

Die Anfänge der Land Art

Noch heute ist etwas von der Irritation und der Sprachlosigkeit zu spüren, die der Kunstkritiker John Anthony Thwaites bei der Betrachtung des Fernsehfilms „Land Art“ 1969 empfunden haben muss: „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 vergänglichen Werke sind rasch vom Wind verweht, vom Wasser überspielt. Und wo sie den Schutz der Museen genießen, da sind diese Werke – beständig erneuert und gepflegt – Huldigungen an die Vergänglichkeit. Ein neuer Naturmythos hat die bildenden Künste infiziert.“

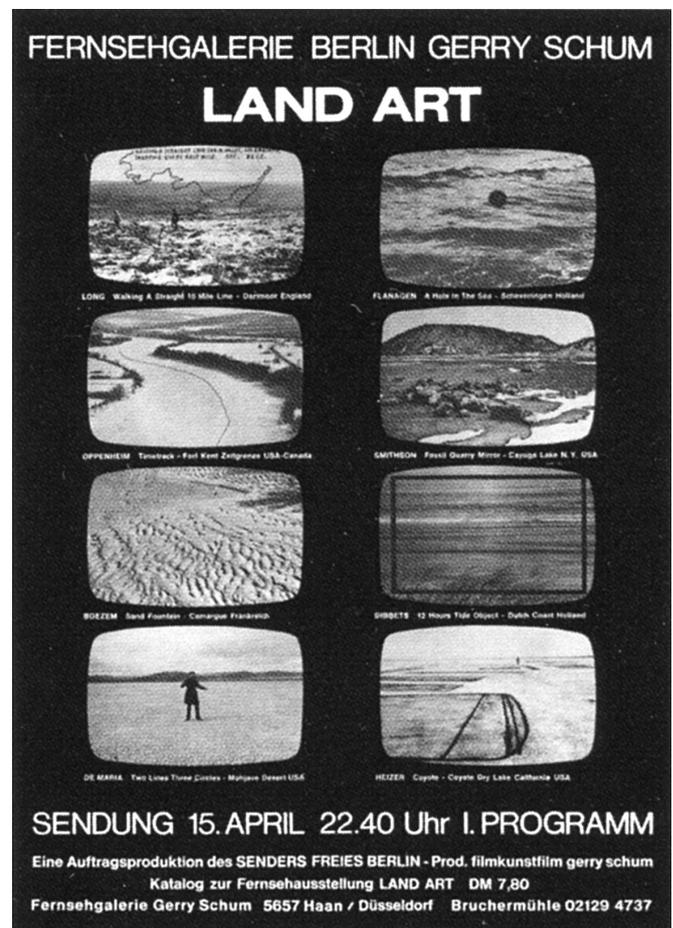
Der Film verdankte sich vor allem der Idee und der Initiative von Gerry Schum, der Regisseur, Produzent und Kameramann in einer Person war, Schum suchte nach einem neuen Raum für die Kunst und er hoffte, das Fernsehen böte bislang ungenutzte Möglichkeiten künstlerischer Arbeit. Folgerichtig hatte er seinen Film als „Fernsehausstellung“ angekündigt.

Es wurden insgesamt acht Arbeiten von amerikanischen und europäischen Künstlern gezeigt: Marinus Boezem, **Jan Dibbets**, Barry Flanagan, **Michael Heizer**, **Richard Long**, **Walter De Maria**, Dennis Oppenheim und **Robert Smithson**. Die Arbeiten waren von vornherein für die Präsentation auf dem Bildschirm konzipiert und nur für die Dauer der Sendung zu sehen. Anders wäre es überhaupt nicht möglich gewesen, da die Arbeiten an entlegenen und für künstlerische Aktionen (noch) ungewohnten Orten entstanden waren: im Moor, an einer Küste, in einem Steinbruch, in einer Wüste. Einige der Künstler hatten zuvor noch nie an solchen Orten gearbeitet, einige würden es auch in Zukunft nicht wieder tun. Das Projekt war in jeder Hinsicht experimentell und einmalig.

Einer der Filmbeiträge, **12 Hours Tide Object Witt) Correction Of Perspective (12 Stunden Gezeiten Objekt mit Korrektur der Perspektive)**, stammt von dem Holländer **Jan Dibbets**. Dibbets ließ darin einen schweren Radlader an einem Strand der holländischen Küste auf und ab fahren. Die Spuren der Schaufel hinterließen ein trapezförmiges Muster im Sand. Auf den Fernsehbildern hingegen entsteht der Eindruck, dass der Radlader an den Rändern des Bildschirms entlangfährt, und man meint ein quadratisches Muster auf der gewölbten Oberfläche des Fernsehbildschirms zu erkennen. Diese auf dem Bildschirm hervorgerufene „perspektivische Korrektur“ – eine Täuschung – ist beabsichtigt. Der Ausschnitt des Bildes und der Aufnahmewinkel der Kamera waren so gewählt worden, dass sich bei der Wiedergabe die Verschiebung vom Trapez zum

Quadrat ergab. „Die ganze Sache“, so erklärte Dibbets, „wurde eigens für das Fernsehen konzipiert. Die Leute hatten in dem Moment, in dem sie dieses Projekt im Fernsehen sahen, ein Originalkunstwerk von Dibbets in ihrem Zimmer. Wenn es vorbei ist, existiert die künstlerische Arbeit nicht mehr. TV als ein Kunstobjekt.“

Der Film wurde nur ein einziges Mal, am 15. April 1969 um 22.40 Uhr im Ersten Programm (ARD) des deutschen Fernsehens gezeigt. Dennoch sollte sein Titel „Land Art“ zu einem Markenzeichen für künstlerische Arbeiten in der Landschaft werden. Die Bezeichnung ergab sich als Abkürzung aus „Landscape Art“ (Landschaftskunst). Gerry Schum hatte damit eine glückliche Wahl getroffen, die Kunstkritik griff den Ausdruck gerne auf. Er war noch nicht definiert und forderte in seiner Offenheit die unterschiedlichsten Interpretationen heraus: „Spiele mit den Elementen“, „Flucht ins Freie“, „Spurengraben“, „Suche nach der blauen Blume“, „artifizielle Welt-Veränderung“ – ungeachtet der verschiedensten Wertungen war sich die Kunstkritik darin einig, dass der ästhetische Begriff der Landschaft mit der Land Art eine neue und weitreichende Wendung genommen hat.

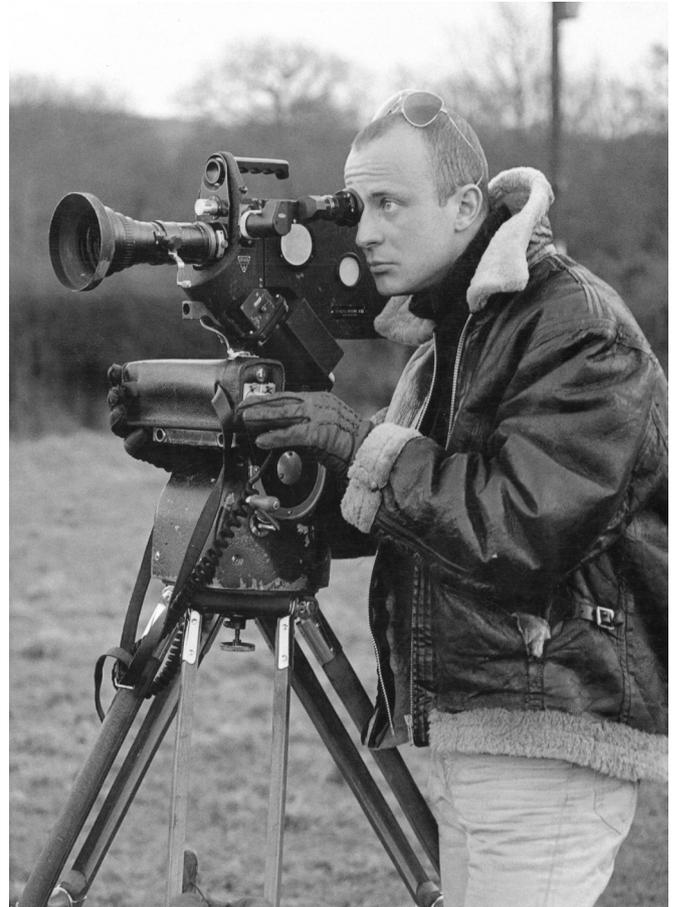


Gerry Schum: Plakat zum Film „Land Art“, 1969

Skulptur im erweiterten Feld

Landschaft war seit der Antike ein Thema von Literatur und Kunst: In der antiken Hirten- oder Schäferdichtung ist sie die idyllische Kulisse des ländlichen Lebens. Seit dem 14. Jahrhundert wurden Formen und Farben der Landschaft in Gemälden, Zeichnungen und Graphiken festgehalten; in philosophischen Schriften des 18. Jahrhunderts diente der Anblick der unfassbar weiten Berge für die Beschreibung des Gefühls des Erhabenen. Allen unseren Sehgewohnheiten widersprechende Bilder von Landschaften sind im 20. Jahrhundert zu Emblemen der kulturkritischen Programme von Surrealismus, Expressionismus und Futurismus geworden, als Ausdruck für eine andere Art des Sehens, für das „Geistige in der Kunst“ (ein von dem russischen abstrakten Maler Wassily Kandinsky geprägter Begriff). Doch die vielfältigen und widersprüchlichen Beschreibungen und Bilder von Landschaften verdanken sich nicht nur der individuellen künstlerischen Sicht der Dinge, sondern auch den sich wandelnden gesellschaftlichen Kontexten. Kartographische Vermessungen, militärische Konflikte, neue Reise- und Handelswege und technologische Innovationen in der Landwirtschaft veränderten nachhaltig das Bild der Landschaft. Ihre Darstellung markierte stets auch einen symbolischen Anspruch von Besitz und Herrschaft.

Als eine kleine Gruppe von amerikanischen und europäischen Künstlerinnen und Künstlern um 1968 Entwürfe, Konzepte und Projekte entwickelte, in denen neue und unkonventionelle Techniken und Materialien, andere Orte und Dimensionen eine Rolle spielen sollten, erlangte Landschaft als Thema der Kunst eine unerwartete und anti-symbolische Dimension. Die Landschaft wurde nicht nur in Texten beschrieben oder in Bildern dargestellt, sondern auch als Material der Kunst genutzt. Unmittelbar vor Ort sollten die künstlerischen Arbeiten realisiert werden, wodurch neue, eigene Probleme entstanden. Waren diese Arbeiten Skulptur, Architektur oder Landschaftsgestaltung? Als die amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss das Schlagwort von der „sculpture in the expanded field“ (Skulptur im erweiterten Feld) prägte, hatte sie genau diese irritierende Überschreitung der künstlerischen Kategorien im Blick. Über das Problem der logischen Kategorisierung hinaus stellte sich die entscheidende Frage: Wie kann man diese Kunst in den Räumen von Galerien und Museen zeigen? Die Arbeiten in der Landschaft waren nicht transportabel und oftmals vergänglich. Man kann sie mit einem Begriff von Michel Foucault auch als „Heterotopien“ bezeichnen. Mit diesem Begriff hatte der französische Philosoph Orte umschrieben, „die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, quasi Gegenplatzierungen oder Widerlager“. Heterotopien sind „tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“.



Gerry Schum

Die Idee der Fernsehausstellung „Land Art“ war eine erste Reaktion auf diese aktuellen Probleme der Präsentation. In seiner Einführungsrede hatte Gerry Schum nicht nur den Aspekt der Kommunikation betont, „ein möglichst breites Publikum mit aktuellen Tendenzen des internationalen Kunstgeschehens direkt zu konfrontieren“, sondern auch eine vehemente Kritik am Kunstbetrieb formuliert. Die Galerie und das Museum erschienen ihm zu begrenzt, zu verstrickt in ihre eigenen ökonomischen Interessen, und der Fernsehschirm ihm die passende Antwort auf die Frage nach dem neuen Ort der Kunst zu sein. Eine trügerische Hoffnung, wie sich zeigen sollte.

Gerry Schum hatte die Sendung zusammen mit Ursula Wevers, seiner Lebens- und Arbeitspartnerin, präzise vorbereitet. Ein Plakat wurde gedruckt, Einladungen verschickt, ein Katalog publiziert. Die Dreharbeiten mit den Künstlern an acht Orten in England, Holland, Frankreich, Kanada und den USA waren abgeschlossen, diverse Gutachten waren eingeholt und langwierige Verhandlungen mit dem Fernsehsender geführt worden. Doch das Projekt stand unter einem ungünstigen Stern. Es gab Probleme mit der Organisation und Finanzierung, und der Fernsehsender blieb misstrauisch gegenüber einer neuen Präsentationsform, die weder dem kommentierten Dokumentarfilm des Fernsehens noch dem künstlerischen Avantgardefilm entsprach. Schum konnte zwar später noch eine zweite Fernsehaus-

stellung unter dem Titel „Identifications“ (Identifikationen) verwirklichen. Danach aber musste er sein Projekt endgültig aufgeben.

Von den zwei Fernsehausstellungen blieb vor allem der Titel „Land Art“ in Erinnerung, da er im europäischen Sprachraum zum Begriff für künstlerische Arbeiten in und mit der Landschaft geworden war.

Kunst am ort

Eine der ersten ortsspezifischen Erdsulpturen entstand 1955 in Aspen, Colorado: der Barth Mound (Erdhügel) von Herbert Bayer. Der aus Deutschland nach Amerika emigrierte Bauhaus-Künstler war vom Aspen Institute for Humanistic Studies beauftragt worden, eine Rasenfläche auf dem Campus zu gestalten. In Anlehnung an die indianischen Grabhügel entwarf er eine begehbare Anlage auf geometrischer Grundform, die vor Ort durch Grabung und Aufschüttung von Erde und durch Begrünung der Fläche mit Rasen entstand: Land Art vor ihrer Zeit.



Herbert Bayer: Barth Mound, 1955

Ortsbezogenheit ist das entscheidende Merkmal der Land Art. Die Arbeiten sind für bestimmte Schauplätze konzipiert und werden vor Ort realisiert. Sie verändern damit die Oberflächen, die Struktur und die Materialität der Standorte und schreiben sich in ihr Gedächtnis ein. Die Arbeiten sind an sich nicht mehr versetzbar; mit den Worten des Bildhauers Richard Serra: „Das Werk zu entfernen, heißt, es zu zerstören.“ Die zwangsläufige Unverkäuflichkeit dieser Arbeiten war ein Affront gegenüber der Kunstwelt. Was konnte man für seine Sammlung erwerben, was sollte man in den Galerien zeigen? Gerry Schums Film „Land Art“ war ausschließlich für die Sendung im Fernsehen konzipiert. Der Earth Mound von Herbert Bayer konnte in Ausstellungen nur mit einer Fotografie präsentiert werden, ein Medium der Dokumentation, dem die Künstler mit einer Mischung aus Ablehnung und Misstrauen, Gleichgültigkeit und Pragmatismus begegneten.

Für die Künstler war die Ausführung, nicht die Dokumentation oder ein eventueller Verkauf der ortsspezifischen Arbeit das entscheidende Anliegen. Für die Ausstellung Earth Art beauftragte das Andrew Dickson White Museum of Art der Cornell University, Ithaca, New York, im Februar 1969 Künstler aus Amerika und Europa, ihre Arbeiten im Innen- und Außenraum des Museums zu verwirklichen. Mit Sinn für das selbst formulierte Ideal der Künstler definierte Thomas W Leavitt, der Direktor des Museums, die eigene Institution als eine Art Projektbüro: „*Earth Art ist ein Aspekt eines generellen Trends unter jüngeren Künstlern, die Konstruktion von Kunstobjekten zugunsten der Erfahrung von Kunst in einem breiteren natürlichen und gesellschaftlichen Umfeld aufzugeben. Wenn dieser Trend anhält, könnte er die gesamte Struktur der Kunstwelt verändern. Museen, die diese Bemühungen zeitgenössischer Künstler unterstützen wollen, werden sich zunehmend mit den Notwendigkeiten solcher Projekte beschäftigen, anstatt Kunstobjekte zu kaufen oder konventionelle Ausstellungen zu machen.*“

Neue Topographien

Die neuen Topographien der Kunst – Salzseen, Wüsten, Vulkane, Sandstrände, Hochlandflächen und Moore – boten scheinbar weit grenzenlosere Möglichkeiten als das Museum. Ihr Sinn und ihre Bedeutung konnten sich je nach Blickwinkel des Betrachters verschieben. Mit der sarkastischen Arbeit Placid Civic Monument (Seelenruhiges Bürgerliches Monument) demonstrierte Claes Oldenburg die Geltung des Ortes mitten im Zentrum New Yorks. Er ließ anlässlich der Ausstellung Sculpture in the Environment (Skulptur im Außenraum) an einem Sonntagmorgen von drei professionellen Totengräbern ein an menschlichen Proportionen ausgerichtetes Loch im Central Park ausheben und nach drei Stunden wieder auffüllen. Die Skulptur war danach nur noch in dem Film zu sehen, den Oldenburg während der kurzen Aktion drehte (er zeigte ihn auch in der Ausstellung Barth Works), ihr Ruhm verdankt sich jedoch vor allem der Tagespresse und den Gerüchten in der Kunstszene. Oldenburg provozierte die Menschen und beeinflusste ihre Gedanken, die in diesen Tagen unablässig um das Thema Grab kreisten, vom Museum als Begräbnisinstitut der Kunst bis zum Vietnamkrieg. „*Indem kein Objekt begraben wurde*“, so Oldenburg, „*trat der Dreck und der Schmutz in das Konzept, und nur wenig trennt den Dreck innerhalb der Grabung von dem außerhalb ...*“ Die Frage der Ortsbezogenheit stellt sich nicht nur für solche performativen Arbeiten in der Außenwelt, sondern für jede Arbeit, die für einen bestimmten Raum konzipiert ist.

Gehen als Kunst

Im Gegenzug zu den kostspieligen Wüsten-Projekten erfanden britische Künstler eine ungleich einfachere Kunst Für **A Line Made By Walking England 1967** (Eine durch Gehen geschaffene Linie England 1967) war **Richard Long** auf



Richard Long: *A Line Made By Walking England 1967*

einem Rasen so lange hin und her gelaufen, bis sich eine gerade Linienspur auf dem Boden abzeichnete, die er aus einem frontalen Blickwinkel fotografierte. Als Beitrag zu Gerry Schums Film *Land Art* entstand die Arbeit **Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back – Shooting Every Half Mile** (Gehen einer geraden Linie 10 Meilen vorwärts und zurück – Jede halbe Meile eine Aufnahme). Wieder folgt Long einer bestimmten Strecke, doch diesmal wird die Linie nicht durch Tritts Spuren markiert und fotografiert. Langsam in die Raumtiefe gezoomte Standbilder der Landschaft wurden im Abstand von einer halben Meile aufgenommen und als eine fortlaufende Filmsequenz geschnitten. In der Tonspur des Films sind zudem Longs Schritte und sein angestrebter Atem zu hören. Obwohl das Gehen des Künstlers entlang einer geraden Linie von zehn Meilen sich in der Bildsequenz ebenso wie im Ton abzeichnet, bleibt die im Titel genannte Linie imaginär und der Vorstellung des Betrachters überlassen.

Wenn Long in abgelegenen Regionen, in Mooren, Wüsten oder Hochgebirgen wandert und in der Landschaft Linien oder Kreise aus den eigenen Laufspuren oder aus gereihten Steinen arrangiert, stellt sich die Frage, wie diese Skulpturen an anderen Orten repräsentiert werden können. Wie kann das Gehen zur Kunst werden?

Long sammelt während der Wanderung vorgefundene Materialien ein, um sie in den Räumen einer Galerie oder eines Museums in den einfachen geometrischen Formen der Linie oder des Kreises auszulegen. Er verwendet vor allem Steine, aber auch Äste und Stöcke, Torf, Schlamm und Wasser.

Seine Arbeiten sind einfach, sollen es aus seiner Sicht auch sein: *„Ich mag die Einfachheit des Gehens, die Einfachheit der Steine. Ich mag gewöhnliche Materialien, was auch immer zur Verfügung steht, aber besonders Steine. Ich mag die Vorstellung, dass es Steine sind, aus denen die Welt gemacht ist. Ich mag gewöhnliche Verfahren, die den einfachen Kunstgriffen zur Verfügung stehen. Ich mag eine Sensibilität ohne künstlerische Technik.“* Auf der Suche nach der einfachsten und direktesten Form verwendet Long auch Fotografien, die er auf Karton collagiert und mit handschriftlichen Angaben zum Titel, dem Ort und der Zeit der Wanderung präsentiert. *„Selbst wenn es notwendig ist“*, so erklärte Long in einem Interview, *„eine gute Fotografie zu haben, sollte die Fotografie so einfach wie möglich sein, so dass die Leute beim Hinsehen nicht durch Weitwinkel oder Spezialeffekte geblendet werden. Weil meine Kunst sehr einfach und geradeheraus ist, meine ich, die Fotografien sollten auch recht einfach und geradeheraus sein ...“* Die an sich komplexen Erfahrungen und Begegnungen während einer Wanderung werden gerade durch die Einfachheit der Arbeiten Longs in Erinnerung gerufen. Sie sind, wie der belgische Künstler Marcel Broodthaers sagte, *„Poesie“*.

Es kann daher nicht verwundern, dass Long auch mit Drucksachen gearbeitet hat. Seine zahlreichen Künstlerbücher und Einladungskarten erscheinen auf den ersten Blick so vertraut wie gewöhnliche Fotoalben und Ansichtskarten, doch nutzt Long den Anblick des Vertrauten, um etwas Neues vorzustellen.

Anlässlich einer Wanderung im Januar 1969 hatte Gerry Schum Markierungen fotografiert, die Long in der kargen Landschaft des Dartmoor vorgenommen hatte. Aus der Serie der Fotografien entstand ein vom Sammlerpaar Visser finanziertes Künstlerbuch, das im Titel als *Sculpture by Richard Long Made for Martin & Mia Visser* (Skulptur von Richard Long, angefertigt für Martin und Mia Visser) bezeichnet wurde. Damit wurde das Buch zur Skulptur.

Für seine erste Einzelausstellung bei Konrad Fischer ließ Long eine Ansichtskarte der Clifton-Hängebrücke in Bristol mit seinem Namen und den Daten der Ausstellung überdrucken. Das Bild der Ansichtskarte wird vom Künstler in Besitz genommen, sein Name verbindet sich sowohl mit der Landschaft als auch mit dem Radfahrer im Vordergrund des Bildes. Die in diesem Moment noch ungelöste Frage, warum auf einer Einladung zu einer Ausstellung mit dem Titel *Sculpture* (Skulptur) eine Ansichtskarte von Bristol abgebildet ist, fand angesichts der Installation in der Galerie ihre Antwort. Die ausgestellte Skulptur bestand aus nichts anderem als dünnen Holzstöckchen, die Long im Galerieraum der Länge nach auslegte. Er hatte dieses Material während einer Wanderung in Bristol eingesammelt, an einem Ort, auf den die Einladungskarte bereits verweist.

Eine ähnliche Arbeitsstrategie mit Vertrautem und einfachen Mitteln verfolgt Long auch bei seinen Büchern. Auf den zwanzig Seiten des schmalen Künstlerbuchs *From Around a Lake* (Von einem Seeufer) sind Fotografien von zwanzig grünen Pflanzenblättern reproduziert. Die Anordnung auf den Buchseiten variiert, mitunter sind die Pflanzenblätter auch zu ornamentalen Mustern auf der Seite arrangiert. Dieses ungewöhnliche botanische Inventar wird durch das vertraute Medium Buch, den Titel und die eindringliche Sparsamkeit der Bilder zu einer poetischen Recherche des Gehens um einen See, einfach und direkt.

Die Arbeiten Longs markieren den europäischen Gegensatz zu den spektakulären, monumentalen Erdsulpturen in den Wüsten Amerikas. Das Gehen und Sammeln sind behutsame Verfahren, sich der Landschaft anzunähern, sie wahrzunehmen und sich ihr anzupassen. Ähnliche, wenn auch anders akzentuierte Konzepte verfolgen Andy Goldsworthy und Hamish Fulton. Goldsworthy arbeitet vor allem mit vorgefundenen Naturmaterialien in der Landschaft, die er zu fragilen, symbolischen Formen arrangiert. Die Fotografie hat für ihn dabei keine konzeptuelle, sondern eine rein dokumentarische Bedeutung. Fulton arbeitet hingegen mit gerahmten Foto-Text-Arbeiten, aber er arrangiert keine Naturmaterialien im Innenraum. Bei allen Unterschieden ist den Künstlern gemeinsam, dass sie nicht mehr im Atelier arbeiten und auf technische Hilfsmittel verzichten. Sie sind nur mit einer Fotokamera ausgerüstet und mit ihrer Vorliebe für die poetische Einfachheit des japanischen Haiku.

Jenseits der weißen Zelle

Die Land Art zeichnet sich zum einen durch die Auseinandersetzung mit der Tradition von Skulptur aus, die seit der Minimal Art eine neue Richtung genommen hat. Skulptur konnte eine Erdaushebung, ein Feld von Metallstäben, eine eingegrabene Hütte, eine Spur im Rasen oder ein Buch sein. Zum anderen ist für die Land Art die Arbeit im Außenraum kennzeichnend. Das bedeutete keineswegs, dass nicht mehr in Galerien und Museen ausgestellt wurde. Aber die Arbeiten waren in kompromissloser Form für spezifische Orte konzipiert. In Ausstellungen konnte man nur Zeichnungen, Pläne und Texte oder Modelle, Fotografien und Filme der Projekte zeigen. Wenn der französische Künstler Daniel Buren kritisierte, dass man unablässig ausstelle, ohne je der Frage nach dem Ort der Ausstellung nachzugehen, dann trifft diese Kritik für die Land Art nicht zu. Der Ort der Ausstellung steht im Fokus der Aufmerksamkeit.

Der irische Künstler und Kritiker Brian O'Doherty hatte 1976 in einer Folge von Essays den Galerieraum als eine weiße Zelle, einen „White Cube“, bezeichnet. Seine Beschreibung der Galerie umkreist die Leere und Sauberkeit des Raums, die Schalldämpfung und Abschließung der Fenster, die elektrische Beleuchtung und aseptisch weiße Farbe der

Wände. Dieser Raum erscheint als Schutzzelle gegen alle Faktoren des alltäglichen Lebens. Erst so sichere sie die Wahrnehmung von Kunst als ein ästhetisches Phänomen, das sich nur auf sich selbst beziehe. Malerei und Skulptur sollen sich ausschließlich mit den Konventionen ihrer Formen und Materialien beschäftigen, um zu ihren eigenen, unabänderlichen Grundlagen zu gelangen, lautete das Credo des einflussreichen amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg. Die Wand der Galerie wird damit zu einer Notwendigkeit, die alles in Kunst verwandelt und verinnahmt, was an ihr aufgehängt wird. Ortsspezifische Projekte sieht O'Doherty als Versuch, aus dieser Zelle der Kunst zu entkommen.

Im Rückblick beurteilte er die Resultate skeptisch. *„Wie kann der Künstler ein anderes Publikum finden oder einen Kontext, in dem seine oder ihre Minderheitensicht nicht gezwungen ist, die eigene Vereinnahmung zu erleben? Die angebotenen Antworten – ortsspezifisch, temporär, nicht verkäuflich, außerhalb des Museums, an ein Nicht-Kunst-Publikum gerichtet, Rückzug vom Objekt auf den Körper und die Idee – sogar auf Unsichtbarkeit – haben sich nicht als widerständig gegenüber dem Appetit der Galerie erwiesen.“*

Solche Skepsis mag angebracht sein. Die Galerie und das Museum sind nach wie vor der Ort der Kunst. Doch in der Land Art wurden die Fragen gestellt, die diese Skepsis gegenüber dem Ort der Ausstellung erst provozierten. Es ist noch einmal Robert Smithson, der im Protest gegen die Ausstellungspraxis der documenta 5 die Gefahr der Neutralisierung und das widerständige Potenzial der Kunst umschrieben hat: *„Es ist kulturelle Freiheitsberaubung, wenn ein Kurator einer Kunstausstellung seine Einschränkungen vorgibt, statt es den Künstlern zu überlassen, sich ihre Grenzen selbst zu setzen [...] Museen haben Säle und Zellen, nicht anders als Irrenhäuser und Gefängnisse – nämlich neutrale Ausstellungsräume. Wenn ein Kunstwerk in einem solchen Raum platziert wird, verliert es seine Sprengkraft und wird zu einem tragbaren Objekt ohne Bezug zur Außenwelt. Ein leerer weißer Raum mit Beleuchtung bedeutet immer noch eine Unterwerfung unter die Neutralität [...] Besser wäre es, die Einschränkung sichtbar zu machen, statt eine Illusion der Freiheit zu erzeugen. Ich bin für eine Kunst, die unabhängig von der Repräsentation die direkte Einwirkung der Elemente in ihrer tagtäglichen Existenz berücksichtigt.“*