

Skärningspunkter

Lucy R. Lippard

Vad, undrade jag när jag började skriva denna essä, avsåg Olle Granath med att kalla utställningen "Flykt-punkter"? Det skulle kunna vara en hänsyftning till några av konstnärernas intresse för tid, rum och avstånd, eller till och med till specifika verk av Dan Graham, Doug Huebler, Donald Burgy. Eller det kunde syfta på hastigheten med vilken det förflutna försvinner – skiljs från nuet – i modernt liv. (Hur många konstnärer är ens vagt medvetna om denna periods historia, 1965–70, bortsett från att de sett de konstprodukter den åstadkom, vilket inte alls är samma sak?) Eller annars kunde titeln antyda, att till och med de mest olikartade paralleller möts i oändligheten, för jag har ägnat viss tid åt att fundera över vad dessa sju konstnärer egentligen har gemensamt.

Eva Hesse kanske är den centrala punkten. Alla dessa konstnärer var vänner till henne – en (Doyle) var hennes man, en (LeWitt) var hennes bästa vän och starkaste supporter, två andra (Bochner och Vollmer) stod henne mycket nära, som jag också gjorde. Och de år som denna utställning täcker, 1965–1970, var de år då Hesse mognade som konstnär, gjorde en lysande serie verk, och dog, under det att de övriga hade sina framgångar på olika sätt dessförinnan och därefter. Alla dessa konstnärer påverkade Hesses utveckling estetiskt och/eller intellektuellt, liksom även andra som inte är medtagna här, särskilt då Carl Andre.

Med utgångspunkten given i fråga om tidsperiod och stilomfång är kanske den intressantaste aspekten på denna speciella grupp den komplicerade växelverkan som ägde rum inom gruppen mellan 1965 och 1970. Dessa år var stimulerande för dem av oss som just då var på väg in i vårt mogna arbete. De "idéer som låg i luften" verkade synnerligen berusande, trots torrheten i vissa av produkterna. Där fanns en känsla av möjlighet, av uppror mot den nyss gångna tidens dominerande auktoriteter och institutioner, en längtan efter en sorts *tabula rasa* som skulle tillåta inte enbart en ny konststil, utan nya sätt att skapa, uppleva och föra ut konst.

Allt detta kan ha haft något med vår ålder att göra. Flera av oss fyllde trettio under de här åren. 1965 var

Intersections

Lucy R. Lippard

What, I wondered as I began to write this essay, did Olle Granath mean by calling the exhibition "Vanishing Points"? It could be a reference to some of the artists' involvement with time, space, and distance, or even to specific works by Dan Graham, Doug Huebler, Donald Burgy. Or it could be a reference to the speed with which the past disappears—is severed from the present—in modern life. (How many artists are even vaguely aware of the history of this period, 1965–70, aside from having seen the artifacts it produced, which is not at all the same thing?) Or the title could imply that even the most unlike parallels meet in infinity, because I've spent some time wondering what exactly these seven artists have in common.

Eva Hesse might be the focal point. All these artists were friends of hers—one (Doyle) was her husband, one (LeWitt) was her best friend and strongest supporter, two more (Bochner and Vollmer) were very close to her, as was I. And the years covered by this show—1965–1970—were the years in which Hesse matured as an artist, made a brilliant series of works, and died; while the others' careers extended variously before and afterwards. All of these artists influenced Hesse's development estetically and/or intellectually, as did others not included here, notably Carl Andre.

Given the age and stylistic range, perhaps the most interesting aspect of this particular grouping is the intricacy of its interactions between 1965 and 1970. These years were exhilarating for those of us just moving into our mature work at the time. The "ideas in the air" seemed especially heady, despite the dryness of some of the products. There was a sense of possibility, of rebellion against the looming authorities and institutions of the recent past, a desire for a kind of *tabula rasa* that would allow not just a new art style or movement, but new ways of conceiving of, experiencing, and distributing art.

All of this may have had something to do with our ages. Several of us turned 30 during those years. In 1965, Hesse, Bochner, Graham, LeWitt, Smithson (and myself) were all at career turning points. LeWitt had

Hesse, Graham, Bochner, LeWitt, Smithson (och jag själv) alla vid vändpunkter i karriären. LeWitt hade sin första utställning det året (på ett galleri som drevs av Dan Graham, som då var – och förmodligen även nu är – osäker på att han var "konstnär"). Jag började skriva kritik regelbundet under vintern 64–65. Smithson gjorde sina geometriska skulpturer av plast och spegelglas, vilka ledde rakt fram till de verk han blivit berömd för. Hesse började göra skulptur efter begränsade framgångar som målare. Bochner arbetade som vakt på judiska museet och läste filosofi och funderade över Jasper Johns – som också i hög grad hade påverkat de flesta av de här konstnärerna (särskilt Hesse och LeWitt). 1965 lärde Smithson och Nancy Holt känna Bochner, Hesse, Vollmer (och mig). Bochner lärde känna Hesse och LeWitt. Jag hade känt LeWitt sedan 1960, året då han lärde känna Hesse och sedan Doyle 1961. Jag lärde känna Hesse och Doyle 1963. Hesse lärde känna Graham, Vollmer och Bochner 1966... och så vidare.

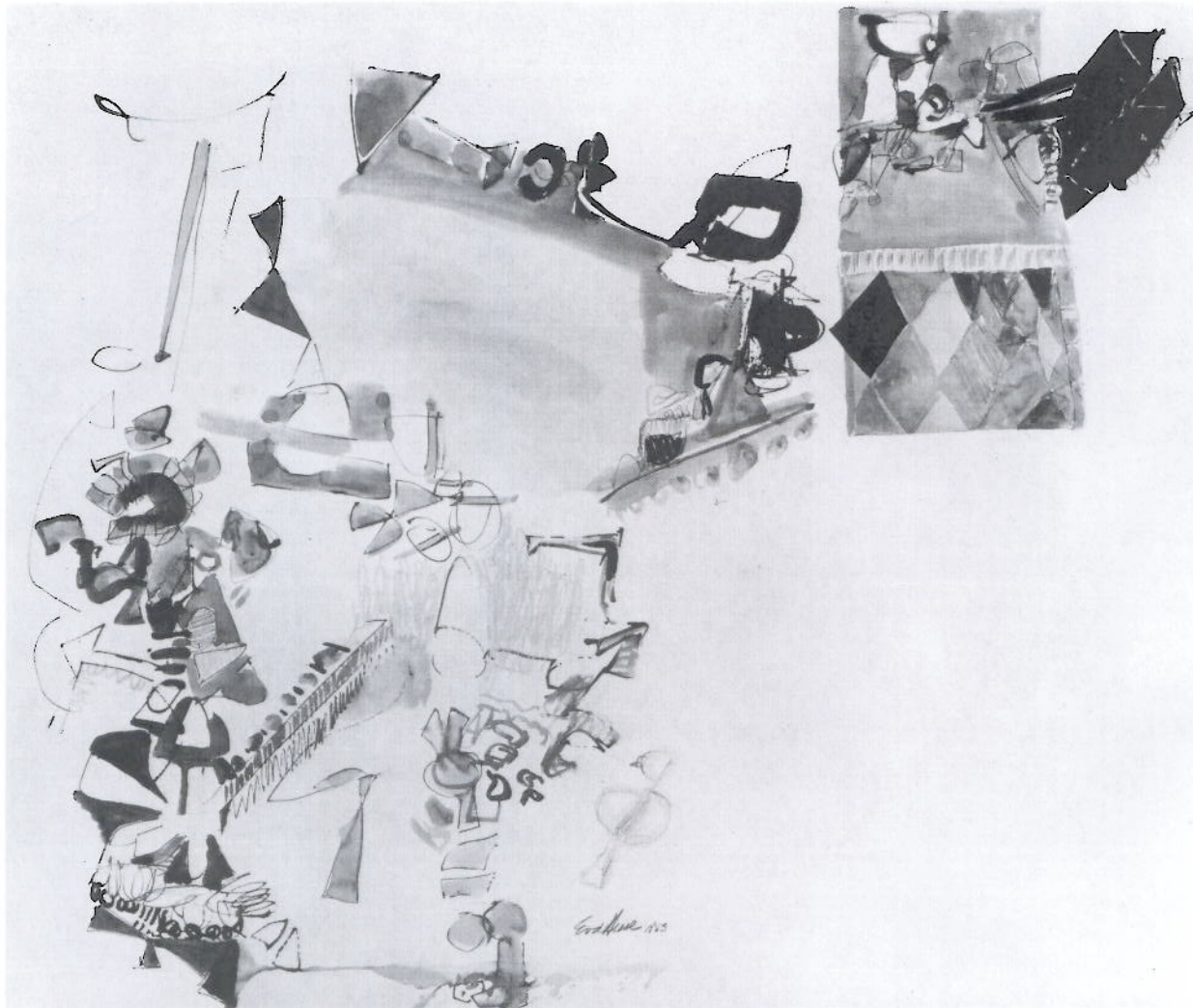
Under samma tidsperiod tog Tom Doyle med sig sin konsthandlare, Virginia Dwan, till LeWitts ateljé, LeWitt presenterade Smithson för henne, båda hamnade med Doyle i Dwan Gallerys stall och där hjälpte Smithson Ad Reinhardt med utställningen "Ten" på hösten 1966, vilket gjorde Dwan till plantskolan för "cool art". Samma dag, i samma hus, på Fishbach Gallery i nedre våningen, öppnade den första utställning jag organiserade – "Eccentric Abstraction", där Hesse deltog (tillsammans med Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Keith Sonnier m.fl.). Dessa två utställningar representerade, enligt Robert Pincus-Witten, minimalismens höjdpunkt och början på "post"- eller "kontra"-minimalismen.

Det intressantaste i allt detta nämnande av namn är det faktum att denna växelverkan också ägde rum i skriven, publicerad form. 1966 anmälde Bochner "Eccentric Abstraction" i *Arts Magazine* och senare skrev han om LeWitt och Hesse. Smithson började publicera sina skrifter 1965 med en essä om Don Judd. Hans "science fiction"-stil började 1966 med "The Chrystal Land" (Kristalllandet) i *Harper's Bazaar* och "Domain of the Great Bear" (Stora Björns område) i *Arts*. Den senare var ett samarbete med Bochner – en foto-och-citatessä, som avsåg att "anmäla" planetariet i Museum of Natural History. Jag skrev de första artiklarna om LeWitt 1965 och 1966 och Smithson skrev om LeWitt, Hesse, Bochner, Graham och Vollmer. Doyle och LeWitt var med i den viktiga utställningen

his first show that year (at a gallery run by Dan Graham, who was then, and probably is now, not sure he was "an artist.") I began writing criticism regularly in the winter of '64–65; Smithson was making his plastic and mirror geometric sculptures which led directly into the work for which he became famous. Hesse began to make sculpture after limited success as a painter; Bochner was working as a guard at the Jewish Museum and reading philosophy, thinking about Jasper Johns—who had also been a prime influence on most of these artists (especially Hesse and LeWitt). In 1965, Smithson and Nancy Holt met Bochner, Hesse, Vollmer (and me). Bochner met Hesse and LeWitt. I had known LeWitt since 1960, which is when he met Hesse, then Doyle in 1961; I met Hesse and Doyle in 1963. Hesse met Graham, Vollmer and Bochner in 1966... and so forth.

In the same period, Tom Doyle brought his dealer, Virginia Dwan, to LeWitt's studio; LeWitt introduced her to Smithson; both ended up with Doyle in the stable of the Dwan Gallery, and Smithson helped Ad Reinhardt with the "Ten" show there in fall, 1966, which made Dwan the hot bed of "cool art." Opening the same day, same building, downstairs at the Fishbach Gallery, was the first show I organized—"Eccentric Abstraction," which included Hesse (along with Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Keith Sonnier, and others). These two shows, according to Robert Pincus-Witten, represented the apogee of Minimalism and the beginning of "post" or "counter" Minimalism.

The most interesting part of all this name-dropping is the fact that the interactions also took place in written, published form. In 1966, Bochner reviewed "Eccentric Abstraction" for *Arts Magazine* and later he wrote about LeWitt and Hesse. Smithson began to publish his writing in 1965, with an essay on Don Judd. His "science fiction" style began in 1966 with "The Crystal Land" in *Harper's Bazaar*, and "Domain of the Great Bear" in *Arts*. The latter was a collaboration with Bochner—a photo-and-quote essay purporting to "review" the Museum of Natural History's planetarium. I wrote the first articles on LeWitt in 1965 and 1966 and Smithson wrote about LeWitt, Hesse, Bochner, Graham and Vollmer. Graham wrote about LeWitt. LeWitt later wrote about Vollmer. Doyle and LeWitt were in the pivotal "Primary Structures" show at the Jewish Museum in 1966, curated by Kynaston McShine and reviewed by Bochner; and everyone but Doyle was in Bochner's "Art in Series" show at the



Eva Hesse: Utan titel. 1963

Untitled

Wadsworth Atheneum, collection Sol LeWitt

"Primary Structures" (Primärstrukturer) på Jewish Museum 1966, sammanställd av Kynaston McShine och anmäld av Bochner. Och alla utom Doyle var med i Bochners utställning "Art in Series" (Konst i serier) på Finch College Museum 1967.

Varje gång dessa konstnärer skrev om varandra (och ett lämpligt tillägg till denna katalog skulle vara en sådan korsrefererande bibliografi) förde de in personens verk på sina egna områden och kommenterade det utifrån sina egna idéer, vilket naturligtvis även kritiker gör. LeWitt, t.ex., påverkade dem alla, men vad Bochner gillade eller ogillade i LeWitts arbeten var inte nödvändigtvis vad Smithson eller Graham eller Hesse gil-

Finch College Museum in 1967.

Each time these artists wrote about each other (and a useful appendix to this catalogue would be such a cross-referential bibliography), they brought the subject's work into their own domain, commenting on it from the viewpoint of their own obsessions, as of course critics do too. For instance, LeWitt was influential for all of them, but what Bochner liked and disliked about LeWitt's work was not necessarily what Smithson or Graham or Hesse liked and disliked about LeWitt's work. Smithson, for instance, saw LeWitt's 1965 show as helping "to neutralize the myth of progress. It has also corroborated Wylie Sypher's insight

lade eller ogillade i LeWitts arbeten. Smithson, t.ex., såg LeWitts utställning 1965 som en hjälp att "neutralisera myten om framåtskridandet. Den har också bekräftat Wylie Syphers insiktsfulla iakttagelse att 'entropi är bakvänd utveckling'." Bochner såg LeWitts "Serial Projects" (Projekt i serier) 1966 som "en ansamling av data – linjer, föreningspunkter, vinklar... Det märkligaste är att man i varje ögonblick ser dem spacialt (beroende på en mental klassificering av helheten i andra bilder) och ändå upphör de inte att i varje ögonblick vara platta." Doyle, som en gång sade att han "inte tyckte om platta saker" och som tycker om LeWitts arbeten, såg dem förmodligen inte som "platta".

Graham skrev, förebådande sitt eget arbete med video: "När man betraktar en konstruktion av LeWitt finns där en idébaserad skala av parallella avstånd, bestämda också av detta förhållande: avståndet i rummet, som omges av/omger konstföremålet och avståndet mellan betraktaren/subjektet och det varseblivna betraktade föremålet/objektet översätter ett konstnärligt 'avstånd' mellan *föremål* och *idé* och *betraktarens plats* och det som *à priori* finns i konstnärens tanke till den uppfattade idén, så att varseblivningen (här och nu) kan äga rum – det vill säga, hur kom den dit?" Och när jag skrev om "Serial Project" slöt jag mig till att "fastställandet av varje forms fysiska självständighet är när allt kommer omkring viktigare än en perfekt överensstämmelse med idén. Genom att erkänna den visuella prioriteten bevisar LeWitt, mot sin egen vilja, sin egen paradox och visar sig vara mera konstnär än teoretiker."

I mitten av 60-talet var gränserna mellan "konstnär", "skribent" och "teoretiker" suddigare än de senare har blivit, även om i dag en liknande reaktion mot "arbetsfördelningen" ånyo träder fram med en yngre generation. I varierande grad införlivade Bochner, Graham och Smithson skrivandet med sitt konstnärliga skapande. LeWitt, som skrev sällan men betydelsefullt, har gjort boken till ett viktigt element i sitt konstnärliga skapande. Hesse hade stor respekt för ord och för författare och skrev kopiöst i sina privata dagböcker, av vilka en del har utgivits posthumt.

Alla dessa konstnärer är oerhört litterärt bevandrade. I början av 60-talet läste många av oss, med stort intresse, *la nouvelle vague*, den franska nya vågens romaner – Robbe-Grillet, Pinget, Sarraute. (Jag blev bekant med dem genom LeWitt som läste glupskt under sitt arbete som nattvakt på Museum of Modern

that 'entropy is evolution in reverse.'") Bochner saw LeWitt's 1966 *Serial Project* as "a mass of data—lines, joints, angles... What is most remarkable is that they are seen moment to moment spatially (due to a mental tabulation of the entirety of other views) yet do not cease at every moment to be flat." Doyle, who once said he "didn't like flat things," and who does like LeWitt's work, probably didn't see it as "flat."

Graham, predicting his own video work, wrote: "In viewing a LeWitt construction there is a conceptual scale of parallel distances defined also by this relationship: the distance in the room contained/containing the art object and between the viewing subject and the viewed object perceived translates to the conceived concept art 'distance' between *object and concept* and *viewer's place* and the *à priori in the artist's mind*, for the perception (here and now) to take place—i.e. how did it get there?" And when I wrote about *Serial Project*, I concluded that "the establishment of the physical autonomy of each form is more important in the end than perfect conceptual consistency. By admitting the visual priority LeWitt, in spite of himself, proves his own paradox and proves himself more of an artist than a theoretician."

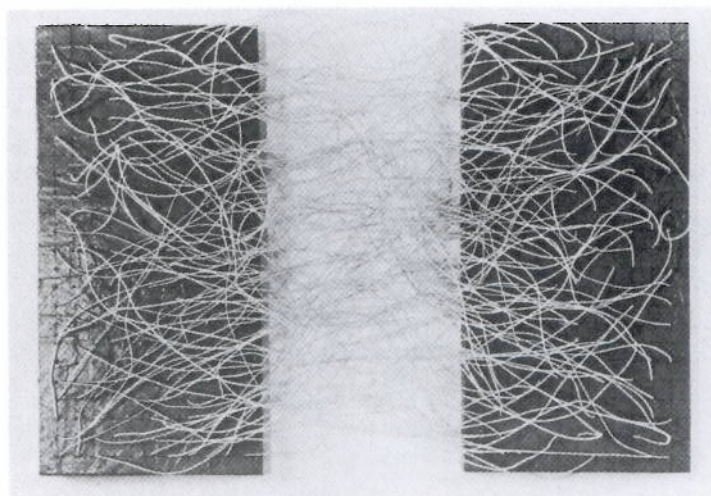
In the mid-'60s the lines between "artist" and "writer" and "theoretician" were blurred more than they have been since, though today a similar reaction against the "division of labor" is resurfacing with a younger generation. To varying degrees, Bochner, Graham, and Smithson incorporated writing into their artmaking. LeWitt, who wrote rarely but significantly, has made the book form a major element of his artmaking. Hesse had a great respect for words and for writers and wrote voluminously in her private diaries, some of which have been posthumously published.

All of these artists are extremely literate. In the early '60s, many of us were reading with great interest the novels of the French *nouvelle vague*—Robbe-Grillet, Pinget, Sarraute. (I was introduced to them by LeWitt, who read voraciously as the night desk watchman at the Museum of Modern Art.) Beckett and Borges held special places in hearts and discussions. Ad Reinhardt gave artist friends copies of George Kubler's *The Shape of Time* and recommended John Berger. The more philosophically oriented spouted Merleau Ponty, Barthes, Wittgenstein, Ayers and Foucault. In fact, the cult of the quotation (extended in the '80s to quoting images as well as words) was rampant in the mid '60s. Smithson was a leading practitioner. He used quota-

Det svävade en hel del kvickheter i luften, men det var seriösa kvickheter, mindre besläktade med Dadas fräna och gycklande ikonoklasmer (eller med punkens/New Waves humor) än med Duchamps postdadaistiska ironier (och postmodernismens). Vi tyckte alla om ordlekar, i större eller mindre utsträckning, vilket var ofrånkomligt med tanke på den sena minimalismens förtäckt hermetiska beskaffenhet – det sätt på vilket denna förhärdat ”meningslösa” konst gömde så många flerbottnade meningar – och med tanke på konceptkonstens grund i språket och idéen. Resultaten kunde bli enbart fyndiga rätt och slätt, men de kunde också bli riktigt djupsinniga. LeWitts sunt förnuftiga ”Paragraphs on Conceptual Art” (Stycken om konceptkonst) och ”Sentences on Conceptual Art” (Såter om konceptkonst) förblir mönster av klarhet ”trots” deras suggestiva kraft, t.ex. ”förmimelse av tankar leder till nya tankar”.

Den enda konstnären i denna utställning som kan anses vara konceptkonstnär är Dan Graham, men han har aldrig riktigt passerat in i någon kategori. I ett radio-program 1970 sade han: ”Jag definierar inte mig själv, men vad jag än gör, tror jag, definieras av mediet... Konstnären definieras av produkten han åstadkommer, inte nödvändigtvis av honom själv... Jag har aldrig varit intresserad av orden eller satsläran i poesi, utan mera av information. Jag ville att sakerna jag gjorde skulle ta upp en särskild plats eller läsas i en särskild nutid. Innehållet är mycket viktigt. Jag ville att mina verk skulle handla om plats som information som finns närvarande.” Under det sena 60-talet blev han pionjär inom ”kroppsvideo” och analyserade varseblivning, upplevelse, det seende och det sedda såsom ett utbyte mellan de uppträdande, publiken och platsen. Han har alltid varit före (eller vid sidan av) sin tid och är förmodligen den ursprungliga postmodernisten – en av de första konstnärer som inte bara tog upp mjuka material utan också förstod graden av deras inneboende kraft. Hans rockjournalistik är alltid försänkt i en sorts strukturalistisk popkulturteori. Smithson skrev: ”Graham reagerar för språket som om han bodde i det. Han har ett sätt att isolera segment av otillförlitlig information till kompakta massor av efemär betydelse” (vilket kunde vara en beskrivning av Smithsons eget sätt att skriva).

Graham delade Smithsons dragning till New Jersey-liknande ödemarker, fast hans smak (i fotografierna från 60-talet) låg mera åt monoton kitsch – kritiska lovsånger till homogeniteten i byggnadsprojekt och



Eva Hesse: Metronomisk oregelbundenhet. 1966
Metronomic irregularity I
Estate of Robert Smithson

could also be quite profound. LeWitt's commonsensical "Paragraphs on Conceptual Art" and "Sentences on Conceptual Art" remain models of clarity "despite" their suggestive power; e.g. "perception of ideas leads to new ideas."

The only artist in this exhibition who might be considered a Conceptual Artist is Dan Graham, but he has never fit comfortably into any category. In a 1970 radio show he said, "I don't define myself, but whatever I do, I think, is defined by the medium... The artist is defined by the product he makes, but not necessarily by himself... I was never interested in words or syntax in poetry, but more in information. I wanted the things I did to occupy a particular place and be read in a particular present time. The context is very important. I wanted my pieces to be about place as information which is present." In the late '60s, he was a pioneer in "body video", analyzing perception, experience, the seeing and the seen as interchange between performers and audience and place. He has always been ahead (or off to one side) of his time and is probably the original post-modernist—one of the first artists not only to pick up on software but to understand the extent of its power. His rock journalism is always buried in a sort of structuralist pop culture theory. Smithson wrote: "Graham responds to language as though he lived in it. He has a way of isolating segments of unreliable information into compact masses of fugitive meaning" (which might be a description of Smithson's own writing).

Graham shared Smithson's attraction to New Jersey-

arkitektoniska detaljer, än åt Smithsons vadande i den postindustriella förhistoriens dy. Många av Grahams 60-talsarbeten var strukturerade i block och trappstegar, både visuellt och idémässigt; hans "vackraste" fotografi är av ett trappstegsformat hörn, som i förbigående påminner om Smithsons skulpturer av speglar och glas och LeWitts ziggurater (i Art Forum, oktober 1981. Övers. anm.). Det "idébaserade steget" exemplifieras bäst av ett verk kallat *31 mars 1966* och återges här i sin helhet:

Dan Graham. *31 mars 1966*

1.000.000.000.000.000.000.000.000.000.000 miles till
 randen av vårt kända universum
 100.000.000.000.000.000.000.000.000.000 miles till
 randen av galaxen (Vintergatan)
 3.573.000.000.000.000.000 miles till
 randen av solsystemet (Pluto)
 205.00034600 miles till
 Washington, D.C.
 2.85100000 miles till
 Times Square, New York, N.Y.
 .38600000 miles till
 tunnelbanestationen Union Square
 .11820000 miles till
 hörnet av 14th St. och First Ave.
 .00367000 miles till
 ytterdörren, Apt. 1D, 153 First Ave.
 .00021600 miles till
 pappret i skrivmaskinen
 .00000700 miles till
 glasögonlinserna
 .00000098 miles till
 hornhinnan från näthinneväggen

Graham "dekonstruerade" innan det blev modernt. Hans *Schema for a Set of Pages* 1966 (Schema för en serie sidor) framkastade att en text skulle brytas upp i sina beståndsdelar (adjektiv, rader, stiltyp, pappersmaterial, versaler etc.) och varje del ges ut i skilda utgåvor, med tanken att "verket preciserar att det finns på plats bara som information med enbart det yttre stödet av sakförhållandena i dess yttre förekomst som information (eller konst); som tecknet för sin egen förekomst eller närvaro i tryck i stället för föremålet." I mitten av 60-talet organiserade han också en utställning av "Monuments, Tombstones and Trophies" (Monument, gravstenar och troféer) och skrev om Dean Martin, Godard, rockgrupper, bostadsbyggande, horoskop, sidoeffekter av droger, grammatik, Mallarmés *Bok*,

like wastelands, though his tastes (in the '60s photographs) ran to monotonous kitsch—critical hymns to homogeneity in housing projects and architectural detail, rather than to Smithson's wallowing in the sludge of post-industrial prehistory. Much of Graham's '60s work was structured in blocks and steps, both visually and conceptually; his most "beautiful" photograph is of a stepped corner that incidentally recalls some of Smithson's mirror and glass sculptures and LeWitt's magazine piece on ziggurats. The "conceptual step" is best exemplified by a piece called *March 31, 1966*, reproduced here in full:

Dan Graham. *March 31, 1966*

1,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000 miles to
 edge of known universe
 100,000,000,000,000,000,000,000,000,000 miles to
 edge of galaxy (Milky Way)
 3,573,000,000,000,000,000 miles to
 edge of solar system (Pluto)
 205.00034600 miles to
 Washington, D.C.
 2.85100000 miles to
 Times Square, New York, N.Y.
 .38600000 miles to
 Union Square subway stop
 .11820000 miles to
 corner 14th St. and First Ave.
 .00367000 miles to
 front door, Apt. 1D, 153 First Ave.
 .00021600 miles to
 typewriter paper page
 .00000700 miles to
 lens of glasses
 .00000098 miles to
 cornea from retinal wall

Graham was "deconstructing" before it was fashionable. His 1966 *Schema for a Set of Pages* suggested that a text be broken down into its parts (adjectives, lines, typeface, paper stock, words capitalized, etc.) and each part published in a different publication, the idea being that "the work defines itself in place only as information with simply the external support of the facts of its external appearance as information (or art); as the sign for its own appearance or presence in print in place of the object." Also in the mid '60s, he organized a show of "Monuments, Tombstones, and Trophies" and wrote about Dean Martin, Godard, rock groups, housing developments, horoscopes, drug side effects, gram-

McLuhan, Borges, och han började fundera över perceptionscirklarna som inspirerade till hans arbete med video. På 70-talet kopplade Graham ihop fördelarna i foto och video till analyser av arkitektoniska rum som vitsar över samhällsstrukturer.

Sen minimalism/tidig konceptkonst var en syntes av två motsägande impulser – Ad Reinhardts spirituella yrkande på "Konst som konst", hans ironiskt doktrinära "purism" – och Jasper Johns förkärlek för "den orenerade situationen", för en konst inriktad på "ett oavbrutet växlande och skiftande förhållande till föremål". 60-talets klimat av tvivel och vrede fäste uppmärksamheten på dessa faktorer i både Reinhardts och Johns' verk; hos den förre uttryckt som en krigisk och angelägen övertygelse om att konsten var fri från vrede och tvivel, hos den senare uttryckt som en uppenbar återgång till de fenomenologiska egenskaperna hos konstens material. Paradoxalt nog var det Reinhardts verk som var (nästan oavsiktligt) obundna, med politiska och själsliga undermeningar, medan Johns, vars verk förmodades vara "orenerade", förblev närmare "konsten för konstens skull", även då han förändrade dess villkor.

Reinhardt var ett mönster i sin enviga integritet och upproriskhet, i sin ställning i konstvärlden som ensamvarg och nagel i ögat på det förhärskande Greenbergianska formalistiska etablissemangen. Men Johns' frågor erbjöd flera utvägar för den här gruppen än vad Reinhardts "svar" gjorde. Som Bochner uttryckte det, Johns' 0–9-serier "bestämmer dess ytas laterala gränser genom storleken på schablonen som använts för det successiva applicerandet av siffror... [Johns] undersökte måleriets fenomenologiska betingelser, men gick längre genom att ge en injektion av tvivel åt konsttänkandets förslöande egenuppfattning fram till dess. I högsta grad väckte han frågan om språkets relation till konsten."

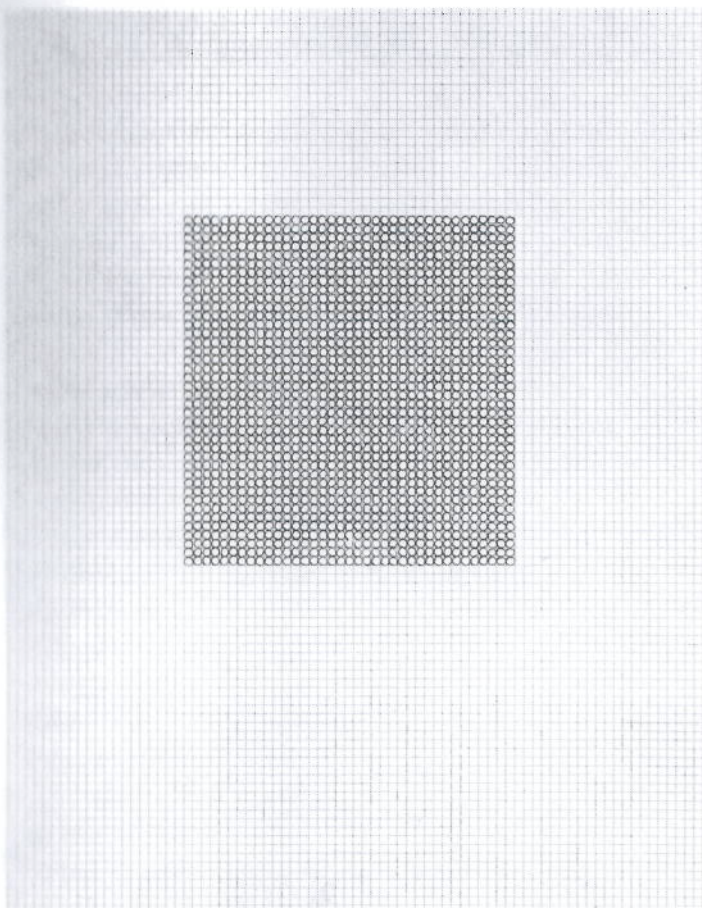
Reinhardt och Johns; båda var, var och en på sitt sätt, en *éminence grise* (eller *noir*) bakom de sena minimalisternas förkastande av färgen till förmån för svart, vitt och grått. LeWitt, t.ex., förklarade kategoriskt 1966 att svart och vitt var de "enda möjliga alternativen" för hans skulpturer. Till och med materialens naturliga färger föll i vanrykte under en tid. I enlighet härmed nödgades de avståndstagande konstnärerna neutralisera alla kompositionella element så att "saker" eller "specifika föremål" (som Don Judd kallade dem) blev "icke-relaterande" och icke-referentiella. Inga "toppar" tilläts.

mar, Mallarmé's *Book*, McLuhan, Borges; and he began thinking about the circles of perception that sparked his video work. In the '70s Graham merged the interest of the photos and the videos into analyses of architectural spaces as puns on societal structures.

Late Minimalism/early conceptualism was a synthesis of two contradictory impulses—Ad Reinhardt's witty insistence on "Art as Art"—his ironically doctrinaire "purism"; and Jasper Johns' option for "the impure situation," for an art focused on "a constantly changing and shifting relationship to things." The '60s climate of doubt and anger called attention to these elements in both Reinhardt's and Johns' work, the former expressed as a belligerent and anxious belief that art was free from anger and doubt; the latter expressed as an apparent retreat to the phenomenological characteristics of the materials of art. Paradoxically, it was Reinhardt whose work was (almost unintentionally) open-ended, with political and spiritual implications; while Johns, whose work was supposedly "impure," remained closer to "art for art's sake," even while changing its terms.

Reinhardt was a model in his persistent integrity and rebelliousness, his artworld position as a loner and thorn in the flesh of the reigning Greenbergian formalist establishment. But Johns' questions raised more issues for this group than Reinhardt's "answers." As Bochner put it, John's 0–9 series "defines the lateral boundaries of its surface by measure of the stencil typeface used for the successive laying on of numerals... [Johns] interrogated the phenomenological condition of painting but went further by injecting doubt into the deadening self-belief of art thinking to that time. Most essentially he raised the question of the relation of language to art."

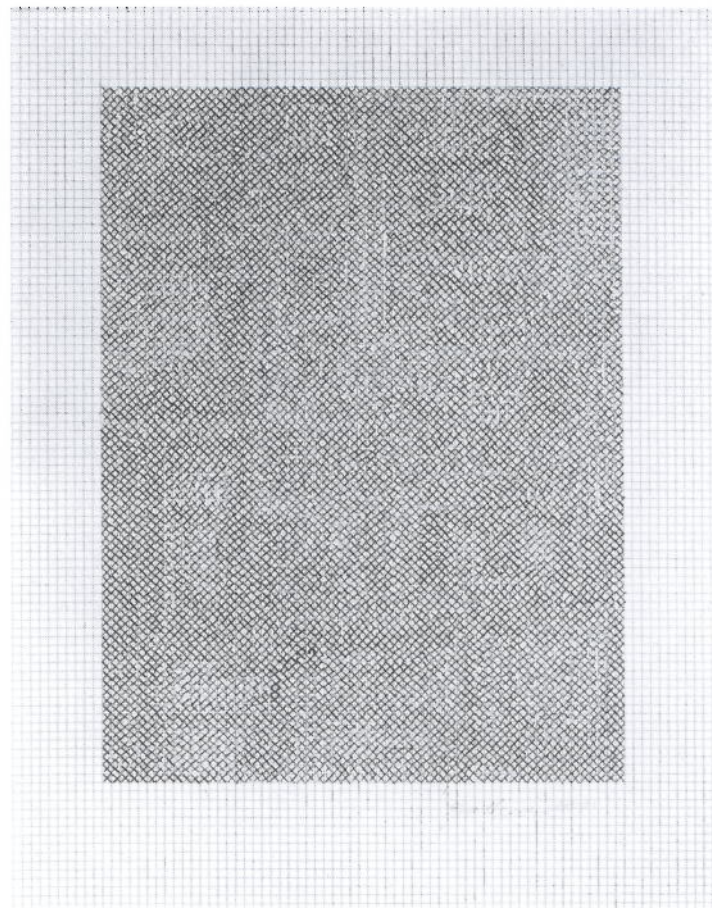
Reinhardt and Johns; each in his own way was the *éminence grise* (or *noire*) behind the late Minimalists' rejection of color in favor of black, white, and gray. LeWitt, for instance, stated categorically by 1966 that black and white were the "only possible choices" for his sculpture; even the natural colors of materials fell into disrepute for a while. Concurrently, rejective artists were constrained to neutralize all compositional elements so that "things" or "specific objects" (as Don Judd called them) became "non-relational" and non-referential. No "peaks" were allowed. Energy was a tabu unless it entropically canceled itself out. Single forms, serial progressions and permutations, lines of



Eva Hesse: Utan titel. 1967

Untitled

Wadsworth Atheneum, collection Sol LeWitt



Eva Hesse: Utan titel. 1967

Untitled

Wadsworth Atheneum, collection Sol LeWitt

Energi var tabu, såvida den inte på entropiskt vis upphävde sig själv. Enstaka former, serieföljder och omkastningar, rader av identiska moduler, till besatthet upprepade former, siffror, diagram, utvecklades ur Reinhardts, Frank Stellas och Don Judds modeller. Det talades mycket om serieförhållanden – ett till ett till ett. Dan Flavin lovprisade William of Occams "nominella trea", Robert Morris talade för Anton Ehrenzweigs "eller/eller"-struktur (som motsats till "antingen/eller"), Hanne Darboven prickade tvångsmässigt av sina tankemönster i siffror på millimeterrutat papper.

LeWitt sade: "De flesta lyckade idéer är löjligt enkla. Lyckade idéer tycks oftast ha en enkelhet därför att de verkar ofrånkomliga." Morris varnade för en förväxling av det enkla och förenklade, medan Smithson och Graham båda njöt av att bringa oordning i det enkla. I en artikel med namnet "The Dematerialization of Art" (Dematerialiseringen av konsten) skriven på hösten 1967 noterade John Chandler och jag att "idén måste vara oerhört bra för att kunna mäta sig med föremålet",

identical modules, obsessively repeated shapes, numbers, diagrams evolved from the models of Reinhardt, Frank Stella and Don Judd. There was much talk about serial relationships—one to one to one. Dan Flavin celebrated William of Occam's "nominal three"; Robert Morris recommended Anton Ehrenzweig's "or/or" structure (as opposed to "either/or"); Hanne Darboven compulsively counted off her thought patterns in numbers on graph paper.

LeWitt said: "Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable." Morris warned about confusions between simple and simplistic, while Smithson and Graham both delighted in confounding the simple. In an article called "The Dematerialization of Art," written in fall 1967, John Chandler and I noted that "the idea has to be awfully good to compete with the object," at least in an art context. We distinguished between "non-visual" ideas (e.g. LeWitt) and "invisible ideas" (e.g. Barry). The de-

åtminstone i ett konstsammanhang. Vi skilde mellan "icke-visuella" idéer (det vill säga LeWitt) och "osynliga idéer" (det vill säga Barry). Avbetoningen av form och sammansatta eller subtila förhållanden, betoningen av organiserad helhet, ledde till en sorts litteralism som också gjorde lexikonens och uppslagsböckernas förklaringar populära (det vill säga Kosuth). Där fanns också en vurm för system av alla sorter, en kvarleva från det tidiga 60-talet, men nu mer byråkratiskt än formalt uppenbarad. (Hesse skrev i sin dagbok: "Register. Hur man sätter upp ett. Fråga Mel.", för Bochner var en framstående förespråkare för detta grepp.) Och där fanns en vurm för matematikböcker och det är där som Ruth Vollmer kommer in.

Första gången jag såg verk av Vollmer var omkring 1965 hemma hos Leo och Dorothy Rabkin. De äger *Musical Forest (Hemisphere)* (Musikalisk skog, Halvklot) från 1963, en skålliknande bronsskulptur med borstliknande stavar som man kan spela på med en träklubba, som på ett musikinstrument. Jag såg ingen anknytning till den minimalism jag var så inne i. Men Vollmer, över tio år äldre än Reinhardt (som hon ställde ut tillsammans med under flera år på Betty Parsons Gallery) och som var uppvuxen i Tyskland, utgjorde för de yngre konstnärerna en bro mellan Bauhaus och europeiska konstruktivister som Gabo och Pevsner. De fängslades av hennes öppna "pragmatism", av hennes opretentiösa användande av matematiska former – "renare än språket", förklarade hon, "för i likhet med musik är de fria från de flesta associationer". Fastän hennes teknik var rotad i en konventionell modernism såg hon sina matematiska skulpturer som "funna objekt", som enkla modeller av naturlagar snarare än som kreativa flykter eller konstruerade former (fast naturligtvis skala, material och utförande oundvikligen gjorde dem till hennes *konst*). LeWitt skrev om Vollmers skulpturer: "Verken har ett format som är litet nog att dämpa något som helst känslouttryck. De är inte svulstiga eller pompösa. De har det nödvändiga formatet, varken stort eller litet, formen harmonierar med idén." Till grund för hennes arbete ligger en metafysisk klassicism, kanske pytagoreisk, där abstraktionen blir så ren att den böjer sig bakåt mot natur/realism/liv igen.

Det finns något av denna motsägelse också hos Smithson och han drogs till Vollmer under sin "matematiska" period, som föregick eller uppgick i hans "geologiska" period. Vollmer och Smithson hade spiralen gemensam och ett medvetande av metafysisk/mik-

emphasis on form and complex or subtle relationships, the emphasis on the gestalt, led to the kind of literalism that also made dictionary and Thesaurus definitions popular (e.g. Kosuth). There was also a mania for systems of any kind, carried over from the early '60s, but now manifested more bureaucratically than formally. (Hesse wrote in her diary: "File. How to keep one. Ask Mel," because Bochner was a major proponent of this approach.) And there was a mania for math books, which is where Ruth Vollmer comes in.

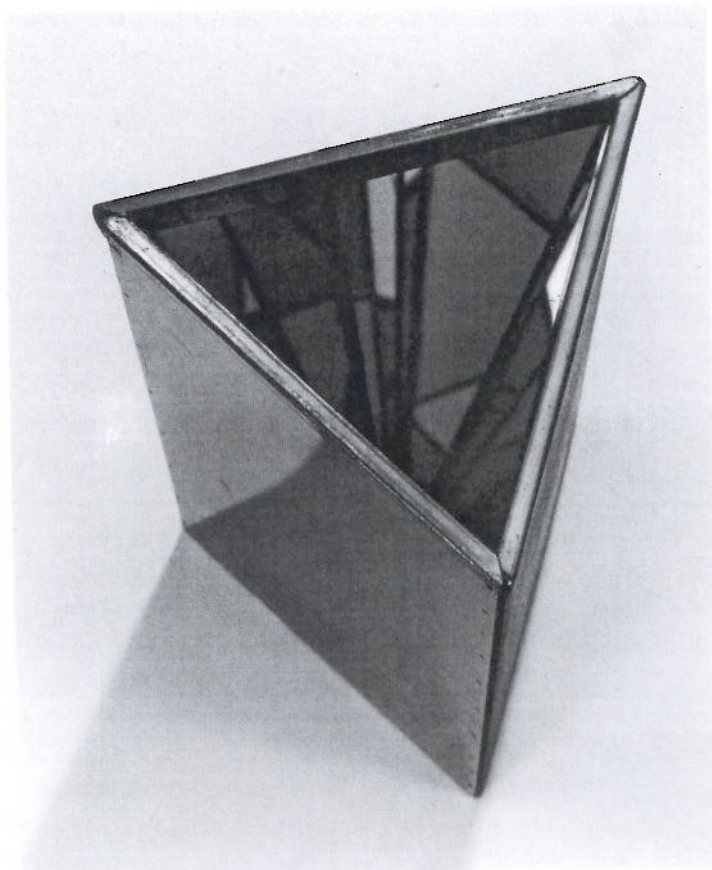
I first saw Vollmer's work around 1965 at the home of Leo and Dorothy Rabkin. They own *Musical Forest (Hemisphere)*, 1963, a bronze, bowl-like piece that bristles with rods and can be played with a wooden mallet as a musical instrument. I made no connection with the Minimalism I was so involved in. But Vollmer, who was over a decade older than Reinhardt (with whom she exhibited for years at the Betty Parsons Gallery) and was raised in Germany, provided a bridge between the Bauhaus and European constructivists like Gabo and Pevsner to the younger artists. They were attracted to her overt "pragmatism," to her unpretentious use of mathematical forms—"purer than language," she explained, "because, like music, they were free of most associations." Although her techniques were rooted in a conventional modernism, she viewed her mathematical sculptures as "found objects," simple models of natural laws rather than as creative flights or made-up forms (though of course scale, material and execution made them unavoidably her *art*). LeWitt wrote of Vollmer's sculpture: "The pieces have a size small enough to mitigate any expressiveness. They are not gross and pompous. They are of the necessary size, neither large nor small; the form is in harmony with the idea." Underlying her work is a metaphysical classicism, maybe Pythagorean, in which abstraction becomes so pure that it bends over backwards toward nature/realism/life again.

There is something of this contradiction in Smithson's work too, and he was drawn to Vollmer in his "mathematical" stage, which preceded or merged with his "geological stage." Vollmer and Smithson had spirals in common, and a sense of metaphysical/microcosmic nature that I don't think interested, say, Bochner, Graham or LeWitt, who identified more with her theoretical side. Hesse and Vollmer were close friends, their German (and tragic) backgrounds a bond as well as esthetic common ground. Unlike any of the men shown here, who would have thought these forms "too

rokosmisk art, något jag inte tror intresserade, lät oss säga Bochner, Graham eller LeWitt, vilka mer anslöt sig till hennes teoretiska sida. Hesse och Vollmer var nära vänner, deras tyska (och tragiska) bakgrund var ett förenande band likaväl som det var en gemensam estetisk bakgrund. Till skillnad från någon av männen som visas här, vilka skulle ha ansett dessa former vara "alltför skulpturala, alltför associativa", använde bägge sig av klot och fackliknande arrangemang – lådor med saker inuti. Vollmer, liksom Hesse, hade en känsla för det biologiska, vilket de andra i allmänhet inte ville kännas vid.

Samtidigt, 1966–67, genomgick Smithson vad han kallade "en abstraktionskris", då han "inte kunde acceptera de Reinhardtska dogmerna" och han åberopade det starka inflytande Hesses arbeten då hade. Han tyckte att Hesse förstod hans "turbulens". Det är jag säker på att hon gjorde, för hon var också utsatt för perioder av tvivel, då hon insåg hur fjärran hennes konst kunde vara från hennes närmaste vänner: "Ibland tycker jag att det är något som är fel med mig", skrev hon i sin dagbok. "Jag har inte den där sortens precisa sinne eller jag har helt enkelt inte lust. Det jag känner, känner jag mycket, mycket starkt, men jag fäster inte så stor vikt vid den sortens metod." Den seriella uppställningen i många av Hesses arbeten var helt säkert dikterad av LeWitts och den erbjöd ett avgjort skydd för hennes emotionella tendenser. Trots detta förde hon, liksom Darboven, upprepningen förbi metod till besatthet. LeWitt stödde denna personliga inriktning hela vägen och skrev till henne medan hon ännu var kvar i Tyskland: "Bekymra dig inte om oberörd, gör ditt eget berörda" – vilket hon gjorde.

En orsak till detta var förstås Hesses rötter i abstrakt expressionism och att hon utvecklade sina skulpturer i nära grannskap till Tom Doyles arbete. Knappast några av de generaliseringar jag gjort här stämmer in på Doyle. 1965 var han redan en välkänd "rymd-skulptör", lierad med Park Place-gruppen – med Mark di Suvero, Chuck Ginnever, David Weinrib, George Sugarman, Peter Forakis, Ronnie Bladen, med flera. Deras sätt att arbeta gick tvärs emot alla minimalistiska regler. Det var frikopplat och polykromt, det kastade sig uttrycksfullt ut i rymden som om det glatt flydde från begränsningarna i den abstrakt expressionistiska duken. Hesses första reliefer innehöll bevingade, längtande former, klart besläktade med Doyles, och spår av dem fanns kvar i *Hangup*, 1966 (Hängande), ett av hennes viktigaste verk, som sträcker sig tafatt ut i rymden.



Robert Smithson: Spegel Vortex. 1965
Mirror Vortex
 Wadsworth Atheneum, collection Sol LeWitt

sculptural, too associative," they both used spheres and compartmentation devices—boxes with things inside. Vollmer, like Hesse, had a sympathy for the biological which the others generally denied.

At the same time, in 1966–67 Smithson was going through what he called "a crises of abstraction." When he "couldn't accept the Reinhardtian dogmas," and he cited the strong impact of Hesse's work then. He felt that Hesse understood his "turbulence." I'm sure she did, because she too was subject to doubtful periods, when she recognized how distant her art could be from that of her closest friends: "Sometimes I feel there is something wrong with me," she wrote in her diary. "I don't have that kind of precise mind or I just don't feel that way. I feel very very strongly in the way that I feel, but I don't stand on that kind of system." The serial arrangement of much of Hesse's work was certainly prompted by LeWitt's, and it provided a crucial armature for her emotive tendencies. Yet, like Darboven, she carried the repetitive element past system to obsession. LeWitt supported this personal direction all

Doyles förhållande till rymd var aktivt där minimalisternas var passivt. Varken lådor eller släta plan intresserade honom. Där de andra ryggade för allt utom starkt schematiserat organiskt bildspråk välkomnade han det. Han skrev till mig från Tyskland på vintern 1964–65: "Ateljén myllrar faktiskt av saker som växer upp överallt. Ibland när jag kommer upp genom takluckan har jag lust att springa efter vattenkannan." Doyles verkliga inspirationskällor ligger i ingenjörstekniken – de svävande, konsolburna formerna hos broar, kajer, golv, ramper, tak – "ursprungliga" på sitt eget vis. Hans *Owl Creek* på utställningen "Primary Structures" var tät och böljande, dess orubbliga behagfullhet bröt tydligt av mot modulerna som omgav den.

Doyle var och är nära vän till LeWitt. Men på något egendomligt vis hade hans arbeten från 1965–70 mer gemensamt med Smithsons, trots att de inte var nära vänner och skulle ha varit oense i nästan allt. Smithson förkastade romantik. Doyle tillstår öppet att han är romantiker, hans litterära idoler är Joyce och Whitman snarare än Beckett och Pinget. Men Smithsons djupa intresse för New Jersey, för William Carlos Williams (som var hans barnläkare), för ormar och ursprungsslam och yttre rymd, även om det uttrycks med mycket olika estetiska medel, sammanfaller någonstans med Doyles entusiasm för amerikansk historia, inbördeskriget och amerikanska orter. Så här skrev jag om Doyle 1965 och det gäller fortfarande: "Han tycker illa om det ensidigt estetiska eller avsiktligt estetiska och ser sina verk som landskap – inte förbehållsamma utan expansiva, fria, som sträcker sig utåt och uppåt... Hans svepande, subtilt balanserade former stänger inte in rummet och tar inte heller upp rummet och de är inte heller tecknade mot rummet, utan föröker omfamna och bli en del av rummet – "eller skulle jag tillägga nu, med tanke på hans monumentala utomhusverk från 70- och 80-talen – del av platsen.

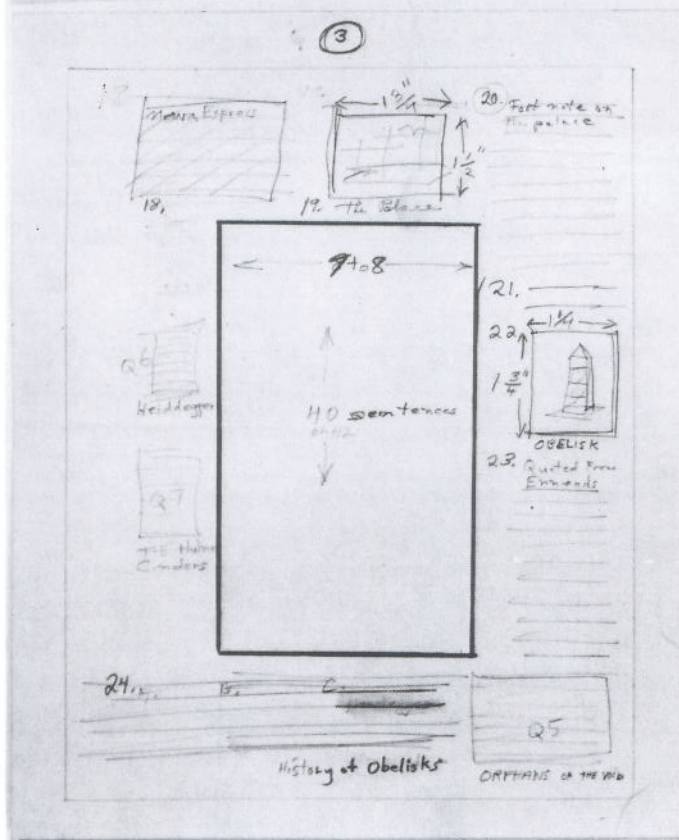
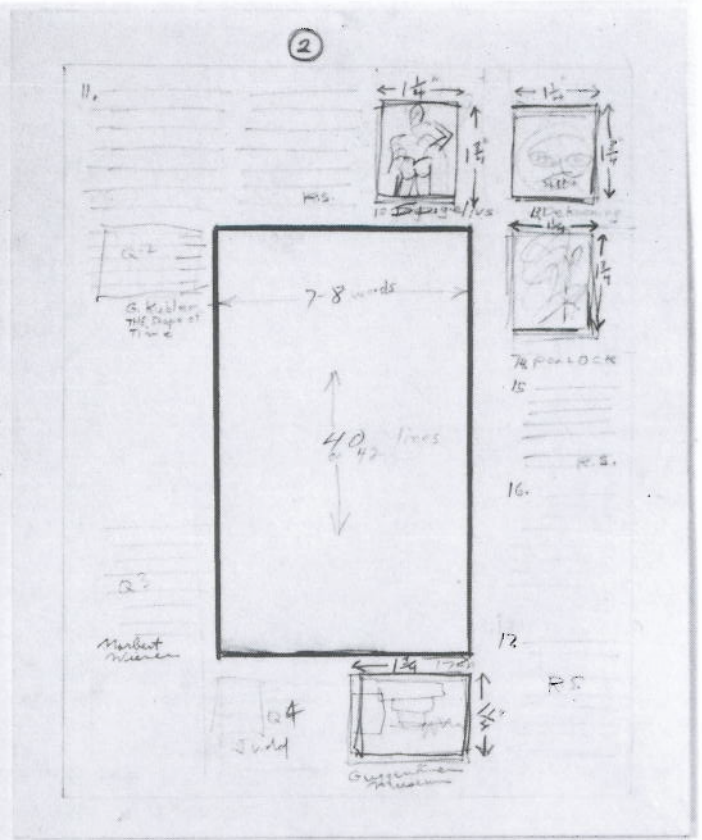
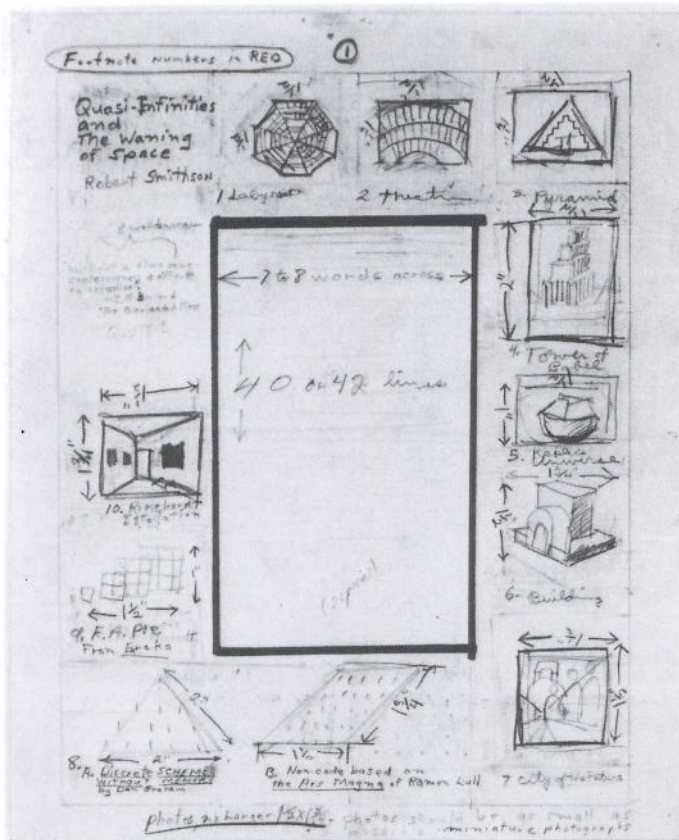
Ord och väggar var grundbyggklossarna för denna grupp under 1965–70. Robert Barry, Hans Haacke och Robert Huot gjorde alla tre "osynliga" verk, som framhävde och/eller införlivade själva rummet; ord informerade betraktaren om vad som var "där". 1967–68 tog Robert Ryman steget ut ur duken direkt till väggytan, Huot gjorde tejpade verk på väggen för att betona arkitektonisk rymd och detalj, liksom Bochner och Frederick Barthelme och senare Bill Vazan och Rosemarie Castoro. LeWitts första väggmålning kom ut ur ateljén och in på Paula Cooper Gallery för en utställ-

along, writing to her when she was still in Germany: "Don't worry about cool, make your own uncool" – which she did.

One reason for this was, of course, Hesse's roots in Abstract Expressionism and her development of a sculptural oeuvre in close proximity with Tom Doyle's work. Doyle is covered by practically none of the generalizations I'm making here. In 1965 he was already a well-known "space sculptor," associated with the Park Place group—with Mark di Suvero, Chuck Ginnever, David Weinrib, George Sugarman, Peter Forakis, Ronnie Bladen, and others. Their work ran obdurately counter to all Minimalist precepts. It was freewheeling and polychromed; it lunged expressively into space as though buoyantly escaping from the confines of the Abstract Expressionist canvas. Hesse's first reliefs included winged, yearning shapes clearly related to Doyle's; vestiges remained in the 1966 *Hangup*, one of her most important works, which reaches gawkily out into space.

Doyle's relationship to space was active where the Minimalists' was passive. Neither boxes nor flatness interested him. Where the others backed away from all but heavily schematized organic imagery, he welcomed it. He wrote me from Germany in winter 1964–65, "The studio is really alive with things growing up all over; sometimes when I come up out of the trap door I feel like running for the watering can." Doyle's real sources are in engineering—the soaring, cantilevered forms of bridges, docks, decks, ramps, roofs—"primary" in their own way. His *Owl Creek* in the "Primary Structures" show was solid and flowing, its tough grace clearly at odds with the modules surrounding it.

Doyle was and is a close friend of LeWitt's. But in some curious way his work of 1965–70 had more in common with Smithson's, although they were *not* close friends and would have disagreed about almost everything. Smithson disavowed romanticism. Doyle is an avowed romantic; his literary heroes are Joyce and Whitman rather than Beckett and Pinget. But Smithson's deep involvement with New Jersey, with William Carlos Williams (who was his pediatrician), with snakes and primal ooze and outer pace, though carried by very different esthetic vehicles, overlaps somewhere with Doyle's enthusiasm for American history, the Civil War, and American places. I wrote about Doyle in 1965, and it still applies: "He dislikes the monolithic or object esthetic, seeing his work as landscape—not self-contained, but expansive, free, stretching out and



ning mot Vietnamkriget 1968. Intresset för rummet som fundamentalt "stöd" var besläktat med minimalismens fixering vid "utplattning" som ledde till detaljernas undersökningar av fysiska miljöer och vår uppfattning av dem – arbeten med jord och "platsskulptur" hörde till resultaten. På den verbala sidan gav dessa främsta intressen upphov till en hel del pseudofenomenologiskt spekulerande, vilket i sin tur under slutet av 60-talet gav upphov till en uppsjö av verk som inriktade sig på mätningar, både inomhus och utomhus.

Bland favoritämnen för funderingar och diskussioner på den tiden var inskränkning och oändlighet, Beckett och Borges, samt gränslinjer – Smithsons plats/icke-platspremiss var det fruktbaraste och mest nyskapande resultatet. Skillnader i skala speglade skillnader i idé. Smithson kartlade där Bochner mätte. Fascinationen inför processen – Serras/Morris'/Smithsons/Hesses spillande/spridande/hällande-syndrom var på likartat vis särskilt från fascinationen inför proceduren, även om båda var ytterst beroende av sammanhanget. Bochners arbete hörde huvudsakligen hemma i den andra gruppen. Tillsammans med andra utmanade han antagandet att konst nödvändigtvis hade med föremål att göra, "att saker har fasta egenskaper, det vill säga gränslinjer... Betänk möjligheten av att behovet att identifiera konst med föremål förmodligen är produkten av ett behov av att hänföra våra känslor till de saker som framkallar dem."

Bochners "procedur-arbete" inleddes utan tanke på ett bestämt verk. Det intressanta ligger enbart i vetenskapen om att procedurerna, steg för steg, har genomförts noggrant och grundligt. Ett resultats specifika art är avhängigt av tiden och platsen för utförandet och är intressant som sådant. Det är "förfarandet" som fastställer den. I enlighet med dessa principer organiserade han en inflytelserik utställning av "arbeteckningar" på School of Visual Arts i december 1966. Hela titeln löd: "Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art" (Arbeteckningar och andra synliga ting på papper inte nödvändigtvis avsedda att betraktas som konst), och den visade detaljer och diagram av procedurer från en rad arbetsplatser som inte har med konst att göra.

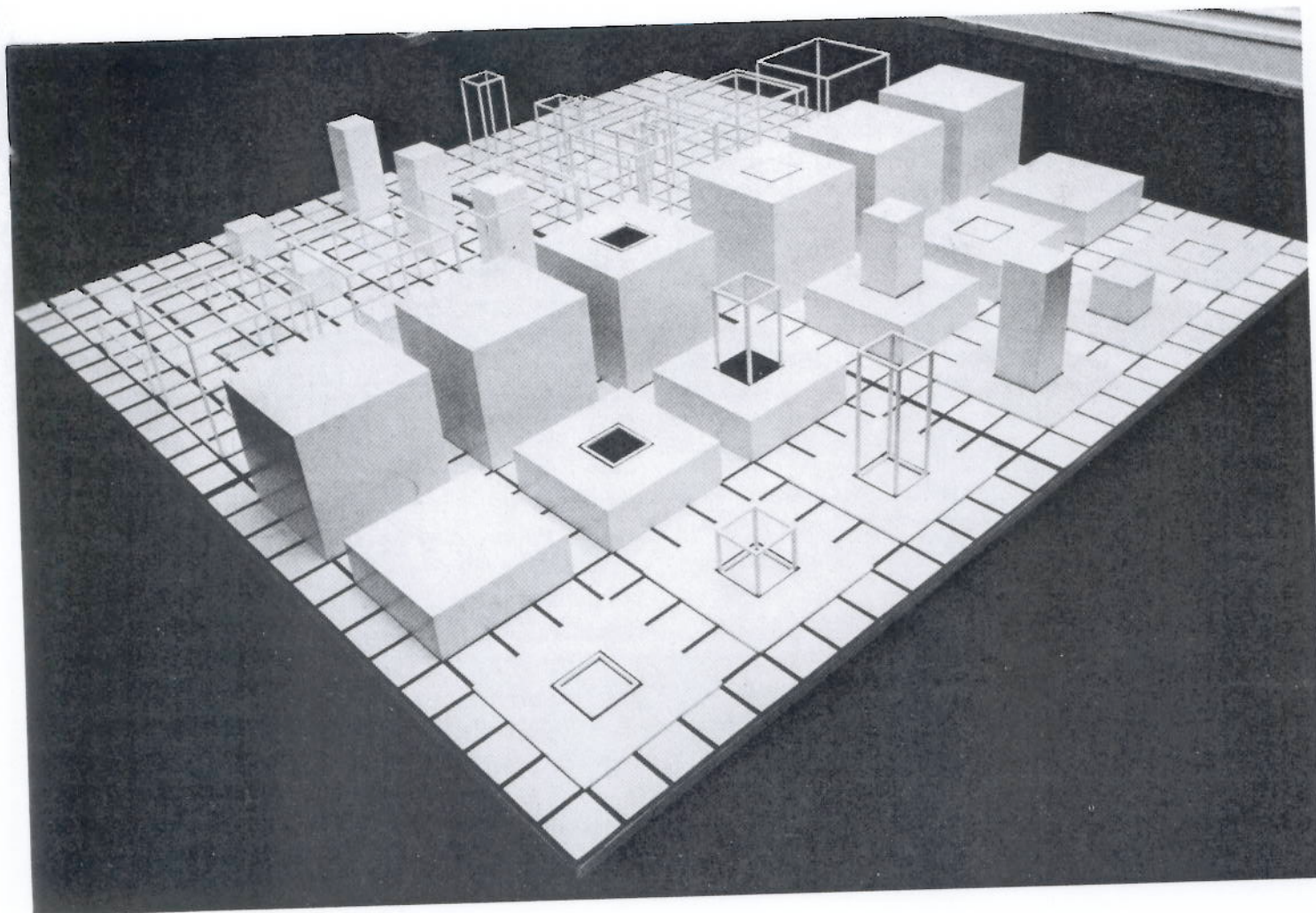
I det att han ersatte konstens "innehåll" med plats och platsens faktiska perimetrar (plats inomhus, inte den vidare bemärkelsen av plats som landskap som Carl Andre och andra utforskade), inriktade sig Bochner, liksom Smithson, på dialogen mellan yttre/inre förhållanden: "Det är endast genom deras sätt att 'uppenbara

upwards... His swinging, subtly balanced forms do not confine space nor take up space nor are they drawn against space, but attempt to embrace and become part of space"—or, I would add now, in regard to his monumental outdoor pieces of the '70s and '80s—part of *place*.

Words and walls were the basic blocks for this group in 1965–70. Robert Barry, Hans Haacke, and Robert Hout all did "invisible" pieces that emphasized and/or incorporated the room itself; words informed the viewer what was "there." In 1967–68, Robert Ryman was drawing out of the canvas onto the wall; Hout made taped wall pieces to stress architectural space and detail, as did Bochner and Frederick Barthelme, and, later, Bill Vazan and Rosemarie Castoro. LeWitt's first wall piece came out of the studio into the Paula Cooper Gallery for an anti-Vietnam war show in November 1968. The concern with the room as fundamental "support" was related to the Minimalist obsession with "flattening" and led to detailed examinations of physical surroundings and our perception of them—earthworks and "site sculpture" being among the results. On the verbal side, these preoccupations led to much pseudo phenomenological speculation which in turn led to a plethora of work in the late '60s that focused on measurement, both indoors and out.

Among the favorite subjects of thought and discussion at the time were finity and infinity, Beckett and Borges, and boundaries—Smithson's site/non-site premise being the most fertile and innovative result. Differences in scale reflected conceptual differences. Smithson mapped where Bochner measured. The fascination with process—the Serra/Morris/Smithson/Hesse spilling/scattering/pouring syndrome—was similarly distinguished from the fascination with procedure, though both were highly dependent on context. Bochner's work was primarily located in the second group. With others, he challenged the assumption that art necessarily dealt with objects, "that things have stable properties, i.e. boundaries... Consider the possibility that the need to identify art with objects is probably the outgrowth of a need to assign our feelings to the things that prompt them."

Bochner's "procedural work" was "initiated without a set product in mind. The interest is only in knowing that the procedures, step by step, have been carefully and thoroughly carried through. The specific nature of any result is contingent on the time and place of



Sol LeWitt: Seriellt projekt nr 1. ABCD. 1966
Serial project no. 1. ABCD
 Installation Kunsthalle Bern 1972

sig' som vi begåvas med en kanal till föremålets täthet", skrev han. "Detta idéernas rike är den praktiska anknytningen som föregår varje form av saklighet; det är en utvidgning av riktningar, inte dimensioner; av inramningar, inte syften; av områden, inte plan; av vägar, inte avstånd. Under den materiella karaktären ligger inte bara fakta utan en utstrålning som sprider sig förbi omfång, omfattning och betydelse." Dessa idéer, som jag har lättare för att hänföra till Grahams eller Smithsons arbeten än till Bochners, talades det mycket om på den tiden och vi tvistade om dem på barerna och i ateljéerna som nu blev arbetsrum.

Trots den aura av specialisering som denna konst utstrålade och trots den snabba akademiseringen av minimalismen, gjorde dessa konstnärer tappra försök att vara oberoende. Där fanns en befriande känsla av att kunna dra sig ur (eller åtminstone att nära illusionen av att dra sig ur) vad Smithson kallade "kulturfångenska-

implementation, and is interesting as such. It is the 'proceeding' that establishes it." Along these lines, he organized an influential show of "Working Drawings" at the School of Visual Art in December 1966. The full title was "Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art" and it offered procedural detail and diagrams from a range of non-art workplaces.

Replacing the "furniture" of art with place, and the factual perimeters of the place (interior place, not the broader landscape aspect of place that Carl Andre and others were exploring), like Smithson, Bochner focused on the dialectic of external/internal relations: "It is only through the function of its 'opening out' that we are presented with a passage to the density of things," he wrote. "This realm of ideas is the operative link preceding any of the forms of objectness; it is an expanse of directions, not dimensions; of settings, not

pen". Och där fanns en sund strävan att avmystifiera konstnärens roll genom att söka sig till grunderna. Marxismen spelade en roll i den gryende uppfattningen av konkretisering och nyttiggörande och den sociala roll som konsten (eller bristen därpå) spelar under kapitalismen.

En del av dessa konstnärer besökte under 1969–70 sammankomster och protestmöten anordnade av Art Workers' Coalition (AWC), fast ingen av dem var aktiv medlem. Emellertid drog de nytta av att AWC höjde medvetenheten kring frågor som rörde konstnärer – från självbestämmande i yrket till socialt ansvar. Och denna medvetenhet påverkade indirekt deras konst. Det allmänna politiska klimatet i mitten av 60-talet – den svarta frigörelserörelsen i synnerhet – åstadkom mycken diskussion om anpassning och egen identitet. Även om konstnärerna för det mesta var fristående från den tidens stora samhällsrörelser så delade de ändå vissa behov med dem. Genom att skriva artiklar och genom att införliva kritikens "definitioner" i sina egna arbeten speglade de sena minimalisterna och konceptkonstnärerna den allmänna utvecklingen mot självbestämmande och självbekräftelse. Liksom medborgerliga rättigheter och kvinnorörelsen var konceptkonst i vid bemärkelse ett reformprojekt, som tog avstånd från de konventionella åtskillnaderna mellan konstnärernas avsikter och kritikernas eller betraktarnas uttolkningar.

Konstnärerna reformerade böckerna också – inte bara genom att göra dem och skriva dem utan också genom att införliva det de läste i sin konst. På våren 1967 hade Museum of Normal Art, inrymt i en före detta butik, en utställning kallad "15 People Present Their Favorite Book" (Femton personer presenterar sin favoritbok); i juni visade Dwan Gallery sin första "Language to be Looked at and/or Things to be Read" (Språk att se på och saker att läsa), och Dan Graham skrev en artikel om "The Book as Object" (Boken som föremål) för *Arts*. Detta år markerade också början på utbyten med Art/Languagegruppen i England, vilken var oerhört betydande för hela utvecklingen, när den inte var så insnärjd i ett språk som var så oklart att det blev konst genom sin blotta obegriplighet. (Den mer politiserade grenen av A/L fortsatte att vidga det marxistiska medvetandet i New York under mitten av 70-talet genom *The Fox* och inom Artists Meeting for Cultural Change.) Hans Haacke, som tillämpade visuell analys på sårbara sociala strukturer – som t.ex. hans kartläggande av vilka som ägde slumbostäderna i New York, konstpublikens och samlarnas vanemönster, samt

points; of regions, not planes; of routes, not distances. Beneath materiality are not merely facts but a radiation spreading out beyond dimensionality, involvement and signification." These ideas, which I find easier to relate to the work of Graham and Smithson than to Bochner's, were much in the air at the time, and we argued about them in the bars and in studios which were becoming *studies*.

Despite the aura of specialization exuded by this art, and despite the rapid academization of Minimalism, these artists were making brave attempts at independence. There was a liberating sense of being able to move out (or at least to entertain the illusion of moving out) of what Smithson called "cultural confinement." And there was a healthy attempt to demystify the role of the artist by getting down to basics. Marxism played a role in the dawning comprehension of reification and commodification, and the social role of art (or lack thereof) under capitalism.

In 1969–70, some of these artists occasionally attended meetings and protests mounted by the Art Workers' Coalition (AWC), though none were active in it. However, they profited from the AWC's consciousnessraising around artists' issues—from professional autonomy to social responsibility. And this consciousness affected their art in roundabout ways. The general politic climate of the mid '60s—the Black Liberation Movement in particular—provoked much debate around framing and self-identity. Although mostly disconnected from the major social movements of the time, artists did share with them certain needs. By writing articles and incorporating the "defining" words of criticism into their own work, late Minimal and conceptual artists reflected the general movements toward self-determination and self-affirmation. Like the civil rights and the women's movements, conceptual art in the broad sense was a reclamation project, denying the conventional separations between the artists' intentions and the critics' of viewers' interpretations.

Artists reclaimed books too—not only making them and writing them but incorporating their readings into their art. In spring of 1967 the storefront Museum of Normal Art had a show called "15 People Present Their Favorite Book"; in June, the Dwan Gallery held its first "Language to be Looked at and/or Things to be Read" show, and Dan Graham wrote an article on "The Book as Object" for *Arts*. This year also marked the beginning of communications with the Art/

spridningen av information genom massmedia – ledde detta politiska användande av språk i konsten genom 70-talet, följt av Martha Rosler, Dan Graham, Adrian Piper och omkring 1980 av många andra. Dessa var upphov till det bästa i det som nu kallas postmodernism – en vänsterorienterad kritisk analys av ordets och bildens ideologiska funktion i masskulturen.

Följaktligen, dold i 1965–70 års uttryckslösa föremål och enkla/sammansatta ordflöde låg inget mindre än en strävan att förändra världen genom att förändra varseblivningen. För att förenkla det ännu mera: att förstå hur vi ser skulle leda till en förändring av det vi ser som vi inte tycker om, vilket skulle innebära revolution. Det vardagliga livet och den individuella tillvarons förhållanden granskades uppmärksam av konstnärer som On Kawara (hans datummålningar, åtföljda av klipp ur dagstidningar, hans serier av "I met", "I got up" och "I am Still Alive" ["Jag träffade", "Jag steg upp" och "Jag lever fortfarande"]), Ed Ruscha (hans böcker om "själlösa" motiv, som alla byggnader utmed Sunset Strip, parkeringsplatser, simbassänger), Lawrence Weiner (hans retsamma ordlekar kring fysiskt förhållande och ägarskap), Ian Wilson (hans "oral kommunikation", det vill säga prat som konst), Hilla och Bernd Becher (deras fotografiska undersökningar av industriella strukturer och bestånd), Ian Baxter (hans N. E. Thing Co., som gick ett steg längre än Duchamp genom att "göra anspråk på" vad som helst var som helst), eller Doug Huebler (hans foto/textdokumentering av "alla människor i världen"). Robert Barry skrev 1969: "Att göra konst är egentligen inte viktigt. Att leva är det." Han citerade Robbe-Grillet: "Om konst skall bli någonting då måste den bli allting."

Barrys frisläppande av tröga gaser i atmosfären förblir en slående metafor för begreppet att göra sig fri, bokstavligen ge sig av ut i stratosfären, liksom också Hueblers punkter i rymden, Grahams *March 31, 1966* och Smithsons heroiska strävanden att utvidga konstens axlar och virvelströmmar till den "verkliga världen" genom att sätta konst i relation till geologisk tid, kosmos, korporativ arkitektur, industriella ruiner, stor-slägna föreställningar om liv och död, till vulgära "pop"-föreställningar om bild och miljö via media, särskilt då B-filmer. En parallell (eller ett resultat) i praktiken var Seth Siegelaubs nästan geniala drag då han började ge ut kataloger som utställningar och därmed gick förbi den långa institutionella processen av bekantgörande/framgång genom att skicka verket direkt till dess publik. Till exempel, i "July, August, September 1969"

Language group in England, which was extremely important to the whole tendency when not enmired in language so obscure that it became art merely by virtue of its incomprehensibility. (A/L's more politicized branch continued the expansion of Marxist consciousness in New York in the mid-'70s through *The Fox* and within Artists Meeting for Cultural Change.) Hans Haacke, applying visual analysis to vulnerable social structures—such as absentee landlord networks, artviewing and collecting habits, and the dissemination of information through the mass media—carried this political use of language in art through the '70s, accompanied by Martha Rosler, Dan Graham, Adrian Piper and, by 1980, many others. These were the origins of the best of what is now called postmodernism—a left-leaning critical analysis of the ideological function of word and image in mass culture.

Thus, buried in the deadpan objects and simple/complex verbiage of 1965–70 was no less than an urge to change the world through changing perception. To oversimplify: understanding how we see would lead to changing what we see that we don't like, which would amount to revolution. Daily life and the facts of individual existence were thoughtfully scrutinized by artists like On Kawara (his date paintings, accompanied by daily news clippings, his "I Met," "I Got Up," and "I am Still Alive" series); Ed Ruscha (his books on "dumb" subjects like all the buildings on Sunset Strip, parking lots, swimming pools); Lawrence Weiner (his word teases around physical fact and ownership); Ian Wilson (his "oral communication," i.e. talk as art); Hilla and Bernd Becher (their photographic researches into industrial structures and lives); Ian Baxter (his N.E. Thing Co., which went Duchamp one better by "claiming" anything at all anywhere at all); or Doug Huebler (his photo-text documentation of "everyone in the world"). Robert Barry wrote in 1969, "Making art is not really important. Living is." He quoted Robbe-Grillet: "If art is going to be anything then it has got to be everything."

Barry's release of inert gases into the atmosphere remains a striking metaphor for the notion of breaking away, literally taking off into the stratosphere, as were Huebler's points in space, Graham's *March 31, 1966* and Smithson's heroic attempts to expand the axes and vortices of art into the "real world" by relating it to geological time, the cosmos, corporate architecture, industrial ruins, grandiose notions of life and death, to vulgar "pop" notions of image and environment via the

gjorde elva konstnärer var sitt verk på elva olika platser över hela världen, så att katalogen/utställningen ägde rum samtidigt i hela världen, på tre språk.

Alltsedan det tidiga 70-talet har utövare av denna expansionism ofta förskansat sig bakom konservativa attityder. LeWitt, å andra sidan, har fortsatt att vidga sin konst in i världen genom det personliga (eller operonliga) ramverk han utvecklade på 60-talet. Hans permutationssystem kan överföras till vilken upplevelse/plats/idé han vill. Sålunda är tegelmuren utanför hans ateljéfönster, graffiti på väggarna på Lower East Side, varje föremål i hans hem, barockskulptur och vad som helst annat alla välkomna bidrag för honom och blir tydligt "permutativa" om man ser till den verkliga betydelsen av permutation, som är oändlighet eller möjlighet.

Denna avgjort icke-minimalistiska anda sträcker sig även till LeWitts förhållande till konstvärlden och till andra konstnärer. Ingen enda amerikansk konstnär har som han stött andra (okända, unga, förbisedda, kvinnliga, minoritets-) konstnärer. Till att börja med var det hans idéer och hans öppenhet för andras idéer som tände gnistan till vad han kallar "konceptkonst med litet k" (vilket inte är en rörelse utan en "tredje strömning" – ett nytt medium som fortfarande används med de mest skiftande resultat). Då han blev berömd blev hans emotionella/intellektuella stöd till andra konstnärer ännu värdefullare och allteftersom hans ekonomiska situation förbättrades utsträckte han ofta detta stöd till det finansiella planet genom att köpa mindre arbeten, som stilmässigt spände över ett brett område. Generositeten som är utmärkande för hans vänskap, ärlig kritik och feedback, präglar också hans konst. Det finns ett hoppfullt, optimistiskt element i den permutativa form han har valt, vilket är en av orsakerna till att hans verk står sig. De behåller sin vitalitet därför att de står i kontakt med världen.

I juni 1970 fick vi "godkännande" av institutionerna i form av en tämligen anti-institutionell utställning – "Information", organiserad av Kynaston McShine på Museum of Modern Art. (Det var en ironisk situation, för AWC demonstrerade med all kraft utanför MOMA och protesterade mot dess brist på stöd till minoritetskonstnärer och kvinnliga konstnärer, dess vägran att ta ställning till Vietnamkriget och mot dess elitistiska anhängare, principer och inträdesavgifter). Katalogen till "Information", med dess omslag av rasterpunkter med bilder av räknemaskiner, teveapparater, skrivma-

media, especially B-movies. A practical parallel, or result, was Seth Siegelaub's stroke of near genius when he began to publish catalogues *as* exhibitions, bypassing the long institutional familiarization/success process by sending the work directly to its audience. For instance, in "July, August, September, 1969" eleven artists made one work of art at eleven different locations throughout the world, so the catalogue/show took place simultaneously all over the world, in three languages.

Since the early '70s practitioners of this expansionism have often retrenched into conservative attitudes. LeWitt, on the other hand, has continued to expand his art into the world through the personal (or impersonal) framework he evolved in the '60s. His permutational system can be laid over any experience/place/idea he chooses. Thus the brick wall outside his studio window, graffiti on the Lower East Side's walls, every object in his house, baroque statuary, and whatever else are all grist to his mill, becoming visibly "permutational" while reaching into the real meaning of permutation, which is infinity or possibility.

This decidedly non-Minimalist spirit extends to LeWitt's relationship to the artworld and to other artists. No single American artist has been so supportive of other (unknown, young, neglected, women, minority) artists. First, his ideas and his openness to others's ideas sparked what he calls "conceptual art with a small c" (which is not a movement, but a "third stream"—a new *medium* which continues to be used to the most diverse ends). As he became known, his emotional/intellectual support for other artists became still more valuable, and as his economic situation improved, he often extended that support to the financial domain, buying small works across a broad stylistic span. The generosity that characterizes his friendship, honest criticism and feedback, also informs his art. There is a hopeful, optimist element in the permutational form he has chosen, which is one reason his work wears so well. It stays fresh because it remains in touch with the world.

In June, 1970, we were "validated" by the establishment, in the form of a rather anti-establishment exhibition—"Information", curated by Kynaston McShine at the Museum of Modern Art. (The situation was ironic, because the AWC was picketing MOMA in force, protesting its lack of support for minority and women artists, its refusal to take a stand on the Viet-

skiner, bandspelare, telefoner visade på försättsbladen en bild av hundratusentals människor som protesterade mot Vietnamkriget i Washington. Det var den våren då bombningarna i Kambodja ägde rum, då oroligheterna på fängelserna Kent State och Jackson State bröt ut, så "Information" blev mer politisk än de flesta liknande katalogerna under den tiden.

"Information" (och institutionernas godkännande) markerade början på slutet av en era. Efter McShines katalogtext fanns tomma sidor där var och en kunde bidra med ett eget verk till utställningen, följda av en serie "orelaterade" fotografier, som blandade konst, liv och massmedia. Mot slutet av sin essä frågade McShine: "Hur skall museet ställa sig till introducerandet av den nya teknologin som en daglig del av dess museiverksamhet?" Den frågan har inte fått något direkt svar, men det är tillräckligt att säga att MOMA av idag är mycket annorlunda mot vad det var 1970 och förändringen motsvarar den ökande likriktningen och avhumaniseringen i USA i allmänhet.

Trots den politiskt laddade atmosfären under det sena 60-talet och den känsla av hopp som paradoxalt nog låg under de dödsliknande ytskikten i den sena minimalismen och i en stor del av konceptkonstens förnekande av estetiken, var det få avantgardekonstnärer som fann några direkta vägar att återspegla sin politiska uppfattning i sin konst. Politisk naivitet, rädsla för aktivism, karriärism, brist på stöd och en oförståelse i grunden för hur världen verkligen fungerar, ledde till slut inte till förändring utan tillbaka till konstvärlden, varifrån barrikadkonstnärer tryggt kan förbli "kritiska" mot samhället utan att behöva bekymra sig om att bli hörda. Den antydda populism (ett alltför starkt ord) jag såg förbunden med föreställningarna om en ny enkelhet och formal likställdhet fick aldrig de möjliga kontakterna med publiken. Det är svårt att *épater le bourgeois* (genom att göra sitt arbete osäljbart, obeständigt, platsbundet) och att inte skrämja bort alla andra på samma gång. Finkonstens traditionella alienation segrade, även om 60-talets socio-estetiska manövrer blomstrar på gräsrotsnivå i dag. De flesta av minimalisterna/konceptkonstnärerna var ytterst idealistiska, även då de teoretiskt förnekade idealismen med sin "faktiska" konst. Trots all deras expansionism förblev deras arbete konst som konst, fast dialektiskt formad genom dess önskan att vara annorlunda och som fortsätter att trycka på, vilket gör att detta för mig var en så viktig period.

nam war, and its elitist allies, principles, and entrance fees.) The "Information" catalogue, with its Ben-Day dotted cover picturing computer, TV, typewriter, tape recorder, telephone, opened to inside covers depicting hundreds of thousands of people protesting the Vietnam war in Washington. That was the spring of Cambodian bombings, of Kent State and of Jackson State, so the "Information" show became more political than most similarly assembled catalogues of the period.

"Information" (and institutional validation) marked the beginning of the end of an era. After McShine's text in the catalogue there were blank pages for anyone to add their work to the show, followed by a series of "unrelated" photographs mingling art, life and the mass media. Toward the end of his essay, McShine asked "How is the Museum going to deal with the introduction of the new technology as an everyday part of its curatorial concerns?" That question has not been answered directly, but suffice it to say that MOMA today is a very different place than it was in 1970 and the change parallels the increasing homogenization and dehumanization of the US in general.

Despite the politically charged atmosphere of the late '60s and the sense of hope paradoxically underlying the deathlike surfaces of late Minimalism and the esthetic denials of much conceptual art, few avant-garde artists found direct ways to reflect their politics in their art. Political naiveté, fear of activism, careerism, lack of support, and a basic incomprehension of how the World really works finally led not to change but back to the artworld, from which bastion artists can remain safely "critical" of society without having to worry about being heard. The suggested populism (too strong a word) I saw as inherent in the notions of a new simplicity and formal egalitarianism never made the potential audience connections. It is difficult to *épater le bourgeois* (by making one's work "unsaleable," impermanent, sitespecific) and not to scare off everyone else at the same time. The traditional alienation of high art won out, although at the grass roots level the '60s socio-esthetic strategies bloom today. Most of the Minimalists/conceptualists were highly idealistic, even while theoretically denying idealism with their "factual" art. For all their expansionism, their work remained art as art, though dialectically framed by its longing to be otherwise, which continues to push at the walls, which is why, for me, it was such an important time.