

LONG

FLANAGEN

OPPENHEIM

SMITHSON

BOEZEM

DIBBETS

DE MARIA

HEIZER

LAND ART

Arbeitsfotos

FOSSIL QUARRY MIRROR WITH
FOUR MIRROR DISPLACEMENTS

FERNSEHGALERIE GERRY SCHUM TELEVISION GALLERY

Arbeitsfotos

FOSSIL QUARRY MIRROR WITH
FOUR MIRROR DISPLACEMENTS

LONG FLANAGEN OPPENHEIM SMITHSON
BOEZEM DIBBETS DE MARIA HEIZER

LAND ART

FERNSEHGALERIE GERRY SCHUM TELEVISION GALLERY

Katalog zur

FERNSEHAUSSTELLUNG LAND ART TV Germany Chanel I, April 69

2. Auflage — 2nd edition 1970

Edited FERNSEHGALERIE
GERRY SCHUM
URSULA SCHUM-WEVERS

3 Hannover
Sophienstraße 2

Druck: Hartwig Popp, Hannover

Einführender Text zur Fernsehausstellung LAND ART

(Die Einführung war Teil der Sendung)

Mehr und mehr Künstler gehen heute dazu über, die Möglichkeiten der Medien Film, Fernsehen und auch der Fotografie in ihre Werke einzubeziehen. Es geht dabei den Künstlern nicht nur darum, die Kommunikationsmöglichkeiten der Massenmedien auszunutzen. Entscheidender scheint mir dabei die Tatsache zu sein, dass wir heute den grössten Teil unserer visuellen Erfahrung aus der Reproduktion, also aus der filmischen und fotografischen Wiedergabe beziehen.

Das Objekt von JAN DIBBETS z.B. "Korrektion der Perspektive" ist nur in der Reproduktion, d.h. durch die Fotografie, verständlich und erlebbar. DIBBETS markiert trapezförmige Vierecke in der Landschaft selbst bzw. die vom Künstler markierte Landschaft wird zum eigentlichen Kunstobjekt. Landschaft ist nicht mehr bloss dekorativer Hintergrund für traditionelle Skulpturen (Der Begriff Landschaft ist hier sehr weit zu fassen. Er umgreift Stadtlandschaften ebenso wie Industrie- oder Naturlandschaften). Dr. S. Zeemann, der die Ausstellung "Live in your Head" - also "Lebe in deinem Kopf" - in der Berner Kunsthalle zusammenstellte, spricht von einer "Bewusstseinskunst".

Die Künstler der LAND ART versuchen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die über die Grenzen des traditionellen Leinwandbildes hinausgehen. Nicht mehr das gemalte Bild einer Landschaft, sondern die Landschaft selbst bzw. die vom Künstler markierte Landschaft wird zum eigentlichen Kunstobjekt. Landschaft ist nicht mehr bloss dekorativer Hintergrund für traditionelle Skulpturen (Der Begriff Landschaft ist hier sehr weit zu fassen. Er umgreift Stadtlandschaften ebenso wie Industrie- oder Naturlandschaften). Dr. S. Zeemann, der die Ausstellung "Live in your Head" - also "Lebe in deinem Kopf" - in der Berner Kunsthalle zusammenstellte, spricht von einer "Bewusstseinskunst".

Wir leben in einer Zeit, in der die Welt, d.h. unsere Umwelt aus neuen Dimensionen erlebbar wird. Durch Satelliten ist es möglich geworden, die Erde von aussererdnischen Standpunkten zu erleben, sei es nun direkt oder in der fotografischen Reproduktion. Eine Autobahn, die wir aus einem Flugzeug aus 3000 m Höhe sehen, verliert ihren rein funktionalen Charakter. Sie wird primär eine künstliche Markierung in der Landschaft. Es wird Zeit, dass wir jeden Graben, den wir ziehen, jede Strasse, die wir bauen, jedes Feld, das gepflügt wird, als Gestaltungsprozesse unserer Umwelt begreifen, - Gestaltungsprozesse, die über die reinpraktischen und funktionalen Anlässe dieser Vorgänge hinausgehen.

DENNIS OPPENHEIM, der in dieser Ausstellung das Objekt "Timetrack" realisierte, arbeitet an Projekten, die direkt in vorgefundene industrielle und landwirtschaftliche Prozesse eingreifen. Ein holländischer Kunstsammler gab ihm die Möglichkeit, in den Erntevorgang auf seinen Weizenfeldern einzugreifen. So übertrug OPPEN

HEIM z.B. den kurvenreichen Verlauf des Weges vom Getreidefeld zum Getreidesilo auf die Spur, die der Mähdrescher beim Mähevorgang in das Weizenfeld schneidet. Objekte dieser Art passen zweifellos genau so wenig in die traditionellen Schemata der Kunstbetrachtung wie in die Handelsformen des Kunstmarktes. Das Dreieck - Atelier, Galerie, Sammler -, in dem sich Kunst bisher abgespielt hat, wird gesprengt. Anstelle des rein privaten Kunstbesitzes tritt mehr und mehr die Kommunikation mit einem grösseren Publikum durch Publikationen oder durch das Fernsehen. Kunstsammler wie Hahn, Ludwig oder Ströher, die ihre Sammlungen zeitweise der Öffentlichkeit zugänglich machen, sind leider immer noch Ausnahmen.

Diese Umstrukturierung im Kunstschaffen bringt sowohl für den Künstler wie auch für den Kunsthändler weitreichende Konsequenzen. Es ist nicht einzusehen, warum Museen Objekte von Künstlern ohne entsprechende Honorierung ausstellen dürfen. Vor allem wenn diese Objekte, wie es heute vielfach der Fall ist, nicht mehr für den Handel, d.h. für den Verkauf geschaffen sind. So wie jeder Verlag seinen Autor honorieren muss, wenn er sein Werk publiziert, so wird man in Zukunft auch in der bildenden Kunst dazu übergehen müssen, jede Form der Publikation von Kunstwerken zu honorieren, sei es in einer Museumsausstellung oder in einer Kunstsendung des Fernsehens. Die bildenden Künstler haben das gleiche Recht auf Copyright wie es jeder Schriftsteller, Schauspieler oder Komponist hat.

Die Fernsehgalerie entstand aus der Überlegung heraus, ein möglichst breites Publikum mit aktuellen Tendenzen des internationalen Kunstgeschehens direkt zu konfrontieren. Es geht dabei nicht darum, extravagante Randerscheinungen des allgemeinen Kunstschaffens zu publizieren. Die Künstler, deren Objekte in der Fernsehgalerie gezeigt werden, haben die amerikanischen Avantgarde-Galerien durchlaufen und werden zur Zeit in Europa unter anderem in der Kunsthalle Bern in einer Ausstellung präsentiert, die durch 10 weitere Städte geht. Parallel dazu läuft eine Ausstellung dieser Kunstrichtung im Städtischen Museum von Amsterdam, die ebenfalls in mehreren Städten gezeigt wird. Hier wurden die meisten Künstler der Fernseh Ausstellung in der deutschen Avantgarde-Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf und in der Galerie Friedrich in München vorgestellt. Weitere Ausstellungen in deutschen Museen sind in Vorbereitung.

Der Personenkreis, der durch Galerien und Museen informiert werden kann, ist minimal. Nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz des potentiellen Kunstpublikums ist in der Lage, sich im Rahmen dieser Institutionen über aktuelle Kunsttendenzen zu unterrichten. Verglichen mit dem Buchmarkt wäre das etwa so, als könne ein erfolgreicher Schriftsteller sein Publikum nur über Dichterlesungen erreichen, ohne dass seine Romane in Millionenauflage gedruckt würden. Es drängt sich der Eindruck auf, dass man in den Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Kunstwerk und Kunstpublikum etwa da steht, wo man in der Literatur vor Gut

enberg's Erfindung des Buchdrucks stand. Preiswerte Drucke oder Kunstpublikationen in Massenaufgaben kommen erst mit jahrelanger Verspätung auf den Markt. Es ist nicht einzusehen, warum moderne Kunst erst dann in grösserem Rahmen publiziert werden kann, wenn sie nicht mehr modern ist. Die meisten Kunstpublikationen sind heute im Augenblick ihres Erscheinens nichts anderes als ein Nachruf auf vergangene Kunstströmungen. Die in der Bildenden Kunst übliche zeitliche Differenz zwischen Produktion und Kommunikation gibt es weder in der Literatur noch im Theater noch in der Musik.

In der folgenden Fernsehhausstellung LAND ART sehen Sie zu Anfang die Aufzeichnung der Vernissage im Studio des SFB in Berlin. Nach der Eröffnung im Studio durch Herrn Direktor Jean Leering läuft der eigentliche Ausstellungsfilm, der an den verschiedenen Schauplätzen in Europa und Amerika entstand. Alle vorgestellten Objekte wurden von den Künstlern speziell für die Publikation durch das Medium Fernsehen konzipiert und realisiert. Auf jede sachfremde Dramatisierung durch Kameraeinstellungen und Filmmontage wurde verzichtet. Die meisten Objekte wurden von einem einzigen festen Kamerastandpunkt her aufgenommen. Die Künstler blieben - bis auf eine Ausnahme - ihrem Wunsch und den Vorstellungen der Fernsehgalerie entsprechend ausserhalb des Filmgeschehens. Ich glaube, dass weder gefilmte Atelieratmosphäre noch Grossaufnahmen von Künstlerhänden zum Verständnis von Kunstwerken beitragen. Aus ähnlichen Überlegungen heraus läuft der Ausstellungsfilm selbst auch ohne jeden Kommentar.

Gerry Schum

Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehhausstellung LAND ART

Jean Leering

Stedelijk van Abbe Museum Eindhoven

Die Fernsehgalerie ist eine wichtige Initiative. Der heutige Mensch bekommt immer mehr seine Erkenntnis der Realität und der darin stattfindenden Ereignisse durch mittelbare Information. Wir sind z.B. über Vietnam informiert mittels Zeitungen und Fernsehen. Auch über die Kunst werden wir informiert mittels Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften. Aber die Kunst selbst reagiert auf diese Situation. Sie will nicht nur vom Fernsehen dokumentiert werden, nein, sie will dieses Informationsmittel verwenden als künstlerisches Mittel. Und zwar wird das Fernsehen nicht eingeschaltet als eine Möglichkeit, um eine Information über Kunst zu geben, sondern die Künstler verwenden Fernsehen und Projektion, um Kunstwerke zu realisieren, die ohne das Fernsehen überhaupt nicht konzipiert werden konnten. Also ein Kunstwerk als Fernsehwerk. Inwiefern unterscheidet sich ein normales Fernsehwerk von einem Kunstwerk als Kunstwerk? Im normalen Fernsehwerk wird Ihr Interesse hingeleitet auf die Sache, worüber informiert wird. Beim Kunstwerk steht der Prozess der Information selbst im Mittelpunkt. Die übliche Funktion der Information fällt also weg.

Noch eine andere Tatsache macht diese Initiative wichtig. Der Künstler produziert nicht länger ein Produkt als Privatobjekt, das man als einzelner Besitzer haben kann, nein, das Kunstwerk entsteht erst während der Sendung und verschwindet danach in der Konserve - Kommunikation anstelle von Kunstbesitz. Dem Künstler wird das Copyright bezahlt wie beim Theater, wie beim Film; das Fernsehen bezahlt das Recht, das Kunstwerk zeigen zu können.

Diese erste Ausstellung der Fernsehgalerie ist der LAND ART gewidmet. Die gezeigten Objekte haben soviel ein Ausmass, dass nur Film oder Fernsehen das Ganze umfassen kann.

RICHARD LONG

geboren 1945 in England.

Beschäftigt sich mit Aussagen skulpturaler Art. Die Skulpturen von früher sind Objekte im Raum, d.h. sie breiten sich als Objekt im realen Raum aus. Die heutigen Skulpturen Longs jedoch entstehen erst, indem er selbst wandernd einen Raum durchgeht.

Für die Fernsehgalerie machte er die Arbeit "Walking A Straight 10 Mile Line Forward And Back - Shooting Every Half Mile". Es gibt dabei keine Markierung in der Landschaft selbst, sondern die Markierung entsteht durch das Medium Film, d.h. durch den Kameraausschnitt. Die Person Richard Longs ist bei dieser Arbeit nur wichtig, weil er die Entscheidung über Ort und Zeit trifft. Man hört ihn nur im Ton: seine Schritte und sein Atmen sind präsent. Er ging also 10 Meilen durch eine Landschaft.

BARRY FLANAGAN

geboren 1941 in England.

Flanagan ist am Ereignis zwischen 2 Phänomenen, die sich nicht angleichen, interessiert. Früher nahm er weichen Stoff, den er mit sich erhärtendem Gips füllte.

Für die Fernsehgalerie machte er die Arbeit "Hole in the Sea" - "Loch im Meer". Im fließenden Wasser wird durch ein Plexiglaszylinder, der bei Ebbe hingestellt wurde, ein Loch gebildet, wenn das Meer bei Flut wieder hereinkommt. Die Gezeiten des Meeres sind ein zeitlicher Prozess, der der statischen Idee gegenübersteht.

DENNIS OPPENHEIM

geboren 1938 in den USA.

Für die Fernsehgalerie realisierte Oppenheim die "Zeitgrenze". Die Zeitgrenze ist eine Idee, die notwendig erweise realisiert werden musste, weil die Erde rund ist. Aber diese Realisierung ist abstrakt eingetragen in die Landkarte. Diese Linie auf der Landkarte wird von Oppenheim in der realen Landschaft realisiert. Zwischen den USA und Canada wird die Zeitgrenze von einem Fluss gebildet. Auf dem zugefrorenen Fluss fuhr Oppenheim mit einem Snowmobil eine Schneespur, die der Zeitlinie entspricht.

MARINUS BOEZEM

geboren 1934 in Holland.

Eine Landschaft ist üblicherweise gekennzeichnet durch statische Merkmale. Aber diese Merkmale stehen ständig unter dem Einfluss der Wetterbedingungen, die Veränderungen hervorrufen. Diesen Prozess hat Boezem in seiner Arbeit für die Fernsehgalerie realisiert, indem er die Reaktion einer Sanddüne und einer künstlichen Sandfontäne auf sich steigende Windstärken registriert hat.

ROBERT SMITHSON

geboren 1938 in den USA.

Eine Landschaft wird zu einer Landschaft, weil sie vom Menschen gesehen wird. Diese gesehene Landschaft ist immer verbunden mit dem Blickpunkt des zuschauenden Menschen. Aber dieser Blickpunkt ist variabel. In diesem Bewusstsein machte Smithson sein Werk "Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements" für die Fernsehgalerie. Mit Spiegeln realisierte er ein mehrfaches System von Blickpunkten innerhalb des Blickpunktes des Fernsehapparates.

JAN DIBBETS

geboren 1941 in Holland.

Bei der Arbeit, die Dibbets für die Fernsehgalerie machte, sie heisst "Twelve Hours Tide Object With Co-rection Of Perspective", spielt die Überlagerung der beim Fernsehen auftretenden Wirklichkeitsschichten eine essentielle Rolle. Zum ersten gibt es die Schicht des Meeresstrandes. Diese Schicht wird durch eine andere geometrische Schicht überlagert, indem im Sand mit Hilfe eines Bulldozers ein Viereck gezeichnet wird. Dieses Viereck ist trapezförmig. Nun setzt die Schicht der Verfilmung ein. Der Aufnahmeapparat wird so hingestellt, dass bezugnehmend auf die auftretende Perspektive ein rechteckiges Viereck aus dem Trapez entsteht. Dieses Viereck wird nun so vom Fernsehen gesendet, dass es auf dem Fernsehschirm ein Viereck bildet, parallel zur Fernsehbildbegrenzung. So wie im Fernsehen das Bild im Fernsehen durch Ausblenden verschwindet, verschwindet in der Realität die Konstellation durch die hereinkommende Flut.

WALTER DE MARIA

geboren 1935 an der Westküste der USA

De Maria ist interessiert an der Aussage von Raum und Zeit. Das Objekt, das er macht, soll dieses Ausmass spürbar machen. Dazu wählte er als Arbeitsfeld die Mohjave-Wüste und hat für die Fernsehgalerie darin 2 parallele Linien gezeichnet. Die Linie in ihrer Länge ist wichtig, d.h., dass diese Länge beim Zuschauen eine Dimension des Raumes ergibt, aber auch der Zeit, die man braucht, um diese Linie in der Wüste entlangzugehen.

MIKE HEIZER

geboren 1944 an der Westküste der USA.

Heizer ist als Reaktion auf die "Art-Szene" in New York, dem Zentrum der Kunst in Amerika, dieser Stadt entflohen. Sein Vater ist Geologe, der die amerikanische Landschaft, die von der ursprünglichen Indianerbevölkerung bewohnt wurde, untersucht hat, und zwar auf die riesenformatigen Skulpturen hin, die die Indianer darin gemacht haben, deren Sinn noch immer nicht klar ist. Heizer ging in die Wüste, indem er negative Skulpturen durch Ausgrabungen machte.

Für die Fernsehgalerie machte er im Coyote Dry Lake ein Sandgemälde, das in seiner Ganzheit nur aus der Höhe eines Flugzeuges zu übersehen ist. Die hervorgehende Spannung zwischen der Vision, stehend auf der Erde und der Vision aus dem Flugzeug ist wesentlich für diese Arbeit.

Jean Leering

29.6.1969

Dear Mr. Youngblood,

I am afraid, this article or letter will be the late-late-late show for your book EXPANDED CINEMA.

Sorry, we were terrible busy working with the catalogue for the TV show LAND ART. I hope I am not too late with this letter.

You wrote me, you will print everything, I send you. For me it is a bit difficult, to write an article for your book. I think my English is not accurate enough. Perhaps you correct it or rewrite the whole thing.

The easiest way to explain my conception of art and TV is to give you some facts about our TV gallery, specially the LAND ART show, which recently was transmitted by the nationwide TV system. That means that I have the chance to speak about realities and not about theories, which are more or less only hopes for the future of art and TV. I think up to now the TV gallery is a unique form of art reception among all the various forms of art shows in TV. The recent TV art exhibition we made was the LAND ART show in the TV gallery.

In the LAND ART film objects of the following artists were shown:

Name of artist	Object	Location of realiaation
Richard Long	Walking a straight 10 Mile Line	Dartmoor/England
Barry Flanagan	Hole in the Sea	Scheveningen/Holland
Dennis Oppenheim	Time Track	Fort Kent, Timeborder USA/Canada
Robert Smithson	Fossil Quarry Mirror	Cayuga Lake, State N.Y.
Marinus Boesem	Sandfountain	Camargue, South France
Jan Dibbets	12 Hours Tide Object with Correction of Perspective	Dutch Coast
Walter de Maria	Two Lines Three Circles on the Desert	Mojave Desert, California
Mike Heizer	Coyote	Coyote Dry Lake, Calif.

- 2 -

First I will give you some facts about the TV gallery. TV is in German "Fernsehen". So "Fernsehalerie" means the same as TV gallery. I choose the expression TV gallery to make the TV audience aware of the new form of art show which the Fernsehalerie represents. The first situation which I have to explain is the fact that there is no real gallery room. The TV gallery only exists in a series of TV transmissions, that means TV gallery is more or less a mental institution which comes only into real existence in the moment of transmission by TV. It is no place to show real art objects, which you can buy and carry. One of our ideas is communication of art instead of possession of art objects.

This conception made it necessary to find a new system to pay the artists and to cover the expenses for the realisation of art objects for the TV show. Our solution is, that we sell the right of publication that means a kind of copyright to the TV station. The TV production covers the costs of the film-making itself and the expenses of the realisation of the art objects and pays the fee to the artists. I cannot see a reason why any museum, gallery or similar institution or in this special case a TV station should be allowed to show art objects without paying a fee to the author: the artist. In a time where publication of art by printing or transmitting becomes more and more important - besides selling of art objects - the artist should have the same rights, which every writer, actor, composer etc. naturally can demand for.

Today more and more art objects are not created for art-dealers or galleries or for any kind of private property. This specially occurs the objects of the land-artists or the ideas of the "conceptual art". I believe there is a general change from the realisation of objects to the publication of projects or ideas. This of course demands a fundamental change in dealing with art. I think one of the results of this change is the TV gallery. There are equal conceptions like the ideas of Seth Sieglaub in New York and Givaudan in Paris, to give only 2 examples. To cite Harald Szeemann of Bern, the traditional triangle of studio, gallery and collector, in which art up today took place, will be destroyed.

According to these ideas the TV exhibition LAND ART is no documentation of an art-event that exists in any way out of the exact time and place of transmission. Instead of the documentation of art events in TV, which were created for a different medium like for instance a gallery show

- 3 -

In the TV gallery everything is specially planned according to the medium film or TV. This means the art objects and art ideas come to existence only in the moment of transmission. After normally 6 months of working with artists and TV there is nothing left but a 1500 feet film reel. There is no object that can be seen "in reality" or could be sold as an object.

The work of art is the film itself. The film is result of idea and realisation of the artist and my work as director and cameraman. In practice the artist has an idea which more or less includes already the fact that the reproduction by the medium film or TV is part of the realisation of the object itself. The object as "Symbiose" between the artistic idea and the medium film.

Resuming: the first specific base of the TV gallery is the fact, that all objects transmitted during a show of the Fernsehalerie are specially created for the reproduction by the medium TV. The only way of communication is the transmission by the TV station.

The process of filming and transmitting is a fundamental part of the work of art shown by the TV gallery. Two examples: Richard Long who took part in the LAND ART show only used the filmcamera to mark a special part of a landscape. The title of his object was: WALKING A STRAIGHT 10 MILE LINE FORWARD AND BACK, SHOOTING (filming) EVERY HALF MILE. I believe, regarding the ideas of the TV gallery Richard Long created the most consequent object in the LAND ART show. To mark his ten mile line he used neither chalk nor digged a trench. Only the camera filmed every half mile six seconds of landscape shooting in the direction he walked. Long himself was out of the cameraframe.

The second example is Jan Dibbets' object of the LAND ART show: 12 HOURS TIDE OBJECT WITH CORRECTION OF PERSPECTIVE!

In front of the film camera a bulldozer draws a trapezoid on the sand somewhere on the dutch coast. The bottom of the trapezoid near the camera was nine feet long, the top was 90 feet long. This relation between bottom and top was found according to the perspective correction of the camera wide angle lens. The smaller side of the trapezoid was in front of the camera. The result was, that the trapezoid seen by the camera - and this was the only way of reception it was created for - became a perfect rectangle according to the frame of the camera. Jan Dibbets made similar objects before using a still camera. Now with the

- 4 -

moviecamera he made the process of drawing and in the same object its destruction by the incoming flood-tide visible. The whole time the camera had the same position. No intercuts, the different shots were edited by fading in and out.

In the LAND ART film none of the artists was to be seen as an acting person. I think this is another specific point of the TV gallery. The idea of the TV gallery is to show only art objects. I don't believe there is any sense in showing faces or hands of artists in close-ups or filming the "atmosphere" of a studio. The only thing to be seen is the work of art. And there is no commentary. During all the 38 minutes of the LAND ART show there is no word spoken. No explanation. I think an art object realised in regard of the medium TV does not need a spoken explanation.

Generally I regard the TV exhibitions of the Fernsehalerie as an autonomous kind of an art event, not as a documentation about an art event, which took place out of TV. There are very few artists today, which I think are aware of the possibilities which could result from a co-operation between art and TV. Some of them today work with photographs or postcards or any kind of printed communication stuff. In the possibilities of communication of art objects or art ideas our situation can be compared with the situation of literature in the time before Gutenberg invented the printing machine. Works of literature are multiplied in millions of books, works of music you can buy in millions of discs, but art objects are generally unique. Up today artists did not succeed to find a modern system of communication. The only chance for the Fine Arts I see is a deliberate use of the medium TV. And this does not mean to make a filmcamera and make a movie about artists and art objects. Artists and film-makers - possibly united in one person should look for an - as near as possible - co-operation for a new kind of art objects or projects which are communicable by the medium TV.

Art should no longer be made for the privacy or exclusiveness of dealers or collectors. For TV stations this would mean a change from documentations of art events, which take place in galleries or museums, into art productions, which are specially made for the medium film or TV and are transmitted with the full responsibility for form and content of the TV stations.

- 5 -

RICHARD LONG



RICHARD LONG



RICHARD LONG

geboren 1945 in Bristol, England. Lebt in Bristol. Ausbildung: St. Martin's School of Art, London

Einzelausstellungen:

Konrad Fischer, Düsseldorf 1968
Gibson Gallery, New York 1969
Museum Haus Lange, Krefeld 1969
Konrad Fischer, Düsseldorf 1969

Gruppenausstellungen:

"Dies alles Herzchen ...", Galerie Loehr, Frankfurt 1967
Rassegna d'arti figurative 3, Amalfi, Italien 1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969

Bibliographie:

P. Gilardi Da Londra. Flash Art, Jahrg. 2 Nr. 6, 1969
P. Gilardi Microemotive Art. Museumsjournal, Serie 13, Nr. 4
P. Gilardi Primary Energy and the Microemotive Artists. Arts Magazine, Sept./Okt. 1968
G. van Elk Amalfi: arte povera en azioni povere. Museumsjournal, Serie 14, Nr. 1
C. Harrison Some recent Sculpture in Britain. Studio International, Jan. 1969
T. Trini Immaginazione conquista il terrestre. Domus 471, Febr. 1969

Kataloge:

"Op Losse Schroeven" Stedelijk Museum Amsterdam, März 1969
"Wenn Attitüden Form werden" Kunsthalle Bern, April/Mai 1969
"Arte povera più azioni povere" Rumma Editore, RA 3 Amalfi 1968, 1969

sculpture 1966
hollow lined with plaster
England

sculpture 1967
circles, wood
England

sculpture 1967
circles, wood
England

sculpture 1967
wooden sticks

One half of sculpture constructed by Paul Maenz. The other half constructed at the same time by Richard Long near Bristol in an outdoor location, the same shape and size (gallery perimeter) and similar components.

Ausstellung

Multimedia Ereignis
"Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören."

veranstaltet von Paul Maenz
Galerie Loehr, Frankfurt, 1967

sculpture 1967
track in grass
made by walking
England

sculpture 1968
Sammlung Baum, Wuppertal

sculpture 1969
Museum Haus Lange, Krefeld

RICHARD LONG
sculpture 1967
circular, wood
England

Einzelausstellungen:

Konrad Fischer, Düsseldorf 1968
Gibson Gallery, New York 1969
Museum Haus Lange, Krefeld 1969
Konrad Fischer, Düsseldorf 1969

sculpture 1968
Wuppertal

P. Gilbert: "Richard Long", *Museum Journal*, Serie 13, Nr. 4
P. Gilbert: "Richard Long and the Monumental Artists", *Arts Magazine*,
G. van Elk: "Richard Long and the Monumental Artists", *Museum Journal*, Serie 13, Nr. 4
C. Harrison: "Richard Long and the Monumental Artists", *Arts Magazine*,
T. Trine: "Richard Long and the Monumental Artists", *Arts Magazine*,

Kataloge:

"Op Loosse Schroeven" Stedelijk Museum Amsterdam, 1967
"Wenn Augen wandern" Kunsthalle Bern, April 1969
"Arts Magazine" 1969
Museum Haus Lange, Krefeld
England

sculpture 1967
circular, wood
England

Gruppenausstellungen:

"Dies alles Herzchen ...", Galerie Loehr, Frankfurt 1967
Rassegna d'arti figurative 3, Amalfi, Italien 1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
Op Loosse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969

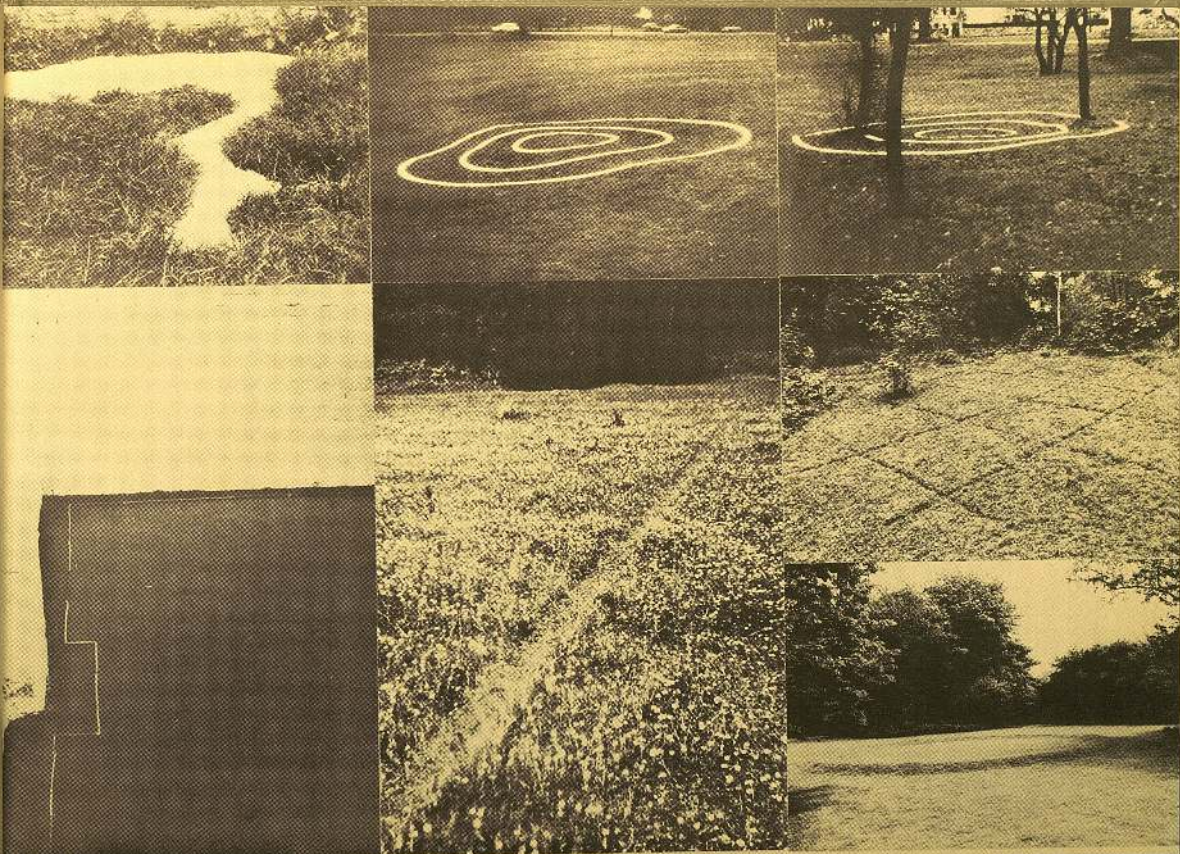
sculpture 1967
hollow lined with plaster
England

sculpture 1967
wooden sticks

One half of sculpture constructed
by Paul Maenz. The other half co-
nstructed at the same time by Ri-
chard Long near Bristol, in 1966.
Richard Long and the Monumental Artists
at the same time by Richard Long
and size (gallery perimeter) and
initial components.

Ausstellung
Multimedia Ereignis
"Dies alles Herzchen wird einmal
dir gehören."

veranstaltet von Paul Maenz
Galerie Loehr, Frankfurt, 1967



sculpture to any other demands at all, but largely as a result of their efforts, sculpture now has sufficient identity as an avant-garde medium to survive some degree of interchange with its context.

Certainly some of the younger sculptors are critical of the half measures which most of the New Generation sculptors have so far taken to confront the problems involved in showing more than one self-contained work in the same exhibition—problems which are intensified if any one sculpture has two or more separated elements (as in two shows at the Whitechapel, Tim Scott in 1967 and Phillip King in 1968, and two shows in 1968 at the Waddington Gallery, Michael Bolus and Isaac Witkin). There is a tendency for such exhibitions to look like houses from which the walls have disappeared, leaving the bath incongruously sharing the same space as the bed.

Barry Flanagan, one of the few younger sculptors with a gallery contract, and a one-time member of the advanced course at St Martin's, now on the staff, has shown himself prepared to confront the gallery situation as potentially creative and able to use it idiosyncratically and without compromise. I feel that his exhibition in April 1968 at the Rowan Gallery was partly misunderstood by visitors (or those I've spoken with) who, being aware of his St Martin's

background, viewed the works as a series of discrete pieces without sensing that the most exciting and considered contribution was contained in the sum of these parts. The sculptures had been made already; the exhibition was something else. Works like Flanagan's⁸ *floor pieces* of early 1967, or his *One space sand sculpture* of March/April 1967¹¹ (a room filled with sand to a depth of three inches, which prefigures Walter de Maria's recent earth-filled rooms in Munich), are specifically tailored to specific situations without being either 'environmental' (the Japanese don't walk on sand if it looks like it was put there on purpose), 'architectural', or 'theatrical'—three adjectives which have been widely used by the protagonists of hermetic sculpture to put down the opposition.

Richard Long, who was a student at St Martin's from 1966–8, had a first one-man show at the Konrad Fischer Gallery in Düsseldorf during September 1968 which showed how well the exhibition environment can be used for sculpture which is anything but hermetic. The formative venue of Long's sculpture is landscape. Having selected a particular site or series of sites he will impose his idea upon it, leaving the landscape changed by his activity, for a certain moment or forever, depending upon whether your concept of time and place is subjective or objective. What is important-

what stays in the mind as a revelatory force—is the realization of the idea. For his exhibition, in a small, narrow, rectangular room, Long had laid twigs, each about the size of a long pencil, end to end in almost parallel lines, narrowing imperceptibly towards the far end of the gallery. The effect was to make the real length of the gallery impossible to measure; the eye and the mind wavered between yielding to the sense of exaggerated distance created by the illusion of perspective, and attempting by process of rational visual calculation to assess the real dimensions of the space. The intuitive realization that sustained illusion, or at least equivocation, acts as a means of undermining the physical and emphasizing the metaphysical has been a galvanizing force in British sculpture since about 1959 (as in some American painting since a slightly earlier date). In Long's gallery sculpture the mind was liberated, as it were, to enhance the wide-ranging experience for which the gallery was made the occasion. It was an experience which itself embodied particular involvement with another place. It has been a characteristic of much of Long's work to present the viewer with a sculptural element and then to provide him with information from which he can mentally reassemble the whole of which it is a part. A post-card which carried notice of his exhibition showed the Avon Gorge in Bristol with Leigh Woods, where the twigs for the exhibition had been collected. The crystallization of such widely spaced references in a gallery in Düsseldorf was justified by their astonishingly evocative resolution as sculpture, and by the precise relationship of what was evoked to the identity of the sculptor and to the reality of his passage through

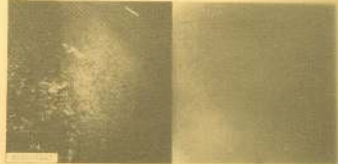
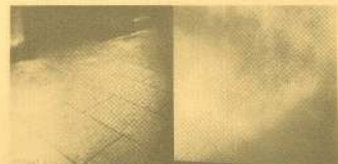
sculpture 1968

15 feet wooden stick fixed at the top of a mountain

3a Rassegna Internazionale d'Anti Figurative Amalfi 1968

sculpture 1968

Sammlung Visser, Berggym



sculpture 1967

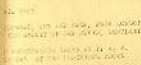
A journey, out and back, from London to the summit of Ben Nevis, Scotland.

Two photographs taken at 11 a.m. each day at the positions shown.

aus 'Some recent sculpture in Britain' by Charles Harrison, Studio International, Jan. 69

Long had laid plans, each about the size of a long pencil, and to end in almost parallel lines, narrowing imperceptibly towards the far end and making the length of the gallery impossible to measure; the eye and the mind wavered between yielding the sense of exaggerated distance created by the illusion of perspective, and attempting by process of rational visual calculation to assess the real dimensions of the space. The intuitive realization that sustained illusion, or at least equivocation, acts as a means of undermining the physical and emphasizing the metaphysical has been galvanizing force in British sculpture since about 1959 (as in some American painting since a slightly earlier date). In Long's gallery sculpture the mind was liberated, as were, to enhance the wide-ranging experience for which the gallery was made the occasion. It was an experience which itself embodied particular involvement with another place. It has been a characteristic of much of Long's work to present the viewer with a sculptural element and then to provide him with information from which he can mentally reassemble the whole of which it is a part. A post-card which carried notice of his exhibition showed the Avon Gorge in Bristol with Leigh Woods, where the twigs for the exhibition had been collected. The crystallization of such widely spaced references in a gallery in Düsseldorf was justified by their astonishingly evocative relation as sculpture, and by the precise relationship of what was evoked to the identity of the sculptor and to the reality of the place of origin.

nd.
mit of Be
from Lond
A journey
sculpture



Two photographs taken at 11 a.m. each day at the positions shown.

piero
gilardi

l'esperienza
di amalfi

Nella serata stessa di venerdì 4 ottobre arrivarono anche gli ultimi artisti invitati, meno quelli del gruppo romano, ideologicamente dissenzienti dalla manifestazione; quella sera si presero anche gli accordi per reperire il materiale necessario a chi voleva installare degli oggetti nel paesaggio o compiere delle azioni.

Long scabò la piccola montagna alle spalle del paese per collocarvi una asta bianca, poi, come secondo lavoro, indossò la maglia collegiale della St. Martin's School, scese in piazza e strinse la mano ad una ventina di persone scelte casualmente tra la gente che vi era radunata.

Dibbets uscì dal paese in barca ed andò a collocare una linea bianca di una decina di metri, in una insenatura tra le rocce; dalla strada provinciale si aveva una visione planimetrica della linea che, essendo sotto il filo dell'acqua, appariva illusivamente e dinamicamente distorta.

Al sabato le azioni si intensificarono; l'aspettativa del pubblico e dei partecipanti era cresciuta ed i fotografi incaricati di realizzare il reportage per il libro-catalogo erano come nevrotizzati dall'attenzione per qualsiasi iniziativa sembrasse una azione.

Camoni andò sulla spiaggia di una gestione privata di bagni e « liscio » un rettangolo di sabbia di circa 100 metri quadri: Marotta compose e scompose sulla piazza delle costruzioni di balle di paglia; nell'Arsenale Van Elk colò del

Einladungskarte
zur Ausstellung RICHARD LONG 1968
bei Konrad Fischer, Düsseldorf

Invitation
for exhibition RICHARD LONG 1968
Gibson Gallery, New York

Richard Long
Opening Saturday February 22 - thru March 14
John Gibson 27 East 57th Street New York

sculpture
wooden sticks
Ausstellung RICHARD LONG 1968
bei Konrad Fischer, Düsseldorf

sculpture 1969
Battery Park, New York

plero
 gilardi

l'esperienza
 di amalfi

sculpture
 wooden sticks
 Ausstellung RICHARD LONG 1988
 bei Konrad Fischer, Düsseldorf

Battery Park, New York
 sculpture 1988

Nella serata stessa di venerdì 4 ottobre arrivarono anche
 gli ultimi artisti invitati, meno quelli del gruppo romano,
 ideologicamente dissenzienti dalla manifestazione; quella
 sera si presero anche gli accordi per reperire il materiale
 necessario a chi voleva installare degli oggetti nel paesaggio
 o compiere delle azioni.

Long scalò la piccola montagna alle spalle del paese per
 collocarvi una asta bianca, poi, come secondo lavoro, indos-
 sò la maglia collegiale della St. Martin's School, scese in
 piazza e strinse la mano ad una ventina di persone scelte
 casualmente tra la gente che vi era radunata.

Dibbets uscì dal paese in barca ed andò a collocare una linea
 bianca di una decina di metri, in una insenatura tra le rocce;
 dalla strada provinciale si aveva una visione planimetrica
 della linea che, essendo sotto il filo dell'acqua, appariva illu-
 sivamente e dinamicamente distorta.

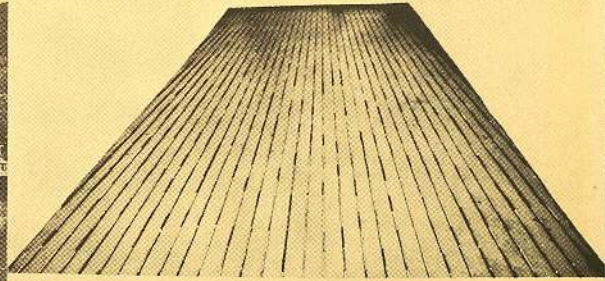
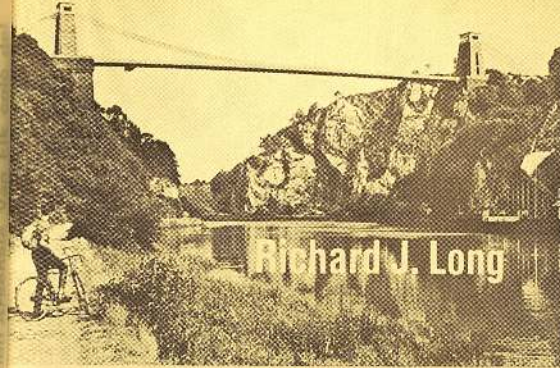
Al sabato le azioni si intensificarono; l'aspettativa del pub-
 blico e dei partecipanti era cresciuta ed i fotografi incarica-
 ti di realizzare il reportage per il libro-catalogo erano
 come nevrotizzati dall'attenzione per qualsiasi iniziativa
 sembrasse una azione.

Cammen andò sulla spiaggia di una gestione privata di bagni
 e « liscio » un rettangolo di sabbia di circa 400 metri qua-
 dri; Marotta compose e scompose sulla piazza delle co-



Richard Long

Opening Saturday February 22—thru March 14
 John Gibson 27 East 67th Street New York



Moor, Eis und Wüste

Am 15. April 1969 um 22.40 strahlte der Sender Freies Berlin ein ungewöhnliches Fernsehprogramm aus. Vorgestellt wurde die Fernsehserie Gerry Schum mit einem Film über acht Protagonisten der *Land-Art*. „Die Fernsehserie entstand aus der Überlegung heraus, ein möglichst breites Publikum mit aktuellen Tendenzen des internationalen Kunstgeschehens direkt zu konfrontieren“, sagte Schum zu Beginn.

Aufwartet wurde mit drei Novitäten auf einmal: der Idee einer Fernsehserie, der ersten längeren Ausstrahlung über neueste Kunst, schließlich der *Land-Art* selbst, von der die meisten nicht einmal den Namen kennen. Kein Wunder also, daß die Tagespresse bis zu den kleinsten Provinzblättern berichtete, und zwar — bis auf ein paar Klagen über Langeweile — erstaunlich positiv.

Der Engländer Richard Long geht zehn Meilen in einer geraden Linie über Dartmoor und zurück. Barry Flanagan läßt einen Plexiglaszylinder von der Flut umspielen. Marinus Boezem zeigt eine Sandfontäne in den Dünen. Robert Smithson stellt Spiegel in einen Steinbruch. Oppenheim, Dibbets, De Maria und Heizer hinterließen Markierungen im Schnee, am Strand oder in der Wüste.

Nichts bleibt als der Film. Sollte man also die Sache den Filmkritikern überlassen? Ich glaube, sie würden herzlich danken. Denn dies ist kein Spielfilm, kein Kulturfilm, keine Reportage, auch nicht filmischer Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, wie

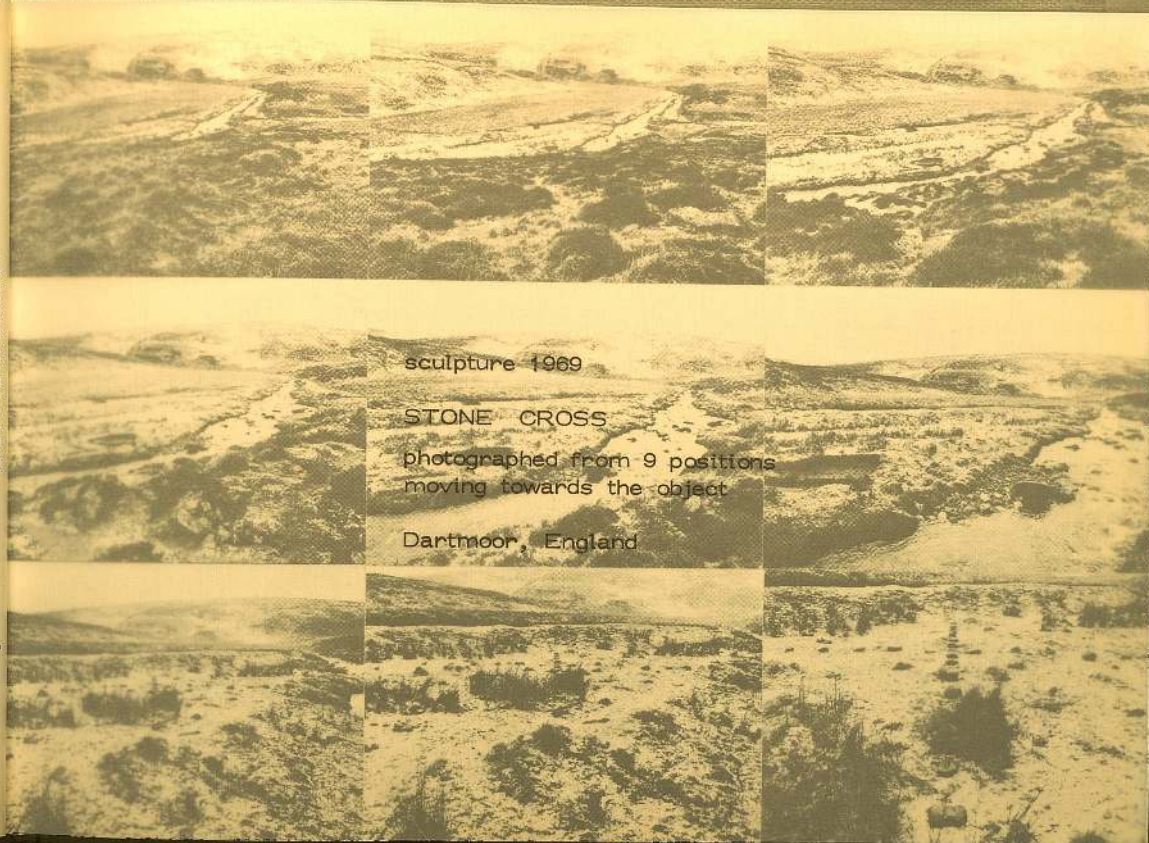
etwa die Filme von Cocteau und Bunuel oder die von Andy Warhol. Es handelt sich um Versuche, die durch das Medium des Films quasi zur bildenden Kunst gerinnen. Man muß deshalb bedauern, daß vom Fernsehen bisher keine Nachricht über die Fortsetzung des bemerkenswerten Projektes zu vernehmen war.

Wenn die Kamera über das Hochmoor geht, jede halbe Meile filmend, empfindet man deutlich, sogar dramatisch, das Erlebnis des geraden Strichs. Die Spannung ist anders und doch ähnlich wie bei einem Hitchcock-Krimi. Man weiß, daß sich nichts ereignen wird. Auch von den Kulturfilmern des Richard Flaherty unterscheidet sich das Bild. Die Landschaft wird nicht zum Darsteller, höchstens zum Komparsen. Der Hauptdarsteller, der die Spannung verleiht, existiert nur im Kopf von Long: eben die Linie.

John Anthony Thwaites:

In den Wind geschrieben

DER Ausschnitt
Christ und Welt
7000 Stuttgart
BERLIN 45. TIERGARTEN
Aufh. i. Td. : 1968
Richtung : 1
H. Stamm : 175, 1
2 7. 6. 69



sculpture 1969

STONE CROSS

photographed from 9 positions
moving towards the object

Dartmoor, England

Moor, Eis und Wüste

Am 15. April 1969 um 22.40 strahlte der Sender Freies Berlin ein ungewöhnliches Fernsehprogramm aus. Vorgestellt wurde die Fernsehserie Gerry Schum mit einem Film über acht Protagonisten der Land-Art. „Die Fernsehserie entstand aus der Überlegung heraus, ein möglichst breites Publikum mit aktuellen Tendenzen des internationalen Kunstgeschehens direkt zu konfrontieren“, sagte Schum zu Beginn.

Aufgewartet wurde mit drei Novitäten auf einmal: der Idee einer Fernsehserie, der ersten längeren Ausstrahlung über neueste Kunst, schließlich der Land-Art selbst, von der die meisten nicht einmal den Namen kennen. Kein Wunder also, daß die Tagespresse bis zu den kleinsten Provinzblättern berichtete, und zwar — bis auf ein paar Klagen über Langeweile — erstaunlich positiv.

Der Engländer Richard Long geht zehn Meilen in einer geraden Linie durch Dartmoor und zurück. Barry Flanagan läßt einen Plexiglaszylinder von der Flut umspielen. Marinus Boezem zeigt eine Sandfontäne in den Dünen. Robert Smithson stellt Spiegel in einen Steinbruch. Oppenheim, Dibbets, De Maria und Helzer hinterließen Markierungen im Schnee, am Strand oder in der Wüste.

Nichts bleibt als der Film. Sollte man also die Sache den Filmkritikern überlassen? Ich glaube, sie würden herzlich danken. Denn dies ist kein Spielfilm, kein Kulturfilm, keine Reportage, auch nicht filmischer Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, wie

etwa die Filme von Cocteau und Bunuel oder die von Andy Warhol. Es handelt sich um Versuche, die durch das Medium des Films quasi zur bildenden Kunst gerinnen. Man muß deshalb bedauern, daß vom Fernsehen bisher keine Nachricht über die Fortsetzung des bemerkenswerten Projektes zu vernehmen war.

Wenn die Kamera über das Hochmoor geht, jede halbe Meile filmend, empfindet man deutlich, sogar dramatisch, das Erlebnis des geraden Strichs. Die Spannung ist anders und doch ähnlich wie bei einem Hitchcock-Krimi. Man weiß, daß sich nichts ereignen wird. Auch von den Kulturfilmern der Hard-Flut unterscheidet sich das Bild. Die Landschaft wird nicht zum Darsteller, höchstens zum Komparsen. Der Hauptdarsteller, der die Spannung verleiht, existiert nur im Kopf von Long: eben die Linie.

photographed from 9 positions
moving towards the object
Johnathan Theonites:

Dartmoor, England

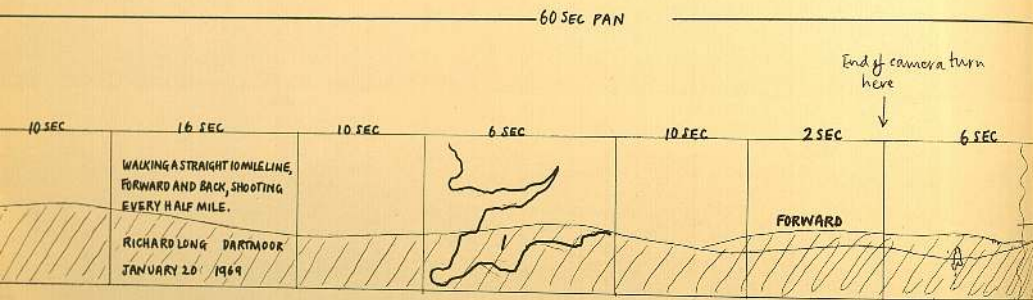
In den Wind geschrieben

DER
Ausschnitt
Christ und Welt
7000 Stuttgart

1. Aufl. f. Tel. / h. Stamm : 175, 1
Rückung : 1968
2 7. 6. 69

1. BERLIN 45. Tel.: 1-43558



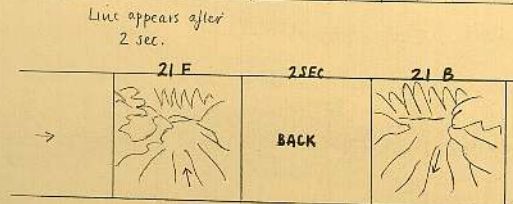


All writing small, simple, upright lettering.



Approximate size to screen

German soundtrack for writing includes FORWARD & BACK.



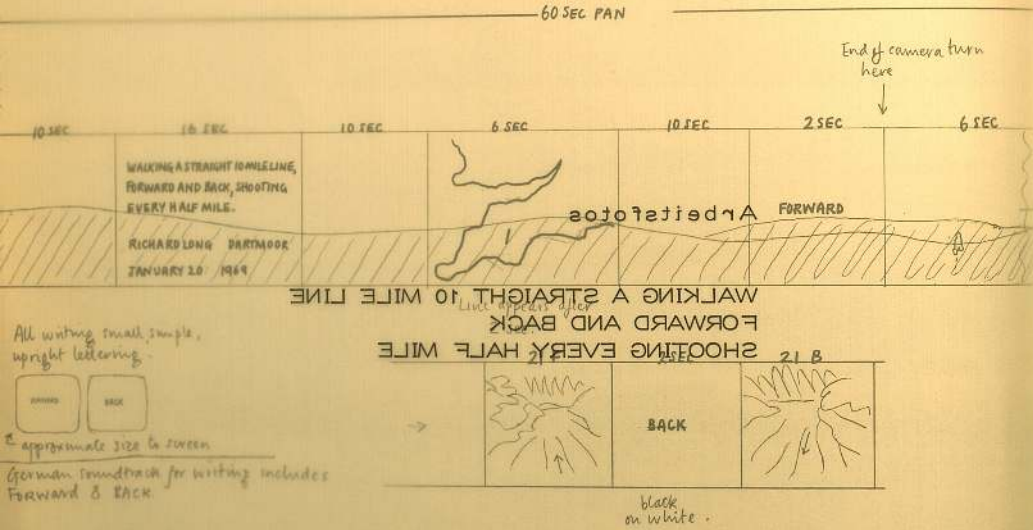
black on white.

Dear Gerry

If I sent you a telegram saying "Destroy all the Working Shots taken on Dartmoor" so that all knowledge of the film becomes exclusive to seeing the film as it was intended to be seen, I hope you would do it, and I would be very happy, as that is what I want! But I have to write more than a telegram. I think.

I have been wondering about the film and the life it has been leading since we left Dartmoor. This letter is really a plea that the film doesn't deteriorate in a mess of 2 days of journalism (I saw some) Who needs this type of publicity?

No-one, and no work either. The reason I want you to stop using working photographs in connection with my part of the film area. The whole walk was a precise unit, self-contained, self-explanatory, with a particular design & purpose. Any attempt to use 'idle' photographs in connection with the film works in opposition to this, & demonstrates a complete misunderstanding of the real idea. One of the merits of the film was that it had things like artist on location, jumping a river designed out of it, so they should be kept out



Dear Gerry.

If I sent you a telegram saying "Destroy all the Working Shots taken on Dartmoor so that all knowledge of the film becomes exclusive to seeing the film as it was intended to be seen," I hope you would do it, and I would be very happy, as that is what I want! But I have to write more than a telegram. I think.

I have been wondering about the film and the life it has been leading since we left Dartmoor. This letter is really a plea that the film doesn't deteriorate in a mess of 2nd rate Journalism (I saw some) Who needs that type of publicity? No-one, and no work either.

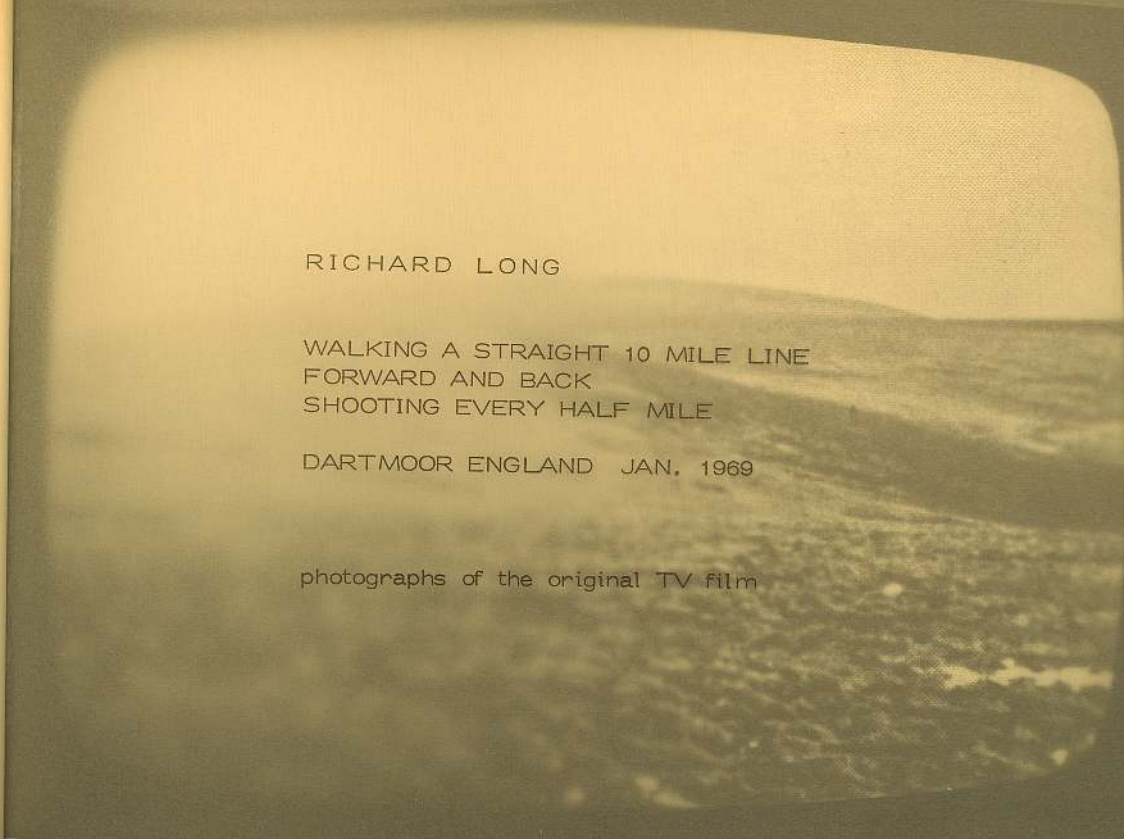
The reason I want you to stop using working photostrips as follows in connection with my part of the film art is: The whole walk was a precise unit, self contained, self-explanatory, with a particular design & purpose. Any attempt to use 'idle' photographs in connection with the film works in opposition to this, & demonstrates a complete misunderstanding of the real idea. One of the merits of the film was that it had things like artist on location, Jumping a river designed out of it, so they should be kept out

RICHARD LONG

WALKING A STRAIGHT 10 MILE LINE
FORWARD AND BACK
SHOOTING EVERY HALF MILE

DARTMOOR ENGLAND JAN. 1969

photographs of the original TV film

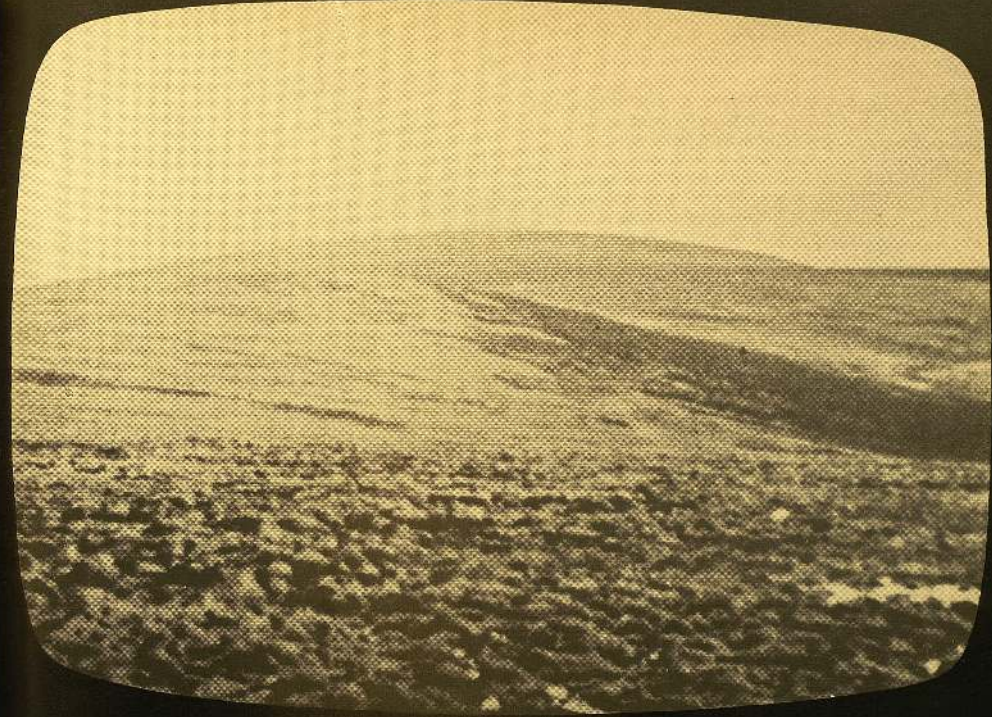


photos of the original TV film

DARTMOOR ENGLAND JAN. 1969

SHOOTING EVERY HALF MILE
FORWARD AND BACK
WALKING A STRAIGHT 10 MILE LINE

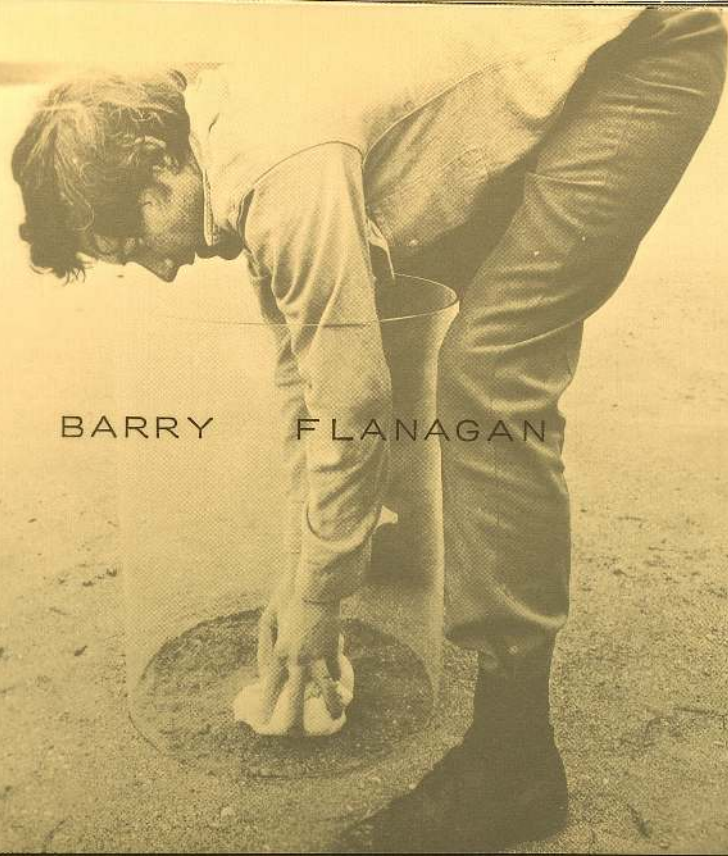
RICHARD LONG



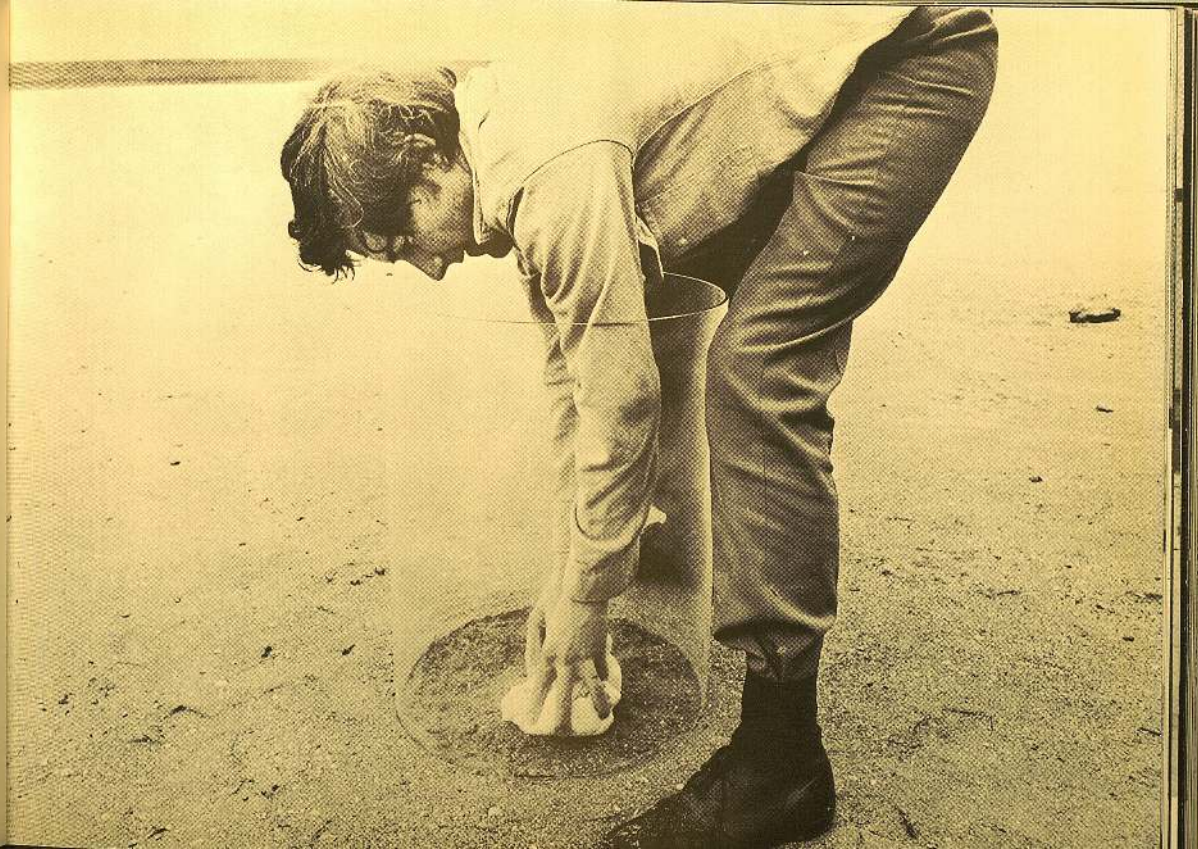




BARRY FLANAGAN



BARRY FLANAGAN



BARRY FLANAGAN

geboren in England. Lebt in London. Ausbildung: St. Martin's School of Art, London

Lehrauftrag: St. Martin's School of Art, London Omaha Municipal University, USA
Central School of Art and Design, London Fowley School of Art, England

Einzelausstellungen:

Rowan Gallery, London 1966
Rowan Gallery, London 1968
Galleria dell'Ariete, Milano 1968
Galerie Ricke, Kassel 1968
Museum Haus Lange, Krefeld 1969

Gruppenausstellungen u.a.:

RBSA Gallery, Birmingham 1965
Between Poetry and Painting, ICA, London 1965
British Drawings Today, Brighton Arts Festival 1967
Biennale des Jeunes, Musée d'Art Moderne, Paris 1967
Nagasaki Museum, Tokio 1967
British Drawing, Museum of Modern Art, New York 1968
Young British Artists, Museum of Modern Art, N.Y. 1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1968
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969

Bibliographie:

Gene Baro Britain's Young Sculptors. Arts Magazine, Dez. 1965
E. Lucie-Smith London Commentary. Studio International, Sept. 1966
Gene Baro British Sculpture Today. Studio International, Okt. 1966
Ch. Finch British Sculpture Today. Art and Artists, Mai 1967
C. Harrison Barry Flanagan's Sculptures. Studio International, Mai 1968
P. Gilardi Da Londra. Flash Art, Jahrg. 2, Nr. 6, 1968
P. Gilardi Microemotive Art. Museumsjournaal, Serie 13, Nr. 4
P. Restany Une Mini-Biennale à l'âge de l'émancipation. Domus 458, Jan. 1968
C. Harrison Some recent Sculpture in Britain. Studio International, Jan. 1969
B. Flanagan From Notes 67/68. Studio International, Jan. 1969

dry sand

Ausstellung BARRY FLANAGAN 1966

Rowan Gallery, London

linoleum ring on
"one space sand sculpture"

London, March 1967

one space sand sculpture

Rowan Gallery filled with sand

London, March 1967

sand bags on
"one space sand sculpture"

London, March 1967

BARRY FLANAGAN

geboren in England, lebt in London, Ausbildung: St. Martin's School of Art, London

Lehrauftrag: St. Martin's School of Art, London Omaha Municipal University, USA
Central School of Art and Design, London Fowley School of Art, England

Einzel- und Gruppenausstellungen:
"one space sand sculpture"

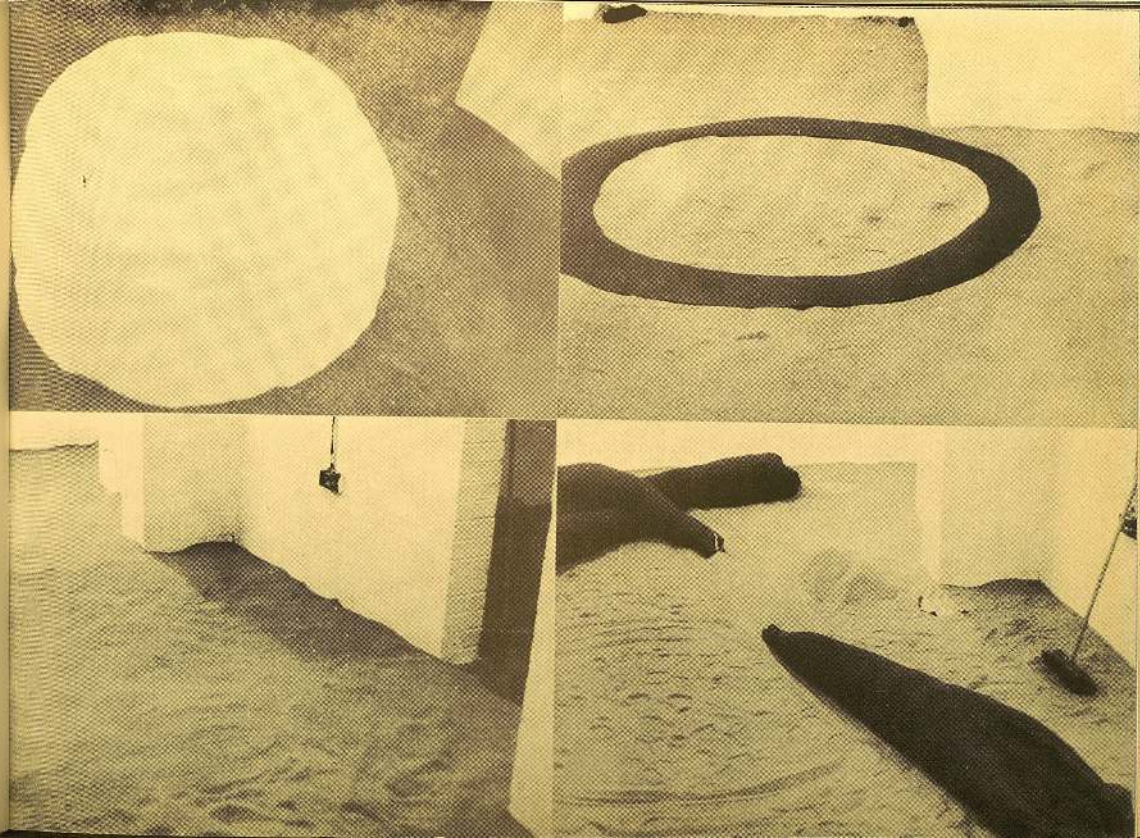
London, March 1967
Rowan Gallery, London 1966
Rowan Gallery, London 1966
Galleria dell'Arte, Milano 1966
Galerie Ricke, Kassel 1966
Museum Haus Lange, Krefeld 1966

Bibliographie:

Gene Bero British's Young Sculptors, Arts Magazine, Dez. 1965
E. Luder-Brode London Commentary, Studio International, Sept. 1966
Gene Bero British Sculpture Today, Studio International, Okt. 1966
Ch. Frost British Sculpture Today, Art and Artists, Mai 1967
E. Luder-Brode Barry Flanagan's Sculptures, Studio International, Mai 1968
A. Scharf "one space sand sculpture", Jahrbuch, 2. Nr. 6, 1968
A. Scharf "one space sand sculpture", Serie 13, Nr. 4 Rowan Gallery filled with sand
A. Scharf "one space sand sculpture", Domus 458, Jan. 1968
A. Scharf "one space sand sculpture", Studio International, Jan. 1968
A. Scharf "one space sand sculpture", Studio International, Jan. 1969

Ausstellung BARRY FLANAGAN
Gruppenausstellungen:
Rowan Gallery, London

RBSA Gallery, Birmingham 1965
Between Poetry and Painting, ICA, London 1965
British Drawings Today, Brighton Arts Festival 1967
Biennale des Jeunes, Musée d'Art Moderne, Paris 1967
Nagoaka Museum, Tokio 1967
British Drawing, Museum of Modern Art, New York 1968
Young British Artists, Museum of Modern Art, N.Y. 1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969



Barry Flanagan's sculpture

'Claiming attention for objects by statement.'

AUS STUDIO INTERNATIONAL Mai 1968

Charles Harrison

Several of the sculptures shown recently in Barry Flanagan's exhibition at the Rowan Gallery appear disturbingly organic. We tend to use that label to refer to work derived from natural forms which have the capacity to move and, by moving, to manifest life: 'organic' sculpture tends to relate to forms outside itself; he they flots, fauns or viscera. But the life of Flanagan's sculptures is dictated by internal considerations; that is, by the behaviour of the inorganic substances used in their construction. In the case of two related sculptures, *Hop* is differentiated from *Stack* largely by the degree to which the behaviour of hessian bags filled with sand is different from the behaviour of hessian bags filled with polystyrene chips: they have a different weight, fit differently, create different surfaces and are enlivened by different motions. Yet we don't perceive the sand, or the polystyrene: we perceive the results of their behaviour as manifested in the form taken by the hessian bags. There's a neat analogy in human contact; we don't experience people; we learn by intuition, from the way they behave, what it must be like to be them.

The expressive properties of a cloth surface have provided Flanagan with a medium for investigating the behaviour of three-dimensional form which is as free as may be from the preconceptions about what

is and is not possible that develop as the negative consequences of tradition in art. This urge to be free of preconception is an important part of Flanagan's character as a sculptor. Of course, in order to be free to succeed in a situation where precedent is to be avoided, he has also had to be prepared occasionally to fail, and a quixotic optimism about his own development has sometimes led Flanagan into areas where his three-dimensional capacity cannot save him. Two recent 'autobiographical' silk-screen prints demonstrated to my mind that his gift is essentially for sculpture.

As an ironic check on his natural empiricism, Flanagan frequently 'structures' his activity by establishing a hypothetical series and testing the vocabulary of art within it. For example, he makes drawings as an activity distinct from making sculpture, and has produced a 'Thesis on line' to try to test the medium as a medium. When is a drawing a Drawing? When the line is not defining a section, limiting a shape, pointing a direction, describing a plan or visualizing a sketch, what function is left to it that may be taken as peculiar to the activity of drawing? The Paraphysicians are one group with whom Flanagan has been able to identify. Their 'search for imaginary solutions' provides a refreshing antidote to our normal educational and informa-



Loft Stack 1967-68
hessian, polystyrene chips and foam rubber
4 ft 6 in. x 5 ft 6 in. x 2 ft 6 in.

Fading eagle, top 40, Nov 24 '66
balloon on paper
8 x 11 1/2 in.
Private collection

Fading page, bottom 40, Nov 24 '66
hessian, sand
1 ft 6 in. x 2 ft 6 in. (radius)

The sculptures illustrated in this article were shown in Barry Flanagan's one-man exhibition at the Rowan Gallery in April

3 ton sand bag with ring and line
sand work

Holywell Beach Cornwall
March, 1967

Holywell Beach Cornwall
March, 1967

bag, ring and line
sand work

ring sand work

Holywell Beach Cornwall
March 1967

Holywell Beach Cornwall
March, 1967

ring and line
sand work

March 1987
Holywell Beach Co.
ring sand work

March 1967
Holywell Beach
ring sand work

March, 1987
Holywell Beach
sand work
ring and line

There are two ways to try to use the method on a certain human drawing. The first way is to try to find a description of an activity which is different from making a picture, and has occurred in the past. The second way is to try to find a description of an activity which is different from making a picture, and has occurred in the future. The first way is to try to find a description of an activity which is different from making a picture, and has occurred in the past. The second way is to try to find a description of an activity which is different from making a picture, and has occurred in the future.

Left Spaz 1947-8
hessite, polyethylene chips and foam rubber
4 ft 6 in. x 5 ft 6 in. x 2 ft 6 in.

Facing page, top 40 Nov 24 46
ballpoint on paper
8 x 11 in.
Private collection

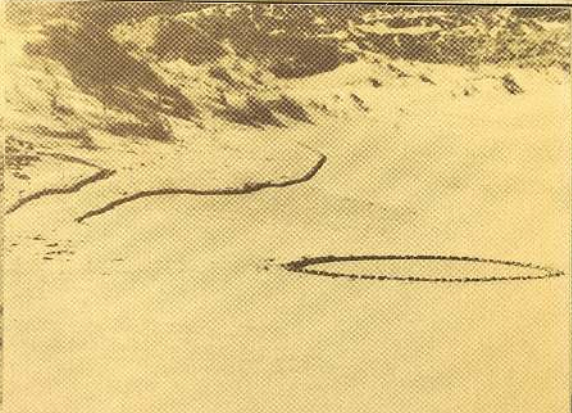
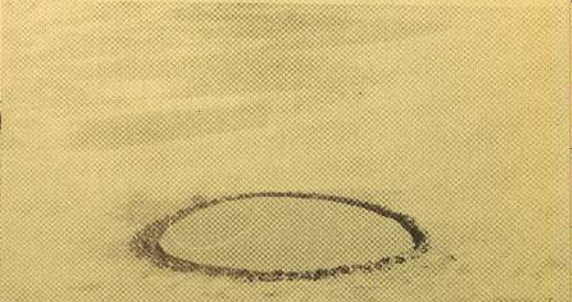
Received 10 March 1967

Facing page
Hosiery, \$8
1 ft 6 in.Facing page, bottom Head 1967
height, send
1 ft 6 in. = 24.6 in. (radius).

Holywell Beach Cornwall

and work bag, ring and line

The figures illustrated in this article were shown in Betty Flanagan's one-man exhibition at the Rowan Gallery in April.



tional structure in which preconceived answers are elicited by the asking of familiar questions. The exposition of the 'Thesis on line' is an imaginary one which can only be resolved in a drawing.

Occasionally this exploratory system-building gets out of hand. Sometimes, for the sake of completing a conceptual series, Flanagan will extend a sculptural idea beyond his capacity to embody within it an original sculptural experience. *Stack*, which is part of the series to which *Hoop*, *Bundle*, *Rock*, *Pile* and *Line* belong, is less successful than, say, *Rock* because the idea of forms piled together is too literally expressed. The illusion is too specific and the sculpture's impact is limited to the area of previous experience. It has become orthodox. The most successful sculptures are those like *Hoop* and *Rock* where the concepts of leaping and racking are re-invented as aspects of the vocabulary of abstract sculpture.

At best Flanagan shows the determination of the truly original artist to avoid taking anything for granted. It is as though he were redefining in his own terms even the laws of physics, not producing different conclusions, but reaching those conclusions intuitively in terms he can understand and which he can validate by relating them to experience. Flanagan has collaborated with John Latham on various projects and he shares Latham's healthy disrespect for orthodox and for the systems which, by restricting the terms of enquiry, reinforce orthodoxy. At a student exhibition at the University of St. Martin's School of Art he was labelled with an orthodox orthodoxy which it must have been painful to stand up against. His response to this situation, and to the wider situation of which it was a part, was beautifully expressed by publication of a letter to Anthony Caro in a student magazine which Ann I. Delaney, co-edited. 'Reflection has been a motivation for me... or is it that in these times positive human assertion, directed in the channels that be, leads up to the clouds, perhaps a misty cloud. It is that the only useful thing a sculptor can do, being a three-dimensional thinker and therefore one hopes a responsible thinker, is to assert himself twice as hard in a negative way. Effort in this direction at this time is progress as it will encourage general reflection.' (Letter from Gloucestershire dated June 1963.) Deprive people of their assump-

tions and maybe they'll start thinking beyond them. Make sculpture free of preconceptions about sculpture and you will free it from 'existing', thus leaving it open to embody original experience. Abstraction is an increasingly essential characteristic of Flanagan's sculpture precisely because total abstraction precludes 'meaning'. It is as if the sculpture were determined that what cannot be expressed sculpturally shall not be expressed at all, and that what cannot be apprehended physically by the observer shall not otherwise be accessible. The rejection, which have motivated Flanagan have largely as I see it, been aimed at rejection of all, in the activity of making sculpture, that has not proved indispensable to that activity. Some of these rejections have been made with a characteristic sill. In so early key work, in order to commit himself the more absolutely to sculpture, he sought to divest himself of the literary notions which preoccupied him as a student by writing upon the sculpture itself the words 'N' exist past'. As he has said: '... Rather than run away from



to paul maenz
robert mayer str 55
6 frankfurt germany

Brief an Paul Maenz
betr. Ausstellung:

MULTIMEDIA EREIGNIS

"Dies alles Herzchen wird
einmal Dir gehören"

Veranstaltet von P. Maenz

Galerie Loehr, Frankfurt, 1967

aug 23 '67
Königsplatz
101, Mainz 5561

dear paul m

please fund and used a
contribution for sep. 9 frankf
if you have any questions
please ring me (or write).

the endless 'loaf' needs
baking by you - no problem
there i don't suppose

u will be fitting my
sculptures up in paris sept 27, and

that is the nearest u will get
to frankfurt this year - so if
you happen to be passing through
then we could arrange to meet.

all the best

barry flanagan.

[illegible]

22 rue de la Harpe
 Paris
 1900

aug 22 '67

25 HUNGERFORD ROAD
LONDON N 7
Tel. North 5576

"dies alles, hergehen, wird einmal
der gehören"

list of instructions (or designs) by barry flanagan
for the gathering at galerie loehr, frankfurt,
on saturday sep 96, organised by paul maenz.

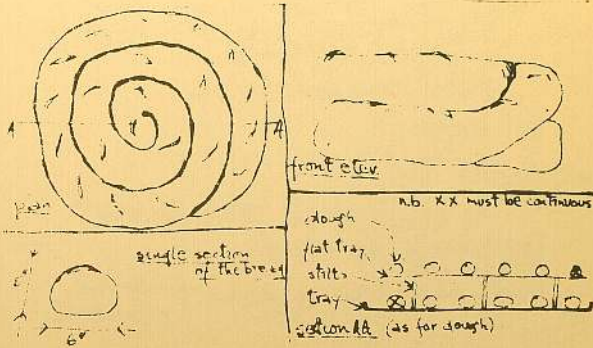
- ① turn all lights off for 10secs, on for 10secs, off for 10secs etc.
- ② stand in a queue
- ③ stand in a ring
- ④ stand in a queue and a ring
- ⑤ turn the electric fire on, off, on, etc.
- ⑥ turn the cold water tap on
- ⑦ light the gas ring
- ⑧ pour salt out of its container(s)
- ⑨ scrape the crumbs from a slice of bread
- ⑩ appreciate and eat it all

barry flanagan.

things needed

the space of the gallery
people
a (central) control of lighting equipment
an electric fire
a cold water tap
a gas ring
salt

a big ^{salt} loaf of bread (see plans)



project ② (2a) pull sides down to take
 to make a sculpture using sea to fill it -
 - to make the sea stand on its head

needed

a beach (with tidal rise + - 7'
 { 2 boats
 or { water pump
 { + 1 boat

18'x7' 16oz canvas orange sewing machine & work room
 12' tripod rigging
 2 gals unbound
 50' rope

project 2'

to make it permanent
needed as above

1 yd plaster of paris / marine cement

project ③

to make a soft shuttered
 sea wall
 using sea to fill it

needed to make one 12' section

a beach
 a pump
 11'x12' 16oz canvas (orange)
 bulldozer sewing machine work room
 8'x8' timbers
 2x12 slots
 2x12'x1/4" metal
 2 gals unbound
 50' rope

project ③ - to make it permanent
needed

as above
 + 11'x12' canvas
 1 1/2 yds plaster of paris or marine cement
 2 pr '67



one ton corner piece

Biennale des Jeunes

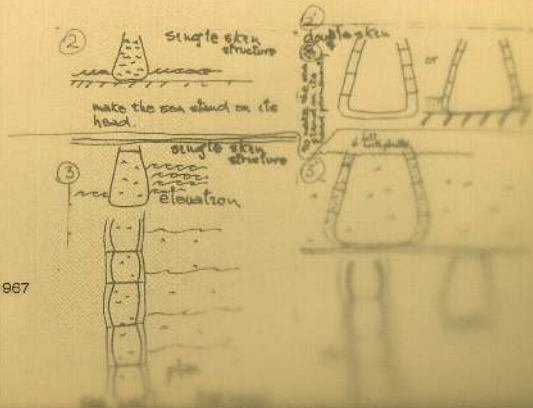
Paris, September 1967



one ton corner piece wet sand

Ausstellung BARRY FLANAGAN 1968

Rowan Gallery, London



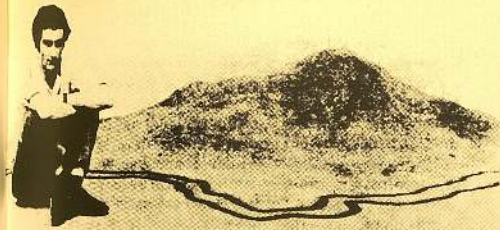
projects from 1967

project 2 (2) pull side
dam to take
bag draws off
sea
to make a sculpture
using sea to fill it -
to make the sea
stand on its head
one ton corner piece
Anastasia BARRY FLANAGAN 1988
Rowan Gallery, London

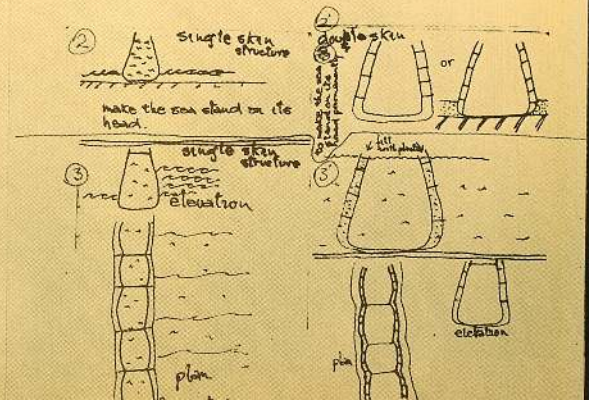
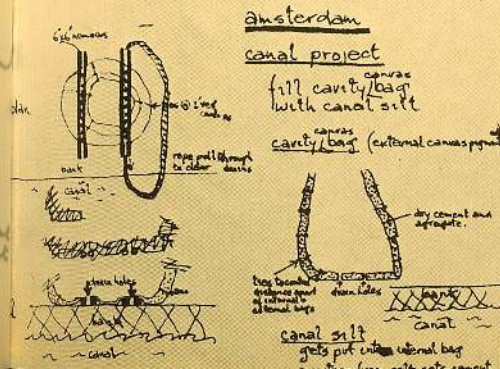
project 3
to make a soft shuttered
sea wall
using sea to fill it
needed to make one 12' section

a beach
a pump
11'x12' 16oz canvas (orange)
bulldozer
8'x8' timbers
2x12 slots
2x12'x1/4" metal
2gals umbond
50' rope

project 3' - to make it permanent
needed
as above
+ 11'x12' canvas
1 1/2 yds plaster of paris or marine
cement
apr '67



BARRY FLANAGAN ~~corner~~ 'corner'
Jusqu'au bout du « tout est art » 1 Ton / piece '67

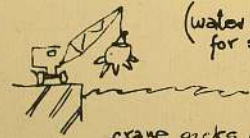


① water hags
to trawl behind boat

② to be played by crane.

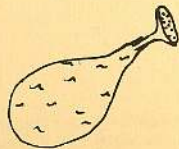


② (water sculpture
for swimming pool)

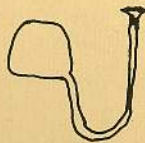


crane picks up bag
filled with water
swings it about.
packets of dye may be released into
bag when hoisted **FOR PERFORMANCE**

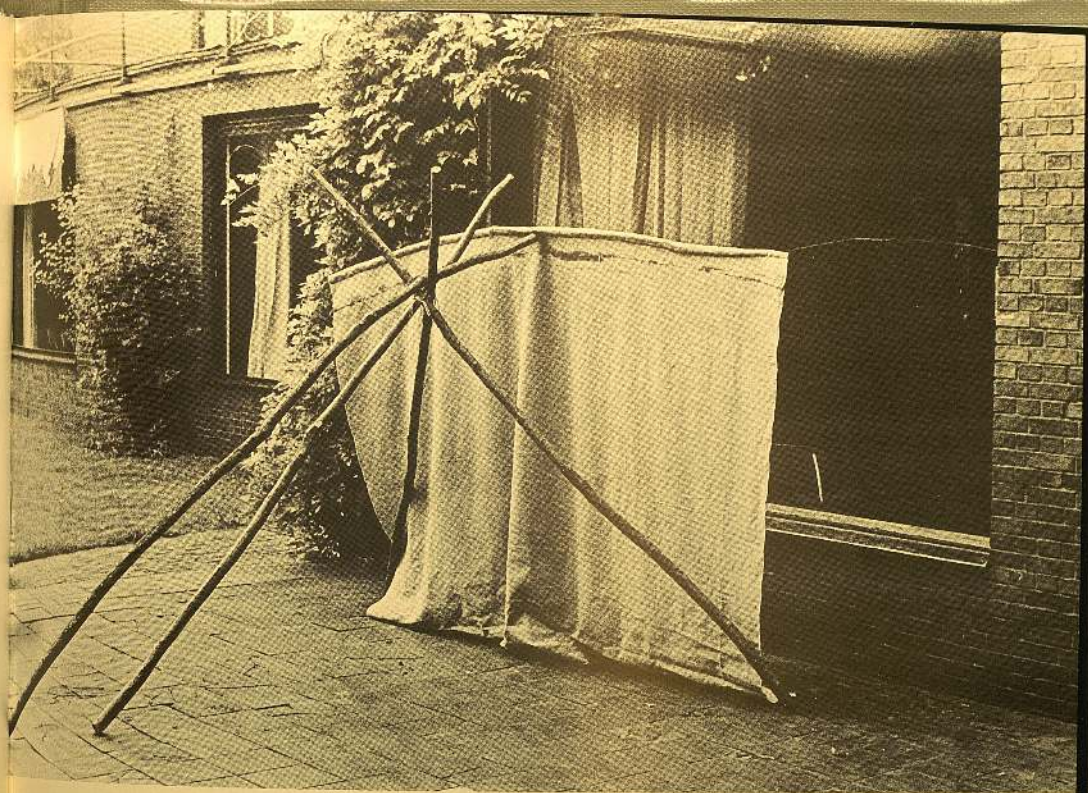
(water pistols)
organ recital



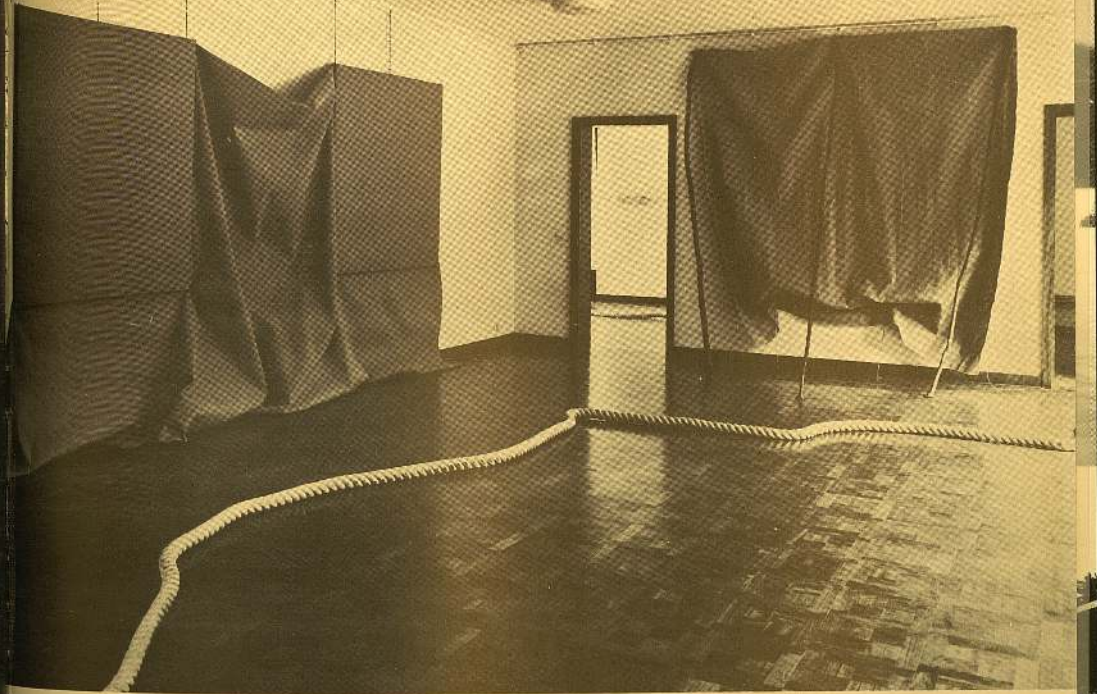
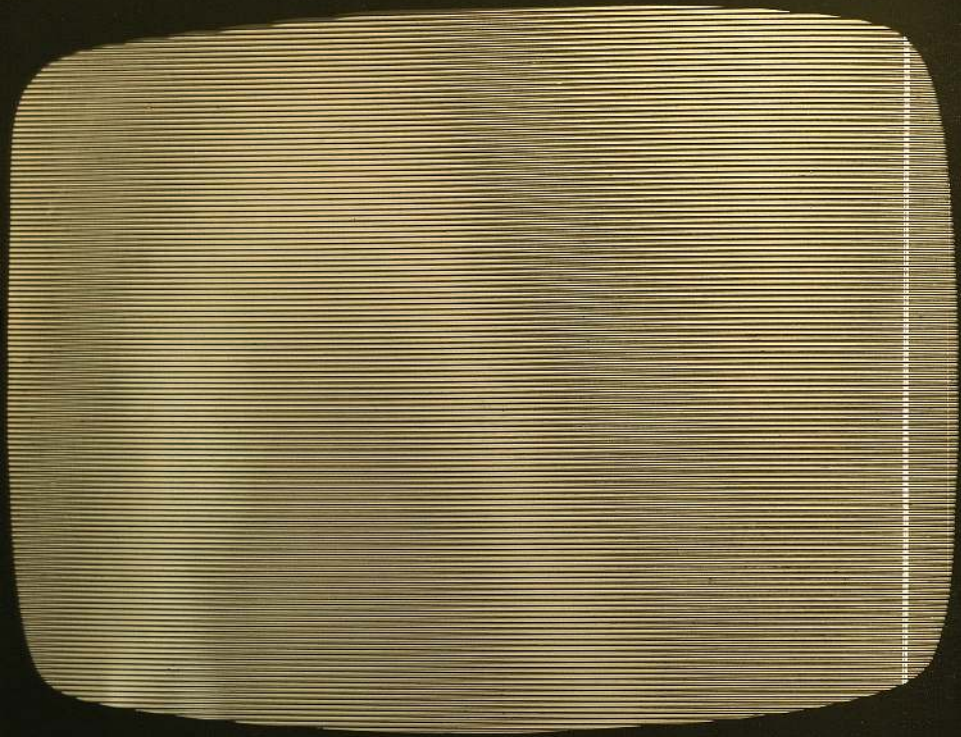
bag for holding
under the arm.



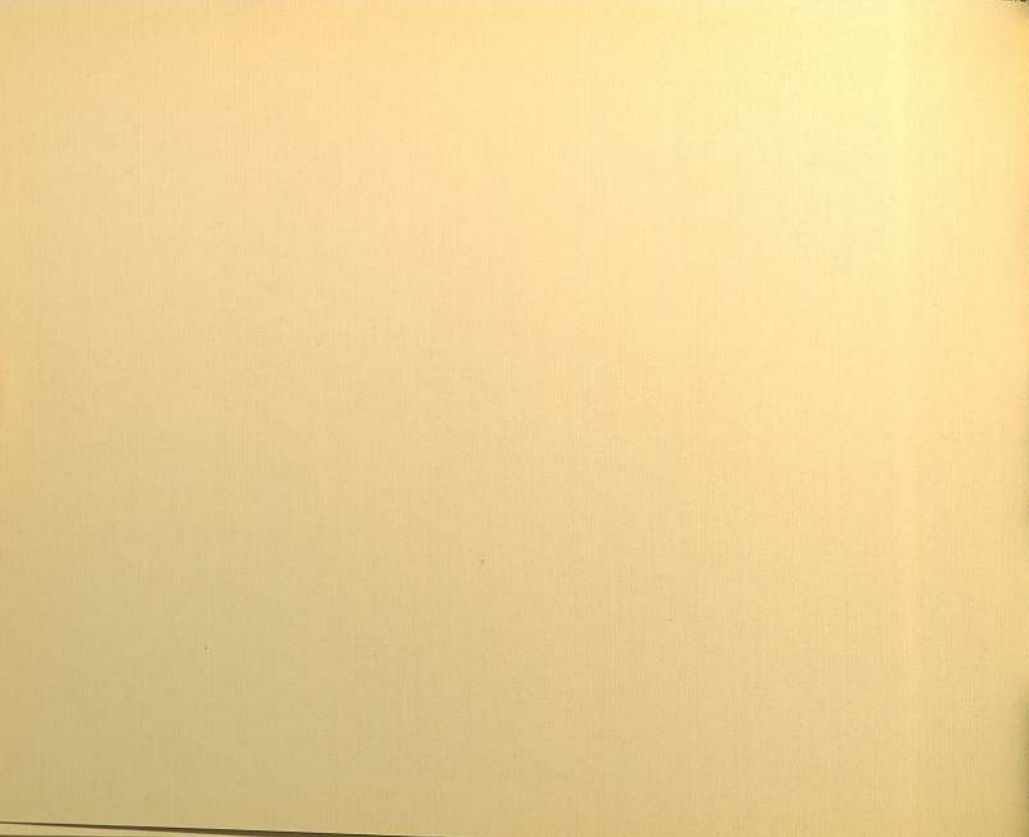
bag for carrying
on head.



Barry Flanagan, Objekt für Museum Haus Lange, Krefeld, September 69



Barry Flanagan, Objekt für Museum Haus Lange, Krefeld, September 69

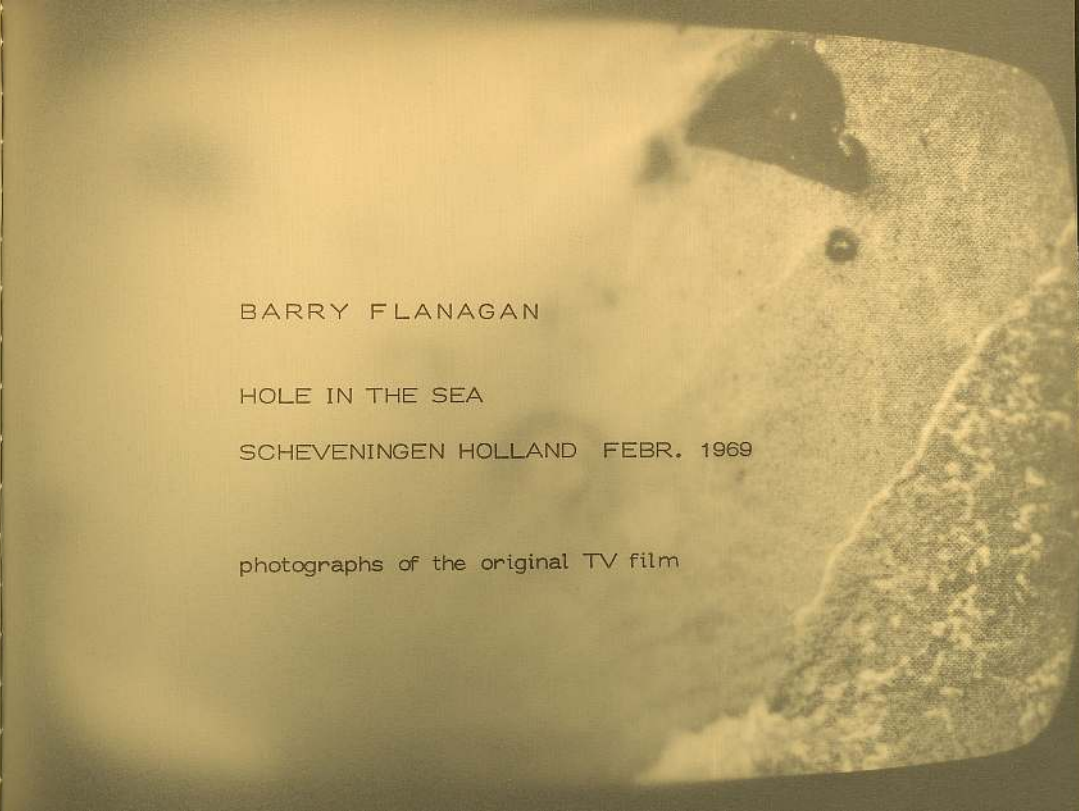


Arbeitsfotos

HOLE IN THE SEA

Arbeitsfotos
HOLE IN THE SEA





BARRY FLANAGAN

HOLE IN THE SEA

SCHEVENINGEN HOLLAND FEBR. 1969

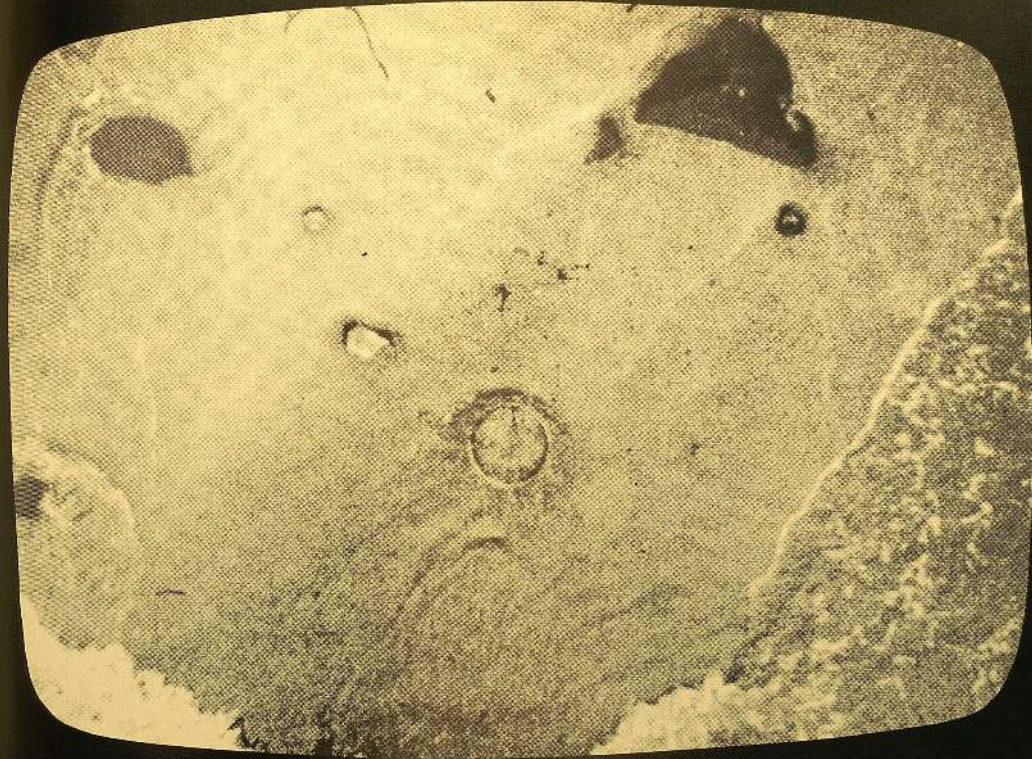
photographs of the original TV film

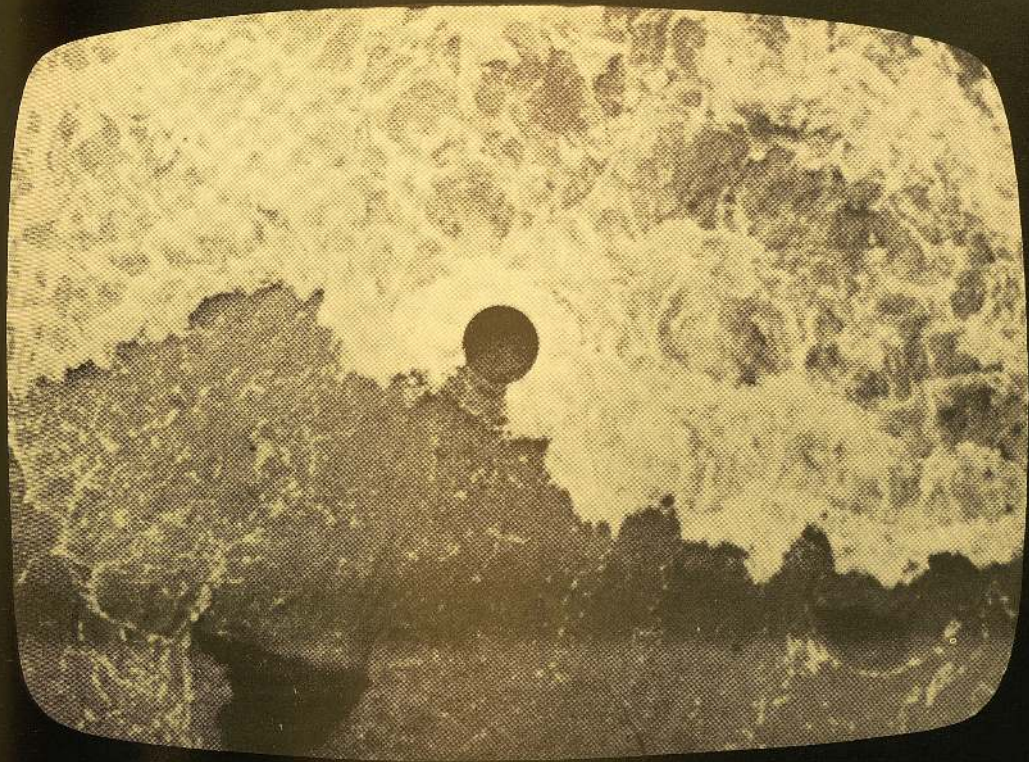
photographs of the original TV film

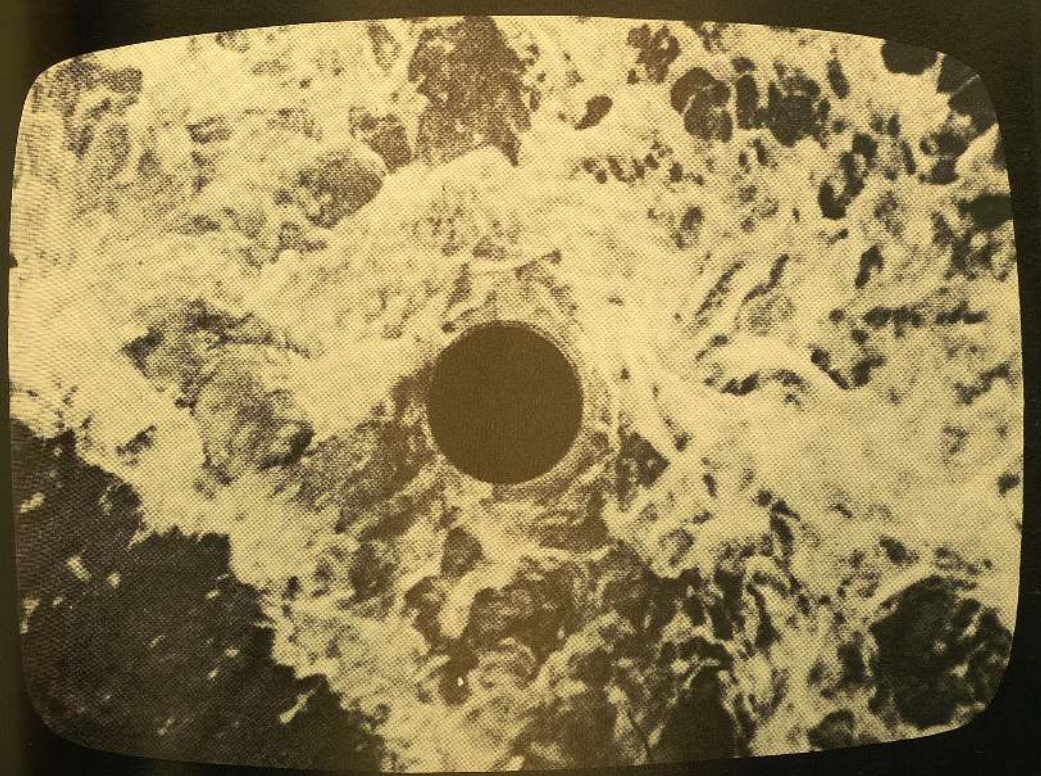
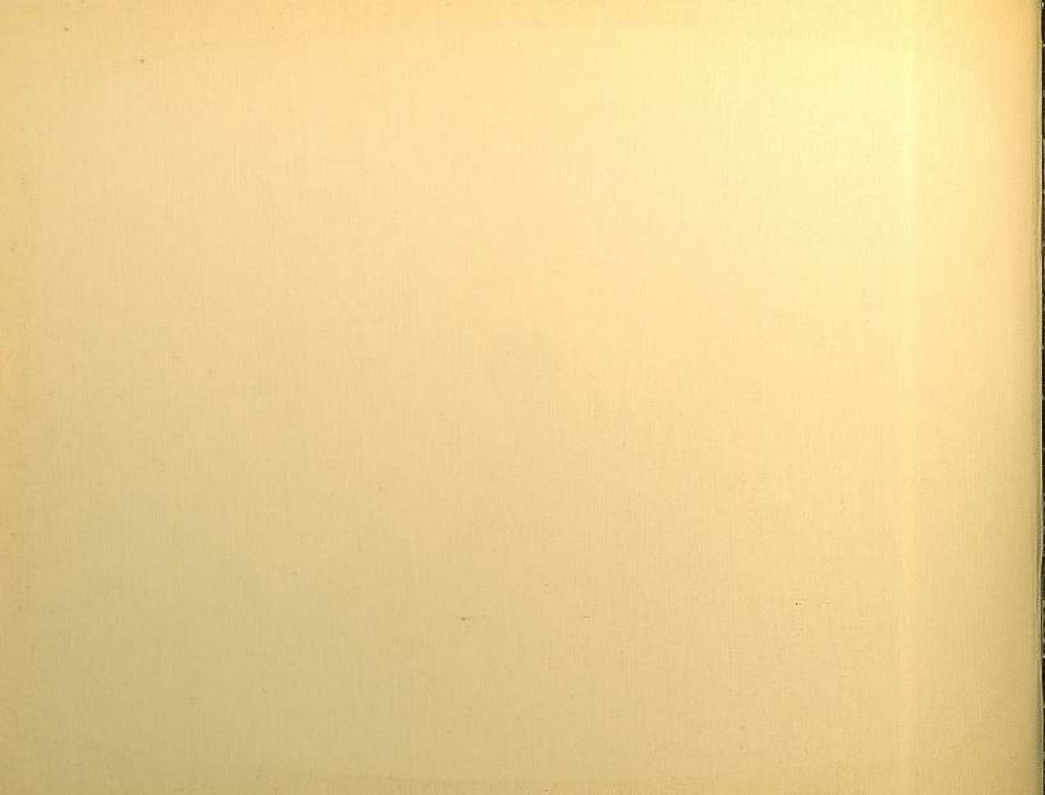
SCHEVENINGEN HOLLAND FEBR. 1969

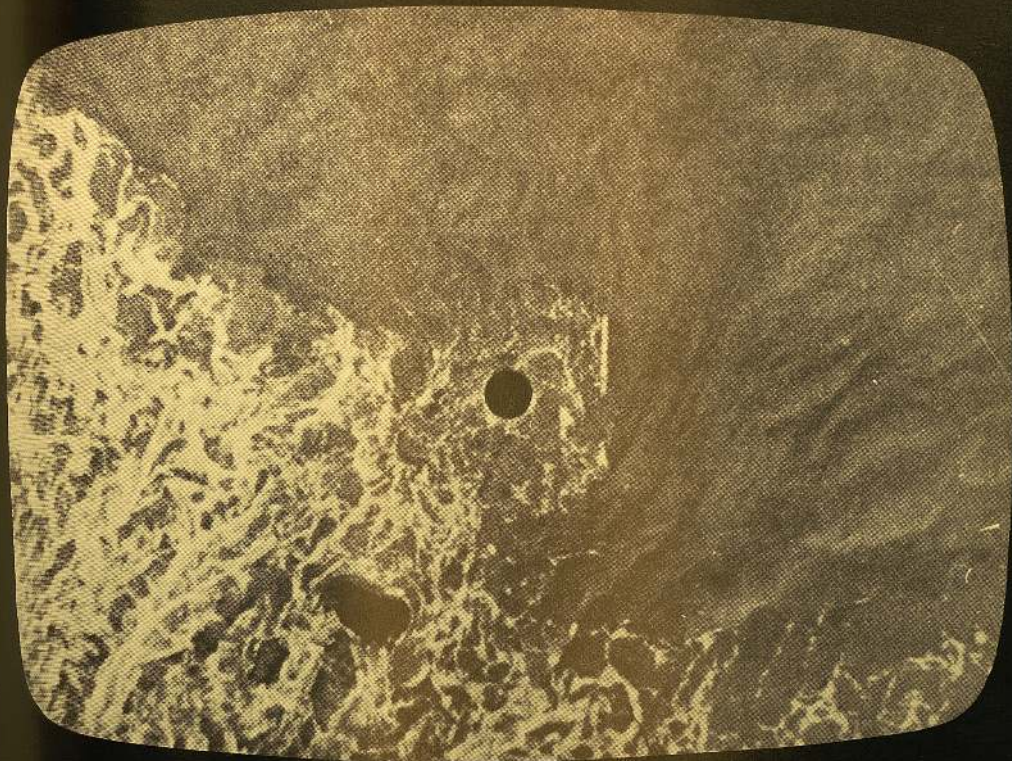
HOLE IN THE SEA

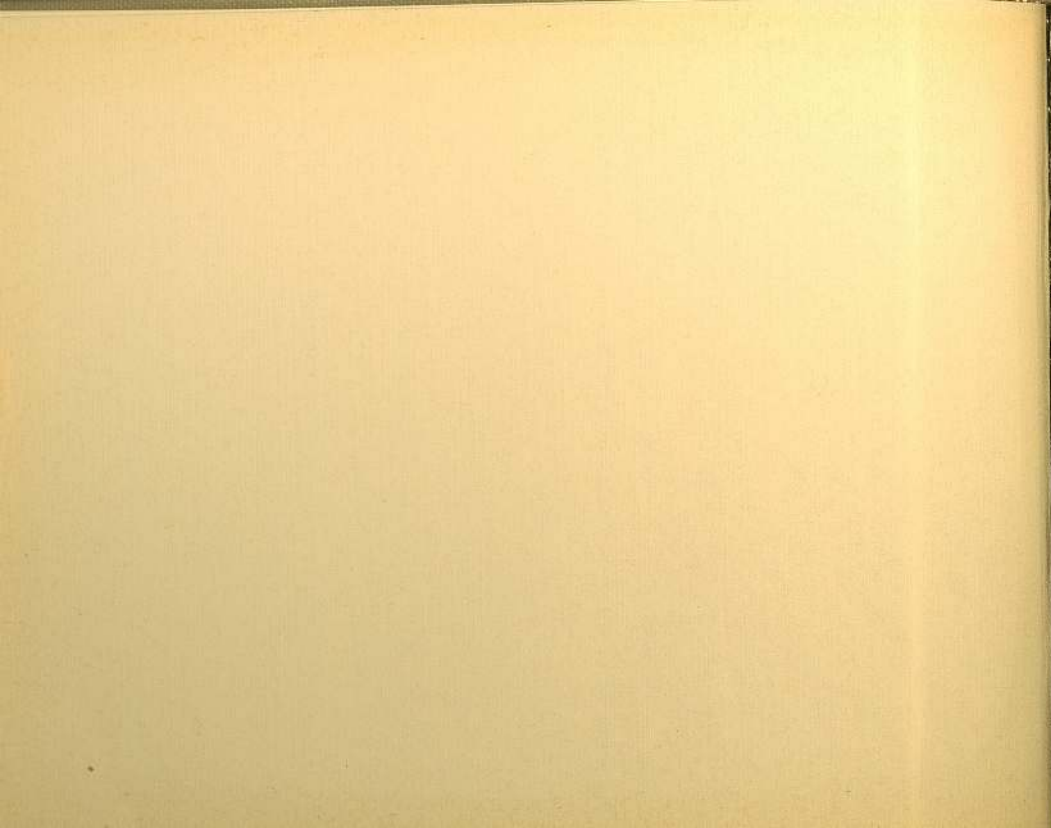
BARRY FLANAGAN



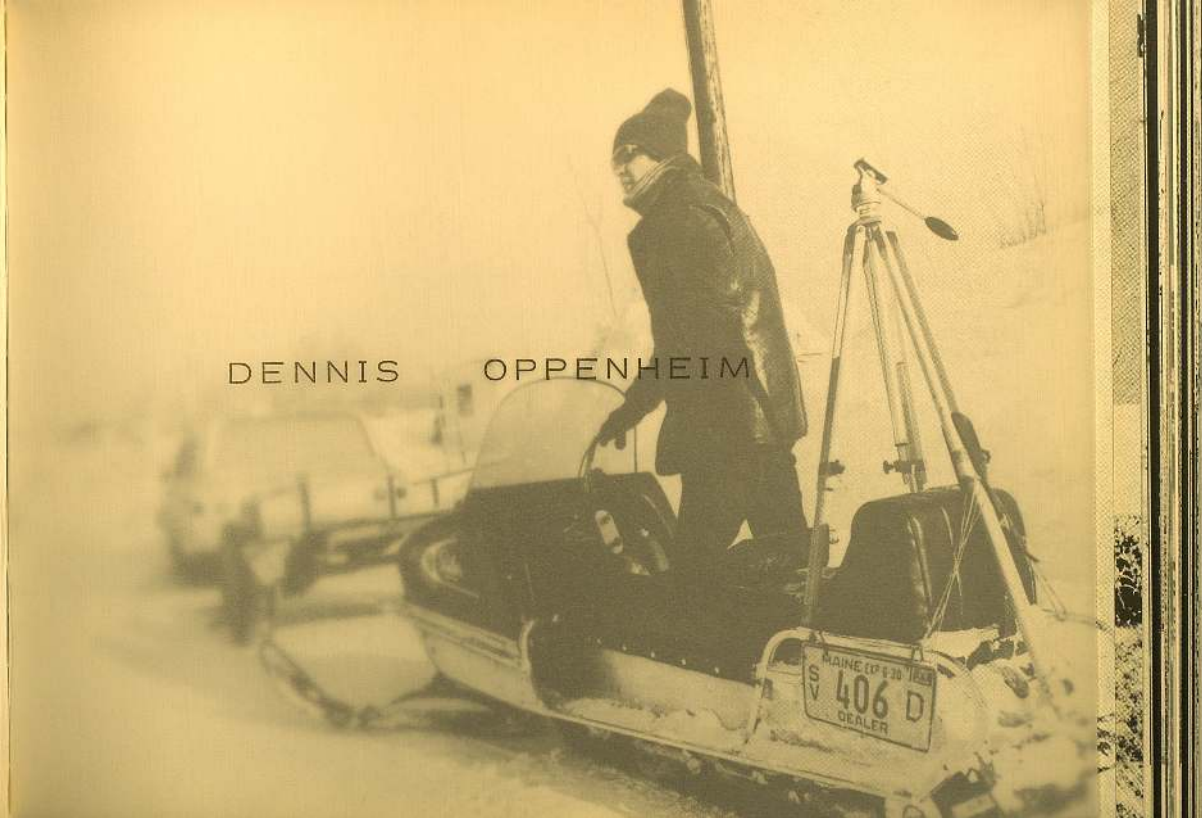








DENNIS OPPENHEIM



DENNIS OPPENHEIM



DENNIS OPPENHEIM

geboren 1938 in Mason City, Washington, Lebt in Brooklyn, New York.

Ausbildung: California College of Arts and Crafts, B.F.A. Stanford University, M.A.

Einzelausstellungen:

Atherton Gallery, Menlo Park, California 1965
 Richmond Art Center, Richmond, Calif. 1965
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1965
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1966
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1967
 Comara Gallery, Los Angeles 1967
 Ground Systems, John Gibson, New York 1968
 Below Zero, John Gibson, New York 1969
 Galerie Lambert, Paris 1969
 Galerie Lambert, Mailand 1969

Gruppenausstellungen u. a.:

Language II, Dwan Gallery, New York 1963
 Earthworks, Dwan Gallery, New York 1963
 Sculpture Annual, Whitney Museum of American Art 1963
 New Media - New Methods, Museum of Modern Art 1968
 Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
 Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
 Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969

Bibliographie:

A.L. Brunelle Reviews and Previews: Dennis Oppenheim, Art News, Summer 1968
 R. Smithson A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, Artforum, Sept. 1968
 H. Junker The new Sculpture: Getting down to the Nitty Gritty. The Saturday Evening Post, Nov. 1968
 P. Hutchinson Earth in Upheaval. Arts Magazine, Nov. 1968
 S. Tillim Earthworks and the New Picturesque. Artforum, Dez. 1968
 G. Glueck Snow Projects from Canadian Border. The New York Times, Jan. 1969
 B. Gotfryd The New Art: It's Way, Way Out. Newsweek, Juli 1968



directed seeding wheat

Holland project 1969

directed seeding wheat

Holland project 1969

metal filings on swamp grass

New Haven 1968

tracks in maize field

USA, 1968

DENNIS OPPENHEIM

geboren 1938 in Mason City, Washington, lebt in Brooklyn, New York

Ausbildung: California College of Arts and Crafts, San Francisco, 1960-1964

directed seeding wheat

Holland project 1988

Atherton Gallery, Atherton, Calif. 1988
 Richmond Art Center, Richmond, Calif. 1988
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1988
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1988
 Belmonte Gallery, Sacramento, Calif. 1988
 Canine Gallery, Los Angeles 1987
 Grand Rapids, San Francisco, New York 1986
 Baker Arts, San Francisco, New York 1986
 Galerie Luchini, Paris 1986
 Galerie Luchini, London 1986

Exhibitions

U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988
 U.S. Artists, Museum of Modern Art, New York 1988

tracks in maize field

USA, 1988

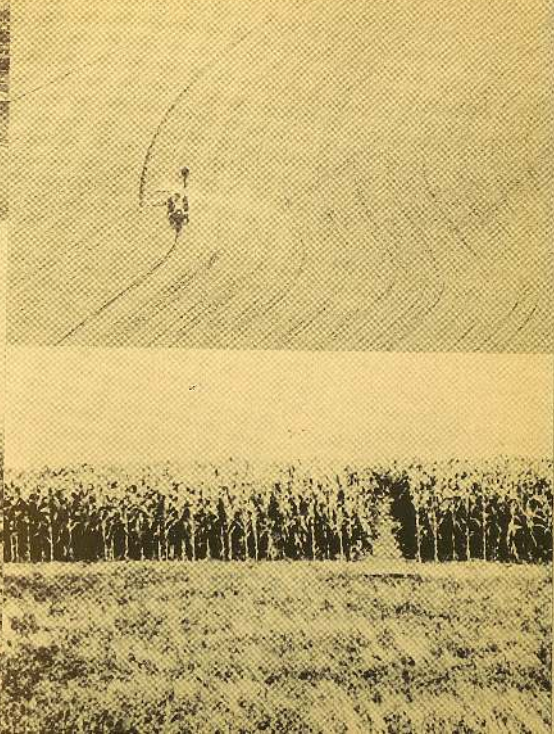
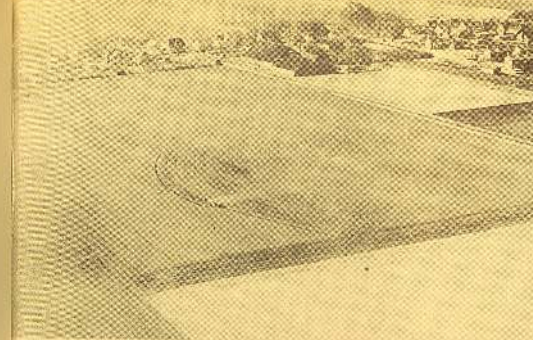
directed seeding wheat

Holland project 1988



maize fields on swamp grass

New Haven 1988



Published by GIBSON GALLERY New York

Below Zero Snow Projects Dennis Oppenheim

Below Zero, a series of snow projects by Dennis Oppenheim, opens January 11 [thru February 14] at John Gibson, Projects for Commissions, 27 East 67th Street, in New York. Using scale models, drawings, maps, charts, and photographs, Oppenheim describes vast projects encompassing miles of snow-covered land which he has just realized as terrestrial sculpture at Ft. Kent, Maine, while working in temperatures as low as 40 below zero.

In Annual Rings, Oppenheim has cut, chopped, ploughed, and sawed huge irregular circles into the frozen snow and ice of the St. John River in Northern Maine near the Canadian border [announcement photograph].

Melting Forest shows tree stumps atop a cliff with sawdust spreading downhill onto a frozen lake and collecting in a large rectangular hole.

Time Pocket uses the international date line reduced in scale and ploughed into the frozen river snow in truncated lines that cut a swath 8' wide and 2 miles long.

Horizontal Forest has the trees bordering Mud Lake, Maine, sawed off close to the ground and removed; then trenches are dug along the embankment and channels cut into the ice where the tree shadows fell.

Oppenheim also makes "decompositions" of objects such as manhole covers, metal gratings, brick walls, and ladders by re-

ducing them to their basic components. He is currently showing a Decomposed Whitney [building] at the museum's annual.

While serving as a consultant on an environmental highway project at Yale last summer, Oppenheim designed ways in which earth excavated from superhighways could be used as sculpture. In a New Haven swamp close by a highway, he used a sicklebar to carve "contour lines suggesting an aspect of height" into a grassy island, and sprinkled metal filings into the cuts. Near Exit 22 of the Long Island Expressway, he "activated an existing landslide" by deploying wood chips and boards in a landslide down the [steep] slope of an abandoned gravel pit.

Last year Oppenheim showed projects for sites in excess of 200 acres that landscaped earth, water, and vegetation into vast areas of orderly arrangements entirely abstract in concept. They were reminiscent of the features of race tracks such as the turns over which horses leap and the ha-ha hedges and masts associated with them. Other projects brought to mind Indian burial mounds or those vast earth workings in Illinois and in South America, which are best seen from the air, and which some people think are evidence of prehistoric or perhaps extra-terrestrial civilization.

Dennis Oppenheim was born at Mason City, Washington, in 1938 and educated at the California College of Arts & Crafts and Stanford where he earned an M.A. in 1966. He has been living in New York for two years.

timetrack

Fort Kent - USA/Canada

December 1968

Ausstellung EARTH ART

Cornell University, Ithaca, N.Y.

February 1969

Invitation

for exhibition DENNIS OPPENHEIM 1969

Gibson Gallery, New York

Below Zero Snow Projects Dennis Oppenheim
Opens Saturday January 11 - thru February 14
John Gibson 27 East 67th Street New York

Ausstellung EARTH ART

Cornell University, Ithaca, N.Y.

February 1969

PUBLISHED BY GIBSON GALLERY New York

Below Zero Snow Projects Dennis Oppenheim

1988, a series of snow projects by Dennis Oppenheim. January 11 thru February 14 at John Gibson, Projects for snow. 27 East 67th Street, New York City. For exhibition DENNIS OPPENHEIM 1988, Gibson Gallery, New York.

In Annual Snow, Oppenheim has dug, ploughed, and ploughed into the snow with a bulldozer and one of the John River in Vermont where the snow is deeper (an- cement photographs).

Melting Snow, which is a snow sculpture in a large angular hole.

Time Factor, which is a snow sculpture in a hole ploughed into the snow with a bulldozer.

Horizontal Earth, which is a snow sculpture in a hole ploughed into the snow with a bulldozer.

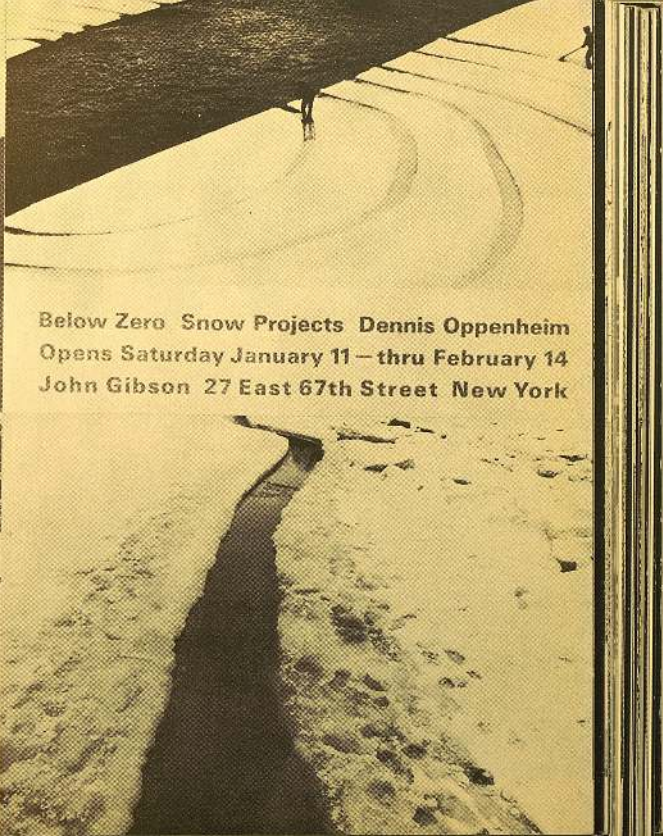
Oppenheim also makes "snow sculptures" in the snow with a bulldozer.

ducing them to their basic components. He is currently showing a Decomposed Whitney [building] at the museum's annual.

While serving as a consultant on an environmental highway project at Yale last summer, Oppenheim designed ways in which earth excavated from superhighways could be used. In a New Haven swamp close by a highway, he carved "contour lines suggesting an aspect of height" into a small island, and sprinkled metal filings into the cuts. Near Exit 1 of the Long Island Expressway, he "activated an existing land" by deploying wood chips and boards in a landslide down the steep slope of an abandoned gravel pit.

Last year Oppenheim showed projects for sites in excess of 200 acres that landscaped earth, water, and vegetation into vast areas of orderly arrangements entirely abstract in concept. They were reminiscent of the features of race tracks such as the turns over which horses leap and the ha-ha hedges and moats associated with them. Other projects brought to mind Indian burial mounds or those vast earth workings in Illinois and in South America, which are best seen from the air.

Dennis Oppenheim was born at Mason City, Washington, and educated at the California College of Arts & Crafts and where he earned an M.A. in 1966. He has been living in New York for two years.



Below Zero Snow Projects Dennis Oppenheim
Opens Saturday January 11 — thru February 14
John Gibson 27 East 67th Street New York

In ecological terms what has transpired in recent art is a shift from "primary" homestead to the alternate or "secondary" homestead. With the fall of galleries, artists have sensed a similar sensation as do organisms when curtailed by disturbances of environmental conditions. This results in extension or abandonment of homestead. The loft organism, stifled by the rigidity of his habitat, works on not recognizing his out-put waning to the contemplation of new ways to work within old bounds.

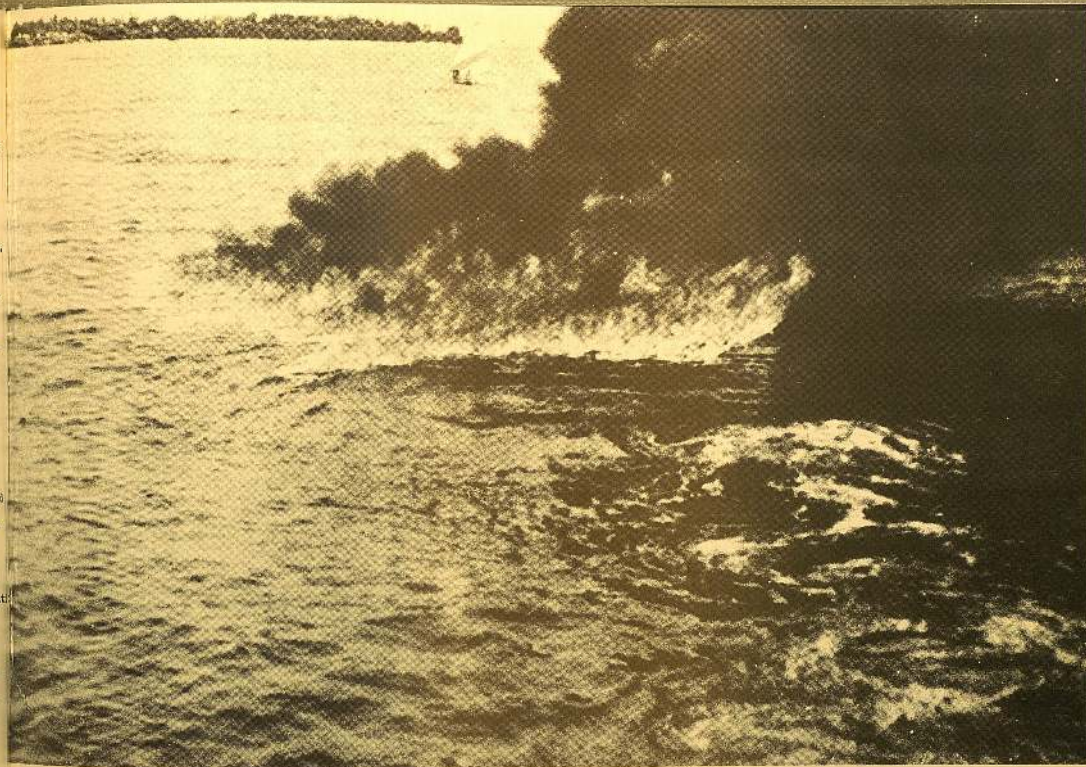
The more successful work from the minimal syndrome rejected itself, allowing the viewer a one-to-one confrontation with pure limit or bounds. This displacement of sensory pressures from object to place will prove to be the major contribution of minimalist art. However, when one's energy can be absorbed so wantonly by the "place you put your things"...it's time to consider a more deserving location.

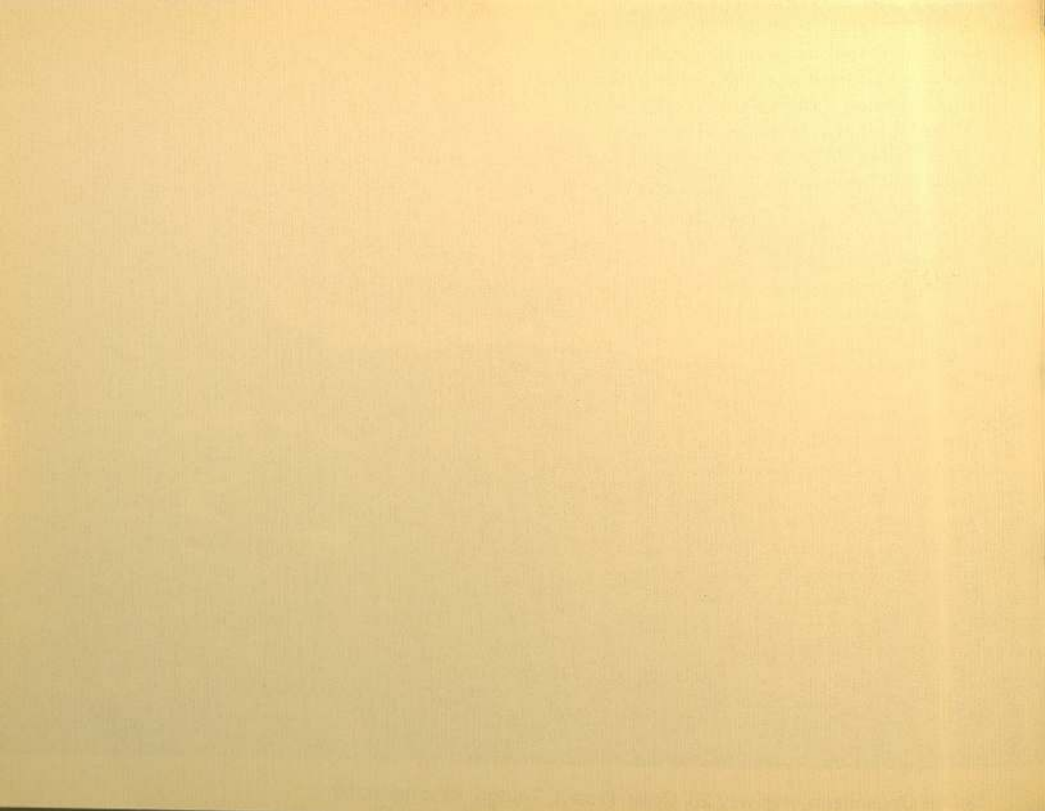
The terrestrial studio cannot accept the stringencies of this minimalistic influence. Reductionists need no longer have their source...art should not pay heed to vibrations returning from the misery of compositional superstitions. The vestiges of a loft micro-environment will not find rapport with the new sensibility.

The recent shift to terrain has evaporated the importance of discrete objects, and rejects what could be called "media distance", a force of indirect energy, compounded by allowing mobility, rigidity, and permanence a major position in scribbling aesthetic boundaries. The artist, relieved of dogmas which cover this indirect energy distribution, now responds directly to the terrestrial eco-system. Rather than the objectification of aesthetic impetus through physical media, the actual exterior framework which delivers stimulus will house and project the art. This allows the sculptor to work within the media. There is no deliberate transporting of materials for pre-arranged viewing or the isolation of individual components for contemplation. The aesthetic transaction is a constant force operating between polarities that affect major or minor change...the sculptor is now occupied by his material.

This summer I will work within the mid-western United States, using the wheat production and processing industry as a framework. Each stage of this media grid-work will be inspected and rearranged in accordance to a strict aesthetic master-plan. Last July, I directed the linear harvest of a 300' x 900' oat field in Hamburg, Pennsylvania. This time, isolated episodes will be directed towards a core network involving every permutation (from planting to distributing the product). The aesthetic effect of the interaction will permeate the range in which it deals: communication outside the system will come in the form of photographic documentation, excursion, and an annual report.

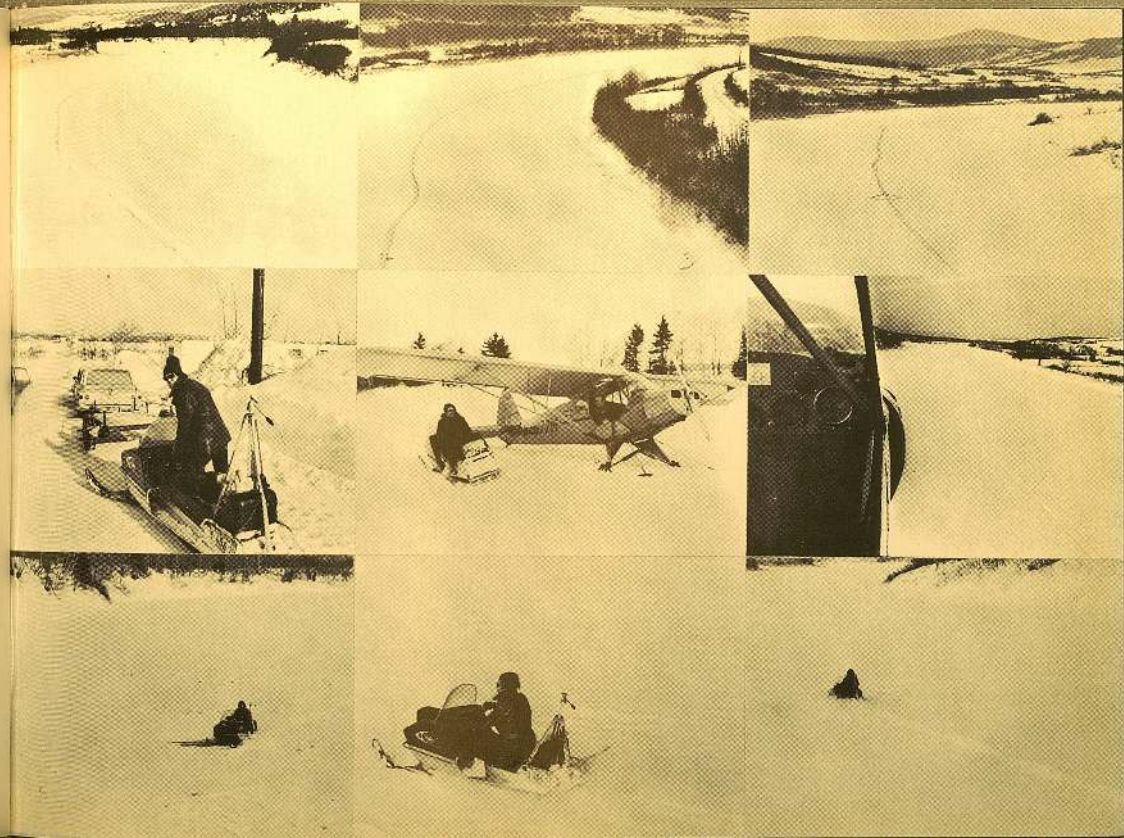
Dennis Oppenheim

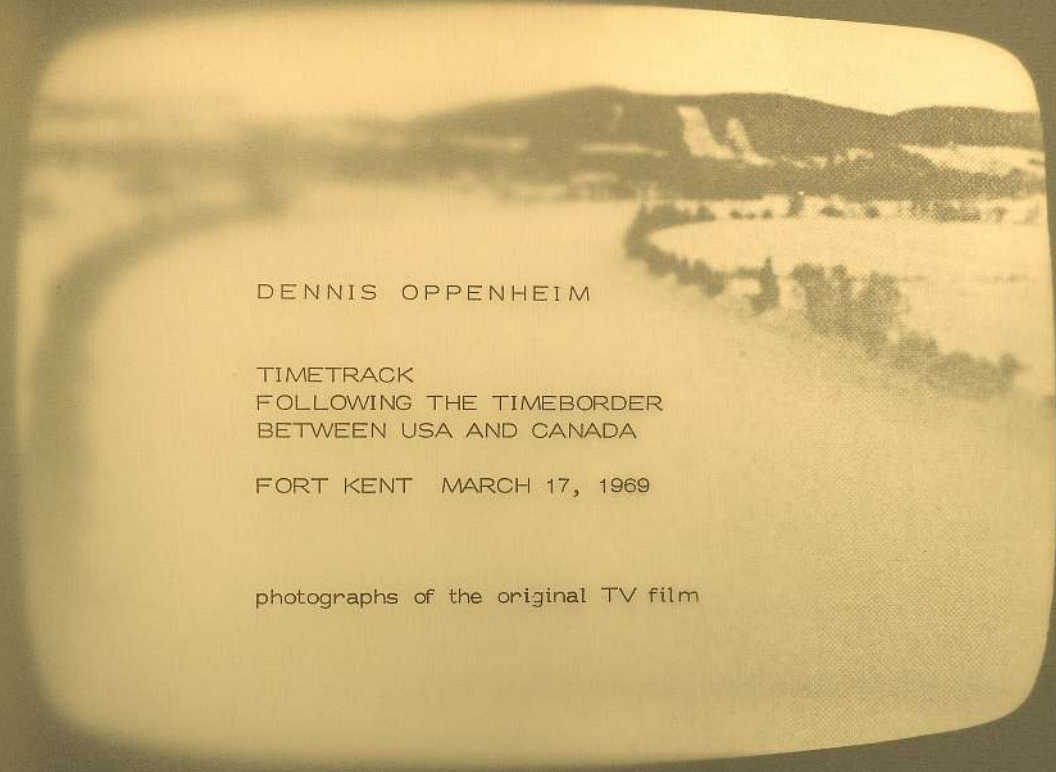




Arbeitsfotos

TIMETRACK





DENNIS OPPENHEIM

TIMETRACK
FOLLOWING THE TIMEBORDER
BETWEEN USA AND CANADA

FORT KENT MARCH 17, 1969

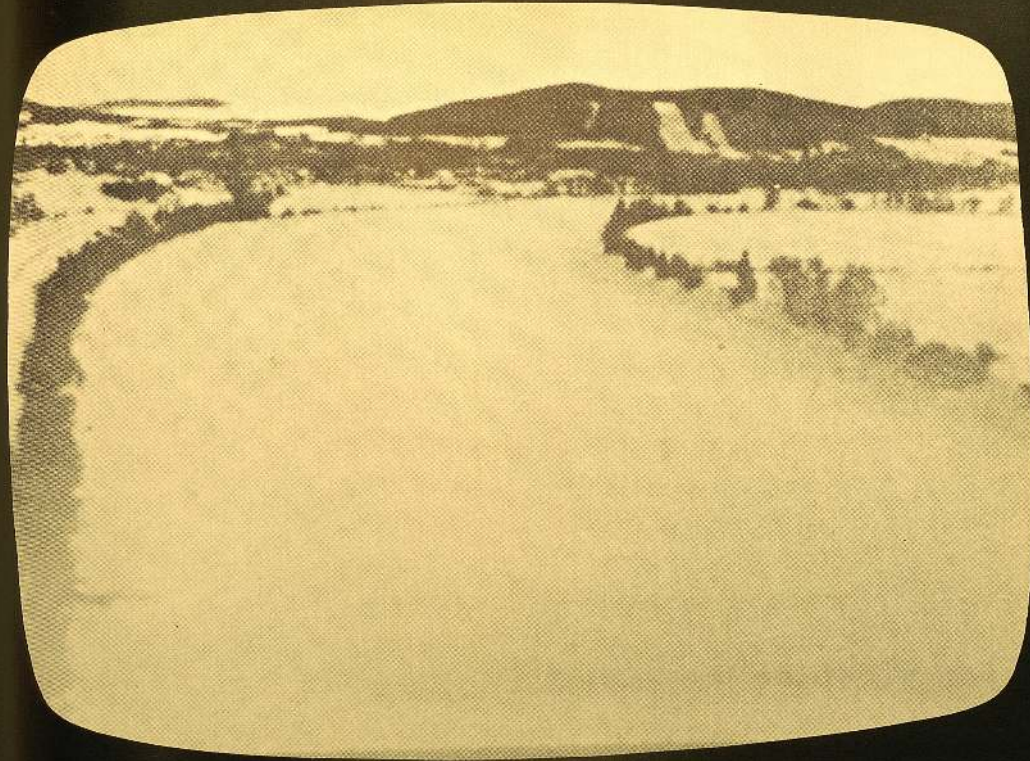
photographs of the original TV film

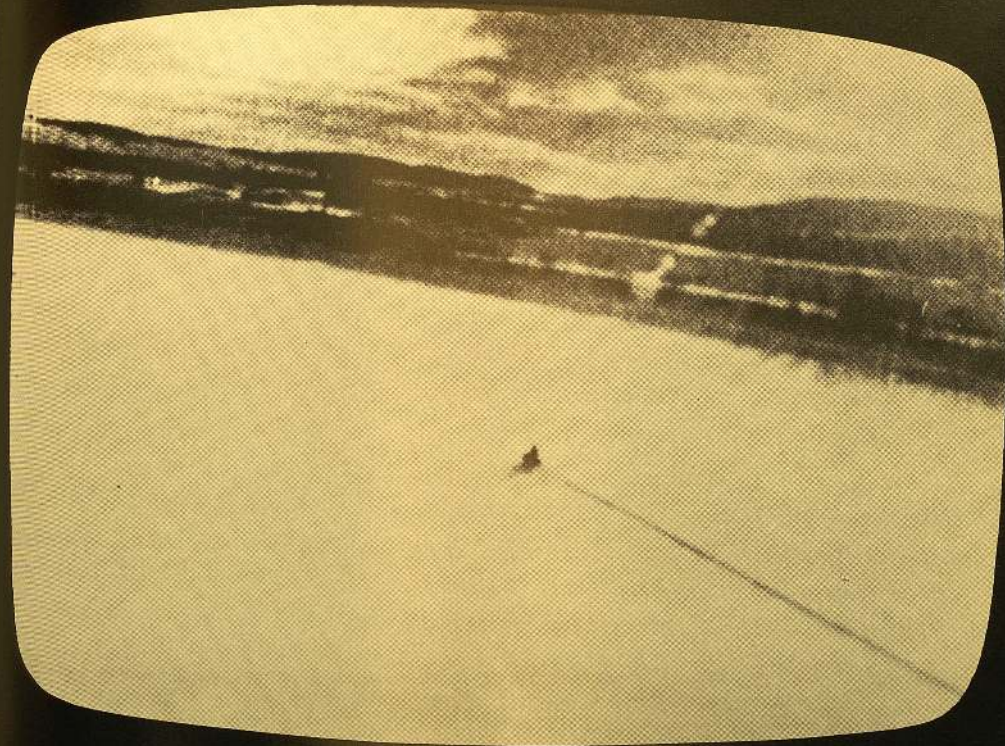
photographs of the original TV film

FORT KENT MARCH 17, 1968

BETWEEN USA AND CANADA
FOLLOWING THE TIMEBORDER
TIMETRACK

DENNIS OPPENHEIM







BOB SMITHSON



BOB SMITHSON



BOB SMITHSON

geboren 1938 in Passaic, New Jersey. Lebt in New York.

Einzelausstellungen:

Artist's Gallery, New York	1959
Galleria George Lester, Rom	1961
Dwan Gallery, New York	1966
Dwan Gallery, New York	1967
Dwan Gallery, New York	1968
Konrad Fischer, Düsseldorf	1968/69
Dwan Gallery, New York	1969

Gruppenausstellungen u.a.:

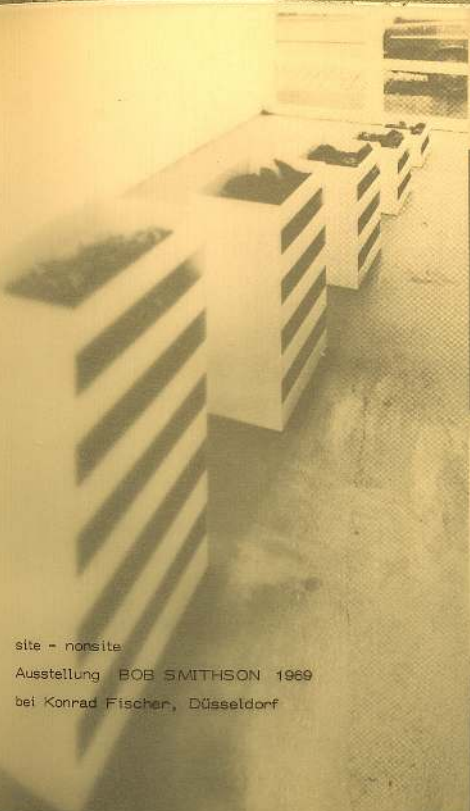
Primary Structures, The Jewish Museum, New York	1966
Dwan Gallery, New York	1966
Sculpture & Prints Annual, Whitney Museum, N.Y.	1966
New York Group, Dwan Gallery, New York	1967
Dwan Gallery, Los Angeles	1967
Scale Models and Drawings, Dwan Gallery, New York	1967
Art of the Real, Museum of Modern Art, New York	1967
The Tate Gallery, London	1968
Prospect 68, Kunsthalle Düsseldorf	1968
Earthworks, Dwan Gallery, New York	1968
Kunstmarkt Köln	1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y.	1969
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam	1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern	1969

Bibliographie:

M. Bochner	Art in Process - Structures, Arts Magazine, Juli 1966
L. Lippard	Visible Art and the Invisible World, Art International, Mai 1967
G. Baro	Ausstellungen in New York, Kunstwerk Febr./März 1967
L. Lippard	American Sculpture: A New Scene, Studio International, Jan. 1968
C. Blok	The Dematerialisation of Art, Art International, Febr. 1968
S. Tillim	Minimal Art in the Hague, Art International, Mai 1968
B. Rose	Earthworks and the New Picturesque, Artforum, Dez. 1968
B. Rose	Problems of Criticism, Artforum, Jan. 1969

Eigene Schriften:

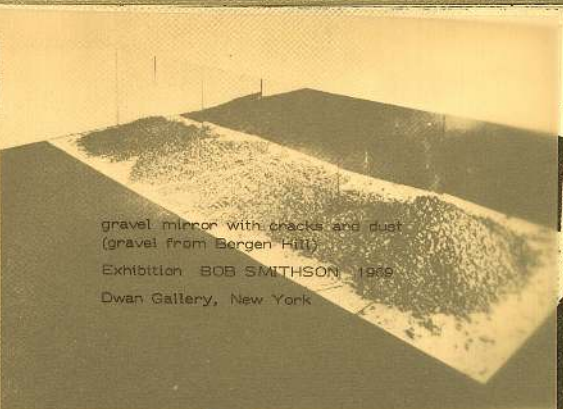
B. Smithson	Entropy and the New Monuments, Artforum, Juni 1966
B. Smithson	Quasi-infinities and the Wanting of Space, Arts Magazine, Nov. 1966
B. Smithson	Towards the Development of an Air Terminal Site, Artforum Nr. 10, Juni 1967
B. Smithson	The Monuments of Passaic, Artforum, Nr. 4, Dez. 1967
B. Smithson	A Museum of Language in the Vicinity, Art International, Nr. 3, März 1968
B. Smithson	A Sedimentation of the Mind, Earth Projects, Artforum Nr. 1, Sept. 1968



site - nonsite

Ausstellung BOB SMITHSON 1969

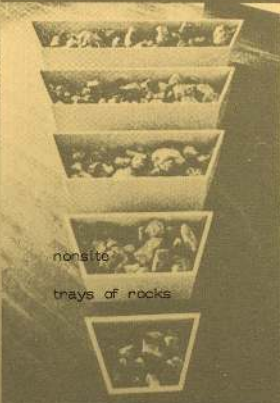
bei Konrad Fischer, Düsseldorf



gravel mirror with cracks and dust
(gravel from Bergen Hill)

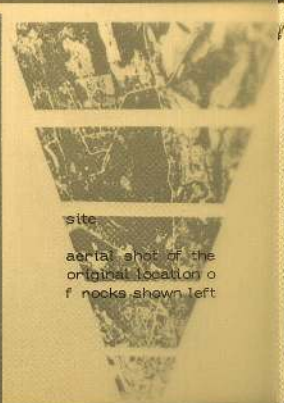
Exhibition BOB SMITHSON 1969

Dwan Gallery, New York



nonsite

trays of rocks



site

aerial shot of the
original location of
rocks shown left

BOB SMITHSON

geboren 1938 in Passaic, New Jersey. Lebte in New York.

Einzelausstellungen:

- Artist's Gallery, New York 1969
 Galleria George Laster, Rom 1961
 Dwan Gallery, New York 1967
 Dwan Gallery, Los Angeles 1967
 Dwan Gallery, New York 1967
 Konrad Fischer, Düsseldorf 1968/69
 Dwan Gallery, New York 1969

Bibliographie:

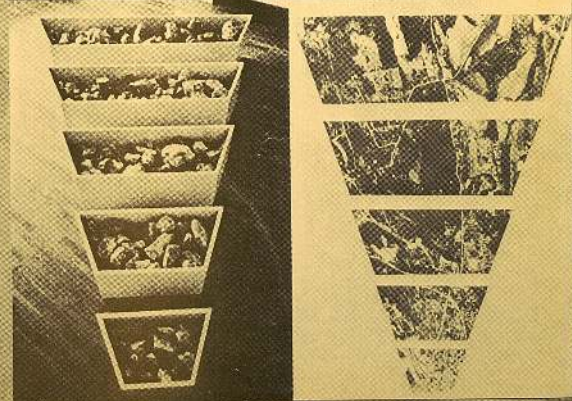
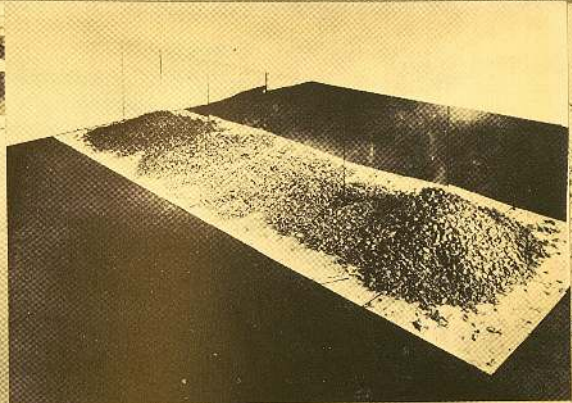
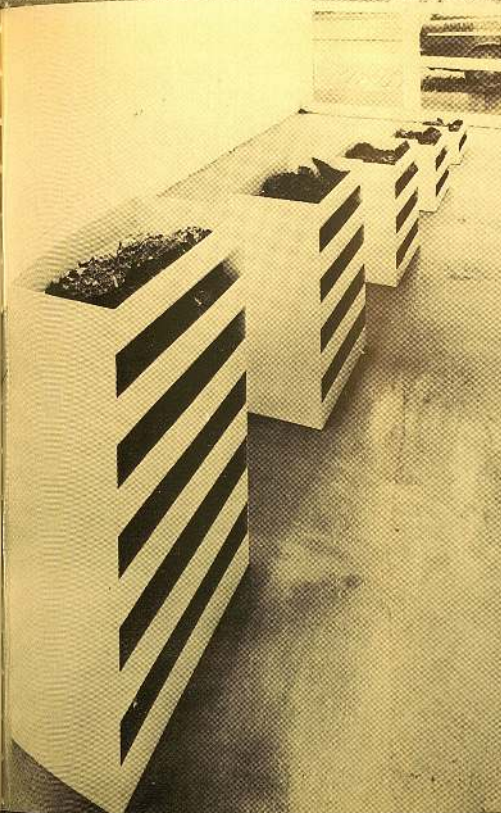
- M. Bochner Art in Process - Structures, Arts Magazine, Juli 1966
 L. Lippard Visible Art and the Invisible World, Art International, Mai 1967
 G. Baro Ausstellungen in New York, Kunstwerk Febr./März 1967
 L. Lippard American Sculpture: A New Scene, Studio International, Jan. 1968
 C. Blok The Dematerialisation of Art, Art International, Febr. 1968
 S. Tillim Minimal Art in the Hague, Art International, Mai 1968
 B. Rose Earthworks and the New Picturesque, Artforum, Dez. 1968
 Problems of Criticism, Artforum, Jan. 1969

Eigene Schriften:

- Entropie und die neuen Monumente, Artforum, Juni 1966
 Quasi-Infinities and the Way of Space, Arts Magazine, Nov. 1966
 Towards the Development of an Air Terminal Site, Artforum Nr. 10, Juni 1967
 The Monuments of Passaic, Artforum, Nr. 4, Dez. 1967
 A Museum of Language in the Vicinity, Art International, Nr. 3, März 1968
 A Sedimentation of the Mind, Earth Projects, Artforum Nr. 1, Sept. 1968

Gruppenausstellungen u.a.:

- Primary Structures, The Jewish Museum, New York 1966
 Dwan Gallery, New York 1966
 Sculpture & Prints Annual, Whitney Museum, N.Y. 1966
 New York Group, Dwan Gallery, New York 1967
 Dwan Gallery, Los Angeles 1967
 Scale Models and Drawings, Dwan Gallery, New York 1967
 Art of the Real, Museum of Modern Art, New York 1967
 The Tate Gallery, London 1968
 Prospect 68, Kunsthalle Düsseldorf 1968
 Earthworks, Dwan Gallery, New York 1968
 Kunstmarkt Köln 1968
 Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1968
 Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1968
 Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1968



site - non-site

- Ausstellung BOB SMITHSON 1969
 bei Konrad Fischer, Düsseldorf
 Entropie und die neuen Monumente, Artforum, Juni 1966
 Quasi-Infinities and the Way of Space, Arts Magazine, Nov. 1966
 Towards the Development of an Air Terminal Site, Artforum Nr. 10, Juni 1967
 The Monuments of Passaic, Artforum, Nr. 4, Dez. 1967
 A Museum of Language in the Vicinity, Art International, Nr. 3, März 1968
 A Sedimentation of the Mind, Earth Projects, Artforum Nr. 1, Sept. 1968

DIALECTIC OF SITE AND NONSITE

<u>Site</u>	<u>Nonsite</u>
1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some Place (physical)	No Place (abstract)
10. Many	One

Range of Convergence

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs and maps that belong to both sides of the dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container - the room. The plot or yard outside is yet another container. Two dimensional and three dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of a land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.

Robert Smithson 69

DOG TRACKS from the "First Stop" on Six Stops on a Section

On the site of my "first stop" (Bergen Hill) from Six Stops on a Section, I discovered an array of dog tracks around a puddle of water. The distribution of the tracks was indeterminate. Each of these tracks radiated many possible paths leading in all directions, a maze-like network some invisible with the help of my camera, which acted as a single point of view from an aerial position. My wife counted 50 dog prints in the 35 X 35 photo-blow-up of my snapshot, but many of the prints were obliterated by the overlapping of other print-points rendering a clear view impossible. Visualizing a direct route from any of these tracks would be hazardous, and bound to lead the viewer astray. The "section" of my "Six Stops" is based on a stratigraphic (sub-surface map) that extends along a line from New York City to Dingman's Ferry on the Delaware River in Pa. Each "stop" is a point where particles of earth were collected and then deposited into containers that follow the cross-section contours of the six mapped sites. The points of collected earth become enormous land masses in the containers. If you consider everything in N.Y.C. collapsed to the size of this magazine, you will get some notion of the process. A point in the mind, or a paw print in the mud, becomes a world of serial closures and open sequences that overflow the narrow focus of conscious attention.



dog tracks: 1969

Robert Smithson

* Also called "Laurel Hill"

map for six stops on a section 1968

dog tracks 1968

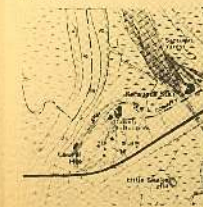
photograph from Bergen Hill (first stop)
six stops on a section

map for six stops on a section 1988

dog tracks 1988
 photograph from Bergen Hill (first stop)
 six stops on a section

DOG TRACKS
 From the "First Stop" on Six Stops on a Section

On the site of my "first stop" (Bergen Hill) from Six Stops on a Section, I discovered an array of dog tracks around a puddle of water. The distribution of the tracks was indeterminate. Each of these tracks radiated many possible paths leading in all directions, a maze-like network came into view with the help of my camera, which acted as a single point of view from an aerial position. My wife counted 38 paw prints in the 35 I 35 photo-blow-up of my snapshot, but many of the prints were obliterated by the overlapping of other print-points rendering a clear view impossible. Visualizing a direct route from any of these tracks would be hazardous, and bound to lead the viewer astray. The "section" of my "Six Stops" is based on a stratigraphic (sub-surface map) that extends along a line from New York City to Dingman's Ferry on the Delaware River in Pa. Each "stop" is a point where particles of earth were collected and then deposited into containers that follow the cross-section contours of the six stopped sites. The points of collected earth become enormous land masses in the containers. If you consider everything in N.Y.C. collapsed to the size of this magazine, you will get some notion of the process. A point in the mind, or a paw print in the mud, becomes a world of serial closures and open sequences that overflow the narrow focus of conscious attention.



Robert Smith

* Also called "Laurel Hill" N.J.



The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other—one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call "abstract geology." One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched.

The manifestations of technology are at times less "extensions" of man (Marshall McLuhan's anthropomorphism), than they are aggregates of elements. Even the most advanced tools and machines are made of the raw matter of the earth. Today's highly refined technological tools are not much different in this respect from those of the caveman. Most of the better artists prefer processes that have not been idealized, or differentiated into "objective" meanings. Common shovels, awkward-looking excavating devices, what Michael Heizer calls "dumb tools," picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs, and plows that simply push dirt around. Machines like Benjamin Holt's steam tractor (invented in 1885) — "It crawls over mud like a caterpillar." Digging engines and other crawlers that can travel over rough terrain and steep grades. Drills and explosives that can produce shafts and earthquakes. Geometrical trenches could be dug

with the help of the "ripper" — steel toothed rakes mounted on tractors. With such equipment construction takes on the look of destruction; perhaps that's why certain architects hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage. A sense of chaotic planning engulfs site after site. Subdivisions are made — but to what purpose? Building takes on a singular wildness as loaders scoop and drag soil all over the place. Excavations form shapeless mounds of debris, miniature landslides of dust, mud, sand and gravel. Dump trucks spill soil into an infinity of heaps. The dipper of the giant mining power shovel is 25 feet high and digs 140 cu. yds. (250 tons) in one bite. These processes of heavy construction have a devastating kind of primordial grandeur, and are in many ways more astonishing than the finished project — be it a road or a building. The actual destruction of the earth's crust is at times very compelling, and seems to confirm Heraclitus's Fragment 124. "The most beautiful world is like a heap of rubble tossed down in confusion." The tools of art have too long been confined to "the studio." The city gives the illusion that earth does not exist. Heizer calls his earth projects "The alternative to the absolute city system."

Recently, in Vancouver, Iain Baxter put on an exhibition of *Piles* that were located at different points in the city; he also helped in the presentation of a *Portfolio of Piles*. Dumping and pouring become interesting techniques. Carl Andre's "grave site" — a tiny pile of sand, was displayed under a stairway at the Museum of Contemporary Crafts last year. Andre, unlike Baxter, is more concerned with the elemental in things. Andre's pile has no anthropomorphic overtones; he gives it a clarity that avoids the idea of temporal space. A serification takes place. Dennis Oppenheim has also considered the "pile" — "the basic components of concrete and gypsum . . . devoid of manual organization." Some of Oppenheim's proposals suggest desert physiography — mesas, buttes, mushroom mounds, and other "deflations" (the removal of material from beach and other land surfaces by wind action). My own *Tar Pools* and

Cravel Pit (1966) proposal makes one conscious of the primal ooze. A molten substance is poured into a square sink that is surrounded by another square sink of coarse gravel. The tar cools and flattens into a sticky level deposit. This carbonaceous sediment brings to mind a tertiary world of petroleum, asphalt, uzokerite, and bituminous agglomerations.

FROM STEEL TO RUST

As "technology" and "industry" began to become an ideology in the New York Art World in the late '50s and early '60s, the private studio notions of "craft" collapsed. The products of industry and technology began to have an appeal to the artist who wanted to work like a "steel welder" or a "laboratory technician." This valuation of the material products of heavy industry, first developed by David Smith and later by Anthony Caro, led to a fetish for steel and aluminum as a medium (painted or unpainted). Molded steel and cast aluminum are machine manufactured, and as a result they bear the stamp of technological ideology. Steel is a hard, tough metal, suggesting the permanence of technological values. It is composed of iron alloyed with various small percentages of carbon; steel may be alloyed with other metals, nickel, chromium, etc., to produce specific properties such as hardness and resistance to rusting. Yet, the more I think about steel itself, devoid of the technological refinements, the more rust becomes the fundamental property of steel. Rust itself is a reddish brown or reddish yellow coating that often appears on "steel sculpture," and is caused by oxidation (an interesting non-technological condition), as during exposure to air or moisture; it consists almost entirely of ferric oxide, Fe_2O_3 , and ferric hydroxide, $Fe(OH)_3$. In the technological mind rust evokes a fear of disuse, inactivity, entropy, and ruin. Why steel is valued over rust is a technological value, not an artistic one.

A SEDIMENTATION OF THE MIND: EARTH PROJECTS

TOWARDS THE DEVELOPMENT OF AN AIR TERMINAL SITE

ROBERT SMITHSON

If it resembles something, it would no longer be the whole.
— Paul Valéry

Since July, 1966 I've been rendering consultation and advice as an "artist consultant" to Tippecanoe-Abbott-McCarthy-Stratton Engineers and Architects. The project concerns the development of an air terminal between Fort Worth and Dallas from time to time, after studying various maps, surveys, reports, specifications, and construction models. I meet with Walter Prokosch, John Gardner and Ernest Schiebert in order to discuss the overall plan. I have engaged in these discussions not as an architect or engineer, but simply as an artist. The discussions do not operate on any presupposed notion of art, engineering, or architecture. The problems disclose themselves, as we encounter them. Everything follows an exploratory path.

The actual meaning of an air terminal and how it relates to aircraft is one such problem. As the aircraft ascends into higher and higher altitudes and flies at faster speeds, its meaning as an object changes — one could even say reverses. The streamlined design of our earlier aircraft becomes increasingly more truncated and angular. Our whole notion of airlight is casting off the old meaning of speed through space, and developing a new meaning based on instantaneous time. The aircraft no longer "represents" a bird or animal (the flying tigers) in an organic way, because the movement of air around the craft is no longer visible. The meaning of airlight has for the most part been conditioned by a rationalism that supposes truths—such as nature, progress, and speed. Such meanings are merely "categorical" and have no basis in actual fact. The same condition exists in art, if one sees the art through the rational categories of "painting, sculpture and architecture." The rationalist sees only the details and never the

"The principal runways will extend from 11,000 feet to 14,000 feet, or about the length of Central Park. Consider an aircraft in the shape of an enormous 'blob' hovering over each an expanse.

whole. The categories that proceed from rational logic inflates a linguistic detail into a dated system of meaning, so that we cannot see the aircraft through the "speed." Language problems are often at the bottom of most rationalistic "objectivity." One must be conscious of the changes in language, before one attempts to discover the form of an object or fact.

Let us now try to delimit some new meanings in terms of the actual facts of today's new aircraft. By extracting esthetic morphologies from existing aircraft, the same way an artist extracts meanings from a given "art object," we should find a whole new set of values.

If an aircraft discloses itself on an instant network of time, the result is an immobilization of space. This immobilization of space becomes more apparent if we consider the high altitude satellite. The farther out an object goes in space, the less it represents the old rational idea of visible speed. The stream-lines of space are replaced by a crystalline structure of time. An example of this is the SECOR surveying satellite fabricated by the Cubic Corporation. This 45-pound object enables surveyors to tie together land masses separated by more than 2000 miles of land or water, or roughly the distance between the U.S. mainland and Hawaii. It increases the capability of the geodetic surveying program.

This kind of "aerosurveying" derives from a more elementary type of land surveying. The instrument that the surveyor uses on the ground level is a telescope mounted on a tripod and fitted with cross hairs and a level. This enables the surveyor to find the points of identical elevation. The surveyor locates the boundaries of land tracts by measuring various sites within a network of lines and angles. This he does with the aid of the "surveyor's measure":

7.92 inches = 1 link
100 links = 1 chain or 66 feet
80 chains = 1 mile
625 square links = 1 square pole
16 square poles = 1 square chain
10 square chains = 1 acre

640 acres = 1 section, or
36 sections = 1 township

The maps that surveyors develop from coordinating land and air masses resemble crystalline grid networks. Mapping the Earth, the Moon, or other planets is similar to the mapping of crystals. Because the world is round, grid coordinates are shown to be spherical, rather than rectangular. Yet, the rectangular grid fits within the spherical grid. Latitude and longitude lines are a terrestrial system much like our city system of avenues and streets. In short, all air and land is locked into a vast lattice. This lattice may take the shape of any of the six Crystal Systems. . . . I saw all the mirrors in the planet and none reflected me . . ." (Borges).

Alexander Graham Bell (1847-1922), known to most people as the inventor of the telephone, was also interested in the problems of aerodynamics, aeronautics, shipbuilding, engineering science, medicine, electrical engineering, and surveying. In Konrad Wachsmann's book *The Turning Point of Building*, we learn something of Bell's concern with "airborne structures" and how they relate to mass production. Bell designed kites based on tetragonal units, that on an esthetic level resemble the satellites such as the SECOR. His units were prefabricated, standardized and crystalline, not unlike Buckminster Fuller's inventions. He also built a pyramid-shaped outdoor observation station that reminds one of the art of Robert Morris. (Unlike Bell, Morris would not want to "live" in his art.) From inside his solid tetrahedron Bell surveyed his "flight" projects — the tetragonal lattice-kites. A grid connection was established by him between ground and air through this crystalline system. The solid mirrored the lattice. The site was joined to the sky in a structural equation. Bell's awareness of the physical properties of language, by way of the telephone, kept him from misunderstanding language and object relationships. Language was transformed by Bell into linguistic objects. In this way he avoided the rational categories of art. The impact of "telephone lan-

Zurück zur Erde

Neue Kunst in Amerika: Sandhaufen und ausgehobene Gräben — Die Landschaft wird entdeckt.

Eigenbericht der WELT
New York, 18. November

Das neue Kunst-Ding New Yorks ist Erde. Schwarzbraune Erde. Haufen Dreck, weißlich kalkige Erde der ausgetrockneten Wüste, Erde eingeschlossen in Plexiglasboxen, Erde gemischt mit Plastik-Kunststoff-Gelee, Erde als mit Plastik-, Kunststoffgefäße, Erde als Ding an sich. Kunstwerke! Erde in der Galerie! Erde bei Virginia Dwan, Erde für den Kunstgourmet, Erde für den Hip-Sammler. Zurück zur Erde, zurück zur Natur, ihr Erdbewohner, Erdarbeiter, Erdsammler, Erdbelden, Erdbewohner, Erdmanager. Die Kunst der Erdkünstler ist da.

Die Ausstellung bei Dwan führt den Titel „Earthworks“ (Erdenwerke). Die Einladung ist hellbraun, der Druck des Wortes „Earthworks“ ist aufgeraut, körnig wie Erdkruste. Dies ist die neue Plastik, die letzte Neuheit der „Nitty-Gritty“-Expression. Man gräbt aus, man wühlt in Erde und sammelt Steinbrocken, man sticht Gräben in die Wüste, man wird Landschaftsentdecker; die endlosen Strecken der gelbbraunen Sandwüste, der ausgedörrten Erdkrusten der USA werden vergewaltigt. Die neuen Landschaften brauchen Platz. Sie machen „Platz-Kunst“ (Place-art).

Bei der Dwan-Galerie (29 West 57 Street) sieht man die Werke von zehn Erdkünstlern. Karl Andre, Herbert Bayer, Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Sol LeWitt, Roloff Smithson, Stephen Kaltenbach.

Ist dieses Phänomen ein neuer Kunst-Untergrund-Durchbruch?

Um die Bedeutung dieser neuen Richtung — die in der Natur, mit der Erde, in der Landschaft ihren Ausdruck sucht — zu verstehen, muß man das amerikanische Wörter Universal Dictionary benutzen, um die Wörter „dig“ (graben) und „dirt“ (Dreck) zu studieren.

„To dig“ heißt soviel wie ausgraben, freilegen, öffnen, die Erde aufgraben, mit einer Schaufel oder einem harten, scharfen Instrument, die Erde aufwühlen, in der Erde suchen (nach Gold) oder die Erde aufwühlen, um Kartoffeln zu ernten. Die Erde aufbrechen, um einen Durchgang, eine Passage zu graben, und dabei einen Haufen aufschichten wie einen Maulwurfhaufen. Einen Garten auf-

wühlen. „To dig down“ unterirdisch graben, unterminieren. „To dig in“ sich mischen, indem man alles mit einer Oberfläche von Dreck bedeckt. „To dig up“: etwas von der Erde erhalten, indem man mit einem Spaten oder anderen Instrument etwas aus der Erde heraushebt. Steine, Steinbrocken. „To dig“ heißt aber auch: ernsthaft studieren, hart und konsequent lernen, büffeln, schenken (College Slang).

Die philosophischen Hintergründe des „Grabens“ in Erde kommen klar zum Ausdruck, wenn man diese Bedeutungen feststellt. Dirt, soviel wie Dreck, Dörs. Hier sagt Webster folgendes: „Dirt“ — etwas dreckig, stinkend, unrein machen. Jede schmutzige Substanz, Excremente, Erde, Sumpf, Staub, alles, was schmutzig ist oder schmutzig macht. Dirt — Schmutz ist aber auch alles abstrakt Schmutzige, Gemeine, Verdreckte, Widerliche.

Die Beschäftigung einer Künstlergruppe, die nach bis vor kurzem im „reinen Raum der Geometrie“ ihren Ausdruck fand, ist bemerkenswert. In Zeiten der Umstellung, des Protests der Schwarzen, der Weißen (Black Power, Black Panthers, neuen George Wallace und des amerikanischen Faschismus).

Umgang mit Steinbrocken

Die neue Erdkunst ist Protest-Kunst in einer abstrakt naturalistischen Form. Sie ist wohl ebenso bedeutend wie die Pop-Kunst im Jahre 1960. Jetzt, 1968, beginnt eine völlig neue Kunstbewegung: Zurück zur Natur in einer monumental raumbewußten Form.

So schreibt Howard Junker in der Saturday Evening Post: „Erdarbeiter suchen nach einem neuen Kunstausdruck, der nicht mit wertvollen Objekten zu tun hat oder mit Innenarchitektur und Innendekoration, jedoch mit „Platz“ (Place) und dem Aktivieren von Erdfächern. „Die skulpturalen Erfinder der vorletzten Saison, die Minimalisten, die die Plastik bis zu den geometrischen Quellen entleert hatten, waren mit Raum, nicht aber mit dem Platz, dem Ort beschäftigt, sie akzeptierten die Limitationen des Raumes.“

Jetzt wandern, fliegen, reisen die Erdarbeiterkünstler in die Wüste, nach Colorado, um „Situationen“ zu schaffen, die der endlosen Weite des riesigen Amerikas gerecht werden. Michael Heizer ist erst 24 Jahre alt. Seit Dezember 1967 ist er viermal von New York nach dem Westen gefahren. Im Flugzeug eines Freundes. Ergebnis: ausschweifende schwimmende, schwebende „negative Objekte“ im Boden, in der trockenen Erdkruste — oder Gräben mit dem Spaten ausgehoben in kunstvoller meilenlanger Spiralenform. Man denkt an die weißen Spuren der Himmelschreiber. Heizer schreibt seine Signatur — nicht mit der Feder, nicht mit dem Pinsel, aber mit dem Spaten, nicht auf Papier oder überdimensionale große Leinwand wie Al Held — sondern direkt in die Landschaft selbst. Er attackiert die Erde. Er sagt: „Es ist ungeschön, unattraktiv, es ist entsetzlich.“ Aber er will. Und nach glanzvoller Erdarbeit fotografiert und filmt er seine Werke in Farbe. Das Resultat ist in der Dwan-Galerie Hing Glas in riesigen wandbildgroßen Farbfotografien zu sehen.

Heizer beeindruckt. Er ist neu. Er erschafft heute ebenso plastisch neuartige wie einstmalige Zeile war, als er inspiriert durch die Weite der kalifornischen Landschaft, in dem Beginn der vierziger Jahre seine ersten horizontalen Streifenbilder malte — diese flachen „Nichts-Landschaften der endlosen Ebenen“, diese „inneren Landschaften“ des abstrakten Expressionismus. Jetzt des abstrakten Expressionismus. Heizer hat Tausenden und Tausenden von Erde geschaukelt, sein „Krieger mit Schwanz“ (Carlisle) mißt 120 Fuß, es ist 18 Fuß breit und zwölf Fuß tief. Ein Erdmonument. Geschaukelt im August 1968 in Nevada.

In den letzten Monaten arbeiteten die Kunst-Erdarbeiter in den verschiedenen Gegenden Amerikas und auch in Europa. Sie fanden ihre Wegweiser. Geldgeber ist der Taxi-Krossus und Avantgarde-Sammler Robert Scull. Heizer hat mehrere Arbeitsmethoden, entweder schaufelt und gräbt er, verändert die Oberfläche der Erde, oder er ändert die Oberfläche der Erde, oder er besetzt die Oberfläche in Mustern über hundert Meilen lange Strecken und schafft Muster der Oberfläche.

In der Fotografie sehen diese Erdarbeiten wie großartige bunte Land-

schaften aus, weiße Wolken auf blauem Himmel, gelbliche Wüsten-Erde, die Bergkette als Hintergrund, das „Feuer-Erdmuster“ als Design, und Mittelgrund des Wertes.

Milton René di Rosa hat Dennis Oppenheim den Auftrag gegeben, die Felsen und Täler seiner Fruchtform in Kalifornien umzugestalten. Robert Smithson, einer der intelligentesten Minimalisten New Yorks, wird in der Dwan-Galerie Steine, eingebettet in Holzkisten, die in bestimmter Ordnung platziert, eine Pyramidenform ergeben. Smithson entdeckte schon vor einem Jahr „Sites“, Gegenden in New Jersey, und Steine, als eine Art mystisches Objekt. Er nennt diese „Sites“, die er entdeckte, jedoch „Non-Sites“. Nicht-Gegenden. Smithson behauptet, von Science-Fiction-Romanen inspiriert zu sein.

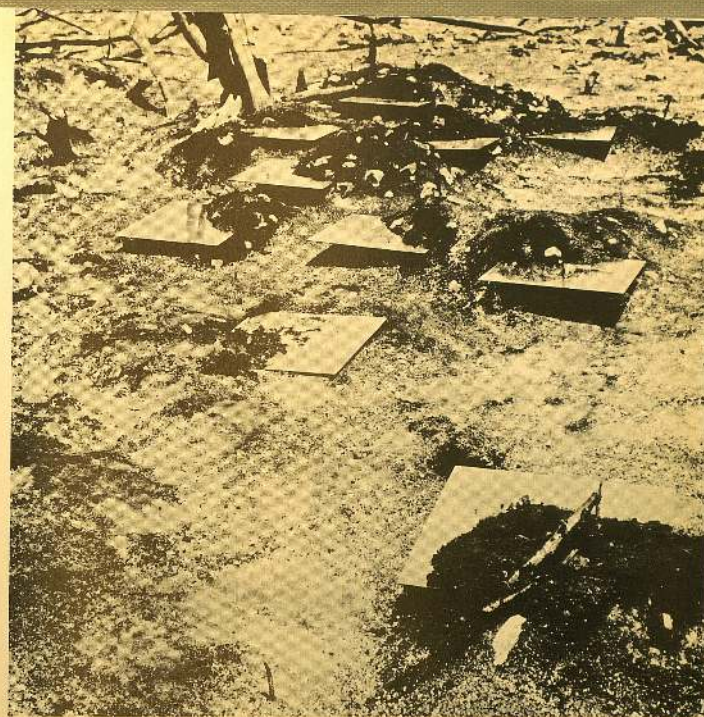
Karl Andre arbeitete in Woody Creek Canyon, in der Nähe von Aspen, in Colorado. Er entdeckte „Particles“ in den Steinbrocken, die er zu kleinen Bergen aufschichtet. Auch er geht zur Natur zurück. Ein Karabiner zeigt seine Arbeit, entwirrt und in Klöße geschaltene Holzstäbe, die wie riesige Schlangen durch Waldklickeleien gelegt sind, hohler der Ziegel, die Andre in Museen und Galerien platzierte.

Die neue Bewegung zurück zur Erde, zurück zur Natur wird viele Nachahmer finden. Es gibt so viele Plätze, Hängehöfe, vordrehte Schreibergärten, Euphasie, Autodisziplin, Abfall-Landschaften, wo graben werden kann. Man erträgt sich schon dabei, wie man in jeder Regenpfütze neben den Automaten-Abhängen der Vorstädte „Kont“ sieht — gemacht von den neuen Erdarbeiter.

Robert Morris brachte einen kleinen Berg von brauner Erde in die glühende Reinheit der Dwan-Galerie. Die Natur-Erde, dieser überdimensionale Maulwurfhaufen ist verunreinigt mit Metallröhren, einem Haufen von hellbraunem Plastik-Gelee und ähnlichem Abfall aus der Industrielandschaft der Vorstädte.

Bei kalifornischen Objekten in Mustern über hundert Meilen lange Strecken und schafft Muster der Oberfläche.

121 Platz



Robert Smithson, First Mirror Displacement, Yucatan, Mexico, 69



Robert Smithson, The Spiral Jetty, Utha, 70, USA



JAN DIBBETS

1941 in Holland geboren. Lebt in Amsterdam. Ausbildung: St. Martin's School of Art, London

Einzelausstellungen:

Galerie 845, Amsterdam 1965
Galerie Swart, Amsterdam 1966
Galerie Swart, Amsterdam 1967
Stedelijk Museum, Schiedam 1967
Konrad Fischer, Düsseldorf 1968
Gibson Gallery, New York 1969
Seth Siegelaub (Postcard), exh. by mail 1969
Museum Haus Lange, Krefeld 1969

Gruppenausstellungen u.a.

Serielle Formationen, Universität Frankfurt 1967
"Dies alles Herzchen ...", Galerie Loebr, Frankfurt 1967
Liga Nieuw Beelden, Stedelijk Museum Amsterdam 1967
Public Eye, Kunsthaus Hamburg 1968
Rassegna d'arti figurative 3, Amalfi, Italien 1968
Junge Kunst aus Holland, Kunsthalle Bern 1968
Galerie Swart, Amsterdam 1968
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969
Paula Cooper Gallery, New York 1969
Simon Fraser University, Vancouver 1969

Bibliographie:

F. Hartzema Dutch Treats. Art and Artists, Nr. 6, 1967
M. Vos Jaarboek Overijssel 1967
J. Clay Robho Nr. 4, 1968
F. Hartzema Vor beeldende kunst moet je kunnen kijken, Museumsjournaal, Serie 13, Nr. 4, 1968
G. van Elk Amalfi: arte povera en azioni povere, Museumsjournaal, Serie 14, Nr. 1, 1969
G. Celant Ante & Azione povera, Mazzotta Editore, Milano 1969
T. Trini Immaginazione conquista il terrestre, Domus 471, Febr. 1969
J. Dibbets Pieces of a Talk, Galerie Swart 1968
J. Donia Das Laboratorium der Zukunft, Junge Kunst aus Holland, Kunsthalle Bern 1968
G. Celant Arte povera più azioni povere, Rumma Editore, RA 3 Amalfi 1968, 1969



grasruiten 1967

Holland

Objekt für Ausstellung

"Dies alles Herzchen wird
einmal die gehören"

veranstaltet von Paul Maenz
Galerie Loebr, Frankfurt
1967

grasrol 1967

Holland

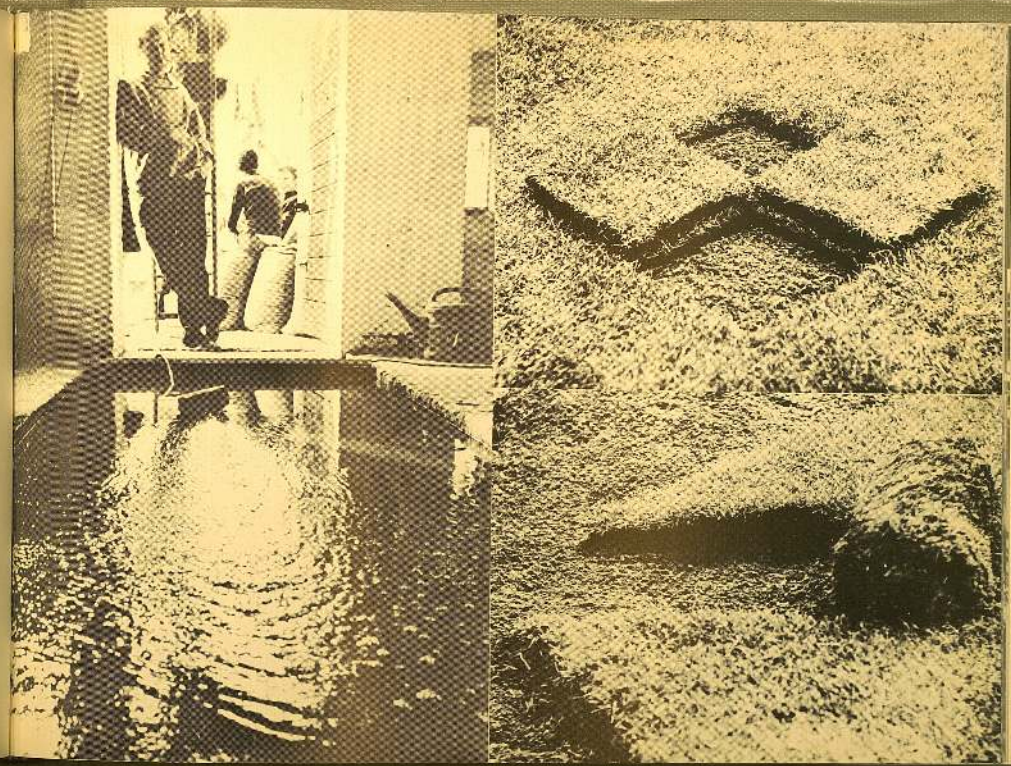
J. van
 H. van
 E. van
 G. van
 G. van
 G. van
 K. van
 G. van
 S. van
 M. van

1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987

B. van
 F. van
 M. van
 J. van
 G. van
 G. van
 G. van
 G. van
 G. van
 G. van

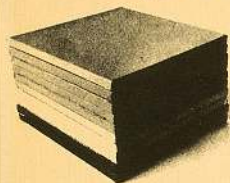
1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987

1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987
 1987



JAN DIBBETS

Robho Nr 4



« Ma dernière peinture... »

Jan Dibbets, né en 1941. Habito Amsterdam : « J'ai arrêté la peinture en 1967. Avant, je faisais des assemblages de toiles monochromes. En Avril 1967, j'ai réalisé un dernier assemblage, une superposition de toiles vierges que j'ai nommée « My last painting ». En septembre, à Francfort, j'ai présenté dans une galerie une exposition d'eau. Le sol de la galerie était creusé régulièrement sur un mètre de large. La rigole commençait devant la porte et traversait toute la pièce. Souvent, en entrant, les gens tombaient dans l'eau, qui était juste au niveau du sol. Simultanément j'ai commencé mes « perspectives corrigées » : une ellipse, qui, vue de l'entrée d'un jardin, avait l'air d'un rond en déséquilibre par rapport au sol. J'ai travaillé à toutes sortes de perspectives (voir photos). Elles doivent être regardées d'un point précis. Certaines sont faites le long d'une ligne de chemin de fer. Le spectateur les aperçoit de son wagon en passant.

Je fais la plupart de ces œuvres avec des matériaux éphémères : sable, herbes creusées, etc. Ce sont des démonstrations. Je ne les fais pas pour les garder — mais pour les photographier. L'œuvre d'art, c'est la photo. Tout le monde doit pouvoir reproduire mon travail.

Au récent congrès d'Amalfi (octobre), j'ai planté huit bâtons dans l'eau, vingt centimètres au dessous de la mer. D'où nous étions — un surplomb de cinquante mètres — on voyait les bâtons osciller dans l'eau.

Artikel aus ROBHO Nr. 4, 1968



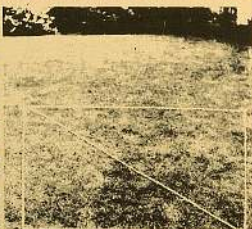
Sculpture d'herbe à voir d'un train. 1968.

L'œuvre, c'était cela.

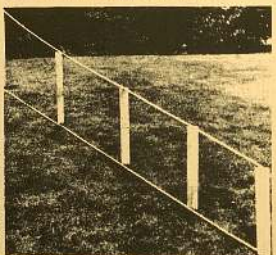
Actuellement, je prépare une émission pour la télévision de Berlin. Les gens auront un Dibbets chez eux, sur leur poste, pendant cinq minutes. L'œuvre : un tracteur creusant sur le terrain un trapèze qui, avec la correc-

tion de perspective, épousera exactement le cadre rectangulaire du poste de télévision.

Mes œuvres ne sont pas exactement faites pour être vues. Elles sont plutôt là pour vous faire fugitivement sentir que quelque chose ne va pas dans le paysage...

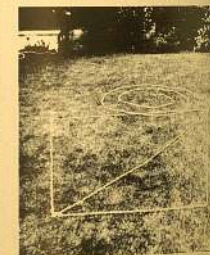


Trois fausses perspectives. 1968.



Œuvre entre deux marées.

Vendre mon travail ? Vendre se fait en partie de l'art. Peut-être y aura-t-il des gens assez idiots pour acheter ce qu'ils peuvent réaliser eux-mêmes. Tant pis pour eux. (Sur Dibbets, bibliog : Robert Menzies, Museum Journal, n° 4 1968).



perspective correction 1967

1. Pfahl = 35 cm hoch

5. Pfahl = 175 cm hoch

perspective correction 1968

rope

Entwürfe zu

Wassertisch Grastisch/-stuhl Sandtisch

1968

perspective correction 1968

rope

JAN DIBBET



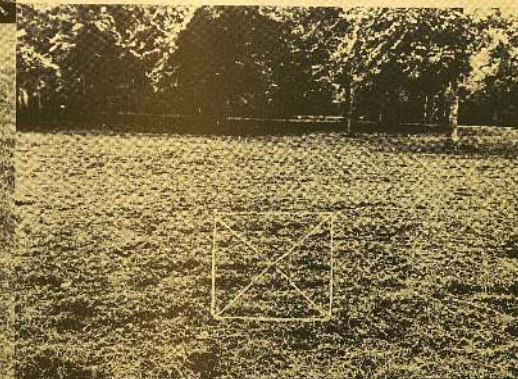
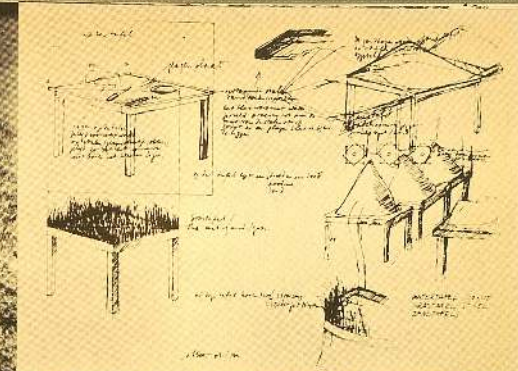
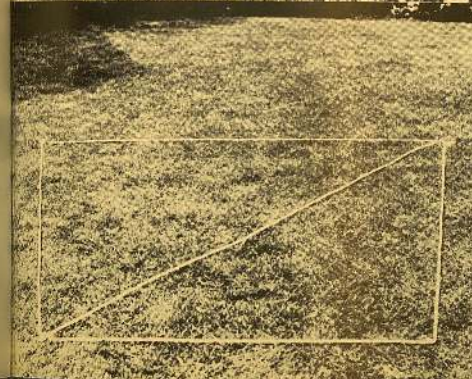
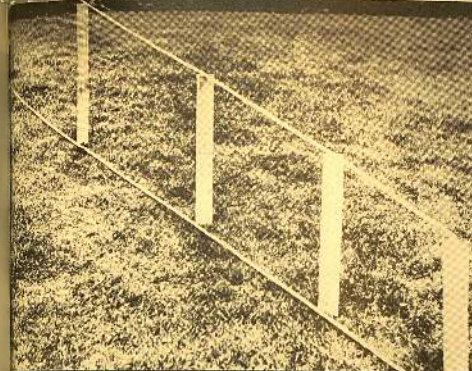
Entwürfe zu
Wassertisch
Grastisch/-stuhl
Sandtisch
1988

Jen
dam
Avant,
monoch
dermier
toiles
peintie
présen
d'eau,
lièrent
comm
toute
lombal
du so
• per
qui, v
d'un r
J'ai tr
(voir
d'un
long
tateur
Je
matér
sées,
les f
les p
photo
mon
Au
planté
mètres
étions
— on

perspective correction 1988
éqpe

perspective correction 1987
1. Pahl = 95 cm hoch
2. Pahl = 178 cm hoch

perspective correction 1988
éqpe



dibbets (27): voor beeldende kunst moet je kunnen kijken

Instellingen als galerie en museum zijn in onze maatschappij geworden tot promotors van nieuwe richtingen in de beeldende kunst. Het museum en de galerie maken de kunst kenbaar.

Dit heeft tot gevolg dat veel kunstenaars ongewild hun beeldende konseptie zoeken van uit het museum of in betrekking tot de galerie. Daarnaast dringt de galerie nog een extra aspekt op aan de beeldende kunst nl. de eventuele verkoopbaarheid.

Toch moet men zich wel realiseren dat het museum en de galerie in hun huidige vorm instituten zijn die vaak niet meer voldoen aan de nieuwe eisen die de kunst stelt. Bovendien houdt het zich vastleggen aan een norm van exposeren en verkopen een angstige belemmering van de creativiteit in voor de kunstenaar.

Het schilderij en het beeld zijn voor de beeldende kunst een cliché geworden. Ik zoek bewust naar een vorm van kunst die niet door traditie gebonden is, en waarin het oeuvre minder belangrijk is dan het onderzoek. Er zijn zoveel kijksituaties, dat het zich recht plaatsen voor een schilderij of het lopen rond een beeld wel van de allereenvoudigste soort zijn. Men kan over iets vliegen, langs iets lopen, rijden (per auto of trein), aan iets voorbij varen, enz. Men kan de toeschouwer in de ruimte desoriënteren, integreren, men kan hem verkleinen en vergroten, men kan hem de ruimte opdringen en weer ontnemen.

Ik ga ervan uit geheel vrij te zijn om alle mogelijkheden te kunnen benutten, zonder me nog langer om het probleem te bekommeren of iets tot de beeldende kunst behoort of niet. Ik maak niet het eeuwige kunstwerk, maar geef visuele informatie.

Jan Dibbets

May 27 (Monday) and May 30
May 31 1969 at 3:00 Greenwich Mean Time
The artist will make the gesture
at the place marked "X" in
Amsterdam, Holland

May 27 (Monday) le 12 May (lundi) le 30
May 31 1969 à 3:00 heures de l'après-
midi Les Distributions fera le geste comme
il est marqué à l'endroit marqué "X" à
Amsterdam, Pays Bas

May 27 (Monday) 12 Mai (Montag) und 30 Mai
May 31 1969 um 3:00 Nachmittags (GMT). Jan
Dibbets das Gebilde wie am anderen Seite
der Karte mit einem "X" bezeichnen
in Amsterdam, Holland

May 27 (Monday) 12 mei (maandag) en 30 mei
May 31 1969 om 3:00 uur 's middags (GMT).
Jan Dibbets het gebaar, zoals op de andere
kant van kaart, maken op de met een "X"
aangegeven plek in Amsterdam, Nederland

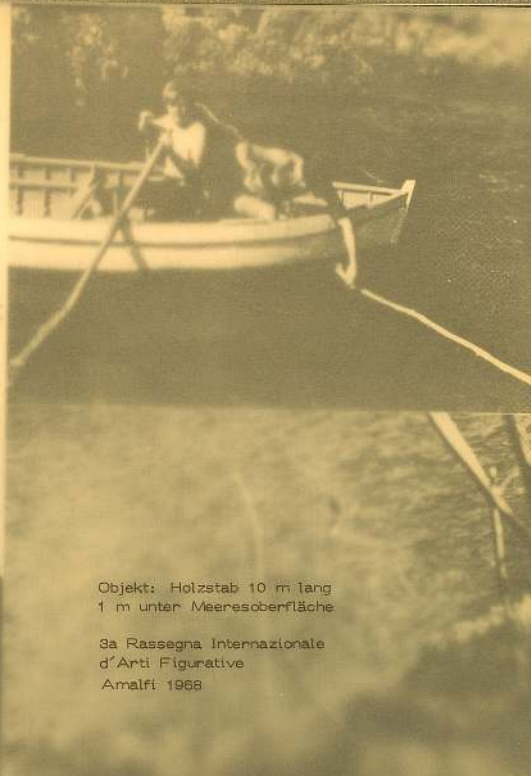
Embericht
perluchtpost?
gebruik
van luchtpostbloed



Mr. Gerry Schum
230 MARK?
Brucher Wuhle
(in schöne Film!)
5657 Haan b. Düsseldorf
Germany



Postkartenausstellung 1969
postcard information
by Seth Siegelaub, New York



Objekt: Holzstab 10 m lang
1 m unter Meeresoberfläche
3a Rassegna Internazionale
d'Arti Figurative
Amalfi 1968

I grasprojecten

- 1 grasstapelingen (67), stapels graszoden
- 2 grasrollen (67). Deel van de grasmat wordt diagonaalsgewijs vanuit de hoek(en) opgerold. In een besloten ruimte liggen de 'grasmatten' (120x120 cm) in de 4 hoeken van de ruimte. Er wordt telkens maar één hoek opgerold. (Konrad Fischer galerie, Düsseldorf 68).
- 3 ploegprojecten (67). Al dan niet met correcties op het perspectief. Alleen mogelijk met opgelegd kijkpunt, bijv. weilanden langs spoorbaan of snieweg. Het weiland wordt met ploeg en traktor ingedeeld in vierkanten (niet kleiner dan 2x2 meter). Er ontstaat een geruit patroon op de grond. Door zich snel voort te bewegen langs dit patroon (auto, trein) zal het een telkens wisselend geheel zijn. Deze projecten strekken zich over meerdere kilometers uit (bijv. langs de spoorbaan Amsterdam-Hilversum). Op dit project zijn verschillende variaties.
a) grasringen, b) tot aan de horizon evenwijdige voren, correctie op het perspectief, c) zandwallen met gras begroeid.
- 4 grasfoto met zandrandje. De foto als kunstwerk. Foto van gras met langs de rand een uitgestoken zandrand, zo dat deze overal op de foto evenwijdig loopt aan de rand van de foto.

- 5 graslief en grasstoelen (68), grasinterieurs. Witte tafel waarvan het blad bestaat uit mais, en lang opgeschoten gras, de stoelen (2) dlo op de zittingen. Ook watertafels met voorwerpen erop die net boven het blad (glas en water) van de tafel liggen (68).

II waterbassins

- 6 Bassins die zich uitstrekken over de gehele lengte of breedte van een ruimte. Altijd zo dat het water gelijk met de vloer komt te staan. (galerie Loefer, Frankfurt 67).
- 7 waterbakken. Zwart stalen bakken van 1x1 meter, in 2 rijen van 3 aan elkaar gesloten (opstaande randen niet meer dan 2 cm). Eventueel in een ruimte te combineren met hoooppars (67).

III hinderobjecten (68)

- 8 alleen voor groeps tentoonstellingen (Institut für visuelle Dokumentation). Zandhoppen $\pm$ 60 cm hoog, droog wit zand, waaruit telkens een $\pm$ 160 cm lang van de bast ontdaan donnestammetje steekt. Bij ieder in de zaal aanwezig kunstwerk wordt een paal met zand gezet. Door de grote verscheidenheid aan voorwerpen in de zaal, zal men onmiddellijk de zandhoppen met de daaruit stekende paaltjes als een geheel overzien. Men zal zich op deze eenheid in de ruimte oriënteren. De kompositie is dus afhankelijk

van de tentoonstelling.

- 9 de paaltjes hangen aan een draad aan het plafond. De punt van ieder zandhoopje $\pm$ 10 cm van de onderkant van het paaltje.

IV geharkte zandruiten, zandstrepen, zandsproren

- 11 ruiten in zand gehark (strand)
- 12 strepen in zand gehark
- 13 zandsproren. Kleine bergjes zand die overal over de grond verspreid zich bevinden.

V projecten met correcties op het perspectief (67/68)

- 14 stok, paal en lat projecten. De stokken, latten of paken worden op tevoren berekende afstanden in de grond gestoken op zodanige wijze dat zij in tegenstelling tot de andere dingen in het landschap geen perspectief vertonen. De paaltjes worden naar de horizon toe dikker en langer en staan steeds verder uit elkaar.
- 15 perspectivische correcties met touw. Hetzelfde principe als bovenstaand, maar nu met touw tussen de paaltjes.
- 16 correcties op het perspectief van een lege kamer. Een touw gespannen langs de 4 wanden van een kamer, zodanig dat de kijker die slechts vanuit één punt (deur) in deze ruimte kan binnenkijken, alle touwen schijnbaar evenwijdig ziet aan de

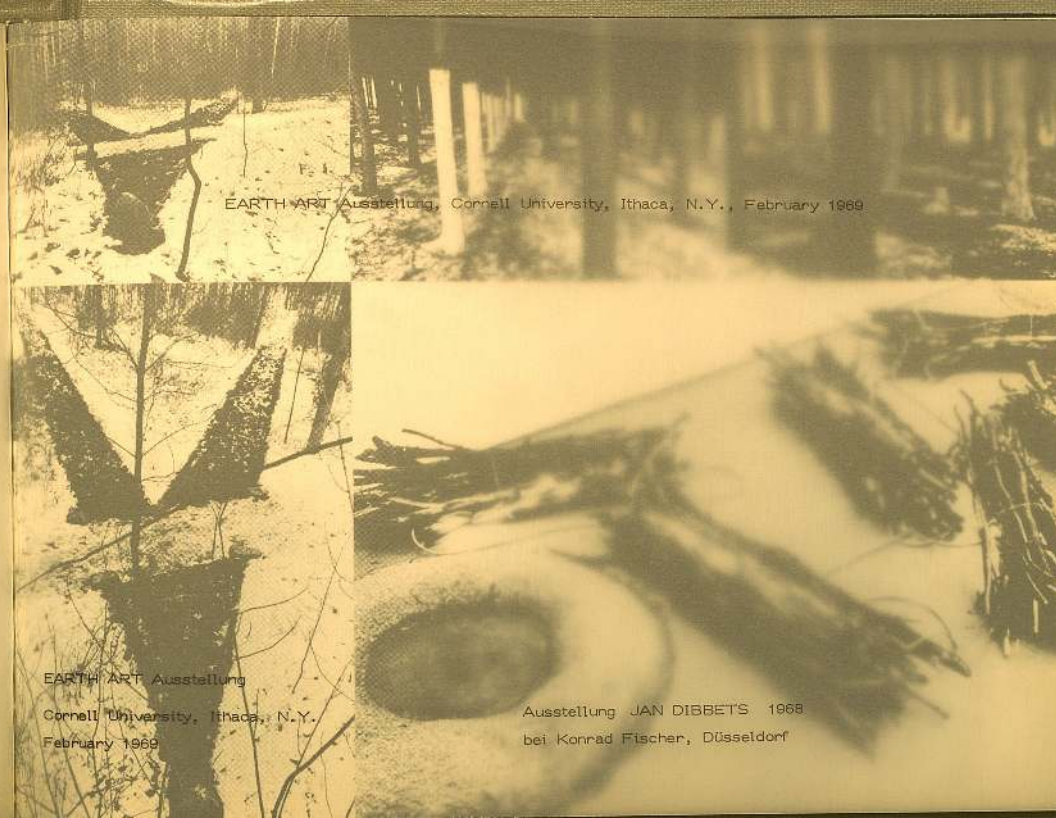
begrenzings van telkens twee wanden.

VI objecten

- 17 neonlief. Door de poten en het blad van een tafel worden gaten gebaard, waaruit kleine neontuisjes (groen) steken.
- 18 grastafel met neon (nature and technology). Tussen het gras staan bijna onmerkbaar rechtop kleine neontuisjes, net iets hoger dan het gras (2 à 3 cm).
- 19 takkenbossen met daartussen gestoken als tak gevormde staven neon (groen). De takkenbossen zijn onderling met gele kabel verbonden en liggen kriskras door elkaar op de grond (nature and technology).
- 20 zandbergjes met neontuisjes uit de top (groen).
- 21 plasjes water met een walleje zand erom. Willekeurig in de ruimte geplaatst.

VII film en tv projecten

- 22 het indelen van een filmscherm. In meerkundige vierkanten, door projectie van een met de ploeg in perspectief gekorrigeerde vierkanten verdeeld grasland.
- 23 hetzelfde principe als I (4). De rand van het filmscherm (TV) wordt omgeploegd.
- 24 20 minuten TV als haard. 20 min. haardvuur op het TV-scherm. Heel Nederland bezit 20 min. een open haard.



EARTH ART Ausstellung, Cornell University, Ithaca, N.Y., February 1969

EARTH ART Ausstellung

Cornell University, Ithaca, N.Y.

February 1969

Ausstellung JAN DIBBET'S 1968

bei Konrad Fischer, Düsseldorf

EARTH ART Ausstellung, Cornell University, Ithaca, N.Y., February 1968

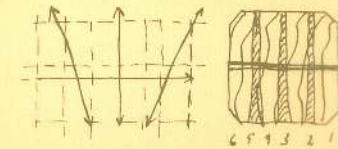
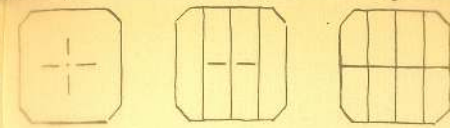
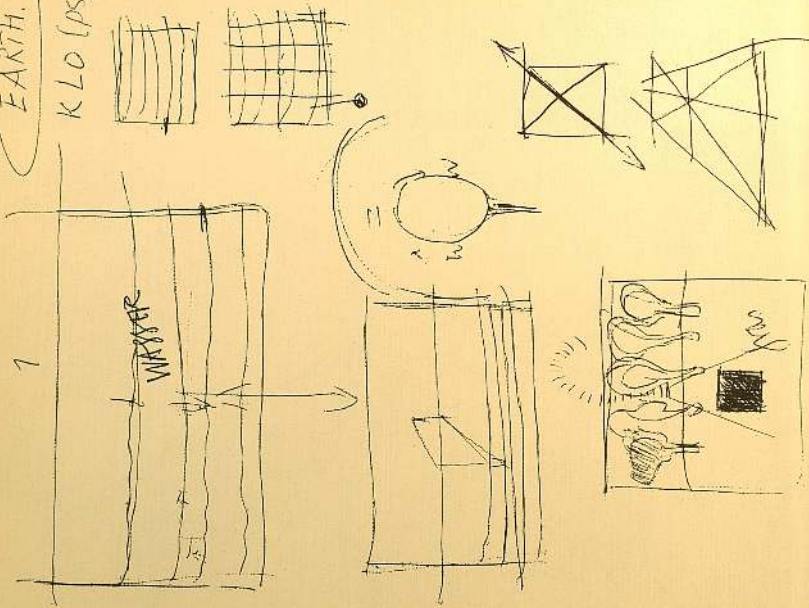
Ausstellung JAN DIBBETS 1968
bei Konrad Fischer, Düsseldorf

EARTH ART Ausstellung
Cornell University, Ithaca, N.Y.,
February 1968



EARTH.

KLO (ps)



6 stage of coming up of the waves

plan project with construction on the wall
made for T.V. by Jan Dibbets project
the project will be made at the beach
when the water is low
it will be - and out when the water is
coming up again. It takes about 8 hours
(flood - tide)

The whole thing is specially constructed
for T.V.
So on the moment people are looking
at this project on T.V. they have
(that thing) an originally art-work
by Dibbets in their room.
When it is finished the work of art
does not exist any longer.

T.V. as an art-object.

Amsterdam Nov 1968.



T.V. as a fireplace

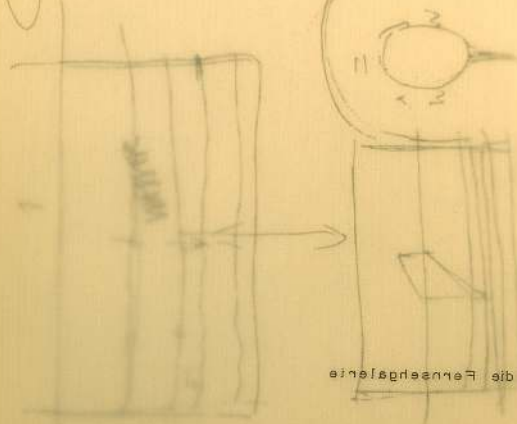
A fire in the screen
offering the German people an open
fireplace for the length of 10 minutes
in color.

Projekte für die Fernsehgalerie

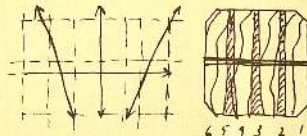
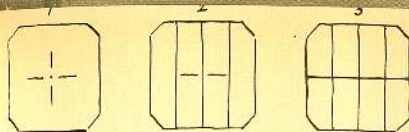
26 April 1968

EARTH.

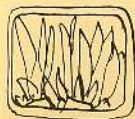
KLO (X)



Projekte für die Fernsehserie



6 stage of coming up
of the water



T.V. as a fireplace

plow-project with correction on perspective
made for T.V. by Jan Dibbets July-Nov-1968

the project will be made at the beach
when the water is low.
it will be wiped out when the water is
coming up again. it takes about 8 hours
(flood-tide.)

The whole thing is specially constructed
for T.V.
So on the moment people are looking
at this project on T.V. they have
~~the~~ that time an originally art work
by Dibbets in their room.
When it is finished the work of art
does not exist any longer.

T.V. as an art-object.

Amsterdam Nov 1968.

A fire on the screen
offering the German people an open
(entire)
fire place for the length of 11 minutes
in color.

Feb-April 1968

JAN DIBBETS

born 1941 - lives in Amsterdam, Holland



Pieces of a talk

The only place where I've ever learned anything was London, with Caro. He said: before you make something you must think about it. Then I stopped making sculptures. To get to the St. Martin's school I had to walk through the park for half an hour—I noticed that his meant much to me. I arrived at the idea to use nature as plastic material. Then I met a fellow who was occupied with the same thing, also sick of polyester. This began to grow: you got the feeling of being able to add something to the artistic resources.

e.g. I make two tables, on the one grows grass and on the other there are a kind of green forms of neon. Or fagots with a neon 'branch' tied to it or little ponds with sand, mud and water. Everything real. Another show-project of mine is changing the landscape perspective along the railway from Amsterdam to Hilversum. Adapted to the special, imposed situation of seeing which goes with being in a train. I don't care what the people in the train think: I'm interested in ploughing an image of ten kilometers. We must get away from the European datum of 'the sculpture', 'the painting'. There's a little you can add to that—furthermore I think tradition to a kind of want of freedom.

Most people find it strange, the things I make. But reactions are not important. I'm

worried about quite different things. If I can add something to the way of looking, I have made good my being an artist. It doesn't matter how this change in looking expresses itself. For myself it's a kind of liberation from the tradition of plastic arts, from status, from intellectualism, from commerce, from everything which has been built in and around the plastic arts. What's important is looking and those things have got a damn to do with it.

When I talk about looking, I'm not just talking about problems of form, but about the whole of looking also outside the gallery where art usually stops.

I am cured of the democratic multiple. The idea that you would reach more people that way than through a unique work of art, it remains an emotion of the upper ten. Art is a perfectly meaningless activity, it is only indirectly useful in a virtuous way. I think absurdity is essential to art.

If someone else were to imitate a rolled up

sod of mine, it would be nonsensical to say

that he hasn't got the real one.

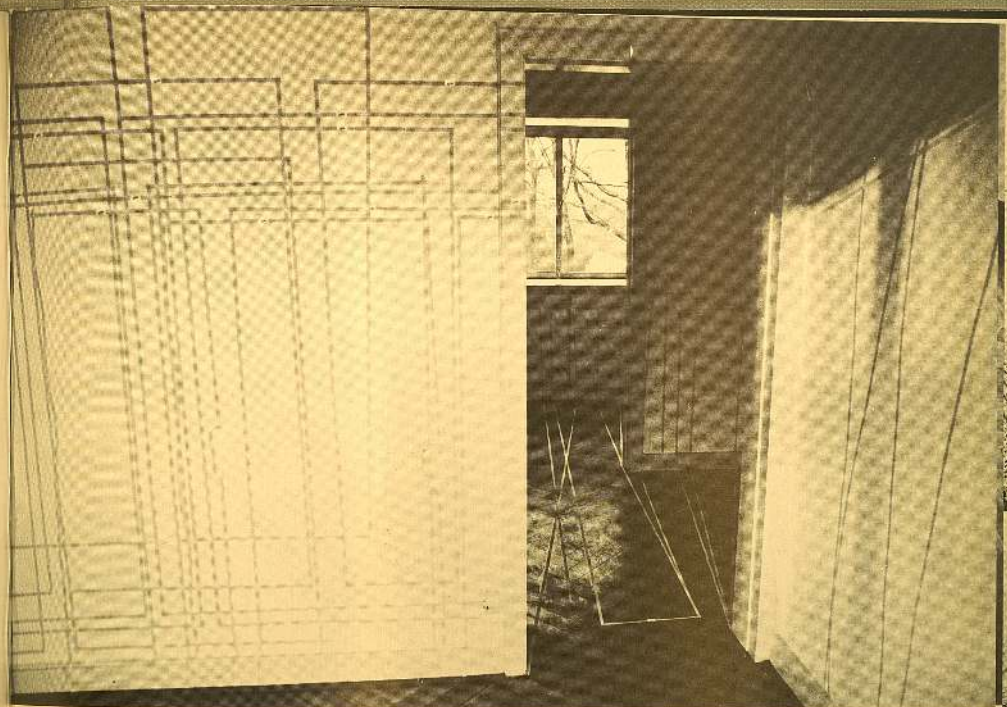
The snobism of the collector causes him to want a certificate of authenticity. I find this disgusting from a collector's point view and nonsense from an artist's point of view.

If only he gets the honour of having invented something. It's up to the gallery to see to it that he is rewarded for that.

I am dull. Maybe humour has got something to do with it, but then everything has got something to do with it. I believe there's quite a bit of entertainment in it, but I don't make anything for fun. I know a better way of being entertained to be sure, and a better way to make money as well.



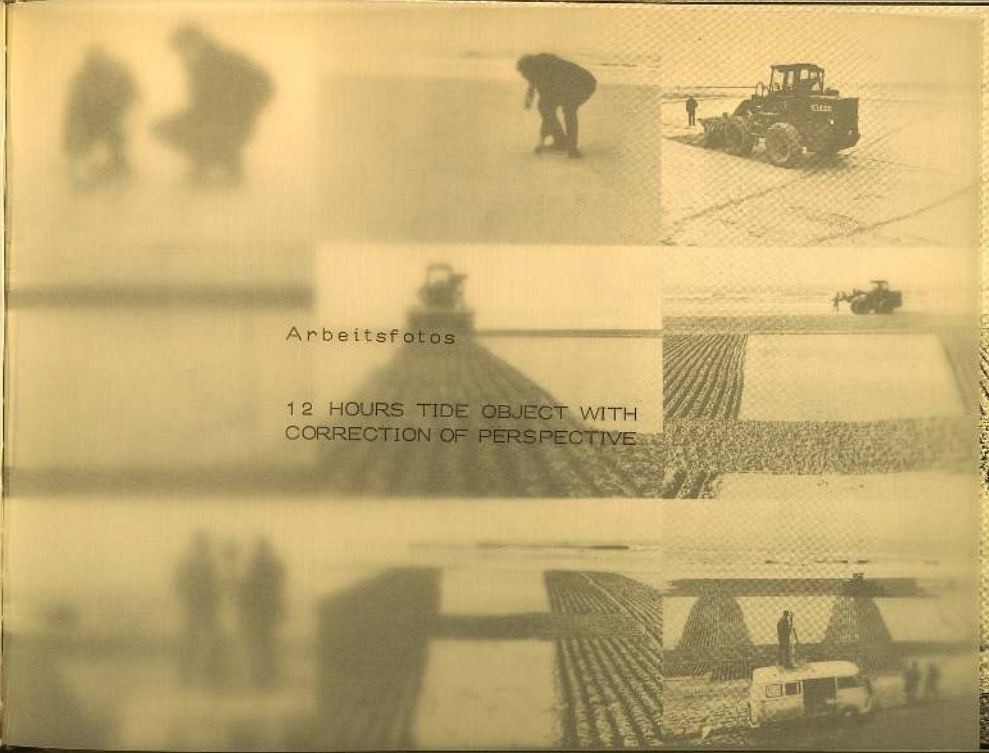
Jan Dibbets, Painting 1/2, Video Sculpture, Fernsehgalerie, Juni 70



Jan Dibbets, Lichteinfälle—Schatten, Haus Lange, Krefeld, Dezember 69



Jan Dibbets, Wasserpflützen und Tonband, Haus Lange, Krefeld, Dezember 69

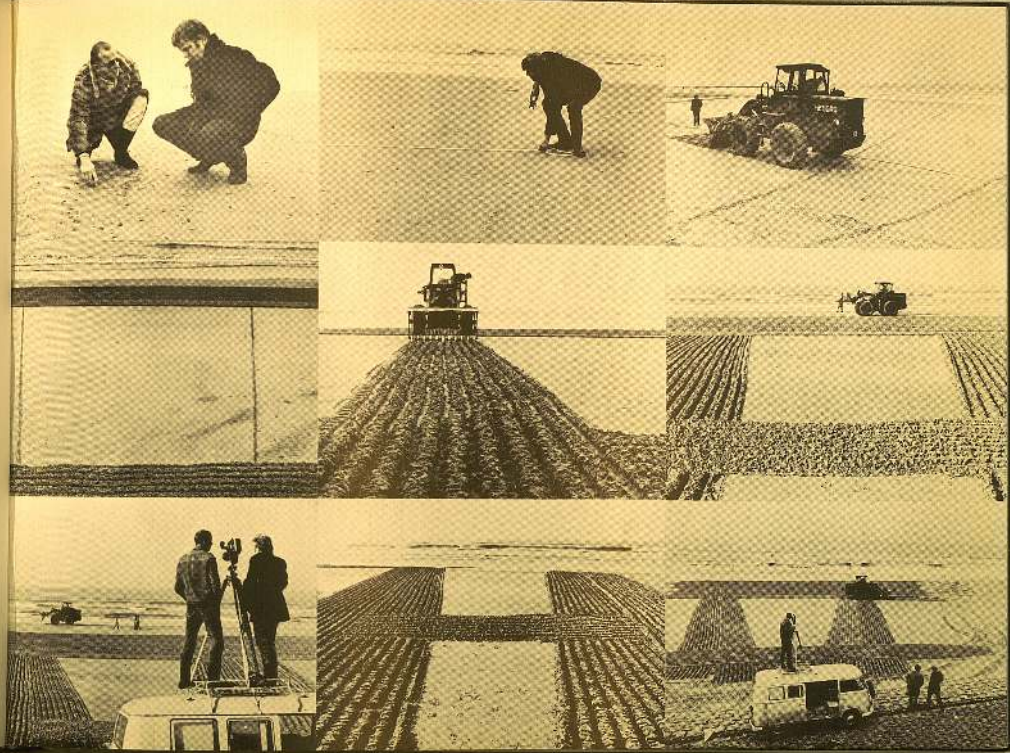


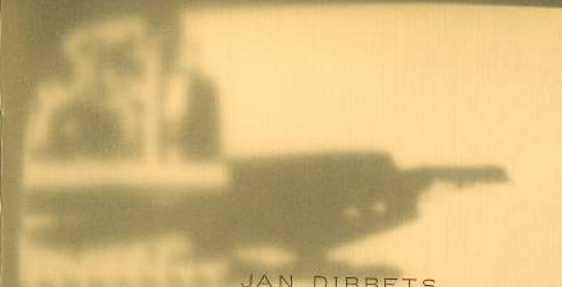
Arbeitsfotos

12 HOURS TIDE OBJECT WITH
CORRECTION OF PERSPECTIVE

CORRECTION OF PERSPECTIVE
12 HOURS TIDE OBJECT WITH

Arbeitsfotos





JAN DIBBETS

12 HOURS TIDE OBJECT WITH
CORRECTION OF PERSPECTIVE

DUTCH COAST FEBR. 1969

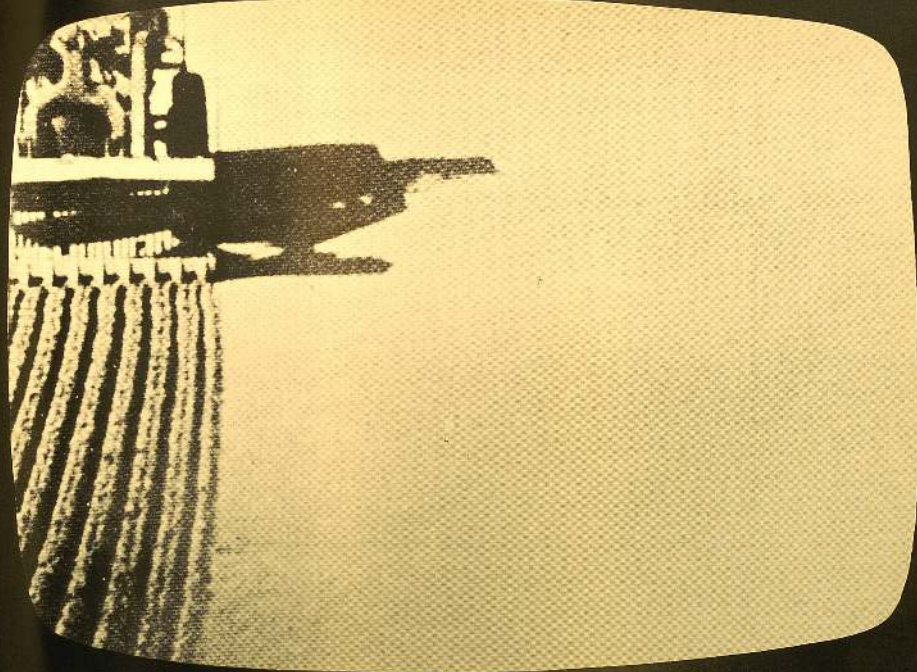
photographs of the original TV film

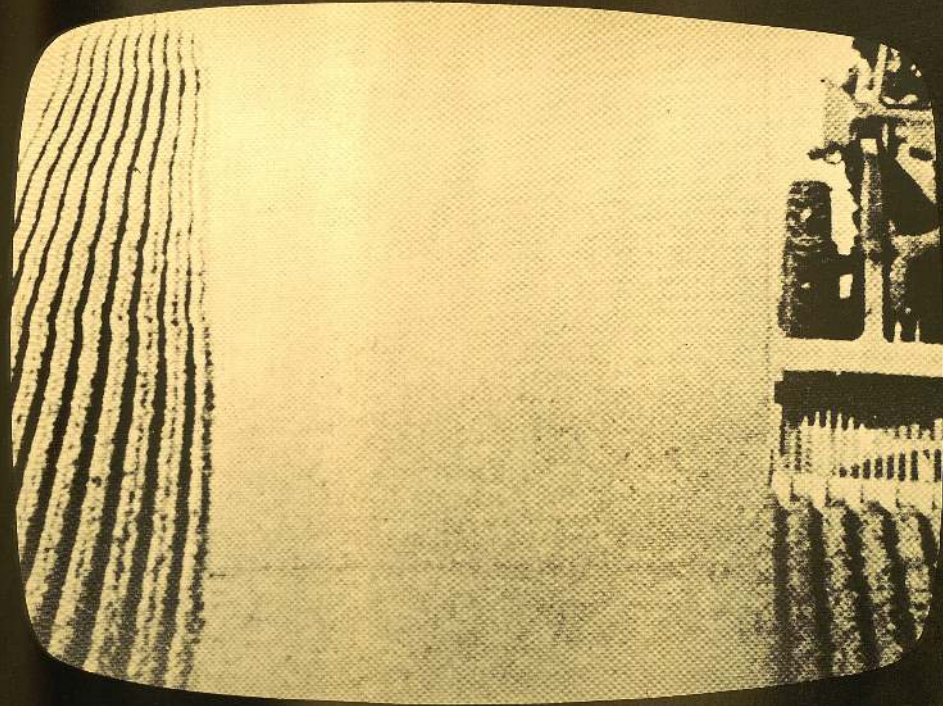
photographs of the original TV film

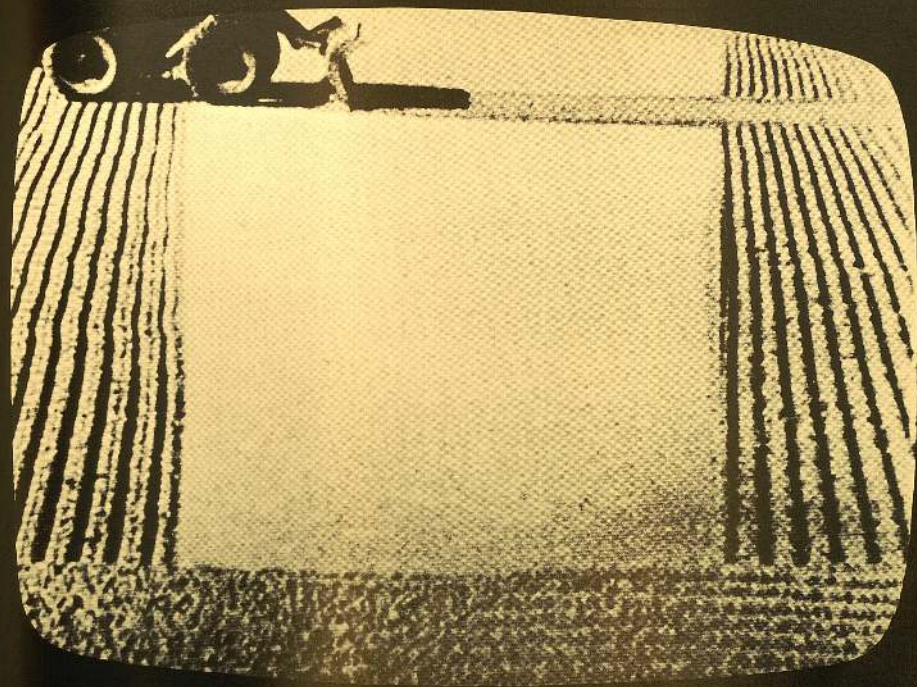
DUTCH COAST FEBR. 1969

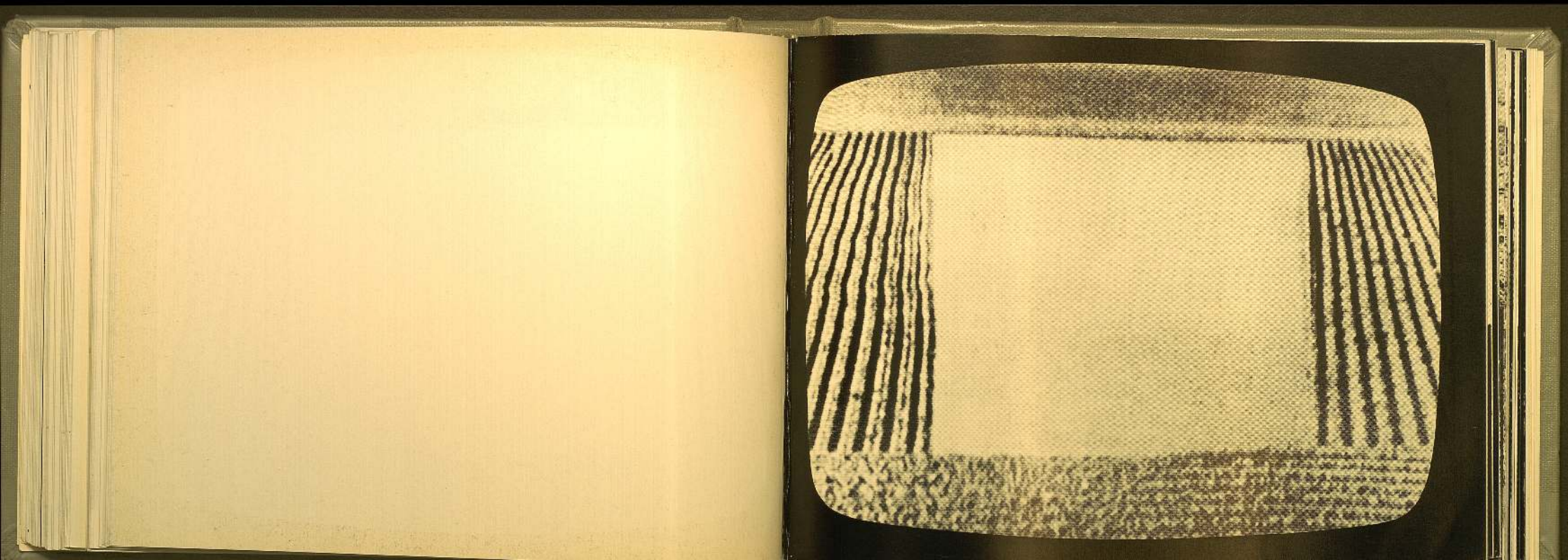
CORRECTION OF PERSPECTIVE
12 HOURS TIDE OBJECT WITH

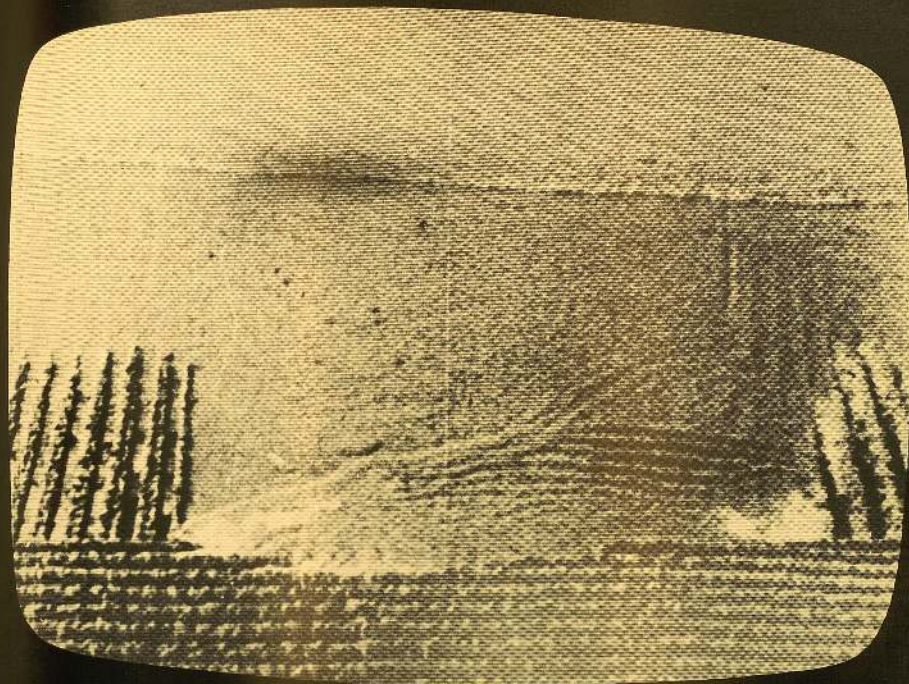
JAN DIBBETS



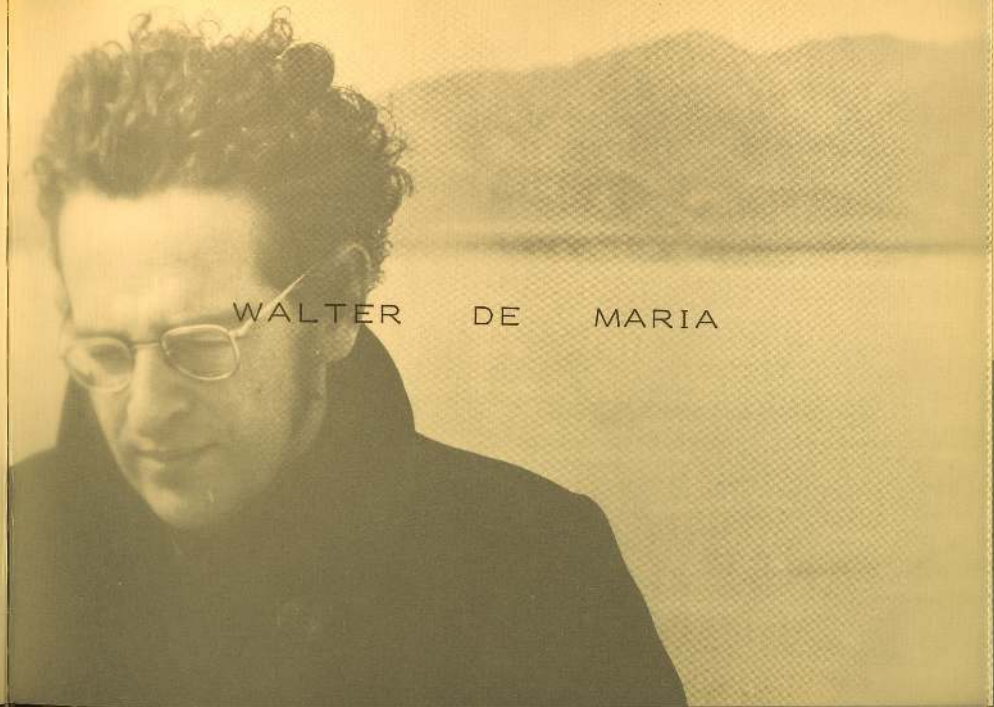








WALTER DE MARIA



WALTER DE MARIA

geboren 1935 in Albany/Kalifornien. Lebt seit 1960 in New York.

Ausbildung: University of California, Berkeley, B.A. History, M.A. Art

Einzelausstellungen:

Nine Great Jones St., New York 1963
Paula Johnson Gallery, New York 1965
Cordier Ekstrom Gallery, New York 1966
Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles 1968
Pure Dirt, Galerie Friedrich, München 1968
Dwan Gallery, New York 1969

Gruppenausstellungen u.a.:

Hard Center, Fischbach Gallery, New York 1964
Foundation for the Performing Arts, Leo Castelli, 1965
Primary Structures, The Jewish Museum, New York 1966
For Experiments in Art and Technology, L. Castelli 1966
Monuments, Dwan Gallery, New York 1967
Prospect 68, Kunsthalle Düsseldorf 1968
Kunstmarkt Köln 1968
4. Documenta, Kassel 1968
Earthworks, Dwan Gallery, New York 1969
Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y. 1969
Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1969
Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969

Bibliographie:

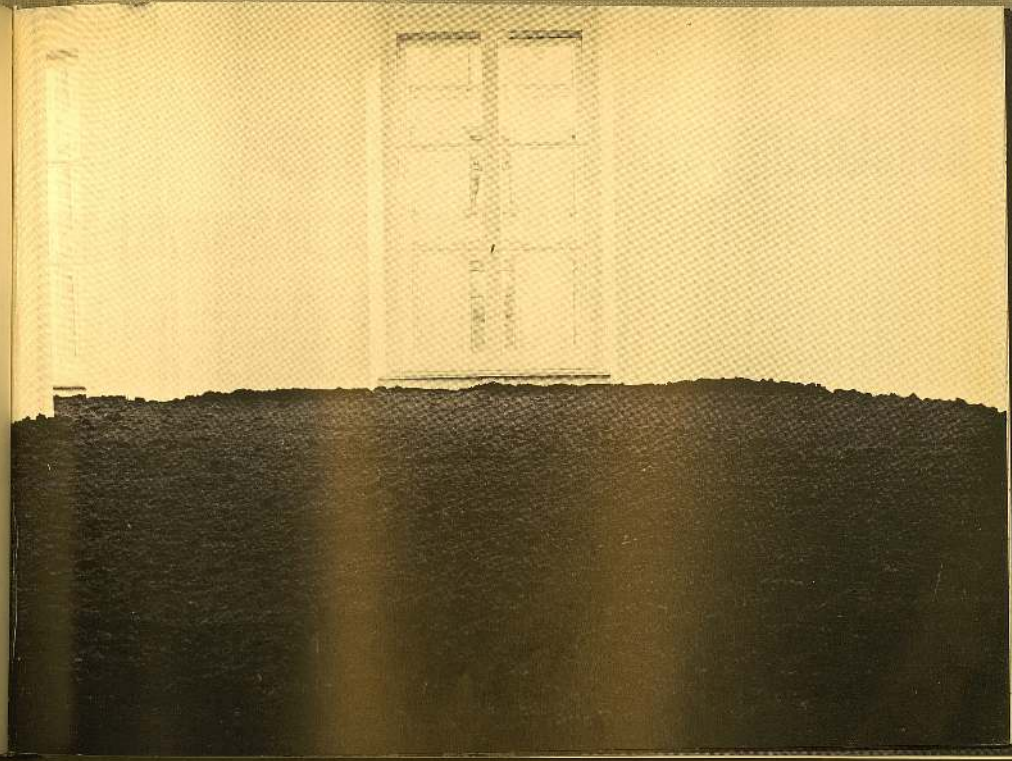
M. Calvesi Topologia e ontologia, oggolto e comportamento e struttura: rilievi provvisori.
Cantabianca, Estate 1968
R. Smithson A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. Artforum, Sept. 1968, VII/1
H. Junker The New Sculpture: Getting down to the Nitty Gritty. The Saturday Evening Post, Nov. 1968
G. Glueck Art Notes: Moving Mother Earth. The New York Times, Okt. 1968
S. Tillim Earthworks and the New Picturesque. Artforum, Dez. 1968, VII/4
T. Trini Immaginazione conquista il terrestre. Domus 471, Febr. 1969

pure dirt, pure earth, pure land

Ausstellung WALTER DE MARIA 1968

Galerie Friedrich, München

Galerie Friedrich, München
Ausstellung WALTER DE MARIA 1988
pure dirt, pure earth, pure land



Ausschnitt aus Artikel IMAGINATION TAKES COMMAND

DOMUS Nr. 471, Febr. 1969

IMAGINATION TAKES COMMAND

«The walls in the desert» is the title of a huge and singular project for which, in April 1968, 34-year-old California Walter De Maria prepared a photographic sketch («Half-Mile Long Drawing»), that portrays two half-mile long parallel chalk lines, drawn in the Mojave desert. The project envisages the construction of two mile-long walls — a narrow corridor in the desert where the spectator will be trapped on a long morning or afternoon walk. Conceived in 1962, this almost certainly unrealizable work anticipates the «earthworks» movement promoted in New York by the Dwan gallery and by collector Robert Scull. Note the emphasis on the medium: earth art (or earthworks), just as we say bronzes, wood carving etc. Action painting, pop, op and minimal were concepts. Now let's talk about facts. These facts take place in Europe as well as in America (North and South) and display much the same characteristics everywhere. We can include them in that horizontal exploration of the human environment that started sociologically with pop and technologically with programmed art. But today the exploration is abandoning the image in favor of direct action. We are witness, more or less actively, to a terrestrial investigation of creative potential.

If the De Maria project has contributed to the «earthworks» trend, Claes Oldenburg has surely accelerated its diffusion. In these latest researches we often find the Master back in the game, alongside the Handsome Young Stranger. (Another deadly blow against interpretation: affiliations are no longer to be imposed; father is present, but with no other authority than his famous name. And every work, every artist wants to be defined in terms of relationship and not of affiliation. Hermeneutic criticism, in the arts at least, has its days numbered). At any rate, it's reported that in 1967, Oldenburgland acquired a new horizon — a hole. A hole dug deep into Central Park by two bulldozers rented by New York's City Hall — a hole that soft Claes called hole-shaped cube and a big cube of heaped earth: «a negative cube and a positive one, a conceptual fact», said Oldenburg. Even at the expense of City Hall, art can reconcile conceptual with laughter (whose power to liberate is well known). Half a century of intellectual art has nourished the mind. Now «the mind sneezes» (as Duchamp said talking about laughter) to free itself of its accumulated intellectualism.

Tommaso Trini



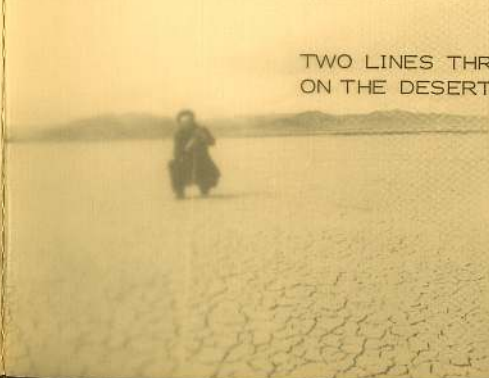
Walter de Maria, Hard Core, 28 min film, Nevada, 69



Arbeitsfotos



TWO LINES THREE CIRCLES
ON THE DESERT



ON THE DESERT
TWO LINES THREE CIRCLES

Arbeitsfotos



WALTER DE MARIA

TWO LINES THREE CIRCLES
ON THE DESERT

MOHJAVE DESERT
CALIFORNIA USA MARCH 1969

photographs of the original TV film

photographs of the original TV film

CALIFORNIA USA MARCH 1969
MOHAVE DESERT

ON THE DESERT
TWO LINES THREE CIRCLES

WALTER DE MARIA



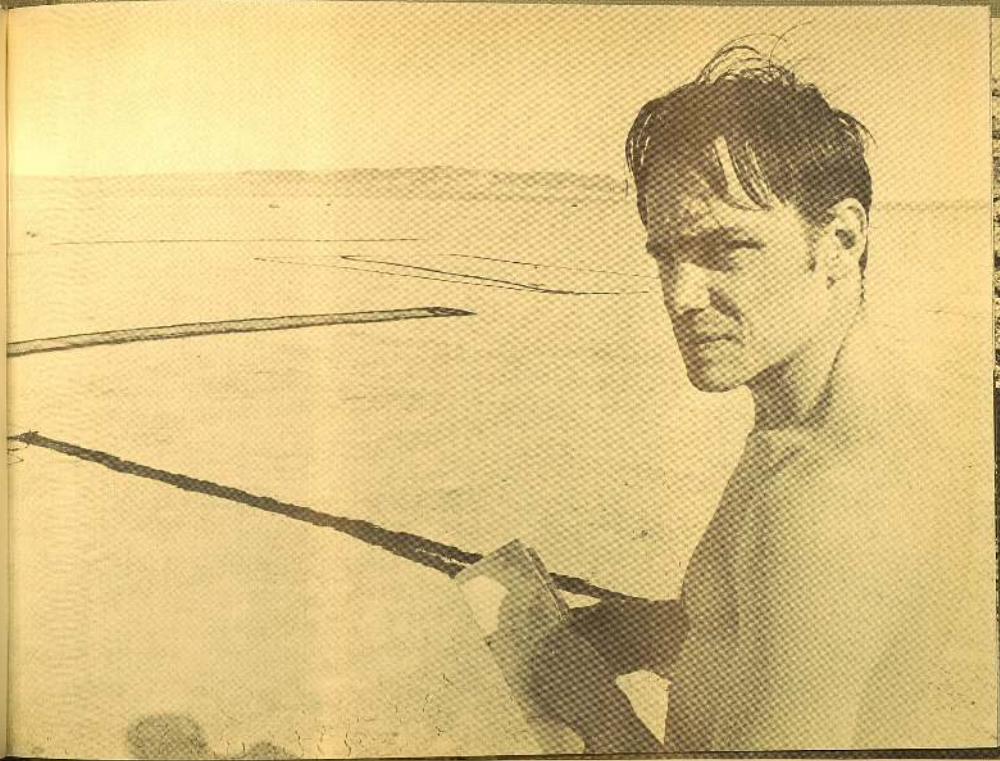




MIKE HEIZER



MIKE HEISER



MIKE HEIZER

geboren 1944 in Berkeley, Kalifornien. Lebt in New York.

Einzelausstellungen:

Galerie Friedrich, München

1969

Gruppenausstellungen:

Berkeley Gallery, San Francisco

1965

Berkeley Gallery, San Francisco

1966

San Francisco Museum of Art, San Francisco

1966

Earthworks, Dwan Gallery, New York

1968

Sculpture Annual, Whitney Museum, New York

1968

Earth Art, White Museum, Ithaca, N.Y.

1969

Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam

1969

Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern

1969

Objekte:

Nevada (Reno), Sierra Mountains, Desert

2 stage and cone

Dez. 1967

California (Mohjave Desert), El Mirage Dry Lake

3 works

Apr. 1968

California (Mohjave Desert), El Mirage Dry Lake

5 works

Mai 1968

Nevada (Stateline), 8 Dry Lakes, 2 in mountains

9 works

Juli 1968

Nevada and California, Dry Lakes (Act, project)

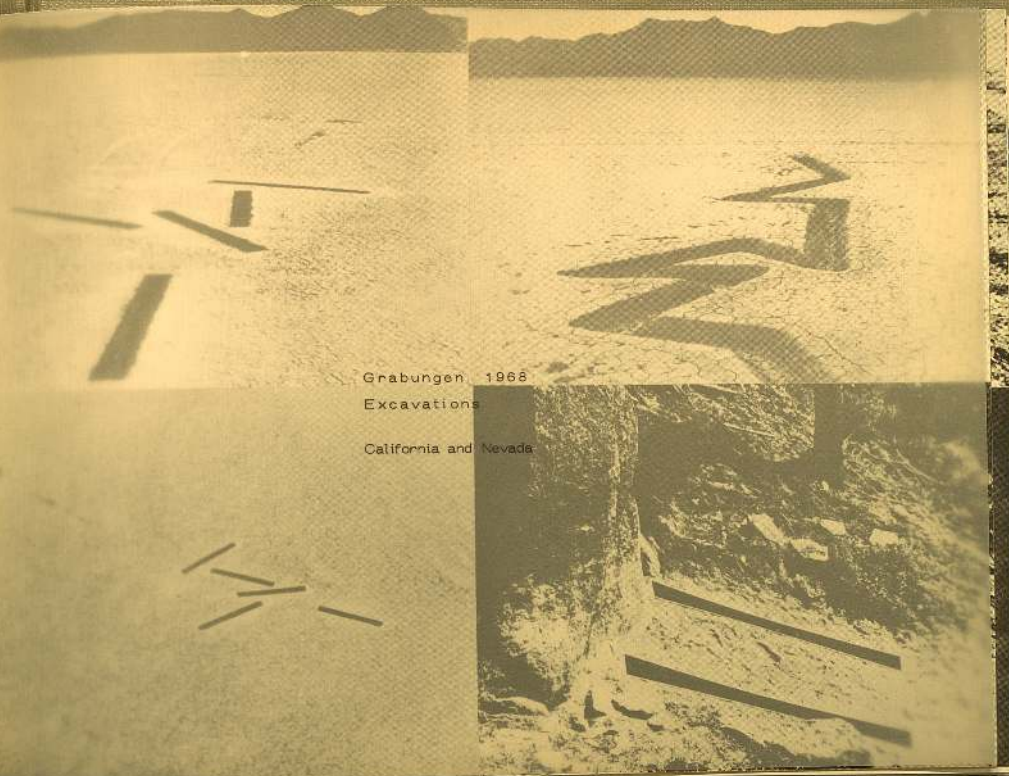
Jan. 1969

Bibliographie:

S. Tillim Earthworks and the New Picturesque, Artforum, Dez. 1968

H. Junker The New Sculpture: Getting down to the Nitty Gritty, The Saturday Evening Post, Nov. 1968

T. Trini Immaginazione conquista il terrestre, Domus 471, Febr. 1969



Grabungen, 1968

Excavations

California and Nevada

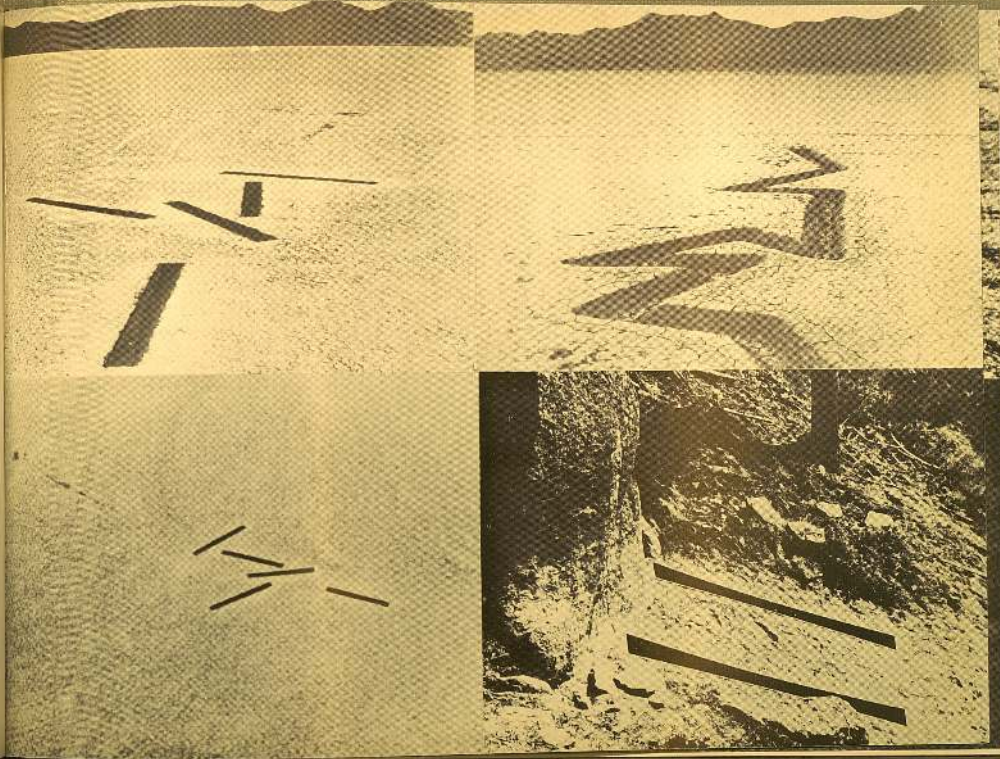
ARCHAEOLOGY

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BERKELEY, CALIFORNIA

1968

Excavations
California and Nevada
Gravities 1968



Article by Robert F. Heizer, father of Mike Heizer
in
Reports of the UNIVERSITY OF CALIF., ARCHAEOLOGICAL SURVEY

APPENDIX

ADDITIONAL SURFACE INTAGLIO AND BOULDER OUTLINE IN THE NEW AND OLD WORLDS

Robert F. Heizer

The occurrence of boulder outline and "intaglio" designs elsewhere, and ascribable in origin to aboriginal peoples, is cited here. These are of interest in often exhibiting the same technique as used in Southern California, but, except for occasional duplications of straight lines or spirals, the forms in each area are different, and no presumption is to be entertained as to a unitary origin and historical community of these surface designs in California, Peru and Australia.

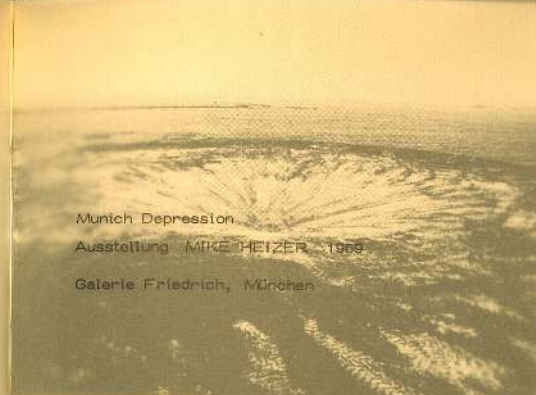
T.H. Lewis (1889, 1991) describes and illustrates boulder outline figures of humans (male and female), a snake, a turtle, an unidentified quadruped, and circular enclosures from South Dakota, Iowa and Minnesota. Some of these approach the Southern California desert intaglios in size, but are differently made. For some of these the Dakota have explanatory myths, but Lewis was of the opinion that the stories are of later origin than the outline figures themselves.

Elsewhere in the New World boulder-freed areas, reminiscent in technique, but not in form, of the Southern California figures may be noted. Reiche (1949a) has published a detailed analysis and description of the intaglio designs ("delineated surfaces") near Nazca, Peru. These consist of straight lines or tracks of varying length and width, "ornamental pathways," birds, humans, spirals, mazes, and other elements. Many are so extensive and large scale that they must be seen from the air in order to comprehend adequately their form. Other accounts of these Peruvian desert figures are by Horkheimer (1947), Reiche (1949b), Kosok and Reiche (1949). These various authors incline to the view that many of the lines are oriented toward horizon points and were used to check the rising and setting of the moon, planets and stars. I am grateful to Dr. John H. Rowe, my colleague, for supplying these references. Additional South American instances are cited by Bird (1943, Fig. 3a, p. 189) and Ford and Willey (1949, p. 34).

In New Caledonia, boulder-covered areas have been developed into surface designs by removing and piling stones from the flat surface where the soil is of contrasting color to the rocks. Some of these, ranging from .8 to 4.5 meters in length, are described by Avias (1949).



circumflex 1968
Dry Lake, Nevada USA



Munich Depression
Ausstellung MIKE HEIZER 1969
Galerie Friedrich, München



5 cones 1969
Mohjave Desert, California



EARTH ART Ausstellung
Cornell University, Ithaca, N.Y.
February 1969

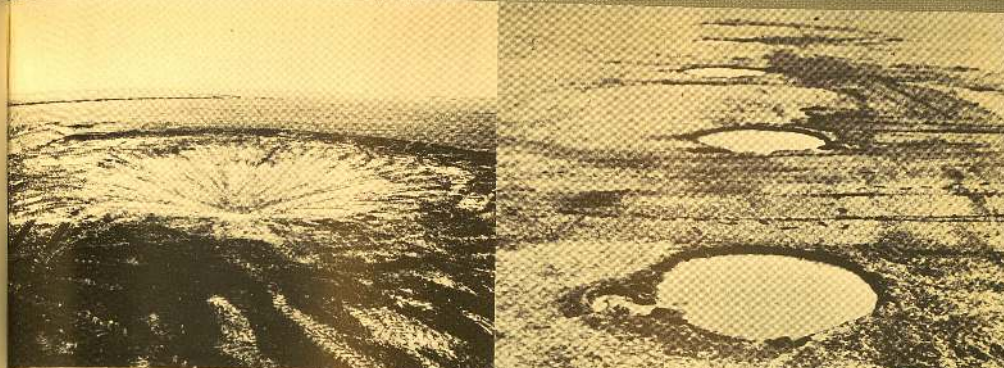
Article by Robert F. Heizer, father of Mike Heizer
in
Reports of the UNIVERSITY OF CALIFORNIA SURVEY

February 1989
Cornell University, Ithaca, N.Y.
EARTH ART Ausstellung

Mojave Desert, California
5 cores 1989

Geinrich Friedrich, München
Wastlung MIKE HEIZER 1989
Munich Depression

USA
Nevada
1988



THE NEW SCULPTURE GETTING DOWN TO THE NITTY GRITTY

Article in THE SATURDAY EVENING POST, Nov. 2, 1968

ART CAN BE ANYTHING
AN ARTIST SAYS IT IS.
THIS YEAR ARTISTS ARE
PILING UP ROCKS, CARVING UP
CLIFFS AND DIGGING UP
HOLES IN THE DESERT.

Ditch digging is hard work, and Mike Heizer hates it. "Oh, man, it's horrible," he says, his hands blistered, his back sunburnt. For two and a half days he has been pickaxing and shoveling and wheelbarrowing in the hardpan, "baby cement" surface of the Smoke Creek Desert in northwestern Nevada.

Heizer isn't a day laborer, he's an artist; instead of making his mark on canvas, he sinks "depressions"—artfully shaped holes—into the wasted, desolate spaces of the desert. Since last December, he has made four trips out West from his dank Lower Manhattan loft. He has moved 12 tons of dirt, and carved the mud flats of Nevada and California with 20 "negative objects," including one 520-mile series of holes linking eight dry lakes, a piece commissioned by New York taxi tycoon and avant-garde art collector Robert Scull.

Heizer works precisely, using a small plane to reconnoiter possible desert sites, then renting a four-wheel-drive pickup to take him the 100 miles or so into nowhere to do his work. He

BY HOWARD JUNKER

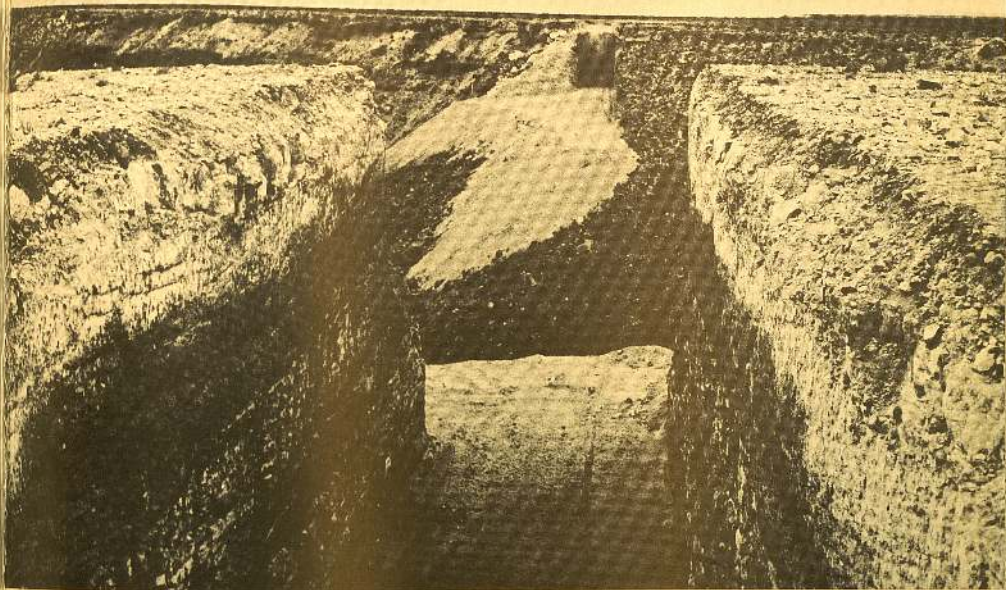
aligns his holes with a transit and compass, then lays down a cover of tarpaulin and boards to avoid disturbing the mud crust. After digging, he sweeps up with a broom and carts the backfill at least a mile away when he can. "In the desert," he explains, "I can find that kind of unrapped, peaceful, religious space artists have always tried to put in their work. I don't want any indication I've been here at all. My holes should have no history. They should be indeterminate in time and inaccessible in locale."

Heizer's 120-foot curlicue "scratch" in the Massacre Creek dry lake and his set of five 12-foot slots strewn on the floor of the Smoke Creek Desert, "like toothpicks thrown on a tabletop," are examples of what is going on in a radical new movement. He is one of a group of artists called earth workers who have left their studios for a direct confrontation with Nature at the nitty-gritty level of dirt and rocks and grass.

In recent months the earth workers have been everywhere. In the Woody Creek Canyon near Aspen, Colo., Carl Andre, who once showed



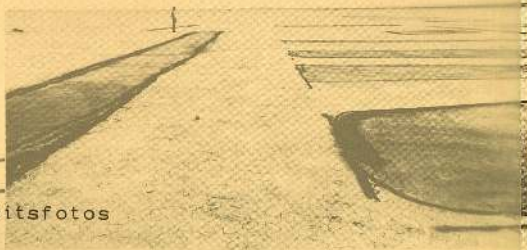
Michael Heizer, 30 ton granite mass in cement depression, Nevada, 69 (Dwan Gallery)



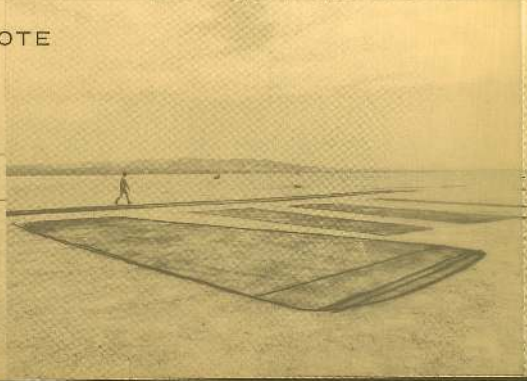
Michael Heizer, Double Negative, Nevada, 70 (Dwan Gallery)



Arbeitsfotos

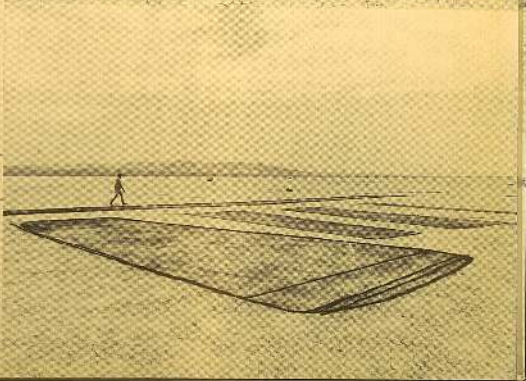
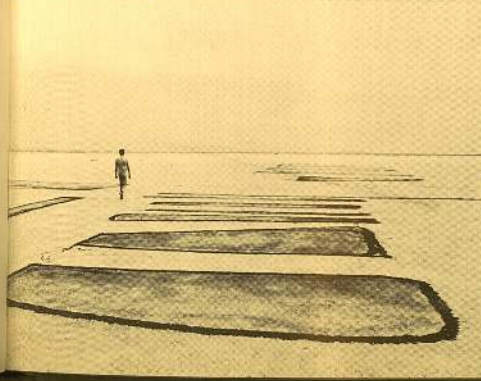
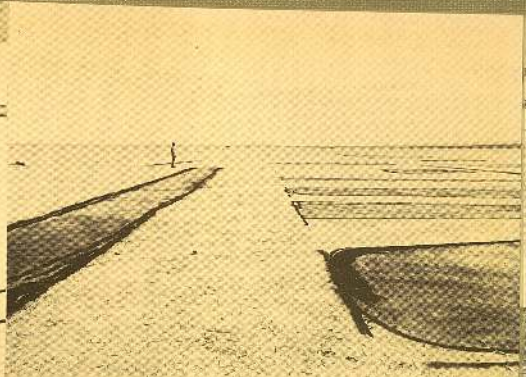
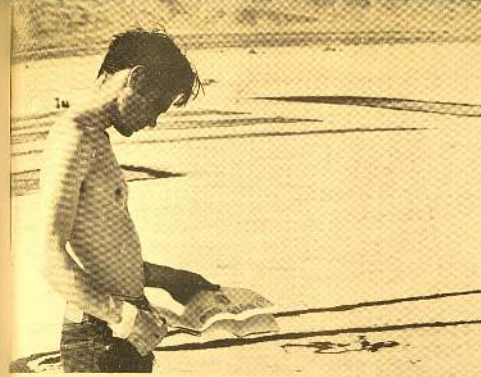


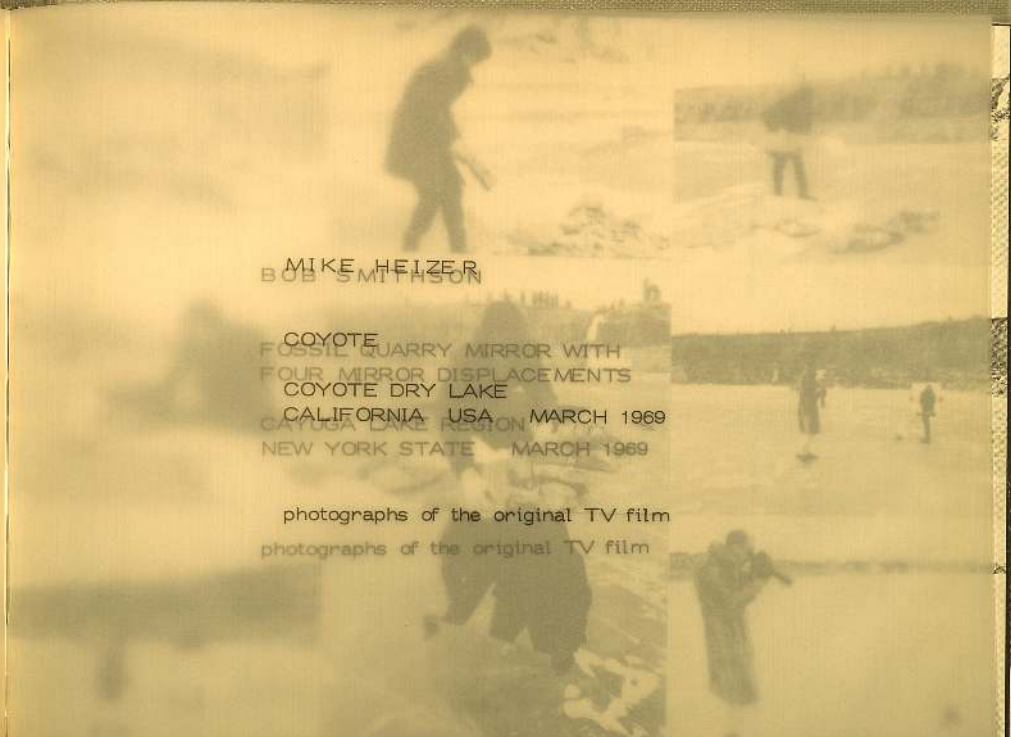
COYOTE



Arbeitsfotos

COYOTE





MIKE HEIZER
BOB SMITHSON

COYOTE
FOSSIL QUARRY MIRROR WITH
FOUR MIRROR DISPLACEMENTS
COYOTE DRY LAKE
CALIFORNIA USA MARCH 1969
CATUGA LAKE REGION
NEW YORK STATE MARCH 1969

photographs of the original TV film
photographs of the original TV film

MIKE HEIZER

COYOTE

COYOTE DRY LAKE
CALIFORNIA USA MARCH 1969

photographs of the original TV film

BOB SMITHSON

FOSSIL QUARRY MIRROR WITH
FOUR MIRROR DISPLACEMENTS

CAYUGA LAKE REGION
NEW YORK STATE MARCH 1969

photographs of the original TV film

photographs of the original TV film
 photographs of the original TV film

NEW YORK STATE MARCH 1989
 CALIFORNIA REGION

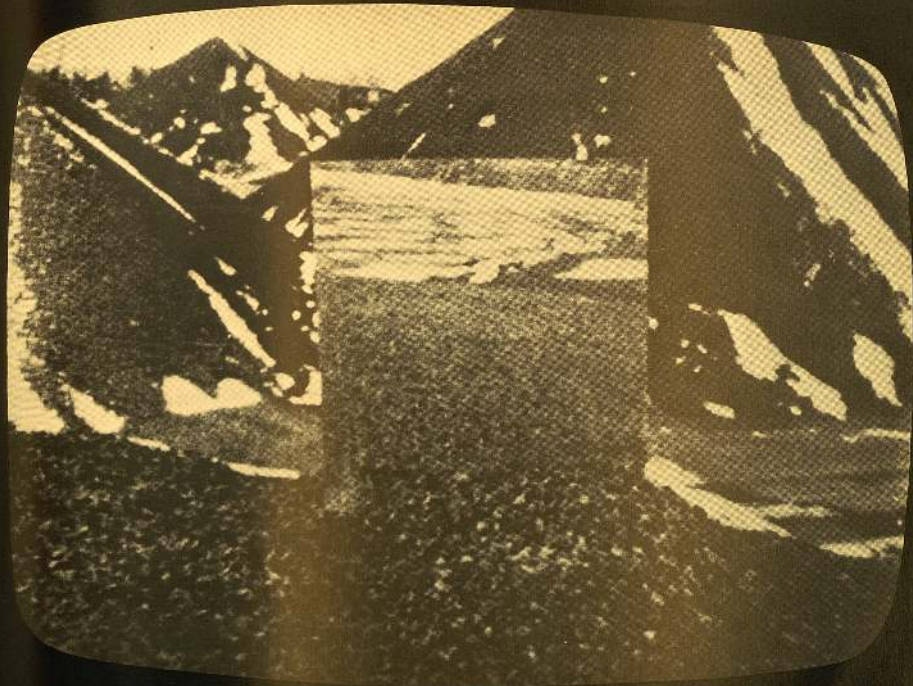
FOUR MIRROR DISPLACEMENTS
 COYOTE DRY LAKE
 FOSIL QUARRY MIRROR WITH

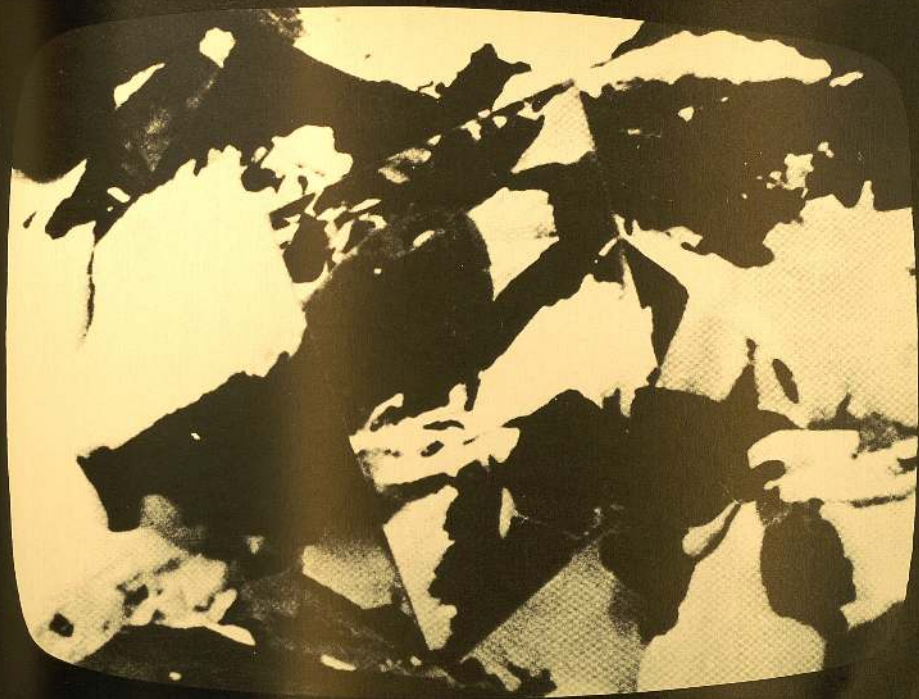
BOB SMITHSON
 MIKE HELLER











MARINUS BOEZEM



MARINUS BOESEM



MARINUS BOEZEM

geboren 1934 in Leendam, Holland. Lebt in Gorinchem, Holland.

Einzelausstellungen:

Galerie Huffel, Colmar 1960
 In het Tekan van Venus, Gorinchem 1964
 Hommage à Marilyn M., Leiden 1964
 Air-Environnement, Galerie Swart, A'dam 1968
 Galleria d'Arte La Nuova Loggia, Bolog. 1968
 Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam 1969

Gruppenausstellungen u.a.:

De Keerkring, Stedelijk Museum Amsterdam 1963
 Galerie Orez, Den Haag 1964
 Galerie 845, Amsterdam 1968
 Kunstmarkt Köln 1968
 Structures Gonflables, Musée d'Art Moderne, Paris 1968
 Galerie Swart, Amsterdam 1968
 Junge Kunst aus Holland, Kunsthalle Bern 1968
 Environments, Utrecht 1968
 Rassegna d'Arti Figurative 3, Amalfi, Italien 1968
 Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam 1968
 Manifestazione-Incontro, Museo Civico, Bologna 1968
 Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1968

Bibliographie:

L. van IJagestein Museumsjournaal Serie 12, Nr. 8, Amsterdam 1967
 P. Gilardi Dall'Olanda. Flash Art, Jahrg. 2, Nr. 7, Juni 1968
 P. Gilardi Microemotive Art, Museumsjournaal, Serie 13, Nr. 4, 1968
 P. Gilardi Primary Energy and the Microemotive Artists. Arts Magazine, Sept./Okt. 1968
 D. Palazoli bit Art Magazine, April 1968
 G. van Elk Amalfi: arte povera en azioni povere. Museumsjournaal, Serie 14, Nr. 1, 1969
 C. Kapteyn Vraaggesprek tussen Boezem en van Elk. Museumsjournaal, Serie 14, Nr. 2, 1969
 M. Boezem Pieces of a Talk, Galerie Swart 1968
 R. Barilli Galleria La Nuova Loggia, Bologna, 1968
 J. Donia Das Laboratorium der Zukunft. Junge Kunst aus Holland, Kunsthalle Bern 1968



windows 1968

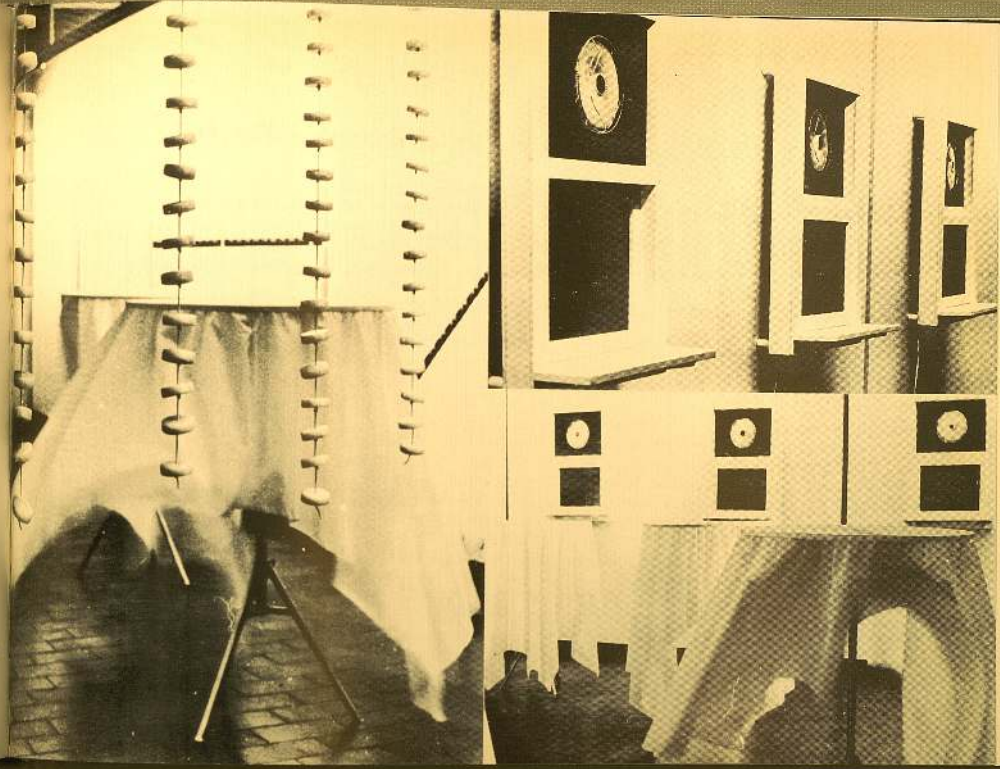
evaporating smell curtain 1967

windtables and windows environment 1968

1988 windows and window environment

1987 window curtain

1988 window



aus Information der Galerie LA NUOVA LOGGIA, Bologna
Ausstellung BOEZEM - VAN ELK, Juni 68

Testimonianza per la mostra di Boezem e Van Elk

Ho conosciuto Marinus Boezem e Ger Van Elk lo scorso gennaio ad Amsterdam, durante uno dei quei viaggi che ho fatto per l'Europa, seguendo la traccia di una nuova situazione artistica che mi interessa moltissimo e che chiamo « Arte Microemotiva ».

Questa situazione nasce da un « atteggiamento » di sensorialità ed individualità molto diffuso nell'environment culturale sia americano che europeo, ma essa lo esprime, attraverso alcuni gruppi artistici di punta, nel modo più oggettivo ed essenziale.

Boezem e Van Elk rappresentano, assieme a Jan Dibbets e Michael Cardena, il gruppo olandese: essi espongono i loro oggetti e allestiscono i loro environments molto sovente nei musei che in Olanda conducono una politica culturale viva e dinamica; inoltre sono socialmente molto attivi: lo scorso anno fondarono un « istituto per la diseducazione artistica » in risposta a certi aspetti accademici della cultura olandese; quest'anno preparano l'installazione di un ufficio-succursale dell'ETA, la famosa associazione di tecnici e artisti fondata da Rauschenberg.

Il lavoro artistico di Boezem è orientato dal '68 su oggetti pneumatici e ambienti animati dall'aria (Louch-show) naturalmente ha partecipato alla grande mostra delle « Structures gonflables » dello scorso marzo a Parigi; a Bologna presenterà, assieme ad altri lavori recenti, il suo quattordicesimo environment.

Van Elk ha cominciato l'esperienza delle sue « colate » nel '64, usando il PVC liquido; una ricerca tenace e complessa lo ha portato recentemente ad usare la resina poliuretanica, il cui meccanismo di espansione è usato anche da altri artisti ed è diventato oggi uno strumento espressivo generico: molti dei suoi lavori sono stati realizzati all'aperto, nei parchi pubblici di Amsterdam.

Nel lavoro di Boezem e Van Elk c'è una sorprendente semplicità ed immediatezza di linguaggio, ma i loro oggetti nascono da un processo mentale molto sottile e preciso: il risultato è sintomatico di una assoluta libertà da schemi formali e della « primarietà » delle loro espressioni.

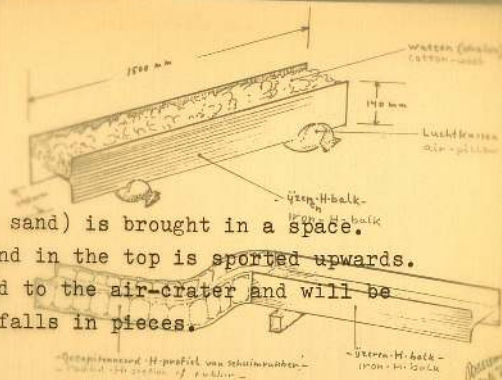
Penso che questa mostra, oltre a presentare un aspetto della più vitale direzione artistica di questo momento a livello internazionale, realizza un utile contatto tra artisti italiani ed olandesi. E un avvenimento che si inserisce nella prospettiva di una concreta circolazione di idee in questa Europa, che all'opposto dell'America e del suo sistema centralizzante, sta trovando una dimensione artistica « di base », fluida e globale.

Questa mostra ed il lavoro culturale che seguirà nascono dall'appoggio concreto della galleria « La nuova Loggia ».

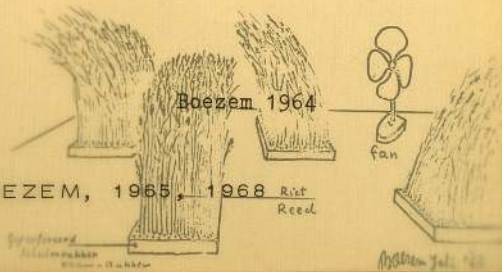
PIERO GILARDI

SHOW 4 - SAND FOUNTAIN

At this show a sand-heap (white sand) is brought in a space.
By means of a compressor the sand in the top is sported upwards.
Continuously the sand will crowd to the air-crater and will be
blowed upwards, after which it falls in pieces.



- See the plan: 1. sand fountain
2. sand-heap
3. crater
4. compressor



3 projects of MARINUS BOEZEM, 1965, 1968 Rist Reed

Boezem 1964

- See the plan: 1. sand fountain
2. sand-heap
3. crater
4. compressor

At this show a sand-heap (white sand) is brought in a space. By means of a compressor the sand in the top is sported upwards. Continuously the sand will crowd to the air-crater and will be blowed upwards, after which it falls in pieces.

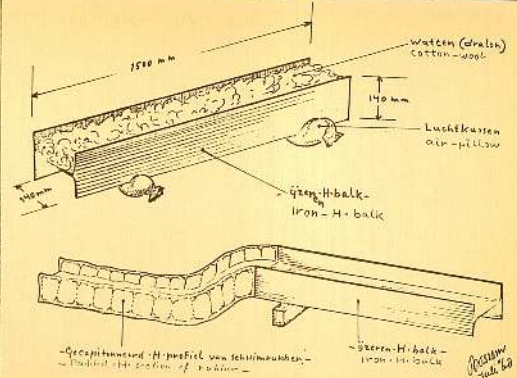
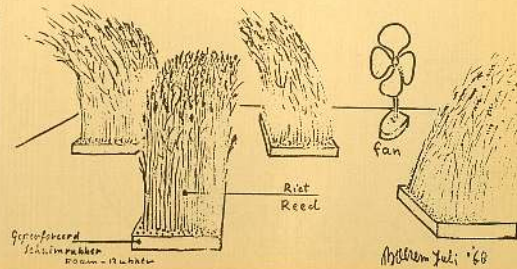
SHOW 4 - SAND FOUNTAIN

zandfontein

- ① zand fontein
③ krater ② zandhoop



VIEW IV



BOEZEM



- Important dates
- 1940: Grand Albert, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1941: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1942: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1943: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1944: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1945: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1946: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1947: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1948: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1949: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1950: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1951: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1952: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1953: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1954: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1955: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1956: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1957: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1958: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1959: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1960: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1961: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1962: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1963: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1964: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1965: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1966: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1967: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1968: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1969: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1970: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1971: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1972: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1973: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1974: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1975: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1976: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1977: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1978: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1979: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1980: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1981: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1982: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1983: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1984: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1985: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1986: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1987: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1988: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1989: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1990: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1991: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1992: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1993: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1994: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1995: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1996: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1997: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1998: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 1999: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2000: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2001: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2002: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2003: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2004: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2005: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2006: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2007: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2008: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2009: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2010: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2011: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2012: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2013: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2014: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2015: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2016: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2017: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2018: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2019: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2020: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2021: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2022: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2023: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2024: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2025: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2026: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2027: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2028: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2029: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2030: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2031: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2032: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2033: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2034: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2035: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2036: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2037: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2038: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2039: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2040: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2041: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2042: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2043: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2044: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2045: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2046: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2047: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2048: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2049: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2050: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2051: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2052: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2053: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2054: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2055: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2056: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2057: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2058: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2059: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2060: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2061: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2062: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2063: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2064: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2065: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2066: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2067: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2068: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2069: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2070: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2071: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2072: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2073: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2074: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2075: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2076: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2077: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2078: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2079: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2080: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2081: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2082: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2083: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2084: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2085: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2086: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2087: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2088: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2089: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2090: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2091: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2092: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2093: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2094: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2095: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2096: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2097: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2098: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2099: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning
 - 2100: De Koning, 100 jaar, Grootvader van de koning

Pieces of a talk

Measuring the length of a flowerbed at an art exhibition in a park.
Making jet-fighters soft: deprive them of their function as fighting planes and play them into the hands of the community.

I make a navigation plan for four different jet-fighters which take off from four different bases. No longer bound to a space like a museum or a gallery, it happens above a plot of land, for a million people or more, visible or not.

Every 10 seconds an improvised-looking electronic apparatus plunges little iron balls into a baby-bath— the electronic pebbles-are machine.

This kind of projects (technical realisation Ad van der Nat, Holland), is linked up with what happens elsewhere but it isn't. Relations

aus Information der Galerie SWART, Amsterdam

to distant into itself. The work contains a lyrical factor, it is 'literally factual': it is connected with my world of perception. The matters of fact are not reality for me, I strive after a gradation in dogmas and formalisms, to which minimal art provides the latest results. Reflecting on the skin of time, not tied to a form or a material from which you can be recognized.

I'm a medium to promote renewed experience—a micro emotion. All this out of a disgusting contentment—indifferent as to sales, but interested in the disseminating of ideas.

I've never got my subject material out of art history, my occasions are not to be found in resentment, it's bound to be called a reaction to a technical world, but I don't give a damn. I'm more inspired by food and fine weather. I'm not concerned about the honour and glory of the artist, but about changing a mentality.

You can attain that through a guerrilla in the educational system—in that way you get hold of a generation; the contact with these people is just as important to me as an exposition. That mentality, the simple increase of visibility, that feeling of freedom is a quality of our groups, the Italians, Van Elk, Dibbets. In practice it turns out that you make new snobs, but that's not an aim in itself—these are side symptoms you can't control.

I am also very much occupied with the movement of air—it has an aspect of freedom, of space, it needs nothing, it wants nothing.

Everybody can experience it. I want to put up ears of corn, or whole plots of cornfield you can walk through. I want to place ventilators there that make the corn rustle.

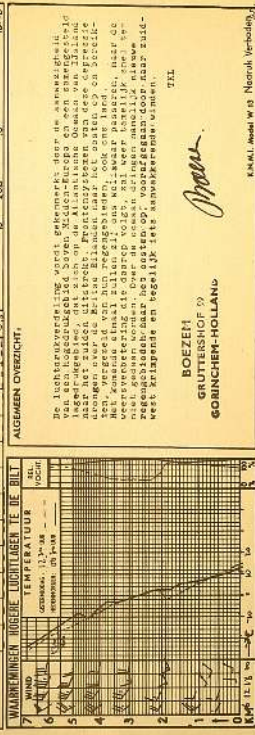
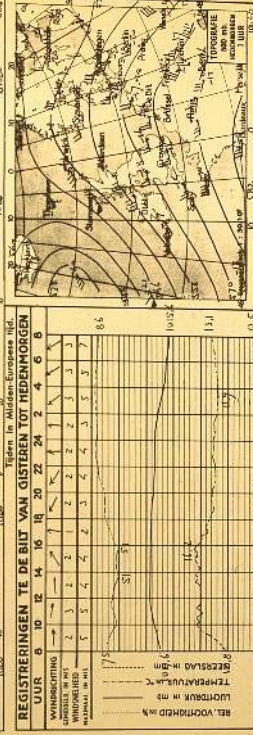
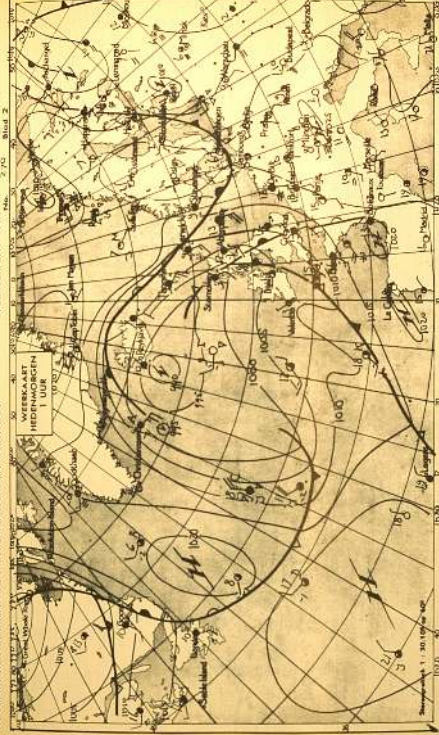
It's not a mystification, but you make it meaningless, and I pretend to get that across. The appreciation of the work is defined in gradations, it has no didactic aspect. With us the direct process is not important, that is what distinguishes us from American pop-art, I think.

I have e.g. an environment of a car, which is set up with an instruction picture about the construction of the car. You slides on the walls; the car moves with people in it, whom you see talking, eating, petting.

It's not a hand with a sponge on a shiny bumper (Rosenquist) where he's concerned with man and his actions.

This may be a protest against a social structure, the Americanization of Europe or something.

KONINKRIJK NEDERLANDS METEOROLOGISCH INSTITUUT



Boezem

BOEZEM
GRUTTERSHOF 99
GORINCHEM-HOLLAND

K.W.A.I. Model W 10 Noord-Verhouding

Benennung und Windgeschwindigkeit

Benennung	Entwicklung des Windes im Binnenlande	Zustand der See (Windsee) 1)	Mittlere Wellenhöhe (m)
0 still	Wirkungslos, Boot steigt gerade empor	Spiegelglatte See	0
1 leiser Zug	Wirkung ansehnlich nur durch Zug des Bootes, aber nicht durch Windfahne	Kleine schuppenartige wachsende Kreiswellen ohne Schaumkrone	0 - 0,1
2 leichte Brise	Wind am Gesicht fühlbar, Blätter schwach, Windfahne bewegt sich	Kleine Wellen, noch kurz, aber ausgeprägter; Kränze sehen glatt aus und brechen sich nicht	0,1 - 0,5
3 schwache Brise	Blätter und dünne Zweige losgerissen, Windfahne bewegt sich	Schäumende Wellen, Kränze sehen glatt aus, aber Schaumkrone tritt auf	0,5 - 1,25
4 mäßige Brise	Feste Zweige und dünne Zweige losgerissen, Windfahne bewegt sich	Wellen nach klein werden aber Schaumkrone tritt auf, Kränze sehen glatt aus	1,25 - 2,5
5 frische Brise	Kleine Laubbäume beginnen zu schaukeln, Windfahne bewegt sich	Mäßige Wellen, die eine ausgeprägte Schaumkrone bilden, Kränze sehen glatt aus	2,5 - 4
6 starker Wind	Starke Äste in Bewegung, Pfeifen in den Zweigen, Laubbäume bewegen sich	See tumultuös, der beim Brechen entstehende Schaum beginnt sich in Streifen gegen die Windrichtung zu legen	4 - 6
7 starker Wind	Ganze Bäume in Bewegung, Laubbäume bewegen sich, Laubbäume bewegen sich	Mäßig hohe Wellenberge mit Kränzen von beträchtlicher Länge, von den Kränzen der Wellen beginnt Schaum zu treten, Schaum liegt sich in gut ausgeprägten Streifen in die Windrichtung	6 - 9
8 stürmischer Wind	Bricht Zweige von den Bäumen, Laubbäume bewegen sich, Laubbäume bewegen sich	Hohle Wellenberge, dichte Schaumkrone in Windrichtung, "Kalten" der See beginnt sich zu legen	9 - 14
9 Sturm	Kleinere Schäden an Häusern (Rauchhöfen und Dachziegel werden abgeworfen)	Sehr hohe Wellenberge mit langen überbrechenden Kränzen, See weiß durch Schaum, Schweres stöberndes "Kalten" der See, Sichtfeindlichkeit durch Gischt	> 14
10 schwerer Sturm	Entwurzelte Bäume, bedeckende Schäden an Häusern	Außerordentlich hohe Wellenberge, die in Gischt übergehen, Sichtfeindlichkeit durch Gischt	
11 orkanartiger Sturm	Verbreitete Sturmschäden (sehr selten im Binnenlande)		
12 Orkan	Schwere Verwüstungen		

1) nach Knehl/Heidous Wetter- und Meereskunde für Seefahrer, 3. Auflage, Springer-Verlag 1963.

2) nach WMO: Weather Reports, Volume B, April 1964.

Mean velocity of wind on a height of 10 m above flat terrain	Designation	Indication
0 - 3	Calm	Calm; smoke rises in a perpendicular or almost perpendicular line.
3 - 8	Light air	Direction of wind easily identifiable from puffs of smoke, wind becomes perceptible in the face; leaves begin to rustle and weather-vanes may start to move.
8 - 11	Moderate breeze	Leaves and twigs are in constant motion, small branches begin to move. Dust and paper begin to whirl round above the ground.
11 - 14	Fresh breeze	Small leafy branches make swinging motions, crested waves form on lakes and canals.
14 - 17	Strong breeze	Boughs move; the wind is heard whistling in the telegraph-wires; umbrellas can only be held with difficulty.
17 - 20	Near gale	Whole trees are in motion; the wind is inconvenient when walking against it.
20 - 24	Gale	Twigs break; going on is hampered.
24 - 28	Strong gale	Causes slight damage to buildings (chimney-caps and roofing-tiles are ripped off).
28 - 32	Storm	Trees uprooted; considerable damage to buildings etc. (occurs rarely on land).
> 32	Violent storm	Causes extensive damage (occurs very rarely on land).
> 32	Hurricane	

11/11/11

FOR THE
GRUTTEN-ROEP 29
GORINGEN-HOLLAND

Gerry Schumm
Bruchermühle
HAMN

Gorinchem, 25-5-1969

Dear Gerry,

Congratulations with your film. I was deeply impressed by it. Concerning my part I only can say: ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~. It could not be done in a better way. It was just as I liked and as I always had imagined.

Also from other people I heard very good reactions. This film was really a new way to show art, completely ~~xxxxxx~~ adapted to the medium film - television.

On the moment ~~xxx~~ working on a project for the coming Biennale de l'art pour les jeunes in Paris. This is the project: On a summerday on which the sky will be blue, my name will be written in the sky by an air-plane (with his condens-stripe). Of this project have to be made 3 photographs: one of the blue sky, one of my name written in the sky and one of my name blown about in the air.

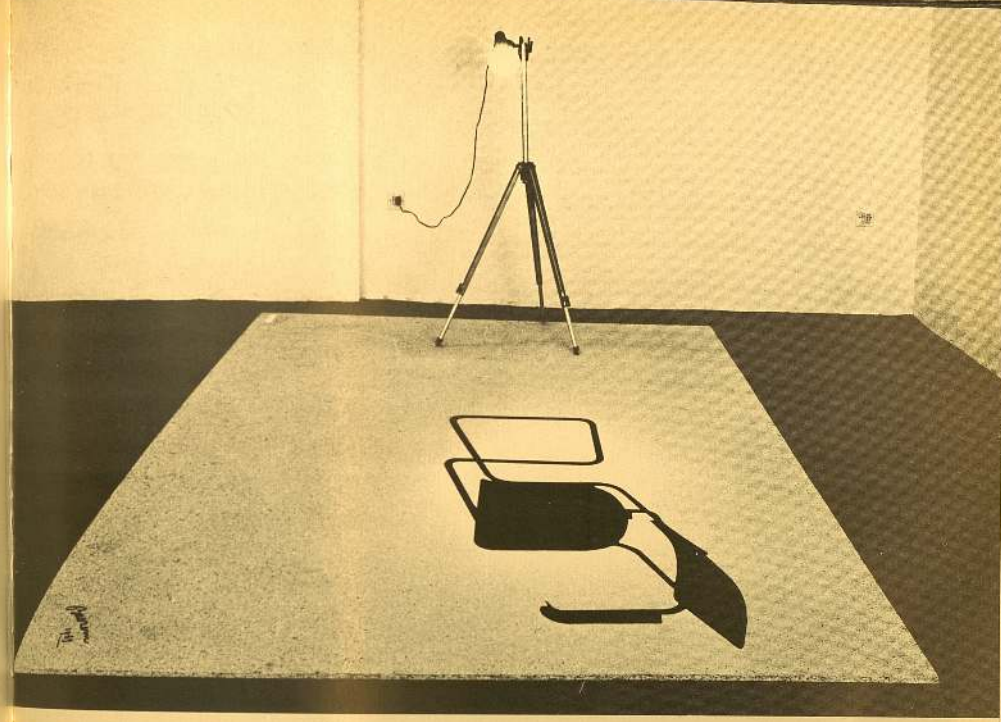
I hope this will ~~xx~~ succeed.

Now I want to propose you following: are you interested in making a film of this project, maybe for your t.v.-Gallery or maybe only for me. Please write me soon about this and also about the expenses, so that I can arrange the things that are necessary.

Cordially yours,

Boezem
Gruttershof 59
Gorinchem
tel. 4782

Marinus



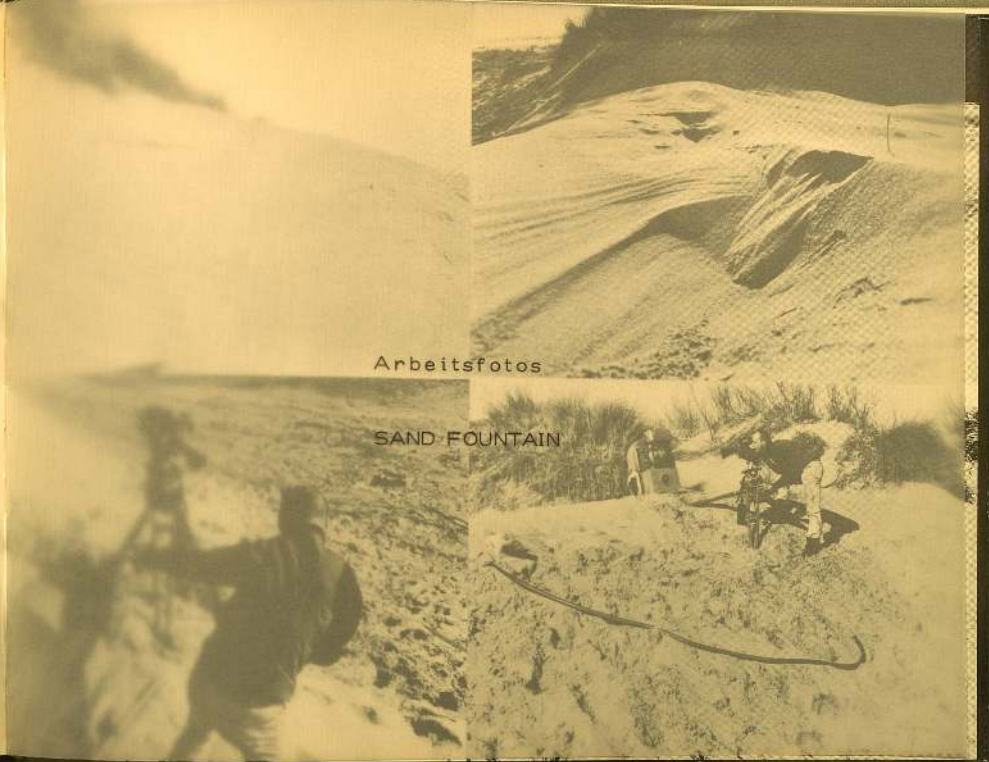
Marinus Boezem, The Absence of my chair, Modern Art Agency, Napoli, 68



Marinus Boezem, Projekt: Van Abbe Museum Eindhoven, 70

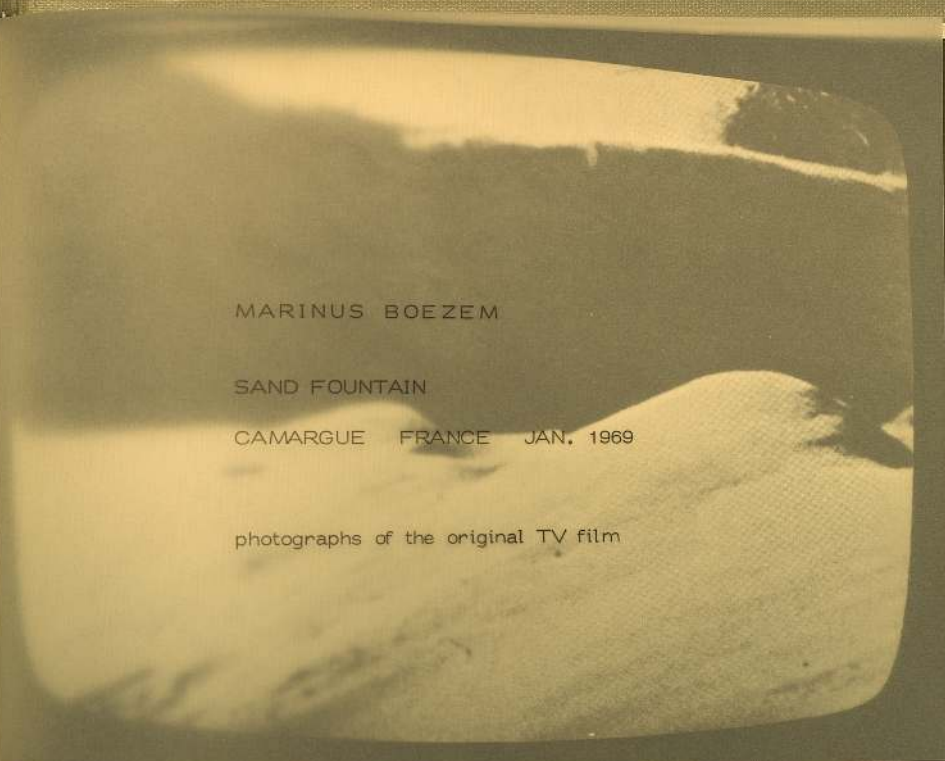
Arbeitsfotos

SAND FOUNTAIN



SAND FOUNTAIN
Arbeitsfotos





MARINUS BOEZEM

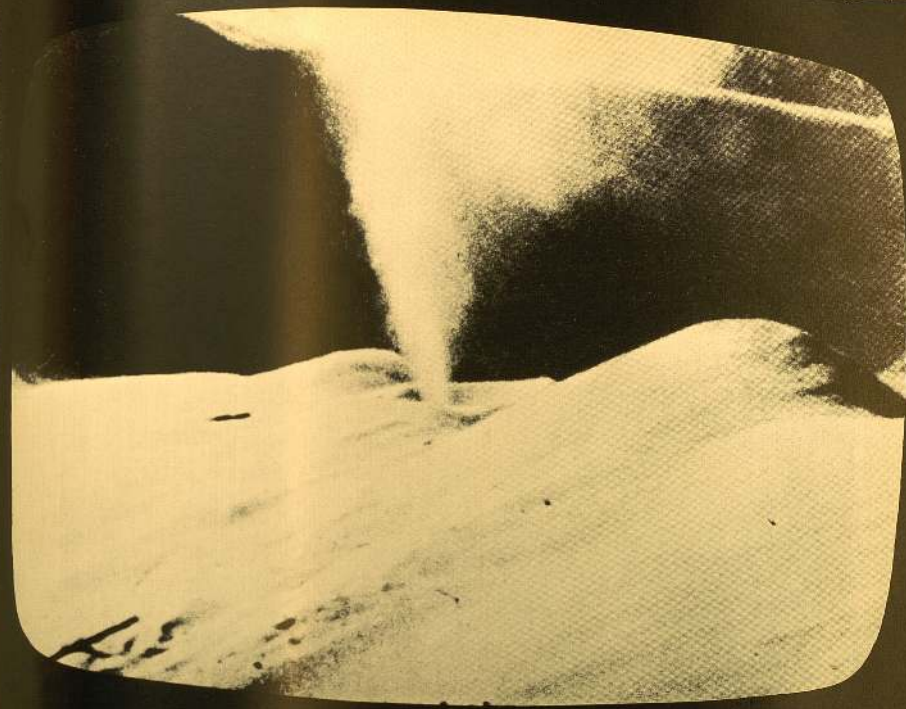
SAND FOUNTAIN

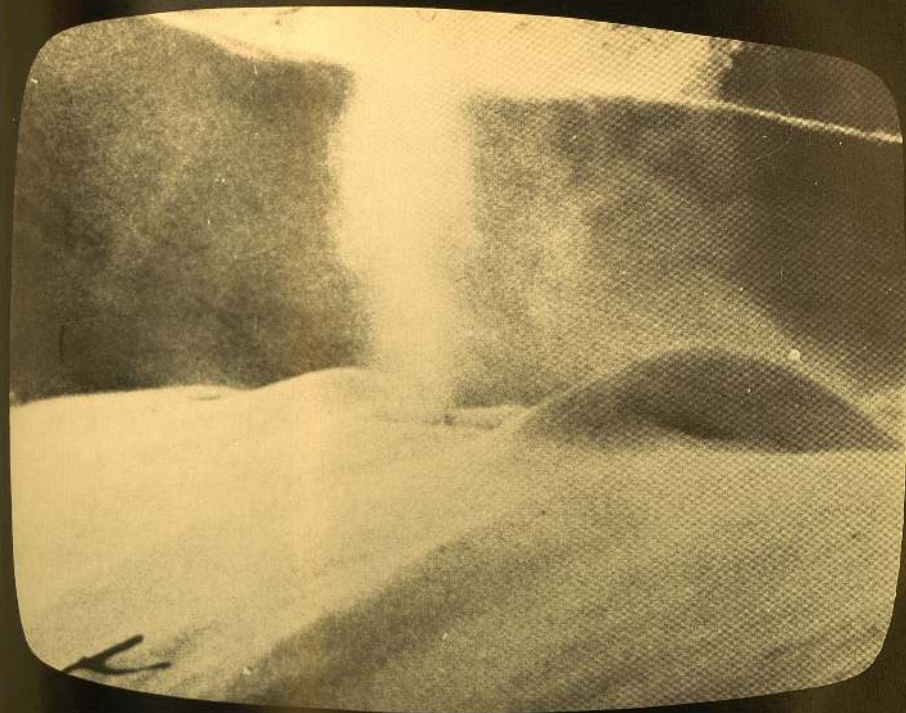
CAMARGUE FRANCE JAN. 1969

photographs of the original TV film

photographs of the original TV film
CAMARGUE FRANCE JAN. 1969
SAND FOUNTAIN
MARINUS BOEZEM

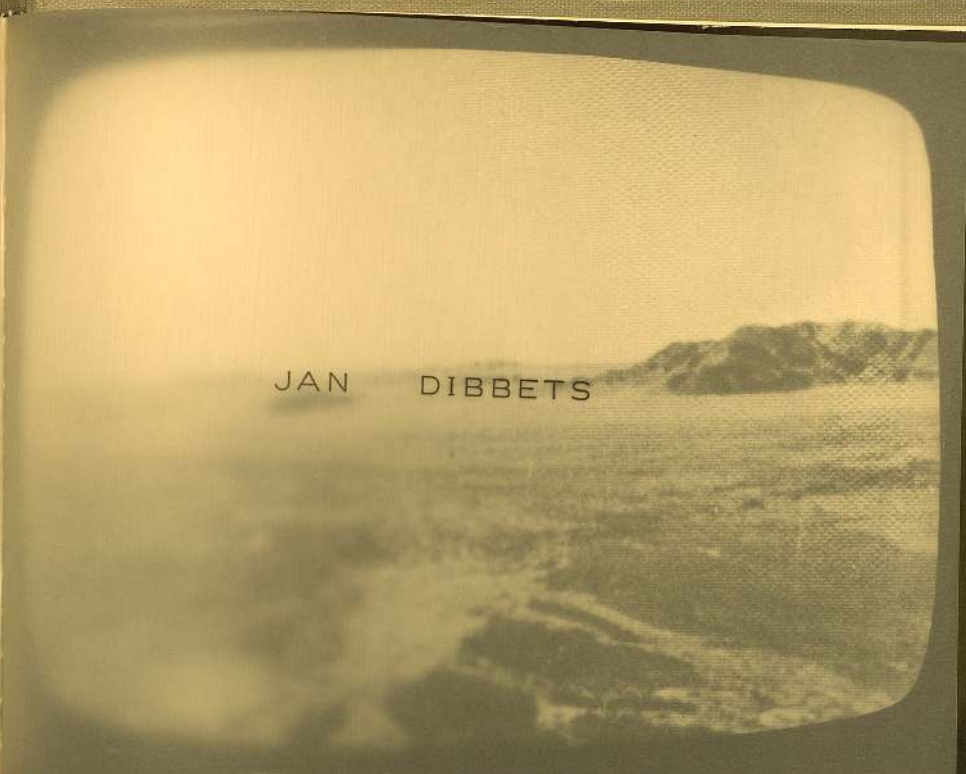






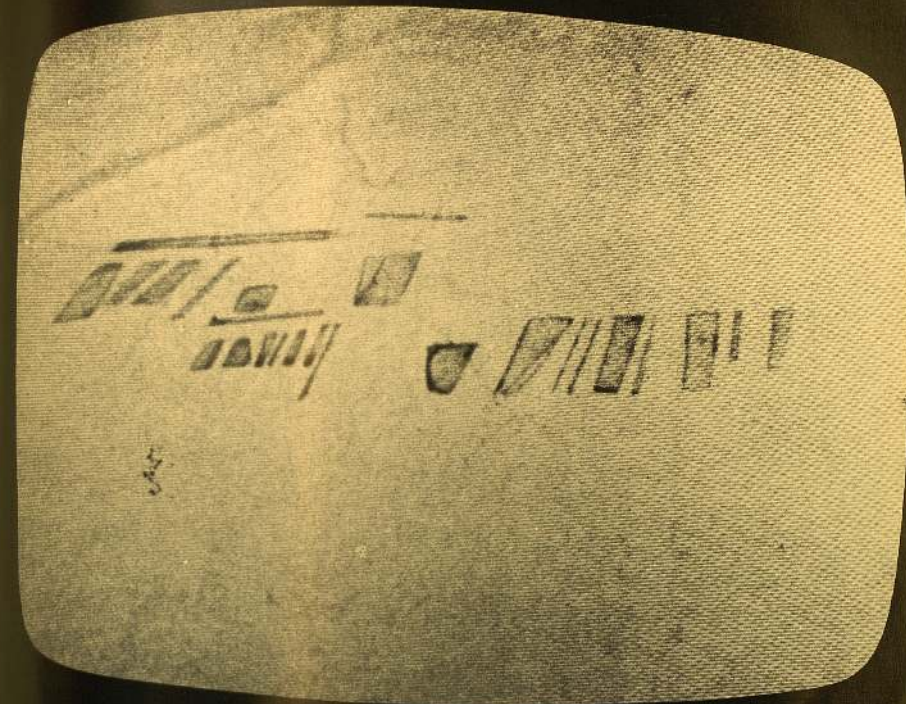


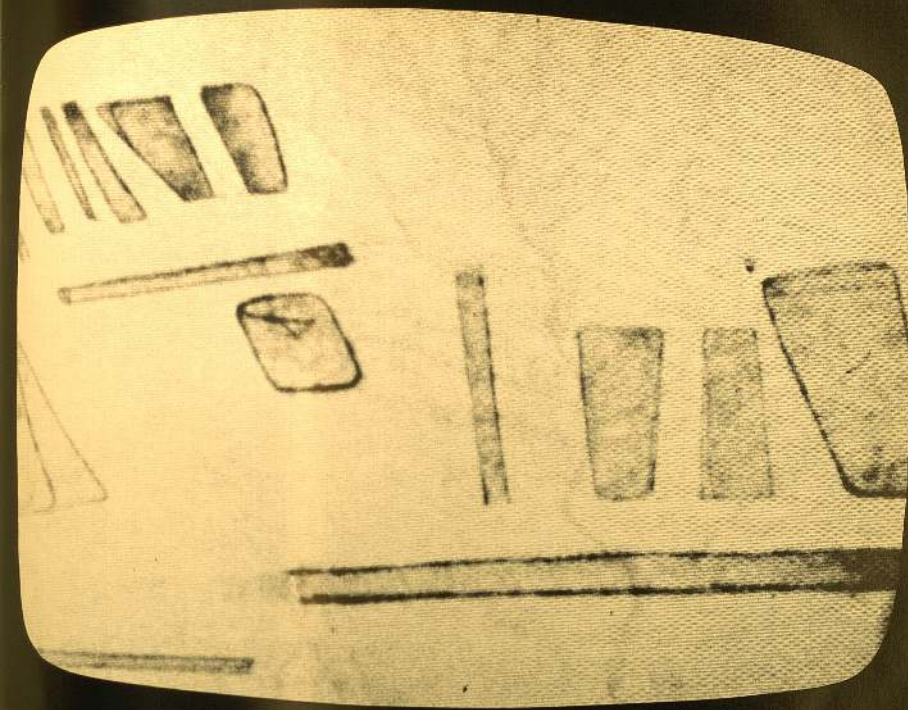
JAN DIBBETS



JAN DIBBETS







Auswahl aus den Pressestimmen
zur Fernsehausstellung

LAND ART

17.4.1969

„Land-Art“

Tagebuch des Fernsehers

„Das Kunstwerk entsteht während der Sendung und verschwindet mit ihr...“, die Rede ist von „Land-Art“, einer neuen Richtung, welcher man größere Bedeutung und deshalb auch größere Zukunft verleiht als Pop-Art. Eine neue Kunst, die man erst machen kann, seit es Fernsehen gibt, meinen ihre Erfinder und Ausbilder, die sich noch zu den bildenden Künstlern rechnen, obwohl sie statt Pinsel oder Meißel eine Kamera benutzen. Ihret von ihnen ganz zehn Meilen durch eine englische Landschaft hin und zurück, ein anderer filmte die Reaktion einer Düne auf die wechselnde Helligkeit des Windes, wieder ein anderer schuf ein Szenario, welches nur vom Flugzeug aus zu übersehen ist. Sie alle nennen ihr Ergebnis „Objekte“. Acht solcher Objekte wurden zur Eröffnung der „Fernsehserie Berlin“ von Riva, Verleiher Gerry Schum gezeigt (siehe auch F.A.Z. vom 9.4.1968). So beeindruckend jene acht Objekte auch blieben: sie sind nicht erst während der Sendung entstanden (sondern vor ein paar Monaten sorgfältig aufgenommen worden). Also handelt es sich in Wirklichkeit um Kulturfilme alter Art mit neuen Augen gesehen oder — auch diese Bezeichnung wurde von der Fernsehserie gebraucht — um „Filmkunst-Filme“. Und alle Objekte erwiesen sich als so überzeugend für das breite Fernsehpublikum, daß man die Disposition des Senders Freies Berlin nicht verstoh, welche darauf hinauslief, obgleichs breite Publikum auszusparen. Die Sendung nämlich wurde auf den allerletzten Abendtermin gelegt. Das ist zwar der bequemste Weg, die Verantwortung, welche man für ein Experiment übernimmt, halbwegs rückgängig zu machen, aber spätestens seit wir ein Kontrastprogramm haben, sollte er nicht mehr begangen werden.

In diesem Falle erschien das Hinabschieben nicht nur wegen „Land-Art“ bedauerlich, sondern auch noch ärgerlich dazu, weil die Zuschauer verwirrt vom gleichen Sender Freies Berlin mit einem sogenannten Fernsehspiel hingenhalten, um nicht zu sagen gelangweilt wurden.

E. J.

9.4.1969

An der Küste zieht der Holländer Jan Dibbets bei Ebbe ornamentale Strukturen in den weichen Sand. Ein Beispiel für „Land-Art“. (Siehe den Bericht „Flucht ins Freie“.)

Die Flucht ins Freie

Fernsehfilm über das Phänomen „Land Art“

Deutsche Bildschirme werden am 13. April eine Dokumentation über das jüngste Phänomen auf der internationalen Kunstszene „Land Art“ ausstrahlen. (ARD, 22.40 Uhr) Verantwortlich für Regie und Kamera ist der 31-jährige Gerry Schum. Er hat eine „Fernsehserie“ ohne festen Ort, existiert nur im Filmmaterial, gegründet.

Gerry Schum hat von Ende November 1968 bis Anfang März in den USA, in England, Frankreich und Holland acht Kurzfilme über Werke gedreht, die eigens für seine Sendung konzipiert worden waren. Die Informationen über Land-Art-Schöpfer bezog er aus New Yorker Galerien.

Land Art bedeutet Flucht aus den Galerien, aus den Museen in zivilisationsunberührte Landschaft. Man kann sie als ausgeweitetes Environment sehen. Ideologisch nährt sie sich aus der Pop-Mentalität. „All is beautiful, all is pretty“.

Schrittmaria, auch im Wortsinn, war Walter de Maria, in der kalifornischen Mojave-Wüste zog er Linien und Kreise als Grundriss einer geplanten Stadt, die nicht mehr als zweckdienliches Bauwerk, sondern als Skulptur erlebt werden soll. Wie sehr bei der Produktion von Land Art das Irrationale und das Romantische mitspielt, beweisen die

Sandmalereien von Mike Heizer (Jahrgang 1944) im ausgetrockneten Coyote-See in Kalifornien. Heizer beruft sich auf die frühen, nur aus der Luft zu sammenschaubaren Indianerzeichnungen. Die Forschung, man weiß es, glaubt sich auf heiler Spur und deutet die Formen als Huldigungszeichen für die Götter.

Das Meer als Mitakteur ist Barry Flanagan (geboren 1941 in England) und Jan Dibbets, Holländer desselben Jahrgangs, für ihre Einfälle willkommen. Flanagan wünschte sich im Einzelnen des Gezeitenablaufs ein „Loch im Meer“. Er verankerte einen transparenten Trichter am Strand und ließ die Kamera aufzeichnen, wie das „Loch“ von der einsetzenden Flut umgangen, später überpült wird. Dibbets setzte während der Ebbe einen wattenumschlossenen Traktor ein. Nach den Fahrten bleibt ein glattes Sandtrapez übrig, dessen Langseite als „Korrektion der Perspektive“ im Kamerablick hinten liegt.

Auf optische Verwirrung war auch Robert Smithson aus (Amerikaner, 1938 geboren). Er platzierte Spiegelscheiben in einem Steinbruch. Die Kamera nimmt das Landschaftsbild in allen vier Himmelsrichtungen vom Spiegel ab und filmt den jeweiligen Hintergrund unbe-

fangen mit, so daß raffiniertweise zwei sich gegenüberliegende Horizonte gemeinsam in die Linse geraten.

Einfacher gedacht ist die „Sandfontäne“ des 35-jährigen Holländers Marinus Boezem. Zu einem künstlichen Sandsturm, der Landschaft zu verformen vorgibt (sehen kann man nicht viel davon), wird die internationale Windstärkenkala vorgelesen.

Bei der Voraufführung wurde „Heimatfilm“ gerufen angesichts der Luftaufnahmen über Dartmoor-England nach der von Richard Long prädisponierten Zehn-Meilen-Flug-Linie. Am zweitlangweiligsten war der Streifen „Zeitgrenze“ mit Spuren im Schnee auf einem Fluß zwischen Hoheitsgebieten der Vereinigten Staaten und Kanadas (Dennis Oppenheim).

Völlig frei von Ennui ist indes keiner der acht Filme. Die Vernissage mit Leerrings Einführung wird vorausgesetzt; die Land-Art-Realisationen danach laufen so gut wie ohne Kommentar. Es darf prophezeit werden, daß Schums aller dokumentarischen Exkurs wertet, aber dem Medium Fernsehen unangenehmer Darstellungsismus (sogar die agierenden oder anwesenden Künstler kommen höchst selten ins Bild) eine Menge potentieller Zuschauer ins Kontrastprogramm vergräuen wird.

CAMILIA BLECHEN



Land Art - Fernsehserie
von Gerry Schum, SFB, Genuß
15. April, 22.40 Uhr

Mit einem Bulldozer zog der niederländische Künstler Jan Dibbets ornamentale Funden in den Nordsee. Schließlich die nächste Flut wischte die Zeichnung weg. Im Film jedoch blieb das „Zwölf-Stunden-Gezeiten-Objekt“ bewahrt.

Monumental und vergänglich wie diese Küsten-Stiche sind die meisten Land-Kunst-Werke, auch „Erdfürten“ genannt. Beispiele einer stillstehenden Welt-Veränderung, wie wir dies einem Jahr vor allem in Amerika glaubt wird. Nicht das reale, stattdessen Objekt ist den Land-Künstlern wichtig, sondern die Anschauung ihrer Kunst-Idee.

Dem irrationalen Charakter der Kunst Richtung hat der westdeutsche Künstler Gerry Schum, 30, zu einer endlos einmal TV-gemachten Kunst-Sendung getrieben: Er präsentiert Landschaften, die wesentlich in seinen Gedanken und nicht mehr an den eintreten. Diese „Fernsehserien“ wird zusammen mit einem Land-Kunst-Vortrag des holländischen Museums-Chefs Jean Leering (Kommunikation-Anstalt von Kunst- und Kunst-Verlag).

Am Kosten des SFB und vor Schums hatte beim letzten Winter acht malistische und europäische Künstler ihre End-Projekte realisiert. Sie sind Spiegelscheiben in einem

Steinbruch (Robert Smithson), einen künstlichen Sandsturm (Marinus Boezem) oder den Gezeitenwechsel in einem Plastik-Zylinder am Strand (Barry Flanagan) filmen. Walter de Maria, der im Oktober 1968 eine Münchner Galerie mit Gartenerde gefüllt hatte, zog „Zwei Linien, drei Kreise“ in der kalifornischen Mojave-Wüste. Und Land-Kunst-Protagonist Mike Heizer brachte „Sandmalereien“ im Coyote-Trockensee an.

Noch vor der Sendung telegraphierte der New Yorker Taxi-Unternehmer und Kunstsammler Robert Scull, der bereits von Heizer gegrabene Rillen in der Wüste gekauft hat, an den SFB: „Möchte Fernsehausstellung erwerben — kabelt Kosten.“



Heizers „Sandmalereien“ in Land-Art-Film

Nr. 16, 14.4.1969

Land-Art in der Fernsehserie

Ein Berliner Experiment

Überlegungen, wie das Massenmedium Fernsehen anders und intensiver als bisher in den Vermittlungsprozess zwischen Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten eingeschaltet werden könne, haben zu einem Experiment geführt, das den Namen bekam: „Fernsehserie Berlin“. Beteiligt sind als Auftrag- und Geldgeber der Sender Freies Berlin und als Ideengeber der Produzent der Kunstfilmer Gerry Schum. Die neue Einrichtung wurde am Wochenende im Studio C des Fernsehentrums am Theodor-Heuss-Platz eröffnet. Titel der ersten TV-Ausstellung: „Land-Art“.

Das Vernissage-Publikum sah freilich keine Ausstellung in der üblichen Macht. Zwar hingen an grauen Wänden großformatige Bilder, aber das waren photographische Momentaufnahmen. Ausschnitte aus den eigentlichen Exponaten. Und diese Exponate gab es dann zu besichtigen auf zahlreichen Bildschirmen, die in die Wände ein- oder in der Studiomitte aufgebaut waren. Dem Fernsehserienleiter Gerry Schum hatte sich von der Ansicht leiten lassen, Kunst und Television in eine möglichst enge Liaison zu bringen. So hatte er denn mit seinem Team acht junge Land-Artisten aus Holland, England und Amerika, darunter Marinus Boezem, Barry Flanagan, Mike Heizer, Richard Long und Walter de Maria, in die Camargue, nach Kanada oder in einen Wüstenstreifen begleitet, um dort deren künstlerische oder antikerische Unternehmungen, die eigens für die TV-Galerie konzipiert waren, filmisch zu fixieren. Als Resultate filmierte über die Farb- und Schwarzweißmonitore: Reaktionen einer Sanddüne auf sich steigende Windstärken, Spiegelungen in einem Steinbruch, eine Zehnmeilenwanderung durch eine britische Landschaft, ein Loch im Meer im Spiel der Gezeiten oder die graphischen Hinterlassenschaften eines furchenziehenden Bulldozers. Land-Art, diese noch

relativ junge Bewegung in der zeitgenössischen Kunst, verläßt ja bewußt die vertrauten Schaulust- und Aktionsplätze und huldigt einem teils anregenden, teils aber auch sterilen Elementarismus mit unterschiedlichen, geographisch jedenfalls unbegrenzten Dimensionen.

Eröffnungsdirektor Jan Leering, der Direktor des Stedelijk-van-Abbe-Museums in Eindhoven, umgibt die grundsätzliche Frage, ob zum Beispiel die temporären Eingriffe in Landschaften noch unter den Begriff „Kunstwerke“ zu subsumieren seien, mit dem Hinweis, beim Gerry-Schum-Unternehmen erschienen eben die Kunstwerke als Fernsehwerke, die dann in der Fernsehserie verschwinden. Leering rühmte die Fernsehserie als „eine wichtige Initiative“. Wenn man nicht so hoch greifen will, ist sie ein bemerkenswerter Versuch, Kunstinformationen aus erster Hand zu liefern.

Ganz anderer Ansicht allerdings waren am Eröffnungabend einige linksradikale Revolverzer. Mit Marcuse unterm Arm und kauzigen Vorstellungen im Kopf wetterten sie gegen alles und jeden, auch natürlich gegen die Land-Art, in der sie — und da schüttelte selbst der herbeigekommene Kunst-Wegweiser Hoko den Kopf — eine Variante der Kunst- und Boden-Kunst glauben sehen zu müssen. Sie erwiderten sich wieder mal, wie das in Berlin längst gang und gäbe ist, mit dem Panatismus von Sektierern und bedauerten das arme Fernsehvolk, das doch an seinen Blauen Bock gewöhnt sei und nun mit etwas konfrontiert werde. Doch rückstrotzte, wie die ARD-Programmschalter nun einmal sind, haben sie die erste Sendung der Fernsehserie Berlin, mit der Aufzeichnung der Eröffnung im Studio und mit den acht Land-Art-Kurzfilmen, auf den späten Abend gelegt; sie läuft am 15. April um 22.40 Uhr im ersten Programm. rho

2.4.1969

Spurengraben

L.S. — Man nehme ein großes Studio, beispielsweise das Studio C im Sender Freies Berlin, man stelle etliche Monitore rings an den Wänden auf, man lade ein kunstverständiges Publikum ein, dann braucht man noch eine Sendung, und schon ist die Fernsehgalerie geboren.

Die erste Fernsehshowstellung der „Fernsehgalerie Gerry Schum“ wurde soeben in Berlin probeweise vorgestellt und soll am 15. April zusammen mit den Eröffnungsspektakeln schließlich über den Bildschirm laufen. Man zeigt den Fernsehzuschauern also Leute, die einer Sendung zuschauen. Die Hauptsache freilich ist „Land Art“, die Verfilmung der Arbeiten einer Gruppe von Künstlern, die Kunst in der Landschaft — mittels Landschaft — produzieren. Diese Richtung ist nicht neu und vor allem in Amerika seit etwa zwei Jahren vielfach demonstriert worden.

Ist das Fernsehen das adäquate Medium für solche Präsentationen? Kommt nun endlich von dem verfallenden Abstraktieren der bildnerischen Kunst was? Wahrscheinlich gelingt das, wenn — wie hier — der Kunstgehalt nicht simultan in der Erscheinung beschlossen liegt, sondern seinerseits als Vorgang sich äußert.

„Bildende“, das heißt im weitesten Sinne verändernde Gestaltung und die mikrosequenz, das liegt schon nicht mehr so weit auseinander. Kephogut, wie sich ein Happening filmisch vorzüglich meistern läßt, kann man eben grabend, schreibend, im Bulldozer fahrend, Interpreten ausgedehnt aufnehmen und hat oben den Vorteil, daß auch das eigentliche Kunstobjekt gleich mit dabei entsteht: Spuren im Sand (Walter de Maria, Richard Long), ein „Loch im Meer“ (Barry Flanagan), Erdarbeiten in unregelmäßiger Anordnung (Dennis Oppenheim).

Ein Anfang ist gemacht. Obgleich diese Fernsehshowstellung am jenen Abend im Endeffekt kein beachtenswertes Ereignis war: Die Monotonie des Spurengrabens, betont langsame Kamerafahrten, müde Schwermut über karge Landschaft haben zuweilen eine fatale Ähnlichkeit mit Kulturimprovisation.

„Land Art“ ist wohl eine attraktive, weil tiefgreifende Kunstausrichtung; aber für das Fernsehen geht es hier nicht allein darum, Informationen zu geben, sondern darüber hinaus bildende Kunst mit dem Medium Fernsehen weitgehend kongruent zu machen.

Fernseh-Bilanz

Nicht genug, daß die Kunst-Galerien neuerdings an der Straßenecke wie Pilze aus dem Boden schießen — jetzt hat sich auch noch eine Fernseh-Galerie etabliert! Doch keine Angst, die ihr tägliches Brot oft schwer verdienenden Kunsthändler brauchen die neue Konkurrenz nicht zu fürchten: Vorerst wird die Fernseh-Galerie nur Unverküfliches präsentieren, sie hat sogar ein Programm daraus gemacht. Dieses Programm haben die aktuellen Avantgardisten zuzugeworfen frei Studio geliefert. Die Wortführer der „Land Art“, der „Concept Art“, einer Richtung, für die es einen verbindlichen Termin noch nicht gibt, haben der Kunst als Ware den Kampf angesagt. Sie produzieren nicht mehr, sondern begnügen sich mit Ideen und mit Projekten, die nicht mehr eine handgreifliche, zum Handelsobjekt taugliche Gestalt annehmen können. Wenn Dennis Oppenheim mit einer Schlittenspur die Zeitgrenze zwischen Kanada und den Vereinigten Staaten auf einem zirkulären Fluß nachzeichnen kann, kann man dieses „Kunstwerk“ weder ausstellen noch besichtigen, noch kaufen. Museumsdirektoren (zur Zeit in Basel und Amsterdam) mühen sich verzweifelt, wenigstens die Spuren einer solchen Kunstübung zu sichern, die sich selbst im Freiraum von allen Materialien verstreut hat.

Aber nicht nur traditionelle Institutionen und Kriterien müssen letztlich kapitulieren, auch das kommerzielle Gleichgewicht zwischen Atelier, Kunsthändler und Sammler ist empfindlich gestört. Wo Ateliers zugemacht werden, gibt es nichts mehr zu verkaufen und folglich auch nichts mehr zu sammeln. Ist die bildende Kunst also tot? Bellerbe nicht, es gibt ja das Fernsehen, die Fernseh-Galerie! Jan Dibbets zerpfügte den Strand von Scheveningen, bis ein ausgespartes Sandquadrat übrigblieb. Dann kam die Flut und zerstörte die halbe Grafik. Wenn die Kameras der Fernseh-Galerie diesen Vorgang nicht festgehalten hätten, ja was dann? Aber es kann man nicht fragen. Denn schließlich

hatte Dibbets das „12 Hours Tide Object“ im Auftrag eigens für das Fernsehen konzipiert.

So verkündete Fernseh-Galerist Gerry Schum programmatisch das Ende des privaten Kunstbesitzes. Doch nicht Karl Marx wurde bei dieser „Entengung“ anvisiert, sondern eher der Tele-Philosoph McLuhan: TV-Kommunikation soll fürderhin den Kunstbesitz ersetzen. Und wovon sollen die Künstler leben? Von Honoraren natürlich! Gerry Schum hatte beobachtet, daß neue Kunst zwar viel geringeres Publikum findet, jedoch kaum einen Käufer. Also sollen die Leute fürs Ansehen zahlen; was dem Showman billig ist, soll dem Künstler nur recht sein. Die Fernseh-Galerie bleibt natürlich ausgeschlossen, denn für die wird selbstverständlich keine zusätzliche Fernseh-Gebühr erhoben. Gerry Schum wollte auch nur den Mit-Galeristen und Künstlern, die weiterhin aus dem Fernseh-Schlafentfaltung ausgeperrt sind, einen Tip geben, um besser über die Runden zu kommen. Der Anstoß zu einer sozialen Revolution auf der Basis eines Künstler-Copyrights war bei der Vernissage mittelebegriffen. Man muß dem gutheißenden Gerry Schum freilich ankreiden, daß er mit seinem Nachlassen darüber, wie unverkäufliche Kunst vielleicht doch und schließlich schlecht verkäuflich sei, das Pathos der gerade erungen absoluten Freiheit wieder reduziert hat. Doch muß ein Galos nicht nur die Kunst, sondern auch das Brot im Auge haben.

Aber zum Kernpunkt des Ganzen: Der gerade erungen absoluten Freiheit wird selbst verläßt, Kunstwerke werden erst durch die Photographie erlebbar, die Künstler haben dem Fernsehen, das bisher nur Informationen transportierte, zu einer mitschöpfenden Rolle verholten. Wenn das nicht faszinierend ist! Aber die Sache hat einen bösen Pferdefuß, den auch starre, nur Totale aufnehmende, also unsichtbar bleibende Kameras nicht verbergen konnten. Denn der

Film schränkt das Erlebnis einer künstlerischen Landschaftsveränderung notwendigermaßen ein, er manipuliert es sogar auf unerlaubte Weise.

Mit Walter de Maria zwischen zwei schmerzgeraden Linien durch die Wüste von Kalifornien zu wandern, gibt sich ein Erlebnis von einzigem Format her. Aber eine Wüste im Bildschirmsformat! Nein, nein, das ist keine Wüste, sondern allenfalls ein Sandfeldchen. Dann unternahm Richard Long mit geschulterter Kamera eine 10-Meilen-Wanderung durch eine hügelige englische Graslandschaft. Man hörte das Keuchen seiner überanstrengten Lunge, aber was soll das, wenn das mitgelassene Zeiluloid dann zu einem Drei-Minuten-Spaziergang zusammengeknipst wird? Allen aufmerksamen Theorien zum Trotz: Gerade für die Land Art erwies sich das Fernsehen als unangenehmste Kommunikationsvermittlung.

Aber dafür kann Gerry Schum nichts, das aber eine revolutionäre Konzeption der Kunst-Galerie von den Unzulänglichkeiten des Mediums selbst verdrängt wurde. Viel erstaunlicher für mich war, daß sich die erste Vernissage der neuen Fernseh-Galerie als die langweiligste und konventionellste entpuppte, die ich überhaupt mitgemacht habe. Nicht genug, daß der lampenlebernde Gerry Schum ausgerechnet in zünftiger-lässiger Leder- und Sonnenbrillen-Montage eine langatmige Erklärung vom Blatt ablas, nein, dann hielt auch noch Jan Leering eine Eröffnungsansprache wie zu Opas guter alter Kunstvereins-Zeit. Das Atelier und die Halle eines Künstlers zu zeigen, hilft bei der Verdeutlichung seines Werks nicht weiter, hatte Gerry Schum verkündet. Die so frustrierten Kameraleute hielten sich dann an die Hände des Publikums, das in Ermahnung von Sekt und Hähchen in der übergroßen Sendehalle nach den Monitoren suchte. „Senderege, bitte die Filme abfahren“, rief Gerry Schum irgendwann und verbreitete Fernseh-Galerietheorie.

Wolf Schön

Schums Galerie

Sie gehen hinaus in die Wüste und auf die Meere. Dort, wo es am einsamsten ist, lassen sie sich auf ihre Spiele mit den Elementen ein. Was sie tun, beobachtet meist nur die Kamera. Ihre vergänglichsten Werke sind nach vom Wind verweht, vom Wasser umspült. Und wo sie den Schutz der Meeres genießen, da sind diese Werke — beständig erneuert und gepflegt — Huldigungen an die Vergänglichkeit.

Ein neuer Naturmythos hat die bildnerischen Landschaftsveränderungen eingedrungen ein, er manipuliert es sogar auf unerlaubte Weise. Mit Walter de Maria zwischen zwei schmerzgeraden Linien durch die Wüste von Kalifornien zu wandern, gibt sich ein Erlebnis von einzigem Format her. Aber eine Wüste im Bildschirmsformat! Nein, nein, das ist keine Wüste, sondern allenfalls ein Sandfeldchen. Dann unternahm Richard Long mit geschulterter Kamera eine 10-Meilen-Wanderung durch eine hügelige englische Graslandschaft. Man hörte das Keuchen seiner überanstrengten Lunge, aber was soll das, wenn das mitgelassene Zeiluloid dann zu einem Drei-Minuten-Spaziergang zusammengeknipst wird? Allen aufmerksamen Theorien zum Trotz: Gerade für die Land Art erwies sich das Fernsehen als unangenehmste Kommunikationsvermittlung.

Vor über einem Jahr erzählte Wieland Schmied in dieser Zeitung von der Vision des John Coplans, für die monumentalen Wälder der amerikanischen Künstler in der Wüste von Nevada oder Las Vegas ein ungeheures Museum zu bauen, das dem röhrenden Atem und den Suggestionen der Wälder in der amerikanischen Kunst zu entsprechen vermöge. Damals erklärten die Kinder von New York, sie würden dann die Wälder schaffen, die auch Coplans nicht ausstellen konnte. Das ist geschehen. Die Erde selbst wurde zur Staffellei, die Elemente zum Werkzeug.

Moor, Eis und Wüste

Am 15. April 1969 um 22.40 strahlte der Sender Freies Berlin ein ungewöhnliches Fernsehprogramm aus. Vorgestellt wurde die Fernsehgalerie Gerry Schum mit einem Film über acht Protagonisten der Land Art. Die Fernsehgalerie entstand aus der Überlegung heraus, ein möglichst breites Publikum mit aktuellen Tendenzen des internationalen Kunstgeschehens direkt zu „kontaktieren“, sagte Schum zu Beginn.

Aufgewartet wurde mit drei Novitäten auf einmal: der Idee einer Fernsehgalerie, der ersten längeren Ausstrahlung überterter Kunst, schließlich der Land Art im Namen. Kein Wunder also, daß die Tagespresse bis zu den kleinsten Provinzblättern berichtete, und zwar — bis auf ein paar Klagen über Langeweile — erstaunlich positiv.

Der Engländer Richard Long geht zehn Meilen in einer geraden Linie über ein Plexiglasgitter von der Flut umspielen. Marinus Boezem zeigt eine Sandfontäne in den Dünen. Robert Smithson stellt Spiegel in einen Steinbruch. Oppenheim, Dibbets, De Maria und Heizer hinterlassen Zeichnungen im Schnee, am Strand oder in der Wüste.

Nichts bleibt als der Film. Sollte man also die Sache den Filmkritikern überlassen? Ich glaube, sie würden herzlich danken. Denn dies ist kein Spielfilm, kein Kulturfilm, keine Reportage, auch nicht filmischer Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, wie etwa die Filme von Cocteau und Bunuel oder die von Andy Warhol. Es handelt sich um Versuche, die durch das Medium des Films quasi zur bildenden Kunst gerinnen. Man muß deshalb bedauern, daß vom Fernsehen bisher keine Nachricht über die Fortsetzung des bemerkenswerten Projektes zu vernehmen war.

Wenn die Kamera über das Hochmoor geht, jede halbe Meile filmend, empfindet man deutlich, sogar dramatisch, das Erlebnis des geraden Strichs. Die Spannung ist anders und doch ähnlich wie bei einem Hitchcock-Krimi. Man weiß, daß sich nicht ereignen wird. Auch von den Kulturfilmern des Richard Flaherty unterscheidet sich das Bild. Die Landschaft wird nicht zum Darsteller, höchstens zum Kompaß. Der Hauptdarsteller, der die Spannung verleiht, existiert nur im Kopf von Long: eben die Linie.

So ist das auch bei Flanagans Loch im Meer. Die Idee, ein Loch innerhalb einer Flüssigkeit zu zeigen, gewinnt etwas Surreales durch ihre Widersprüchlichkeit. Und die Kamera, immer von oben, realisiert dies bis ins letzte Stadium: Überflutet, aufgesogen, erhält das schwarze Loch seine stärkste optische Präsenz. Nur am Schluß scheint sich ein Regiefehler ein (Regie sollte es hier nicht geben), wenn nämlich der bärtige Maler seinen Behälter aus den Wellen rettet.

Die Sandfontäne von Boezem und Smithsons Mirror Displacements werden von der Zeitkomponente beeinträchtigt. Die Beziehung der beiden Elemente Wasser und Wind führen im Zusammenhang mit der zeitlichen Länge nur zu amorph und bedeutungslosen Erscheinungsbildern. Die vier Displacements (Verrückungen) der Kamera — Nord, Süd, Ost und West — sind mechanisch und infolgedessen monoton.

Ironischerweise war es Smithson selbst, der in einem Artikel schrieb: „Ein Künstler wird von der Zeit nur unterbrochen, wenn die Zeit von einer anderen Kraft als ihm selbst kontrolliert ist.“ Man hat das Empfinden, dies sei hier der Fall gewesen.

Allmählich spürt man, warum diese und ähnliche Arbeiten auch einen anderen Namen bekommen haben: Conceptual-Art (begriffliche oder Vorstellungskunst). Diese Bezeichnung ist gültig auch für das Scheitern solcher Kunst. Zum Beispiel: „Snow-mobil“ von Oppenheim markiert die Zeitgrenze zwischen USA und Kanada auf Luft und zu ebener Erde gefolgt. Der schwarze Käfer krawbelt über die weiße Fläche, mechanisch, unorthodox, wirrungslos. Warum? Nicht nur, weil der Filmstreifen hier mittelmäßig fotografiert und geschnitten ist — die physischen Bedingungen sollen sehr schwierig gewesen sein —, sondern hauptsächlich, weil eine Zeitgrenze keine Idee ist, sondern eine geographische Beziehung.

Wenn Walter de Maria zwischen zwei Parallellinien in der Wüste der Mahjave schlendert, während die Kamera etwas wackelig drei Kreise dreht, führt die Methode an kein Ziel, weil die kreisenden Landschaftsaufnahmen und die Spaziergänger keine Beziehung zueinander finden. Als Ausdruck von Raum und Zeit ist das eine intellektuelle Konstruktion, aber keine künstlerische Konzeption. Dagegen entspricht Jan Dibbets Perspektivenkorrektur einer gewöhnlichen Op-Art-Vorstellung, und Mike Heizers Sandgemälde kann zwar nur aus der Luft gesehen werden,

unterscheidet sich aber sonst nicht von einem konstruktiv-abstrakten Bild. Land-Art ist weniger eine demokratische Kunst als eine Kunst für Millionäre. Robert Rauschenberg, der Textkünstler von New York, hat inzwischen ein Stück Wüste gekauft und Mike Heizer beauftragt, dort zu arbeiten. Man stellt sich also eine gigantische Gartenarchitektur vor, eine Veränderung der Landschaft in der Art von Foes Geschichte The Domain of Arnhem. Der Film hat dann diese künstlerische Konzeption dramatisiert und in Bewußtsein eines breiten Publikums geholt.

Den Kunstfreunden im Rheinland wird diese jüngste Tendenz seit etwa einem Jahr durch die Galerien Rixe und Zwiener in Köln, Fischer in Düsseldorf, den Münchener durch die Galerie Friedrich vermittelt. Die bisher größten Übersichten brachten Ausstellungen aus Amsterdam und Bern, die im Essener Folkwang-Museum und im Krefelder Haus Lange zu sehen waren. Sie machten es möglich, die Idee von der Ideenkunst vom Ursprung her zu überprüfen.

CHRIST UND WELT

27.6.1969

Aus Artikel:

"In den Wind geschrieben"

von J.A. Thwaites

Vor dem Fernsehschirm:

WEST: Land-art

Kunst im Fernsehen gab es schon öfter. Man sah da meist Gemälde, Plastiken und sonstige künstlerische Objekte mehr oder weniger raffiniert abgefilmt. Kunst durch das Fernsehen, die Bildgröße als unmittelbarer Bildträger in der Zeitgrenze zwischen Kanada und den USA nach, was vom Flugzeug aus gefilmt wurde.

Gerry Schum, der diese Sendung, die sich nicht ganz zu Unrecht „Ausstellung“ nannte, zusammengetragen hatte, führte selbst als Roderer verkleidet in das Unternehmen ein. Das am 28. März im Fernsehstudio am Kaiserdamm, „Versäusle“ hatte. Am Dienstagabend konnte man sie, samt Einführungsvortrag des Jan Leering vom Eintracht-Museum, im ersten Programm nachschauen das Fernsehen als moderne Kunst-Galerie.

Man darf das wörtlich nehmen. Zwar ist „Land-art“ keine Erfindung des Fernsehens. Amerikanische und holländische Künstler praktizieren sie schon eine ganze Weile. Ihr Gedanke: Was die „Minimal-art“ (zur Zeit in der Akademie der Künste in repräsentativer Auswahl zu sehen) mit architektonischen Formen macht, das will „Land-art“ mit Land oder Landschaft. Schauplätze sind die leeren Wüsten oder Hochmoore unserer Erde, wo sich Entfaltung, Raum und Weite noch sichtbar machen lassen. Schon die deutsche Gruppe „Zero“ wollte ja in den fünfziger Jahren die Sahara für ein gigantisches „Lichtspiel“ nutzen. Es scheiterte an der Finanzierung. Kunst, das war bislang das, was über den Kunsthandel verkauft werden konnte.

„Land-art“ läßt sich nicht über den Kunsthandel verkaufen. Wohl aber läßt sie sich durch das Medium Fernsehen realisieren — und finanzieren. Acht Minimal-Artisten praktizierten es für Gerry Schum und den SF8 in einem ersten Versuch. In der Camague ließ Marinus Boezem eine „Sandfontäne“ durch eine Windstrecke bliesen. Richard Long marschierte zehn Meilen auf gerader Strecke hin und zurück durchs englische Dartmoor und ließ die Kamera in regelmäßigen Abständen aufzeigen, was zu sehen war, eine Idee, die der Berliner Jürgen Graf schon einmal photographisch (auf einer Bahnreise von Frankfurt nach Wiesbaden) realisiert und zu einem Buch verarbeitet hat. Das erfolgreichste Beispiel von „Land-art“, wie sie nur durch Fernsehen zu zeigen ist: Barry Flanagan „Loch im Meer“.

Bei Ebbe wurde eine Plastikröhre ins Watt eingelassen, und eine Kamera filmt in regelmäßigen Intervallen, wie die Flut die Landschaft veränderte und tatsächlich so etwas wie ein Loch im Meer entstand. Ähnlich ließ Jan Dibbets von der Flut eine riesige „Sandpyramide“ vom Bulldozer gezogen, verwischen, Dennis Oppenheim zog auf einem Schneepflug, die Bildgröße als unmittelbarer Bildträger in der Zeitgrenze zwischen Kanada und den USA nach, was vom Flugzeug aus gefilmt wurde.

In gewisser Weise hat das mit dem Happling zu tun. Es geschieht etwas, das aber auf der Tatsache von Land, von Landschaft beruht und das die Dimensionen des Landes (oder des Meeres) sichtbar werden läßt. Malerei mit Wind, Sand, Meer, Ebbe und Flut — das Fernsehen ließ eine Utopie Wirklichkeit werden, faszinierender Augenblick, auch wenn ge-

wisste Tricks wie Filmschnitte münden. Szenen des großen Atem nahmen oder unterlegte Musik (bei Mike Heizers monumentaler Wüsteneinschlag „Coyote“) noch Kulturfilm dankbar hatten.

Heinz Ott

Fernseh-Galerie

Gerry Schum „malt“ mit der Kamera

Gerry Schum interessiert schon immer die Verbindung von Film und Bildender Kunst, wie sie beim Untergrundfilm in den USA gang und gäbe ist. Schum, versucht, dingt überraschend, daß Schum, versucht, seine Erfahrungen auf dem Gebiet des Films — Kameramann und Regie-Assistent — und seine Erfahrungen auf dem Gebiet der Bildenden Kunst in Einklang zu bringen. Auch daß er dabei zum Fernsehen kam, ist eine fast zwangsläufige Entwicklung. Schum machte eine Dokumentation für den Sender Freies Berlin über eine Höhe-Veranstaltung in der Berliner Akademie der Künste, bei der später auch die Polizei eingriff. Dann machte er eine Dokumentation über die Biennale in San Marino und schließlich einen Fernseh-Essay mit dem Titel „Konsumkunst — Kunstkonsum“ für Wibe von Bonins Sendung im Westdeutschen Fernsehen.

Aber alle diese Sendungen hatten durchaus nichts Ungewöhnliches an sich, waren das, was von den Fernseh-Sendern in den Kunstsendungen seit eh und je zur Information der Interessierten und zur Popularisierung richtungweisender Künstler ausgestrahlt worden war. Heute nennt Schum das „Abendschau“, d.h. die reine Nachschicht über das, was ist. Das genügt ihm nicht. Das Medium Fernsehen war allerdings genau das, was er für seine Zwecke für richtig hielt. Schum ist der Auffassung, daß die Informationsmöglichkeiten der Museen und Galerien, auch der Biennalen, heute ungefähr dem der Schrift vor der Erfindung der Buchdruckerkunst entsprechen. „So, als würde man Gläser Grass nur bei seinen eigenen Lesungen kennenlernen können.“ Diese Langsamkeit der Information über Kunst heute hat dazu geführt, daß häufig Entwicklungen als Outsider-Ideen in eine Sackgasse des allgemeinen Trends eingestuft wurden. Die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst geht schneller voran, als die Information sie einholen könnte. Aus dem Unbehagen über diesen Zustand ist beispielsweise die nun alljährlich in der Düsseldorfer Kunstthalle stattfindende „Avantgarde-Schau „Prospect“ entstanden. Aber Schum wollte auf dem Gebiet der Information ebenso progressiv sein wie die Kunst selbst. Das Fernsehen als elektronisches Medium ist die einzige Chance.

Allerdings: „Abendschau“ allein war ihm zu wenig. Schum wollte nicht mehr nur reproduzieren. Er wollte zusätzlich jenes Element des Katalysators einbringen, das für zeitgenössische Kunst so charakteristisch ist. Als ging er auf eine dreimonatige Informationsreise, traf dabei auch auf Gläser und studierte schließlich auf jene jungen Künstler aus den USA und Holland, die in Bern und Amsterdam zuerst, dann in Essen und Krefeld unter der Überschrift „Verborgene Strukturen“ in „Vorstellungen nehmen Form an“ publiziert wurden: Long, Planagan, Oppenheim, Stanton, Boezem, Dibbets, de Maria, Heizer, Schum. „Fernseh-Galerie“ wurde in dem Moment geboren, als seine Kamera an von Jan Dibbets in den Strand geprügeltes Tapp mit Hilfe der Korrektur durch die Linse in ein gleichwinkliges Rechteck verwandelt. Das Kunstobjekt entsteht erst durch die Kamera. Die Kunst, die die Leute machen, die Schum in seiner ersten Galerie-Ausstellung stellte, propagierte er dort als „Land-art“. Er erlangte die Bezeichnung und machte so die Nacht populär. Noch niemals vorher hat ein Kunstsendung im Fernsehen ein solches Preis-Echo ausgelöst.

Mit seiner „Fernseh-Galerie“ beim Sender Freies Berlin hat Schum eine revolutionäre Umstrukturierung des gesamten Kunstbetriebs eingeleitet. Nicht mehr Kunstbetriebe kann von den Künstlern und den Galerien angestrebt werden, sondern Kunstinformation. Denn Schum hat nichts anvisiert, sondern verkaufen. Was er bieten kann, sind Information und Teilnahme. Und die mit ihm zusammen arbeitenden Künstler verstehen sich nicht mehr als Produzenten handwerklich hergestellter Artikel, sondern als Produzenten von Ideen. Und für ihre Ideen werden sie bezahlt, die Fabrikation übernehmen andere. Schums Verfahren ermöglicht heutiger Kunst eine Öffentlichkeit, wie es sie in einer so phantastischen Ausmaß niemals vorher gegeben hat. Eine Kommunikation, den elektronischen Zeitalter gemäß, ist gefunden.

KLAUS U. REINKE

Telegramm

Deutsche Bundespost

Vergütung
vermerkt

2072 GMCC47 CD TDN NEW YORK NY 20/27 1010P EST VIA WU 31.10.1969

LT SENDER FREIES BERLIN STUDIO C
KAISERDAMM 77 BERLIN

TS FA 1 Berlin

Empfangen von

93 WHI USA NY

19

1/3

19

19

CONGRATULATIONS AM INTERESTED IN PURCHASING ENTIRE EXHIBITION QUOTE

COLT PRICE

ROBERT C SCHILL

Sd 15.4.69

Dienstliche Rückfragen

COLL KAISERDAMM 77

© 327 21-11 11 11 11 11 11 11

+ C 187, DEN 3.5.107.111 (1.314)
(VL 2. Aufl. 4)

und die Kräfte werden. Das sieht für Cern nicht

Myriaden Kette bilden, die Kette zerbricht, was nicht für Götter nicht
 der große Gott, Götter nicht für die Erde durch ein Haar, ein zerbrochenes
 Die Propheten der „Land Art“ ist nicht ohne seine Annahmen, sondern
 Da nicht einer nur kleine Blumen, die im Wasser stehen, Land, Kette
 der Erde, Tausende, Tausende, Erde und Land, Wasser, alles
 (nicht nicht nach kleinen Blumen nicht richtig, ist allem, alles ist). Die
 der goldenen, Kette, genannt, durch Land, Erde nicht, denn Opa
 Er hat die Möglichkeit, die der Umgebung, auf Wasser, alles
 (nicht nicht) „Er zeigt den inneren Verstand, ein Fingerring
 Getreide nach Getreide, auf die Spur, der Mähdrescher, dem
 Mahdrescher, der Getreide, schneidet“ (nicht nicht) Land, alles
 Mann, soll er, nur ist der eine „Mähdrescher, der Getreide, schneidet“

[illegible]

2577. 15. 12

Freitag, den 8. Juni 1955

५३४०

Artikel aus INTERFUNKTIONEN Nr. 3

Friedr. Wolfr. Heubach

NOTIZEN ZUR LAND ART

1.
EINIGE, KRITIKER GENANNT, TAPPEN IN DUNKELN
"Die Kunstwerke können aus dem Dunkel kommen"

Die Kunstwerke können nur dann zu adäquaten Reaktionen beim Betrachter führen, wenn dieser in der Lage ist, Bereiche seiner Persönlichkeit zu akzeptieren und diese nicht etwa um eines ideationalen Zieles willen als inkompatibel verdrängt. Diese Grund-

...verdrängt. Diese Verdrängung manifestiert sich zuerst in Projektionen aggressiven Charakters. (Es sei noch erwähnt, daß auch die Abqualifizierung Moderner Kunst als Kinderlos o.ä., oder das Verleihen drollender, oben diesen Schutzschonnamen entspricht.)*

Auszug aus einem Skriptum "Versuch einer Psychologie der Kunst" des Psychologischen Instituts der Universität Bonn

Institut der Universität Göttingen.

112

DR. KIMBLE UND DIE BLAUE BLUME *

Die Flucht Dr. Kriebles
was hat sie gemein mit der
Suche nach der Blauen Blume.
Einen unheilbaren Zustand: die Person.
Dr. Kriebel: die Flucht aus einer falschen Person
Bl. Blume: die Suche nach einer neuen.

CASPAR DAVID FRIEDRICH UND DER BULLDOZZER

Casper David Friedrich
wie hat er gewirkt mit dem
Bulldozer.
Einem unheilbaren Zustands die Umwelt.
Casper D. Friedrich: die weltliche Situation erscheint sich selbst
in der Landschaft
Bulldozer: in die Landschaft prägt sie sich.

31. Загальн

was hat sie gemein mit der
Umwelt.
Einen unhaltbaren Zustand: die Identität.

na, aber nun doch . . .
die Land Art.

III.

Um es kurz zu machen:

Die überkommenen Bestimmungsformen (Bazon Brock) der Person, ihrer Identität sind unzureichend geworden. Es entwickelt(s) sich eine oft paradoxe Ideologie der 'weisen Stellen' auf der Landkarte: Columbus, 1492; (LSD), C.D. Friedrich, Perrell, M.Mc. Lohan, Stuyvesant, Yves Klein, etc. Es beginnt eine hektische Reise zu den 'weisen Stellen', dort hofft man neue Bestimmungsformen zu finden oder entwickeln zu können.

Die Identität in der Expansion möglich zu machen.
Das Selbstverständnis Amerikas lokalisiert sich auf den Nord-
atlantischen Ozean. Der Kontinent bietet es in der 'großen weißen Welt'.
Springer in das 'Boot, in dem wir alle sitzen'.

4 Mike Heizers: Munich Depression April 69 / M.-Perlach (4ex35a)
Photo: Galerie Friedrich

21

*) siehe Jürgen Claus - Zitat, vorlesung 10

re, 2227 nun doch . . .
die Land Art.

IV. IST SYSTÈME DES PROBLÈMES.

als Utiyen in den überkommenen Bestimmungsformen der Person und ihrer Identität lesen eine unerfreuliche Relativität hervorstrahlen.
Problem, relativ ist geworden:

- a) Walter de Marie, earth in the gallery
... der Boden, auf dem man steht; der Standpunkt.
- b) Jan Dibbets, 'correction of perspective'
... der Blickwinkel, in dem man sieht; die Einsicht.
- c) Mike Weiner, 'coyote'

... die Spur, die man hinterläßt: der Eindruck.
 e) Richard Long, 'ten miles'
 ... der Weg, den man geht: die Aussicht.
 f) Denis Oppenheim, 'timetrack'
 ... die Zeit, die man braucht: der Zeitpunkt.
 g)

Statt des 'ich' als 'man'

1

Die in der land Art sich auffallend wiederholende Form des Trapezes
ist die wahrnehmungsrelativierte Form der fläche.
Der sich wiederholende Aspekt der Schichtung
relativiert den 'Boden der Tatsachen' in seine Geschichte.

Herr Oppenheim (siehe Seite) die beim Bau des Whitney Museums verwendeten Materialien pulverisiert und ihrer Quantität an Proportion gemäß zu einem Haufen schichtet, liegt darin der Versuch, eine feste, selbstverständliche Form (das Whitney Museum) wieder in einen Zustand zu bringen, in dem sie sich als eine unter vielen möglichen dekonstruiert.

Diese Fixation des Zustandes "alles ist möglich", die in der Land Art oft thematisch wird, ist ambivalent. (Forste, unseitig)

Der Zustand des 'alles ist möglich' ist immer zugleich einer des 'nichts ist möglich',
Die Überführung der Wirklichkeit in diesen Zustand kann intendiert sein, um eine andere möglich zu machen oder um keine existieren zu lassen.

So betrachtet sind die Blaue Bluse und der Bulldoggen zwei
Seiten einer Medaille.
Der Land Art.
Nicht nur.

zu den folgenden Abbildungen:

Seite 26, 27
Jan Dibbets: Correction of Perspective 1968 / Dutch West

Seite 28, 29
Jan Dibbets: Knots

JÜRGEN CLAUS NEWS 69
D-8 münchen 13 silcherstr.26
24-4-69

Wibes Cand - notes

hope you are not angry about
my ironization in "Die Zeit".
I must tell you fairly that I
had been telephoned by "Die Zeit"
after we saw us in Nürnberg.

like your project.
Irislike the ideology.
("überfliegen".)

think there is a critical
point view missing.

We had to much

"HAGIOGRAPHIEN"
(as Kahlert called it
since in the case of
Nay-Haftmann).

warmer regards your
pierre.

LONG FLANAGEN OPPENHEIM SMITHSON
BOEZEM DIBBETS DE MARIA HEIZER

LAND ART

FERNSEHGALERIE GERRY SCHUM TELEVISION GALLERY

