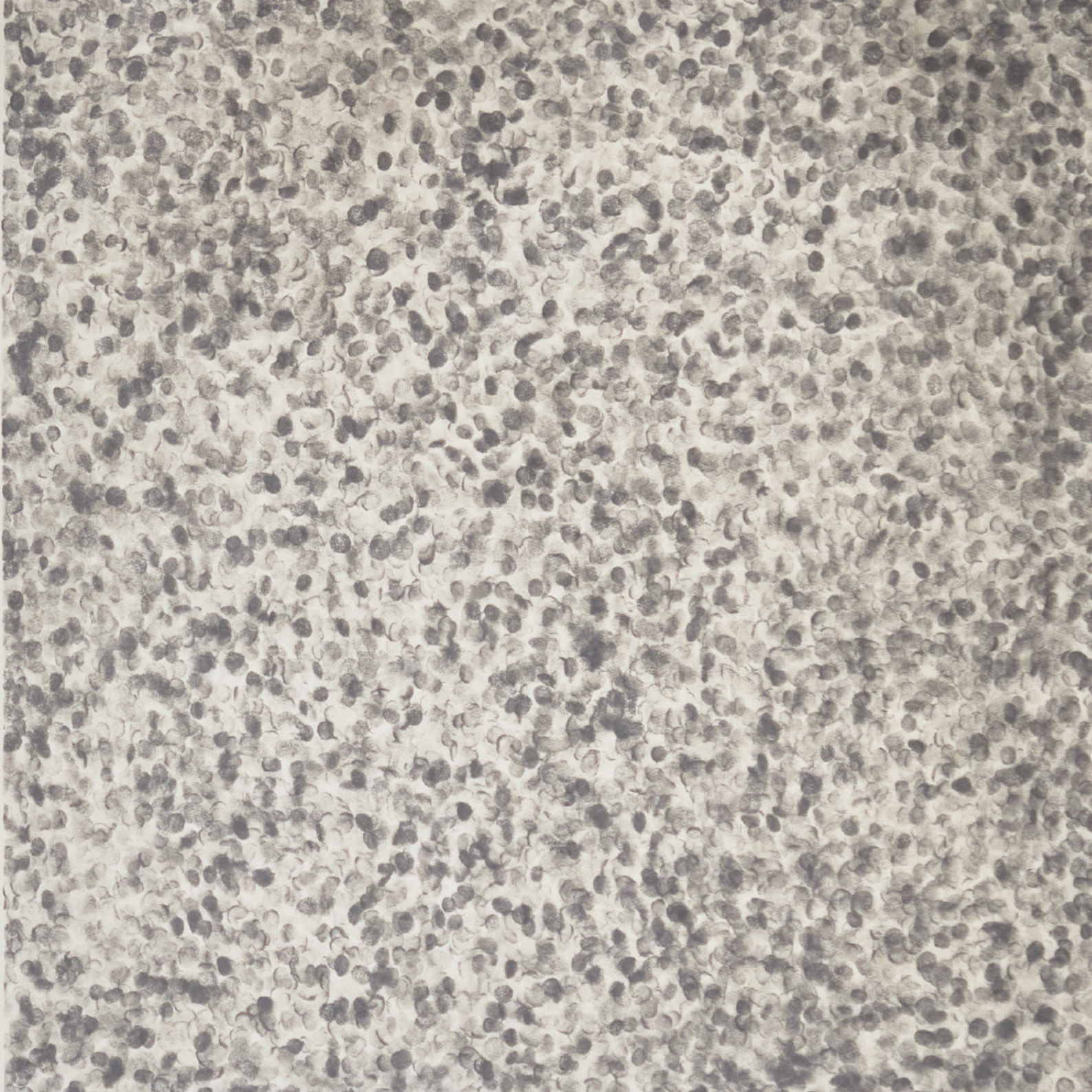


DRAWING THROUGH PROCESS

REVISITED

DRAWING THROUGH PROCESS *REVISITED*
METROPOL KUNSTRAUM

PART I 30.11.2022 – 10.05.2023
PART II 21.06.2023 – 18.10.2023





DRAWING THROUGH PROCESS
REVISITED

Mit einer großen Ausstellung widmete sich das Museum of Contemporary Art in Los Angeles, 1999 einem Phänomen der Zeichnungskunst, die den Prozess des Zeichnens in den Mittelpunkt rückte. So entstanden Arbeiten durch Zerschneiden, Zerreißen, Besprühen, durch blindes Bearbeiten oder durch systematische Nutzung des Zufalls. Die Ausstellung mit dem Titel „Afterimage. Drawing Through Process“, kuratiert von Cornelia H. Butler, erschien mir damals wie ein Brennspiegel meines eigenen Sammlungsinteresses. Über 20 Jahre später wird diese Ausstellung im Metropol Kunstraum in ihrer Aussage und Auswahl an Künstlerinnen und Künstlern anhand meiner Sammlung reflektiert und um europäische Positionen erweitert. Die Ausstellung „DRAWING THROUGH PROCESS *REVISITED*“ zeigt neben Arbeiten auf Papier auch Skulpturen und gliedert sich in zwei Teile.

Die Ausstellung dokumentiert damit eine radikale Neuerfindung und Neuverortung der Kunst im 20. Jahrhundert, die bis heute wirkt und nun fast zum normalen Repertoire des künstlerischen Schaffens gehört. Damit besteht jedoch die Gefahr, die Radikalität der 1960er Jahre und den Bruch der Künstlerinnen und Künstler mit vielem was davor als gültig galt nicht mehr wahrzunehmen. Diese Radikalität wird gerade in der Arbeit mit und auf Papier besonders wahrnehmbar. Denn sowohl die Integration einer dritten Dimension, dem Raum und einer vierten Dimension, der Zeit, in die Zeichnung als auch die Verwendung von einfachsten Materialien zwingt den Betrachtenden, sich einzulassen und vom konventionellen Sehen Abschied zu nehmen.

Das folgende Gespräch mit Dr. Dieter Schwarz, der über Jahrzehnte eine der schönsten Sammlungen von Papierarbeiten für das Kunstmuseum Winterthur zusammengetragen hat und mit dem mich eine große geteilte Wahrnehmung und Übereinstimmung des Sehens verbindet, vertieft die Aspekte, die die Ausstellungen dem Betrachtenden zum Sehen, Denken und Erfahren darlegen. Ihm mein herzlicher Dank.

DRAWING THROUGH PROCESS
REVISITED

In 1999, the Museum of Contemporary Art in Los Angeles presented a significant exhibition centred around the phenomenon of drawing art, with an emphasis on the drawing process itself. Pieces were crafted by means of cutting, tearing, spraying, blind working, or the systematic use of chance. At the time the exhibition entitled „Afterimage: Drawing Through Process“, curated by Cornelia H. Butler appeared to me as a precise reflection of my own collecting interests. Over twenty years later, its original statement and selection of artists is echoed by this exhibition at the Metropol Kunstraum, which draws from my collection and incorporates European perspectives. The exhibition "DRAWING THROUGH PROCESS *REVISITED*" showcases not only works on paper but also sculptures, and is presented in two parts.

The exhibition records a radical reinvention and repositioning of art in the twentieth century, something that remains influential to this day and has almost become a standard component of artistic creation. However, this runs the risk of overlooking the radical nature of the 1960s and artists' departure from many previously accepted norms. This radicality is especially apparent in work with and on paper. The incorporation of a third dimension, space, and a fourth dimension, time, into the drawing, along with the use of the most basic materials, compels the viewer to engage and abandon conventional ways of seeing.

The subsequent interview with Dr. Dieter Schwarz who, over the decades, has amassed one of the most exquisite collections of works on paper for Kunst Museum Winterthur, and with whom I share a strong mutual understanding of visual perception, delves deeper into the aspects presented by the exhibitions for the viewer to see, ponder, and experience. I extend my sincerest gratitude to him.

April 2023
Markus Michalke

JOEL SHAPIRO, UNTITLED, 1969, TINTE AUF PAPIER, 54,6 x 54,6 cm
BLICK AUS DEM METROPOL KUNSTRAUM, 2023

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN DIETER SCHWARZ UND MARKUS MICHALKE ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG UND DES KATALOGS „DRAWING THROUGH PROCESS REVISITED“ 2023 IM METROPOL KUNSTRAUM, MÜNCHEN.

MM Die Ausstellung im Metropol Kunstraum ist so etwas wie eine Antwort aus meiner eigenen Sammlung heraus auf die Ausstellung „Afterimage. Drawing Through Process“ im Museum of Contemporary Art in Los Angeles aus dem Jahr 1999, die mich damals sehr beeindruckt hat. Die Ausstellung hat mir in meiner Sammlungstätigkeit neue Wege gezeigt. In der Kombination von Skulptur, und durch einen Prozess entstandene Zeichnung, habe ich mich zuhause gefühlt. Welche Erinnerungen haben Sie an die Ausstellung „Afterimage“, Herr Schwarz?

DS Ich muss vorausschicken, dass ich die Ausstellung gar nicht vor Ort gesehen, sondern sie über den Katalog wahrgenommen habe, denn das Kunstmuseum Winterthur, das ich damals leitete, war Leihgeber. Für mich war die Ausstellung eine Bestätigung, dass der Weg, den ich schon einige Jahre verfolgt hatte, auch von anderen geteilt wurde. Es gab in Amerika offensichtlich Kollegen und Kolleginnen, die ebenso die Vorstellung hatten, dass solche Zeichnungen eine eigene Disziplin sind, gesammelt und ausgestellt werden sollen. Die Ausstellung war ein Markstein auf dem Weg, den wir mit der Sammlung des Museums begingen.

MM Die Ausstellung im Metropol Kunstraum ist jetzt, im Jahr 2023 zu sehen und ich frage mich, wie Sie die Relevanz dieser Werke, dieser Disziplin, wie Sie sagen, als Sammlungsbestand und Ausstellungsthema heute einschätzen?

DS Diese Vorstellung vom Zeichnen als eigenständiger Tätigkeit ist für mich ein bedeutsames historisches Kapitel und Phänomen. Die 1960er und 1970er Jahre waren eine große Periode für die Zeichnung, zumal in dieser Form. Die Zeichnung war zuvor als Begleiterin von Malerei und Skulptur gesehen worden, und nun fand sie als selbständige Gattung neue Beachtung. Und da müsste man noch anfügen, worum es hier denn ging, nämlich um Zeichnungen, die weder Studien noch Darstellungen waren, sondern die auf die Bedingungen des Zeichnens zurückgingen, indem sie den Zeichenprozess thematisierten und da-

raus die Form der Zeichnung gewannen. Wenn wir uns heute mit dieser Periode beschäftigen, ist dies nicht nur historisierend, ich bin nach wie vor unmittelbar fasziniert von der Lebendigkeit dieser Arbeiten. Heute finde ich kaum Künstler, die die Zeichnung als unentbehrlichen Teil ihrer Arbeit betrachten.

MM Kommt das daher, dass wir heute neue Technologien haben, um konzeptuelle Ideen umzusetzen? Sie können erst digital entworfen werden und haben darin ein größeres Potenzialfeld zum Ausprobieren. Der kreative Prozess ist ein anderer, als beim Umgang mit dem Papier.

DS Weil damals so wenige Mittel zur Verfügung standen, war die Anregung groß, mit bescheidenen, auch ungewöhnlichen Mitteln Dinge auszuprobieren – sei es in der Skulptur oder eben auf dem Papier. Heute ist die Vielzahl der Mittel und Möglichkeiten eher verwirrend. Dass man auf einfachste Arbeitsvorgänge zurückgeworfen war, hat sich nicht nur in der Periode, von der wir jetzt sprechen, als sehr fruchtbar für die Entwicklung der Kunst erwiesen. Da genügte es auch mal, wie im Falle Sol LeWitts, Papier nur zu falten und nicht zu bezeichnen. Es gibt in der Kunst große Momente, Perioden, in denen Erfindungen gemacht werden, und solche, in denen man sich dieser Erfindungen nur bedient. So haben wir das im 20. und auch im 19. Jahrhundert immer wieder erlebt. Ich beobachte jetzt gerade keinen sehr inspirierenden Zeitabschnitt.

MM Und Sie sehen die 1960er und 1970er Jahre Jahr als entscheidenden Zeitabschnitt?

SOL LEWITT, UNTITLED,
1971, GEFALTETES PAPIER
20,5 x 20,5 cm



DS Ja, ich glaube schon, dass dies ein unglaublicher Moment war, dass so zahlreiche bedeutende Künstler tätig waren und Dinge geschaffen haben, die in den folgenden Jahrzehnten noch weiterentwickelt wurden. Der Kern geht jedoch auf die 1960er und 1970er Jahre zurück.

MM Wo sehen Sie die Hauptelemente? Was ist neu geschaffen und neu gedacht worden oder gar neu entstanden?

DS Nach dem mächtigen Schub, den die Kunst in den Nachkriegsjahren vor allem in den USA erlebt hatte, nachdem neue Vorstellungen von Malerei entstanden waren, wurde in den 1960er Jahren die Kategorisierung in traditionelle Gattungen wie Malerei, Bildhauerei, Zeichnung von Grund auf in Frage gestellt. Künstler verließen vorgegebene Kategorien und entwickelten neue Werktypen. Wenn wir die Arbeiten der Künstler in der Ausstellung „Afterimage“ betrachten, begegnen wir lauter Erfindungen, zeichnerischen Vorgehensweisen, die es so zuvor nicht gab.

MM Die Zeichnung an sich ist das Revolutionäre gewesen. Sie hat eine neue Bedeutung bekommen. Zuvor war es eher ein Medium zum Hinführen oder Nachdenken, ein skizzenhaftes Zusatzthema zum Hauptwerk. Erstmals stand die Zeichnung als eigene Form im Mittelpunkt.

DS Genau. Denken wir an Sol Lewitt, der mit dreidimensionalen Werken begann und etwas später, nämlich 1968, die Zeichnung und dann die Wandzeichnung gezielt als Mittel einführte, um etwas Analoges zu seinen Objekten zu erschaffen – nicht als Studien oder Abbildungen, sondern als einen Arbeitsbereich für sich. Oder Richard Tuttle, dessen ganzes Werk von der Zeichnung ausging und dann verschiedenste Richtungen nahm und noch immer nimmt. Alles, was er gemacht hat, leitet sich von der gezeichneten Linie ab.

MM Wie kommt es, dass es gerade Bildhauer waren, die sich an der Zeichnung abarbeiten? Geschah da ein „Zeichnung hauen“ bei dem das Papier als Objekt definiert wurde, wo vorher nur die Oberfläche präsent war? Was heißt dann Bildhauerei, wenn einmal die Grenzen geöffnet sind und so vieles möglich wird? Alles was Objekthaft und dreidimensional ist, wird dann zur „Bildhauerei“. Im Kleinen spielt sich auf der Zeichnung das ab, was man im Großen im Material realisiert hat.

DS Nun, die Malerei spielt sich auf einer Fläche ab, und will man die Vorstellung des Unbegrenzten darin realisieren, dann muss man in der Fläche eine Formulierung dafür erfinden. Beschäftigt man sich mit dem Raum, mit dem Objekt im Raum, also mit dreidimensionalen Phänomenen, so eröffnet sich eine Vielzahl von Möglichkeiten. Diese Art von Unbegrenztheit kann auch heikel sein, man muss sich darin erst orientieren. Sich mittels des Zeichnens mit Raum und Zeit auseinanderzusetzen, ist dafür wohl ein hilfreiches Exerzitium. Interessant ist, dass diese neuen Arbeitsweisen in den 1960er Jahren nicht nur auf die USA begrenzt waren, sondern sich auch in Deutschland und noch viel mehr in Italien manifestierten. Was ich damals an der Ausstellung „Afterimage“ kritisierte, war, dass die europäische Kunst außen vor blieb.

MM Ja, uns zeigen sich jetzt in dieser Ausstellung einige europäische Positionen, die nicht Teil der ursprünglichen Ausstellung waren. Da die Werke ausschließlich aus meiner Sammlung kommen ist die Auswahl weder kanonisch noch umfassend, sondern eher eine subjektive Variation und Erweiterung des Themas. Ich fand in dieser Zeit immer beeindruckend, dass der Raum zwischen dem Betrachter und dem Künstler oder dem Kunstwerk eine wichtige Rolle spielt. Das gilt auch für die Zeichnung, oder?

DS Eigentlich beginnen solche Überlegungen schon sehr früh, im „papier collé“ des Kubismus, mit der Vorstellung, dass das aufgeklebte Papier mit Holzmaserung, das den geschlossenen, perspektivischen Bildraum durchbricht, die Bildrealität mit der faktischen Realität und damit dem Raum des Betrachters in Beziehung setzt. Es war der Beginn eines langen Weges; in den 1960er Jahren wurden die Körperlichkeit von Künstler und Betrachter und die Zeit einbezogen, sie wurden sogar zum zentralen Thema der Arbeit.

MM Das empfinde ich auch so und ich frage mich, inwieweit, dass der normale Standard jedes Künstlers heute ist, oder in wie weit es heute an Bedeutung verloren hat? Durch die Technologisierung der Kunst sind perfekte, identische Objekte möglich. Ist das ein neuer Ansatz oder ist das die Perfektionierung einer bestehenden Idee der 1960er und 1970er Jahre?

DS In den 1980er Jahren und danach wurden viele Erfindungen der 1960 und 1970er Jahre verwertet, indem sie in Produkte oder Spek-

takel transformiert wurden. Es ist ein neues Phänomen, dass jüngere Bildhauer und Bildhauerinnen Elemente aus der Arte Povera oder der amerikanischen Prozesskunst aufnehmen und daraus kommerzielle Produkte herstellen. Dies ist offensichtlich eine Verdrehung der Intentionen, die mit den besprochenen neuen Arbeitsweisen verbunden waren. Aus der lebendigen Kunst wird heute oft ein Objekt, das sich innerhalb bestimmter Referenzen und Zitate situiert, aber nicht die Kraft hat, darüber hinaus zu weisen.

MM Wo ist diese „Kraft des darüber hinaus Weisens“ heute erlebbar? In der Performance oder vielleicht in der Videokunst?

DS Die Performance und die Videokunst ist etwa zeitgleich mit den hier besprochenen Zeichnungen aus dem Tanz und aus theatralischen Ansätzen entstanden. Auch diese Künste hatten ihre große Zeit mit dieser Generation. Die Videokunst entwickelte sich damals mit primitiven Mitteln, doch die Revolution war die Realzeit, also die Tatsache, dass eine Aufnahme zeitgleich oder zeitverschoben auf einem Monitor abgespielt werden konnte. Dies führte zum Nachdenken über die Beziehungen, die daraus zwischen dem Betrachter und seinem Bild auf dem Monitor resultierten. Die Gattung Video ist durch die Weiterentwicklung der Technik nicht interessanter geworden. Es darf nicht sein, dass die Künstler sich der Technik nicht mehr bloß bedienen, sondern zu Ausführenden der Technik werden. Da hat sich etwas umgedreht.

MM Die Immersion ist heute viel umfassender. Die Leichtigkeit des Zugangs für jeden war damals nicht gegeben, man brauchte eine gewisse intellektuelle Vorbereitung. Heute ist Kunst viel konsumierbarer und zugänglicher geworden.

DS Immersion war damals kein Thema. Es ging darum das Bewusstsein zu schärfen, für das Kunstwerk im Raum, für die eigene Präsenz im Raum. Immersion ist gerade das Gegenteil – das Bewusstsein verliert sich in der Reizüberflutung. Immersive Ausstellungen von Van Gogh und Monet, das ist an Schrecklichkeit kaum zu übertreffen. Beim Betrachten einer Tanzaufführung oder eines skulpturalen Objekts ist es unabdingbar, dass man den Platz, auf dem man steht, nicht vergisst. Es ist nach wie vor wichtig, dass Kunst die Wahrnehmung und das Denken herausfordert. Die Kunst der 1960er und 1970er Jahre ist vielleicht noch kaum begriffen. Sie zu begreifen, ist die Aufgabe, an der wir arbeiten.

Mich damit zu beschäftigen, gibt mir weiterhin viel Stoff.

MM Es gibt eine klare Unterscheidung zwischen Betrachter, Kunstwerk und Künstler. Es ist wichtig, dass es da kein Zusammenschmelzen gibt. Der Künstler akzeptiert das Hinausgeben der Zeichnung oder des Objektes in den Raum und der Betrachter entscheidet sich für den Eintritt in den Raum, jeder bleibt bei sich.

DS Auch das Werk hatte für diese Generation nach wie vor einen primären Status. Selbst die ephemeren Werke dieser Generation sind als solche klar definiert. Die Zeichnung ist im Unterschied zu Arbeiten mit verschiedenen Materialien – die zerschlagenen Glasplatten von Barry Le Va beispielsweise – Kraft ihres Mediums präsent und verschwindet nicht einfach. Das Festhalten am Gedanken des Werks, dass man ein Werk als solches genau definieren muss und dass es innerhalb dieser selbst gesetzten Grenzen funktioniert, ist auch eine der Lektionen der 1960er und 1970er Jahre. Denn ein Werk verschwindet nicht einfach, löst sich nicht im Immersiven auf, so dass alles ununterscheidbar verschmilzt. Vielmehr ist das Werk da, als eine Proposition, ein Vorwurf, eine durchdachte Einheit, als ein Ding, an dem wir uns stoßen – es ist eine Realität und nicht nur etwas Unbestimmtes. All das repräsentieren diese Zeichnungen auf das Schönste.



BARRY LE VA, SHATTERED (ON CENTER, ON EDGE), SCHILDSCHWAIG INSTALLATION, 1967/68, 7 QUADRATISCHE, 7 RECHTECKIGE UND 6 GRÖßERE RECHTECKIGE GLASPLATTEN, circa 180 x 150 x 13 cm

MM Am Anfang haben Sie erzählt, dass Sie damals einer der Leihgeber der „Afterimage“ Ausstellung waren. Welche Werke ihrer Sammlung haben Sie verliehen?

DS Eine Zeichnung von Robert Grosvenor, eines seiner großformatigen Blätter mit einem Stahlband, das mit Klebestreifen auf dem Papier befestigt ist, so dass das Gewicht des Bandes diese leicht nach unten zieht und die realen Zugkräfte in die Zeichnung eingreifen. Ich hatte die Zeichnung damals bei Paula Cooper bzw. Lawrence Markey erworben. Grosvenor habe ich stets bewundert, denn er hat ein so lebendiges Werk geschaffen, in dem immer wieder die Einwirkung von Kräften auf eine statische Ordnung thematisiert wird. Nach wie vor ist jede seiner Ausstellungen eine Überraschung, eine Provokation, und man fragt sich, wie Bob zu dem Objekt gekommen ist, das er nun zeigt. Vielleicht weil er nie zu sehr im Rampenlicht stand, konnte er diese begeisterte Lebendigkeit bewahren. Eine Skulptur oder eine Zeichnung von Grosvenor aus den 1960er Jahren ist ganz und gar nicht dasselbe wie eine aus der jüngsten Zeit. Sein Werk ist beweglich geblieben, es reproduziert nicht einfach nur sich selbst.

MM Interessanterweise funktioniert das immer noch, ich habe vor kurzem eine seiner Skulpturen von 1971 installiert – ein zweimal gebrochener langer Holz Balken, den er zuerst in New York auf die Straße gelegt hatte, neben den Randstein. Das sah dort sehr elegant aus und brach die Dimensionen auf. Bei mir liegt die Arbeit in einem langen barocken Kreuzgang. Sie reagiert unbeschreiblich gut auf den Raum, in dem sie liegt und bekommt somit eine Identität und transportiert gleichzeitig die Idee der Aktion des Brechens. Zum einen die Bewegung und zum anderen den Moment des Bruchs, der ja nicht brutal ist. Das ist auch ein interessantes Phänomen, die Künstler dieser Zeit benutzen ja schon harte Materialien, so wie auch Barry Le Va, der den Vorschlaghammer nimmt und auf Glas schlägt oder Michael Heizer, der mit einem Gewehr auf Papier schießt, das sind ja an und für sich erstmal grobe, harte Aktionen und trotzdem hat es eine Feinheit und Eleganz. Wie erklärt sich das? Ist das damals schon als etwas Hartes empfunden worden? Oder haben sie damals schon diese Feinheit gesehen, die wir heute in der Zeichnung oder Skulptur sehen?

DS Diese Feinheit war damals schon unbedingt präsent. Es war wichtig, mit massivem Material, das der Handlung Widerstand entge-



MICHAEL HEIZER, .22 DRAWING
1968, DURCHSCHOSSENES PAPIER
15,3 X 71,2 CM

gensetzt, sei es Glas oder Stahl, etwas herzustellen, was nicht in jeder Hinsicht vorhersehbar ist und der Kontrolle entgleitet. Das zerschlagene Glas ist offensichtlich, aber man muss genau hinschauen, um den feinen Knick, den der Balken durch das Einwirken äusserer Kräfte erhalten hat, zu entdecken oder nicht darüber hinwegzusehen, dass eine feine Linie in das Stahlband auf dem Blatt eingeritzt wurde, eine Fortsetzung der Zeichenlinien, und dass die Klebestreifen auf dem Papier leicht gezerrt und angerissen sind. Das massive Material trägt feinste Spuren – dieses Nebeneinander unterschiedlicher Ausdrucksebenen ist wesentlich für solche Arbeiten. So sind auch Le Vas Arbeiten mit Filzschnipseln, Stahlkugeln, Glasscherben, Öl und Mehl, die auf dem Boden ausgebreitet sind, gänzlich unspektakulär. Man muss sich diesen Arbeiten und den dazugehörigen Zeichnungen erst einmal zuwenden, um Le Vas Umgang mit Chaos und Struktur wahrzunehmen und damit etwas anzufangen.

MM Im zweiten Teil der Ausstellung wird eine große Arbeit von Barry Le Va von 1969 aus Kreidestaub gezeigt, die nur auf den Boden gestäubt wird. Gleichzeitig zeige ich eine Arbeit von Fred Sandback, in der es um die Vorstellung geht, dass ein Gas sich auf dem Boden ausbreitet. Hier entsteht mit ganz einfachen Mitteln etwas – vor allem im Kopf des Betrachters. Dadurch nehmen wir auch unsere Umwelt verändert wahr. Die Schärfung der Wahrnehmung ändert unseren Blick auf alles Andere. Das finde ich den größten Effekt – seit ich mich mit der Kunst auseinandersetze, nehme ich die Welt anders wahr als früher.

DS Die Welt – das sind zunächst beliebige vorgefundene Räume, in denen ein Künstler eine Handlung vollzieht. Die Künstler liessen sich keine idealen Räume bauen; die meisten Werke wurden in Industrieräumen, Lofts oder wo auch immer sich Gelegenheit bot, aufgebaut. Das

FRED SANDBACK, NEON
FROM EIGHT-PART SCULPTURE
FOR THE DWAN GALLERY
(CONCEPTUAL CONSTRUCTION)
1969, MASCHINENGETIPPTER
TEXT AUF PAPIER
27,8 x 20,5 cm



ist heute anders, Galerien bauen solche Räume nach, rekonstruieren darin historische Arbeiten, doch das steht in Widerspruch zu den ursprünglichen Intentionen der Künstler. Es ging ihnen darum, den Sinn für die Gegebenheiten schärfen und innerhalb einer Situation mit den zur Verfügung stehenden Materialien zu arbeiten. Wenn man damals in Ausstellungen kam, sei es von Le Va oder Sandback, dann schienen die Räume zunächst einmal leer. Man brauchte Zeit um zu sehen, dass darin etwas geschehen war. Diese Frustration musste man erst einmal aushalten, um etwas wahrzunehmen und sich selbst mit seiner Wahrnehmung zu prüfen.

MM Gerne möchte ich diese Zeitdimension der Wahrnehmung noch thematisieren. Betrachten wir beispielsweise die 100 Mittelpunktzeichnungen von Franz Erhard Walther, bei denen er 100 Mal versucht den Mittelpunkt eines Blattes zu treffen oder den Zeitverlauf der Zeichnungen von Robert Morris, den „Blind Time Drawings“. Hier spielt das Thema Zeit und der Versuch sie auf das Papier zu übersetzen eine große Rolle. Gibt es dafür historische Bezugspunkte, dass die Dimension der Zeit schon früher eine Rolle gespielt hat?

DS Die Zeitlichkeit eines Werks wurde in den 1960er Jahren neu gedacht. Für die Moderne und noch bis in die 1950er Jahre, etwa bis zu Frank Stella, war die Zeit als Faktor aus dem Werk ausgeschlossen.

Das modernistische Werk ist sozusagen in einem Bruchteil einer Sekunde da und zeigt alles unmittelbar vor. Diese Werkidee sollte die Zeit gerade ausschließen, um die Gültigkeit des Werks zu bestätigen; die Hyperpräsenz aller Bestandteile ist das Prinzip eines modernistischen Werks. Für die Generation der 1960er Jahre wird die Zeit erstmals zu einem wichtigen Thema; es kommen Künste auf, die in der Zeit spielen, wie schon erwähnt Performance und Video. Die Beziehung des handelnden Künstlers zum Material wird stets auch zeitlich gedacht. Zeit ist Lebens- und Erlebenszeit – von Künstler und Betrachter. So kann etwa die Zeitspanne, die zum Verfertigen der Zeichnung benötigt wird, zum Thema der Zeichnung werden.

MM Ich denke gerade an eine Arbeit von Stephen Kaltenbach, die Time Capsule, die erst nach 100 Jahren geöffnet wird. Sie macht die Dimension der Zeit wirklich erlebbar. Vielleicht wäre diese Arbeit auch in der Ausstellung interessant, damit das Thema Zeit auch außerhalb des Raumes, den man als Ausstellung wahrnimmt, greifbar wird.

DS Das ist ja eine ganz andere Auffassung von Zeit, als wir sie beispielsweise bei Hanne Darboven sehen. Bei ihr führt die im Kalender



FRANZ ERHARD WALTHER, 100 MITTELPUNKTZEICHNUNGEN
1963, BLEISTIFT AUF PAPIER, 100 BLÄTTER
Je 20,9 x 14,8 cm



ROBERT MORRIS, BLIND TIME XXII
1973, BLEISTIFT AUF PAPIER
87,4 x 115 cm

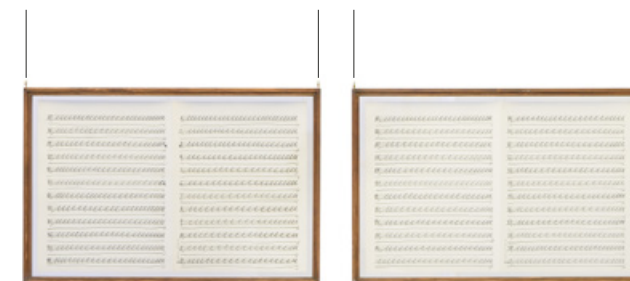
objektivierte Zeit zu Berechnungen, die gänzlich subjektiv sind. In diesen Kalenderrechnungen wird Zeit anschaulich, im Zeichnen/Schreiben und im Ausbreiten der Blätter auf den Wänden eines Ausstellungsraums. Darbovens Kalenderrechnungen stellen ein Jahr nicht nur dar, sie realisieren dessen Ablauf sozusagen Tag für Tag auf physische und materielle Weise.

MM Ich würde gerne noch einmal auf Gordon Matta-Clark eingehen. Er hat als Künstler mit seinen Sozialen Skulpturen, indem er beispielsweise ein Restaurant eröffnete, eine andere Dimension des Erlebens und der Zeit eröffnet. Er geht raus und will einerseits deutlich machen, dass es bestimmte Missstände gibt und auf diese die Aufmerksamkeit lenken und andererseits schafft er tatsächlich Skulpturen aus Häusern und Wahrnehmungsräume. Wie ordnen Sie ihn in dieses „Afterimage“ Konzept ein?

DS Als ich mich in den vergangenen Monaten im Hinblick auf eine Monographie mit Richard Nonas beschäftigt habe, stieß ich natürlich auf die 112 Greene Street Group, an welcher neben Nonas und vielen



STEPHEN KALTENBACH, TIME CAPSULE (JAN. 1. 2100 A.D.)
1969-70, ROSTFREIER STAHL, 20 x 6,35 cm



HANNE DARBOVEN, O.T. U-SCHWÜNGE AUF REGULÄREM NOTENPAPIER
1976, SCHWARZE TINTE AUF NOTENBLATT, DOPPELSEITIG BESCHRIEBEN
34 x 54 cm

anderen auch Gordon Matta-Clark beteiligt war. Diese Künstler entwickelten und zeigten damals in dem Haus 112 Greene Street in New York ihre Arbeiten, bewusst unabhängig vom Galerie- und Museumssystem. Die ständig laufenden Diskussionen über die Arbeiten, die gegenseitige Hilfe beim Aufbau von Werken und das informelle Zusammensein erzeugten unter den Beteiligten eine mitreissende Dynamik. Matta-Clark war eine Figur innerhalb dieses lebendigen Kollektivs. Auch das Restaurant „Food“ war Teil davon, es war nie als ein Werk gedacht, sondern als ein Bestandteil des Lebens. Matta-Clark machte dann den spektakulären Schritt, über die Skulptur hinauszugehen und in reale Architekturen einzugreifen, sie zu teilen oder aufzuschneiden. Das Denken, das seine Arbeit repräsentiert, geht jedoch auf das kollektive Handeln zurück; man half einander, Dinge zu realisieren, die der Einzelne gar nicht umsetzen konnte. Matta-Clarks Schnitt-Zeichnungen aus Papierstößen sind ein adäqua-

ter Versuch, für den Eingriff in die Architekturen eine analoge Form in der Zeichnung zu finden. Die Zeichnung ist das einzige, was von seinem Werk geblieben ist. Was wir in Fotos und Filmen sehen können, ist bloss Dokumentation, doch durch diese Zeichnungen reicht Matta-Clarks Arbeit in die Gegenwart. Sie sind ja auch nicht für die Wand gemacht, man muss sie als Objekte auf dem Boden präsentieren.

MM Das habe ich für mich auch so entdeckt, deswegen liegt die Schnitt Zeichnung von Matta-Clark in der aktuellen Ausstellung nun als Objekt auf dem Boden. Im zweiten Teil der Ausstellung wird das Objekt „Bronx Floor“ von Matta-Clark aufgestellt – es steht ja vertikal und er ändert nochmals die Betrachtungsweise. Daran wird erlebbar was wahrscheinlich in so einem Besuch eines Hauses, was zerschnitten war, auch wahrnehmbar war und in den Videos teilweise vorkommt - die völlige Änderung der Perspektive. Diese Aufforderung an den Betrachter, die Perspektive neu zu denken, anders hinzusehen und seine Wahrnehmung zu überdenken, wird hier sehr greifbar. Insofern finde ich das einen schönen Schlussmoment für die Ausstellung, dass sich einerseits die Barry Le Va Skulptur, die nur aus Kalk besteht und andererseits die aus dem Haus herausgenommene Fußbodenplatte, gegenüberstehen. Das eine ist ganz konkret und greifbar und das andere fast nicht greifbar, aber doch existent.

Wenn ich daran denke, dass mich diese Ausstellung so sehr in meiner



GORDON MATTA-CLARK
BRONX FLOORS: THRESHOLD
1972, HOLZ, LINOLEUM, METALL
UND 3 C-PRINTS GERAHMT
106,7 x 110,2 x 28,9 cm
FOTOS JE 47 x 57 cm

Sammlungstätigkeit beeinflusst hat, gibt es Ausstellungen, von denen Sie sagen würden: „Diese Ausstellung hat mein Wesen verändert?“ Oder ist es eine Vielzahl von verschiedenen Eindrücken gewesen?

DS Eine Vielzahl von Ausstellungen, aber eher Ausstellungen einzelner Künstler. Bei einer Gruppenausstellung ist man meist mit einem Teil einverstanden und mit einem anderen Teil etwas weniger. So teile ich die Gedanken von Cornelia Butler, die die Ausstellung „Afterimage“ gemacht hat, nicht in jeder Hinsicht, und das ist auch gut so. So kamen mir die Zeichnungen von Robert Smithson eher konventionell vor – Abbildungen von aufregenden skulpturalen Situationen und nicht zeichnerische Pendants dazu –, und ich hätte sie nicht in diesen Zusammenhang gesetzt.

Es sind die Ausstellungen einzelner Künstler, die Massstäbe setzen, beispielsweise von Richard Tuttle, der mich jedes Mal stark berührt hat und dies nach wie vor tut – mit seinen Erfindungen, seiner provokativen Art und Weise, wie er mit der Zeichnung umgeht und aus ihr bis zu dreidimensionalen Werken gerät. Das sind die Sensationen, die man erlebt, wenn ein Künstler freie Bahn für seine Arbeit hat.

MM Richard Tuttle hat sich ja über viele hundert Zeichnungen mit dem Mittelpunkt der Zeichnung auseinandergesetzt. Aus dieser lebenslangen Beschäftigung werden auch ein paar Zeichnungen und Faltungen im zweiten Teil der Ausstellung zu sehen sein. Wie erklären Sie sich diese Aufgabe, die er sich gestellt hat. Die Künstler aus der Zeit haben sich ja teilweise auch selbst Aufgaben gestellt, die sie abarbeiteten. Ich habe immer wieder Zeichnungen von Tuttle gesehen, die genau diesen Mittelpunkt zum Thema hatten. Könnten Sie uns hier bitte zum Abschluss des Gesprächs noch ihre Gedanken mitteilen?

DS Seit dem Beginn der Moderne, seit dem Verlust von Figur und Gegenstand als Thema, ist eine der Hauptfragen für einen Künstler, wie er ohne Referenz in der Realität begründen kann, was er auf der Fläche oder im Raum entwickelt. In der klassischen Moderne besteht die Begründung darin, dass sich das Werk aus sich selbst erklärt. Dies bedeutet etwa, dass man die Elemente des Werks derart miteinander in Beziehung setzt, dass ein harmonisches Gleichgewicht resultiert, dass alle Elemente in ein Ganzes integriert sind. In der Nachkriegszeit und besonders mit dem Abstrakten Expressionismus verändert sich dies; bei Barnett Newman gibt es dieses Gleichgewicht zwischen den Bildele-

RICHARD TUTTLE,
CENTER POINT DRAWING #1
1974, BLEISTIFT, AQUARELL
UND GOUACHE AUF PAPIER
30,3 x 23 cm



menten nicht mehr, es werden andere Fragen gestellt. Für die Künstler der 1960 und 1970er Jahre treten dann selbstgestellte Aufgaben in den Vordergrund; man nimmt ein System an, eine bestimmte Bedingung und erklärt diese zur Referenz. Daraus wird die Arbeit ohne Rücksicht auf ästhetische Betrachtungen entwickelt. Bei Sol LeWitt oder Hanne Darboven sind es Systeme, die sich die Künstler ausdenken, und dabei spielt es im Grunde keine Rolle, ob man mit Kalenderdaten oder mit horizontalen und vertikalen Linien hantiert. Bei Richard Tuttle wird es noch anspruchsvoller, weil er nicht systematisch denkt, sondern von einer freien Annahme ausgeht. Der von ihm festgesetzte Bildmittelpunkt auf der Wand, den er beispielsweise auf einer Höhe von 52½ Inches festlegt, ist der Versuch, einen Ort zu finden und auch zu behaupten, der gültig ist, auch wenn Tuttle weiß, dass das nur eine Annahme ist. Er braucht diesen sogenannten „Center Point“, um sich auf einen Fixpunkt beziehen zu können. Er erklärt diesen dann körperlich und aus seiner Wahrnehmung, doch am Ende sind dies subjektive Vorstellungen und keine Gewissheiten. Wenn man die Subjektivität so radikal versteht, wie er dies tut, und sie zum gültigen Maßstab erklärt, dann kann man mit einer solchen Behauptung arbeiten. Von dieser Setzung aus ergibt sich alles andere – in einem weit gespannten Rahmen. Ich habe von Richard Tuttle, und das war der wohl radikalste Ankauf für das Museum, ein „Wire Piece“ erworben, und dies, obwohl ich wusste,

dass das „Wire Piece“ nur vom Künstler selbst aufgebaut werden kann und dass dies eines Tages nicht mehr möglich sein wird. Heute kann man Richard einladen, und er würde ins Museum kommen; das Werk ist mit der Dauer der Existenz des Künstlers unmittelbar verbunden. Auch ein solches Werk, das einmal nur noch Erinnerung sein wird, sollte in einer Museumssammlung vorhanden sein. Es lebt mit dem Künstler und wird mit dem Künstler wieder vergehen. Man erlebt das Werk als lebendige Präsenz und weiß, dass es nicht ewig bestehen wird, doch es bleibt eine der schönsten Erinnerungen an diese Künstlergeneration.

MM Da stimmte ich Ihnen völlig zu. Eine solche Arbeit war ja auch in der „Afterimage“ Ausstellung in Houston zu sehen. Das ist eben das Spannungsfeld – Sammler und Museen bewahren einerseits Räume, auch wenn wir wissen, dass wir nicht alles bewahren können, und gleichzeitig vermitteln wir eine Idee. Das hat sich bei dieser Ausstellung für mich ergeben, so dass ich nochmal etwas zurückholen konnte – den Moment des Erlebens eines Dialogs zwischen verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern, Skulpturen und Zeichnungen. Ich hoffe, dass das der Anfangspunkt für einige andere ist, die den Kunstraum besuchen. Dass sie für sich einen Anfangspunkt finden, ihre Wahrnehmung in Frage zu stellen, neu zu denken und neu hinzusehen.

Herzlichen Dank für das Gespräch.

Dieter Schwarz war zwischen 1990 und 2017 Direktor des Kunstmuseums Winterthur, wo er eine herausragende Sammlung der Nachkriegszeit angelegt und entwickelt hat. Heute arbeitet er als freier Kurator, Autor und Berater in Zürich. Er ist zudem seit 2016 Kurator der Skulpturenhalle der Thomas Schütte Stiftung.

Um die Lesbarkeit als auch das textliche Verständnis in diesem Interview zu gewährleisten, wird keine gendergerechte Sprache verwendet. In binärer Form geschrieben, spricht dieses Interview ausdrücklich alle Geschlechter an.

A DIALOGUE BETWEEN DIETER SCHWARZ AND MARKUS MICHALKE MARKING THE EXHIBITION AND CATALOGUE "DRAWING THROUGH PROCESS *REVISITED*" AT METROPOL KUNSTRAUM, MUNICH.

MM The exhibition at Metropol Kunstraum is akin to a response from my own collection to the exhibition "Afterimage: Drawing Through Process" at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles in 1999, which had a profound impact on me and opened up new avenues for my collecting. The combination of sculpture and drawing through process resonated with me. But what are your memories of "Afterimage", Mr Schwarz?

DS I must confess that I didn't have the opportunity to visit the exhibition. My understanding of it is based solely on the catalogue, since Kunstmuseum Winterthur – where I was the director – was one of the lenders. To me, the exhibition confirmed that the trajectory I'd been following for some years was also pursued by others. There were evidently colleagues in the United States who also thought that such drawings were a discipline in their own right and merited being collected and displayed. The exhibition marked a milestone in our journey with the museum's collection.

MM The exhibition at Metropol Kunstraum is on view now, in 2023. In your opinion, how relevant are these works and this discipline, as you put it, for collections and exhibitions today?

DS To me, the notion of drawing as an autonomous activity is a significant historical chapter and phenomenon. The 1960s and 1970s were a fruitful period for drawing, particularly in this form. Drawing had formerly been regarded as an adjunct to painting and sculpture, but now it garnered fresh attention as a distinct genre. We should note the essence of these drawings: they weren't merely studies or representations, but delved into the conditions of drawing itself, focusing on the process, and deriving their form from it. Reflecting on this period today isn't merely an exercise in historicising, for I remain fascinated by the vitality of these works. Nowadays, few artists consider drawing as an integral part of their work.

MM Is that because we now have new technologies which transform conceptual ideas into reality? Concepts can be designed digitally, offering a broader experimental field. This creative process differs from traditional work on paper.

DS The scarcity of artistic means of expression back then sparked great incentive to experiment with humble, even unconventional means, be it in sculpture or on paper. Today, the sheer abundance of resources and opportunities can be overwhelming. The fact that artists were forced to rely on the simplest of processes turned out to be incredibly productive for the evolution of art, not just in the period we're discussing. Sometimes, as with Sol LeWitt, it was enough to simply fold paper without marking it. In art, there are remarkable epochs when inventions are made, and then there are periods when these inventions are simply utilized. We witnessed this repeatedly in the twentieth and even the nineteenth centuries. I don't find the current period particularly inspiring.

MM Would you therefore consider the 1960s and 1970s to be a defining era?

DS It was indeed an extraordinary time when many significant artists were active, producing works that would evolve over the ensuing decades – works whose essence can be traced back to the 1960s and 1970s.

MM What, in your view, were the core elements? What was created, reimagined, or even emerged for the first time?

DS In the wake of the post-war artistic boom, particularly in the USA, and the emergence of fresh perspectives on painting, the 1960s saw a profound re-evaluation of traditional genre classifications such as painting, sculpture and drawing. Artists broke away from these established categories, forging new kinds of work. The pieces displayed in the "Afterimage" exhibition featured an array of innovative drawing processes that were previously non-existent.

MM The revolution lay within the drawing itself. Its role was redefined. Previously, it was viewed more as a medium for guiding or reflecting, a rough supplement to the main body of work. For the first time, drawing claimed the spotlight as a genre in its own right.

DS Precisely. Consider Sol LeWitt, who began with three-dimensional pieces and, a little later in 1968, introduced drawing and specifically wall drawing as a method to create something analogous to his objects – not as studies or illustrations, but as a separate category. Or Richard Tuttle, whose entire body of work originated from drawing, and then branched into various directions – and continues to do so. All his work stems from the drawn line.

MM Why was it sculptors in particular who ventured into drawing? Were they 'carving drawings' in which paper was defined as an object, whereas previously only the surface was acknowledged? Once the boundaries are blurred and so much becomes possible, what does sculpture signify? Everything that's object-like and three-dimensional then qualifies as "sculpture". What's crafted on a large scale in the material finds a smaller-scale reflection in the drawing.

DS Well, painting unfolds on a surface, and if you aim to encapsulate the concept of the boundless within it, you have to devise a formulation for it within that surface. When engaging with three-dimensional phenomena, with space, with the object in space, a world of possibilities opens up. This sort of boundlessness can also be daunting and you have to learn to navigate it. Addressing space and time through drawing is probably a beneficial exercise for this. It's intriguing that these new methods of working weren't confined to the USA in the 1960s, but also surfaced in Germany and even more so in Italy. My criticism of the "Afterimage" exhibition was its neglect of European art.

MM Indeed, we're now featuring some European perspectives in this exhibition that weren't part of the original one. As the works are exclusively from my collection, the selection is neither canonical nor exhaustive, but rather a subjective variation and expansion of the theme. I've been fascinated by how the space between the viewer and the artist or artwork plays a crucial role. This holds true for drawing as well, doesn't it?

DS Such ideas date back to the "papier collé" in Cubism, with the notion that the glued-on paper with a wood grain pattern rupturing the enclosed, perspectival pictorial space relates visual reality to actual reality, and thus to the viewer's space. It marked the beginning of a long journey. By the 1960s, the physicality of the artist and viewer, as well as

time, were incorporated, and even became works' central themes.

MM I agree, and I wonder whether this is the current standard for all artists or whether it has diminished in importance today? The technologization of art enables the creation of perfect, identical objects. Is this a novel approach or the refinement of an idea from the 1960s and 1970s?

DS In the 1980s and beyond, many innovations of the 1960s and 1970s were capitalized upon, transforming them into products or spectacles. Young sculptors reinterpreting elements from Arte Povera or American process art and commercializing them is a new phenomenon. It's clearly a perversion of the intentions that were originally associated with these novel working methods. Vital art now becomes an object caught between certain references and quotations, yet devoid of the power to transcend them.

MM Where can we see this "power of transcendence" today? In performance art or perhaps video art?

DS Performance art and video art, which both emerged from dance and theatrical influences, surfaced around the same time as the drawings we're discussing. These art forms also experienced their zenith with this generation. Video art, despite its primitive means back then, was revolutionary in its real-time aspect, i.e. the ability to play back a recording on a monitor either simultaneously or time-shifted. This prompted consideration of the resulting relationship between the viewers and their image on the screen. Technological progress hasn't made the genre of video more intriguing. It's essential that artists don't merely operate technology but continue to utilize it. Something has flipped.

MM The immersion we see today is far more extensive. Back then, easy access wasn't a given; it required a certain level of intellectual preparation. These days, art is far more consumable and accessible.

DS Immersion wasn't a topic of discussion back then. The emphasis was on heightening awareness – of the artwork within a space, and of viewers' presence within that space. Immersion is the antithesis of that. As a result, consciousness gets lost amidst sensory overload. Consider those immersive exhibitions of Van Gogh and Monet; it doesn't get much

worse. Whether you're observing a dance performance or a sculptural object, it's vital to remain aware of your position in relation to it. It remains important for art to provoke perception and thought. The art of the 1960s and 1970s is perhaps still barely comprehended. Our task is to learn to understand it. Engaging with it continues to offer me plenty of material.

MM There's a clear distinction between viewer, artwork and artist. It's crucial that no merging occurs. The artist allows the release of their drawing or object into a space, and the viewer chooses to step into that space. They each maintain their respective roles.

DS For that generation, the idea of the work still held paramount status. Even the ephemeral works of this generation were clearly identified as such. Unlike pieces made with different materials (for instance, Barry Le Va's broken glass plates), drawings, by virtue of their medium, persist and don't simply vanish. Sticking to the concept of the work as such, defining it precisely, and ensuring it operates within these self-imposed boundaries is also one of the lessons from the 1960s and 1970s. After all, a piece doesn't just disappear, it doesn't dissolve into the immersive to the point where everything blends indistinguishably. Instead, the work remains as a proposition, an indictment, a well-thought-out entity, an obstacle – it's reality and not merely something undefined. These drawings exemplify that beautifully.

MM You mentioned at the outset that you were one of the lenders for the "Afterimage" exhibition. Which pieces from your collection did you contribute?

DS The museum loaned a drawing by Robert Grosvenor, a large-format sheet with steel tape affixed to the paper with adhesive strips. The weight of the tape pulls them down slightly, allowing actual tensile forces to influence the drawing. I acquired the drawing which originally came from Paula Cooper from Lawrence Markey. I've always admired Grosvenor, whose dynamic body of work consistently explores the effects of forces on a static order. Each of his exhibitions is still a surprise, a provocation, and you find yourself wondering how Bob arrived at his latest object on display. Perhaps he's able to maintain this inspiring vitality because he's managed to avoid excessive limelight. A sculpture or drawing by Grosvenor from the 1960s is nothing like a more recent one.

His work has remained versatile; it doesn't just replicate itself.

MM Interestingly, his work still resonates. I recently installed one of his sculptures from 1971 – a long wooden beam, fractured in two places. He initially placed it next to the kerb on a New York street, where it looked incredibly elegant, disrupting the dimensions. In my collection, the work lies inside a long baroque cloister. It reacts incredibly well to the space it inhabits, acquiring an identity and simultaneously conveying the notion of the act of fracturing – on the one hand the movement and on the other the moment of fracture, which isn't brutal. It's a fascinating phenomenon that artists of that time used solid materials, like Barry Le Va smashing glass with a sledgehammer, or Michael Heizer shooting at paper with a rifle. These inherently harsh, intense actions somehow nevertheless have a subtlety and elegance about them. Why is that? Were they perceived as harsh at the time? Or did they observe a subtlety that we perceive today in drawing and sculpture?

DS This subtlety was definitely present at the time. It was crucial to use solid, resilient materials, be it glass or steel, to create something entirely unpredictable and beyond control. The broken glass is obvious, but we have to look very closely if we are to spot the fracture in the beam caused by external forces, or to notice the fine line etched into the steel tape on the sheet of paper, an extension of the drawn lines, not to mention the wear and tear of the adhesive strips on the paper. The solid material bears the finest traces – this juxtaposition of different levels of expression is key for such works. Therefore, Le Va's works comprising scraps of felt, steel balls, glass shards, oil and flour spread out on the floor are also utterly unspectacular. We need to study these works and the accompanying drawings to appreciate Le Va's treatment of chaos and structure and to relate to them.

MM The second part of the exhibition contains a large work by Barry Le Va from 1969 made of chalk dust simply dusted onto the floor. I'm also showing a piece by Fred Sandback, which encapsulates the idea of gas spreading over the floor. Here, very simple means are employed to create something – primarily in the mind of the viewer. As a result, we perceive our environment differently. This honing of perception alters our perspective on everything else. This is the most significant effect. Ever since my engagement with art, I've perceived the world differently from before.

DS The world: that essentially meant spaces found by artists where they performed an action, placed a work. Artists didn't have ideal spaces built for them; most of their works were installed in industrial spaces, lofts, or anywhere else an opportunity arose. Today, galleries simulate such spaces and historical works are reconstructed inside them. However, this contradicts the artists' original intentions, who were focused on honing their perception of their surroundings working within a given situation with the materials at hand. Back in those days, when you visited exhibitions by artists like Le Va or Sandback, the spaces initially seemed vacant. Viewers needed time to realize that something had happened inside them. They first had to endure this sense of frustration in order to then perceive something and challenge their perceptual faculties.

MM I'd like to discuss this temporal dimension of perception. Take, for instance, Franz Erhard Walther's "100 Mittelpunktzeichnungen" ("100 Drawings of a Central Point"), where he attempted to hit the centre of a sheet of paper a hundred times, or the passage of time in Robert Morris's "Blind Time Drawings". Here, the theme of time and the endeavour to transpose it onto paper are pivotal. Are there any historical precedents for the role of time as a dimension?

DS The temporality of a work was reconsidered in the 1960s. In modernism, and even as late as the 1950s, up to Frank Stella for instance, time as a factor was excluded from works of art. The modernist artwork exists in a split second, so to speak, and reveals everything immediately. The idea of a work was to exclude time to assert the work's validity; the principle of a modernist work is the hyperpresence of all the elements. For the 1960s generation, time became a significant aspect for the first time with the emergence of time-based artforms like performance and video. The relationship between artist and material was always also conceived in terms of the lapse of time. Time refers to the time of life and experience – of both artist and viewer. For instance, the period of time required to create a drawing can become the subject of the drawing.

MM "Time Capsule", a piece by Stephen Kaltenbach, comes to mind, which is only to be opened after a hundred years. It truly makes the dimension of time palpable. Perhaps this work would also be suitable for the exhibition as it would enable time to be comprehended beyond the space perceived as an exhibition.

DS That's an entirely different conception of time from what we see in, for example, Hanne Darboven's work. In it, time objectified in the calendar leads to entirely subjective calculations. In these calendar computations, time becomes vivid in the act of drawing/writing and in the sheets of paper spread over the walls of a gallery. Darboven's calendar calculations don't merely represent a year; they realize its course day by day, so to speak, in a physical and material way.

MM I'd like to talk about the artist Gordon Matta-Clark again. With his social sculptures, he introduced another dimension of experience and time, for instance by opening a restaurant. He ventured outside the art space and on one hand intended to highlight certain issues and draw attention to them, while on the other, he actually made sculptures out of buildings and perceptual spaces. How does he fit into this "Afterimage" concept?

DS While working on a monograph on Richard Nonas in recent months, I inevitably came across the 112 Greene Street Group, to which not just Nonas and Gordon Matta-Clark belonged, but many other artists. They developed and displayed their work in a house at 112 Greene Street in New York, deliberately steering clear of the established system of galleries and museums. Their ongoing discussions about the works, their mutual assistance when setting up pieces, and their informal association fostered a contagious dynamism among those involved. Matta-Clark was a central figure within this vibrant collective. Another part of it was the restaurant Food, envisioned not as a work of art but as an element of daily life. Matta-Clark then took the dramatic step of transcending sculpture and intervening in real architecture, dividing it or cutting it open. However, the mindset embodied in his work stems from collective action. People assisted each other to realize projects that one individual couldn't possibly carry out alone.

Matta-Clark's cut drawings from piles of paper are a fitting endeavour to find an equivalent form in drawing for his architectural interventions. Drawings are the sole remaining element of his work. What we see in photos and films is merely documentation, but through these drawings, Matta-Clark's work extends into the present. They aren't intended for the wall; they must be displayed as objects on the floor.

MM I realized this myself, too, which is why Matta-Clark's cut drawing

is currently placed on the floor as an object in the current exhibition. In the second part of the exhibition, Matta-Clark's piece "Bronx Floors" will be set up vertically; once again, he alters our perspective. This will allow us to experience what was probably perceived during a visit to one of his buildings cuts and partially captured in the videos – the total shift in perspective. This invitation to the viewer to reconsider their perspective, to see differently and reassess their perception, becomes incredibly tangible here. In this regard, I regard the juxtaposition of the Barry Le Va sculpture made solely of lime, and the floor slab removed from the house as an apt conclusion to the exhibition; one is very concrete and tangible, the other almost ethereal, yet existent. Given how this exhibition greatly influenced my collecting, are there any exhibitions that you think have changed you? Or have you gathered an assortment of different impressions?

DS Various exhibitions have had an impact on me, but typically those featuring individual artists. In a group exhibition, you generally like some parts more than others. For example, I don't entirely agree with Cornelia Butler's approach, who curated the "Afterimage" exhibition, and that's perfectly fine. For instance, I found Robert Smithson's drawings somewhat conventional. They were more like illustrations of intriguing sculptural situations rather than their drawn equivalents, and I wouldn't have included them in that context. It's exhibitions featuring individual artists that set the standards. Take Richard Tuttle, for example, whose work has consistently and powerfully moved me with his inventions, his provocative approach to drawing, and his transition from it to three-dimensional works. These are the sensations encountered when an artist is given free rein.

MM Richard Tuttle has dedicated a significant portion of his career to exploring the concept of the centre of the drawing, producing hundreds of drawings in the process. This long-term exploration is reflected in a selection of his drawings and foldings that will be featured in the second part of the exhibition. How do you construe this task he has set himself? Several artists from that era set themselves specific challenges to work through. I've frequently encountered drawings by Tuttle that seem to consistently focus on this central point. Could you share your thoughts on this as we conclude our conversation?

DS Ever since the dawn of modernism, with the departure from figures

and objects as subjects, artists have grappled with how to justify their creations on the canvas or in space without referencing reality. In classical modernism, this justification lies in the work's self-explanation. For example, all the elements of a work were balanced harmoniously and integrated into a unified whole. This changed in the post-war period, particularly in abstract expressionism, as epitomized by the works of Barnett Newman, where the visual elements were no longer in a state of balance, leading to the exploration of different questions. For the artists of the 1960s and 1970s, self-imposed tasks became the focus; they would adopt a system, a certain condition, and make it their point of reference. The work would then be developed without considering aesthetic factors. With artists like Sol LeWitt and Hanne Darboven, they devise the systems themselves, whether they're based on calendar dates or horizontal and vertical lines. Richard Tuttle's approach is even more challenging because he doesn't follow a systematic path but starts from a free assumption. The central point of a picture on the wall that he establishes, for example, at a height of 52½ inches, is an attempt to identify and assert a valid point, even though Tuttle realizes that this is only an assumption. He needs this "central point" as a fixed point of reference. Although he then justifies this physically and perceptually, ultimately these are subjective notions rather than certainties. If we embrace this subjectivity as radically as he does and declare it a valid standard, we can work with such an assertion. Everything else follows from this assumption within a broad framework. I acquired a "Wire Piece" from Richard Tuttle for the museum. Knowing that the Wire Piece could only be constructed by the artist himself and that one day this would no longer be possible, this was probably the most radical purchase we've made. Today, one can invite Richard and he'll come to the museum; the work is intrinsically linked to the artist's lifespan. A work like this, which one day will exist only as a memory, also deserves a place in a museum collection. It lives with the artist and will perish with the artist. The work is experienced as a living presence, and while we know it won't last forever, it'll remain one of our most cherished memories of this generation of artists.

MM I wholeheartedly agree with you. A work like this was also displayed in the "Afterimage" exhibition in Houston. As collectors and museums, we strive to preserve spaces – even though we're aware that not everything can be preserved – while simultaneously conveying an idea. This is what transpired for me with this exhibition, allowing me to

recapture something – the experience of dialogue between different artists, sculptures and drawings. I hope this serves as a starting point for others who visit Kunstmuseum Winterthur – that they discover a personal jumping-off point to question their perceptions, to rethink and see things afresh.

Thank you very much for this conversation.

Dieter Schwarz held the position of director at Kunstmuseum Winterthur between 1990 and 2017, where he established and developed an outstanding collection of post-war art. Today he works as an independent curator, writer and consultant in Zurich. Since 2016, he's also been the curator for the Thomas Schütte Foundation's Hall of Sculpture.

In order to ensure readability and understanding of the text in this interview, no gender-appropriate language is used. Written in binary form, this interview explicitly addresses all genders.



DRAWING THROUGH PROCESS

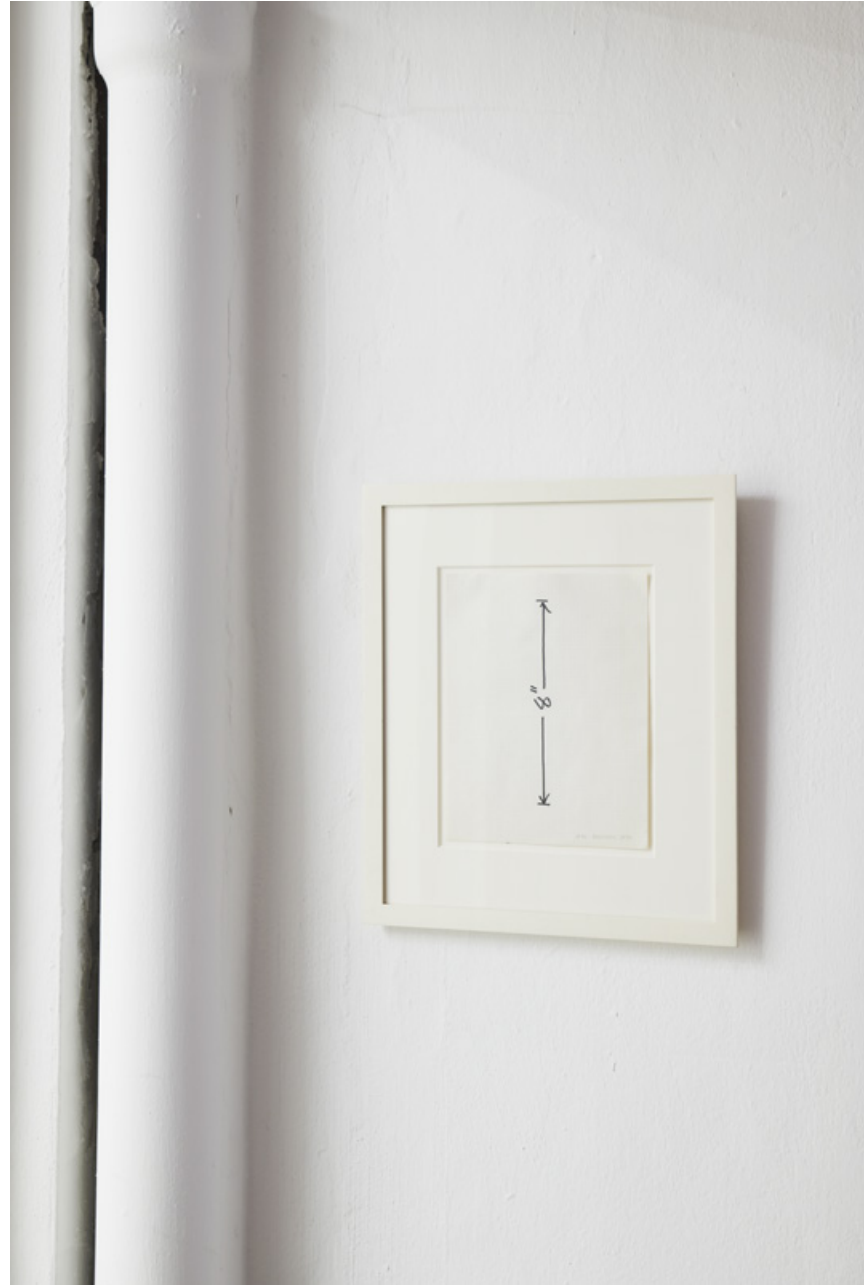
REVISITED – PART I



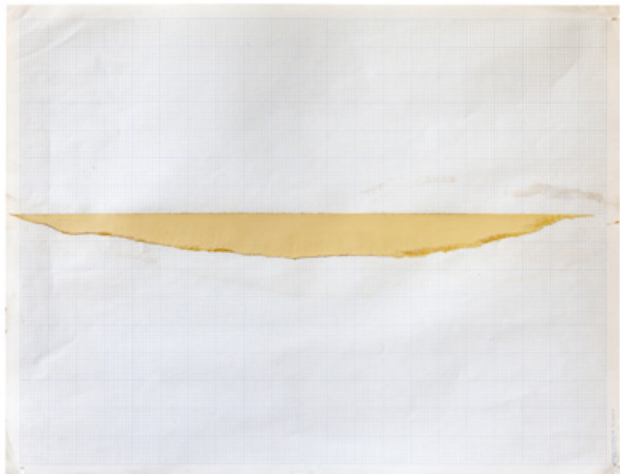
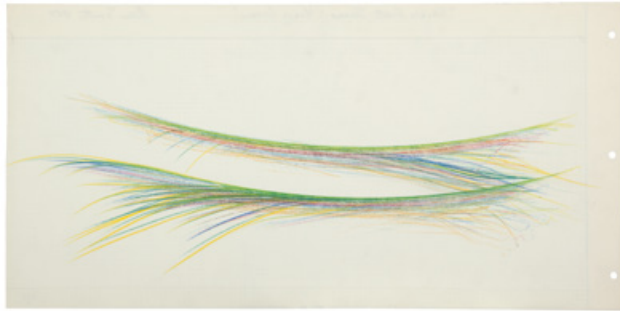
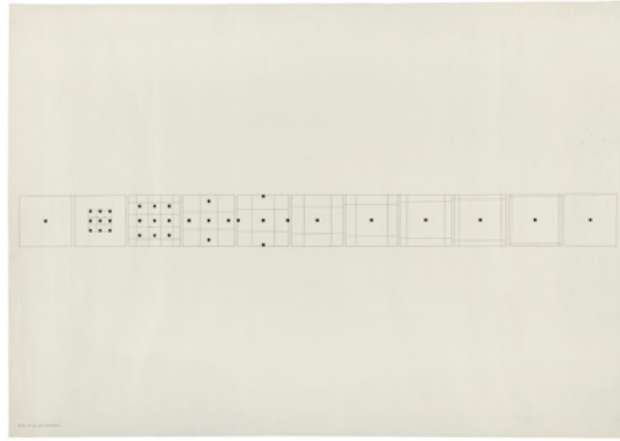
AUSSTELLUNGANSICHTEN DES 1. AUSSTELLUNGSTEILS, 30.11.2022 – 10.05.2023 IM METROPOL KUNSTRAUM, MÜNCHEN







GORDON MATTA-CLARK, CONICAL INTERSECT, 1975, COLLAGE AUF PAPIER, 52,7 x 59 cm

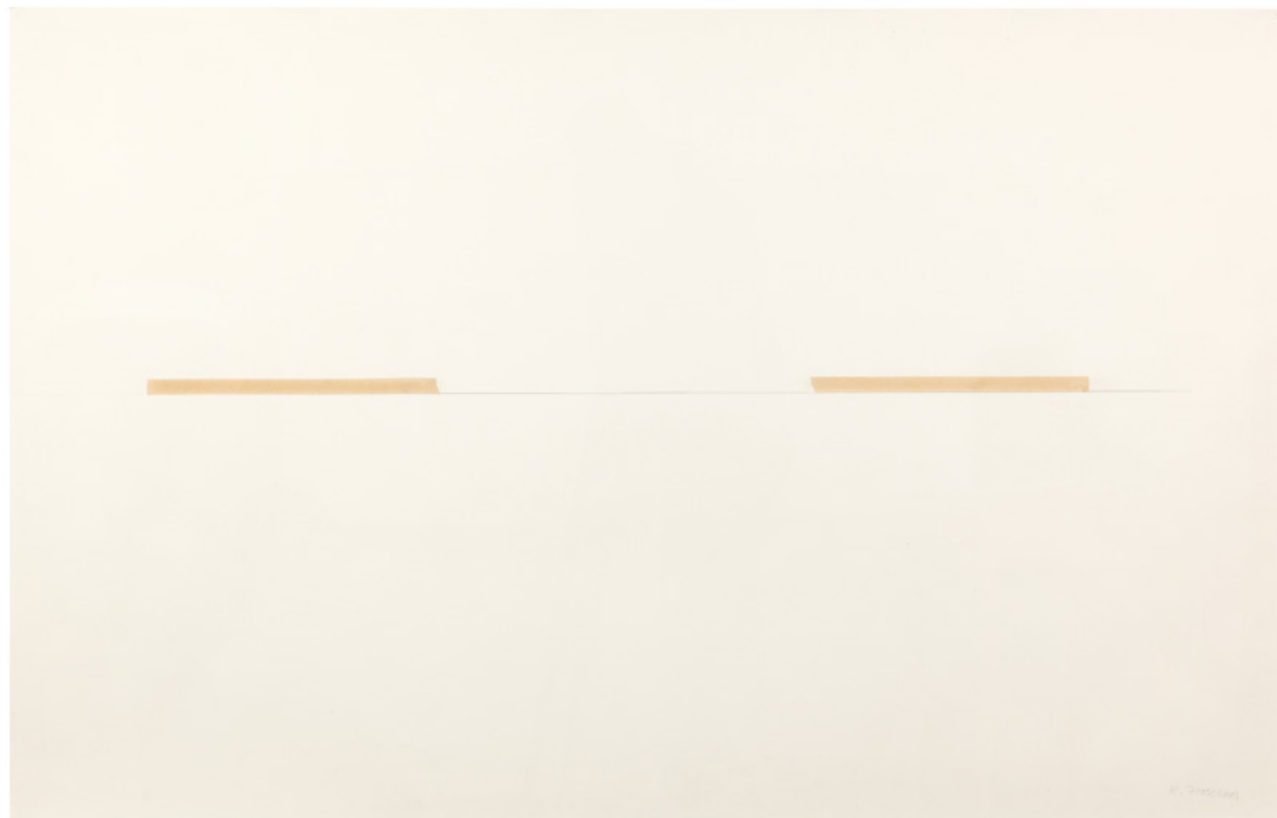


ALIGHIERO BOETTI, LONTANANZA, 1974, BLEISTIFT UND KUGELSCHREIBER AUF KARIERTEM PAPIER, 69,9 x 99,5 cm

ALAN SARET, DOUBLE GREAT SWEEP – HEAVY GREEN, 1967, BUNTSTIFT AUF RÜCKSEITIG BLAUKARIERTEM PAPIER, 27,8 x 55,9 cm

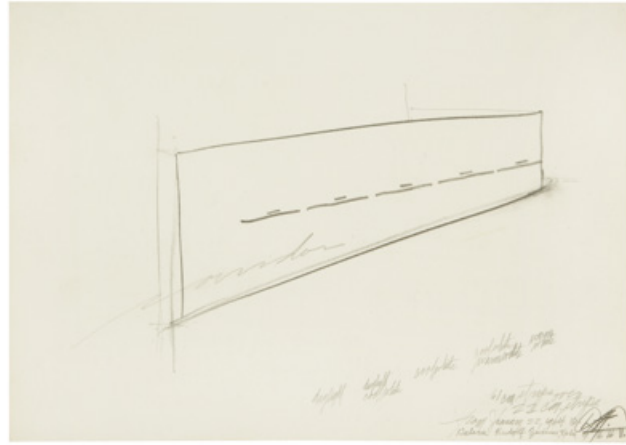
BILL BOLLINGER, UNTITLED, MITTE 1960ER JAHRE, COLLAGE AUF MILLIMETERPAPIER, 43,18 x 55,88 cm

BARRY LE VA, SHATTERED (ON CENTER, ON EDGE), 1967/68, 7 QUADRATISCHE, 7 RECHTECKIGE UND 6 GRÖßERE RECHTECKIGE GLASPLATTEN, circa 180 x 150 x 13 cm



ROBERT GROSVENOR, UNTITLED, 1974, BLEISTIFT UND KLEBEBAND AUF PAPIER, 93,7 x 147,1 cm
ROBERT GROSVENOR, UNTITLED, MILAN, 1974, BLEISTIFT UND KLEBEBAND AUF PAPIER, 66,8 x 118 cm

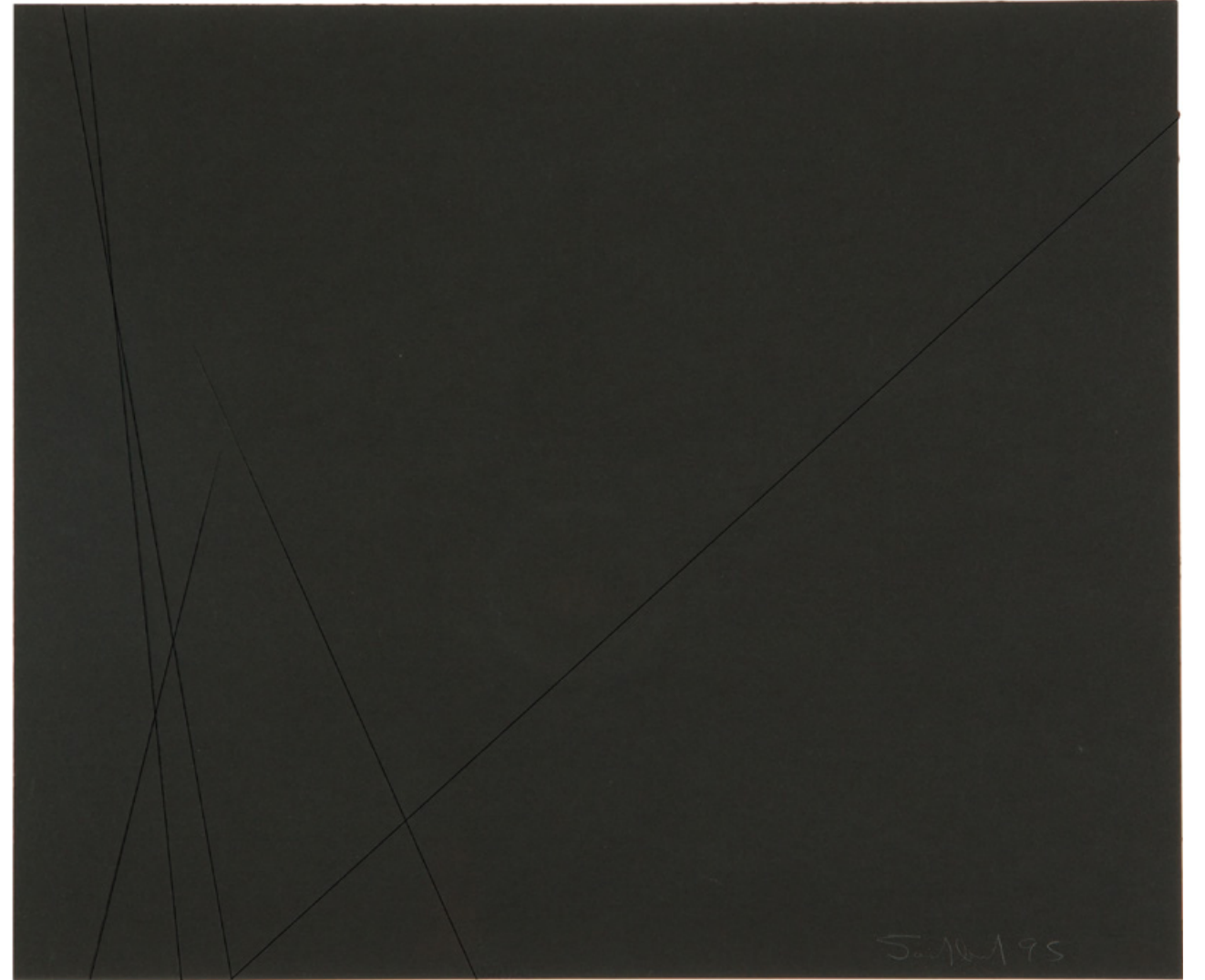


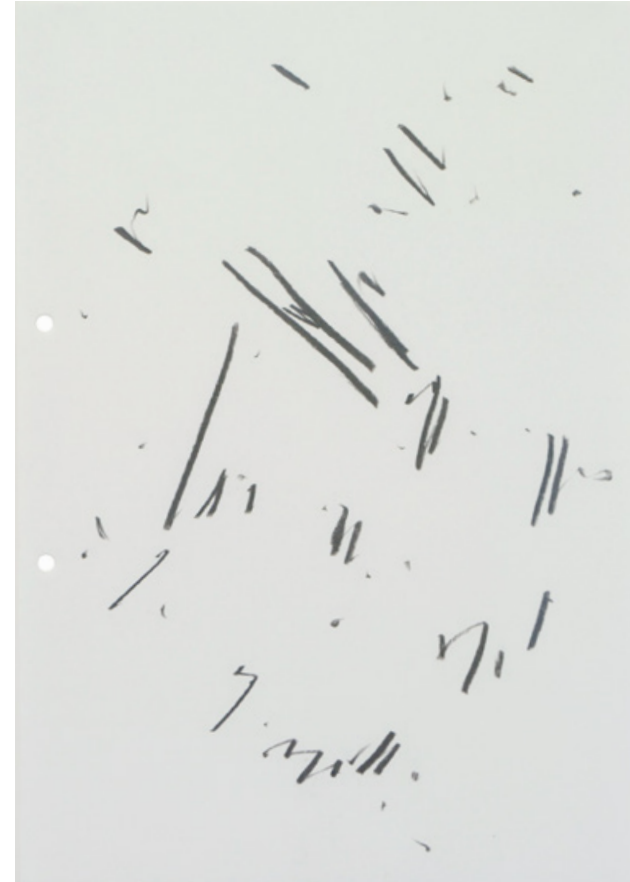
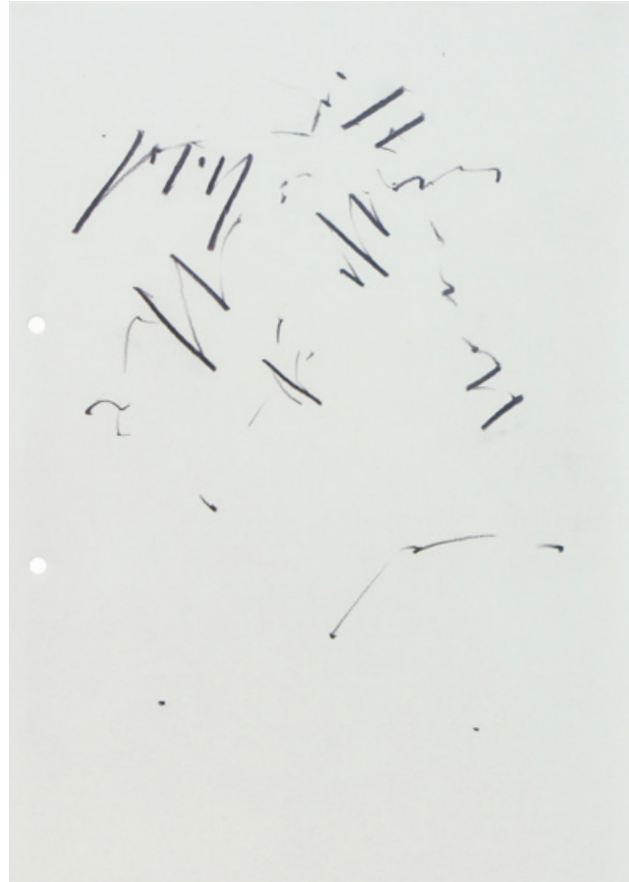


CHARLOTTE POSENENSKE, STREIFENBILD, 1965, FARBIGE KLEBEBÄNDER AUF PAPIER, 23,8 x 16,4 cm

DAN FLAVIN, INSTALLATION FOR EXHIBITION AT GALERIE RUDOLF ZWIRNER, SEPTEMBER-OCTOBER 1966, BLEISTIFT AUF PAPIER, 21 x 29,6 cm

FRED SANDBACK, UNTITLED, 1995, SCHNITTE IN SCHWARZEM KARTON, 20 x 24 cm



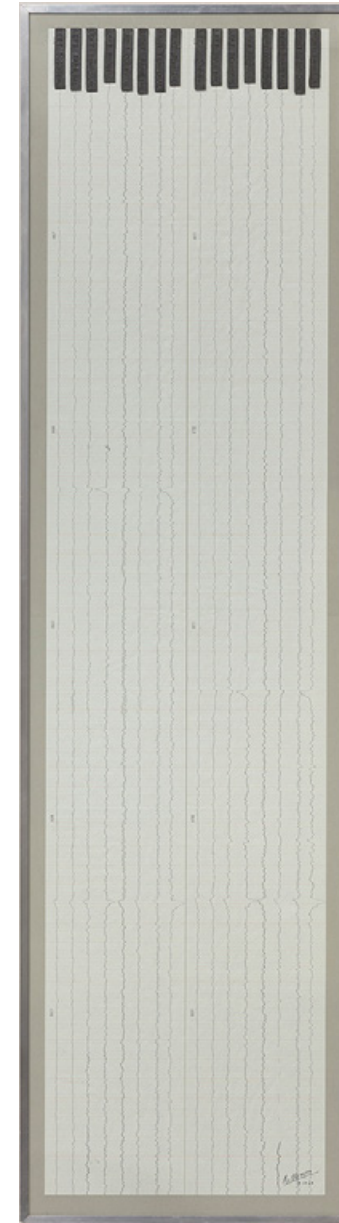


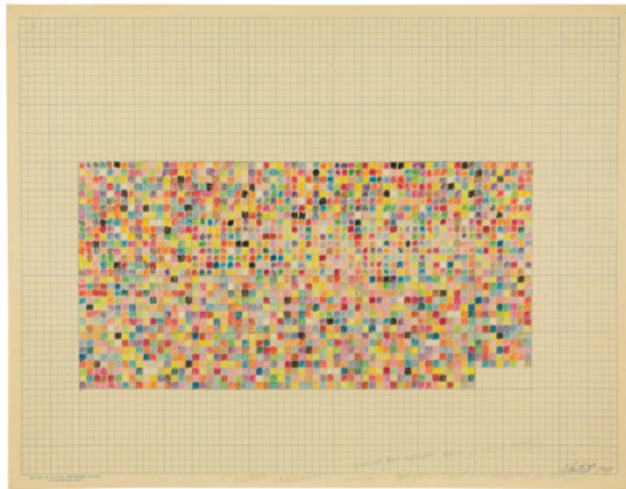
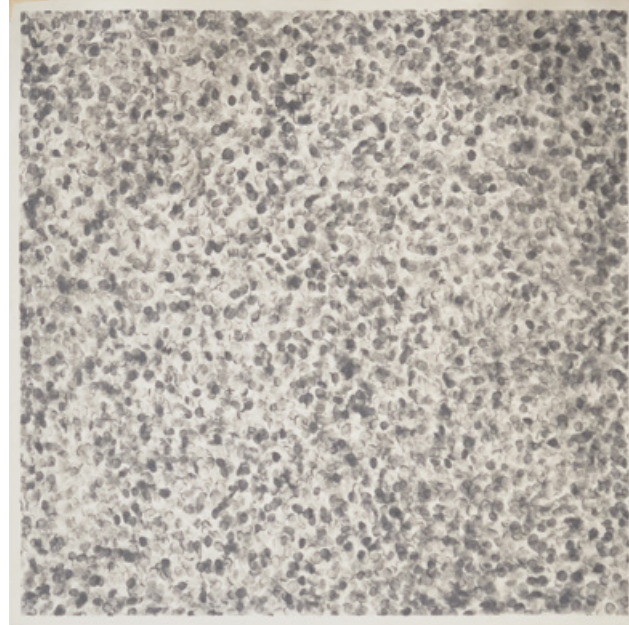


ROBERT MORRIS, BLIND TIME XXII, 1973, BLEISTIFT AUF PAPIER, 87,4 x 115 cm

ROBERT MORRIS, SELF-PORTRAIT (EEG), 1963, ELECTROENZEPHALOGRAMM, BLEI LABELS, GERAHMT MIT METALL, 188 x 50,8 cm

HANNE DARBOVEN, O.T. U-SCHWÜNGE AUF REGULÄREM NOTENPAPIER, 1976, SCHWARZE TINTE AUF NOTENBLATT, DOPPELSEITIG BESCHRIEBEN, JE 34 x 54 cm



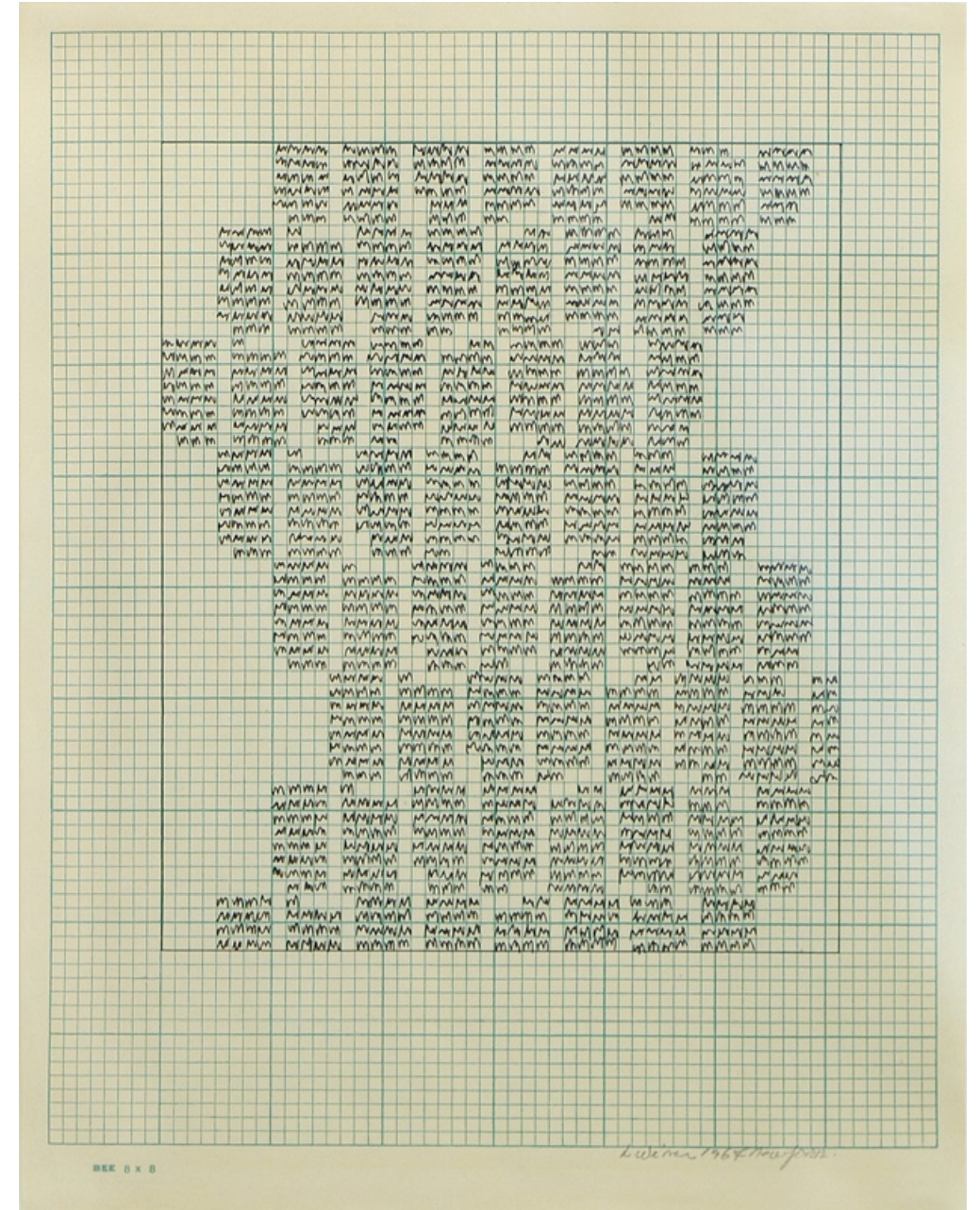


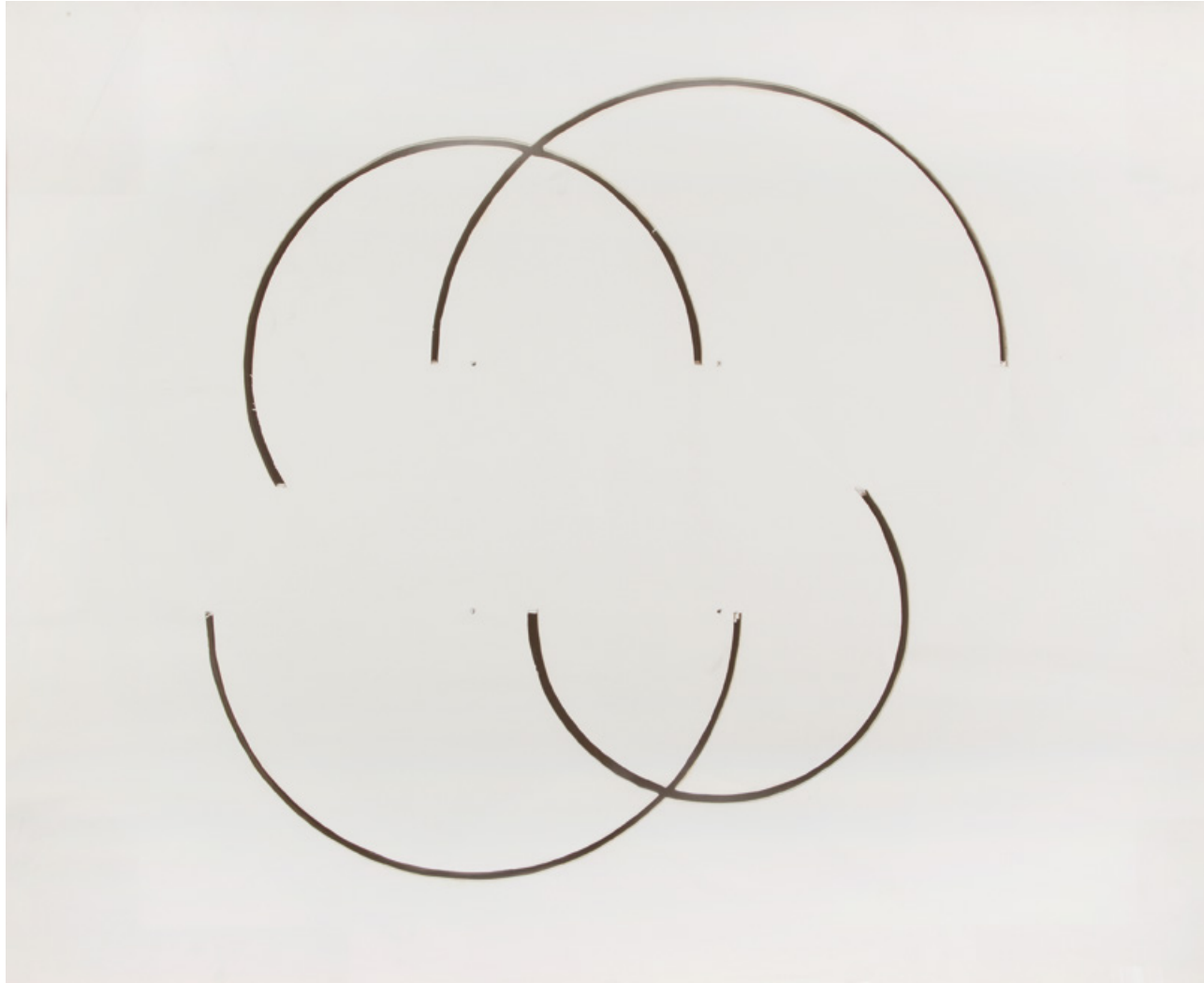
JENNIFER BARTLETT, UNTITLED DRAWING (RANDOM CHANGING SPACING), 1969, BLEISTIFT UND BUNTSTIFTE AUF MILLIMETERPAPIER, 43,2 x 55,8 cm

JENNIFER BARTLETT, UNTITLED DRAWING (RANDOM SEQUENCE), 1969, BLEISTIFT UND BUNTSTIFTE AUF MILLIMETERPAPIER, 43,2 x 55,7 cm

JOEL SHAPIRO, UNTITLED, 1969, TINTE AUF PAPIER, 54,6 x 54,6 cm

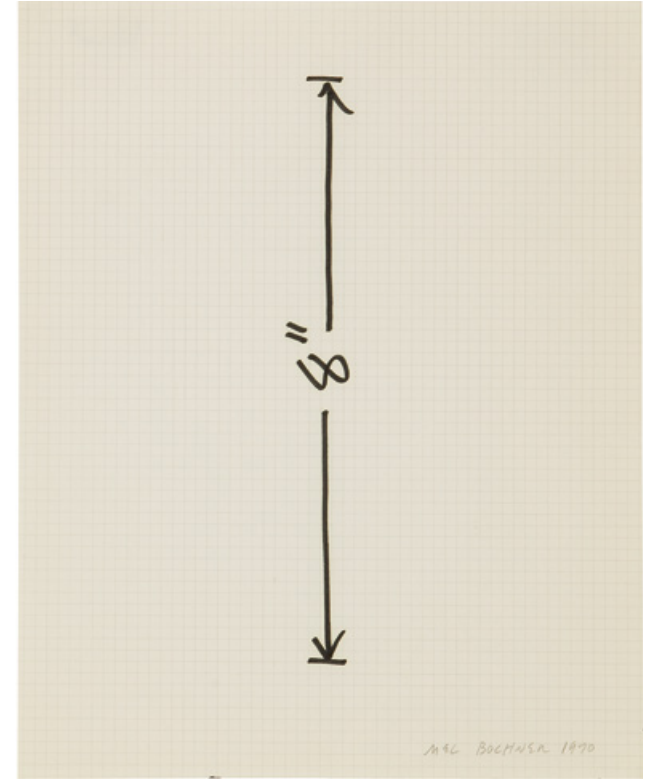
LAWRENCE WEINER, UNTITLED, 1967, TUSCHE AUF PAPIER, 27,9 x 21,5 cm

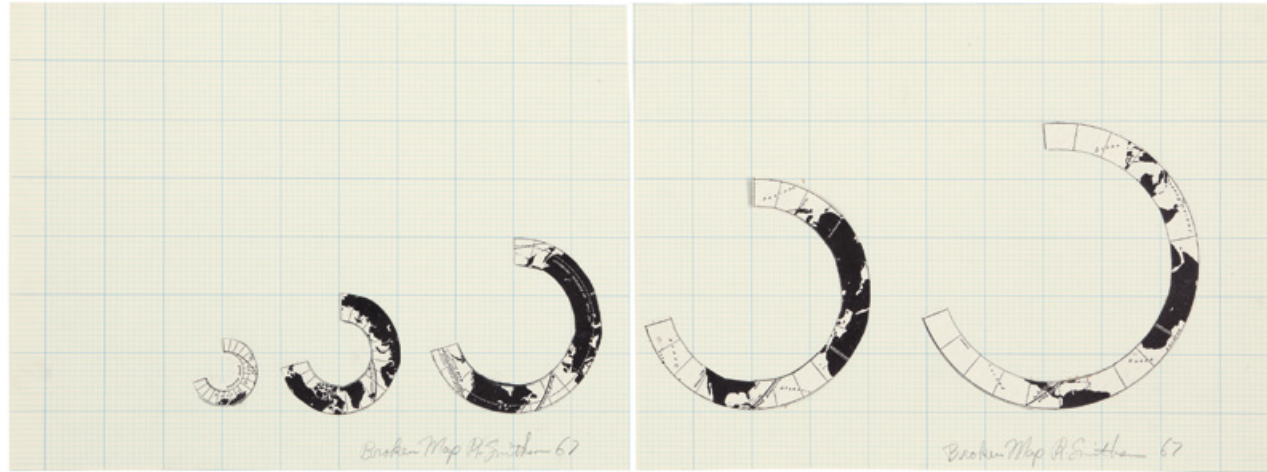




GORDON MATTA-CLARK, UNTITLED (CUT DRAWING), 1974, SCHNITTE IN SCHICHTPAPIER, 96,6 x 118,8 x 3 cm

MEL BOCHNER, MEASUREMENT DRAWING: 8 INCH VERTICAL, 1970, TINTENROLLER AUF KARIERTEM PAPIER, 27,3 x 21,9 cm





ROBERT SMITHSON, BROKEN MAP 1 AND 2, 1967, BLEISTIFT UND COLLAGE AUF MILLIMETERPAPIER, 20,2 x 26,9 cm (BLATT 1), 20,2 x 27,6 cm

ROBERT SMITHSON, ESSEN EARTH AND MIRRORS (FOR BERND AND HILLA BECHER), 1969/99, SPIEGEL UND ERDE, 30,5 x 30,5 x 30,5 cm



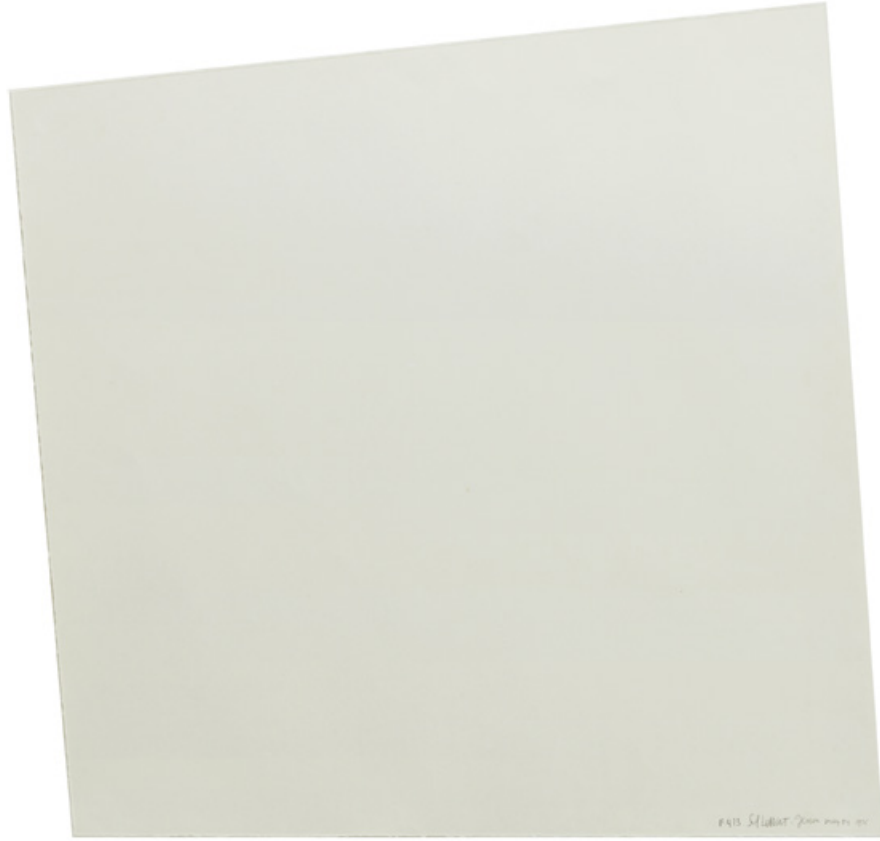


WILLIAM ANASTASI, UNTITLED (SUBWAY DRAWING), 1968, BLEISTIFT AUF PAPIER, 19,1 x 28,9 cm

WILLIAM ANASTASI, O.T. (SUBWAY DRAWING) (SOL LEWITT) 11.19.69, 1969, BLEISTIFT AUF PAPIER, 18,5 x 25 cm

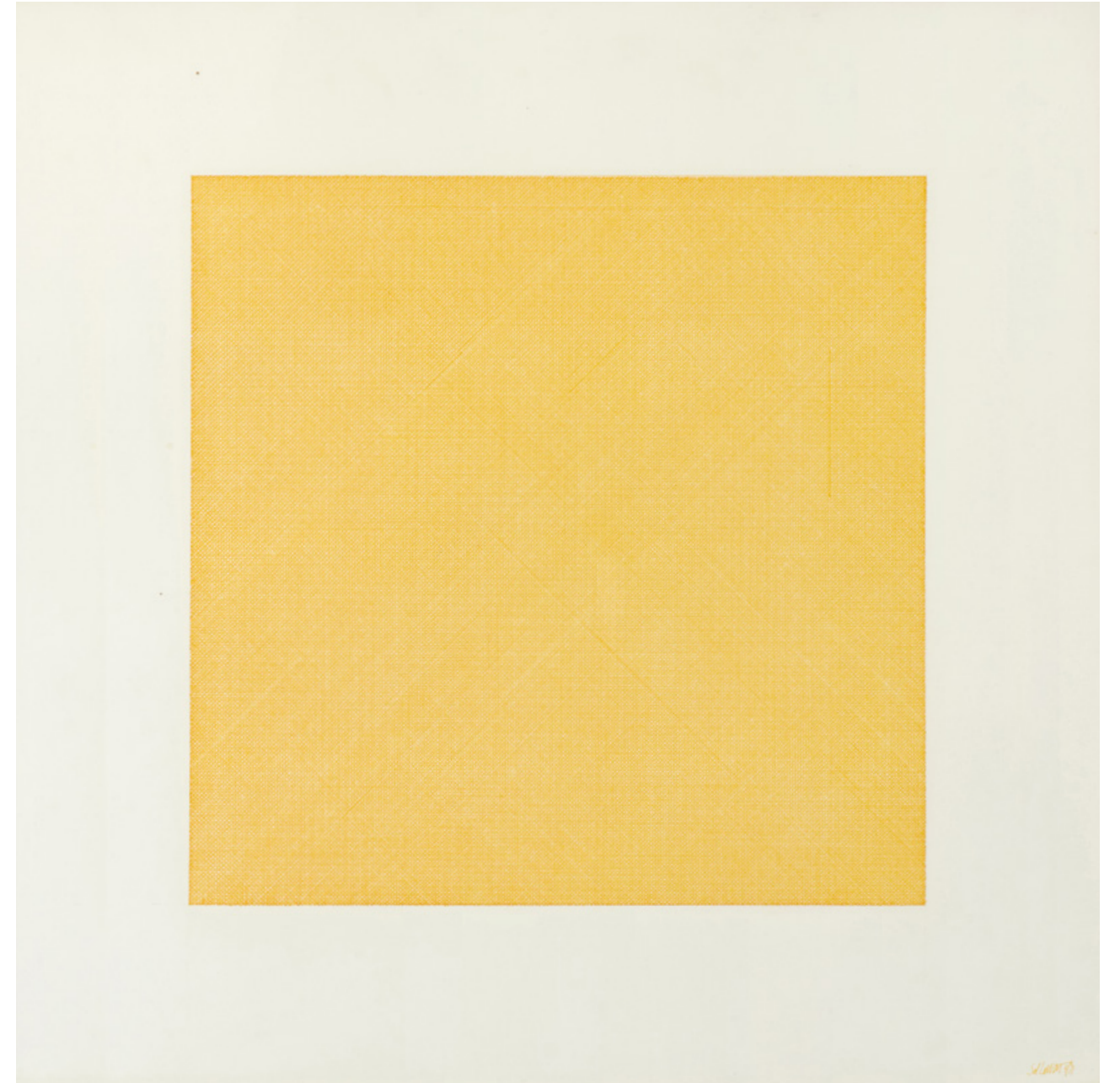
SOL LEWITT, R82, 1972, GERISSENES PAPIER, 54,9 x 24,5 cm

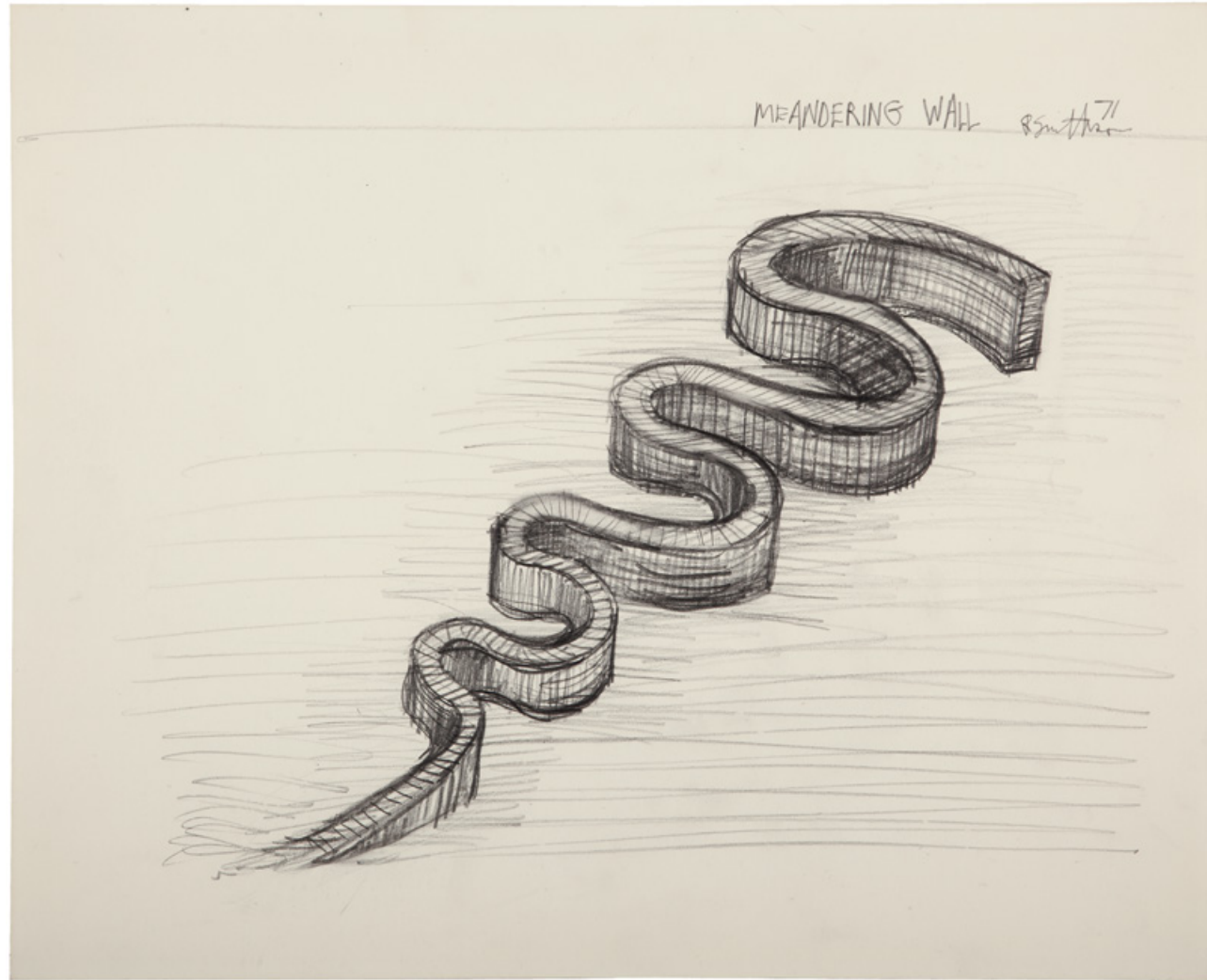
SOL LEWITT, LINES FROM THE CENTER OF RANDOM LENGTH. LEFT: NOT-STRAIGHT, RIGHT: STRAIGHT, 1972, TUSCHE AUF PAPIER, 35,6 x 35,4 cm



SOL LEWITT, TORN PAPER PIECE WHITE, 1975, COLLAGE, 46 x 45 cm
SOL LEWITT, UNTITLED, 1971, GEFALTETES PAPIER, 20,5 x 20,5 cm

SOL LEWITT, LINES IN FOUR DIRECTION SUPERIMPOSED (YELLOW), 1971, TUSCHE AUF PAPIER, 45,5 x 45,5 cm





ROBERT SMITHSON, MEANDERING WALL, 1971, BLEISTIFT AUF PAPIER, 32 x 39,5 cm

DRAWING THROUGH PROCESS

REVISITED – PART II



AUSSTELLUNGANSICHTEN DES 2. AUSSTELLUNGSTEILS, 21.06.2023 – 18.10.2023 IM METROPOL KUNSTRAUM, MÜNCHEN







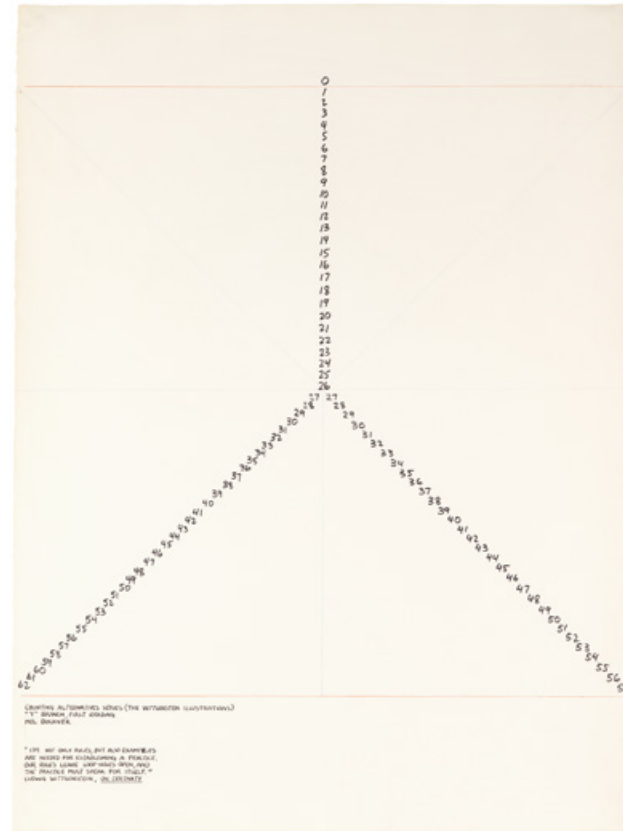
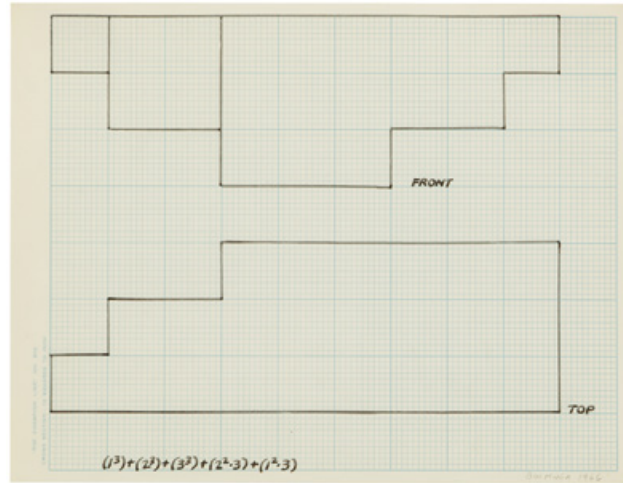


FRANZ ERHARD WALTHER, 100 MITTELPUNKTZEICHNUNGEN, 1963, BLEISTIFT AUF PAPIER, 100 BLÄTTER, Je 20,9 x 14,8 cm



GORDON MATTA-CLARK, UNTITLED (ENERGY TREE), 1972/73, BLEISTIFT UND FILZSTIFTE AUF PAPIER, 48 x 61 cm
GORDON MATTA-CLARK, UNTITLED (TREE FORMS), 1971, BLEISTIFT UND FILZSTIFT AUF PAPIER, 48 x 60,8 cm

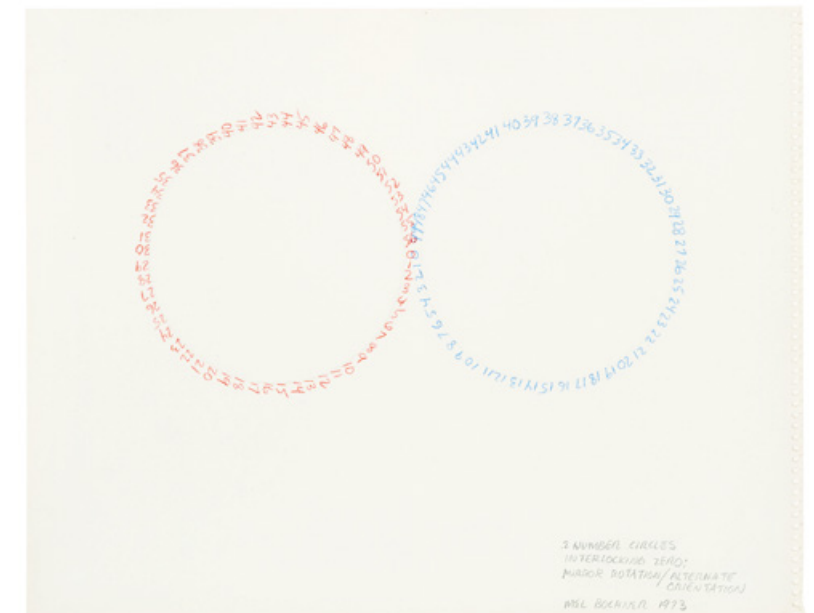
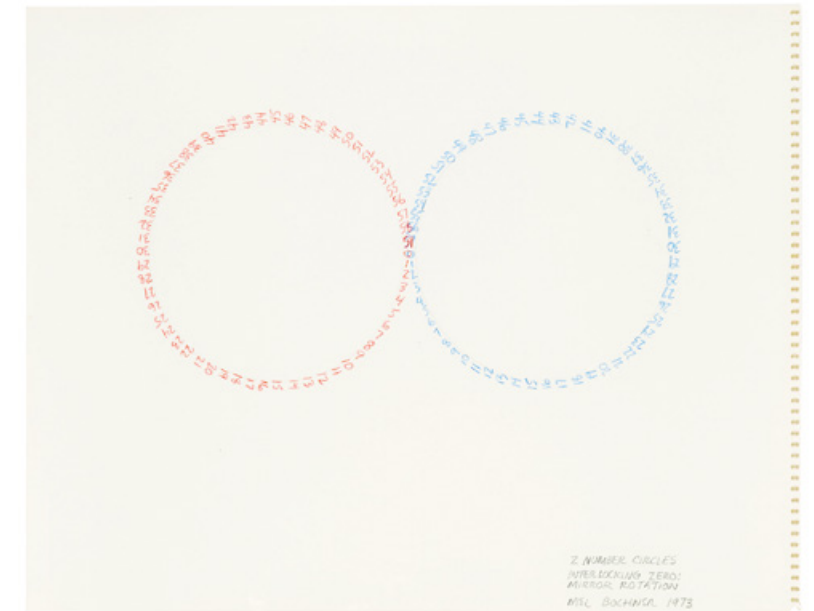
GORDON MATTA-CLARK, BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972, HOLZ, LINOLEUM, METALL UND 3 C-PRINTS GERAHMT, 106,7 x 110,2 x 28,9 cm, FOTOS JE 47 x 57 cm

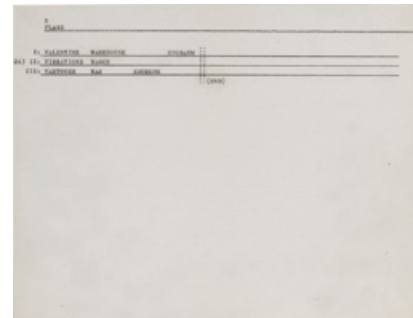
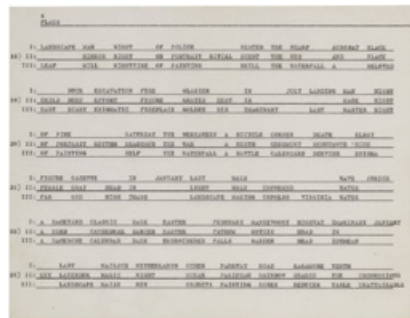
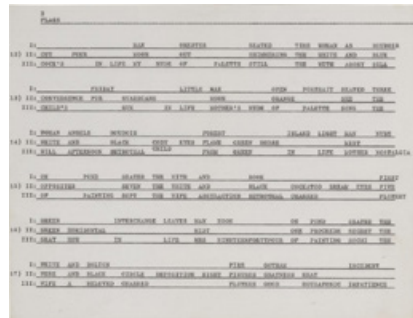
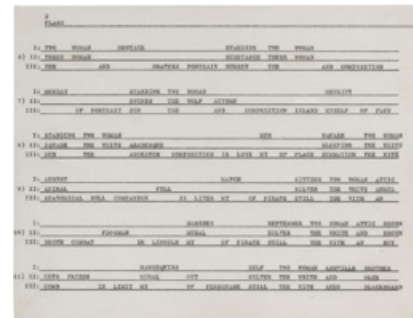
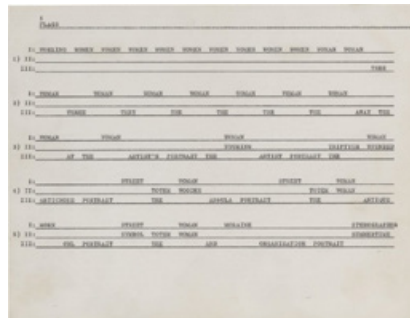
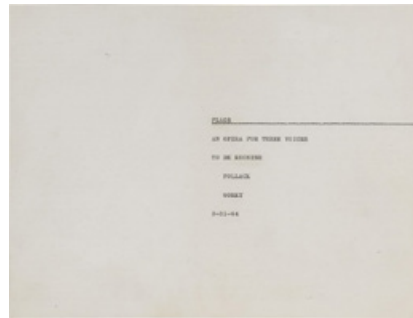


MEL BOCHNER, UNTITLED (STUDY FOR SCULPTURE: 6 PART HORIZONTAL PROGRESSION), 1966, TUSCHE AUF MILLIMETERPAPIER, 21,5 x 27,9 cm

MEL BOCHNER, WITTGENSTEIN ILLUSTRATION, 1971, BLEISTIFT, BUNTSTIFT, FILZSTIFT UND TUSCHE AUF PAPIER, 76 x 56,7 cm

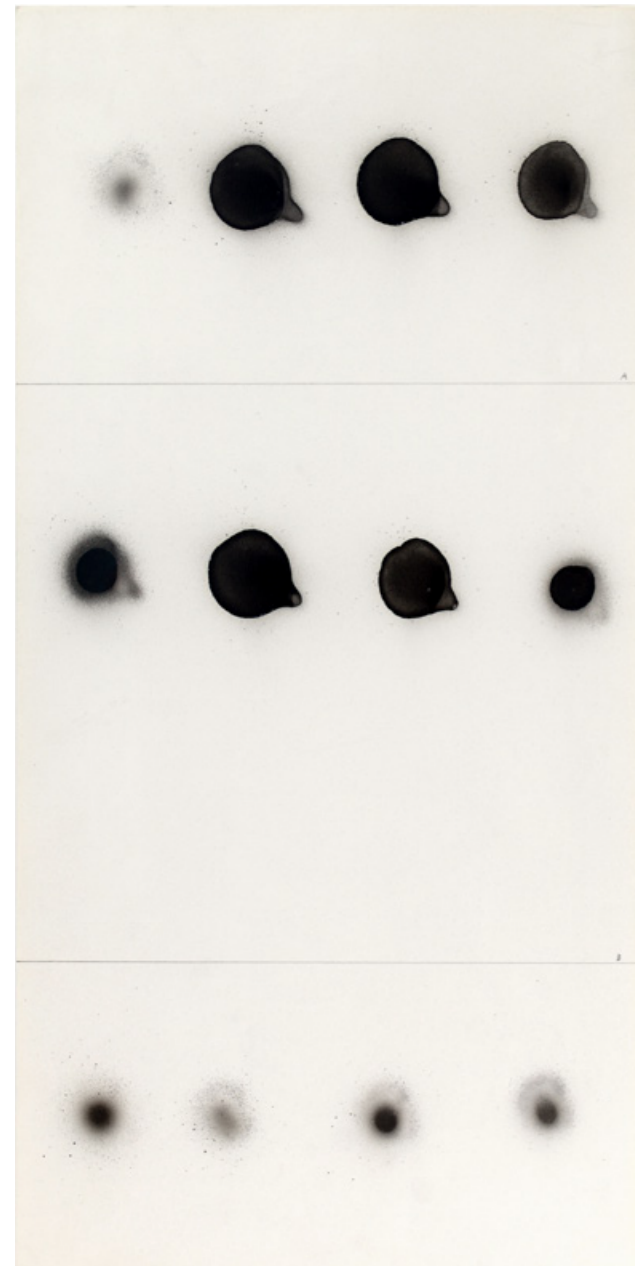
MEL BOCHNER, 2 NUMBER CIRCLES INTERLOCKING ZERO: MIRROR ROTATION AND 2 NUMBER CIRCLES INTERLOCKING ZERO: MIRROR ROTATION/ALTERNATE ROTATION
1973, BUNTSTIFT AUF ZWEI STRATHMORE PAPIEREN, Je 27,62 x 35,24 cm

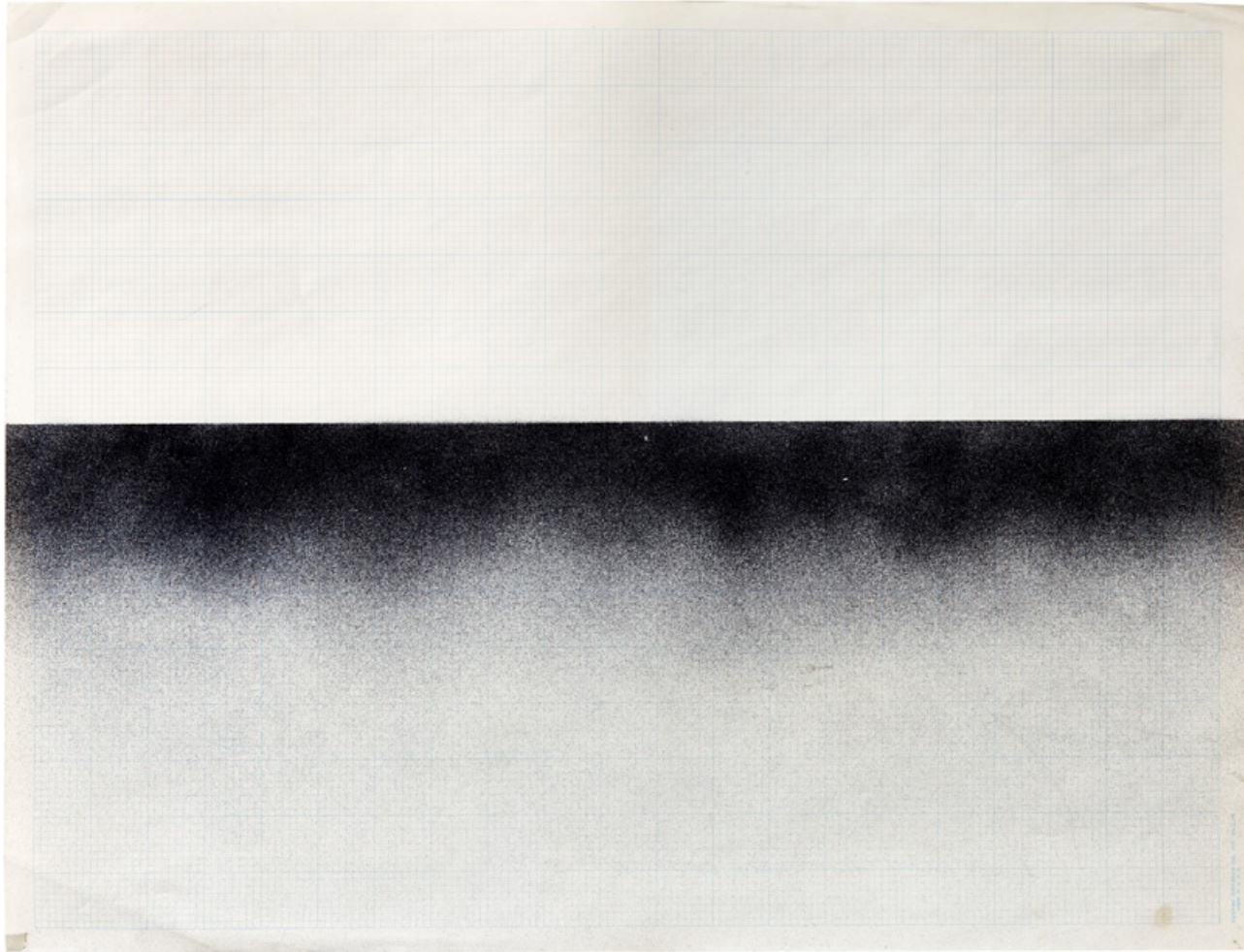




CARL ANDRE, FLAGS, AN OPERA FOR THREE VOICES, 1964, GETIPPTES MANUSKRIFT, SECHSTEILIG, JE 26,19 x 28,57 x 2,54 cm

MICHAEL VENEZIA, UNTITLED, 1974, TRANSLUZENTE RUSS-EMAILLE AUF GESTRICHENEM DRUCKERPAPIER, 58,5 x 27,5 cm

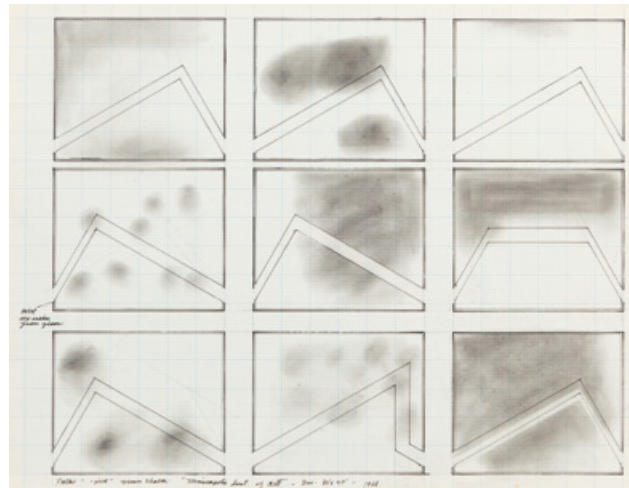
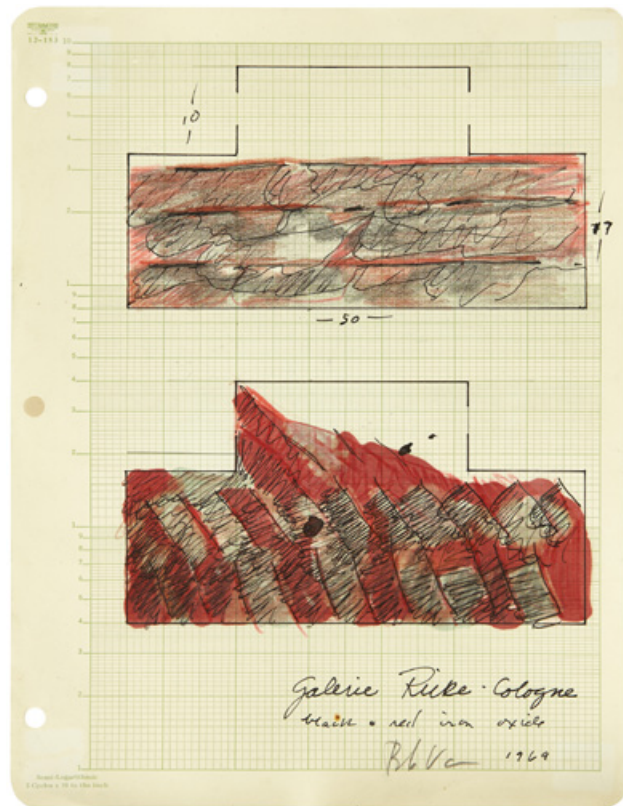




BILL BOLLINGER, UNTITLED, MITTE 1960ER JAHRE, SPRÜHFARBE AUF MILLIMETERPAPIER, 43,18 x 55,88 cm

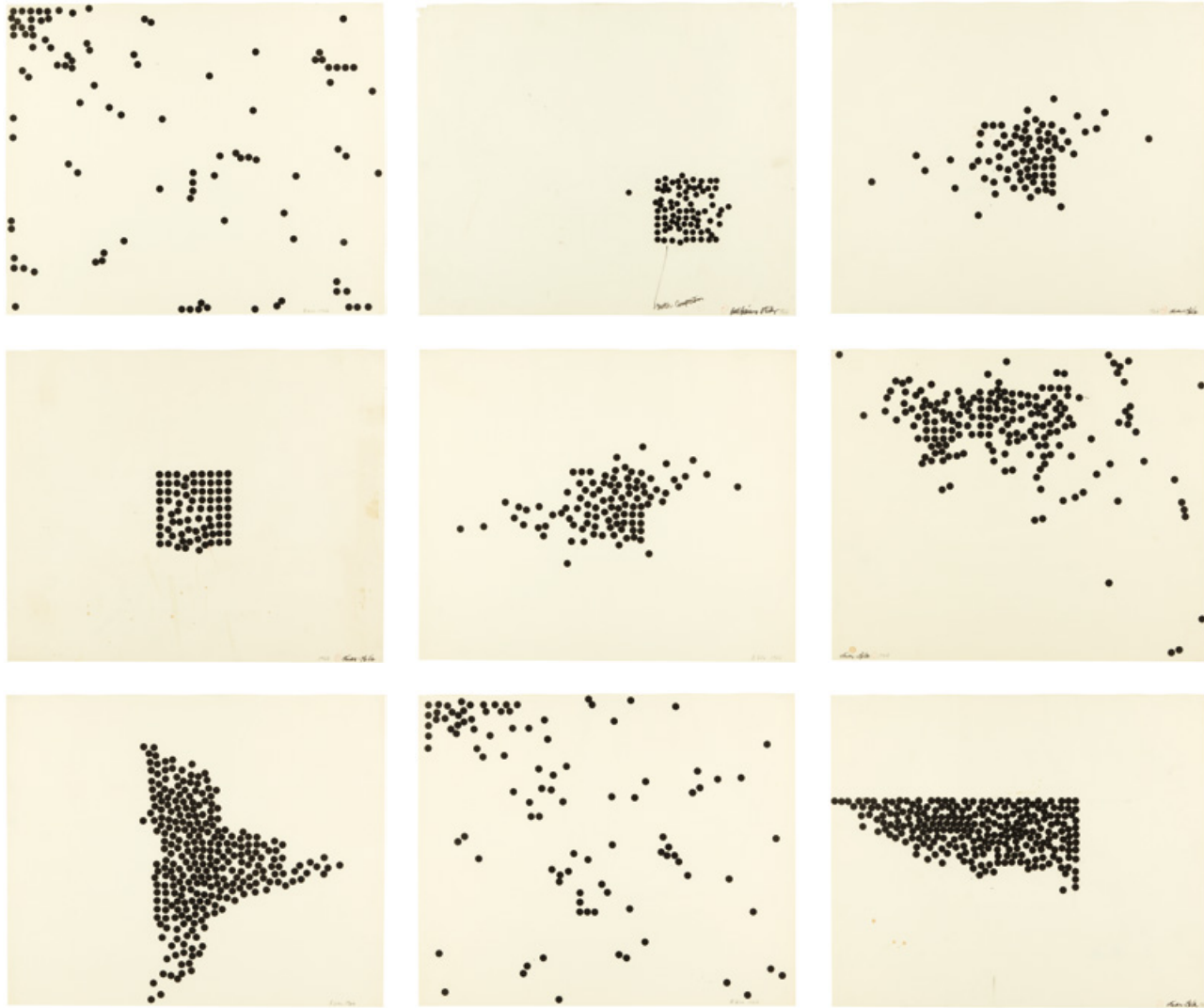
CHARLOTTE POSENENSKE, SPRITZBILD, 1964/65, SPRÜHFARBE AUF PAPIER, 34 x 24 cm





BARRY LE VA, UNTITLED, 1969, TINTE, FARBSTIFT UND FILZSTIFT AUF WAHRSCHEINLICHKEITSPAPIER, 27,6 x 21,6 cm
BARRY LE VA, MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART, 1968, BLEISTIFT UND TUSCHE AUF MILLIMETERPAPIER, 76,2 x 101,6 cm

BARRY LE VA, INSTALLATION #2 - RIGHT ANGULAR SECTION (ON A DIAGONAL), 1969, KREIDE, Format variabel



BARRY LE VA, BEARINGS ROLLED, 1966, TUSCHE AUF PAPIER, 15-TEILIG, Je 35 x 42,5 cm



STEPHEN KALTENBACH, TIME CAPSULE (JAN. 1. 2100 A.D.), 1969-70, ROSTFREIER STAHL, 20 x 6,35 cm



RICHARD TUTTLE, SPARROW (KÜNSTLERBUCH), 1965, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER, Je 20,5 x 15,5 cm



RICHARD TUTTLE, UNTITLED (COLLAGE DRAWING), 1977, AQUARELL UND COLLAGE AUF PAPIER, JE 35,6 x 27,9 cm

RICHARD TUTTLE, CENTER POINT DRAWING #9, 1974, BLEISTIFT, AQUARELL UND GOUACHE AUF PAPIER, 30,3 x 23 cm



RICHARD TUTTLE, CENTER POINT DRAWING #3, 1974, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER, 30,3 x 23 cm

RICHARD TUTTLE, CENTER POINT DRAWING #4, 1974, TUSCHE AUF PAPIER, 30,3 x 23 cm

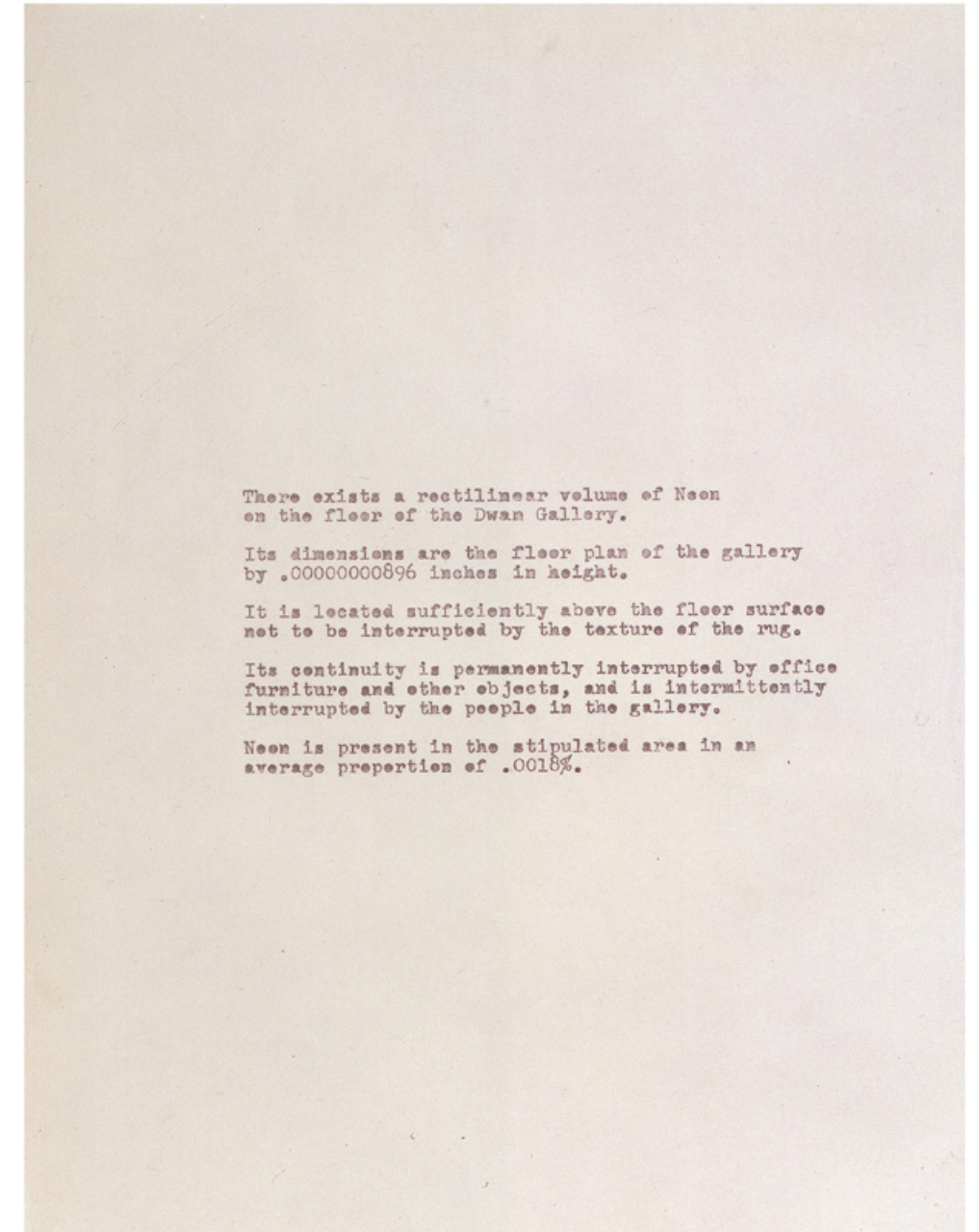
RICHARD TUTTLE, CENTER POINT DRAWING #10, 1974, BLEISTIFT AUF PAPIER, 30,3 x 23 cm

RICHARD TUTTLE, CENTER POINT DRAWING #1, 1974, BLEISTIFT, AQUARELL UND GOUACHE AUF PAPIER, 30,3 x 23 cm



SOL LEWITT, THE LOCATION OF A BLUE ANGLE, A RED STRAIGHT LINE, AND A YELLOW CIRCLE, 1975, BLEISTIFT UND FILZSTIFTE AUF PAPIER, 38 x 38 cm

FRED SANDBACK, NEON, FROM EIGHT-PART SCULPTURE FOR THE DWAN GALLERY (CONCEPTUAL CONSTRUCTION), 1969, MASCHINENGETIPPTER TEXT AUF PAPIER, 27,8 x 20,5 cm



There exists a rectilinear volume of Neon
on the floor of the Dwan Gallery.

Its dimensions are the floor plan of the gallery
by .0000000896 inches in height.

It is located sufficiently above the floor surface
not to be interrupted by the texture of the rug.

Its continuity is permanently interrupted by office
furniture and other objects, and is intermittently
interrupted by the people in the gallery.

Neon is present in the stipulated area in an
average proportion of .0018%.



AUSSTELLUNGANSICHTEN DES 2. AUSSTELLUNGSTEILS, 21.06.2023 – 18.10.2023 IM METROPOL KUNSTRAUM, MÜNCHEN



... contemplating an exhibition.

HERAUSGEBER Dr. Markus Michalke
REDAKTION Eva Tillig
GESTALTUNG Ellie Hochdörfer
ÜBERSETZUNG Chris Abbey
FOTONACHWEIS Maximilian Rossner, Arne Schultz
DRUCK Kastner AG, Wolnzach
© 2023 METROPOL KUNSTRAUM, München

WILLIAM ANASTASI
CARL ANDRE
JENNIFER BARTLETT
MEL BOCHNER
ALIGHIERO BOETTI
BILL BOLLINGER
MICHAEL BUTHE
HANNE DARBOVEN
DAN FLAVIN
ROBERT GROSVENOR
MICHAEL HEIZER
STEPHEN KALTENBACH
IMI KNOEBEL
BARRY LE VA
SOL LEWITT
GORDON MATTA-CLARK
ROBERT MORRIS
CHARLOTTE POSENENSKE
FRED SANDBACK
ALAN SARET
JOEL SHAPIRO
ROBERT SMITHSON
RICHARD TUTTLE
MICHAEL VENEZIA
FRANZ ERHARD WALTHER
LAWRENCE WEINER