

"It never was about making objects. It was always about making art."

- Robert Barry

Objectloze kunst

Het eindpunt van de dematerialisatie van het kunstobject binnen de conceptuele kunst in de jaren zestig, aan de hand van een selectie van het werk van Robert Barry.

Eindwerkstuk Moderne en Hedendaagse Kunst // Cees Martens // 3896463

Nathalie Zonnenberg // KU3V14010 // 23-1-2017

Inhoudsopgave

| | |
|---|----|
| Samenvatting | 4 |
| Inleiding | 5 |
| Conceptuele kunst en de dematerialisatie van het kunstobject. | 8 |
| Hoofdstuk 1: Conceptuele kunst | 8 |
| Hoofdstuk 2.1: De dematerialisatie van het kunstobject | 10 |
| Hoofdstuk 2.2: Dematerialisatie volgens Terry Atkinson | 12 |
| Hoofdstuk 2.3: Dematerialisatie vanaf 1970 | 13 |
| Hoofdstuk 2.4: Primaire en secundaire informatie | 15 |
| Hoofdstuk 2.5: Tertiaire informatie | 16 |
| Casestudy Robert Barry | 17 |
| Hoofdstuk 3.1: Conceptueel formalisme | 17 |
| Hoofdstuk 3.2: Onzichtbaar werk | 18 |
| Hoofdstuk 3.3: Los van de materialiteit | 20 |
| Hoofdstuk 3.4: Gedachtenwerk | 21 |
| Conclusie | 24 |
| Bibliografie | 25 |
| Bronnenlijst | 26 |
| Afbeeldingenlijst | 27 |

Bijlage (niet digitaal bijgevoegd)

Tentoonstellingscatalogus May 19 – June 19, 1969

Tentoonstellingscatalogus January 5-31

Samenvatting: **Objectloze kunst**

Het eindpunt van de dematerialisatie van het kunstobject binnen de conceptuele kunst in de jaren zestig, aan de hand van een selectie van het werk van Robert Barry.

Met de opkomst van de conceptuele kunst begin jaren zestig werd de aandacht van kunst verplaatst van de vorm naar de inhoud. Dit resulteerde in werk dat zich afzette tegen de materiele objectiviteit, mediumspecificiteit, visualiteit/zichtbaarheid en autonomie van het kunstobject. Deze kenmerken werden midden jaren zestig gezien als onderdeel van de ontwikkeling van de dematerialisatie van het kunstobject. In dit onderzoek wordt onderzocht in hoeverre het werk *Telepathic Piece* (1969) van Robert Barry een eindpunt aanduidt binnen deze ontwikkeling. Dit wordt gedaan door het werk binnen een nieuwe definitie van de notie van dematerialisatie te plaatsen, in combinatie met een korte uiteenzetting van een selectie van het werk dat voorafgaand en na afloop van *Telepathic Piece* gemaakt werd. Uit de resultaten van dit onderzoek blijkt dat er altijd sprake zal blijven van een materiele verwijzing naar een gedematerialiseerd kunstwerk, en dat de perceptie van een eindpunt afhankelijk is van de manier waarop er wordt omgegaan met deze nieuwe vorm van informatie.

Inleiding

In 1969 organiseerde Seth Siegelaub (1941-2013) van 19 mei tot en met 19 juni een tentoonstelling op de campus van de Canadese Simon Fraser University in Burnaby, Canada, genaamd *May 19 – June 19, 1969*. Deze tentoonstelling bood de mogelijkheid aan negen conceptuele kunstenaars om werk te maken en tentoon te stellen op de campus van de universiteit. Er was onder andere werk te zien van Joseph Kosuth (1945), Sol LeWitt (1928-2007), Lawrence Weiner (1942), het collectief N. E. THING CO. LTD. en Robert Barry (1936).¹

Er was geen standaard tentoonstellingsruimte op de campus aanwezig, zoals een galerie, al zorgde dit niet voor problemen. Het grootste deel van de kunstenaars maakte zowel gebruik van onconventionele materialen als ruimtes in en rondom de universiteit. Zo bevond het werk *Perspective Correction* (1969, zie afb. 1) van Jan Dibbets zich in een gazon te midden van de campus, en liet LeWitt een muurschildering in een hal uitvoeren genaamd *Simon Fraser University Wall Drawing* (1969, zie afb. 2). Het gebruik van ruimte kwam in bijna ieder werk dat aanwezig was tijdens de tentoonstelling naar voren. Zo bestond *Duration Piece #8* (1969, zie afb. 3) van Douglas Huebler (1924-1997) uit een document met instructies waarvan iedere student van de Simon Fraser University voor aanvang van de tentoonstelling een kopie overhandigd kreeg.² In het document, bestaande uit een instructievel en een invulblad, stond de opdracht om gedurende iedere dag van de tentoonstelling een klein oppervlak van de campus vast te leggen op de aangegeven locatie op het invulblad. Na afloop van de tentoonstelling werden de ingeleverde vellen samengevoegd tot een samengeperste papiermassa, die de ieder afzonderlijk in kaart gebrachte ruimte representeerde. Waar het werk van Dibbets en LeWitt nog tot op zekere hoogte visueel inspeelde op de ruimte, maakte Huebler gebruik van instructievellen om de ruimte van de campus te representeren. In tegenstelling tot deze drie fysieke werken toonde het werk van Robert Barry echter geen enkel spoor van aanwezigheid tijdens de tentoonstelling. Dat conceptueel werk gebruik maakte van de ruimte waarin het werk tentoon gesteld werd, en dit tot onderdeel maakte van het kunstobject zoals bij bijvoorbeeld bij Huebler gebeurde, kwam vaker voor binnen de conceptuele kunst.³ Het compleet elimineren van waarneembaar materiaal lijkt er echter voor te zorgen dat er geen kunstwerk meer is om waar te nemen. Hoe kan er dan nog gesproken worden van (en over) een kunstwerk?

Robert Barry maakte voor *May 19 – June 19, 1969* het werk *Telepathic Piece* (1969), een werk dat, anders dan de andere werken die daadwerkelijk te zien waren tijdens de tentoonstelling, niet opgemerkt werd door de bezoekers. Er was zelfs geen bijschrift of enige vorm van

¹ Lucy R. Lippard (red.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*. London 1973, p. 98.

² Seth Siegelaub, *May 19 – June 19, 1969*, tent.cat. Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969, ongepagineerd.

³ Peter Osborne, *Conceptual Art*, London 2002, pp. 20-23.

aankondiging voorafgaand en tijdens de tentoonstelling aanwezig. De enige reden die het toch nog mogelijk heeft gemaakt om te spreken over *Telepathic Piece* is dat er na afloop van de tentoonstelling een korte tekst in de catalogus verscheen waarin Robert Barry een korte uiteenzetting gaf van het werk:

*'During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image.'*⁴

Telepathic Piece bestond uit een poging van de kunstenaar om een kunstwerk gedurende de tentoonstelling kenbaar te maken aan de bezoekers door middel van telepatie. De vraag of de kunstenaar erin geslaagd was om gedachten te versturen blijft echter onbeantwoord. Het is hierdoor ook onduidelijk of Barry daadwerkelijk geprobeerd heeft om een werk door middel van telepatie te versturen, aangezien er geen bewijs van slagen is.

Meer nog dan bovengenoemd werk van Dibbets, LeWitt en Huebler lijkt Barry zich met *Telepathic Piece* volledig te distantiëren van het gebruik van een kunstobject. Barry spreekt immers van een kunstwerk dat niet door middel van beeld of taal te bevatten is. Hierdoor stelt de kunstenaar zowel de toonbaarheid, waarneembaarheid en materialiteit van kunst ter discussie. Is het bijvoorbeeld een vereiste van een kunstwerk om waarneembaar te zijn om te spreken van kunst? Deze eigenschappen van *Telepathic Piece* zijn geen uniek verschijnsel in de kunstgeschiedenis en worden door Lucy Lippard (1937) en John Chandler (geboortjaar onbekend) als kenmerken gezien van de ontwikkeling van dematerialisatie van het kunstobject. In hun essay *The Dematerialization of Art* uit 1967 merken beide auteurs een overgang op in de manier waarop kunstenaars in de jaren zestig te werk gingen.⁵ Voortaan leek het denkproces tijdens het maken van kunst de meeste nadruk te krijgen, waardoor meer en meer kunstenaars hun interesses in het fysieke object verloren.⁶ Een ontwikkeling die volgens Lippard en Chandler zou eindigen in de volledige verwaarlozing van het kunstobject als drager van een idee.⁷ Doordat *Telepathic Piece* zich volledig richt op het denkproces van zowel de kunstenaar als de toeschouwer, en het gebruik van een kunstobject volledig uitsluit, zou je kunnen zeggen dat *Telepathic Piece* van Robert Barry volgens Lippard en Chandler het eindpunt van de dematerialisatie aangeeft. Er dient echter niet vergeten te worden dat de catalogustekst een onmisbare rol lijkt in te nemen in de uitvoering van het werk. Zonder deze tekst was er immers geen kennis geweest van *Telepathic Piece*. Door de (nodige) aanwezigheid van de catalogustekst lijkt het spreken over een volledig gedematerialiseerd kunstwerk niet te kloppen, waarmee ook het eindpunt van de dematerialisatie in twijfel wordt getrokken zoals deze wordt ingeleid door Lippard en Chandler. Zorgt de onmisbaarheid van de catalogustekst er echter voor dat deze tekst voortaan ook als onderdeel gezien dient te worden van het kunstwerk? Of bevestigt de catalogustekst juist het bestaan van een

⁴ Siegelau 1969 (zie noot 2), ongepagineerd.

⁵ Lucy R. Lippard, John Chandler, 'The dematerialization of art', in: A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge Massachusetts/London 1999, pp. 46-50.

⁶ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 46.

⁷ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 46.

eindpunt in de ontwikkeling van dematerialisatie door te verwijzen naar een immaterieel kunstobject, namelijk Barry's gedachtegang? Ondanks dat er wel of geen mogelijk eindpunt bereikt is in de dematerialisatie blijft Robert Barry na *Telepathic Piece* alsnog kunst maken. Maar wat is het nut van kunst maken, nadat een ontwikkeling ervoor heeft gezorgd dat kunst zichzelf volledig lijkt te ontbinden van het maken van waarneembaar werk?

Omdat er nog een hoop onduidelijkheid lijkt te bestaan omtrent het eindpunt van de dematerialisatie zoals deze wordt geïntroduceerd door Lippard en Chandler wordt er in deze scriptie onderzocht wat de juiste manier is om naar het werk van Robert Barry te kijken, en of er daadwerkelijk gesproken kan worden van een eindpunt in de dematerialisatie van het kunstobject. Dit wordt gedaan aan de hand van de volgende vraag: Op wat voor manier is het kunstwerk *Telepathic Piece* (1969) van Robert Barry binnen de ontwikkeling van dematerialisatie van het kunstobject te plaatsen, en geeft het werk een mogelijk eindpunt weer van deze ontwikkeling in de jaren zestig?

Om erachter te komen op wat voor manier *Telepathic Piece* zich verhoudt tot deze ontwikkeling zal allereerst aan de hand van het boek *Conceptual Art* (2002), het meest recent verschenen overzichtswerk van conceptuele kunst van filosoof en kunsthistoricus Peter Osborne (1958), de ontwikkeling van dematerialisatie in een historische context worden geplaatst.⁸ Vervolgens zal worden onderzocht op wat voor manier er binnen de ontwikkeling van dematerialisatie gesproken kan worden over een mogelijk eindpunt door aan de hand van drie teksten de ontwikkeling van dematerialisatie van een actuele definitie te voorzien. Als eerste zal hiervoor een verdere uiteenzetting worden gegeven van het artikel *The dematerialization of the art* van Lippard en Chandler uit 1967. Vervolgens wordt er gekeken naar *Concerning the article "the dematerialization of art"* uit 1978, geschreven door tijdgenoot Terry Atkinson. Ten derde wordt Lippard's hernieuwde visie omtrent de dematerialisatie van het kunstobject besproken zoals deze is opgenomen in haar boek *Six years The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, uitgebracht in 1973, waarna een eigen visie van de ontwikkeling van dematerialisatie van het kunstobject zal worden gepresenteerd

Eenmaal beide begrippen te hebben opgeklaard zal er aan de hand van een selectie van het werk van Robert Barry gekeken worden op wat voor manier de ontwikkeling van dematerialisatie plaatsvindt binnen zijn oeuvre, en hoe *Telepathic Piece* tot een mogelijk eindpunt heeft geleid in deze ontwikkeling. Waar nodig wordt ook werk van andere (conceptuele) kunstenaars en theoretici aangehaald om tot een beter inzicht te komen over het functioneren en de verschillende verschijningsvormen van dematerialisatie en de conceptuele kunst in de jaren zestig. Tenslotte wordt er gekeken naar werk dat Barry maakte na *Telepathic Piece*, en hoe het mogelijk is dat hij na een materieel kunstobject uit te hebben gesloten nog steeds kunst is blijven maken.

⁸ Osborne 2002 (zie noot 3).

Conceptuele kunst en de dematerialisatie van het kunstobject.

Hoewel de stroming conceptuele kunst en de ontwikkeling van dematerialisatie voornamelijk los zullen worden behandeld, is het van belang om te beseffen dat beide begrippen niet gemakkelijk los te zien zijn van elkaar. De eerste poging van het inkaderen van een nieuwe stroming rond de jaren zestig en zeventig, wat in retro-perspectief conceptuele kunst is gebleken, werd gedaan door Lippard en Chandler naar aanleiding van hun notie van dematerialisatie. Daar waar Lippard en Chandler de veranderingen in de kunst, zoals bijvoorbeeld het toepassen van nieuwe materialen, koppelden aan deze ontwikkeling, ziet Osborne de notie van dematerialisatie als een reactie op een breder fenomeen dat zich rond eind jaren vijftig en begin jaren zestig afspeelde. Hij zag deze ontwikkeling als een protest tegen het heersende modern formalisme.⁹ Anders dan bij Lippard en Chandler, die hun aandacht hadden gericht op een specifieke ontwikkeling binnen de conceptuele kunst, neemt Osborne's definitie van conceptuele kunst de lezer mee naar de oorsprong van de gehele stroming. Daarmee geeft hij het daadwerkelijke startpunt van de ontwikkeling van dematerialisatie zoals deze vandaag de dag gekend wordt weer.

Hf. 1 Conceptuele kunst

Peter Osborne ziet conceptuele kunst als een ambigu begrip. In zijn boek *Conceptual Art* beschrijft hij conceptuele kunst enerzijds als een historische stroming en anderzijds als kunst die in zekere zin conceptueel is. Om dit onderscheid niet verwarrend te laten zijn wordt vanaf nu de historische stroming conceptuele kunst geschreven als Conceptuele kunst met hoofdletter C. Met de overige conceptuele kunst doelt Osborne op alle kunst die vanaf eind jaren zestig gemaakt werd, waarbij de houding ten opzichte van een kunstwerk voorgoed is veranderd.¹⁰ Om deze verandering in de manier waarop kunst ervaren kon worden te beschrijven, haalt Osborne het gedachtegoed van conceptueel kunstenaar Joseph Kosuth (1945) aan, die deze verandering als volgt heeft beschreven:

*'... art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function.'*¹¹

Kosuth doelt hiermee op kunst die niet langer meer gaat over vorm maar over inhoud. Osborne ziet deze ontwikkeling, de veranderende manier waarop er naar kunst gekeken werd, als belangrijk onderdeel van de Conceptuele kunst. Deze stroming was volgens hem immers opgebouwd uit verschillende vormen van conceptuele kunst, waarbij iedere vorm zich sterk afzette tegen het toenmalig heersende en geaccepteerde modernistisch kunstbegrip.¹²

⁹ Osborne 2002 (zie noot 3), p. 18.

¹⁰ Osborne 2002 (zie noot 3), p. 18.

¹¹ Joseph Kosuth, 'Art after philosophy' (1969), in: P. Osborne, *Conceptual art*, London 2002, p. 232.

¹² Osborne 2002 (zie noot 3), p. 18.

Het modernistisch formalisme hield het toenmalig heersende geaccepteerde westers geïnstitutionaliseerde kunstbegrip in stand doordat deze stroming vier specifieke kenmerken vertegenwoordigde, te weten: materiële objectiviteit, medium specificiteit, visualiteit/zichtbaarheid en autonomie.¹³ Uit weerzin tegen de geldende norm werden er verschillende kunstwerken gemaakt die één of meerdere modernistische kenmerken ondermijnde.¹⁴ Dit werd gedaan door de aandacht van de toeschouwer te sturen naar het idee vanuit waar een werk tot stand kwam. Ieder modernistisch kenmerk, zoals hierboven staat beschreven, zorgde voor een eigen stroom aan reacties vanuit de conceptuele kunst, wat terugkijkend voor meerdere nuances binnen de Conceptuele kunst heeft gezorgd. De verschillende reacties op de modernistische kenmerken heeft Osborne opgedeeld in een zestal verschillende vormen van conceptuele kunst.¹⁵

Ten eerste de negatie van materiele objectiviteit. Deze mondde uit in conceptuele kunst die zich verbond aan de geschiedenis van performance in de muziek en dans, en stelde de tijdelijkheid en intermedialiteit van het kunstobject ter discussie. Ten tweede was er de negatie van de medium specificiteit van het kunstobject, dat leidde tot conceptuele kunst die zich voornamelijk richtte op het tot stand brengen van processen en systemen.¹⁶ Hierbij werd er niet alleen gekeken naar een voorwerp of teken als opzichzelfstaande eenheid, maar werd er onderzocht op wat voor manier een betekenisdrager zoals beeld, maar ook taal, functioneert in een systeem van relaties. Ten derde de negatie van visualiteit/zichtbaarheid. Deze negatie vond plaats door de focus op beeldende media te verplaatsen naar op-taal-gebaseerde conceptuele kunst. Deze vorm van conceptuele kunst vond met name aansluiting bij academische filosofie en de geschiedenis van de readymades. En ten vierde was er de negatie van autonomie. Deze vorm splitste zich op in drie verschillende kleinere vormen binnen de conceptuele kunst. Allereerst gebeurde dat in werk dat door middel van inhoudelijke aspecten de structuren in het dagelijks leven blootstelde en veranderde. Ten tweede was de vorm zichtbaar in werk dat zich richtte op politieke en ideologische conflicten en alternatief ideologisch gedachtegoed onder de aandacht bracht. En als laatste kwam de negatie van autonomie naar voren in werk dat trachtte de machtsstructuren binnen het instituut van de kunst bloot te leggen, werk dat ook wel onder de noemer van institutionele kritiek werd (en wordt) gemaakt.¹⁷ Deze vertakkingen van conceptuele kunst vormen samen genomen hetgeen dat gezien wordt als de stroming Conceptuele kunst.

Wat opvalt aan iedere aftakking is dat de kunst die gemaakt wordt zijn eigen bestaan (als kunst) tot op zekere hoogte ondervraagt en zelfs ter discussie stelt. Daarbij worden ook aspecten uit het dagelijks leven en het politieke landschap in kaart gebracht, dat ervoor kan zorgen dat toeschouwers naast een reflecterende houding ten opzichte van kunst, ook tot nieuwe inzichten in het dagelijks leven kunnen komen. Osborne pleit voor dit inzicht en ziet het werk dat geproduceerd wordt ten tijde van de Conceptuele kunst als werk dat niet alleen zichzelf, en daarmee de kunst,

¹³ Osborne 2002 (zie noot 3), pp. 17-18.

¹⁴ Osborne 2002 (zie noot 3), p. 18.

¹⁵ Osborne 2002 (zie noot 3), pp. 18-19.

¹⁶ Osborne 2002 (zie noot 3), pp. 18-19.

¹⁷ Osborne 2002 (zie noot 3), pp. 18-19.

bevraagt, maar ook de betekenis en grenzen van het maken van definities opzoekt.¹⁸ De stroming bleek echter van korte duur te zijn door de snelle politieke en economische ontwikkelingen vanaf midden jaren zeventig.¹⁹

De ontwikkeling van dematerialisatie neemt geen uitgesproken plaats in de onderverdeling van verschillende soorten conceptuele kunst in zoals deze wordt geïntroduceerd door Osborne. In plaats van de dematerialisatie als dragende factor te zien van een nieuwe soort kunst eind jaren zestig, zijn de kenmerken en eigenschappen onderverdeeld in meerdere afzettingen van het modernistisch formalisme. Om erachter te komen wat de kenmerken en eigenschappen inhouden dient er dieper te worden ingegaan op de ontwikkeling van dematerialisatie.

Hf. 2.1 De dematerialisatie van het kunstobject

Nu duidelijk is hoe Osborne de Conceptuele kunst heeft weten in te kaderen kan er dieper worden ingegaan op de ontwikkeling van dematerialisatie. Zoals in de inleiding kort wordt benoemd, wordt het begrip dematerialisatie voor het eerst gehanteerd door de theoretici en kunstcritici Lucy R. Lippard en John Chandler in hun artikel *The Dematerialisation of Art* uit 1967. Samen trachtten zij midden jaren zestig overzicht te creëren in de chaotische kunstwereld door het zoeken naar een verbindende factor in de vele nieuwe opkomende manieren waarop kunst gemaakt werd. Anders dan Osborne, die in retro-perspectief de dematerialisatie van het kunstobject slechts als onderdeel zag van de Conceptuele kunst, zagen Lippard en Chandler de ontwikkeling van dematerialisatie als belangrijkste kenmerk van de toentertijd hedendaagse kunst. Met de term dematerialisatie doelden Lippard en Chandler op de afnemende interesse voor het kunstobject van kunstenaars midden jaren zestig, waarbij het maken van kunst vrijwel volledig in het teken begon te staan van het denkproces. Dit had een letterlijke dematerialisatie van het kunstwerk tot gevolg; vandaar de term dematerialisatie.²⁰

De opkomst van kunst waarbij niet langer waarde werd gehecht aan het fysieke kunstobject zagen zij als een logische ontwikkeling binnen de historische evolutie van de kunst. Om tot deze aanname te komen haalden zij de theorie uit het boek *The Mathematical Basis of the Arts* (1943) van Joseph Schillinger (1895-1943) aan, waarin de historische en toekomstige ontwikkeling van de kunst werd uitgelegd aan de hand van vijf opeenvolgende ontwikkelingen.²¹ Hierin stelde Schillinger dat de eerste vorm van kunst was ontstaan door de nabootsing van de werkelijkheid op een natuurgetrouwe manier. Als tweede werd kunst gemaakt om magische en ritualistische fenomenen weer te geven. Ten derde werd er met kunst uiting gegeven aan artistieke expressie en emotie, waardoor kunst voldeed aan zogenoemde emotionele esthetiek. Ten vierde begon kunst te ontstaan vanuit rationele esthetiek, die zich kenmerkte door het gebruik van

¹⁸ 'Conceptual art, one might say, is art about the cultural act of definition – paradigmatically, but by no means exclusively, the definition of 'art'.' Uit Osborne 2002 (zie noot 3), p.14.

¹⁹ Osborne 2002 (zie noot 3), p, 18.

²⁰ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5) p. 46.

²¹ Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Art*, Michigan 1943.

empirisme en experiment. De vijfde en laatste ontwikkeling wordt gekenmerkt door een wetenschappelijke post-esthetische soort kunst die het mogelijk maakt om perfecte kunst te maken, verspreiden en consumeren, en gekenmerkt wordt door de samensmelting van verschillende kunstvormen en materialen, wat uiteindelijk zal leiden tot een ontbinding van kunst en de abstractie en bevrijding van het idee.²² De ontwikkeling van dematerialisatie plaatsen Lippard en Chandler in een transitiefase binnen de vierde en vijfde fase zoals Schillinger deze beschrijft.²³ Kunstenaars begonnen zich eind jaren zestig immers vrijwel volledig te richten op kunst waarbij de volledige aandacht gericht werd op het idee in plaats van de materiele of vormelijke eigenschappen.²⁴ Zo ook zagen Lippard en Chandler dat de kunstenaars niet langer vonden dat de voorheen gebruikte traditionele kunstmedia konden volstaan als opzichzelfstaande kunst die slechts over zichzelf gaat.²⁵ Het is aan te nemen dat het eindpunt in de dematerialisatie, zoals Lippard en Chandler deze aankondigen in hun essay een verwijzing is naar een fase die Schillinger aanhaalt in zijn boek, namelijk de vijfde, waarbij het idee van een kunstwerk niet langer gebonden is aan het werk zelf.

Een voorbeeld van een werk dat ontstaan is vanuit een idee waarbij de focus niet langer ligt in het overbrengen van een representatie van de wereld, is het werk *The Domain of the Great Bear* (1966, zie afb. 4) van Robert Smithson (1938-1973) en Mel Bochner (1940). Een werk dat bestaat uit een aantal pagina's in het tijdschrift *Art Voices*. Op het eerste gezicht lijken de pagina's promotiemateriaal voor een tentoonstelling van het Hayden Planetarium in het American Museum of Natural History te bevatten. In werkelijkheid laten de pagina's een combinatie van tekst en beeld zien die vraagtekens zetten bij de aard van het instituut.²⁶ De aandacht gaat niet uit naar de vorm van het werk, de misleidende nepreclame over het Hayden Planetarium, maar over de manier waarop het kunstinstituut omzeild kan worden, en de kritiek die wordt uitgedragen tegenover een instituut.²⁷ Materiële eigenschappen zoals kleur of materiaal zijn in dit werk niet langer bedoeld om naar te kijken als opzichzelfstaande elementen, maar functioneren als symbolen of representaties van een idee. Het werk werd gebruikt als een drager van een idee in plaats van een opzichzelfstaand kunstwerk.²⁸ Dit werk onderstreept dus dat kunst gezien kan worden als een drager van ideeën. De uiteindelijke (fysieke) uitwerking van het werk was ondergeschikt aan het idee. De keuze van Smithson en Bochner om het Planetarium als 'vermomming' te gebruiken voegt geen extra betekenis toe aan het werk, en had eveneens een ander instituut kunnen zijn.

Naarmate binnen de ontwikkeling van dematerialisatie het idee leidend lijkt te zijn in de uitvoering van het kunstwerk, doet het gebruik van niet-traditionele materialen zijn intrede in de kunst.²⁹ Denk hierbij aan plastic en onbewerkt hout, maar ook aan lichtstralen en het gebruik van

²² Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 47.

²³ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 47.

²⁴ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5) p. 47

²⁵ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 49.

²⁶ Mel Bochner, 'The medium and the tedium', online artikel van website: *Triple Canopy* <artikelhttps://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_medium_and_the_tedium> (16 januari 2017).

²⁷ Bochner (zie noot 27), ongepagineerd.

²⁸ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5) p. 49.

²⁹ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5) p. 48.

onzichtbare materialen zoals straling. Als een kunstwerk zijn waarde haalt uit een idee, en het kunstobject functioneert als drager van een idee, kan de noodzaak ontstaan om gebruik te maken van een niet-eerder-gebruikt materiaal om een idee uit voeren. Zo maakte Robert Morris in 1966 het ontwerp voor *Steam Cloud* (1966), een werk dat gebruik maakte van stoom.³⁰ Ondanks dat een werk zoals dat van Robert Morris visueel is, haalt conceptuele kunst zijn betekenis uit hetgeen dat er door het kunstobject wordt gerepresenteerd of waar naar wordt verwezen.³¹ Zo geeft *Steam Cloud* niet enkel een wolk stoom weer, maar richt Morris met behulp van de vergankelijke en veranderbare stoomwolk de aandacht van de toeschouwer op de luchtstromen van de locatie waar het werk wordt verwezenlijkt, en zodoende ook op de omliggende omgeving waarin de toeschouwer zich bevindt om het werk waar te nemen.³²

Hf. 2.2 Dematerialisatie volgens Terry Atkinson

Als reactie op het artikel van Lippard en Chandler schrijft tijdgenoot en conceptueel kunstenaar Terry Atkinson het artikel *Concerning the article "the dematerialization of art"* (1968).³³ Het grootste kritiekpunt dat Atkinson levert op de notie van dematerialisatie van Lippard en Chandler is de woordkeuze waarmee de ontwikkeling wordt weergegeven. Atkinson geeft aan dat het woord dematerialisatie, ondanks dat hij inziet dat het als metafoor gebruikt wordt voor een ontwikkeling die verwijst naar een proces die zijn eigen kenmerken vorm geeft, deze ontwikkeling tekort doet³⁴.

Om op een correcte manier om te gaan met het woord dematerialisatie haalt Atkinson een woordenboekdefinitie aan, waarin wordt uitgelegd dat het woord dematerialisatie staat voor een proces waarbij iets dat materieel is transformeert tot iets non-materieels.³⁵ Hiermee wordt bedoeld dat een object dat waarneembaar is voor de menselijke zintuigen verandert in iets dat niet langer waarneembaar is. De eigenschappen die worden toegekend aan de ontwikkeling van dematerialisatie in het artikel van Lippard en Chandler spreken niet letterlijk over deze ontwikkeling volgens Atkinson. Volgens hem wordt er namelijk verwezen naar een ontwikkeling van dematerialisatie waarbij het materiaal dat gebruikt wordt in de constructie van kunstobjecten alleen veranderd van traditionele materialen, zoals verf op doek, naar niet-traditionele materialen, zoals bijvoorbeeld instructievelen en invulbladen.

Er is dus niet alleen letterlijk geen sprake van dematerialisatie, op het moment dat Lippard en Chandler beweren dat kunstenaars gebruik maken een immaterieel materiaal om ideeën mee weer te geven, geeft Atkinson aan dat er dan niet eens sprake kan zijn van een proces van dematerialisatie, aangezien een idee in zichzelf geen materiele waarde kent om mee te beginnen.

³⁰ Lippard 1973 (zie noot 1), p.18.

³¹ Lippard, Chandler 1967 (zie noot 5), p. 49.

³² Thomas Dreher, 'Land-Reclamation und Erdmonumente, Erfahrungsformen von Natur IX: Robert Morris', *Kunst Aktuel* (1996), p.10.

³³ Terry Atkinson, 'Concerning the article "the dematerialization of art"', in: A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge Massachusetts/London 1999, pp.52-53.

³⁴ Atkinson 1968 (zie noot 33), pp. 52-53.

³⁵ Atkinson 1968 (zie noot 33), p. 53.

Terecht merkt Atkinson op dat de verschuiving van het gebruik van traditionele naar niet-traditionele materialen van invloed is geweest op hoe er naar kunst kan worden gekeken. De verandering in materiaalkeuze ziet Atkinson echter als een bijproduct van de poging van de kunstenaar in het vastleggen van een idee (en dus conceptueel kunstwerk).

*'That some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as a necessary by-product of the need to record the idea is not at all to say that the latter is connected by any process of dematerialization of the former.'*³⁶

Er is dus volgens Atkinson geen sprake van een daadwerkelijke dematerialisatie van het kunstobject, ook niet op het moment dat er gebruik wordt gemaakt van een referentie naar een immaterieel kunstwerk (waar volgens Atkinson de catalogustekst van Robert Barry onder zou kunnen vallen). De ontwikkeling van dematerialisatie zoals Lippard en Chandler deze hebben beschreven kan dus ook niet volgens Atkinson tot een eindpunt worden gebracht omdat er alleen een ontwikkeling plaatsvindt in de keuze van materialen of omdat er helemaal geen materiaal gebruikt kan worden en er dus ook geen dematerialisatie kan plaatsvinden.

Hf. 2.3 Dematerialisatie vanaf 1970

Vijf jaar later publiceert Lucy R. Lippard in 1973 het boek *Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. In dit boek trachtte zij geen nieuwe stroming te vinden of te benoemen in de kunst, maar probeerde ze slechts met terugwerkende kracht de uiteenlopende ontwikkelingen die plaatsvonden in de periode 1966 tot 1972 vast te leggen.³⁷ Elk beschreven werk of fenomeen dat gedocumenteerd is in haar boek heeft in bepaalde mate wel te maken met wat Lippard voorheen beschreef als dematerialisatie, maar laat in zijn totaliteit eerder ruimte voor chaos dan een samenhangende ontwikkeling. Lippard ziet in dat de term dematerialisatie uit haar eerder geschreven artikel niet langer accuraat is, onder andere door de kritiek van Atkinson, maar gaat toch door met het gebruik van deze term door gebrek aan beter.³⁸ In de inleiding van *Six Years* brengt Lippard echter een nuance aan in de notie van dematerialisatie die voorheen ontbrak.

Eenmaal geaccepteerd te hebben dat een document of stoomwolk wel degelijk materiële eigenschappen bezit, en daarmee geen ontwikkeling van dematerialisatie heeft doorgemaakt zoals Atkinson beargumenteerde, stelt Lippard dat de ontwikkeling van dematerialisatie gezien kan worden als een reactie tegen de geïndustrialiseerde geometrische vormen van minimal art.³⁹ Ondanks dat minimal art, net zoals de conceptuele kunst anti-formalistisch was, uitten beide stromingen dit op een andere manier. Daar waar minimal art een anti-formalistische houding aannam doormiddel van de verwerping van de hiërarchische structuur van compositie, wendde

³⁶ Atkinson 1968 (zie noot 33), p. 54

³⁷ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

³⁸ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

³⁹ Osborne stelt dat de negatie van medium specificiteit als reactie ontstond tegenover de minimal art beweging. Osborne 2002 (zie noot 3), p. 18.

de conceptuele kunst zich af van het formalisme door het idee van een werk op de voorgrond te plaatsen.⁴⁰ Dit inzicht onderstreept Lippard aan de hand van Sol LeWitts' uitspraak dat het idee van een kunstwerk belangrijker was dan de uitvoering.⁴¹

“... *the concept or idea was more important than the visual results of the system that generated the object undermined formalism by insisting on a return to content*”⁴²

Lippard maakt in *Six Years* een onderscheid tussen twee verschillende manieren waarop een werk, waarbij de nadruk ligt op het idee, uitgevoerd kan worden. Ten eerste benoemt ze werk dat zijn uiteindelijke vorm dankt aan een vooraf bepaald systeem. Lippard noemt dit ‘*system art*’. Ten tweede beschrijft zij werk dat zijn uiteindelijke vorm dankt aan het gebruikte materiaal dat gekozen werd tijdens de uitvoering.⁴³

Het werk *Simon Fraser Wall Drawing* (1969) van LeWitt is een typisch voorbeeld van system art. (zie afb. 2) De uiteindelijke vorm van het werk, een muurschildering van een vooraf bepaald aantal lijnen, was tot stand gekomen door instructies uit te voeren van een nauwkeurig uitgewerkte instructietekst. Hierin werd de kleur, dikte en het aantal lijnen heel precies beschreven, maar bleef de locatie waar de muurschildering werd uitgevoerd, onbenoemd. De uiteindelijke vorm lag dus voor een groot deel besloten in het vooraf opgestelde document met instructies.⁴⁴ Hiertegenover werd werk gemaakt dat zijn vorm dankte aan de invloed die het gebruikte materiaal met zich meedroeg. Zo maakte bijvoorbeeld Richard Serra meerdere *Splash Pieces* (zie afb. 5), een reeks werken bestaande uit gestold lood in verschillende hoeken of plinten van verschillende galeries en musea. De vorm die het lood aannam na eenmaal in een plint te zijn gegooid kwam merendeels buiten de macht van de Serra tot stand. Anders dan bij de *Simon Fraser Wall Drawing* waar de vorm vastgelegd was in een vooraf opgesteld systeem van regels, werd de uiteindelijke vorm van de *Splash Pieces* bepaald door de ruimte waarin het werk tot stand kwam in combinatie met de manier waarop het lood opdroogde. De *Splash Pieces* maakten de vorm van de ruimte waarin het werk tot stand kwam tot een onderdeel van het werk.⁴⁵ Lippard zag dat deze manier van kunst maken, waarbij niet alleen het materiaal de vorm bepaalde, maar ook tot onderwerp werd genomen, zich verder ontwikkelde tot kunst die langzamerhand ook zeer kortstondige, vergankelijke en vluchtige elementen zoals tijd, ruimte, situaties en onuitgesproken ideeën tot onderwerp maakte.⁴⁶ Hierbij vermeld zij het gebruik van bepaalde accenten als de meest succesvolle manier waarop er kan worden omgegaan met bovengenoemde vergankelijke elementen, namelijk door de toevoeging van een ‘*accent*’ waardoor een zekere ‘*art awareness*’ de

⁴⁰ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴¹ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴² Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴³ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴⁴ Siegelaub 1969 (zie noot 2), ongepagineerd.

⁴⁵ *Artist videos at SFMOMA*, interview met Richard Serra, San Francisco 1995, afkomstig van: <<https://www.youtube.com/watch?v=LjvVEN2v8rY>> (16 januari 2017).

⁴⁶ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

toeschouwer kon overvallen, aldus Lippard.⁴⁷ Hiermee doelt ze op de inbreng van een vervreemdend element aan een bestaande situatie of op informatie. Denk hierbij bijvoorbeeld aan het eerdergenoemde werk *Steam Cloud* van Smithson, waarbij de stoomwolk niet alleen de vergankelijkheid van stoom laat zien, maar ook de onzichtbare luchtstromen van de locatie waar het werk zich bevindt. De toevoeging van een kunstaccent aan een dagelijks fenomeen (zoals een landschap bij *Steam Cloud*) zorgt ervoor dat er kunst gemaakt kan worden die niet langer bestaat uit objecten maar uit directe ervaringen.⁴⁸ De toeschouwer wordt door (subtiele) signalen in een zekere staat van paraatheid gebracht waarbij hij of zij extra alert is op het interpreteren van normale situaties als onderdeel van een kunstwerk.

Hf. 2.4 Primaire en secundaire informatie

Met de komst van vergankelijke en onbeweeglijke elementen zoals tijd en ruimte die tot onderdeel werden gemaakt van kunst, werden kunstinstituten voor een groot probleem gesteld. Hoe stelt men namelijk iets tentoon wat onzichtbaar is, of zo groot als een landschap? Seth Siegelaub wist op effectieve wijze deze problemen te tackelen. Hij zag namelijk met de opkomst van de conceptuele kunst een splitsing ontstaan in het kunstwerk als idee en de manier waarop dit gepresenteerd werd.⁴⁹ Zo beargumenteerde Siegelaub dat alle kunst bestond uit informatie en dat de kunst die voorafgaand aan conceptuele kunst werd gemaakt bestond uit informatie in de vorm van kleuren, lijnen en andere formele kenmerken. Hierbij waren het idee en de uitwerking hiervan in het kunstwerk identiek. Ondanks dat conceptuele kunst ook op is gebouwd uit informatie, is de presentatie van een conceptueel werk, de materiele uitwerking, niet meer hetzelfde als het idee. Hierdoor is het kunstwerk en het idee van een kunstwerk van elkaar te scheiden. Siegelaub benoemde het idee van een kunstwerk als de '*primary information*' (primaire informatie), en de materiele uitwerking bestaande uit het kunstobject de '*secondary information*' (secundaire informatie).⁵⁰ Er vanuit gaande dat de primaire informatie en de secundaire informatie van elkaar te scheiden zijn, is het mogelijk om beide vormen los van elkaar te tonen. Zo kan het instructievel van de bovengenoemde muurschildering van LeWitt (de primaire informatie) evengoed tentoon worden gesteld als de uiteindelijke muurschildering zelf (de secundaire informatie). Beide soorten informatie verwijzen immers naar hetzelfde idee, slechts de manier waarop deze informatie wordt gepresenteerd verschilt.

Het werk *Telepathic Piece* van Barry lijkt echter niet binnen de verdeling van primaire of secundaire informatie te vallen zoals Siegelaub deze beschrijft. Ondanks dat het werk van Barry kort uiteen wordt gezet in de catalogus van *May 19 – June 19, 1969*, kan er niet worden gesproken

⁴⁷ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴⁸ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 5.

⁴⁹ Seth Siegelaub, 'Interview with Patricia Norvell', in: Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art. Early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkely/Los Angeles/London 2001, pp.33-34.

⁵⁰ Alex Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge Massachusetts/London 2003, pp. 55-56.

van het tonen van primaire informatie. Dit komt omdat de catalogustekst niet het daadwerkelijke idee benoemt, hetgeen dat doormiddel van telepathie wordt verstuurd, maar verwijst naar de handeling van het versturen van gedachten, en daarmee de drager van het werk. Als de onbeschreven gedachte, en daarmee het idee van het werk, wel zou worden beschreven in de catalogustekst, zou dit de uitvoering van *Telepathic Piece* ten eerste onnodig maken. Ten tweede zou dit betekenen dat er wel gesproken kan worden van primaire informatie, als er gewezen wordt op de catalogustekst. De geschreven tekst zal op dat moment immers dezelfde informatie bevatten als de doormiddel-van-telepathie-verstuurde gedachtes.

Aangezien Siegelaub er niet in slaagt om *Telepathic Piece* te omschrijven in de termen van primaire en secundaire informatie zal binnen deze scriptie voortaan verwezen worden naar de catalogustekst als tertiaire informatie. Aangezien de primaire informatie verwijst naar het idee van een kunstwerk, secundaire informatie naar de uitwerking met behulp van materiele eigenschappen, zal tertiaire informatie verwijzen naar de informatie die verwijst naar de secundaire informatie. Als deze terminologie toegepast wordt op *Telepathic Piece* kan de catalogustekst gezien worden als tertiaire informatie, de gedachtegang van de kunstenaar als drager van het idee als secundaire informatie, en het idee dat verstuurd is als de primaire informatie.

Hf. 2.5 Tertiaire informatie

Het uitgangspunt van de ontwikkeling van dematerialisatie dat vanaf nu in dit onderzoek gehanteerd zal worden is een combinatie van bovenstaande uiteenzettingen. Hieronder wordt het volgende verstaan: een ontwikkeling binnen de conceptuele kunst waarbij er in de totstandkoming van nieuwe conceptuele kunst in steeds mindere mate aandacht wordt geschonken aan het kunstobject. Hierbij blijft de formele uitwerking van het kunstobject altijd onderhevig aan het idee, en kan zowel bepaald worden door een vooraf opgesteld systeem of door eigenschappen van het gebruikte materiaal. Door deze bijgewerkte benadering ten opzichte van de ontwikkeling van dematerialisatie te gebruiken kan het werk van Robert Barry op effectieve wijze uiteen worden gezet, zonder opnieuw vast te lopen in de inkadering van *Telepathic Piece* binnen deze notie.

Ondanks dat Atkinson er vanuit ging dat het niet mogelijk was om te spreken van een daadwerkelijke dematerialisatie van het kunstobject, aangezien volgens hem een kunstwerk simpelweg niet immaterieel wordt of dit altijd al was, blijkt *Telepathic Piece* wel degelijk te zijn opgebouwd uit immateriële onderdelen, de primaire en secundaire informatie, en waarneembare onderdelen, namelijk tertiaire informatie, waardoor het werk een ontwikkeling van dematerialisatie heeft doorgemaakt. Om helder te krijgen wat de beweegredenen zijn geweest van Barry om *Telepathic Piece* te maken, zal in onderstaande case study dieper worden ingegaan op een aantal werken die voorafgaand aan *Telepathic Piece* zijn gemaakt. Vervolgens zal er gekeken worden op wat voor manier Barry weer terug is gekeerd naar het gebruik van waarneembaar materiaal in het maken van kunst.

Case study Robert Barry

Hf. 3.1 Conceptueel formalisme

Robert Barry werd geboren in 1936 in New York, waar hij in 1963 afstudeerde in Fine Arts aan de Hunter College, New York. Hij bleef daar tot 1979 werkzaam als docent.⁵¹ Tegelijkertijd met zijn werkzaamheden als docent begon hij zijn eigen kunst te maken. In tegenstelling tot het werk dat hij vanaf 1967 produceerde, startte Barry met het maken van schilderijen die binnen de modernistische traditie vielen, al waren er al wel elementen uit zijn latere werk zichtbaar. In 1964 begon Barry met het maken van verschillende schilderijen waarop in een regelmatig patroon verschillende punten of vierkanten over een doek verspreid waren, alsof ieder punt een kruising van een onderliggend rooster veronderstelde. (zie afb. 6) De (vaak gekleurde) punten zweefden als het ware op het doek op een gelijkmatige manier waardoor er een vrijwel gelijke balans werd weergegeven. Hierdoor brak het beeld niet alleen met de traditionele hiërarchische relatie tussen een figuur en achtergrond, maar bovenal leken de verschillende punten de blik van de toeschouwer te sturen naar de tussenliggende ruimtes op het doek.⁵² Barry lijkt dus voor het eerst in zijn schilderijen al de toeschouwer te wijzen op iets dat onzichtbaar is. Hoewel de beeldtaal van Barry's schilderijen strikt modernistisch lijkt, werd de aandacht van de toeschouwer gestuurd naar hetgeen dat onzichtbaar was, namelijk het idee van een bepaald raster. De manipulatie van gedachten aan de hand van modernistische stijlkenmerken blijft Barry toepassen in de volgende jaren. Zo maakt Barry in 1966 meerdere schilderijen en tekeningen waarbij hij gebruik maakt van simpele geometrische figuren zoals vierkanten en lijnen. Ieder werk leek een onzichtbaar element uit te lichten en deed daarmee een beroep op het mentale voorstellingsvermogen van de toeschouwer. (zie afb. 7.1) Zo leek het haast onmogelijk om bij *Green Line* (1966, zie afb. 7.2), een werk bestaand uit een drieluik waarop een groene lijn onderbroken is, de groene lijnen aan elkaar te verbinden. Anders dan bij zijn voorgaande werken wordt de aandacht niet alleen gestuurd naar de ruimte tussen de beeldende elementen, maar ook naar de ruimte buiten het werk. Hierdoor wordt de toeschouwer bewustgemaakt van de omliggende ruimte waardoor deze ook tot onderdeel van het kunstwerk kan worden gezien.⁵³

De volgende stap die Barry nam, was het maken van een reeks *Corner Pieces* rond 1966-1967. Bestaande uit zowel sculpturen als schilderijen maakte Barry vierhoeken in verschillende afmetingen, afhankelijk van de ruimte waarin het werk geplaatst werd. De schilderijen bestonden uit vier kleine doeken die de hoeken van een vierhoek leken te accentueren, net zoals de vier gekleurde hoeken in *Untitled, 4 solid red squares* (1966, afb. 7.1) de hoeken van een onzichtbaar vierkant leken weer te geven. (zie afb. 8) Barry maakte hierbij niet langer meer gebruik van wit gelaten canvas om de ruimtelijkheid van de verborgen vierhoek te laten zien, en liet de

⁵¹ Biografische gegevens kunstenaar ontleend aan: Website Hunter College
<<http://www.hunter.cuny.edu/art/pressroom/events/robert-barry-all-the-things-i-know-1962-to-the-present>> (16 januari 2017).

⁵² Alberro 2003 (zie noot 50), p. 103.

⁵³ Alberro 2003 (zie noot 50), p. 106.

tussenliggende ruimte open. Dit resulteerde in vier losse doeken waarbij de aandacht niet alleen werd gevestigd op ieder individueel doek, maar ook op de tentoonstellingsruimte waarin de doeken werden geëxposeerd.⁵⁴ De *Corner Pieces* weerlegde de traditionele relatie tussen het kunstobject, de toeschouwer en de context waarin het werk tentoon werd gesteld (zowel de specifieke architectuur als het kunstinstituut en tentoonstelling). Niet langer werd een passieve houding van een toeschouwer ten opzichte van een werk verwacht, maar was zowel een visuele als lichamelijke waarneming gewenst.⁵⁵ Opnieuw leek het ondenkbaar om de vier losse hoeken van zijn werk niet met elkaar te verbinden, waarbij de architectuur versmolt met de ervaring van het werk. De sculpturale werken, waarbij vier kubussen de hoeken van een onzichtbare vierhoek rusten, daagde de toeschouwer uit om door de omliggende en tussenliggende ruimte te lopen om de verhouding tussen de vier blokken te begrijpen. De toeschouwer raakte hierdoor onmisbaar in het compleet maken van het werk.⁵⁶

Hf. 3.2 Onzichtbaar werk

Met zijn *Corner Pieces* maakte Barry een groot deel van zijn werk onzichtbaar, en liet de toeschouwer tegelijkertijd meer 'zien' dan wat er fysiek aanwezig was in de ruimte. Barry trachtte de ruimte waarin zijn *Corner Pieces* aanwezig waren tot onderdeel te maken van zijn werk, doormiddel van de aandacht van de toeschouwer te sturen naar de kleine canvassen, als naar de muren waarop deze waren bevestigd. Net zoals Lippard in *Six Years* beargumenteerde, maakte Barry de overstap van het modernistisch formalisme, waarbij kunst gaat over kunst, naar werk dat niet alleen de grenzen van het schilderdoek of de sculptuur opzoekt maar ook de omliggende ruimte betrok in het dragen van betekenis. De notie van ruimte nam in 1968 een grotere rol in binnen zijn werk. Dit was duidelijk te zien in zijn *Wire Pieces*, werk wat bestond uit draden van onder andere nylon waarmee Barry letterlijk muren, en later zelfs gebouwen, met elkaar verbond. Zo maakte Barry voor de tentoonstelling *30 April - 31 May* op het Windham College in Putney, Vermont, een *Wire Piece* genaamd *Untitled* (1968, afb. 9). Het werk bestond uit een monofilamentdraad, beter bekend als nylon, en reikte ongeveer 300 feet (90+m) tussen meerdere gebouwen op de campus van het Windham College. Het werk hing ook nog eens ongeveer 30 feet (9+m) boven de grond, wat ervoor zorgde dat het werk amper zichtbaar was.⁵⁷

Elke *Wire Piece* was speciaal gemaakt voor de plek waar het geïnstalleerd werd. Dit zorgde er dan ook voor dat het werk onmogelijk te verplaatsen was.⁵⁸ Bijkomend waren de nylondraden zo dun dat er vrijwel niets meer van te zien was. Dit was de eerste stap die Barry maakte in het creëren van vrijwel geheel onzichtbaar werk.⁵⁹ In een interview tussen Robert Barry en Arthur Rose (een

⁵⁴ Alberro 2003 (zie noot 50), p. 109.

⁵⁵ Alberro 2003 (zie noot 50), p. 107.

⁵⁶ Alberro 2003 (zie noot 50), p. 108.

⁵⁷ Robert C. Morgan, 'The invisible and the Visible: Robert Barry and American Conceptualism', in: Erich Franz, Robert C. Morgan, *Robert Barry: an artist book*, Bielefeld 1986, p. 145.

⁵⁸ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 71.

⁵⁹ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 72.

pseudoniem van Joseph Kosuth) naar aanleiding van de tentoonstelling *January 5-31* in 1969, stelt Rose de vraag aan Barry hoe het publiek moet omgaan met een werk waarvan het bestaan onzeker is.⁶⁰ Zo is bovengenoemd *Wire Piece* amper zichtbaar, waardoor de toeschouwer moet vertrouwen op de catalogusteksten of tekstbord waarop of waarin het werk vermeld staat, maar ook op of de kunstenaar het werk daadwerkelijk heeft uitgevoerd. Hierop reageert Barry door te zeggen dat hij geen werk maakt dat de grenzen opzoekt van de zintuigelijke waarneming van de toeschouwer, maar kijkt naar de eigenschappen van de waarneming als losstaand iets.⁶¹ De lijn op zichzelf is niet interessant, maar de ruimte die de lijnen afbakenen, en wat er tussen deze lijnen gebeurt wel.⁶²

Enmaal begonnen met het maken van *Wire Pieces* laat Barry het formalistisch gedachtengoed van het modernisme helemaal los. Naast dat er haast niets te zien is, zijn de *Wire Pieces* vergankelijk en veranderbaar door de ruimte waarin ze getoond worden.⁶³ Naast het gebruik van ruimte als materiaal in het werk van Barry, begint hij ook tijd een plaats te geven in zijn werk. De *Wire Pieces* rekten langzaam uit naarmate de tentoonstelling vorderde, de doorzichtige draden veranderden van uiterlijk door de lichtval en sommige draden vielen zelfs uiteen gedurende de tentoonstelling. De vergankelijkheid en veranderlijkheid van materiaal varen rechtstreeks in tegen het idee van een autonoom kunstwerk. Barry besloot zelfs beschadigd werk niet te herstellen, maar te accepteren dat de vergankelijkheid van het materiaal een onderdeel was van het werk. Ondanks dat er geen draden meer aanwezig waren was het idee van het werk nog steeds geldig. Barry was er van overtuigd dat het niet langer nodig was om naar een kunstobject te kijken om kunst te ervaren.⁶⁴

In de catalogus van dezelfde tentoonstelling *January 5-31*, bestaande uit het tentoonstellen van de catalogus in het appartement van Seth Siegelauub en een kleine aangrenzende ruimte met daadwerkelijk werk, stonden naast twee *Wire Pieces* ook drie *Carrier Wave Pieces* vermeld.⁶⁵ De *Carrier Wave Pieces* waren gemaakt in 1968 en maakten gebruik van onzichtbare straling, bestaande uit onder andere radiogolven en ultrasonische geluidsgolven. (zie afb. 10) De apparatuur die gebruikt werd in het tonen van de *Carrier Wave Pieces* werd voor het oog van de toeschouwer verborgen door deze te plaatsen in afgesloten ruimtes, aangrenzend aan de tentoonstellingsruimte. Net zoals bij de *Wire Pieces* is de problematiek die gepaard gaat met het tonen van onzichtbaar werk dat het alleen bewust kan worden beleefd door middel van secundaire informatie.⁶⁶

In een discussie tussen Robert Barry en Robert C. Morgan uit 1983 reflecteren Barry en Morgan samen op het oeuvre van Barry. Morgan ziet het werk van Barry als iets dat zeer bewust is uitgevoerd, en wat een analytische houding van de toeschouwer verwacht om het idee achter

⁶⁰ Lippard 1973 (zie noot 1), pp. 72-73.

⁶¹ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 73.

⁶² Robert Barry, Robert C. Morgan, 'Discussion', in: Erich Franz, Robert C. Morgan, *Robert Barry: an artist book*, Bielefeld 1986, p. 65.

⁶³ Alberro 2003 (zie noot 50), p. 111.

⁶⁴ Lippard 1973 (zie noot 1), p. 72.

⁶⁵ Seth Siegelauub, *January 5-31*, tent.cat. New York 1969, ongepagineerd.

⁶⁶ Seth Siegelauub stelde de primaire informatie binnen de kunst als hetgeen wat "the essence of the piece" in zich hield, en secundaire informatie als "the material information by which one becomes aware of the piece.." Afkomstig uit: Alberro 2003 (zie noot 50), p. 56.

zijn werk te begrijpen: *'Even if there is nothing to see, the receiver is engaged in thinking about what is there and then somehow formulating a response.'*⁶⁷ In plaats van een monumentale indruk achter te laten, en hiermee een overheersende en bedrukkende toon ten opzichte van de toeschouwer in te nemen, lijkt Barry's werk eerder een normale situatie te presenteren met een *'subtle reflection'*.⁶⁸ Barry ziet zijn latere werk als een subtiele toevoeging aan bestaande ruimtes, waarbij de toeschouwer vanuit zijn eigen perspectief het kunstaccent en de ruimte tot zich dient te nemen: *'The work only comes to life through you'* namelijk de toeschouwer.⁶⁹ Hetgeen dat Barry opzoekt in zijn werk is de totstandkoming van gedachten bij de toeschouwer. Deze actieve deelname van de toeschouwer in het werk van Barry ziet Morgan als een poging om de kunst die op het eerste gezicht statisch lijkt te voorzien van een bepaalde energie die zorgt voor betrokkenheid.⁷⁰ Deze betrokkenheid is hetgeen dat de toeschouwer motiveert om te zoeken naar betekenis, ondanks het gebrek aan primaire waarneembare impulsen.

Hf. 3.3 Los van de materialiteit

Het werk van Barry heeft met zijn *Carrier Wave Pieces* een onzichtbare vorm aangenomen. Er werd echter wel verwacht van de toeschouwer om naar de galerie of het museum te komen om het werk ook daadwerkelijk te ervaren, al klinkt dit misschien omslachtig. De relatie tussen de toeschouwer en het kunstobject werd tot het uiterste gedreven, maar Barry wist de grenzen van dematerialisatie nog meer op te rekken. Waar bij de *Wire Pieces*, en later bij de *Carrier Wave Pieces*, het kunstaccent op specifieke plekken waren 'tentoongesteld' maakte Barry in maart 1969 een reeks *'Inert Gas Series'* waarbij ook de tentoonstellingsruimte zijn tastbaarheid verloor. De *Inert Gas Series* bestond uit een reeks handelingen waarbij opeenvolgend verschillende soorten gas werden losgelaten op verschillende locaties in California, Amerika, gedurende de maand maart in 1969. In april 1969 verscheen een poster met daarop één enkele regel aan de onderkant waarop stond:

*'ROBERT BARRY/INERT GAS SERIES/HELIUM, NEON, ARGON, KRYPTON, XENON/FROM A MEASURED VOLUME TO INDEFINITE EXPANSION/APRIL 1969/SETH SIEGELAUB, 6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD, CALIFORNIA, 90028/213 HO4-8383.'*⁷¹

Het adres dat staat vermeld behoorde toe aan een postbus in Los Angeles, en als het bijbehorende nummer gebeld werd (wat niet vermeld stond op de poster) kreeg men een beschrijving te horen van wat het werk inhield.⁷² Er was geen daadwerkelijke tijd en locatie aangewezen voor de tentoonstelling. Net zoals bij *The Domain of The Great Bear* van Bochner en Smithson uit 1966,

⁶⁷ Barry, Morgan 1986 (zie noot 62), p. 81.

⁶⁸ Barry, Morgan 1986 (zie noot 62), p. 80.

⁶⁹ Barry, Morgan 1986 (zie noot 62), p. 81.

⁷⁰ Barry, Morgan 1986 (zie noot 62), p. 81.

⁷¹ Aberro 2003 (zie noot 50), p. 188.

⁷² Aberro 2003 (zie noot 50), p. 188.

waar de verschillende oplages primaire informatie aanboden, waardoor iedere oplage als kunstwerk gezien kon worden, verwezen de posters van de *Inert Gas Series* ook naar het daadwerkelijke werk. Het idee achter de *Inert Gas Series* was het sturen van de aandacht van de toeschouwer naar het idee dat een gas losgelaten wordt en dit tot in de oneindigheid uitdijt in de atmosfeer. Een proces dat nooit zal ophouden, en zich overal ter wereld blijft afspelen. Om tot deze gedachten te komen was het echter cruciaal dat de toeschouwer zicht bewust werd van dit proces, vandaar dat het gebruik van posters noodzakelijk was.⁷³ Een fysieke tentoonstellingsruimte was niet nodig, alleen het bewustzijn dat het werk bestond was genoeg om mogelijke toeschouwers aan te sturen om te reflecteren op wat het werk nu eigenlijk inhield. Barry zelf documenteerde het vrijlaten van het gas in een reeks foto's, zie afb. 11. Hier is echter niet meer te zien dan een gastank middenin een landschap. Het doel van de foto's was dan ook het tonen van de onzichtbaarheid van het gas, en daarmee ook het proces dat van start ging met het loslaten ervan.⁷⁴ Aangezien het idee van het loslaten van gas, en de poster waarop dit idee vermeld stond, gezien kan worden als primaire informatie, kan de uitvoering van dit idee, de bijbehorende handling van het openzetten van een bepaald soort container, gezien worden als secundaire informatie. De foto's die Barry maakte na afloop van het vrijlaten van het gas waren misschien oorspronkelijk bedoeld als documentatie van deze handeling, en als bewijsstuk dat het ritueel echt heeft plaatsgevonden, maar functioneren tegelijkertijd door de verwijzing aan secundaire informatie als tertiaire informatie.

Hf. 3.4 Gedachtenwerk

Eenmaal werk te hebben gemaakt dat zich uitte in een onmogelijk direct waar te nemen materiaal dat ook het gebruik van tentoonstellingsruimtes overbodig maakte, creëerde Robert Barry vanaf 1969 een nieuwe reeks werken waarbij de materialiteit volledig werd losgelaten. Dit deed hij door kunst te maken in zijn eigen gedachten en in de gedachten van de toeschouwer in een reeks werken die als zijn 'gedachtewerken' zullen worden genoemd in dit onderzoek.⁷⁵ *Telepathic Piece* (1969, zie afb. 12) is een van deze werken. Net zoals bij de *Inert Gas Series*, waarbij er aan de hand van een tekstueel medium de aandacht van de toeschouwer gericht werd op een onzichtbaar proces, stuurt de tekst in de catalogus van *May 19 – June 19, 1969* de toeschouwer aan om vanuit zijn eigen verbeeldingskracht een telepathisch verstuurd gedachtegang voor te stellen. De drager van het idee bij *Telepathic Piece*, Barry's gedachtegang, is echter niet in staat gebleken om de inhoudelijke boodschap over te brengen. In termen van informatie slaagt de secundaire informatie, de uitwerking van het idee, er niet in om de primaire informatie te tonen. Ondanks dat de inhoud van de boodschap onmogelijk is te achterhalen, wat deze hierdoor ook niet meer relevant maakt, slaagt

⁷³ Aberro 2003 (zie noot 50), p. 118.

⁷⁴ Barry, Morgan 1986 (zie noot 62), p. 146.

⁷⁵ De term *gedachtewerken* dient in deze context als een overkoepelende term voor alle werken die betrekking hebben op het versturen, ontvangen en benoemen van gedachten van de kunstenaar en de toeschouwer.

Barry er wel in een nieuwe vraag op te roepen: als een onkenbare gedachte niet als kunst te ervaren is, hoe dient men dan wel te kijken naar het werk van Barry?

Door het sturen van een ongrijpbare boodschap zorgt Robert Barry ervoor dat de aandacht van de toeschouwer enkel in zichzelf kan worden gekeerd om tot een mentale voorstelling te komen van deze gedachte. De enige manier om de primaire informatie, het idee van het werk, te kennen is door deze zelf te bedenken. Hierdoor wordt de toeschouwer actief betrokken in het maken van het kunstwerk, namelijk door zelf de bedenker te worden van het idee. *Telepathic Piece* haalt zijn waarde niet uit het overbrengen van een boodschap, maar uit het in werking zetten van een gedachtegang bij de toeschouwer waarbij hij/zij erachter probeert te komen wat de telepathische boodschap zou kunnen zijn.

Telepathic Piece is een van de vele gedachtewerken van Robert Barry waarin een idee zit verscholen dat nooit gekend kan worden. Een extra stap wordt genomen in het werk *Everything in the unconscious perceived by the senses but not noted by the conscious mind during trips to Baltimore, during the summer of 1967* (1969). Net zoals bij *Telepathic Piece* verwijst *Everything in the unconscious* naar een bepaalde reeks gedachten die niet te achterhalen zijn, ditmaal ook niet door de kunstenaar zelf. De kern van het werk ligt ook hier niet in de daadwerkelijke gedachtegang, maar in de manier waarop de toeschouwer bewust wordt gemaakt van niet-waarneembare gedachtes, waarna hij deze vervolgens zelf gaat voorstellen en invullen. Dit zorgt ervoor dat het daadwerkelijke kunstwerk tot stand komt in de gedachten van de toeschouwer, waarbij het kunstobject dus de gedachtegang wordt van een ieder die actief betrokken raakt bij het werk van Barry. Het uitsluiten van een vaststaand idee heeft ertoe geleid dat het gebruik van een vaststaand kunstobject ook uitgesloten is. De gedachtewerken konden namelijk alleen tot stand komen in de gedachten van mogelijke toeschouwers, verschillende blijvend veranderlijke en wisselende dragers van ideeën. Net zoals het oorspronkelijke idee onbeschreven is gebleven dient hierdoor ook het kunstobject onbeschreven te blijven om zich te kunnen manifesteren binnen het bewustzijn van de toeschouwer.

Het werk dat Barry begon te maken na de totstandkoming van zijn gedachtewerken nam (opnieuw) een materiele vorm aan. Zo maakte Barry in 1976 het werk *Untitled, 1976* (zie afb. 13), waarbij hij verschillende woorden met behulp van zwarte inkt op een metalen plaat heeft gedrukt. Ieder woord was aan de rand van de plaat gezet, waardoor er geen onderlinge hiërarchische structuur te herkennen viel, en was elk woord een verwijzing naar een kenbaar begrip zonder een invulling hiervan te geven. Een voorbeeld van een woord dat afgebeeld is, is 'YOU'. Een woord dat duidelijk verwijst naar een bepaald persoon, alleen ontbreekt de nodige context van het woord om erachter te komen wie er met YOU wordt bedoeld.

Net zoals in Barry's gedachtewerken, waar de aandacht van de toeschouwer met behulp van tertiaire informatie werd gewezen op het proces van het construeren van een idee, legt de kunstenaar in *Untitled, 1976* met behulp van woorden de nadruk op de totstandkoming van een definitie die niet is afgerond. Hierdoor biedt Barry de toeschouwer de mogelijkheid om de afgebeelde definities zelf van betekenis te voorzien, waardoor de toeschouwer opnieuw een scheppende rol kan worden toegewezen in de voltooiing van het kunstwerk. De formele

uitwerking van de woorden, de willekeurige plaatsing en het uniform kleurgebruik, wijzen erop dat er geen duidelijk begin of eindpunt kan worden herkend tijdens het construeren van betekenis. Barry is erin geslaagd om na zijn gedachtewerken, waarbij hij het gebruik van waarneembare materiële dragers van ideeën uitsloot, terug te keren naar een vaststaand kunstobject, dat op een vergelijkbare manier de toeschouwer betreft in het construeren van het originele, primaire idee van zijn kunst. Barry geeft hiermee aan dat het gebruik van een kunstobject de toeschouwer op dezelfde manier in staat stelt om na te denken over kunst, als door middel van een gedematerialiseerd kunstobject. Dit wil echter niet zeggen dat Barry *Untitled, 1976* had kunnen maken zonder zich eerst volledig te distantiëren van een waarneembaar kunstobject.

Conclusie:

Met de introductie van het werk *Telepathic Piece* (1969) oversteeg kunstenaar Robert Barry de terminologie die eind jaren zestig werd gebruikt door Lucy R. Lippard en John Chandler om de uiteenlopende ontwikkelingen binnen de conceptuele kunst in kaart te brengen, namelijk de ontwikkeling van dematerialisatie van het kunstobject. Ook Terry Atkinson en Seth Siegelaub slaagde er niet in het werk een plaats te geven binnen de door hun afgebakende begripsvorming omtrent de dematerialisatie en de scheiding van conceptuele kunst in primaire en secundaire informatie. Hierdoor kan worden aangenomen dat *Telepathic Piece* een keerpunt binnen de ontwikkeling van dematerialisatie aan heeft genomen, en de manier waarop er naar een kunstobject gekeken kan worden.

Doordat bij het kunstwerk *Telepathic Piece*, Barry's gedachtegang, een immateriële vorm aanneemt, kan er niet meer gesproken worden van waarneembare secundaire informatie, en dient het enige tastbare bewijs dat aantoonde dat het werk mogelijk heeft plaatsgevonden, de tekst in de catalogus van *May 19 – June 19, 1969*, voortaan gezien te worden als onderdeel van het werk. Zonder een waarneembare verwijzing kan een immaterieel kunstwerk immers niet gekend worden, en kan het idee dat de secundaire informatie vertegenwoordigd, ook niet worden ervaren (als kunst).

Het ontstaan van een nieuw soort kunstobject, dat gezien kan worden als tertiaire informatie, maakte het mogelijk voor een kunstwerk om zowel te bestaan uit een gedematerialiseerd als uit een materieel kunstobject. Dit inzicht zorgt ervoor dat *Telepathic Piece* zowel wel en niet het eindpunt van de ontwikkeling van dematerialisatie van het kunstobject, zoals deze is geherdefinieerd in binnen dit onderzoek, markeert. Aan de ene kant is er niet langer sprake van een materieel kunstobject omdat Robert Barry ervoor wilde zorgen dat het kunstwerk verwees naar een onkenbaar idee zodat de toeschouwer deze zelf in kon vullen. Hierdoor kon het kunstwerk niet langer een vaststaande vorm aannemen waarna het volledig dematerialiseerde. Aan de andere kant heeft de keuze om gebruik te maken van een niet vaststaand kunstwerk ertoe geleid dat er een nieuw soort kunstobject is ontstaan om zowel het gedematerialiseerde kunstwerk en het idee waarnaar dit immateriële object verwijst kenbaar te maken voor de toeschouwer. Er kan dus gesteld worden dat een kunstwerk altijd een waarneembaar, en dus materieel, onderdeel nodig zal hebben om zijn bestaan te verantwoorden ten opzichte van een mogelijke toeschouwer. Ondanks dat de totstandkoming van *Telepathic Piece* meerdere begripsvormingen omtrent de inkadering van de conceptuele kunst heeft onderuitgehaald, bleek dit voor Robert Barry slechts een opstapje te zijn geweest voor de productie van zijn het werk dat hij vanaf 1970 is gaan maken. Nadat Barry eenmaal inzag dat de toeschouwer ook aan de hand van een materieel kunstwerk een scheppende rol kon worden geven in de totstandkoming van een idee, maakte hij de keuze om opnieuw waarneembaar materiaal te gaan gebruiken in het maken van kunst. Een logische keuze, aangezien gebleken is dat zelfs de overstap naar een immateriële drager er alsnog voor zorgt dat er een waarneembaar kunstobject gebruikt zal moeten worden in het maken van kunst.

Bibliografie:

- Alberro, A., *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge Massachusetts/London 2003.
- Alberro, A., Stimson, S., *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge Massachusetts/London 1999.
- Atkinson, T., 'Concerning the article "the dematerialization of art"', in: A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge Massachusetts/London 1999, pp.52-59.
- Barry, R., Morgan, R. C., 'Discussion', in: E. Franz, R. C. Morgan, *Robert Barry: an artist book*, Bielefeld 1986, pp. 63-98.
- Bochner, M., 'The medium and the tedium', online artikel van: website *Triple Canopy* <artikelhttps://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_medium_and_the_tedium> (16 januari 2017).
- Kosuth, J., 'Art after philosophy (1969)', in: P. Osborne, *Conceptual art*, London 2002, pp. 232-234.
- Lippard, L. R., Chandler, J., 'The dematerialization of art', in: A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge Massachusetts/London 1999, pp.46-50.
- Lippard, L. R. (red.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into wich are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*, London 1973.
- Malasauskas, R. (red.), 'You never know where it goes: Interview with Robert Barry', *newspaper* (2003) nr. 36 (Maart-April), gevonden op <http://community.livejournal.com/-arthistory/33358.html> (16 januari 2017).
- Morgan, R. C., 'The invisible and the Visible: Robert Barry and American Conceptualism', in: E. Franz, R. C. Morgan, *Robert Barry: an artist book*, Bielefeld 1986, pp. 143-150.
- Morgan R. C., Paoletti, J. T., Wulffen, T., *Robert Barry: some places to which we can come, works 1963 – 1977*, Bielefeld 2004.
- Osborne, P., *Conceptual Art*, London 2002.
- Schillinger, S., *The Mathematical Basis of the Art*, Michigan 1943.
- Dreher, T., 'Land-Reclamation und Erdmonumente, Erfahrungsformen von Natur IX: Robert Morris', *Kunst Aktuel* (1996), pp. 10-11.
- Siegelaub, S., 'Interview with Patricia Norvell', in: Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art. Early interviewws with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkely/Los Angles/London 2001, pp. 31-55.

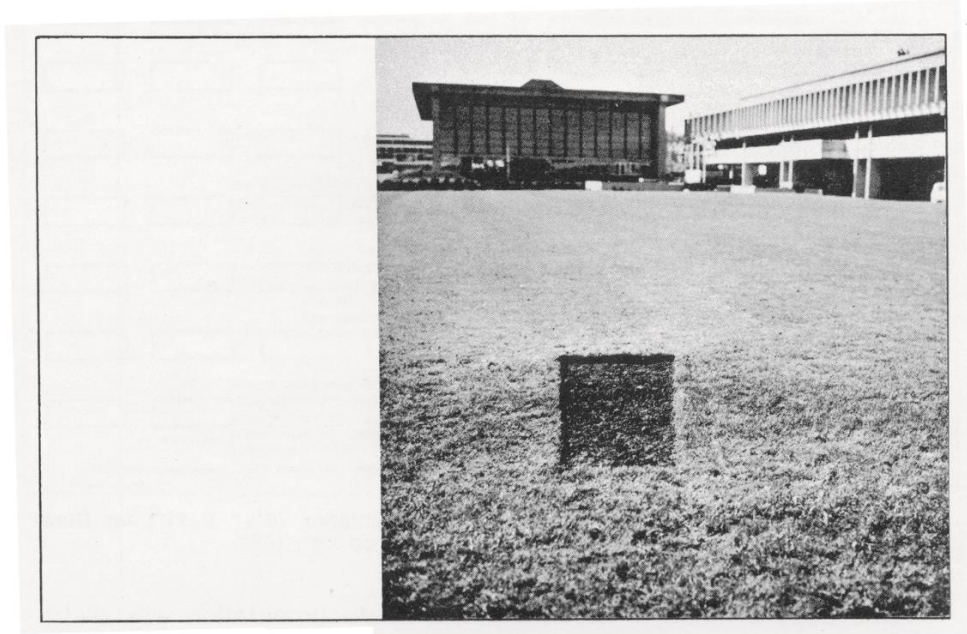
Bronnenlijst:

- *Artist videos at SFMOMA*, interview met Richard Serra, San Francisco 1995, afkomstig van: <<https://www.youtube.com/watch?v=LjvVEN2v8rY>> (16 januari 2017).
- Website Hunter College <<http://www.hunter.cuny.edu/art/pressroom/events/robert-barry-all-the-things-i-know-1962-to-the-present>> (16 januari 2017).
- Website Triple Canopy <artikelhttps://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_medium_and_the_tedium> (16 januari 2017).
- Siegelaub, S., *USSF*, tent.cat. New York (1971).
- Siegelaub, S., *January 5-31*, tent.cat. New York 1969.
- Siegelaub, S., *May 19 – June 19, 1969*, tent.cat. Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969.

Afbeeldingenlijst:

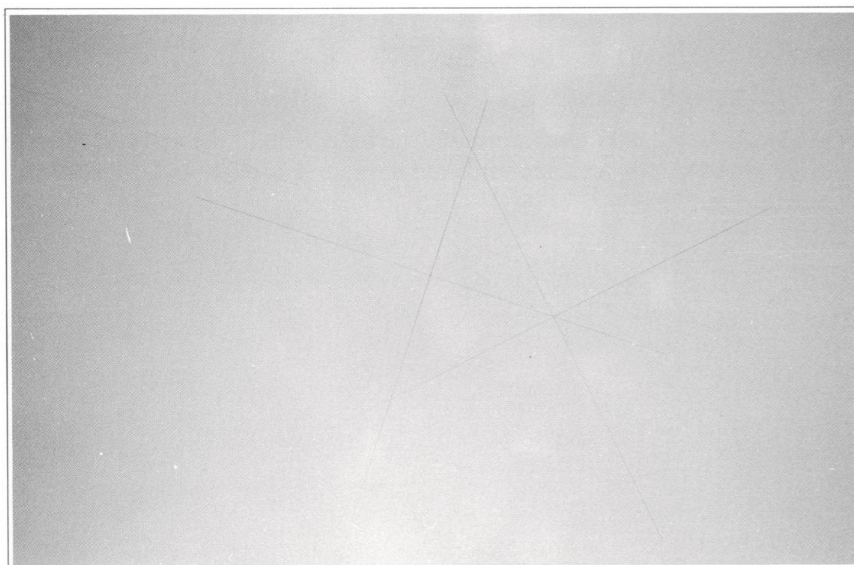
Afb. 1. Jan Dibbets, *Perspective Correction*, 1969, briefkaart met daarop een foto van een negatieve ruimte van 3,5m x 5,5m op het terrein van de Simon Fraser University, briefkaarten waren tijdens de tentoonstelling op te halen bij de informatiebalie. Foto: uitsnede van een pagina uit tent.cat. *May 19 – June 19, 1969*, Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969.

3. JAN DIBBETS



“Perspective Correction,” 1969.

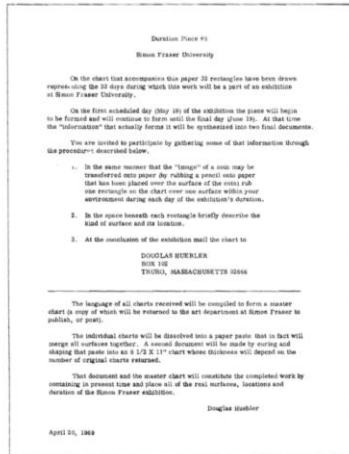
Afb. 2. Sol LeWitt, *University Wall Drawing*, 1969, muurschildering gemaakt met niet teruggevonden materiaal, afmetingen niet teruggevonden, gelokaliseerd in de Communications Centre Room in de bibliotheek van de Simon Fraser University. Foto: uitsnede van een pagina uit tent.cat. *May 19 – June 19, 1969*, Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969.



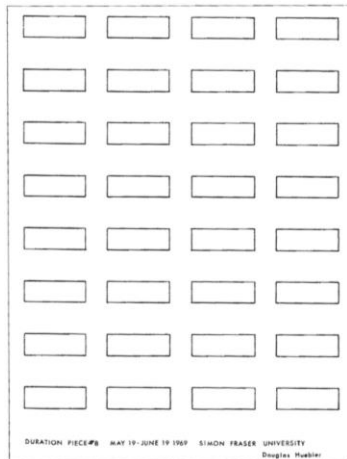
“Simon Fraser University Wall Drawing”, 1969 (4th Wall).

Afb. 3. Douglas Huebler, *Duration Piece*, 1969, geprinte tekst op papier, 2x A4 formaat, per mail verstuurd naar iedere student van de Simon Fraser University. Foto: uitsnede van een pagina uit tent.cat. *May 19 – June 19, 1969*, Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969.

4. DOUGLAS HUEBLER

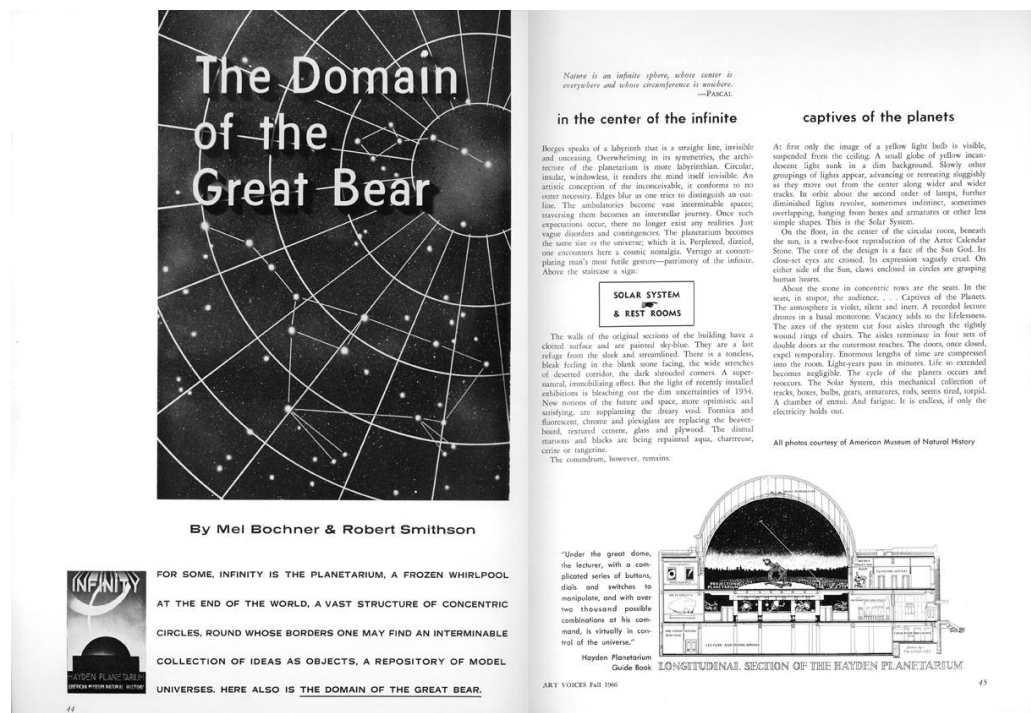


Documentation (typewritten page, 8½" x 11").

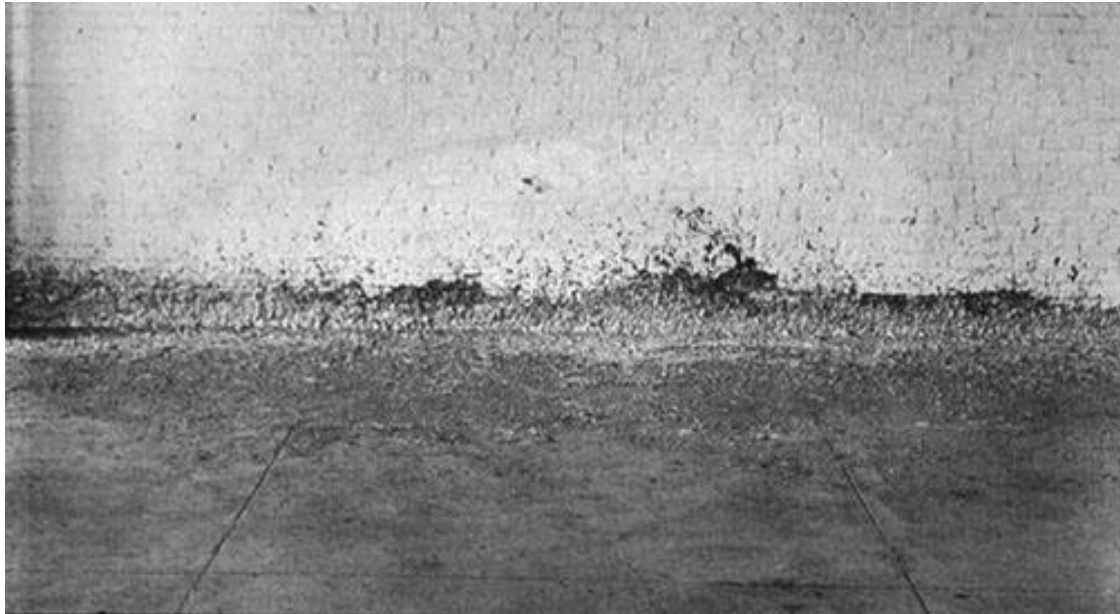


Documentation (8½" x 11") for Duration Piece #8, 1969.

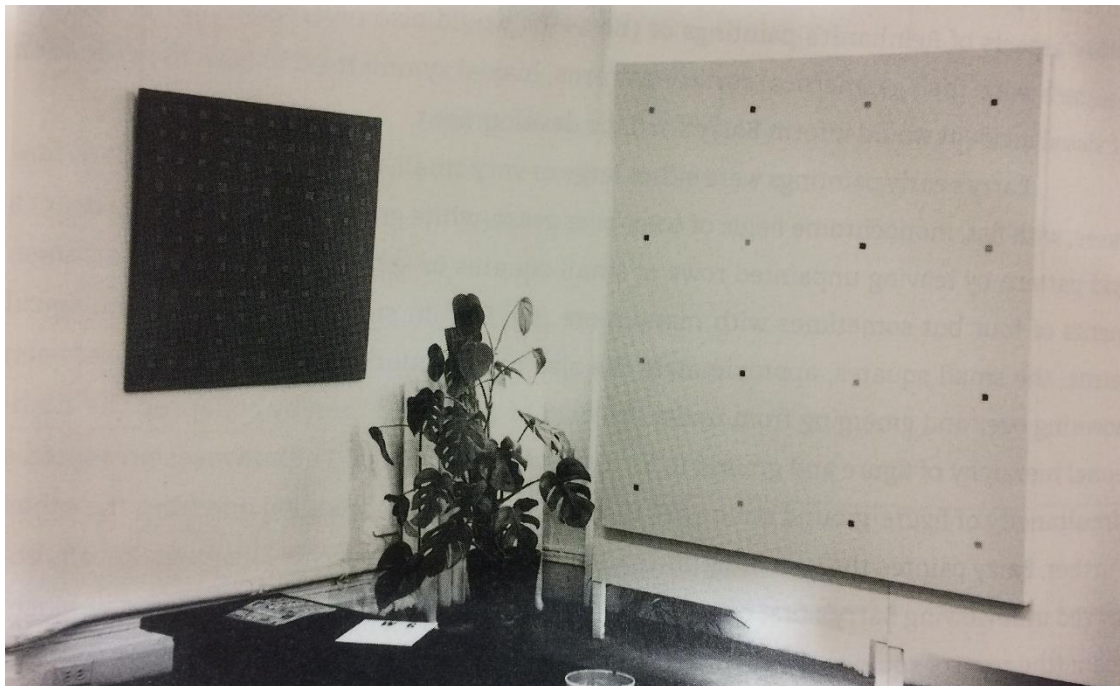
Afb. 4. Mel Bochner, Robert Smithson, *The Domain of the Great Bear*, 1966, twee pagina's uit acht-delig artikel genaamd *The Domain of the Great Bear*, inkt op papier, 8x A4 formaat, voor het eerst gepubliceerd in *Art Voices* in de herfst van 1966, eigenaar van iedereen die geabonneerd was op het tijdschrift op het moment dat het artikel uit werd gebracht. Foto: afkomstig van Triple Canopy <artikelhttps://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_medium_and_the_tedium>.



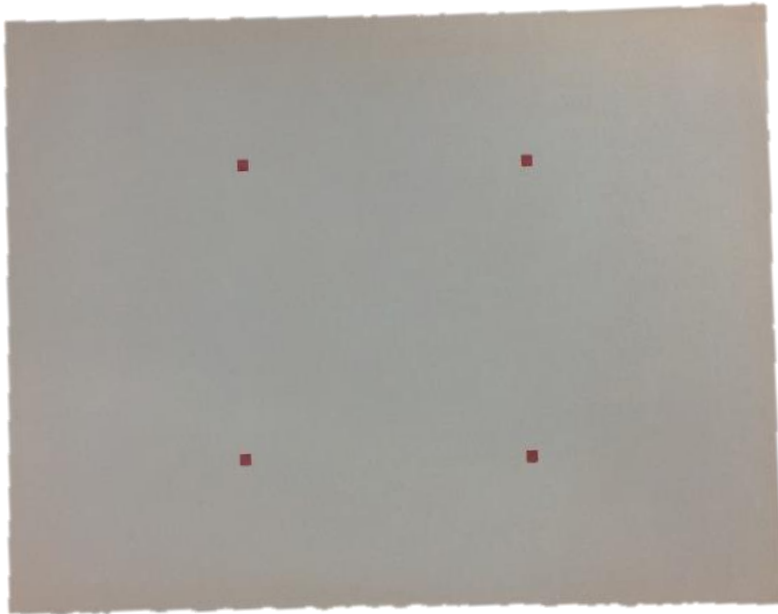
Afb. 5, Richard Serra, 1968, gestold lood, afmetingen niet teruggevonden, Courtesy Leo Castelli Gallery, New York. Foto: L. R. Lippard, *Six Years... (etc.)* London 1973, p.63.



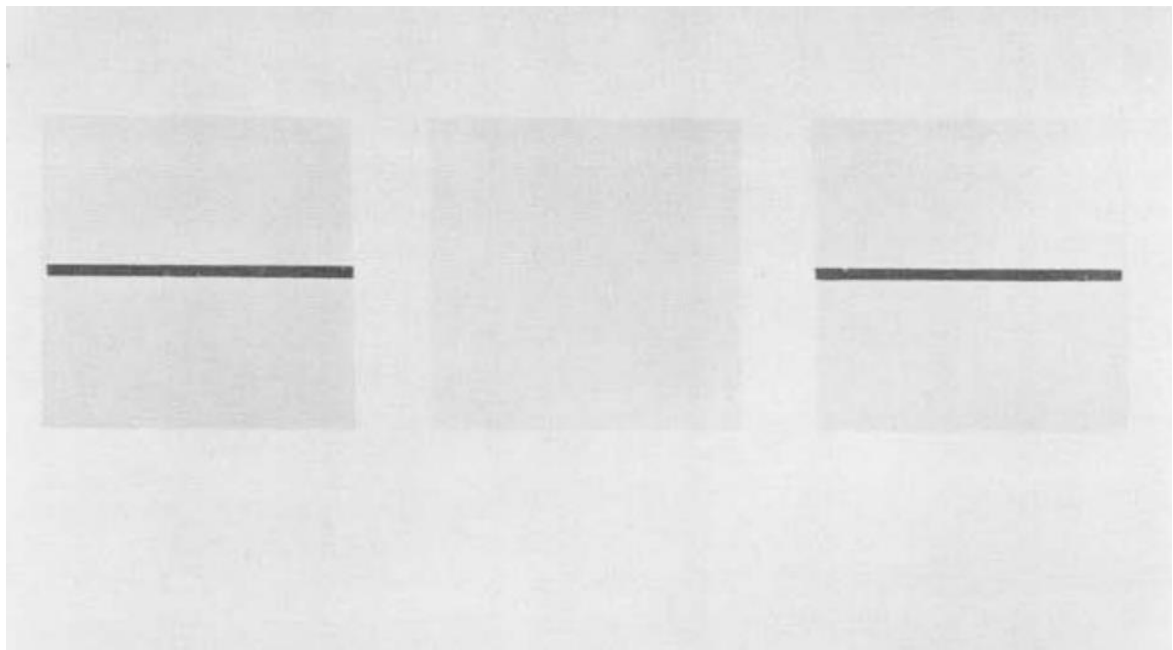
Afb. 6. Tentoonstelling van schilderijen van Robert Barry in de Westerly Gallery, New York, 1964. Foto: A. Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge Massachusetts/London 2003, p. 104.



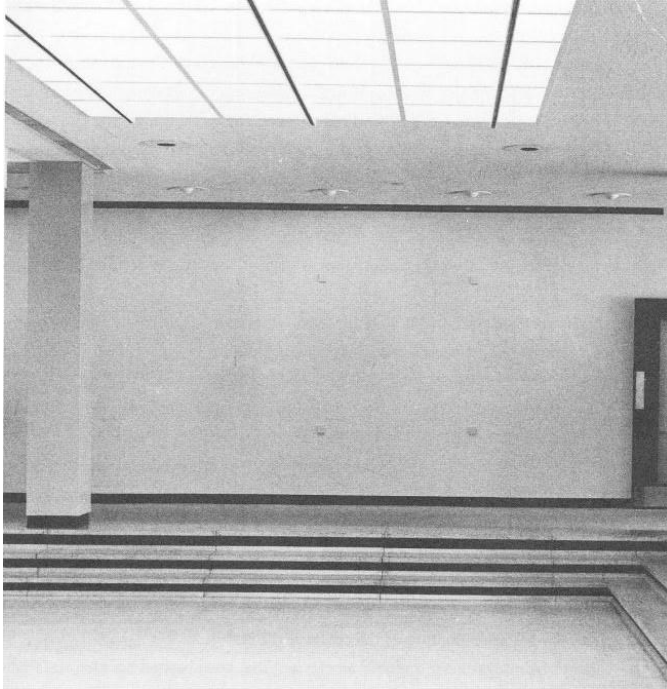
Afb. 7.1. Robert Barry, *Untitled (4 solid red squares)*, 1966, inkt op papier, 18 5/16 x 24 3/16 inches, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: R. C. Morgan, J. T. Paoletti, T. Wulffen, *Robert Barry: some places to which we can come, works 1963 – 1977*, Bielefeld 2004, p. 14.



Afb. 7.2. Robert Barry, *Green Line*, 1966, acrylverf op doek, drie panelen van ieder 35 ft², locatie niet teruggevonden. Foto: afkomstig uit Primary information <<http://primaryinformation.org/files/ussf.pdf>>, uitsnede van pagina 5 uit tent.cat. *USSF*, New York.



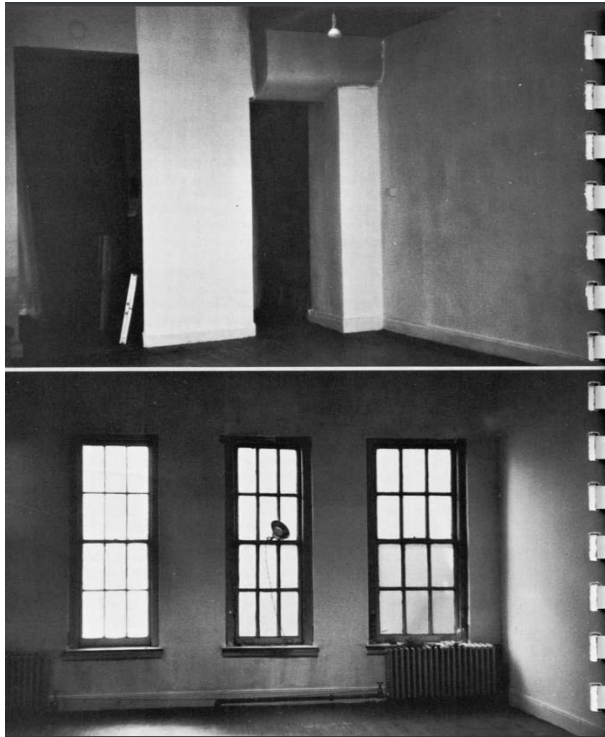
Afb. 8, Robert Barry, Untitled, 1967, vier 3 x 3 inch geelgeschilderde vierkanten canvassen op een 5 x 5 ft² vlak, Laura Knott Gallery, Bradford College, Haverhill Amerika. Foto: A. Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge Massachusetts/London 2003, p. 110.



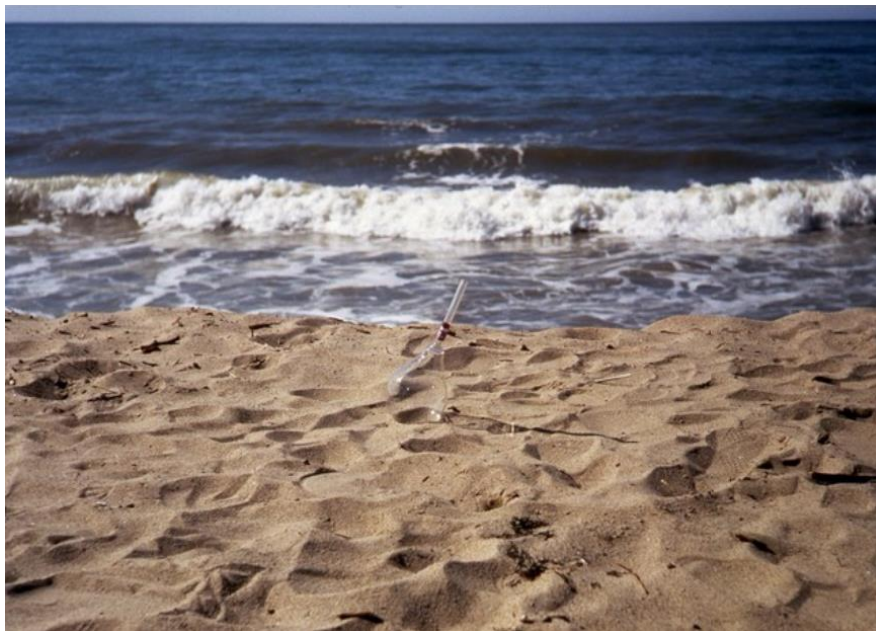
Afb. 9. Robert Barry, Untitled, 1968, Nylondraad gespannen tussen gebouwen op de campus van het Windham College, +/- 300 ft (90m) lang, Windham College in 1968. Foto: A. Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge Massachusetts/London 2003, p. 112.



Afb. 10. Foto's van de studio van Robert Barry ter illustratie van onzichtbare Carrier Wave Pieces. Foto: S. Siegelaub, tent.cat. *January 5-31*, New York 1969, ongepagineerd.



Afb. 11. Robert Barry, *Inert Gas Series: Argon* (detail), 1969, Kleurenfoto, afmetingen niet teruggevonden, Galerie Greta Meert, Brussel. Foto: Afkomstig van Artsy, <<https://www.artsy.net/artwork/robert-barry-inert-gas-helium-mojave-desert>>.



Afb. 12. Robert Barry, Telepathic Piece, 1969, inkt op papier. Foto: Inhoudsopgave van S. Siegelaub, tent.cat. *May 19 – June 19, 1969*, Burnaby Canada (Simon Fraser University) 1969.

I. Catalogue

1. TERRY ATKINSON and
MICHAEL BALDWIN
Hot Warm Cool Cold
1967
22 Sentences:
The French Army
1968
2. ROBERT BARRY
Telepathic Piece, 1969
[During the Exhibition I will
try to communicate telepath-
ically a work of art, the na-
ture of which is a series of
thoughts that are not applica-
ble to language or image.]
3. JAN DIBBETS
Perspective Correction
1969
3½" x 5½"
Printed postcard
Simon Fraser University,
Canada
4. DOUGLAS HUEBLER
Duration Piece #8
1969
Material: rubbed surfaces
Time: 32 days
Burnaby, British Columbia,
Canada
5. STEPHEN KALTENBACH
Life Drama
1969
6. JOSEPH KOSUTH
VIII. Eventuality
(Art as Idea as Idea)
1968
7. SOL LEWITT
Simon Fraser University
Wall Drawing
19 May - 19 June, 1969
Eagle Mardo 174B
and Eagle Mardo 174
HARD 2 H
Rendered by Rosemarie
Gagné and Malcolm
Ramsay
8. N. E. THING CO. LTD.
V.S.I. Formula 3
1968/1969
35 mm, Anti-halation
Microfilm
12' long x 1 1/16" wide
[180 photographs taken
every 2° (0° - 360°) with a
1000 mm lens and 180 photo-
graphs taken every 2° (1° -
359°) with a fish eye lens
(Alternately edited)].
9. LAWRENCE WEINER
A rubber ball thrown
at the sea
1969

Afb. 13. Robert Barry, Untitled, 1976, Inkt op metalen plaat, 12 x 12 inch (30.5 x 30.5 cm), MoMA, Brussel. Foto: Afkomstig van MoMA website, <<https://www.moma.org/collection/works/95464?locale=en>>.

