

1971 MÜNSTER: PUBLIKATION CONCEPT ART

1971 MUENSTER: PUBLICATION CONCEPT ART

Philipp Fernandes do Brito

„Z um Ende der sechziger Jahre hin traten erstmals verstärkt künstlerische Tendenzen auf, die sich rigoroser als alle Entwicklungen der Kunst zuvor von den überkommenen und allgemein vertrauten Ausdrucksformen absetzten. Schon ihre äußerlichen Merkmale markieren den tiefen Einschnitt. Hatten sich künstlerische Bekundungen bislang in handgreiflichen Resultaten manifestiert, in Bildern und Plastiken vorzüglich, so schlugen sich die Ausflüsse dieser Strömungen in weniger geschlossenen Ergebnissen nieder.“ So beschreibt Klaus Honnef in den ersten Zeilen seines 1971 im Phaidon Verlag erschienenen Buches *Concept Art* den Umbruch, der zu Beginn der 1970er Jahre nicht nur in Deutschland, sondern weltweit die Entstehung und Konsolidierung der Konzeptkunst durch Ausstellungen und Publikationen ermöglichte. Letztere bewegten sich zur Entstehung seines eigenen Beitrags – wie die Bibliografie des Buches zeigt – noch in einem überschaubaren Rahmen. Hier reihten sich Schriften und theoretische Überlegungen von Künstlern wie Mel Bochner, Joseph Kosuth und Sol LeWitt an Kritiken und kunsthistorische Essays der Amerikaner Lucy Lippard und Jack Burnham, des Deutschen Georg Jappe oder auch des Italieners Germano Celant sowie der Französin Catherine Millet. Dabei symbolisierten sie innerhalb der von Honnef beschriebenen Entwicklung einige der ersten Eckpfeiler einer theoretischen Brücke, welche die größtenteils amerikanischen Künstler mit ihren

„T owards the end of the sixties, artistic tendencies began to emerge for the first time which were more rigorous than all previous developments in art in distinguishing themselves from traditional and generally familiar forms of expression. Their external characteristics already highlight the profound caesura. Whereas artistic statements had thus far manifested themselves in tangible results, predominantly in pictures and sculptures, the outflows of these currents are reflected in less closed results.“ In the first lines of his book *Concept Art*, published by Phaidon Verlag in 1971, Klaus Honnef describes the upheaval which, in the early 1970s, made the emergence and consolidation of Concept Art, not only in Germany but worldwide, possible through exhibitions and publications. As the bibliography of the book shows, at the time his own contribution was being written, the latter were still quite modest in terms of numbers. Here, writings and theoretical reflections by artists such as Mel Bochner, Joseph Kosuth, and Sol LeWitt stood side by side with critiques and art historical essays by the Americans Lucy Lippard and Jack Burnham, the German Georg Jappe, the Italian Germano Celant, and the French artist Catherine Millet. Within the development described by Honnef, they symbolized some of the first pillars of a theoretical bridge that connected the mostly American artists with their few colleagues from France, the Netherlands, England, and Germany.

wenigen Kollegen aus Frankreich, den Niederlanden, England und Deutschland verband.

Kunsthistorisch waren die beiden Seiten des Atlantiks durch den tatkräftigen Austausch einiger weniger Galeristen, wie etwa des New Yorkers Seth Siegelau und des Düsseldorfers Konrad Fischer, schon seit Mitte der 1960er Jahre zusammengerückt. Fischer war es unter anderen auch, durch den Kuratoren wie der Schweizer Harald Szeemann (*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern 1969), der Niederländer Wim Beeren (*Op losse Schrouven*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1969) oder auch der Deutsche Rolf Wedewer (*Konzeption – Conception*, Museum Schloss Morsbroich, 1969) auf die jüngsten Tendenzen der Konzeptkunst aufmerksam – und von ihnen gleichsam inspiriert – wurden. Auch Klaus Honnef, der bereits im Frühjahr des Jahres 1970 die *Umwelt-Akzente* (siehe hier den Beitrag von Günter Herzog) in der Eifelkleinstadt Monschau inszeniert hatte (u. a. nahmen aus Fischers Galerie Lawrence Weiner und Daniel Buren teil) und bereits ab März 1970 Künstler wie Jan Dibbets, Gilbert & George oder auch Bernd & Hilla Becher ausstellte, hielt zu Fischer fest: „Seine Ausstellungen in der Düsseldorfer Brückenstraße waren für Leute wie mich ein Muss.“

Die Grundgedanken, die Honnef u. a. durch den Besuch der Ausstellungen Fischers in der Brückenstraße sowie gleichfalls konzentriert in eigenen Einzelpräsentationen von Künstlern wie beispielsweise Hanne Darboven oder Douglas Huebler in den Jahren 1971 bis 1974 für den *Westfälischen Kunstverein* gewinnen sollte, fanden dabei bereits zu Beginn des Jahres 1970 Eingang in einen der ersten umfassenden deutschen Beiträge zum Thema „Konzeptkunst“. Erarbeitet hatte ihn Honnef für das Heft *Magazin Kunst*, in dem er auf 21 Seiten nicht nur einen Überblick über eine Vielzahl künstlerischer Beiträge zeichnete, sondern auch eine erste Liste der wichtigsten Ausstellungen, eine Bibliografie sowie eine kunsthistorische Einordnung und Kontextualisierung innerhalb der sich parallel entwickelnden Tendenzen der zeitgenössischen Kunst, wie Land- und Minimal Art. Honnefs Einordnung, die sich aus

In terms of art history, the two sides of the Atlantic had shifted closer together since the mid-1960s through the active exchange of a few gallery owners, such as Seth Siegelau in New York and Konrad Fischer in Düsseldorf. It was Fischer, among others, who drew the attention of curators such as the Swiss Harald Szeemann (*Live in your head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969), the Dutch Wim Beeren (*Op losse Schrouven*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1969), and the German Rolf Wedewer (*Konzeption–Conception*, Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1969) to the latest trends in conceptual art—whereby he was also inspired by these curators. Klaus Honnef, who had already staged the exhibition *Umwelt-Akzente* (Environment Accents; see Günter Herzog’s essay in this publication) in the small town of Monschau/Eifel in the spring of 1970 (among the participants were Lawrence Weiner and Daniel Buren, both artists from Fischer’s gallery) and exhibited artists such as Jan Dibbets, Gilbert & George, and Bernd and Hilla Becher as early as March 1970, noted about Fischer: “His exhibitions on Brückenstrasse in Düsseldorf were a must for people like me.”

The basic ideas that Honnef was to gain for the *Westfälischer Kunstverein* from 1971 to 1974 by, among other things, visiting Fischer’s exhibitions on Brückenstrasse and concentrating on his own solo shows of artists such as Hanne Darboven and Douglas Huebler, were already incorporated into one of the first comprehensive German contributions on the subject of “Conceptual Art” at the beginning of 1970. Honnef had written it for *Magazin Kunst*. Here, he not only outlined a summary of a large number of artistic contributions across twenty-one pages, but also provided an initial list of the most important exhibitions, a bibliography, and an art-historical classification and contextualization within the parallel developing tendencies of contemporary art, such as Land Art and Minimal Art. Honnef’s classification, which from today’s point of view can be seen both as an initial positioning and a precursor of his subsequent standard work, already sketched out key aspects with regard to the definition of what is and should be regarded as Conceptual Art. For example,

heutiger Sicht als erste Positionsbestimmung und zugleich als Vorläufer seines anschließenden Standardwerks versteht, skizzierte bereits zentrale Aspekte in Hinblick auf die Definition dessen, was als Konzeptkunst gelten und verstanden werden sollte. So etwa die Rolle und den Stellenwert des gestalteten Objektes, das traditionell als Träger der künstlerischen Idee verstanden wurde. Konzeptkunst, wie es das ein Jahr später entstehende Buch deutlich machte, verwirklichte ihre Werke und Ideen – mit den Worten Honnefs –: „in simplen Plänen und Skizzen, in Fotos und Landkarten, in verbalen Appellen und Beschreibungen von Denkanstrengungen“. Honnef definierte hier das, was Künstler manifestartig in Form von Konzepten, Statements, Büchern und Magazinartikeln zu ihren Werken und Ideen theoretisch festgehalten hatten, wie z. B. Joseph Kosuth (*Art After Philosophy*, 1969) oder Sol LeWitt (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967) sowie Lawrence Weiner (*Declaration of Intent*, 1968). Weiner, mit dem Honnef seit seiner ersten Ausstellung im Aachener *Gegenverkehr* (siehe hier den Beitrag von Brigitte Jacobs van Renswou) bis heute eine lange Freundschaft verband, betonte dabei in seiner knappen Begriffsbestimmung einige zentrale Charakteristiken, deren Bedeutung auch Honnef prägnant in der Idee seines Buches sowie in der mit ihr verbundenen portablen Ausstellung (im Anhang der Publikation) versinnbildlichte: „1. The artist may construct the piece, 2. The piece may be fabricated, 3. The piece need not be built and Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.“ Anders als bei bisher bekannten künstlerischen Prozessen stand hier nun das Verhältnis der künstlerischen Idee – respektive des Konzepts – zum unterlegenen Trägermedium im Fokus. Letzterem wurde dabei keine zentrale Bedeutung mehr zuteil, denn sein Entstehungsprozess, welcher vor dem Hintergrund seines „Originalcharakters“ und seiner „Einzigartigkeit“ zuvor noch als essenzieller Bestandteil seiner auratischen Wirkung galt, war nicht mehr vorausgesetzt. Vielmehr „konnte“ die Arbeit vom Künstler oder auch einer anderen Person angefertigt, hergestellt oder erdacht werden, behielt

the role and significance of the crafted object, which was traditionally understood as the carrier of the artistic idea. Conceptual Art, as the book published one year later made clear, realized its works and ideas, in the words of Klaus Honnef, “in simple plans and sketches, in photographs and maps, in verbal appeals and descriptions of conceptual endeavors.” Here, Honnef defined what artists had recorded theoretically in the form of manifesto-like concepts, statements, books, and magazine articles on their own works and ideas, such as Joseph Kosuth (“Art After Philosophy,” 1969) and Sol LeWitt (“Paragraphs on Conceptual Art,” 1967), as well as Lawrence Weiner (“Declaration of Intent,” 1968). Weiner, with whom Honnef continues to enjoy a long friendship since his first exhibition at *Gegenverkehr* in Aachen (see the contribution by Brigitte Jacobs van Renswou in this publication), emphasized various key characteristics in his concise definition of the term, the meaning of which Honnef also succinctly typified in the idea of his book, as well as in the portable exhibition associated with it (in the appendix to the publication): “1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.” In contrast to previously known artistic processes, the focus here was now on the relationship between the artistic idea—or rather the concept—and the inferior carrier medium. The latter was no longer accorded a key significance, because its process of creation, which had previously been regarded as an essential component of its auratic effect against the background of its “original character” and its “uniqueness,” was no longer presumed. Rather, the work “could” be made, produced, or conceived by the artist or by another person, but due to its ephemeral or immaterial character, invested by the artist, it reserved the right to exist only as a pure idea—as Szeemann had already implied: “Live in your head.” Although with his “Declaration of Intent,” Weiner laid no claim to sovereignty over interpretation, the tenets and basic concepts could be recognized, and many of his comrades-in-arms, with whom Honnef was in

sich jedoch vor, aufgrund ihres ephemeren oder immateriellen Charakters, angelegt durch den Künstler, auch nur als reine Idee zu existieren – wie es Szeemann bereits implizierte: „Live in your head“. Obwohl Weiner mit seiner *Declaration of Intent* keinen Anspruch auf eine Deutungshoheit erhob, ließen sich Grundzüge und –gedanken erkennen, die auch viele seiner Mitstreiter untersuchten, mit denen Honnef für seine eigene Publikation im Austausch stand. Die Rolle des Empfängers als „Mit-Autor“ beschrieb dieser am Beispiel der Arbeit *One and Three Chairs* (1965) von Joseph Kosuth, die einen „Abstraktionsvorgang vergegenwärtigt, der mit zunehmender, kraft Entvisualisierung vollzogener Verallgemeinerung den Empfänger als geistigen Mitspieler involvierte“. Dem Rezipienten wurde dabei eine besondere Aufmerksamkeit zuteil, denn er konnte, wie es Honnef weiter verdeutlicht, aus seinem „Erinnerungsvermögen [...] die spröden Andeutungen des Lexikons [den das Werk als schriftlichen Verweis einbezog] prompt mit plastischen Vorstellungsgehalten“ füllen. Dies veranschaulichten bildlich ebenso die abgedruckten „Zehn Fragen zur Concept Art“, die er „bewußt unterm Aspekt des theoretischen Anspruchs conceptueller [sic] Bestrebungen entworfen“ hatte. Beantwortet sollten sie die als „Ausstellungspraktiker“ bezeichneten Kuratoren Harald Szeemann (*documenta* – Generalsekretär) und Jürgen Harten (*Kunsthalle Düsseldorf*), der „Kunsthändler“ Konrad Fischer (*Konrad Fischer Galerie*), die „Agenten“ Seth Siegelau (*Seth Siegelau Contemporary Art*), Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen (*art & project*) und Klaus Groh (*Micro Hall Art Center*) sowie die Künstler Jan Dibbets, Stanley Brouwn und Timm Ulrichs.

Die Diskussion, die sich – vermeintlich ungeplant – in der Form einer Collage durch die Kombination der jeweiligen Antworten ergab, zeichnete mit Fragen nach den merkantilen Strukturen sowie Überlegungen zur musealen wie medialen Repräsentation das noch junge Verständnis einer neuen Kunstform ab, welches Honnef in seiner Publikation maßgeblich mitbestimmen sollte. Nicht nur hatte die Konzeptkunst, laut Dibbets, die „Konzeption vom Objekt gelöst“ und, wie Van

exchange for his own publication, also examined them. Honnef described the role of the recipient as “co-author,” using the example of Joseph Kosuth’s work *One and Three Chairs* (1965), which “visualizes a process of abstraction, which, with an increasing generalization carried out by virtue of de-visualization, involved the recipient as a mental co-player.” The recipient was given special attention because, as Honnef further explained, he could “promptly fill the brief allusions of the dictionary [which the work included as a written reference] with sculptural contents from his memory.” This was also illustrated by the printed “Zehn Fragen zur Concept Art” (Ten Questions on Concept Art), which he had “consciously developed under the aspect of the theoretical claim to conceptual endeavors.” They were to be answered by the curators Harald Szeemann (Secretary General of the *documenta*) and Jürgen Harten (*Kunsthalle Düsseldorf*), both of whom were known as “exhibition practitioners,” the “art dealer” Konrad Fischer (*Konrad Fischer Galerie*), and the “agents” Seth Siegelau (*Seth Siegelau Contemporary Art*), Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen (*art & project*), and Klaus Groh (*Micro Hall Art Center*), as well as the artists Jan Dibbets, Stanley Brouwn, and Timm Ulrichs.

The discussion, which—allegedly unplanned—took the form of a collage by combining the respective answers with questions regarding mercantile structures and reflections on museum and media representation, marked the still nascent understanding of a new art form, on which Honnef was to have a decisive influence with his publication. Not only had Conceptual Art, according to Dibbets, “detached the conception from the object” and, as Van Beijeren noted, challenged “the recipient to learn to think in a more essential way than before”; according to Siegelau, however, it also provided “few or no visual aspects [...]. But rather [...] documentary facts”; or, as Konrad Fischer summarized: “No search for form, the concept is the form.”

Siegelau’s discussion of the missing visual aspects was not entirely consequential, since Hon-

Beijeren anmerkte, den Rezipienten „auf eine essentiellere Weise als bisher [aufgefordert,] denken zu lernen“; sondern lieferte nach Siegelau auch „wenige oder gar keine visuellen Aspekte [...] Stattdessen [...] dokumentarische Fakten“; oder, wie es Konrad Fischer resümierte: „Kein Suchen nach der Form, das Konzept ist die Form.“

Siegelau's Erörterung der fehlenden visuellen Aspekte war dabei nicht ganz folgerichtig, denn Honnef's umfassende Publikation, die im Herbst 1971 erschien, unterstrich durch die künstlerische Gestaltung des „Ausstellungsteils“ im Anhang durchaus seh- und wahrnehmbar eine ästhetische Note von beidem: den (gezeigten) Arbeiten sowie der Konzeptkunst selbst. Ihm vorgelagert, fanden sich im Aufbau der Versuch einer *Concept Art Theorie* mit dokumentarischen Belegen, welche die neue Art der Wahrnehmung „bebilderten“, zudem – wie auch schon im vorherigen *Magazin Kunst* – eine Liste der wichtigsten Ausstellungen, eine Bibliografie und ein neu erarbeitetes Personenregister. In Hinblick auf die von Honnef angestrebte Formulierung einer Theorie waren die Künstler offen, versorgten ihn jedoch in engem Briefaustausch mit ihren Vorstellungen, wie Joseph Kosuth, der in einer umfangreichen schriftlichen Darlegung genau bestimmte, wie er die „ART AS IDEA AS IDEA“ verstand. Sol LeWitt hingegen überließ mit dem Verweis auf einige seiner wichtigen Arbeiten Honnef die Deutung. „It is up to you, to decide, what ‚conceptual‘ is, if anything“, schrieb er ihm am 9. Januar 1979, fügte jedoch hinzu: „all conceptual art is physical, or else you would not know of its existence. Only the art that is still in your mind is not physical.“

In gleicher Weise wurde auch die Idee, dem Buch eine Ausstellung beizufügen, von den 14 eingeladenen Künstlern begrüßt. Wie die Fußnote am unteren Rand zu Beginn des Ausstellungsteils anmerkt, hatte Honnef sie gebeten, je eine Arbeit anzufertigen unter der Bedingung, dass „das Buch als einziges adäquates Informationsvehikel für die Arbeiten gelten sollte“. Beim Blättern durch die Seiten, auf die Lawrence Weiner durch seinen Beitrag *OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER* (1971) den Betrachter hinwies, offenbarten sich durch Honnef's

nef's comprehensive publication, which appeared in the autumn of 1971, underscored—through the artistic design of the “exhibition section” in the appendix—the aesthetic note of both: the (exhibited) works and the conceptual art itself. This was preceded by an attempt to develop a *Concept Art Theory* with documentary evidence to “illustrate” the new kind of perception, as well as—as in the earlier contribution in *Magazine Kunst*—a list of the most important exhibitions, a bibliography, and an updated index of the individuals involved. With regard to Honnef's aspiration to formulate a theory, the artists were open-minded, but provided him with their own ideas in a close exchange of letters, as did Joseph Kosuth, who in an extensive written statement precisely determined how he understood “ART AS IDEA AS IDEA.” In contrast, Sol LeWitt left the interpretation to Honnef by referring to some of his important works. “It is up to you to decide what, if anything, is ‘conceptual’, if anything” he wrote to him on January 9, 1979, but added: “all conceptual art is physical, or else you would not know of its existence. Only the art that is still in your mind is not physical.”

Similarly, the idea of complementing the book with an exhibition was welcomed by the fourteen invited artists. As the footnote at the beginning of the exhibition section points out, Honnef had asked them to make one work each on the condition that “the book should be regarded as the only adequate vehicle of information for the works.” While leafing through the pages, an act to which Lawrence Weiner referred with his contribution *OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER* (1971), the illustrated works thus manifested themselves to the participating reader through Honnef's close contact with the participating artists: The telegrams of On Kawara, based on the one-liner *I'M STILL ALIVE* (1971), Ian Wilson's interview with Tommaso Trini (1971), as well as *The Ten Speeches of Gilbert & George* (1971) or the instructions for a drawing by Sol LeWitt, demanded an active commitment to participate in the creation of the work of art. Here, art really was—as the artists Gilbert & George always noted at both the top and bottom of their letters—“Art for All”

engen Kontakt mit den teilnehmenden Künstlern dem partizipierenden Leser so auch die abgebildeten Werke. Die Telegramme On Kawaras, basierend auf dem Einzeiler *I'M STILL ALIVE* (1971), Ian Wilsons Interview mit Tommaso Trini (1971) sowie auch *The Ten Speeches of Gilbert & George* (1971) oder eine Zeichnungsanweisung Sol LeWitts, forderten den aktiven Einsatz, an der Entstehung des Kunstwerkes mitzuwirken. Kunst war hier wirklich – wie die Künstler Gilbert & George stets über als auch unter ihren Briefen vermerkten – „Art for All“.

Wie die Konzeptkunst selbst, so hatte auch Klaus Honnefs Buch- bzw. Ausstellungspublikation durch sein innovatives Konzept zu Beginn der 1970er Jahre den viel diskutierten Dialog um die progressiven Tendenzen und Formen der Kunst erweitert. Als Buch sollte *Concept Art* dabei 1972 unter dem Titel „Das Konzept ist die Form“ auch selbst zum Mittelpunkt einer Ausstellung werden, mit der Honnef im *Westfälischen Kunstverein* (siehe hier den vorangegangenen Beitrag) sein Bestreben fortsetzte, „über die junge Kunst zu informieren“. Wie Kurth-Ulrich Veith in seiner 1972 verfassten Rezension zu Honnefs Ausstellung – bei der die Ideen, Objekte und Konzepte eigentlich nur als Beiwerk interpretiert wurden – festhielt, war die „Diskussion um conceptual art noch nicht abgeschlossen und die breite Skala der Möglichkeiten nicht erschöpft“. Die Gedanken Honnefs, die das Bestreben um eine Fokusverschiebung hin zur Idee und ihren teils nur gedanklich erfahrbaren Aspekten einer jungen Generation international arbeitender, aber auch durch Galeristen wie Konrad Fischer oder Seth Siegelaub vernetzter Künstler im Buch *Concept Art* bündelten, war aus heutiger Betrachtung ein Anstoß, der für die Kunstgeschichte weitreichende Folgen haben sollte. Eine dieser Folgen, war die Sektion „Idee + Idee / Licht“, die Klaus Honnef gemeinsam mit dem Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer 1972 auf der *documenta 5* durch die Einladung Harald Szeemanns kuratieren sollte (siehe hier den Beitrag von Günter Herzog). Aus heutiger Perspektive war Klaus Honnefs grundlegende Publikation – und zeitgleiche Buchausstellung – in Hinblick auf die Konzeptkunst

Like Concept Art itself, Klaus Honnef's book, or rather exhibition publication, had expanded the much-discussed dialog regarding the progressive tendencies and forms of art in the early 1970s through his innovative concept. As a book, *Concept Art* was to become the focus of an exhibition at the Westfälischer Kunstverein titled *Das Konzept ist die Form* (The Concept Is the Form, 1972), in which Honnef continued his efforts to “inform the public about young art” (see the previous essay). As Kurth-Ulrich Veith noted in his review of Honnef's exhibition—in which ideas, objects, and concepts were actually only interpreted as accessories—the “discussion about conceptual art was not yet concluded and the broad range of possibilities not yet exhausted.” Honnef's considerations, which, in the book *Concept Art*, bundled the efforts to shift the focus to the idea and its partly only mentally perceptible aspects of a young generation of internationally active artists, as well as of artists networked by gallery owners such as Konrad Fischer and Seth Siegelaub, were, from today's perspective, an impulse that was to have far-reaching consequences for art history. One of these consequences was the section “Idea + Idea/Light,” which—at the invitation of Harald Szeemann—Klaus Honnef was to curate together with the gallerist Konrad Fischer from Düsseldorf at *documenta 5* in 1972 (see the essay by Günter Herzog in this publication).

From today's perspective, Klaus Honnef's fundamental publication—and simultaneous book exhibition—was to be understood in regards to Conceptual Art as an “exhibition as a knowledge system” and a contemporary stocktaking. As an initial overview of this new art form, the book met the artists working in a conceptual manner, and their ideas, at eye level in 1971 and, through its open form, gave them precisely the free space that not only contributed to their understanding, but also to their aesthetic development. Here, one could perceive while reading, actively participate while understanding, create the artwork while leafing through the pages—entirely in the spirit of Harald Szeemann's far-reaching exhibition title *When Attitudes Become Form* (1969), when attitudes and (thought) references took form in the process of reception. Understood in

als eine „Ausstellung als Wissensordnung“ und eine zeitgenössische Bestandsaufnahme zu verstehen. Als ein erster Überblick über diese neue Kunstform begegnete das Buch den konzeptuell arbeitenden Künstlern und ihren Ideen im Jahr 1971 auf Augenhöhe und ermöglichte ihnen durch die offene Form genau den Freiraum, der nicht nur zu ihrem Verständnis, sondern auch zu ihrer ästhetischen Entfaltung beitrug. Hier konnte man wahrnehmen, während man las; aktiv teilnehmen, während man verstand; das Kunstwerk schaffen, während man blätterte – ganz im Sinne von Harald Szeemanns weitreichendem Ausstellungstitel *When Attitudes Become Form* des Jahres 1969, wenn Haltungen und (Denk-)Verweise im Prozess der Rezeption Form annahmen. Verstanden mit Klaus Honnef, waren das Kunstwerk und seine Formation unter dem Initialfunken des jeweilig vorliegenden künstlerischen Konzeptes dem Betrachter zugesprochen – ganz im Sinn der Konzeptkunst „Live in your head“.

Quellen:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
 ZADIK G3, John Anthony Thwaites
 ZADIK G10, Rolf Wedewer
 ZADIK G21, Klaus Honnef (sowie das hierin enthaltene Interview des Autors mit Klaus Honnef)

De Wilde, Eddy; Beeren, Wim (Hrsg.): *Op Losse Schrouwen – situaties en cryptostructuren*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

Documenta; Grüterich, Marlis; Szeemann, Harald (Hrsg.): *Documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Ausst.-Kat., Kassel, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, München 1972.

Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen, Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta II* (Diss. Köln, 2010), Bielefeld 2013 (Image, Bd. 35), S. 191–193.

Honnef, Klaus (Hrsg.): *Lawrence Weiner. An Exhibition*, Ausst.-Kat., Aachen, Gegenverkehr, Aachen 1970.

Honnef, Klaus: Concept Art, In *Magazin Kunst. Das deutsche Kunstmagazin*, 10. Jg. Nr. 38, 2. Quartal, 1970, S. 1759–1779, hier insbesondere S. 1762 sowie S. 1769–1773.

the terms laid out by Klaus Honnef, the artwork and its formation were attributed to the viewer under the initial spark of the respective existing artistic concept—entirely in keeping with Conceptual Art: “Live in your head.”

Quellen:

ZADIK A96, Dorothee & Konrad Fischer
 ZADIK G3, John Anthony Thwaites
 ZADIK G10, Rolf Wedewer
 ZADIK G21, Klaus Honnef (as well as the interview with Klaus Honnef conducted by the author included here)

Eddy De Wilde and Wim Beeren (eds.), *Op Losse Schrouwen – situaties en cryptostructuren*, exh. cat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1969.

Website of and text by the Stedelijk Museum Amsterdam to: *Recollections – Op Losse Schrouwen*, August 2–September 30, 2011, available online at: <https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-presents-recollections--op-losse-schroeven> (last accessed on April 1, 2019).

Marlis Grüterich and Harald Szeemann (eds.) on behalf of the *documenta*, *documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, exh. cat. Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, and Friedrichsplatz, Kassel (Munich 1972).

Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen, Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta II*, Diss. University of Cologne, 2010 [*Image*, vol. 35] (Bielefeld 2013), pp. 191–3.

Klaus Honnef (ed.): *Lawrence Weiner. An Exhibition*, exh. cat. Gegenverkehr, Aachen, 1970.

Klaus Honnef, “Concept Art,” in: *Magazin Kunst. Das deutsche Kunstmagazin*, vol. 10, no. 38, 2nd quarter, 1970, pp. 1759–79, here in particular p. 1762 and pp. 1769–73.

Klaus Honnef, *Concept Art* (Cologne 1971), here in particular pp. 7–55, as well as pp. 113–93.

Christian Rattemeyer (ed.), *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969* (London 2010); see also the reviews of this in: *arthistoricum.net*, URL: <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/4/19213/>, and *Afterall.org*, URL: <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibiting-the-new-art-op-losse-schroeven-and->

Honnef, Klaus: *Concept Art*, Köln 1971, hier insbesondere S. 7–55 sowie S. 113–193.

Rattemeyer, Christian (Hrsg.): *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London 2010.

<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/4/19213/>

<https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibiting-the-new-art-op-losse-schroeven-and-when-attitudes-become-form-1969>

Audioaufnahme des Gesprächs zwischen Lawrence Weiner, Rafael Ferrer and Keith Sonnier, moderiert von Christian Rattemeyer zur Veröffentlichung der Publikation in New York, 2010:

https://www.swissinstitute.net/_download_stuff/Exhibiting%20the%20New%20Art,%20Nov%205%202010.mp3

Wilhelm Schürmann: *Klaus Honnef*. Köln 2009 = *Energien / Synergien 9*. Hrsg. von der Kunststiftung NRW, Buchhandlung Walther König, Köln 2009, S. 34–48 sowie S. 57–76.

Siegelaub, Seth; Wendler, John W.: *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, New York 1968 (known as *The Xerox Book*).

Homepage & Beitrag des Museum of Modern Art, New York zu: *This is the way your leverage lies: The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique*, 9.1.–4.3.2013, einsehbar unter:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1327>

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/>

Homepage & Beitrag des Stedelijk Museum, Amsterdam zu: *Seth Siegelau – Beyond Conceptual Art*, 12.12.2015–16.4.2016, einsehbar unter:

<https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2>

Szeemann, Harald: *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – concepts – processes – situations – information*, Ausst.-Kat., Bern, Kunsthalle, Bern 1969.

Wedewer, Rolf; Lueg, Konrad (Hrsg.): *Konzeption-Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – Documentation of today's art tendency*, Ausst.-Kat., Leverkusen, Museum Schloss Morsbroich, Köln 1969.

when-attitudes-become-form-1969 (last accessed on April 1, 2019).

Audio recording of the conversation between Lawrence Weiner, Rafael Ferrer, and Keith Sonnier, moderated by Christian Rattemeyer on the publication of the book in New York, 2010, URL: https://www.swissinstitute.net/_download_stuff/Exhibiting%20the%20New%20Art,%20Nov%205%202010.mp3 (last accessed on April 2, 2019).

Wilhelm Schürmann, *Klaus Honnef [Energien / Synergien 9]*, ed. Kunststiftung Nordrhein-Westfalen] (Cologne 2009), pp. 34–48 and pp. 57–76.

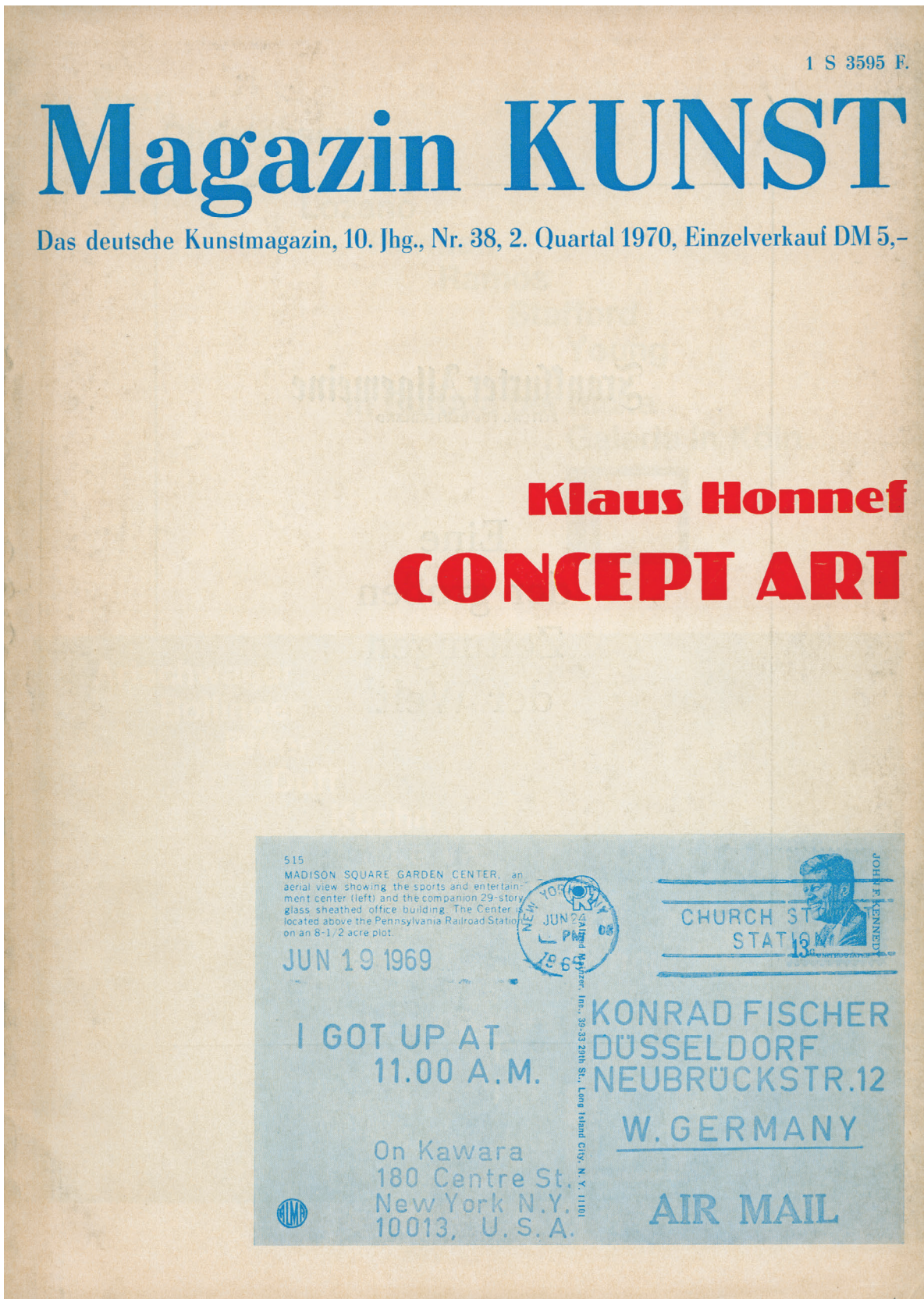
Seth Siegelau and John W. Wendler, *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner* (New York 1968) (also known as *The Xerox Book*).

Website of and text by The Museum of Modern Art, New York on: "*This is the way your leverage lies*": *The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique*, January 9–March 4, 2013; URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1327>; and URL: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/> (last accessed on April 2, 2019).

Website of and text by Stedelijk Museum Amsterdam on: *Seth Siegelau – Beyond Conceptual Art*, December 12, 2015–April 16, 2016; URL: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/seth-siegelau-beyond-conceptual-art-2> (last accessed on April 2, 2019).

Live in your head: When Attitudes Become Form. Works – concepts – processes – situations – information, ed. Harald Szeemann, exhib. cat. Kunsthalle Bern, 1969.

Rolf Wedewer and Konrad Fischer (eds.), *Konzeption/Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/documentation of a to-day's art tendency*, exh. cat. Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen (Cologne 1969).



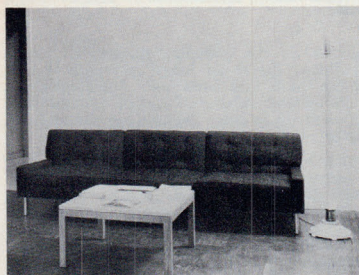
Cover des Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

KLAUS HONNEF:

Concept Art

Im Januar 1969 veranstaltete der damals sechsundzwanzigjährige Seth Siegelaub eine Ausstellung mit Arbeiten der Künstler Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Noch zwei Jahre zuvor hatten drei von ihnen, nämlich Barry, Huebler und Weiner Bilder und Plastiken in minimalistischem Stil angefertigt. Für das Unternehmen war ein leerstehendes Büro des McLendon Buildings auf der 52. Straße in New York angemietet worden. Von Kunstausstellungen herkömmlicher Prägung stach Siegelauhs Ausstellung allerdings gravierend ab. Denn ihre Ausstaffierung war ungewöhnlich. Sie bestand lediglich aus einer Reihe von Katalogen. Diese lagen auf einem Kaffeetisch aus, vor den eine dreiteilige Sitzgruppe platziert war.

Absicht Seth Siegelauhs war nun nicht, einfach irgendwelche Kataloge vorzuführen. Vielmehr enthielten die Kataloge sämtliche verfügbaren Informationen über die Arbeiten der vier beteiligten Künstler. Ja einzelne Werke, wie etwa Douglas Hueblers „Duration Piece 6“ (1969) existierte nur in Form von dreizehn mit einer Polaroid-Kamera aufgenommenen Fotos, die in einem der Kataloge abgebildet waren. Huebler hatte vor eine Tür des McLendon Buildings ein 3½ mal 4 Inches großes Rechteck aus Sägespä-



Seth Siegelaub, Ausstellung mit Arbeiten von Barry, Huebler, Kosuth und Weiner im New Yorker McLendon Building 1969

nen angelegt. Da die Tür häufig von Menschen passiert wurde, mußte sich das Rechteck allmählich auflösen und das Sägemehl auf den gesamten Fußboden verteilen. Huebler ließ beobachten, was mit den Sägespänen während eines Zeitraumes von sechs Stunden geschah, und den Prozeß mit der Kamera, die jede halbe Stunde bedient wurde, fotografisch fixieren. Danach beseitigte er die Sägespäne wieder, so daß sein Projekt „Duration Piece 6“ fürder nur in der fotografischen Dokumentation existierte samt einer genauen Beschreibung des abgewickelten Verfahrens, die er hinzugefügt hatte.

Mit der Ausstellung im McLendon Building sowie zwei Demonstrationen, die er bereits im Mai — mit Huebler — und im November 1968 — mit Weiner gestartet hatte, setzte sich Seth Siegelaub bedingungslos für künstlerische Bestrebungen ein, die radikaler als sämtliche Spielarten Bildender Kunst bislang, mit den traditionellen artistischen Praktiken brechen. Subsumiert werden sie unter dem weitläufigen Namen Concept Art. Hatten sich künstlerische Bekundungen seit jeher in greifbaren Resultaten manifestiert, in Bildern und Plastiken vorzüglich, sogar die Antikunststücke Marcel Duchamps wiesen ungeachtet der rein gedanklichen Struk-

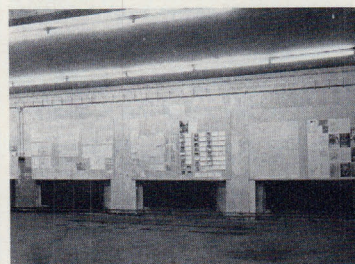
tur, die sie grundierte, Gegenstandscharakter auf, so schlugen sich die Ausflüsse der Concept Art in simplen Plänen und Skizzen, in Fotos und Landkarten, in verbalen Appellen und Beschreibungen von Denkanstrengungen nieder.

Materiell bestimmbare Gegenstände sind demzufolge nicht länger unausweichliche Voraussetzungen für die Übermittlung



Die Mannschaft Seth Siegelauhs. Von links nach rechts: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. Die vier Künstler nahmen an der Ausstellung „January 5–31, 1969“ teil

künstlerischer Vorstellungen. Umgekehrt bedürfen diese nicht länger der konkreten Verwirklichung, um überhaupt erst erfahrbar zu werden. Concept Art räumt mit der mißlichen Auffassung, daß die artistische Qualität einer Idee nach der Maßgabe ihrer Realisierung oder Realisierbarkeit zu bemessen sei, gründlich auf. Anstelle des Kunstobjekts proklamiert sie das bare Kunstkonzept; Concept Art hat, wie der holländische Künstler Jan Dibbets in einem Interview mit dem Verfasser frohlockte — siehe „Zehn Fragen zur Concept Art“ — „die Konzeption vom Objekt“ geschieden. Es sei ein großer Irrtum, wenn man annehme, behauptet der amerikanische Kritiker Jack Burnham (1), daß Kunst stets spezifischen Gegenständen innewohne. Derlei Artefakte lieferten hingegen bloß die materielle Basis für das Konzept eines regelrechten Kunstwerkes. Tatsächlich aber seien alle Setzungen, welche Kunst-Daten produzierten, also artistische Informationen aussendeten, Komponenten eines künstlerischen Erzeugnisses.



Konzeptwand im Aktionsraum 1, München, Oktober 1969

Indes — Pläne, Skizzen, Fotos, Landkarten, verbale Appelle und Beschreibungen bilden nur die oberflächlichen Merkmale der Concept Art; sie sind ausschließlich Transportmittel und sistieren die Reflexe und Spuren conceptueller Bemühungen. In struktureller Hinsicht unterscheiden sich die Artikulationen der Concept Art durch ein erheblich gewichtigeres Indiz von den vertrauten arti-

Concept Art

Die wichtigsten Ausstellungen:
— nur Gruppenausstellungen —

1968

Windham College, Nutney Vermont. Beteiligt: Andre Barry, Weiner — organisiert von Seth Siegelaub.

Galerie Seth Siegelaub, New York: „January 5 — 31“.

1969

Galerie Dwan, New York: „Language“ — Acht Künstler.

Galerie Simon Fraser, Burnbarry, Canada: „Simon Fraser Exhibition“ — organisiert von Seth Siegelaub.

Galerie Seth Siegelaub, New York: Barry, Huebler, Kosuth, Weiner.

Galerie Seth Siegelaub, New York: „One Month“ — Jeder Künstler für einen Tag.

Stedelijk Museum, Amsterdam: „Op losse schroeven“ — organisiert von Wim Beeren.

Kunsthalle, Bern: „When Attitudes Becomes Form“ — organisiert von Harald Szeemann.

Ice Galerie, San Francisco: „The Wall Show“.

Paula Cooper Galerie, New York: „No. 7“ — organisiert von Lucy R. Lippard.

Seattle Art Museum Pavillon, Seattle, und Vancouver Art Gallery, Vancouver: „587,087/955,000“ — organisiert von Lucy R. Lippard.

Museum Schloß Morsbroich: „Konzeption — Conception“ — organisiert von Konrad Fischer und Hans Strehlow.

Kunsthalle, Düsseldorf: „Prospect 69“ — organisiert von Konrad Fischer und Hans Strehlow.

Kunsthalle, Bern: „Pläne und Projekte als Kunst“ — nach Plänen von Harald Szeemann organisiert von Zdenek Felix.

Kunsthhaus, Hamburg: „Künstler machen Pläne, andere auch“ — organisiert von Pierre Restany.

Galerie Bonino: „Concepts from Europe“ — organisiert von Pierre Restany.

ACE Gallery, Los Angeles: „The Wall Show“

Die Ausstellung „Op losse schroeven“ wurde vom Folkwang Museum, Essen, die Ausstellung „When Attitudes Becomes Form“ vom Museum Haus Lange, Krefeld, und die Ausstellung „Pläne und Projekte als Kunst“ vom Aktionsraum 1 in München übernommen.

1970

The New York Cultural Center: „Conceptual Art and Conceptual Aspects“

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College: „Art in the Mind“

The Jewish Museum, New York: „Using Walls“
The Museum of Modern Art, New York: „Information“

Concept Art

Ausgewählte Bibliografie
(Chronologische Reihenfolge)

Konzepte und Projekte der Künstler

Ruscha, Edward. „Twenty-Six Gas Stations“ (1962), „Various Small Fires“ (1964), „Some Los Angeles Apartments“ (1965), „Every Bulliding on the Sunset Strip“ (1966), „Thirty-Four Parking Lots“ (1967), „Royal Road Test“ (1967), „Business Cards“ (1968), „Nine Swimming Pools“ (1968), „Real Estate Opportunities“ (1970).

Andre, Carl; Barry, Robert; Huebler, Douglas; Kosuth, Joseph; Le Witt, Sol; Morris, Robert; Weiner, Lawrence. Xerox-Buch — Enthält ein Projekt eines jeden Künstlers. Herausgegeben von Seth Siegelaub und John W. Wendler — Auflage: 1000, New York, Dezember 1968.

Weiner, Lawrence. Das Buch enthält 24 Arbeiten aus dem Jahre 1968 — Herausgegeben von Louis Kellner und Seth Siegelaub, New York 1968.

Darboven, Hanne. „6 Manuskripte, 69“, Kunstzeitung Nr. 3. Herausgegeben von Hans Kirschbaum und Eugen Michel, Düsseldorf 1969.

1759

KUNST-Dokumentation: Concept Art

Beitrag von Klaus Honnef zum Thema Concept Art im / Article of Klaus Honnef on the subject of Concept Art in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

SETH SIEGELAUB

Dear Mr. _____,

I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled "One Month."

The invited artists and their dates are:

March 1	Carl Andre	17	On Kawara
2	Mike Asher	18	Joseph Kosuth
3	Terry Atkinson	19	Christine Kozlov
4	Michael Baldwin	20	Sol LeWitt
5	Robert Barry	21	Richard Long
6	Rick Bartheleme	22	Robert Morris
7	Iain Baxter	23	Bruce Nauman
8	James Byars	24	Claes Oldenburg
9	John Chamberlain	25	Dennis Oppenheim
10	Ron Cooper	26	Alan Ruppertsberg
11	Barry Flanagan	27	Ed Ruscha
12	Dan Flavin	28	Robert Smithson
13	Alex Hay	29	De Wain Valentine
14	Douglas Huebler	30	Lawrence Weiner
15	Robert Huot	31	Ian Wilson
16	Stephen Kaltenbach		

You have been assigned March __, 1969.

Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.

Your reply should specify one of the following:
 1) You want your name listed, with a description of your "work" and/or relevant information.
 2) You want your name listed, with no other information.
 3) You do not want your name listed at all.

A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.)

Kindly confine your replies to just verbal information.

All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all.

Thank you for your cooperation.

Sincerely,

SETH SIEGELAUB

21 January 1969

1100 Madison Avenue, New York 10028. (212) 288-5031

... Die Kunst, ob avantgardistisch oder nicht, ist ohnmächtig in sich selbst, die kapitalistischen Produktionsverhältnisse zu vernichten, und der Künstler, so stark er auch engagiert sein mag, ist durch seinen Wunsch, zur Künstlerwelt zu gehören und Kunst zu machen, reaktionär." Das ist François Guinochet Part zu Michel Clauras Ausstellung „18 Paris IV“. Daß Konzeptionen, verglichen mit Bildern und Plastiken, eh schlecht zu vermarkten sind, versteht sich am Rande. Und daß sie, Kunst auf Nachrichten-Frequenz reduziert, besser über die Kanäle der Kommunikationsmedien zu leiten sind als über die vertrauten öffentlichen und privaten Kunst-Institute ebenso.

Daraus zogen einige Kunsthändler die Konsequenz:

Seth Siegelaub und Klaus Groh installierten Agenturen. Aber während Groh Kunst als lauterer Nachrichtenmittel ansieht und künstlerische Ideen wie Nachrichten verbreitet, hat Siegelaub seinen händlerischen Ambitionen nicht entsagt. Zwar hat er seine Galerie aufgegeben, zwar publiziert er die Konzepte seiner Künstler vordringlich in Büchern und Katalogen, doch eher um die medialen Vorteile, die Concept Art gebracht hat, auszunutzen als um neue Möglichkeiten der Kunst-Demonstration zu propagieren. „Bloß vereinzelt Konzepte vereinzelter Künstler sind unverkäuflich“ (28) begründete Siegelaub seine Überzeugung, daß Concept Art das eingefahrene Umschlag-System für künstlerische Arbeiten nicht gefährdet habe. Spricht da ein hoffnungsloser Skeptiker?

Jedenfalls: Die schnelle Popularisierung conceptueller Bekundungen wird gehemmt durch den hohen Anspruch an den Rezipienten. Concept Art spannt ihn weit stärker ein als herkömmliche Kunst: Erst in seinen Vorstellungen verwirklicht sich nämlich, was die Künstler konzipieren. Der Rezipient wird unversehens zum Teil-Haber, Timm Ulrichs meint sogar, zum Co-Autor. Ohne seine intellektuelle Mitarbeit bleiben die meisten Hervorbringungen der Concept Art regelrechte Bruchstücke.

Deshalb haben Galerien und Museen ihre Existenzberechtigung nicht eingebüßt. Obendrein haben Kunsthändler wie Seth Siegelaub, John Gibson (New York), Konrad Fischer (Düsseldorf) und Heiner Friedrich (München) und Kunsthäuser wie die Kunsthallen von Bern und Düsseldorf, die Museen von Mönchengladbach und Krefeld und das Kunsthau in Hamburg der Concept Art zum Durchbruch verholfen (30). Das traditionelle Dreieck Künstler-Händler-Museum wurde nicht gesprengt.

Ob Concept Art eine „Elite“-Kunst ist wie Petra Kipphoff (29) argwöhnt, sei nicht diskutiert.

Jan Dibbets würde der Journalist ohne weiteres beipflichten. Ob sie, da Ideen ein jeder hat, einen jeden zum Künstler stempelt, ist wohl geklärt. Mit negativem Ausgang. François Burkhardt (Kunsthau Hamburg) Aufforderung an die Hamburger Bürger, ihrerseits Konzepte für seine Ausstellung „Künstler machen Pläne, andere auch“ einzureichen, wurde mit Vorschlägen beantwortet, wie, die Alster durch Kunststoffschwäne zu verschönern oder, die Einstiege der städtischen Verkehrsmittel den Bordsteinkanten anzupassen.

Die Einladung zu Seth Siegelaubs Ausstellung „One Month“ im März 1969 an 31 Künstler samt den eingereichten Projekten von Douglas Huebler und Ian Baxter. Projekte wie Einladung wurde in einem kalenderartigen Katalog zusammengefaßt.

7

N.E. THING CO (project department), IAIN BAXTER, Pres
N. Vancouver, Canada

March 7 Variations
55 says Iain you may March 7. NETCO says may we March 22?
55 says you may only March 7

March 7 Variations
Number 1 - March, in large letters, is presented on 7 billboards one each in Calgary, Spokane, Pullman, Kyoto, Vancouver, Middleborough, and Baffin

Number 2 - March is printed in 7 newspapers using type style of paper and country

Number 3 - March rocking rubber stamp, halftoned, is stamped with rocking foot like action, in 7 areas of New York City

Number 4 - March is spoken on the radio 7 times from midnight to midnight

Number 5 - March is flashed 7 times on T.V. from midnight to midnight

Number 6 - March is shouted 7 times during the day by 55. He may designate friends to help, make all at once or spread throughout the day

Number 7 - March is presented in any form in 7 cities from sea level to highest city

Please note Number 3 could also be performed as dance. Numbers 3, 4, 5 and 6 could be coordinated to happen simultaneously. Number 6 could be also performed at the Mer in concert form

14

DOUGLAS HUEBLER, Massachusetts

Site Sculpture Project
Duration Piece #10
United States, England, South Africa

The twenty-four hours between midnight and midnight on March 14th, 1969 have been equally divided by 31 moments in time into a series of 30 forty-six minute intervals. An alphabetical - chronological equation has been created that assigns to each of the 31 artists invited to participate in this exhibition a specific moment in the series described above. Each has been asked to report his physical location in space when that moment actually occurs. His particular time zone will determine his actual time and he may interpret "location" as he so chooses.

A list of the 31 artists, the assigned moment in time, for each name and all locations that are actually reported will serve as a document that will join with this statement to constitute the finished work.

Einladung zu Seth Siegelaubs Ausstellung One Month an 31 Künstler im März 1969, abgedruckt im / Invitation to Seth Siegelaubs exhibition One Month to 31 artists in March 1969, printed in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

Zehn Fragen zur Concept Art

Daß die zehn Fragen zur Concept Art, verglichen mit der Beschreibung des angesprochenen künstlerischen Phänomens, einigermaßen überpointiert wirken, hat seinen speziellen Grund: sie wurden bewußt unterm Aspekt des theoretischen Anspruchs conceptueller Bestrebungen entworfen. Da Arbeiten der Concept Art, zumal, wenn sie lediglich aus Ideen ohne jeden materiellen Nutzeffekt bestehen, den gewöhnlichen Kunsthandel unterminieren, weil solche Ideen, sobald sie einmal publiziert worden sind, Allgemeinbesitz werden und ihren Urheber sowenig wie ihren Verteiler ernähren, erzwingen sie geradezu eine Umstrukturierung in der gesellschaftlichen Rollenauffassung des Künstlers und des Händlers. In der Praxis indes scheint Concept Art die überkommene Kunst-Distribution eher gefestigt zu haben.

An der Umfrage nahmen die drei Künstler Stanley Brouwn, Jan Dibbets – beide aus Amsterdam –, Timm Ulrichs – aus Hannover –, die Ausstellungspraktiker Harald Szeemann – documenta-Sekretär aus Bern –, Jürgen Harten – Düsseldorfer Kunsthalle –, der Kunsthändler Konrad Fischer sowie die Agenten Seth Siegelaub – aus New York –, Klaus Groh – aus Oldenburg – und Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen – aus Amsterdam von art & project – teil. Van Beijeren Bergen en Henegouwen, Dibbets, Fischer und Siegelaub beantworteten die Fragen im persönlichen Interview-Abtausch am runden Tisch, Jürgen Harten am Telefon und Brouwn, Groh und Ulrichs in schriftlicher Form. Daraus erklären sich auch die Unterschiede in der Diktion der Umfrage-Teilnehmer.

1. Künstlerischen Bekundungen lagen schon immer vorgefaßte Konzepte zugrunde. Dennoch differieren die Erzeugnisse der Concept Art in struktureller Hinsicht gravierend von Ausflüssen herkömmlicher künstlerischer Bestrebungen. Worin sehen Sie die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale?

van Beijeren: Das Objekt hat seine Relevanz eingebüßt. Deshalb sind auch ästhetische Momente bedeutungslos geworden. Allein entscheidend ist das Konzept.

Brouwn:

Some answer to each of the 10 questions
Let each of the N planets in the communicative phase launch q starships per year. These vehicles each visit at least one contact per journey, and are most often gone some 10⁴ to 10⁵ years from the home planet per mission. In the steady state, there are then q contacts per year effected by each of N planets, and about qN contacts per year for the Galaxy as a whole (the units of time here are Earth years). Relative to the economic capacity of such advanced civilizations, a value of q = 1 yr⁻¹ seems modest. Other choices of q will modify the results in an obvious manner. Thus, each civilization makes about one contact per year, and an average of L contacts during its lifetime. Let us assume, following the discussion at the beginning of Chapter 29, that N = 10¹⁰ and L = 10⁷ years. In my opinion, these estimates of N and L are slightly too optimistic. Then, each civilization makes an average of 10⁷ contacts during its lifetime. The number of contacts per year for the Galaxy as a whole is 10¹⁷ a sizable fraction of which should be between two advanced civilizations. The mean number of starships on patrol from each technical civilization at any given time is ~ 10¹⁷ to 10¹⁸.
If contacts are made on a purely random basis, each star should be visited about once each 10¹⁰ years. Even the most massive stars will then be examined at least once while they are in the main sequence. Especially with a central Galactic information repository, these advanced civilizations should have an excellent idea of which planetary environments are most likely to develop intelligent life. With an average contact frequency per planet of 10⁻¹⁰ yr⁻¹, the origin and evolution of life on every planet in the Galaxy can be monitored efficiently. The successive development of metazoans, of cooperative behavior, of the use of tools, and of primitive interspecific communication schemes would each be noted, and might each be followed by an increase in the interstellar sampling frequency. If the fraction of inhabited planets which have intelligent beings on them, f_i, is about 10⁻¹⁰, then, being by ratio, the frequency of contact with intelligent pre-technical planetary communities should be ~ 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Once a technical civilization has been established, and especially after interstellar contact has been established—for example by radio—the frequency of direct contact should again increase. If the fraction of planets inhabited by intelligent beings which are also in the communicative phase is f_c ~ 10⁻¹⁰, the contact frequency with technical societies should be increased to about 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Planets of extraordinary interest will be visited even more frequently.

KUNST-Dokumentation: Concept Art

20
should be visited by another such civilization about once every thousand years. The survey vehicles of each civilization should return to the home planet at a rate of about one a year, and a sizable fraction of these will have had contact with other communities. The wealth, diversity, and brilliance of this commerce, the exchange of goods and information, of instruments and artifacts, of concepts and conflicts, must continuously sharpen the diversity and enhance the vitality of the participating societies.
I.S. Siegelaub and Geert van Beijeren
INTELLIGENT LIFE IN THE UNIVERSE

Dibbets: Concept Art hat die Konzeption vom Objekt gelöst.

Fischer: Im Falle der hier genannten „Art“ erhebt das Konzept den Anspruch auf Kunst, während ein Konzept bei der tradierten Kunst als Übergangsstadium betrachtet wurde. Kein Suchen nach der Form, das Konzept ist die Form.

Groh: In dem Augenblick, als normative Ästhetik als ein autoritäres Kriterium bei der Realisation von Kunstwerken erkannt wurde, versuchte man es zu umgehen. Die Auswirkungen dieser Erkenntnis führten dazu, auf traditionelle Realisation eines Kunstwerkes zu verzichten:

Es gibt keine endgültigen Lösungen, keine fertigen Werke, keine abgeschlossene Arbeit, kein subjektiviertes Kunstwerk. Der Betrachter, Leser, Teilnehmer wird nicht mit einem fertigen Produkt konfrontiert, sondern er kann das Konzept individuell geistig nachvollziehen und verstehen.

Harten: Das telefonierbare Bild

Siegelaub: Concept Art liefert wenige oder gar keine visuellen Aspekte, Stattdessen dokumentarische Fakten. Die Evidenz der Concept Art resultiert aus den präsentierten

Fakten und nicht aus den Spekulationen darüber. Concept-Künstler weisen keine Interpretationen der Wirklichkeit vor, sondern reine Tatsachen.

Szeemann: Die ausschließliche Übung in Concept-Art ist neu. Leonardo zum Beispiel war einerseits traditioneller Künstler und andererseits Concept-Artist.

Ulrichs: Konzeptionelle Kunst produziert ihre Denkmodelle (primär) nicht zur weiteren materialen Realisation: Die Unausführbarkeit kann sogar ihr Programm sein. Versteht die Illustration einer Idee durch ein Kunst-Objekt als zufällige einschränkende Reproduktion dieser Idee. Konzeptionskunst appelliert nicht ans Wahrnehmungsvermögen, sondern ans Gehirn: nicht Aesthetikum, sondern Fascinosum: Denk-Sport! (Denk-Sport-Olympiaden!)

2. Wie würden Sie Concept Art gegenüber Land Art, Antiform und/oder Arte povera abgrenzen?

van Beijeren: Arte povera ist noch objekt-orientiert: Concept Art hingegen ausschließlich konzeptorientiert. Land Art stellt einen bestimmten Teil der Concept Art dar.

Brouwn:

20
Let each of the N planets in the communicative phase launch q starships per year. These vehicles each visit at least one contact per journey, and are most often gone some 10⁴ to 10⁵ years from the home planet per mission. In the steady state, there are then q contacts per year effected by each of N planets, and about qN contacts per year for the Galaxy as a whole (the units of time here are Earth years). Relative to the economic capacity of such advanced civilizations, a value of q = 1 yr⁻¹ seems modest. Other choices of q will modify the results in an obvious manner. Thus, each civilization makes about one contact per year, and an average of L contacts during its lifetime. Let us assume, following the discussion at the beginning of Chapter 29, that N = 10¹⁰ and L = 10⁷ years. In my opinion, these estimates of N and L are slightly too optimistic. Then, each civilization makes an average of 10⁷ contacts during its lifetime. The number of contacts per year for the Galaxy as a whole is 10¹⁷ a sizable fraction of which should be between two advanced civilizations. The mean number of starships on patrol from each technical civilization at any given time is ~ 10¹⁷ to 10¹⁸.
If contacts are made on a purely random basis, each star should be visited about once each 10¹⁰ years. Even the most massive stars will then be examined at least once while they are in the main sequence. Especially with a central Galactic information repository, these advanced civilizations should have an excellent idea of which planetary environments are most likely to develop intelligent life. With an average contact frequency per planet of 10⁻¹⁰ yr⁻¹, the origin and evolution of life on every planet in the Galaxy can be monitored efficiently. The successive development of metazoans, of cooperative behavior, of the use of tools, and of primitive interspecific communication schemes would each be noted, and might each be followed by an increase in the interstellar sampling frequency. If the fraction of inhabited planets which have intelligent beings on them, f_i, is about 10⁻¹⁰, then, being by ratio, the frequency of contact with intelligent pre-technical planetary communities should be ~ 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Once a technical civilization has been established, and especially after interstellar contact has been established—for example by radio—the frequency of direct contact should again increase. If the fraction of planets inhabited by intelligent beings which are also in the communicative phase is f_c ~ 10⁻¹⁰, the contact frequency with technical societies should be increased to about 10⁻¹⁰ yr⁻¹. Planets of extraordinary interest will be visited even more frequently.
Under the preceding assumptions, each communicative technical civilization should be visited by another such civilization about once every thousand years. The survey vehicles of each civilization should return to the home planet at a rate of about one a year, and a sizable fraction of these will have had contact with other communities. The wealth, diversity, and brilliance of this commerce, the exchange of goods and information, of instruments and artifacts, of concepts and conflicts, must continuously sharpen the diversity and enhance the vitality of the participating societies.
I.S. Siegelaub and Geert van Beijeren
INTELLIGENT LIFE IN THE UNIVERSE

Dibbets: Concept Art ist – soweit ich sehe – die momentan letzte Stufe einer revolutionären Entwicklung, die seit den vergangenen drei Jahren in der Bildenden Kunst zu beobachten ist.

Fischer: Land-Art, Antiform und Arte povera sind Skulpturen.

Groh: Der „Land-Artist“ beeinflusst Landschaften, gestaltet Areale, zieht Striche in die Landschaft, gräbt Furchen und Gräben, wartet auf Naturprozesse und beeinflusst sie – er benutzt Landschaft und Natur, um sie kreativ zu erleben.

Der „Povera-Artist“ nimmt die Objekte, das Material, Grundelemente und Grundsubstanzen, die die Umwelt bilden: Erde, Wasser, Luft, Sand, Feuer, Schnee, Eis, Regen, Nebel, Licht, Schatten, Gras, Heu, Zweige, Laub, Blech, Draht, Asche, Stoff, Steine, Berge, Baumaterial etc. Dieses Material wird durch isoliertes Herausstellen in ein anderes Bezugsfeld gebracht.

In beiden Fällen existieren endgültige Lösungen, dargestellt oder gezeigt.

1769

Zehn Fragen zur Concept Art von / Ten questions in Concept Art from Klaus Honnef an / to Stanley Brouwn, Jan Dibbets, Timm Ulrichs, Harald Szeemann, Jürgen Harten sowie / as well as Konrad Fischer, Seth Siegelaub, Klaus Groh und / and Geert van Beijeren Bergen en Henegouwen, abgedruckt im / printed in Magazin Kunst, Alexander Baier Presse, Mainz 1970, ZADIK G21

Harald Szeemann
Münstergasse 48
CH-3011 B e r n

Herrn Klaus Honnef
c/o Aachener Nachrichten
Theaterstrasse 24 - 34
D-51 A a c h e n

Bern, den 19. März 1970.

Lieber Herr Honnef,

Hier die gewünschten Antworten auf Ihre 10 Fragen :

1. Die ausschliessliche Uebung in Concept-Art ist neu. Leonardo zum Beispiel war einerseits traditioneller Künstler und andererseits Concept-Artist.
2. Land-Art, Anti-Form und Arte Povera erfüllen sich in einem bildnerischen Resultat und sei dieses auch nur eine Aktion mit deren Resten, Concept-Art genügt eine literarische oder verbale Richtungsweisung.
3. Die Concept-Artists suchen sich meistens ein subjektives Erlebnis unter Bedingungen, die hienieden noch nicht hergestellt sind, oder versuchen umgekehrt, die hienieden herrschenden Bedingungen bis aufs Letzte bewusst zu machen. Den thematischen Bezugsraum würde ich eindeutig der Futurologie zuweisen.
4. Solange die Concept-Artists noch Erzeugnisse - um Ihren Ausdruck zu verwenden - herstellen, oder zeitlich begrenzte Vorstellungen geben, wird sich in der sozialen Stellung sowohl des Künstlers wie auch des Händlers wenig ändern. Denn solange die Concept-Artists Artists bleiben wollen, bleiben sie auch im Dreieck.
5. Bestes Beispiel für eine andere Verbreitungsform : das Self-Burial von Keith Arnatt im dritten Programm des W.D.R.
6. Im besten Fall eine mehr auf Zeit angelegte Beschäftigung mit Erzeugnissen der Concept Art. Was gleich geblieben ist, ist die Konfrontation eines Betrachters mit einem Werk.
7. Höchstens die Qualität der Beunruhigung, die jede Kunst haben sollte.
8. Die Concept-Art reagiert wie alle Kunstströmungen, weil sie immer noch vom Anders-Sein der Künstler getragen wird. Die von Ihnen genannten Herausforderungen sind das Motiv dieser Kunstrichtung und die gelieferten Konzepte persönliche, mehr oder weniger sensible, zumeist unverbindliche Interpretationen des entdeckten Motivs, wie weiland sich die Impressionisten den Bahnhof neu entdeckten.
9. Logik, Alogik, der Grad der Intensität.
10. Die Lebendigkeit der Kunst des 20. Jahrhunderts wird ja gerade durch das Wechselspiel von objektivierenden und subjektiven Kunstäusserungen bestimmt. Kunst ist fast der einzige Bereich, der sich andauernd in Frage stellen kann und deshalb sich der Rekuperation immer wieder entzieht. Ich bin überzeugt, dass irgendwo ein paar Künstler, die wir noch nicht kennen, schon wieder objektivierte Gestaltungsgattungen suchen. Zudem ist die Tatsache nicht ausser acht zu lassen, dass die Objektkunst der 60er Jahre erst jetzt von der breiten Oeffentlichkeit als Kunst identifiziert wird.

Mit freundlichen Grüßen

H. Szeemann

Antworten des documenta 5 Sekretärs / Answers from documenta 5 secretary Harald Szeemann auf die / to the Zehn Fragen zur Concept Art von / from Klaus Honnef, 19.03.1970, ZADIK G21

Jan 9, 1970

Dear Mr. Honney

Thank you for your invitation. I will send you some pages before the end of February. You may find anything you need in my catalog from Den Haag Gemeentemuseum. Konrad Fischer can lend you one. In it are all of my writings and other works. If you need any more information about specific works, please write to me. I think the show I had at Konrad's in Jan 1968 of 5 part piece with hidden cubes was quite important, also the buried cube at Bergwijk, June 1968. The serial pieces of 1966 (Series Project # 1) and 49 Three-part variations on 3 different kinds of cubes⁽¹⁹⁶⁷⁾ all had conceptual basis. Also the drawing systems (four kinds of lines 1969 - colors 1970) are to my mind at least,

Conceptual, even though they are physical
It is up to you to decide what conceptual^{4*}
is, if anything.

I think Konrad can help you
out on my work if you need any
information

Sincerely

Sol LeWitt

* all conceptual art is physical, or else
you would not know of its existence.
Only the art that is still in your mind
is not physical.

Dear Klaus Honnef,

18th Jan, 1971

As you mentioned in your letter, you would like me to participate in your book. Thank you.

May I suggest a way in which this could be done.

It is that you could interview me by asking me several questions about my work and your questions together with my answers could be published in your book.

If we cannot meet we could arrange for someone else to interview me, for you. But, it is possible, I could be in Germany early March.

Concerning the documentary material you asked for. I have inclosed a list of exhibitions and a bibliography of my past work. In addition, I have inclosed a draft of Tommaso Trini's recently recorded interview with me, which he plans to present in his forthcoming publication, "Concept and Concept." It will give you an idea of what I have in mind*. If you are interested in a further source of documentary material, I would direct you to Art International's November, 1969 issue of Time: A Panel Discussion edited by Lucy Lippard.

As far as ^{your} ~~the~~ exhibition is concerned, you may place my name on the list of participating artists and I will try to be at its opening.

I look forward to hearing from you.

Respectfully, Jan Wilson. P.T.O. →

* I must ask you to treat the Trini interview
as confidential until it is published in April.
Thank you.

Brief von / Letter from Ian Wilson an / to Klaus Honnef, 18.01.1971, ZADIK G21

Telegramm		Deutsche Bundespost		Verzögerungs- vermerke		
Datum	Uhrzeit	HTSt	Münster, Westf	Leitvermerk	Datum	Uhrzeit
22	1 71	23	34			
Platz	Empfangen	Namenszeichen	93 D WUI NYK		Gesendet	Namenszeichen
ZCZC GMC308 MSA061 CD NEW YORK NY 13 22 302P EST VA WUI						
LAUS HONNEF						
NORVERTSTRASSE 18 44 MUNSTER WESF						
0009						
Dienstliche Rückfragen						
I ACCEPT LETTER FOLLOWS JOSEPH KOSUTH						
COLL 18 44 NNB						
25290 7. 69 DIN A 5, Kl. 30 α						
+ C 187 zu 100 VI, 2 Anl. 4						

Telegramm von / Telegram from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 22.01.1971, ZADIK G21



Brief von / Letter from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 26.01.1971, ZADIK G21

ART & LANGUAGE PRESS JOSEPH KOSUTH AMERICAN EDITOR
SIXTY GRAND STREET NEW YORK CITY 10013 USA (212) 966.4064

26 JANUARY 1971

KLAUS HONNEF:

THANK YOU FOR THE INVITATION. I OF COURSE ACCEPT, HOWEVER I AM NOT COMPLETELY CLEAR AS TO WHAT IT IS THAT YOU WANT AND NEED.

FOR THE 'THIRD' SECTION, DO YOU WANT A PROPOSITION ONLY, WITHOUT THE TEXT; THE TEXT ONLY, WITHOUT THE PROPOSITION; OR BOTH A PROPOSITION AND A TEXT?

MY ACTIVITY AS ARTIST INCLUDES EQUALLY BOTH ACTIVITIES, AS I AM SURE YOU REALIZE. PROPOSITIONS WITHOUT AN UNDERSTANDING OF THE CONTEXT IN WHICH THEY'RE FUNCTIONING BECOME, PARTICULARLY IN AN ART PUBLICATION, EITHER TOO ESOTERIC OR WORSE- POETIC. FOR THIS REASON I WOULD PROBABLY WANT THE PUBLICATION OF SOME OF MY TEXT, EITHER IN THE 'SECOND' SECTION (DOCUMENTATION) OF OLDER, MORE WELL KNOWN TEXT, OR IF IT SUITS YOUR BOOK- SOME OLDER WRITINGS IN SECTION TWO AND MORE RECENT WRITINGS IN SECTION THREE.

THE REASON FOR BOTH TEXT AND PROPOSITIONS IS THAT I HAVE ALWAYS FELT THAT IT WAS THE ARTIST'S INTELLECTUAL DUTY TO HAVE SOME UNDERSTANDING OF WHAT HE WAS DOING AND TO BE ABLE TO ARTICULATE IT INTELLIGENTLY. LATER MY REASONS FOR THIS GOT MORE SPECIFIC AND TECHNICAL. BEGINNING WITH THE FIRST INVESTIGATION (1966) I HAVE WRITTEN TEXTS THAT I HAVE CONSIDERED PART OF THE ART. I FOUND THE SITUATION SIMILAR TO A SCIENTIST'S- PROCEDURALLY SPEAKING. HE BOTH WORKS IN THE LABORATORY AND WRITES THESIS PAPERS DISCUSSING HIS ACTIVITIES. IF ONE CONSIDERS ART ONLY AN IDEA, ANY LINGUISTIC-LIKE FUNCTIONING SYSTEM IS USABLE TO RELAY INFORMATION. THE MEDIA BECOMES IRRELEVANT IN ANY TRADITIONALLY ARTISTIC SENSE. ITS PRIMARY RELEVANCE IS ESTHETIC. AND I FIND NO PRIMARY CONCEPTUAL LINKAGE BETWEEN ESTHETIC AND ART.

IF AN ARTIST THINKS OF HIMSELF AS A POET OR METAPHYSICIAN AT THIS POINT IN ART, THEN HE HAS IT PRETTY EASY. MOST OF THE ART PUBLIC'S IDEA OF 'CONCEPTUAL ART' IS ABOUT THE DEMATERIALIZATION OF THE WORK OF ART'S FORM OF PRESENTATION WHICH IS NOT ONLY A SUPERFICIAL UNDERSTANDING OF THE NATURE OF ART, AND HOW FORMAL ELEMENTS FUNCTION IN ART, BUT IT IS BASED ON A COMMODITY-ORIENTED VIEW OF ARTISTIC 'RADICALITY'. THE DEMATERIALIZATION ASPECT WAS REALIZED BY A COUPLE OF US YEARS AGO. ONCE ONE BEGINS THIS KIND OF WORK IT IS AN OBVIOUS THING TO DO. THAT'S WHY I SAID 'ART AS IDEA AS IDEA' AND NOT JUST 'ART AS IDEA'. IT IS FOR THIS REASON I CAN'T TAKE IAN WILSON AND THE REST OF THE OTHERS THAT CAME SO MUCH LATER VERY SERIOUSLY. IT'S TOO EASY AND THERE IS NO REAL CONTRIBUTION TO OUR KNOWLEDGE ABOUT ART.

EXACTLY WHAT IS IT THAT YOU WOULD LIKE WHEN YOU SAY "DOCUMENTARY MATERIALS ABOUT YOUR PAST WORKS"? DO YOU MEAN TEXTS? PHOTOGRAPHS (THOUGH THEY ARE OFTEN MEANINGLESS)? ACTUAL EXAMPLES OF PROPOSITIONS? (A LOAN IS NOT NECESSARY BECAUSE I CAN GIVE YOU XEROXS). TELL ME PLEASE EXACTLY WHAT YOU NEED.

SPERONE ^{ONCE} GAVE ME A COPY OF YOUR ARTICLE IN KUNST. UNFORTUNATELY I DON'T READ

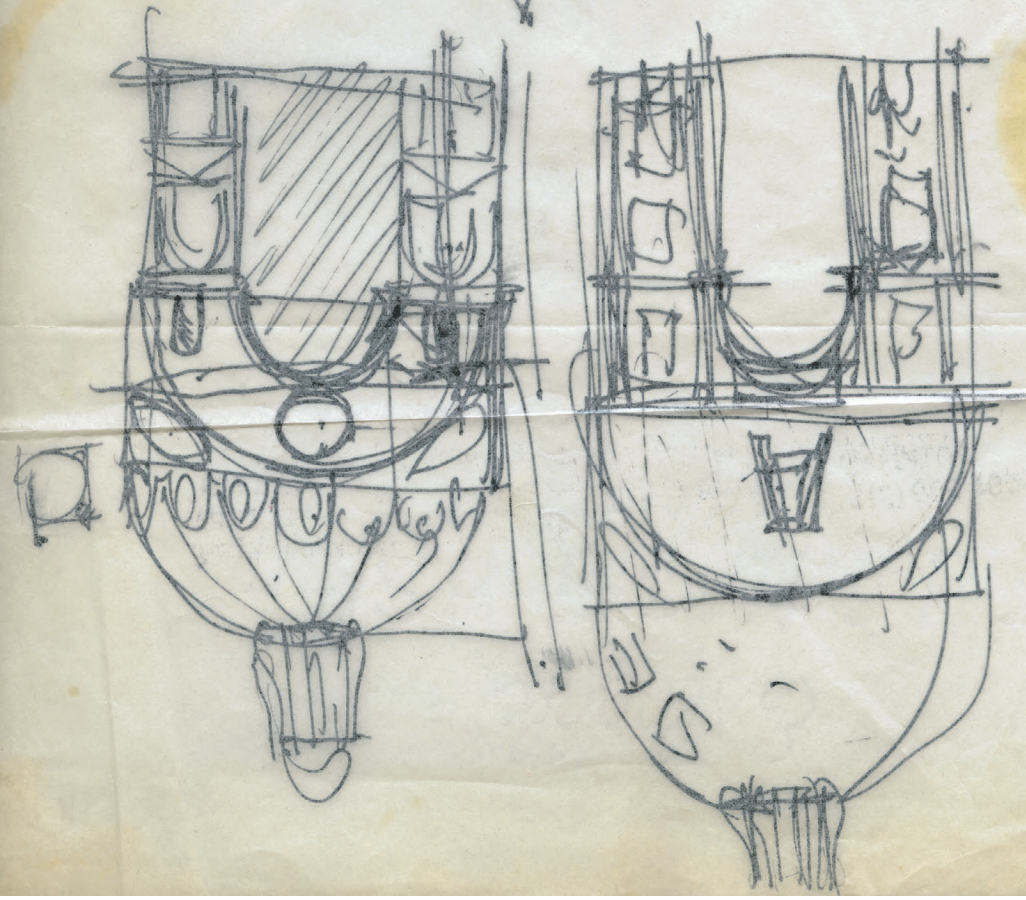
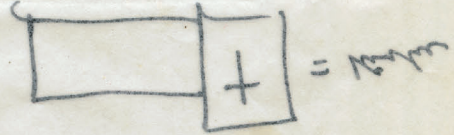
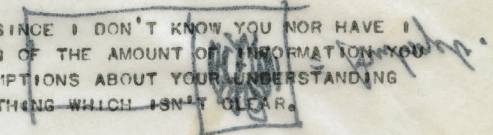
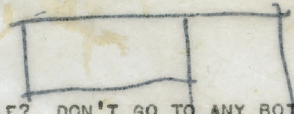
GERMAN. WOULD AN ENGLISH TRANSLATION BE AVAILABLE? DON'T GO TO ANY BOTHER, BUT IF ONE IS AVAILABLE I WOULD CERTAINLY BE INTERESTED IN READING IT.

EXCUSE ME IF THIS LETTER IS A BIT DIDACTIC, BUT SINCE I DON'T KNOW YOU NOR HAVE I READ ANY OF YOUR WRITINGS I HAVE NO UNDERSTANDING OF THE AMOUNT OF INFORMATION YOU HAVE. FOR THAT MATTER, IF I HAVE MADE ANY ASSUMPTIONS ABOUT YOUR UNDERSTANDING OF MY WORK, PLEASE FEEL FREE TO ASK ME ABOUT ANYTHING WHICH ISN'T CLEAR.

I'M SORRY ABOUT THE LATENESS OF THIS LETTER, BUT I HAVE BEEN EXTREMELY BUSY. I HOPE IT DIDN'T CAUSE YOU ANY DIFFICULTIES.

THANK YOU FOR YOUR INTEREST-

Joseph Kosuth
JOSEPH KOSUTH



Brief von / Letter from Joseph Kosuth an / to Klaus Honnef, 26.01.1971, ZADIK G21

Febr. 5, 1971

Mr.
Emilio Prini
c/o Galleria Sperone
Corso S. Maurizio 27

830226 Torino
Italy



PHAIDON

VERLAGS-GMBH
5 KÖLN 41
BACHEMER
STRASSE 86
TELEFON
02 21 - 42 73 70

Dear Mr. Prini.

The following project, which I would like to present to you in detail at this time, has been discussed with Konrad Fischer and Paul Maenz, and they assured me of this full support in its realization. However, they have requested that I inform you personally of our plans.

In Fall of 1971 PHAIDON VERLAG, Cologne, plans to produce a book about the phenomenon of "CONCEPT ART".⁽¹⁾ The exact title of the book has not been decided upon. The text will be written by me and will be based on my article in the May-Edition of the magazine "Kunst". In contrast, however, to this article the book will examine the roots of CONCEPT ART much more intensively and will attempt to establish a possible theory of CONCEPT ART. This book is planned as a paperback for maximum distribution and wide impact.

The contents of the book divide into three parts. One part will include my text, another will give an extensive and detailed documentation of what has been produced in the area of CONCEPT ART, and a third section is planned to present unpublished CONCEPT ART pieces. Furthermore, we plan to exhibit these works in a separate CONCEPT ART show in the "Westfälischer Kunstverein" in Münster/Westfalia at the same time as the publication of the book. I would like to invite you to create a piece for this book, and therefore at the time for the exhibition, which we are hoping to show in several European cities. The format of the book will be 17,5 x 21,5 cm. The number of book pages which you will require for your piece is left to your discretion. However, I must ask you to remember that the total number of pages of the book must, by the nature of the market we are trying to reach with this reasonably

GESCHÄFTSFÜHRER:
GEORGE ALDOR / USA
ROY ARNOLD / UK
ALEXANDER SCHLEBER

AMTSGERICHT
KÖLN HRB 1490
TELEGRAMMADRESSE:
PHAIDON KÖLN
BANKKONTEN:
SPARKASSE DER
STADT KÖLN 2202612
BANKHAUS J. H. STEIN
26/137

- 2 -



PHAIDON

VERLAGS-GMBH
5 KOLN 41
BACHEMER
STRASSE 86
TELEFON
02 21 - 42 73 70

priced paperback, remain limited.

For the book and the exhibition I have invited the following artists: Barry, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Gilbert & George, Huebler, Kawara, Kosuth, LeWitt, Prini, Weiner and Ian Wilson. The following artists have already advised me of their participation: Barry, Brouwn, Buren, Darboven, Dibbets, Gilbert & George, Huebler, Kosuth, LeWitt, Weiner and Wilson. The copyright to the CONCEPT ART pieces naturally remains with the artists. However, I must ask to transfer to me the publication-rights for the presentation of your piece in the planned book and all translation of the book that may appear in another language. For instance, the publication of this book in the english language is planned with PRAEGER PUBLISHERS INC., New York.

I do hope that you will accept my invitation and would like to ask you to send in your works by the end of February, the very latest end of March. End of March is the time at which we must begin with the production of the book, so that we will have it ready for publication in September of 1971. May I please ask to send your works to the following adress:

Klaus Honnef
44 Münster/Westf.
Norbertstr.18
Germany

May I also please ask the following favour of you. I would be most grateful, if you could provide me with documentary materials about your past works on a loan basis. I would like to use this material for the documentary section of the book and exhibition. The documentary section must be prepared as early as possible in February and I would greatly appreciate it if you could send me your material as soon as possible.

If you have any questions, please do contact me immediately.

I look forward to hearing from you and remain

sincerely yours

(Klaus Honnef)

GESCHAFTSFÜHRER:
GEORGE ALDOR / USA
ROY ARNOLD / UK
ALEXANDER SCHLEBER
AMTSGERICHT
KOLN HRB 1490
TELEGRAMMADRESSE:
PHAIDON KOLN
BANKKONTEN:
SPARKASSE DER
STADT KOLN 2202612
BANKHAUS J. H. STEIN
26/137

13 Bleecker Str. New York 10012 NY USA
De Beet Jema Postbus 427 Amsterdam/Holland
26 Feb. 1971

Dear Klaus

Sorry it took so long to get the work to you. I send this letter and all in two separate packages to prevent their getting lost.

The piece I send is made especially for the exhibition and has never been shown or published before.

.....

For the exhibition at the " Westfälischen Kunstverein zu Münster " ----

The participation in the exhibition should be confined to a catalogue inclusion.

The piece is : OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER.

The piece is credited to courtesy of ~~XXXXXXXXXXXX~~ Konrad Fischer, Dusseldorf.

.....

Enclosed is a general mock-up of how I should like the piece presented in the book. The standard type-face used throughout the book is to be used for the piece.

.....

If there are any questions please contact me as soon as possible as I leave for California 14 March, and shall be travelling for some time. I return to Holland some time in Mid April.

Looking forwards to seeing you upon my return to Europe, and wishing you good luck with both the exhibition and the book with fond regards

I remain
Lawne
Lawrence Weiner
New York

I Lawrence Weiner transfer the rights of publication for the piece :
OVERTURNED. TURNEDOVER. AND OVERTURNED. AND TURNEDOVER.
to Klaus Honnef.

Lawrence Weiner *26 Feb. 1971* *New York.*

Brief von / Letter from Lawrence Weiner an / to Klaus Honnef, 26.02.1971, ZADIK G21

March 17, 1971

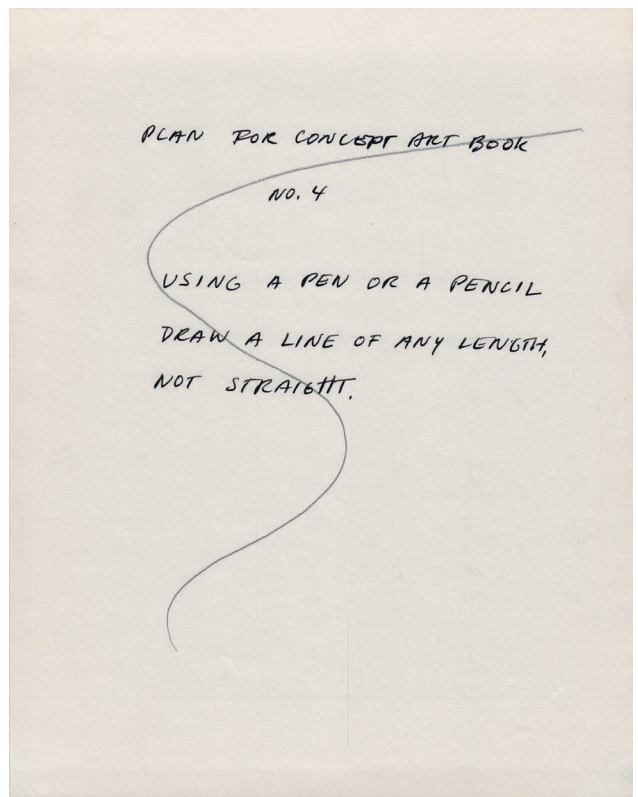
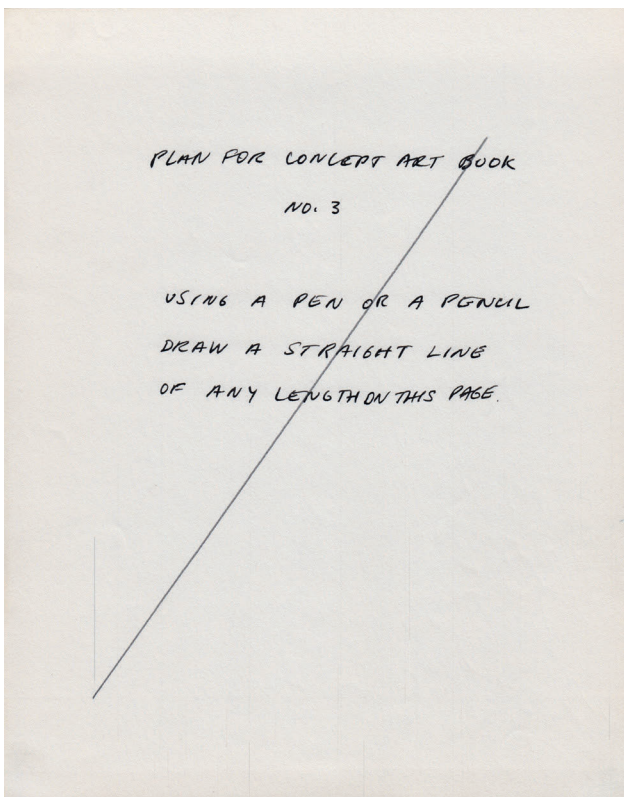
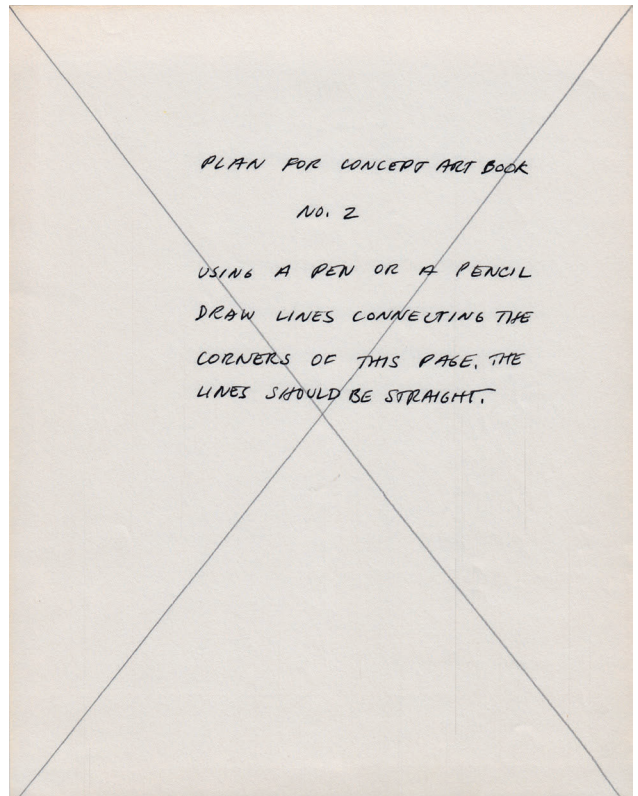
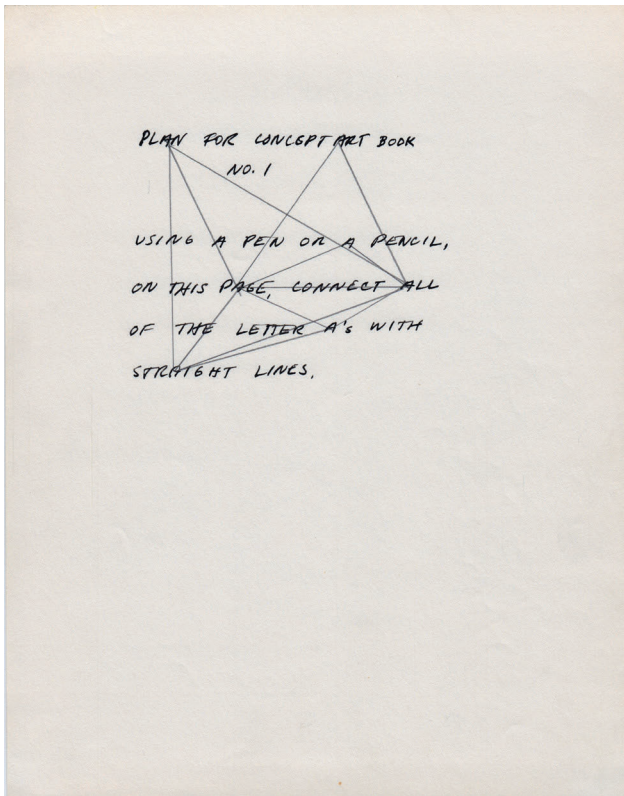
Dear Klaus Honnef

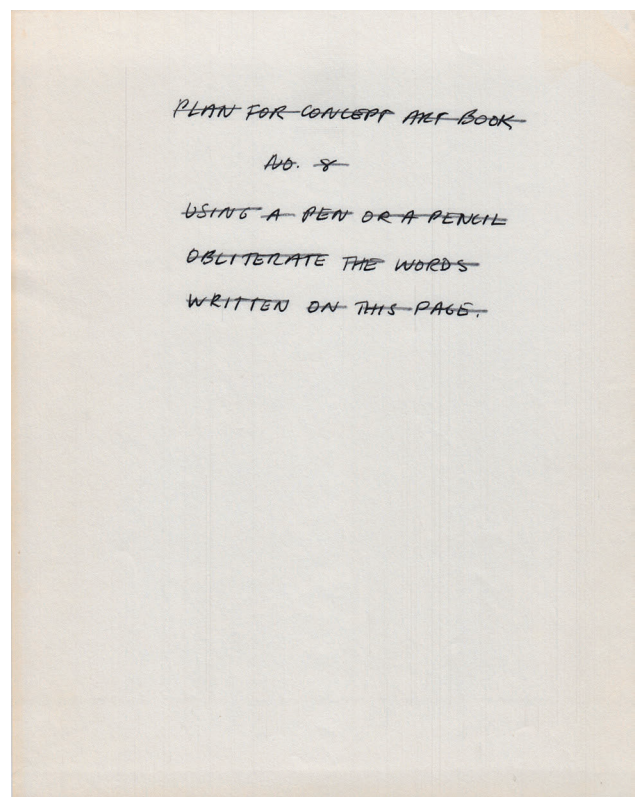
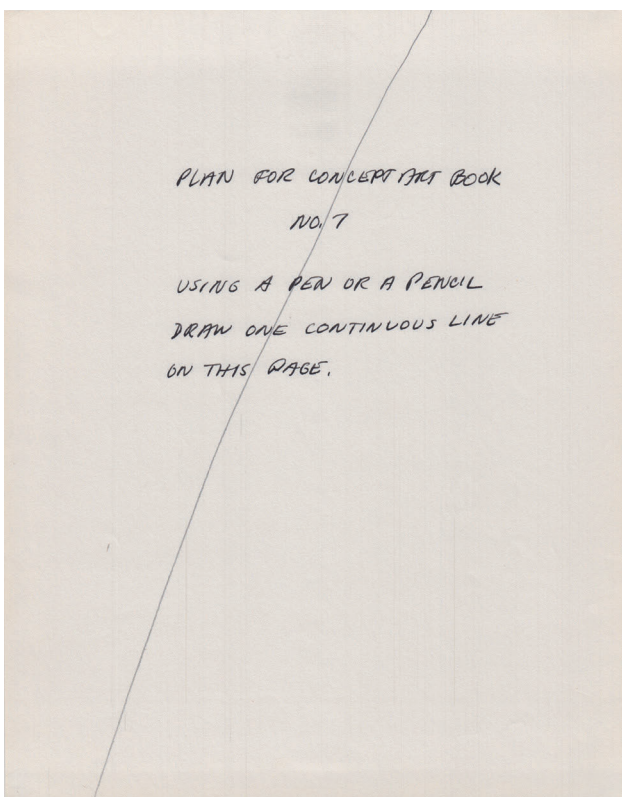
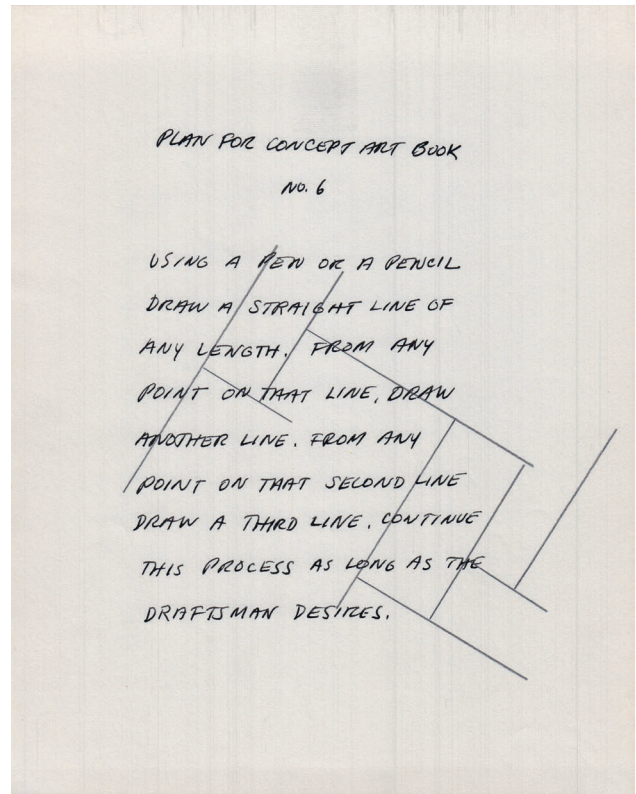
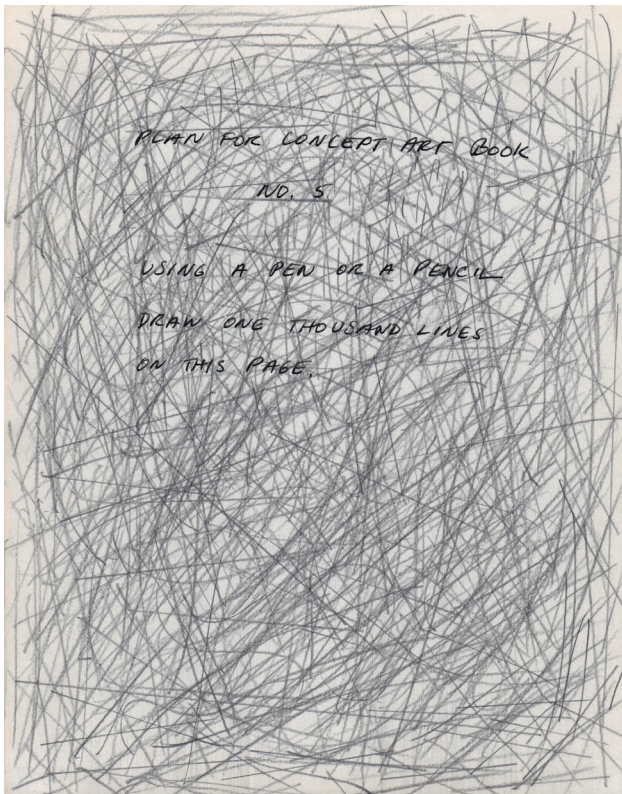
Here are the pages requested
by you for the book you are doing.
They should be printed as I have
~~presented~~^{written} them, centered on the page.
The reader of the book would have
the option of filling in the drawings
himself.

For the exhibition I would
like you to fill in the lines on
the pages I am sending for the
book.

When the show is finished please
return the pages to Konrad Fischer
Düsseldorf. If he sells the set of
seven we three will divide the money.

Sincerely Sol LeWitt

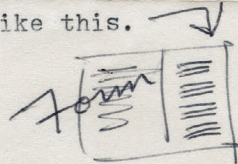




Konzeptarbeit von / Conceptual work of Sol LeWitt für das Buch / for the book Concept Art, 1971, ZADIK G21

Dear Klaus

I am enclosing the 'results' of Variable #11. The boys who did the survey are now on vacation so I don't have their photographs yet. I will send those as soon as I get them. In the meantime their 'statements' (her~~e~~nclosed) may be translated. For reproduction it is probably unnecessary to print more than one survey form and the boys comments listed in a row....perhaps like this.



But of course that is your decision...do what seems best. I have one question of very great importance concerning this piece.

I will be in a group show with Castelli in April....he will be introducing a new gallery space and, I guess several 'new' artists (Barry, Weiner, Kosuth and me)

I had thought of exhibiting this piece on that occasion as the only piece of mine in that show. As you wanted the works for your to be original for the publication and exhibition that you plan~~x~~ perhaps you would prefer that I do not exhibit this for some time otherwise. I can, of course, manage another piece for Castelli if ^{you} prefer....so its not vitally important to me but I do like this. So that I can know very soon how you feel.

Could you cable simply 'yes' if its OK with you, and 'no' if you prefer not? Or if a cable is inconvenient then a brief letter right off.

I will send the rest of the piece very soon...until then
best regards

Douglas Huebler

Douglas Huebler an / to Klaus Honnef, undatiert / undated, ZADIK, G21, VIII

SOMETHING WHICH CAN NEVER BE ANY SPECIFIC THING

Robert Barry, Vancouver

ROBERT BARRY

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 2 AUG. 1969.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 7 JULY 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 27 SEPT. 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 11 OCT. 1970.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 15 NOV. 1970.

2.

ROBERT BARRY

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 9 JAN. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 24 JAN. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 6 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 11 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 13 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 19 FEB. 1971.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME. 19 FEB. 1971.

Konzeptarbeit von / *Conceptual work of Robert Barry*
für das Buch / *for the book Concept Art, 1971,*
ZADIK G21



Konrad Fischers Familie / family mit / with Klaus Honnef und / and Gerhard Richter.
Fotografie: Stefan Moses, © Archiv Stefan Moses