introducing the object in place of sculpture. The object represented the first major transformation in the concept of sculpture – with far-reaching consequences. These consequences include, as may readily be established, the transition from the sphere of the human or creature-like figure to the sphere of the object. Common objects and industrially manufactured utility items could be conceived of as sculpture, in the same way as the



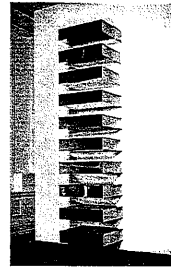
24 Kurt Schwitters, „Formen im Raum“, 1920



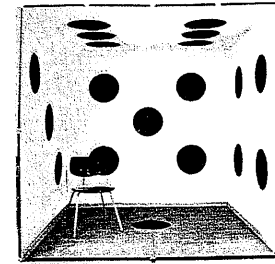
22 Arman, „Poubelle“, 1964



23 Allan Kaprow, „Yard“, 1961



21 Donald Judd, „o.T.“, 1969



25 Timm Ulrichs, „Würfel-Raum“, 1967/69



20 Franz Erhard Walther, „Walking on a limited area (Plinth Form)“, 1964

tiert und Jahre später, nach ihrem Verschwinden, als Replik oder limitierte „Multiples“ wiederholt. Dabei wäre die Kreation der Readymades in Serie logisch gewesen. Aus dem richtigen Verständnis der industriellen Produktion ergibt sich die Idee der seriellen Produktion und der „Multiples“. Multiples sind eine der wesentlichen Erfindungen der Objektkunst im 20. Jahrhundert, und serielle Verfahren in der Malerei wie z.B. bei Andy Warhol oder in der Skulptur der Minimal Art, z.B. bei Donald Judd (Abb. 21) oder Sol LeWitt, sind ebenfalls radikale Transformationen des Skulpturbegriffs im 20. Jahrhundert. Aus der Idee der Serie entstand die Idee der Akkumulation vieler gleicher oder kategorial ähnlicher Objekte in einer Box (Abb. 22). Die Akkumulation von Gegenständen konnte aber auch von der Box in den Raum erweitert werden. So entstanden „Environments“ (Abb. 23, 24), ähnlich wie aus der Collage auf der Bildfläche die Assemblage im Raum wurde. In dem Maße, in dem die Skulptur den Raum erfasste, wurde der Raum selbst zum Objekt – entweder als Galerie-Raum (Abb. 25) oder als Außen-Raum, das Gegenstück zu Letzterem, etwa in der Land Art (Abb. 26). Der Galerieraum als White Cube⁷ (1976) wird zur hegemonialen Referenzskulptur für Kunstwerke der Bildhauerei. So entwickelte sich eine Dialektik von Innen- und Außenräumen, von Indoor- und Outdoor-Skulpturen. Die Farbe konnte sich vom Bild lösen und Räume in Farb Räume wandeln (Abb. 27), und es entstanden immaterielle Skulpturen.

Als ultimative Außenskulptur konnten Wände, Landschaften (Abb. 28), Ambiente oder gar die ganze Erde betrachtet werden. (Abb. 29)

In den 60er Jahren sind die Materialzustände der Skulptur über Feuer, Wasser, Erde und Luft gleichsam „dekliniert“ worden. Künstler wie Yves Klein, Robert Morris, Carl André, Richard Serra, Klaus Rinke, Robert Barry und viele andere haben mit dem gasförmigen, liquiden und festen Zustand der Materie gearbeitet. Auf diese Materialuntersuchungen des Objekts folgte die Gegenbewegung der Dematerialisation. Das materialgebundene, objekthafte Paradigma wurde unter dem Begriff „Conceptual Art“ oder „Nachgegenständ-

readymades by Duchamp show the consequence of photography. The industrial fabrication of objects permitted serial production of objects without the need for the artist's hand. Duchamp presented his readymades in principle as separate works and years later, after their disappearance, he repeated them as replicas or limited "multiples". The creation of the readymades in series is logically consistent in this respect. The idea of serial production arises from a correct understanding of the principles of industrial production and of "multiples". Multiples are one of the most significant inventions of object art in the 20th century and of serial processes as introduced to painting e.g. by Andy Warhol or in the sculpture of minimal art, e.g. by Donald Judd (fig. 21) or Sol LeWitt, and they belong equally to the radical transformation of the concept of sculpture in the 20th century. The idea of the accumulation of many or of categorically similar objects in a single box developed from the idea of the series. (fig. 22) The accumulation of objects could also be extended from the box into space. Environments resulted from this process (fig. 23, 24), these being an assembly in space similar to the principle of the collage on the pictorial image area. To the extent that the sculpture includes and comprehends the space, it is the space itself that becomes the object within the gallery area (fig. 25) or an outdoor space as a counterpart to it, as is the case e.g. in land art. (fig. 26) The gallery space as a white cube⁷ becomes a hegemonic reference sculpture for the art of the sculptor. A dialectic process thus developed between internal and external spaces, between indoor and outdoor sculpture. Colour was able to disassociate itself from the image and to transform spaces into areas of colour (fig. 27); immaterial sculpture originated from this process. Walls, landscapes (fig. 28), ambiances or the entire earth itself could be regarded as the ultimate external sculpture. (fig. 29)

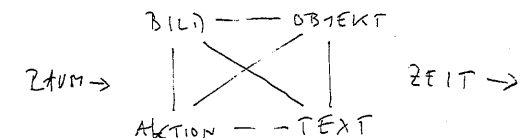
During the 1960's the material status of sculpture underwent a quasi-declination process through fire,

lichkeit“ preisgegeben. (Abb. 30) Grundlegend für die Idee der Konzeptkunst ist die Einsicht in die sprachliche Natur aller Kunstwerke, unabhängig von den Elementen, die bei ihrer Herstellung verwendet wurden. Neben Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Sol LeWitt sind vor allem die Arbeiten von Joseph Kosuth und Art & Language zu nennen, die sich selbst als rein analytischer Zweig der Conceptual Art bezeichneten, weil sie keinerlei Objekte, Zeichnungen oder Malereien herstellten, sondern rein sprachanalytische Untersuchungen über Kunst und ihre Bedingungen durchführten. Kosuth meinte 1996: „Works of art are analytical propositions.“ Diese Künstler ersetzten die konventionellen Methoden der Malerei und Skulptur durch linguistische Operationen im Feld der visuellen Repräsentation.

Die Ergebnisse der erweiterten Auffassung von Conceptual Art, nämlich Land Art, Process Art, Behaviour Art usw., wurden im Prinzip als Fotografien dokumentiert. So rückte das fotografische Paradigma erneut an die Stelle von Malerei und Skulptur, auch bei jenen Bewegungen, die gerade darauf erpicht waren, den Referenzrahmen und die Praktiken von Malerei und Skulptur unter dem Imperativ „Ausstieg aus dem Bild“ zu verändern oder gar zu verlassen.

Skulptur als Handlungsfeld

Unter dem Druck der postindustriellen Informationsrevolution und deren Telemedien hat sich das ganze Gefüge der Kunst und somit auch der Skulptur verändert. Ein Schema kann diese Transformation verdeutlichen:

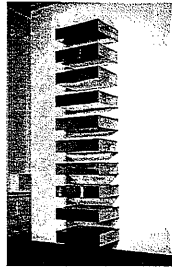




22 Arman, „Poubelle“, 1964



23 Allan Kaprow, „Yard“, 1961



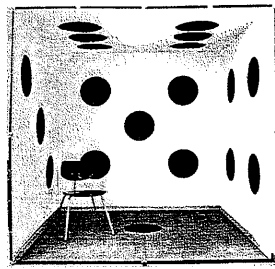
21 Donald Judd, „o.T.“, 1969

ihrem Verschwinden, als Replik oder limitierte
 sei wäre die Kreation der Readymades in Serie
 richtigen Verständnis der industriellen Produktion
 ellen Produktion und der „Multiples“. Multiples
 Erfindungen der Objektkunst im 20. Jahrhundert,
 Malerei wie z.B. bei Andy Warhol oder in der
 B. bei Donald Judd (Abb. 21) oder Sol LeWitt, sind
 nationen des Skulpturbegriffs im 20. Jahrhundert.
 stand die Idee der Akkumulation vieler gleicher
 Objekte in einer Box (Abb. 22). Die Akkumulation
 aber auch von der Box in den Raum erweitert wer-
 niments“ (Abb. 23, 24), ähnlich wie aus der Collage
 mblage im Raum wurde. In dem Maße, in dem
 usste, wurde der Raum selbst zum Objekt – ent-
 bb. 25) oder als Außen-Raum, das Gegenstück zu
 d Art (Abb. 26). Der Galerieraum als White Cube?
 en Referenzskulptur für Kunstwerke der Bildhau-
 ne Dialektik von Innen- und Außenräumen, von
 turen. Die Farbe konnte sich vom Bild lösen und
 ein (Abb. 27), und es entstanden immaterielle

ir konnten Wände, Landschaften (Abb. 28), Am-
 rde betrachtet werden. (Abb. 29)

Materialzustände der Skulptur über Feuer, Was-
 n „dekliniert“ worden. Künstler wie Yves Klein,
 Richard Serra, Klaus Rinke, Robert Barry und viele
 förmigen, liquiden und festen Zustand der Materie
 ialuntersuchungen des Objekts folgte die Gegen-
 ation. Das materialgebundene, objekthafte Para-
 griff „Conceptual Art“ oder „Nachgegenständ-

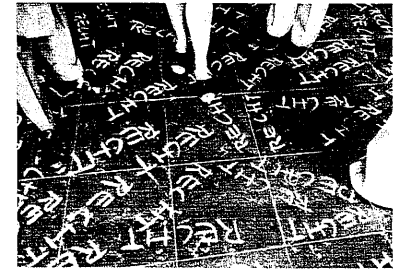
readymades by Duchamp show the consequence
 of photography. The industrial fabrication of objects
 permitted serial production of objects without the
 need for the artist's hand. Duchamp presented his
 readymades in principle as separate works and
 years later, after their disappearance, he repeated
 them as replicas or limited "multiples". The creation
 of the readymades in series is logically consistent
 in this respect. The idea of serial production arises
 from a correct understanding of the principles of
 industrial production and of "multiples". Multiples
 are one of the most significant inventions of object
 art in the 20th century and of serial processes as
 introduced to painting e.g. by Andy Warhol or in
 the sculpture of minimal art, e.g. by Donald Judd
 (fig. 21) or Sol LeWitt, and they belong equally to
 the radical transformation of the concept of sculp-
 ture in the 20th century. The idea of the accumulati-
 on of many or of categorically similar objects in a
 single box developed from the idea of the series.
 (fig. 22) The accumulation of objects could also be
 extended from the box into space. Environments
 resulted from this process (fig. 23, 24), these being
 an assembly in space similar to the principle of the
 collage on the pictorial image area. To the extent
 that the sculpture includes and comprehends the
 space, it is the space itself that becomes the object
 within the gallery area (fig. 25) or an outdoor space
 as a counterpart to it, as is the case e.g. in land art.
 (fig. 26) The gallery space as a white cube? be-
 comes a hegemonic reference sculpture for the art
 of the sculptor. A dialectic process thus developed
 between internal and external spaces, between
 indoor and outdoor sculpture. Colour was able to
 disassociate itself from the image and to transform
 spaces into areas of colour (fig. 27); immaterial
 sculpture originated from this process. Walls, land-
 scapes (fig. 28), ambiances or the entire earth itself
 could be regarded as the ultimate external sculp-
 ture. (fig. 29)
 During the 1960's the material status of sculpture
 underwent a quasi-declination process through fire,



25 Timm Ulrichs, „Würfel-Raum“, 1967/69



20 Franz Erhard Walther, „Walking on a limited area (Plinth Form)“, 1984

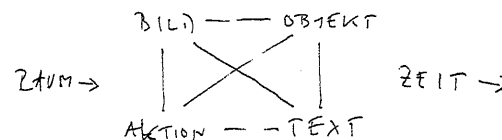


30 Peter Weibel, „Das Recht mit Füßen treten“, 1968

lichkeit“ preisgegeben. (Abb. 30) Grundlegend für die Idee der Konzeptkunst
 ist die Einsicht in die sprachliche Natur aller Kunstwerke, unabhängig von
 den Elementen, die bei ihrer Herstellung verwendet wurden. Neben Lawrence
 Weiner, Douglas Huebler, Sol LeWitt sind vor allem die Arbeiten von Joseph
 Kosuth und Art & Language zu nennen, die sich selbst als rein analytischer
 Zweig der Conceptual Art bezeichneten, weil sie keinerlei Objekte, Zeichnun-
 gen oder Malereien herstellten, sondern rein sprachanalytische Untersuch-
 ungen über Kunst und ihre Bedingungen durchführten. Kosuth meinte 1996:
 „Works of art are analytical propositions.“ Diese Künstler ersetzten die kon-
 ventionellen Methoden der Malerei und Skulptur durch linguistische Opera-
 tionen im Feld der visuellen Repräsentation.
 Die Ergebnisse der erweiterten Auffassung von Conceptual Art, nämlich Land
 Art, Process Art, Behaviour Art usw., wurden im Prinzip als Fotografien doku-
 mentiert. So rückte das fotografische Paradigma erneut an die Stelle von
 Malerei und Skulptur, auch bei jenen Bewegungen, die gerade darauf erpicht
 waren, den Referenzrahmen und die Praktiken von Malerei und Skulptur unter
 dem Imperativ „Ausstieg aus dem Bild“ zu verändern oder gar zu verlassen.

Skulptur als Handlungsfeld

Unter dem Druck der postindustriellen Informationsrevolution und deren Tele-
 medien hat sich das ganze Gefüge der Kunst und somit auch der Skulptur
 verändert. Ein Schema kann diese Transformation verdeutlichen:

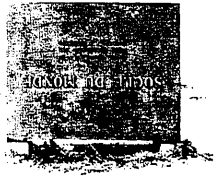


© Peter Weibel

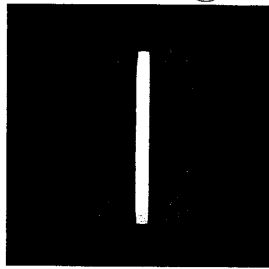
water, earth and air. Artists such as Yves Klein,
 Robert Morris, Carl André, Richard Serra, Klaus
 Rinke, Robert Barry and many others, worked
 with the gaseous, liquid and solid states of matter.
 These examinations of the material of the objects
 were followed by the counter-movement of dema-
 terialisation. The material-bound object adhesion
 paradigm was relinquished under the term "Con-
 ceptual Art" or "post-objectivism". (fig. 30) Funda-
 mental to the idea of concept art is insight into the
 linguistic nature of all works of art, independent
 of the elements that were employed in their pro-
 duction. In addition to Lawrence Weiner, Douglas
 Huebler, Sol LeWitt it is above all work by Joseph
 Kosuth and Art & Language that should be mentio-
 ned, these describe themselves as the purely ana-
 lytical branch of Conceptual Art, because they did
 not produce any objects, drawings or paintings,
 but made a purely linguistic examination of art and
 its conditions. Kosuth pointed out in 1996: "Works
 of art are analytical propositions." These artists re-
 placed the conventional methods of painting and
 sculpture by linguistic operations in the field of
 visual representation. The results of the wider per-
 ception of Conceptual Art, such as Land Art, Pro-
 cess Art, Behaviour Art have been recorded and
 documented in principle as photography. As a re-
 sult, the photographic paradigm again stepped
 into the shoes of painting and sculpture, this even
 in the case of those movements that were totally
 bent on extending the frames of reference and the
 practices of painting and sculpture and to change
 or to abandon it entirely under the imperative „exit
 from the image“.

Sculpture as a field of action

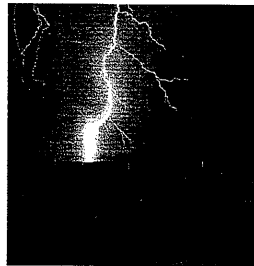
The entire structure of art – and thus sculpture –
 has changed under the pressure of the post-indu-
 strial information revolution and its telemedia.
 A space based economy and society changes
 under the pressure of machines and media into a
 time based economy and society. As a result the



29 Piero Manzoni, „Socle du Monde“, 1961



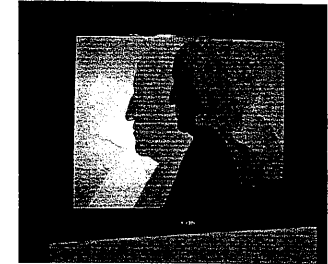
27 Dan Flavin, „Fluorescent light, 2' red, 2' blue, June 8“, 1969



25 Walther de Maria, „Lightning Field“, 1967



28 Christo und Jeanne-Claude, „Sourrounded Islands“, 1980/83



32 Nam June Paik, „Three Camera Participation Video“, 1969/2001

33 N
1969

Eine raumbasierte Ökonomie und Gesellschaft verwandelt sich unter dem Druck der Maschinen und Medien in eine zeitbasierte Ökonomie und Gesellschaft. Daher will das Bild zum Objekt werden, das Objekt zum Text, der Text zur Aktion und die Aktion wiederum zum Bild. Aber das Bild will auch Text werden und der Text zum Bild, ebenso das Objekt zur Aktion und die Aktion zum Text oder Objekt. Auch der Text will zum Objekt werden und das Objekt zum Bild. Es entwickeln sich multimediale und intermediale Formen der Skulptur. Multimediale Performances, Installationen und Environments dominieren seit den 1960er Jahren die Entwicklung der Plastik. Aus Assemblage und Akkumulation entwickeln sich große, raumgreifende Installationen, die sich aller Medien bedienen: von der Malerei bis zum Film, vom Text bis zum Objekt. Insbesondere der Einfluss von Film und Video hat neue Medien-skulpturen hervorgerufen, welche die Tür zum 21. Jahrhundert geöffnet haben. (Abb. 31, 32, 33)

Parallel zu dieser Erweiterung des Kunstbegriffs in den 60er Jahren sind es vor allem Fluxus, Happening und Aktionskunst, welche den Begriff der Skulptur veränderten. Interessanterweise haben die ansonsten antagonistischen Formen der Konzeptkunst und der Aktionskunst auf einem Feld einen gemeinsamen künstlerischen Nenner, nämlich die Anweisung (propositions, instructions) und die Statements (so auch der Titel eines Buches aus dem Jahre 1968 von Laurence Weiner). Zahlreich sind die geschriebenen Anweisungen von Fluxus- und Event-Künstlern, wie z.B. „Draw an imaginary map“ von Yoko Ono im Jahre 1962. Das Vordringen der allografischen Künste ab 1960 (also jener Künste, die laut Nelson Goodmans Definition⁹ kein Original kennen, sondern nur aus einer Notation bestehen, welche an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten aktualisiert, aufgeführt, interpretiert und präsentiert wird), kann als Vordringen der Musik in die bildende Kunst verstanden werden, was unter dem Einfluss von John Cage tatsächlich geschah. Wie wir wissen, kommt der Gebrauchsgegenstand jedoch nicht alleine, sondern immer mit einer Gebrauchsanweisung. So entstand aus der Objektkunst

image wishes to become an object, the object a text, the text an action, and again action an image. But the image also wishes to be a text and the text an image, equally the object an action and action a text or object and the object an image. The text also wishes to be an object as the object wishes to be an image. Multimedia and inter-media forms develop in sculpture. Multimedia performances, installations and environments have dominated the development of sculpture since the 1960's. Large installations that avidly grasp space develop from assemblage and accumulation, these are fitted making use of all media, from painting to film, from text to object. The influence of media from film to video in particular has produced new media sculptures which have opened the door to the 21st century. (fig. 31, 32, 33)

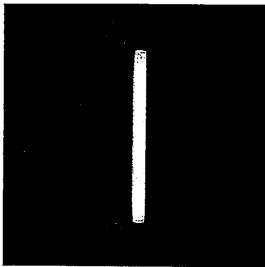
Parallel to this conceptual extension of the perception of what art is during the 1960's it was above all Fluxus, happening and action art, which brought change to the concept of what sculpture is. It is interesting that the otherwise antagonistic forms of Concept Art and Action Art were unified in a single field by a common artistic practice, this being that of Propositions, Instructions and Statements (c.p. Lawrence Weiner's book "Statements", 1968). The written instructions provided by Fluxus and event artists are also numerous, such as e.g. „Draw an imaginary map“ by Yoko Ono in 1962. The advance of the allographic arts from 1960 (i.e. those arts that according to the definition by Nelson Goodman⁹ do not know any original, but consist purely of a notation that can be updated at various places at various times, performed, interpreted and presented), can thus be seen as the advance of music in the visual arts, what could be observed since around 1960 and what actually occurred under the influence of John Cage.

We know, of course, that an object of everyday use never comes on its own but is always accompanied by user instructions. This is how "Instruction Art" developed out of Object Art. These techniques of

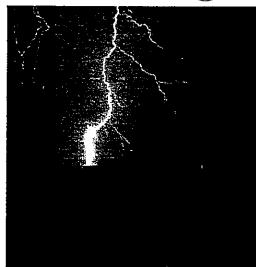
die „Anweisungskunst“. Die technischen Anweisungen waren an einen Kunstbetrachter adressiert, woraus sich bereits in den 60ern in vielen Spielformen das Modell der Partizipation des Publikums an der Konstruktion des Kunstwerkes entwickelte. Robert Morris hat 1971 bei seiner Retrospektive in der Tate Gallery London Skulpturen speziell für die Teilnahme des Publikums entwickelt: Sperrholzkonstruktionen, auf denen die Zuschauer herumgehen, Seile, auf denen sie balancieren, Holzwände, gegen die sie sich drücken sollten. Nach der innovativen Dekade der 60er Jahre hat die Skulptur sich vollkommen verwandelt. Sie hat sich beinahe in ihr Gegenteil verkehrt, dematerialisiert und semiotisiert und sich unter ganz neuen Bedingungen wiedergefunden: einerseits als Medium der Reproduktion unter dem fotografischen Paradigma, wie es bereits Duchamp mit seiner „Boîte en valise“ (1936) antizipiert hat, und andererseits als Modell der Partizipation. Die Skulptur konnte eine rein sprachliche Äußerung sein, ein Text an der Wand oder eine Anweisung. Sie konnte ein Fotodokument sein. Sie konnte eine Installation sein oder eine Handlung, eine soziale Plastik, ein sozialer Prozess. (Abb. 34, 35) Die Medien ermöglichten die Partizipation und Interaktion des Betrachters. Der Betrachter wurde zum Nutzer (user). Diese Veränderung führte, aus einer konservativen Perspektive gesehen, zu einer generellen Ästhetik des Verschwindens und der Absenz (des Objekts). Die Ästhetik der Absenz, der Leere und des Nichts hat jedoch bereits Yves Klein Ende der 50er Jahre vorweggenommen, vor allem mit seiner berühmten Ausstellung *Le vide* (1958, Paris), mit seinem „Le saut dans le vide“ und mit seiner „Zone de sensibilité picturale immatérielle“.

Duchamp hat seine künstlerischen Konsequenzen aus dem Siegeszug des fotografischen Paradigmas gezogen, ohne selbst Fotograf zu werden. Seine Nachfolger gingen einen Schritt weiter, indem sie die Skulptur direkt als Fotografie formulierten und damit dem Verhältnis Skulptur/Reproduktion eine neue Variante gaben. Dabei ging es nicht um die Frage, wie die Skulptur als Fotografie bzw. als Bild reproduziert oder durch unbegrenzte Abzüge vervielfältigt

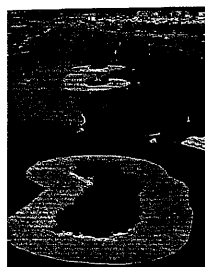
the in:
art vie
on of
art ha
work t
Morris
partici
Londr
the ob
they c
they v
the in
under
chang
becom
realise
under
as a n
phic p
cipate
the oti
ture c
on a v
phic d
action
cess. .
and tr
obser
as see
gener:
(of the
tiness
howev
above
(1958,
"Zone
Duche
umpha
photo;
further
graphy
its rep



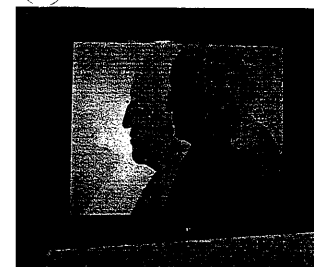
27 Dan Flavin, „Fluorescent light, 2' red, 2' blue, June 8“, 1969



26 Walther de Maria, „Lightning Field“, 1967



28 Christo und Jeanne-Claude, „Sourounded Islands“, 1980/83



32 Nam June Paik, „Three Camera Participation Video“, 1969/2001



33 Nam June Paik, „Three Camera Participation Video“, 1969/2001

nie und Gesellschaft verwandelt sich unter dem
Medien in eine zeitbasierte Ökonomie und Gesell-
zum Objekt werden, das Objekt zum Text, der
tion wiederum zum Bild. Aber das Bild will auch
zum Bild, ebenso das Objekt zur Aktion und die
kt. Auch der Text will zum Objekt werden und das
keln sich multimediale und intermediale Formen
Performances, Installationen und Environments
r Jahren die Entwicklung der Plastik. Aus Assem-
entwickeln sich große, raumgreifende Installationen,
nen: von der Malerei bis zum Film, vom Text bis
der Einfluss von Film und Video hat neue Medien-
welche die Tür zum 21. Jahrhundert geöffnet

ing des Kunstbegriffs in den 60er Jahren sind
ning und Aktionskunst, welche den Begriff der
essanterweise haben die ansonsten antagonistischen
Kunst und der Aktionskunst auf einem Feld einen
en Nenner, nämlich die Anweisung (propositions,
ments (so auch der Titel eines Buches aus dem
Veiner). Zahlreich sind die geschriebenen Anwei-
ent-Künstlern, wie z.B. „Draw an imaginary map“
52. Das Vordringen der allografischen Künste ab
e laut Nelson Goodmans Definition⁸ kein Original
iner Notation bestehen, welche an verschiedenen
iten aktualisiert, aufgeführt, interpretiert und prä-
dringen der Musik in die bildende Kunst verstanden
influss von John Cage tatsächlich geschah.

Gebrauchsgegenstand jedoch nicht alleine, son-
Anweisung. So entstand aus der Objektkunst

image wishes to become an object, the object a
text, the text an action, and again action an image.
But the image also wishes to be a text and the text
an image, equally the object an action and action
a text or object and the object an image. The text
also wishes to be an object as the object wishes
to be an image. Multimedia and inter-media forms
develop in sculpture. Multimedia performances,
installations and environments have dominated the
development of sculpture since the 1960's. Large
installations that avidly grasp space develop from
assemblage and accumulation, these are fitted
making use of all media, from painting to film, from
text to object. The influence of media from film to
video in particular has produced new media sculp-
tures which have opened the door to the 21st cen-
tury. (fig. 31, 32, 33)

Parallel to this conceptual extension of the percep-
tion of what art is during the 1960's it was above
all Fluxus, happening and action art, which brought
change to the concept of what sculpture is. It is
interesting that the otherwise antagonistic forms of
Concept Art and Action Art were unified in a single
field by a common artistic practice, this being that
of Propositions, Instructions and Statements (c.p.
Lawrence Weiner's book "Statements", 1968). The
written instructions provided by Fluxus and event
artists are also numerous, such as e.g. „Draw an
imaginary map“ by Yoko Ono in 1962. The advance
of the allographic arts from 1960 (i.e. those arts
that according to the definition by Nelson Good-
man⁸ do not know any original, but consist purely
of a notation that can be updated at various places
at various times, performed, interpreted and pre-
sented), can thus be seen as the advance of music
in the visual arts, what could be observed since
around 1960 and what actually occurred under the
influence of John Cage.

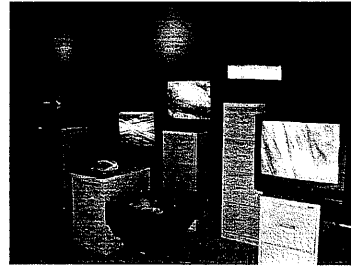
We know, of course, that an object of everyday use
never comes on its own but is always accompanied
by user instructions. This is how "instruction Art"
developed out of Object Art. These techniques of

die „Anweisungskunst“. Die technischen Anweisungen waren an einen Kunst-
betrachter adressiert, woraus sich bereits in den 60ern in vielen Spielformen
das Modell der Partizipation des Publikums an der Konstruktion des Kunst-
werkes entwickelte. Robert Morris hat 1971 bei seiner Retrospektive in der
Tate Gallery London Skulpturen speziell für die Teilnahme des Publikums ent-
wickelt: Sperrholzkonstruktionen, auf denen die Zuschauer herumgehen,
Seile, auf denen sie balancieren, Holzwände, gegen die sie sich drücken soll-
ten. Nach der innovativen Dekade der 60er Jahre hat die Skulptur sich voll-
kommen verwandelt. Sie hat sich beinahe in ihr Gegenteil verkehrt, demate-
rialisiert und semiotisiert und sich unter ganz neuen Bedingungen wiederge-
funden: einerseits als Medium der Reproduktion unter dem fotografischen
Paradigma, wie es bereits Duchamp mit seiner „Boîte en valise“ (1936) antizi-
piert hat, und andererseits als Modell der Partizipation. Die Skulptur konnte
eine rein sprachliche Äußerung sein, ein Text an der Wand oder eine Anwei-
sung. Sie konnte ein Fotodokument sein. Sie konnte eine Installation sein
oder eine Handlung, eine soziale Plastik, ein sozialer Prozess. (Abb. 34, 35)
Die Medien ermöglichten die Partizipation und Interaktion des Betrachters.
Der Betrachter wurde zum Nutzer (user). Diese Veränderung führte, aus einer
konservativen Perspektive gesehen, zu einer generellen Ästhetik des Ver-
schwindens und der Absenz (des Objekts). Die Ästhetik der Absenz, der Leere
und des Nichts hat jedoch bereits Yves Klein Ende der 50er Jahre vorwegge-
nommen, vor allem mit seiner berühmten Ausstellung *Le vide* (1958, Paris),
mit seinem „Le saut dans le vide“ und mit seiner „Zone de sensibilité picturale
immatérielle“.

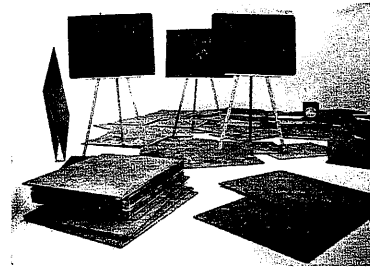
Duchamp hat seine künstlerischen Konsequenzen aus dem Siegeszug des
fotografischen Paradigmas gezogen, ohne selbst Fotograf zu werden. Seine
Nachfolger gingen einen Schritt weiter, indem sie die Skulptur direkt als Foto-
grafie formulierten und damit dem Verhältnis Skulptur/Reproduktion eine neue
Variante gaben. Dabei ging es nicht um die Frage, wie die Skulptur als Foto-
grafie bzw. als Bild reproduziert oder durch unbegrenzte Abzüge vervielfältigt

the instructional statement were addressed to an
art viewer, from which the model of the participati-
on of the public in the construction of the work of
art had already developed in numerous forms of
work execution beginning in the 1960's. Robert
Morris developed sculpture specifically for public
participation for his retrospective in the Tate Gallery
London in 1971: plywood construction on which
the observer could walk around, ropes on which
they could balance, wooden walls against which
they were intended to press themselves. Following
the innovative decade of the 1960's sculpture has
undergone an entire transformation. In fact, the
change has been so substantial that it has virtually
become the opposite of what it once was, demate-
rialised and semiotic, something encountered again
under entirely new circumstances: on the one hand
as a medium of reproduction under the photogra-
phic paradigm, as Duchamp had also already anti-
cipated with his "Box in suitcase" (1936); and on
the other hand as a model of participation. Sculp-
ture could be a purely linguistic expression, a text
on a wall or an instruction. It could be a photogra-
phic document. It could be an installation or an
action, social sculptural plasticity or a social pro-
cess. (fig. 34, 35) The media make the participation
and the interaction of the observer possible. The
observer has become the user. This change led,
as seen from a conservative perspective, to a quite
general aesthetics of disappearance and absence
(of the object). The aesthetics of absence, of emp-
tiness and of nothing had already been anticipated,
however, by Yves Klein at the end of the 1950's,
above all in his celebrated exhibition *The Void*
(1958, Paris), with his "Leap into the Void" and his
"Zones of Immaterial Pictorial Sensibility".
Duchamp drew his artistic conclusions from the tri-
umphal progress of photography, without being a
photographer himself. His successors went a step
further in directly formulating sculpture as photo-
graphy thus giving to the relation of sculpture and
its reproduction a new variant. It was not a matter

NO SMOKING EVENT
 Arrange to observe a NO SMOKING sign.
 ● smoking
 ● no smoking



35 George Brecht, „No Smoking Event“, 1961



34 Josef Beuys, „Richtkräfte“, 1974/77

37 Wolf Vostell, „TV-dé-collage“, 1963

werden kann, sondern um Skulptur als Fotografie, als alleinige Reproduktion. Das Objekt als Konsequenz der Fotografie im Reich der Skulptur verwandelt sich schließlich in die Skulptur in Form der Fotografie. Dies ist aber nicht möglich im klassischen Objektstatus der Skulptur, sondern nur, wenn Skulptur als Handlungsform aufgefasst wird. So können wir also von vier großen Metamorphosen der plastischen Form im 20. Jahrhundert sprechen: Skulptur, Objekt, Medieninstallation, Handlung. Die Skulptur hat den Menschen als Vor-Bild verlassen, aber er hat als realer, d.h. aktiver Benutzer das Reich der Skulptur zurückerobert. Am Ende der Entwicklung der modernen Skulptur steht also wieder das anthropomorphe Prinzip: nicht als Bild, nicht als Repräsentation, aber als Realität und als Handlung. Die Handlungsform der Skulptur ist die radikale Konsequenz der erweiterten Skulptur.

of how sculpture can be reproduced as photography, as an image, nor of how sculpture can be reproduced and duplicated in a limitless series of casts, but how sculpture can be implemented as photography itself; as a sole reproduction. The object as a consequence of photography in the domain of sculpture ultimately undergoes a transformation into sculpture in the form of photography. This is not possible, however, in the classical object status of the sculpture, but only when sculpture is perceived as a form of activity. We can thus speak of four major metamorphoses of the sculptural form in the 20th century: sculpture, object, media installation, action. Thus sculpture has departed from humanity as a model, but the human being has made a reconquest of the domain of sculpture as its real in the sense of its active user. The anthropomorphic principle thus stands once again at the end of the development of modern sculpture: not as representation, but as reality and as action. Sculpture as a form of action is the radical consequence of an extended sculpture.

Anmerkungen

- Die folgenden Ausführungen stützen sich im Wesentlichen auf das Meisterwerk von Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozess, München 1986, S. 9.
- Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (Hg.): L'informe: mode d'emploi, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Éd. du Centre Pompidou, Paris 1996
- Georges Bataille: Informe, in: Documents, 1929, Nr. 7, S. 382.
- Vgl. Eugène Chevreul: De la loi du Contraste Simultané des Couleurs, Paris 1839
- In: Sidney Geist: Kat. Constantin Brâncuși, 1876–1957: a Retrospective Exhibition, Guggenheim, New York 1969, S. 92.
- Jean Clair: Duchamp et la photographie, Paris 1977
- Vgl. Brian O'Doherty: In der weißen Zelle, Merve, Berlin 1996 und: Inside the white cube: the ideology of the gallery space, Berkeley 1999
- 1968 in: Languages of Art

Die Reihenfolge der Abbildungen entspricht den Vorgaben des Autors. (Anm. der Red.)

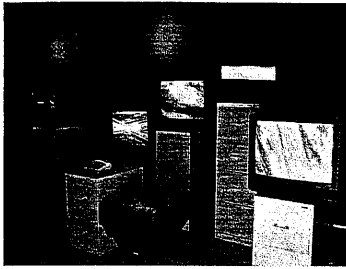
Notes

- The following exposition is largely based in the master work by Margit Rowell (Hg.): Sculpture im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozess, München 1986, p. 9.
- Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (Hg.): L'informe: mode d'emploi, catalogue to the exhibition of the same title, Éd. du Centre Pompidou, Paris 1996
- Georges Bataille: Informe, in: Documents, 1929, no. 7, p. 382.
- cp. Eugène Chevreul: De la loi du Contraste Simultané des Couleurs, Paris 1839
- in: Sidney Geist: Cat. Constantin Brâncuși, 1876–1957: a Retrospective Exhibition, Guggenheim, New York 1969, p. 92.
- Jean Clair: Duchamp et la photographie, Paris 1977
- cp. Brian O'Doherty: In der weißen Zelle, Merve, Berlin 1996 and: Inside the white cube: the ideology of the gallery space, Berkeley 1999
- 1968 in: Languages of Art

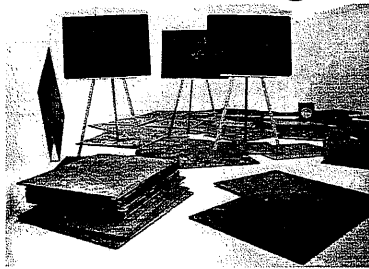
The sequence of illustrations corresponds to the author's guidelines. (the editors)

Abbildungen

- illust
- Abb. 1 Constantin Brâncuși, „Stool“, ca. 1920, © VBK, Wien, 2006, aus: Peter Weibel (Hg.): Erwin Wurm, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002, S. 13. Fig. 1
- Abb. 2 Installationsansicht der Ausstellung *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, 4. Mai – 1. September 2002 im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Foto: ONUK, Bernhard Schmitt) Fig. 2
- Abb. 3 Alexander Rodtschenko, „Arbeiterclub“, 1925, © VBK, Wien, 2006 Fig. 3
- Abb. 4 Alexander Rodtschenko, „Design für die Ausstattung eines Arbeiterclubs“, 1925, farbige Tinte, Papier, 36,6 x 24,9 cm, © VBK, Wien, 2006 Fig. 4
- Abb. 5 Jacques Lipschitz, „Person“, 1916, Gips, 109,2 x 22,4 x 20,2 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Schenkung der Lipschitz-Foundation 1976, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 36. Fig. 5
- Abb. 6 Katarzyna Kobro, „Raumkomposition“, ca. 1928, geschweißter und bemalter Stahl, 44,8 x 44,8 x 46,7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 77. Fig. 6
- Abb. 7 Robert Morris, „Dirt“, 1968, Erde, Fett, Dünger, Ziegel, Stahl, Kupfer, Aluminium, Zink, Maße variabel, © VBK, Wien, 2006, aus: Robert Morris, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 232. Fig. 7
- Abb. 8 Naum Gabo, „Säule“, 1923 (Replik 1937), Plexiglas, Holz, Metall, Glas, 105,3 x 73,6 x 73,6 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 67. Fig. 8
- Abb. 9 Naum Gabo, „Kinetische Konstruktion“, 1919/20 (Rekonstruktion 1985), Metallstab mit Motor, 61,5 cm hoch, The Tate Gallery, London, aus: Steven A. Nash, Jörn Merkt (Hg.): Naum Gabo, München 1985, S. 98. Fig. 9
- Abb. 10 László Moholy-Nagy, „Licht-Raum-Modulator“ (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne), 1922/30, Bauhaus-Archiv Berlin, © VBK, Wien, 2006 (Foto: Gunter Lepkowski), aus: Michael Schwarz (Hg.): Licht und Raum, Köln 1998, S. 34. Fig. 10
- Abb. 11 Jean Tinguely, „Constante indéterminée“, 1955/58, Metallzylinder, abgerundete Metallplatte als Rückseite, weißes Drahtknäuel, Elektromotor, 31,2 x 16,5 x 16,5 cm, Privatsammlung, © VBK, Wien, 2006 (Foto: Christian Bauer) aus: Jean le Jeune, Ausstellungskatalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2002, S. 149. Fig. 11
- Abb. 12 Alexander Rodtschenko, „Ovale Hängekonstruktion“, 1919, bemaltes Sperrholz, Draht, 83,5 x 58,5 x 43,3 cm, The George Costakis Collection (Art Co. Ltd.), © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 71. Fig. 12
- Abb. 13 Vladimir Tatlin, „Gegenrelief“, 1916, Palisander, Zink, 100 x 64 x 24 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 65. Fig. 13
- Abb. 14 Theo van Doesburg, „Kontraktion V“, 1924, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm Fig. 14
- Abb. 15 Salvador Dalí, „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (auch: „Die zerrinnende Zeit“; „Die weichen Uhren“), 1931, Öl auf Leinwand, 24 x 33 cm, MOMA, New York, © VBK, Wien, 2006 Fig. 15
- Abb. 16 Pablo Picasso, „Das Absinthglas“, 1914, mehrfarbige Bronze, Metall-Löffel, 21,6 x 16,5 x 6,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 28. Fig. 17
- Abb. 17 Meret Oppenheim, „Das Frühstück im Pelz“, 1936, Tasse, Untertasse, Löffel, Pelz, MOMA, New York, © VBK, Wien, 2006 Fig. 18
- Abb. 18 Claes Oldenburg, „Soft Pay-Telephone“, 1963, Vinyl gefüllt mit Kapok, auf Holzpanel geklebt, 118 x 48 x 23 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Schenkung, Ruth and Philip Zierler in memory of their dear departed son, William S. Zierler Fig. 19
- Abb. 19 Man Ray, „Cadeau“, 1921, Bügeleisen, Nägel, © VBK, Wien, 2006



37 Wolf Vostell, „TV-cé-collage“, 1963



34 Josef Beuys, „Richtkräfte“, 1974/77

um Skulptur als Fotografie, als alleinige Reproduktion. Die Präsenz der Fotografie im Reich der Skulptur verwandelt die Skulptur in Form der Fotografie. Dies ist aber nicht der Objektstatus der Skulptur, sondern nur, wenn Skulptur fotografiert wird. So können wir also von vier großen Transformationen sprechen: Skulptur, Fotografie, Handlung. Die Skulptur hat den Menschen als Objekt, der Mensch hat als realer, d.h. aktiver Benutzer das Reich der Skulptur. Am Ende der Entwicklung der modernen Skulptur steht das anthropomorphe Prinzip: nicht als Bild, nicht als Repräsentation und als Handlung. Die Handlungsform der Skulptur ist die Sequenz der erweiterten Skulptur.

of how sculpture can be reproduced as photography, as an image, nor of how sculpture can be reproduced and duplicated in a limitless series of casts, but how sculpture can be implemented as photography itself, as a sole reproduction. The object as a consequence of photography in the domain of sculpture ultimately undergoes a transformation into sculpture in the form of photography. This is not possible, however, in the classical object status of the sculpture, but only when sculpture is perceived as a form of activity. We can thus speak of four major metamorphoses of the sculptural form in the 20th century: sculpture, object, media installation, action. Thus sculpture has departed from humanity as a model, but the human being has made a reconquest of the domain of sculpture as its real in the sense of its active user. The anthropomorphic principle thus stands once again at the end of the development of modern sculpture: not as representation, but as reality and as action. Sculpture as a form of action is the radical consequence of an extended sculpture.

Notes

- The following exposition is largely based in the master work by Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozess, München 1986, p. 9.
- Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (Hg.): L'informe: mode d'emploi, catalogue to the exhibition of the same title, Éd. du Centre Pompidou, Paris 1996
- Georges Bataille: Informe, in: Documents, 1929, no. 7, p. 382.
- cp. Eugène Chevreul: De la loi du Contraste Simultané des Couleurs, Paris 1839
- in: Sidney Geist: Cat. Constantin Brâncuși, 1876–1957: a Retrospective Exhibition, Guggenheim, New York 1966, p. 92.
- Jean Clair: Duchamp et la photographie, Paris 1977
- cp. Brian O'Doherty: In der weißen Zelle, Merve, Berlin 1996 and: Inside the white cube: the ideology of the gallery space, Berkeley 1999
- 1968 in: Languages of Art

The sequence of illustrations corresponds to the author's guidelines. (the editors)

Abbildungen

- Constantin Brâncuși, „Stool“, ca. 1920, © VBK, Wien, 2006, aus: Peter Weibel (Hg.): Erwin Wurm, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002, S. 13.
- Installationsansicht der Ausstellung *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, 4. Mai – 1. September 2002 im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Foto: ONUK, Bernhard Schmitt)
- Alexander Rodtschenko, „Arbeiterclub“, 1925, © VBK, Wien, 2006
- Alexander Rodtschenko, „Design für die Ausstattung eines Arbeiterclubs“, 1925, farbige Tinte, Papier, 36,6 x 24,9 cm, © VBK, Wien, 2006
- Jacques Lipschitz, „Person“, 1916, Gips, 109,2 x 22,4 x 20,2 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Schenkung der Lipschitz-Foundation 1976, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 36.
- Katarzyna Kobro, „Raumkomposition“, ca. 1928, geschweißter und bemalter Stahl, 44,8 x 44,8 x 46,7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 77.
- Robert Morris, „Dirt“, 1968, Erde, Fett, Dünger, Ziegel, Stahl, Kupfer, Aluminium, Zink, Maße variabel, © VBK, Wien, 2006, aus: Robert Morris, Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 232.
- Naum Gabo, „Säule“, 1923 (Replik 1937), Plexiglas, Holz, Metall, Glas, 105,3 x 73,6 x 73,6 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 67.
- Naum Gabo, „Kinetische Konstruktion“, 1919/20 (Rekonstruktion 1985), Metallstab mit Motor, 61,5 cm hoch, The Tate Gallery, London, aus: Steven A. Nash, Jörn Merkert (Hg.): Naum Gabo, München 1985, S. 98.
- Lázló Moholy-Nagy, „Licht-Raum-Modulator“ (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne), 1922/30, Bauhaus-Archiv Berlin, © VBK, Wien, 2006 (Foto: Gunter Lepkowski), aus: Michael Schwarz (Hg.): Licht und Raum, Köln 1998, S. 34.
- Jean Tinguely, „Constante indéterminée“, 1955/58, Metallzylinder, abgerundete Metallplatte als Rückseite, weißes Drahtknäuel, Elektromotor, 31,2 x 16,5 x 16,5 cm, Privatsammlung, © VBK, Wien, 2006 (Foto: Christian Bauer) aus: Jean le Jeune, Ausstellungskatalog Museum Jean Tinguely Basel, Bern 2002, S. 149.
- Alexander Rodtschenko, „Ovale Hängekonstruktion“, 1919, bemaltes Sperrholz, Draht, 83,5 x 58,5 x 43,3 cm, The George Costakis Collection (Art Co. Ltd.), © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 71.
- Vladimir Tatlin, „Gegenrelief“, 1916, Palisander, Zink, 100 x 64 x 24 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 65.
- Theo van Doesburg, „Kontraktkomposition V“, 1924, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm
- Salvador Dalí, „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (auch: „Die zerrinnende Zeit“; „Die weichen Uhren“), 1931, Öl auf Leinwand, 24 x 33 cm, MOMA, New York, © VBK, Wien, 2006
- Pablo Picasso, „Das Absinthglas“, 1914, mehrfarbige Bronze, Metall-Löffel, 21,6 x 16,5 x 6,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, © VBK, Wien, 2006, aus: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 28.
- Meret Oppenheim, „Das Frühstück im Pelz“, 1936, Tasse, Untertasse, Löffel, Pelz, MOMA, New York, © VBK, Wien, 2006
- Claes Oldenburg, „Soft Pay-Telephone“, 1963, Vinyl gefüllt mit Kapok, auf Holzpaneel geklebt, 118 x 48 x 23 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Schenkung, Ruth and Philip Zierler in memory of their dear departed son, William S. Zierler
- Man Ray, „Cadeau“, 1921, Bügeleisen, Nägel, © VBK, Wien, 2006

Illustrations

- Constantin Brâncuși, „Stool“, c. 1920, © VBK, Vienna, 2006, in: Peter Weibel (Ed.): Erwin Wurm, exhib. cat. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002, p. 13.
- Installation view of the exhibition *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, May 4th – September 1st 2002, ZKM | Center for Art and Media (photo: ONUK, Bernhard Schmitt)
- Alexander Rodtschenko, „Worker's Club“, 1925, © VBK, Vienna, 2006
- Alexander Rodtschenko, „Design for the furnishing of a Worker's Club“, 1925, colored ink, paper, 36.6 x 24.9 cm, © VBK, Vienna, 2006
- Jacques Lipschitz, „Person“, 1916, plaster, 109.2 x 22.4 x 20.2 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Donation of the Lipschitz-Foundation 1976, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 36.
- Katarzyna Kobro, „Spatial Composition“, c. 1928, welded and colored steel, 44.8 x 44.8 x 46.7 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 77.
- Robert Morris, „Dirt“, 1968, soil, grease, fertilizer, bricks, steel, copper, aluminum, zinc, dimensions variable, © VBK, Vienna, 2006, in: Robert Morris, exhib. cat. Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 232.
- Naum Gabo, „Column“, 1923 (Replica 1937), Plexiglass, wood, metal, glass, 105.3 x 73.6 x 73.6 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 67.
- Naum Gabo, „Kinetic Construction“, 1919/20, reconstruction 1985, metal rod with motor, height 61.5 cm, The Tate Gallery, London, in: Steven A. Nash, Jörn Merkert (Ed.): Naum Gabo, Munich, 1985, p. 98.
- Lázló Moholy-Nagy, „Light-Space Modulator“ (light requisit for an electrical stage), 1922/30, Bauhaus-Archiv Berlin, © VBK, Vienna, 2006 (photograph: Gunter Lepkowski), in: Michael Schwarz (Ed.): Licht und Raum, Cologne, 1998, p. 34.
- Jean Tinguely, „Constante indéterminée“, 1955/58, metal drum, chamfered metal plate, white wire ball, motor, 31.2 x 16.5 x 16.5 cm, private collection, © VBK, Vienna, 2006 (photograph: Christian Bauer), in: Jean le Jeune, exhib. cat. Museum Jean Tinguely Basel, Bern, 2002, p. 149.
- Alexander Rodtschenko, „Oval hanging construction“, 1919, colored plywood, wire, 83.5 x 58.5 x 43.3 cm, The George Costakis Collection (Art Co. Ltd.), © VBK, Vienna, 2006, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 71.
- Vladimir Tatlin, „Counter Relief“, 1916, rosewood, zinc, 100 x 64 x 24 cm, National Tretjakow Gallery, Moscow, © VBK, Vienna, 2006, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 65.
- Theo van Doesburg, „Counter Composition V“, 1924, oil on canvas, 100 x 100 cm
- Salvador Dalí, „Persistence of Memory“, 1931, oil on canvas, 24 x 33 cm, MOMA, New York, © VBK, Vienna, 2006
- Pablo Picasso, „Glass of Absinthe“, 1914, multi-colored bronze, metal spoon, 21.6 x 16.5 x 6.5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, © VBK, Vienna, 2006, in: Margit Rowell (Ed.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Munich 1986, p. 28.
- Meret Oppenheim, „Fur Cup“, 1936, cup, saucer, spoon, fur, MOMA, New York, © VBK, Vienna, 2006
- Claes Oldenburg, „Soft Pay-Telephone“, 1963, Vinyl filled with kapok, mounted on painted wood panel, 118 x 48 x 23 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, gift, Ruth and Philip Zierler in memory of their dear departed son, William S. Zierler
- Man Ray, „Gift“, 1921, flat iron, nails, © VBK, Vienna, 2006

- Abb. 20 Franz Erhard Walther, „Walking on a limited area (Plinth Form)“, 1964, © VBK, Wien, 2006, aus: Peter Weibel (Hg.): Erwin Wurm, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002, S. 16.
- Abb. 21 Donald Judd, „Ohne Titel“, 1969, Kupfer, 10 Elemente, je 23 x 101,6 x 78,7 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Sammlung Panza, 1991, © VBK, Wien, 2006, aus: Nicholas Serota (Hg.): Donald Judd, Köln 2004, S. 198.
- Abb. 22 Arman, „Poubelle“, 1964, Box, Plexiglas, Holz, Sammlung Feelsch, Remscheid, © VBK, Wien, 2006
- Abb. 23 Allan Kaprow, „Yard“, 1961, im Hinterhof der Martha Jackson Gallery aufgebaut (Foto: Ken Heyman), aus: Jeff Kelley (Hg.): Childsplay. The Art of Allan Kaprow, Berkeley, 2004, S. 60.
- Abb. 24 Kurt Schwitters, „Formen im Raum“, 1920, Collage, 18 x 14,3 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, © VBK, Wien, 2006, aus: Kurt Schwitters, Ausstellungskatalog Centre Julio Gonzales, 1995, S. 122.
- Abb. 25 Timm Ulrichs, „Würfel-Raum“, 1967/69, Stahlrohrgestüt mit eingehängten Hartfaserplatten und Markierungspunkten aus Kunststoffolie, 200 x 200 x 200 cm, Staatliche Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 1969, © VBK, Wien, 2006
- Abb. 26 Walter de Maria, „Lightning Field“, 1971/77, Land Art Projekt, © Walter de Maria
- Abb. 27 Dan Flavin, „Fluorescent light, 2' red, 2' blue, June 8“, 1969, 2 Leuchtstofflampen (rot, blau), 61,5 x 61,5 cm, © Estate of Dan Flavin / © VBK, Wien, 2006
- Abb. 28 Christo und Jeanne-Claude, „Sourrounded Islands“, Biscayne Bay, Greater Miami, FL, 1980/83, 603,865 qm², Stoff (Foto: Wolfgang Volz), aus: Christo, Ausstellungskatalog Art Gallery of New South Wales, 1990, S. 169.
- Abb. 29 Piero Manzoni, „Socle du Monde“, 1961, © VBK, Wien, 2006, aus: Germano Celant (Hg.): Piero Manzoni, Mailand 1975, S. 251.
- Abb. 30 Peter Weibel, „Das Recht mit Füßen treten“, 23.5.1968, „studententag“ Stift Melk. textaktion – textenvironment, © Peter Weibel, aus: Protokolle, Band 2, 1982, Wien/München, S. 43.
- Abb. 31 Wolf Vostell, „TV-dé-collage“, 1963 (Rekonstruktion 1995), 6 Fernseher, 6 Videorekorder, 6 Videobänder, 6 Archivschränke, 1 Telefon, Galerie Rafael Vostell, Berlin, © VBK, Wien, 2006, aus: Wulf Herzogenrath (Hg.): Videokunst der 60er Jahre in Deutschland, Kunsthalle Bremen, 2006, S. 34.
- Abb. 32/33 Nam June Paik, „Three Camera Participation Video“, 1969/2001 (rekonstruiert für die Paik-Retrospektive im Guggenheim-Museum Bilbao, 2001), Videoskulptur, 3 Kameras, 3 Videoprojektoren, 1 Monitor, Sammlung Dieter und Si Rosenkranz (Foto: Ken Hakuta Paik Studios NY), aus: Wulf Herzogenrath (Hg.): Videokunst der 60er Jahre in Deutschland, Kunsthalle Bremen, 2006, S. 75.
- Abb. 34 Josef Beuys, „Richtkräfte“, 1974/77, © VBK, Wien, 2006, Foto: Ute Klophaus 1993, aus: Josef Beuys, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 1993, S. 168.
- Abb. 35 George Brecht, „No Smoking Event“, 1961, Sammlung Feelsch, Remscheid

- Fig. 20 Franz Erhard Walther, „Walking on a limited area (Plinth Form)“, 1964, © VBK, Vienna, 2006, in: Peter Weibel (Ed.): Erwin Wurm, exhib. cat. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz 2002, p. 16.
- Fig. 21 Donald Judd, „Untitled“, 1969, copper, 10 elements, each 23 x 101,6 x 78,7 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, 1991, © VBK, Vienna, 2006, in: Nicholas Serota (Ed.): Donald Judd, Cologne, 2004, p. 198.
- Fig. 22 Arman, „Poubelle“, 1964, box, Plexiglas, wood, Collection Feelsch, Remscheid, © VBK, Vienna, 2006
- Fig. 23 Allan Kaprow, „Yard“, 1961, installed in the Back Yard Sculpture Garden of the Martha Jackson Gallery (photograph: Ken Heyman), in: Jeff Kelley (Ed.): Childsplay. The Art of Allan Kaprow, Berkeley, 2004, p. 60.
- Fig. 24 Kurt Schwitters, „Forms in the room“, 1920, collage, 18 x 14,3 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, © VBK, Vienna, 2006, in: Kurt Schwitters, exhib. cat. Centre Julio Gonzales, 1995, p. 122.
- Fig. 25 Timm Ulrichs, „Dice room“, 1967/69, tubular steel scaffolding with hardboard and plastic film markers, 200 x 200 x 200 cm, Staatliche Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 1969, © VBK, Vienna, 2006
- Fig. 26 Walter de Maria, „Lightning Field“, 1971/77, Land Art project, © Walter de Maria
- Fig. 27 Dan Flavin, „Fluorescent light, 2' red, 2' blue, June 8“, 1969, 2 fluorescent lamps (red, blue), 61,5 x 61,5 cm, © Estate of Dan Flavin / © VBK, Vienna, 2006
- Fig. 28 Christo and Jeanne-Claude, „Sourrounded Islands“, Biscayne Bay, Greater Miami, FL, 1980/83, 603,865 qm², fabric (photograph: Wolfgang Volz), in: Christo, exhib. cat. Art Gallery of New South Wales, 1990, p. 169.
- Fig. 29 Piero Manzoni, „Base of the World“, 1961, © VBK, Vienna, 2006, in: Germano Celant (Ed.): Piero Manzoni, Milan 1975, p. 251.
- Fig. 30 Peter Weibel, „To fight the right with feet“, 23.5.1968, „studententag“ Stift Melk. textaktion – textenvironment, © Peter Weibel, in: Protokolle, Vol. 2, 1982, Vienna/Munich, p. 43.
- Fig. 31 Wolf Vostell, „TV-dé-collage“, 1963 (reconstruction 1995), 6 televisions, 6 video recorders, 6 video tapes, 6 cabinets, 1 telephone, Rafael Vostell Gallery, Berlin, © VBK, Vienna, 2006, in: Wulf Herzogenrath (Ed.): Videokunst der 60er Jahre in Deutschland, Kunsthalle Bremen, 2006, p. 34.
- Fig. 32/33 Nam June Paik, „Three Camera Participation Video“, 1969/2001 (reconstructed for the Paik-Retrospective at the Guggenheim-Museum Bilbao, 2001), video sculpture, 3 cameras, 3 video projections, 1 monitor, Collection Dieter und Si Rosenkranz (photo: Ken Hakuta Paik Studios NY), in: Wulf Herzogenrath (Ed.): Videokunst der 60er Jahre in Deutschland, Kunsthalle Bremen, 2006, p. 75.
- Fig. 34 Josef Beuys, „Delecting forces“, 1974/77, © VBK, Vienna, 2006 (photograph: Ute Klophaus 1993), in: Josef Beuys, exhib. cat. Kunsthaus Zürich, 1993, p. 168.
- Fig. 35 George Brecht, „No Smoking Event“, 1961, Collection Feelsch, Remscheid

Fotoserie

Karin Apollonia Müller