

«A world of things can be done with this incredible material.» Robert Barrys Arbeit mit ungreifbaren Materialien und Energieformen

Christian Berger

Möchte man die Potenziale einer materialorientierten Kunstwissenschaft herausstellen, erscheint es geradezu paradox, dies ausgerechnet anhand einer Form von Kunst unternehmen zu wollen, die ihrerseits nach verbreiteter Vorstellung die Priorität der gedanklichen Entwicklung des Kunstwerks gegenüber dessen konkreter materieller Ausgestaltung postulierte. Genau dies möchte ich aber im Folgenden tun und damit den materialitätsbezogenen Aspekten jener konzeptualistischen Praktiken der späten 1960er und frühen 1970er Jahre zu ihrem Recht verhelfen, die immer noch häufig unter das vor gut einem halben Jahrhundert von der Kritikerin Lucy R. Lippard und dem Kritiker John Chandler geprägte und durch Lippards 1973 veröffentlichte Anthologie *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* breit bekannt gewordene Schlagwort einer «Dematerialisierung» der Kunst gefasst werden.¹ Der häufig kritisierte, doch bis heute äusserst gängige Begriff steht paradigmatisch für eine Perspektive, die einflussreiche Teile der Forschung insbesondere zur anglo-amerikanischen Conceptual Art lange Zeit bestimmt hat und der zufolge die betreffenden Künstler:innen insgesamt die Idee und das häufig sprachlich verfasste Konzept gegenüber der materiellen Verfasstheit ihrer Arbeiten privilegiert hätten. Die folgenden Ausführungen sollen dieses Bild in verschiedener Hinsicht hinterfragen. Im Zuge dessen werden auch Korrelationen der Konzepte von Materialität und Autor:innen-schaft sowie deren ethische und politische Implikationen zu diskutieren sein. Als Fallstudie wird die überraschend materialorientierte Praxis des New

Christian Berger, «A world of things can be done with this incredible material.» Robert Barrys Arbeit mit ungreifbaren Materialien und Energieformen, in: Roger Fayet und Regula Krähenbühl (Hrsg.), *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zürich: Scheidegger & Spiess / SIK-ISEA, Heidelberg: arthistoricum.net 2022 (outlines, Band 12), S. 73-96, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1047.c14530>

Yorker Künstlers Robert Barry betrachtet und ein besonderer Fokus auf die Frage gerichtet, welche Dimensionen und Potenziale von Materialität darin zum Ausdruck kommen. Dies geschieht im Bestreben einer Klärung grundsätzlicher Einordnungs- und durchaus auch Bewertungsfragen konzeptualistischer Kunst im Allgemeinen und der Praxis dieses Künstlers im Besonderen.

Barry zählt zu jenem Kreis vornehmlich weisser, männlicher, in New York tätiger Künstler, die lange das historische Bild der anglo-amerikanischen Conceptual Art und der Konzeptkunst überhaupt geprägt haben. In jüngerer Zeit wurde dieses Bild einer überfälligen Korrektur unterzogen, etwa im Hinblick auf die Bedeutung von Künstlerinnen, Black, Indigenous and People of Color sowie Praktiken in anderen Weltregionen. Folglich wird die Conceptual Art heute zumeist als Teil eines weiteren Feldes («globaler») Konzeptualismen begriffen und insgesamt stärker diversifiziert betrachtet.² In Korrespondenz zu dieser notwendigen Revision wird im Folgenden versucht, das Bild des anglo-amerikanischen Konzeptualismus dadurch zu differenzieren, dass die Praxis eines seiner bekanntesten Vertreter auf unterbelichtete Aspekte untersucht wird. Letztlich geht es darum, das wichtige Anliegen einer Ausweitung, Diversifizierung und Infragestellung des Kanons dadurch zu ergänzen, dass die Kategorien, auf denen dieser Kanon basiert, hinterfragt werden.

Gerade im Hinblick auf Barry haben einflussreiche Autor:innen immer wieder generelle Annahmen entwickelt und auf dieser Basis Wertungen vorgenommen, die es zu problematisieren gilt. Insbesondere drei Tendenzen sind hier hervorzuheben. Erstens haben Künstlerkollegen wie Joseph Kosuth oder Terry Atkinson von der 1968 im englischen Coventry gegründeten Gruppe Art & Language und ausserdem Kunsthistoriker:innen wie der seit 1971 ebenfalls mit Art & Language assoziierte Charles Harrison sowie zwei der Herausgeber:innen der einflussreichen Zeitschrift *October*, Benjamin Buchloh und Rosalind Krauss, Barry in unterschiedlichen Schattierungen als theoretisches und kritisches Leichtgewicht betrachtet. Atkinson warf Barry vor, dass dessen Aussagen in mehrfacher Hinsicht unterbestimmt seien und zu viele Lesarten offenliessen, um als vollgültige theoretische Statements durchzugehen. Speziell seine Aussagen über Materie und Material seien verkürzt oder unzutreffend. Barry verbleibe alten künstlerischen Traditionen metaphorischer Sprachverwendung verhaftet, gegen die sich die Konzeptkunst aus seiner Sicht zu wenden habe.³

Diese Geringschätzung verbindet sich, zweitens, mit dem Vorwurf einer unreflektierten Verhaftung in überkommenen Traditionen und insbesondere

den Kategorien der Malerei. Krauss schrieb von einem «tiefsitzenden Traditionalismus im Hinblick auf Bedeutung» und diagnostizierte bei Barry ein unzeitgemässes Insistieren auf künstlerischer Innerlichkeit.⁴ Für Kosuth wie für Buchloh, deren Positionen ansonsten von scharfen Divergenzen geprägt sind, blieb Barry, der wie zahlreiche andere Künstler:innen seiner Generation zunächst an Gemälden gearbeitet hatte, im Grunde stets ein Maler, der sich lediglich – so Kosuth – auf unsichtbare Materialien verlegte oder, wie Buchloh ausführt, Fragen der Platzierung und Installation in den Schaffensprozess integrierte, aber letztlich weiterhin Formen gestaltete. Kosuth rechnete Barry daher nicht zum engeren Kreis «reiner» Konzeptkunst, zu dem für ihn letztlich nur Art & Language, On Kawara, Christine Kozlov und er selbst zählten.⁵

Für Harrison liessen sich Barry und andere (vermeintliche) Konzeptkünstler:innen einem «extended Modernist canon» zurechnen.⁶ Sie hätten das modernistische Transzendenzversprechen in neuer Erscheinung fortgeführt, indem sie eine imaginierte Präsenzerfahrung von etwas nicht Sichtbarem evozierten. Dies widerspricht Harrisons Überzeugung, wonach die «Krise des Modernismus» der zentrale Bezugspunkt der Konzeptkunst gewesen sei, die darauf mit den Mitteln der Sprache reagiert und «Theorie als eine Form von Kunst» propagiert habe.⁷ In unterschiedlichen Schattierungen demonstrieren Buchloh, Harrison und Krauss eine dominante Tendenz anglo-amerikanischer Kunstgeschichtsschreibung, künstlerische Tendenzen der 1960er Jahre grundsätzlich in den Kategorien jenes formalistischen Modernismus zu diskutieren, der in der Zeit nach 1945 von dem äusserst einflussreichen Kritiker Clement Greenberg verfochten wurde. Bildeten für Greenberg medienspezifische Selbstreflexivität und die «rein und ausschliesslich optisch[e] Erfahrung» die Essenz der Kunst, so zeichnete sich die Konzeptkunst gemäss Buchloh und Harrison durch eine «elimination of visibility» und die «suppression of the beholder» aus.⁸

Drittens schliesslich wurde Barrys Kunst als Inbegriff jener Tendenz zur «Dematerialisierung» gesehen, wie sie Lippard und Chandler 1968 diagnostiziert hatten. In Alexander Alberros einflussreicher Studie *Conceptual Art and the Politics of Publicity* trägt das Barry gewidmete Kapitel den Begriff etwa als Überschrift.⁹ Doch hat die jüngere Forschung dieses Bild ein Stück weit korrigiert. Autor:innen wie Douglas Kahn und James Nisbet haben herausgearbeitet, wie bedeutsam für Barry die Auseinandersetzung mit Formen und Vorstellungen von Energie und in Korrespondenz dazu Materie war.¹⁰ Nisbet sowie Birgit Eusterschulte haben die Bedeutung von Materialität

ausserdem im Hinblick auf Barrys *Inert Gas Series* diskutiert, für die der Künstler nicht wahrnehmbare Edelgase in die Atmosphäre entliess und die häufig als zentrales Beispiel für Barrys «dematerialisierte» Kunst herangezogen wurde.¹¹

In Anknüpfung an diese Forschungen behandelt der vorliegende Text eine Gruppe von Arbeiten aus dem Jahr 1969, in denen Barry diese reaktions-trägen Edelgase sowie Radiowellen, Ultraschall, elektromagnetische Felder und radioaktive Substanzen einsetzte. Zum einen soll herausgearbeitet werden, was eine auf Vorstellungen von Materialität und auf den spezifischen Eigenschaften von (zumindest im Kunstkontext) ungewöhnlichen Materialien basierende konzeptualistische Praxis zu leisten vermag. Es soll zum andern gezeigt werden, wie Barry eine spezifische Programmatik und Ethik der Arbeit mit Materialien und Energieformen entwickelte, die überraschende Anknüpfungspunkte zu neueren theoretischen Auffassungen eines Handlungspotenzials der Materialien bietet und zugleich – im Unterschied zu den meisten dieser Ansätze – immer auf das menschliche Subjekt bezogen bleibt. Letztlich, so die These, ist Barrys Kunst weitaus weniger als Überwindung des konventionellen Kunstwerks, seiner Materialität und seiner Privilegierung visueller Erfahrung zu sehen, denn als der Versuch, die Erfahrung einer Wirklichkeit, die sich in vielfacher Hinsicht dem direkten sinnlichen Zugriff verweigert, mit neuen Formen künstlerischer Praxis zu beantworten.

«These forms certainly do exist»

Anfang 1969 präsentierte der New Yorker Galerist und Ausstellungsorganisator Seth Siegelau eine Gruppenausstellung von vier Künstlern, mit denen er in der Folge weitere Projekte organisieren sollte – Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Den Katalog dieser nach den Daten schlicht *January 5–31, 1969* betitelten Präsentation begriff Siegelau als dem Galerieraum zumindest gleichgestellte Ausstellungsplattform. Von Barry sind dort insgesamt acht Arbeiten mit exakten technischen Angaben und Informationen zu den Besitzverhältnissen gelistet.¹² Für die ersten beiden Exponate, *Wall to Wall interior Piece* und *Outdoor nylon monofilament installation*, arbeitete der Künstler mit dünnen Schnüren, die er durch Räume oder im Aussenraum zwischen Gebäuden spannte. Die sechs weiteren Arbeiten basierten auf der Verwendung beziehungsweise Hervorbringung von

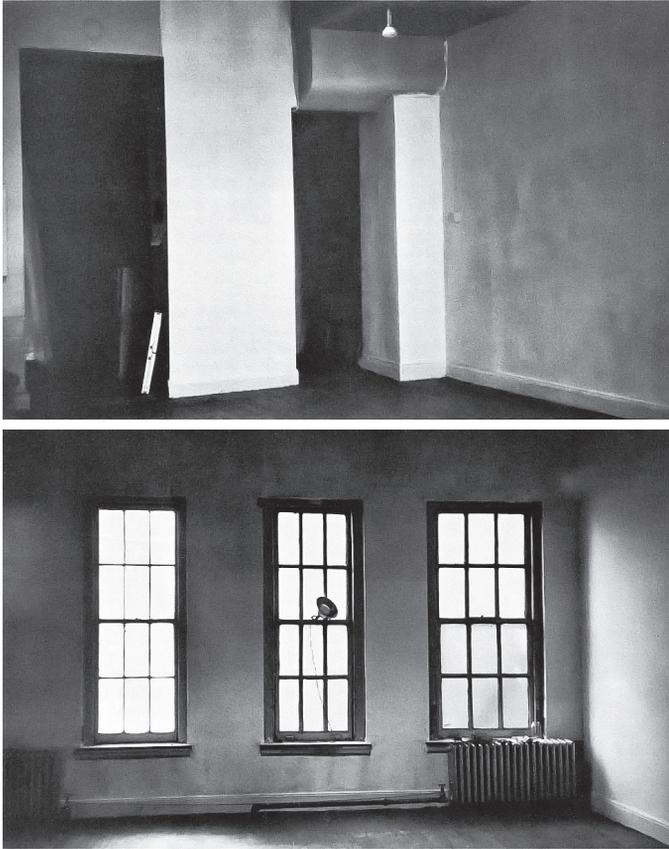


Abb. 1 Robert Barry, «2 photographs of artist's studio being occupied simultaneously by Catalog numbers 4 and 5», in: *January 5-31, 1969*, Ausst.-Kat. Seth Siegelaub, New York, 1969, nicht paginiert

elektromagnetischen Wellen, Ultraschall und radioaktiven Isotopen. Keine der Arbeiten war in der Ausstellung sichtbar, doch zwei von ihnen wurden im Galerieraum präsentiert. Barry arbeitete für *88 mc Carrier Wave (FM)* (Nr. 4) sowie *1600 kc Carrier Wave (AM)* (Nr. 5) mit Radiowellen, die sich durch spezifische Eigenschaften auszeichnen, aber sich der menschlichen Wahrnehmung entziehen.¹³ Die Wellen wurden durch zwei Transmitter erzeugt, die in einem Wandschrank verborgen waren. An den Wänden verwiesen einfache Schildchen auf die Präsenz der Wellen.¹⁴ In Korrespondenz dazu zeigt der Katalog zwei Fotografien des leeren Künstlerateliers (Abb. 1). Laut Bildlegende wurde der Raum zum Zeitpunkt der Aufnahme von diesen zwei



Abb. 2 Robert Barry, *0,5 Microcurie Radiation Installation, 5 January 1969. 4 Barium-133 Capsules Buried in Central Park in 2 Different Locations. Duration 10 Years*, Schwarz-Weiss-Fotografie des Installationsorts, 16,5 × 24,2 cm

Arbeiten gleichzeitig eingenommen. In beiden Präsentationsformen – Galerieraum und Katalog – ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen tatsächlicher materiell-energetischer Präsenz und völliger Unsichtbarkeit.¹⁵

Andere Exponate befanden sich ausserhalb des Ausstellungsraums oder verblieben im Projektstadium.¹⁶ Eine Installation mit Ultraschall (Nr. 7) lief lediglich am Tag vor der Ausstellungseröffnung und ist im Katalog entsprechend datiert. Für die *0,5 Microcurie Radiation Installation* (Nr. 8) vergrub Barry vier Kapseln mit kleinen, zumindest nach damaligen Massstäben gesundheitlich unbedenklichen Mengen eines radioaktiven Isotops an zwei Orten im New Yorker Central Park und fotografierte die entsprechenden Bereiche (Abb. 2–3).¹⁷ Diese Bilder erlauben keine präzise lokale Bestimmung und geben auch sonst keinerlei Details zu erkennen.

Strahlende Isotope liessen sich Ende der 1960er Jahre noch problemlos aus Katalogen für naturwissenschaftlichen Laborbedarf beziehen.¹⁸ Barry bestellte für die *January Show* das Element Barium, da es klanglich mit dem Namen «Barry» korrespondierte.¹⁹ Sein Beitrag zu Harald Szeemanns Ausstellung *When Attitudes Become Form* im März / April 1969 in der Kunsthalle Bern bestand ebenfalls aus einer Arbeit mit nuklearer Strahlung: Hierfür deponierte er eine mit dem radioaktiven Uransalz Uranylнитrat ($\text{UO}_2(\text{NO}_3)_2$)



Abb. 3 Robert Barry, *0.5 Microcurie Radiation Installation, 5 January 1969. 4 Barium-133 Capsules Buried in Central Park in 2 Different Locations. Duration 10 Years*, Schwarz-Weiss-Fotografie des Installationsorts, 16,5 × 24,2 cm

gefüllte Phiole auf dem Dach der Kunsthalle. In einem späteren Interview beschrieb Barry, wie Szeemann ihm nicht erlaubte, die Kapsel mit dem radioaktiven Material, das er vorher problemlos im Gepäck über den Atlantik und durch die Sicherheitskontrolle am Flughafen befördert hatte, in einem der Ausstellungsräume zu deponieren. In der Folge sei er auf die Idee gekommen, die Kapsel auf dem Dach zu platzieren, sodass «a big radioactive cloud over the show» schweben würde.²⁰

Eine im Katalog abgedruckte Schwarzweissfotografie zeigt im unteren Viertel die Obergeschoss- und Dachpartie des Gebäudes und darüber den von Strom- oder Telegrafleitungen durchzogenen Himmel (Abb. 4). Auch diese Fotografie gibt nichts Entscheidendes zu erkennen. Lediglich der ungewöhnliche Bildausschnitt verweist auf den Ablageort und mag zudem die Ausdehnung der radioaktiven Wolke evozieren, die für das menschliche Auge wie auch die Linse der Kamera unsichtbar bleibt.

Anfang März 1969 flogen Barry und Siegelau nach Los Angeles, wo Barry an drei Tagen kleine Mengen reaktionsträger Edelgase – Helium, Neon, Argon, Krypton und Xenon – an verschiedenen Orten in der Stadt und ihrer Umgebung in die Atmosphäre entliess. Die Ausstellung – seine erste Einzelausstellung mit Siegelau – fand im folgenden Monat statt.²¹ Die

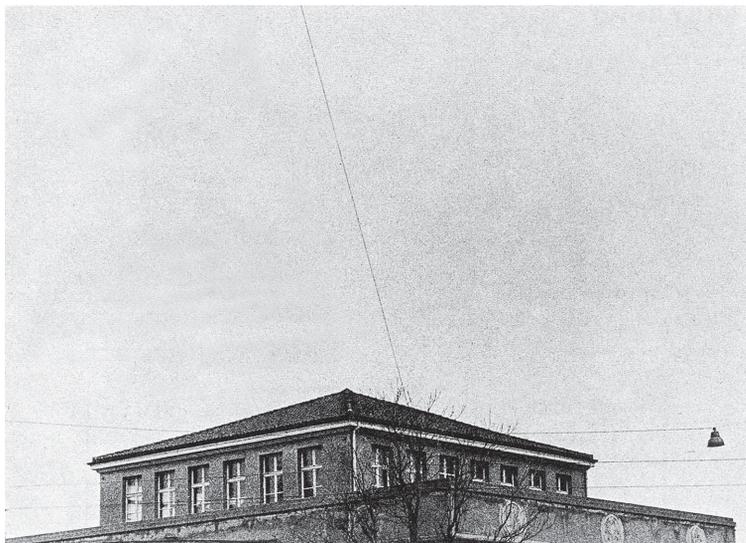


Abb. 4 Robert Barry, *Photograph of the roof of Kunsthalle Berne, being occupied by the radiation from «Uranyl Nitrate ($UO_2(NO_3)_2$)»*, in: *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 22.3.–27.4.1969

Adressat:innen von Siegelaubs Verteiler erhielten mit der Post ein Plakat im Format von etwa 60 × 90 Zentimeter (Abb. 5), auf dessen ansonsten vollständig weisser Vorderseite lediglich eine einzelne Textzeile am unteren Rand auf die Arbeit verwies. Dort steht in Versalien:

ROBERT BARRY / INERT GAS SERIES / HELIUM, NEON,
 ARGON, KRYPTON, XENON / FROM A MEASURED VOL-
 UME TO INDEFINITE EXPANSION / APRIL, 1969 / SETH
 SIEGELAUB 6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD,
 CALIFORNIA 90028/213 HO 4-8383

An der genannten Anschrift, 6000 Sunset Boulevard, verfügte Siegelaub jedoch über keinen Galerieraum. Allerdings ist die Forschung bislang zu Unrecht davon ausgegangen, dass es sich um eine rein fiktive Anschrift handelt. Tatsächlich befand sich unter dieser Adresse das «Hollywood Call Board», ein Sekretariatsservice, den Siegelaub ausfindig gemacht und für die Dauer der Ausstellung beauftragt hatte, das Telefon in seinem Namen zu beantwor-

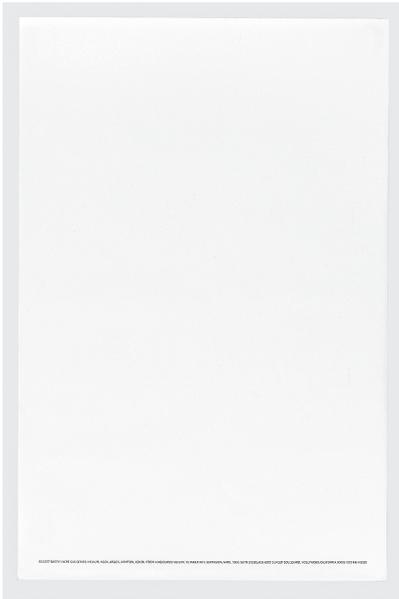


Abb. 5 Robert Barry, *Inert Gas Series*, 1969, Ausstellungsplakat, Offsetdruck, 89,3 × 58,8 cm

ten. Die Telefonistinnen bekamen einen Text über die Arbeit zur Verfügung gestellt und sollten auch auf Fragen antworten.²² Die geradezu ikonische Adresse der Agentur war für Barry von grosser Bedeutung. Der Strassenname Sunset Boulevard liess ihn späteren Aussagen zufolge insbesondere an Billy Wilders gleichnamigen Film denken.²³

Das heutige Bild der *Inert Gas Series* allerdings ist weniger durch das weitgehend leere Plakat geprägt, sondern vor allem durch die Fotografien, die auf Initiative von Siegelauab an den Orten entstanden (etwa Abb. 6).²⁴ In allen beschriebenen Fällen, bei den Innenaufnahmen des Ateliers in *January 5–31, 1969*, der Ansicht der Dachpartie der Kunsthalle Bern und den Bildern zur *Inert Gas Series*, ergeben sich grundlegende Fragen zur Rolle fotografischer Dokumentation. Barry artikuliert seine ambivalente Einstellung gegenüber diesen Elementen, denen innerhalb konzeptualistischer Praktiken grosse Bedeutung zukam und deren Status bereits zu dieser Zeit von Künstler:innen und Kritiker:innen diskutiert wurde, unter anderem in einem Interview vom Mai 1969. Dort erklärte er im Hinblick auf diese Arbeiten: «You see, I sort of allow photographs because they sort of prove the point that there



Abb. 6 Robert Barry, *Inert Gas Series: Helium. Sometime during the morning of March 5, 1969, 2 cubic feet of Helium will be released into the atmosphere, 1969*, Detail der Dokumentation

was nothing to photograph», in Zukunft wolle er vollständig auf solche Bilder verzichten.²⁵ Etwas früher, in einem Interview für die *January Show*, beschrieb er seinen bisherigen künstlerischen Weg als schrittweise Verabschiedung von der Idee, «that art is necessarily something to look at.»²⁶

Es erscheint somit naheliegend, diese Arbeiten vor allem als Versuche zu interpretieren, Kunst vom Primat der Sichtbarkeit zu lösen, und damit als Statements gegen den formalistischen Modernismus Clement Greenbergs und seiner Gefolgsleute. Doch adressieren Barrys kritische Stellungnahmen vor allem das spezifische Problem fotografischer Dokumentation innerhalb konzeptualistischer Praktiken und nicht die visuelle Dimension von Kunst an sich. Dies erschwert den Versuch, seine Arbeiten als direkte Wendung gegen Greenbergs Fixierung auf das Sichtbare einzuordnen. Er selbst betonte später explizit, dass es ihm ursprünglich nicht um eine solche Visualitätskritik gegangen sei, auf die Autoren wie Buchloh ihn festlegen wollten.²⁷

Tatsächlich verdeutlicht die Analyse von Barrys Arbeiten und Statements durchaus, wie sehr den Künstler die Frage der Wahrnehmung und der Wahrnehmbarkeit von Kunst beschäftigte. Die Verabschiedung klassischer Vorstellungen von (bildender) Kunst und damit der Dominanz des Visuellen

in den *Visual Arts* ist seiner Praxis geradezu notwendig eingeschrieben. Doch sah er dies eher als eine Überschreitung der Grenzen des Visuellen denn als Verzicht oder Verlust.²⁸ Direkt an die oben zitierte Wendung über die Sichtbarkeit der Kunst schloss der Künstler folgende Überlegungen an: «I'm not only questioning the limits of our perception, but the actual nature of perception. These forms certainly do exist, they are controlled and have their own characteristic.»²⁹

Es scheint, als würde Barry hier das Konzept der Wahrnehmung getrennt von seiner impliziten oder expliziten Beschränkung auf die menschliche Sinneswahrnehmung denken, allerdings ohne den Fokus auf menschliche Subjektivität zu verabschieden. So heisst es ein paar Sätze weiter: «As with any art, an interested person reacts in a personal way based on his own experience and imagination. Obviously, I can't control that.»³⁰ Letztlich geht es darum, die Rezipient:innen von der Existenz der Arbeit wissen zu lassen, woraus sich verschiedene Reaktionen ergeben, die von der individuellen Erfahrung und Vorstellungskraft abhängen.

«I suppose I could be called a materialist»

Barry beschäftigte sich eingehend mit den Eigenschaften und Potenzialen der verwendeten Substanzen und Energieformen.³¹ Doch verzichtete er um die Entstehungszeit auf ausführliche Darlegungen und überhaupt auf eine theoretische Rahmung durch schriftliche Statements. Besonders augenfällig wird das im Katalog der *January Show*, wo jedem der vier Künstler eine Seite für ein solches Statement zur Verfügung stand und Barrys Seite als einzige leer blieb. Zeitgenössische Interviews transportieren kurze programmatische Aussagen, in denen der Künstler seine Wendungen gerne aus der Logik der eigenen Praxis erklärt und auch in anderer Hinsicht den persönlichen Charakter seiner Kunst akzentuiert.³²

Im Falle der hier behandelten Gruppe von Arbeiten lässt sich die Frage nach den Referenzpunkten von Barrys damaligem Tun wesentlich daran ablesen, welche spezifischen Eigenschaften die von ihm gewählten Substanzen und Energieformen charakterisierten und auf welche dieser Qualitäten er seine Aufmerksamkeit richtete. Bei den *Carrier Wave Pieces* der *January Show* sendeten die Transmitter, die Barrys Vater, ein Elektrotechniker und Hobbytüftler, gebaut hatte, Trägerwellen ohne akustische Modulation aus. Ein auf

die entsprechenden Frequenzen eingestelltes Empfangsgerät hätte also späteren Beschreibungen des Künstlers zufolge keinerlei Töne wiedergegeben. Doch überlagerte ihr Signal in der unmittelbaren Umgebung des Ausstellungsraums andere Radiostationen, die regulär auf diesen Frequenzen sendeten. Das Radiogerät wäre also im Ausstellungsraum, wo die Strahlung am stärksten war, und in seiner unmittelbaren Umgebung geradezu verstummt. Douglas Kahn hat diesen Eingriff treffend als Vorgang beschrieben, bei dem etwas zum Verschwinden gebracht wird, indem es durch etwas Stärkeres ersetzt wird – als ob ein Orchester spielte, aber sein Klang durch die Aussendung destruktiver Interferenzen zum Verstummen gebracht würde.³³

An den zwei verschiedenen Trägerwellen, der Ultrakurzwellen 88 *mc Carrier Wave (FM)* und der Mittelwellen 1600 *kc Carrier Wave (AM)*, interessierten Barry zusätzlich deren unterschiedliche Reichweiten: Während eine von ihnen die Atmosphäre durchdringe, pralle die andere an ihr ab. Zu diesen beiden Arbeiten bemerkte Barry: «One was more confined and the other was more expansive.»³⁴ In räumlichen Kategorien definierte er auch die lediglich am Tag vor Ausstellungsbeginn der *January Show* installierte Ultraschall-Arbeit *40 KHZ ultrasonic soundwave installation*. Im Unterschied zu Radiowellen dringt Ultraschall nicht durch Wände. Die Installation eines entsprechenden Geräts ermöglicht es daher, den Ausstellungsraum mit für das menschliche Gehör nicht wahrnehmbaren Tönen zu füllen, die von den Wänden wieder in den Raum zurückgeworfen werden. Dazu muss das Equipment allerdings offen im Raum platziert sein, weil eine Abdeckung oder eine Tür den Schall zurückhalten würde.³⁵ Bei der *January Show* wählte Barry vermutlich deswegen die Form einer lediglich kurzzeitigen Installation vor Ausstellungsbeginn, damit der Raum frei von technischen Geräten blieb. Ein Jahr später hingegen, bei der von dem Künstler und Kritiker Jack Burnham 1970 im Jewish Museum in New York organisierten Ausstellung *Software*, scheint ein solches Gerät offen in einem ansonsten vollständig leeren Raum platziert gewesen zu sein. Die im Katalog publizierten Ausstellungsansichten zeigen eine Vielzahl technischer Gerätschaften, mit denen Wissenschaftler:innen, Künstler:innen und Besucher:innen interagieren. Für Barrys Beitrag ist hingegen eine Doppelseite des Katalogs mit der Ansicht eines vollständig leeren Raums gefüllt (Abb. 7). Die darüber gesetzte Textzeile bestimmt die Frequenz der Ultraschallwellen (40 KHz) und beschreibt, wie diese, von den Wänden reflektiert, den Raum mit unsichtbaren Mustern und Formen ausfüllen würden. Das Gerät selbst, eine kleine schwarze Box mit einem metalle-

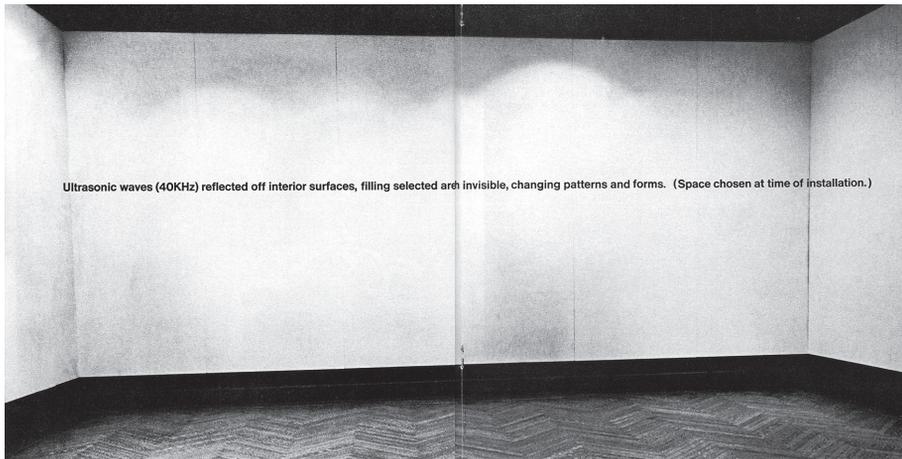


Abb. 7 Robert Barry, *Ultrasonic waves (40 KHz) reflected off interior surfaces, filling selected area with invisible, changing patterns and forms*, 1969, in: Jack Burnham, *Software. Information Technology. Its Meaning for Art*, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York; Smithsonian Institution, Washington, D. C., 1970–1971, S. 35–36

nen Schalltrichter, ist auf einer anderen Seite des Katalogs auf dem Schreibtisch des Museumsdirektors Karl Katz zu erkennen.³⁶

Auch bei der *Inert Gas Series* lag der Fokus auf dem Aspekt des Raums. Explizit benannt wird diese Dimension im Untertitel der Serie, «from a measured volume to indefinite expansion». Dieser beschreibt die stofflichen Eigenschaften der reaktionsträgen Edelgase, die sich nach ihrer Freisetzung zwar ausdehnen, aber mit keinem anderen Bestandteil der Atmosphäre vermischen. Das verleiht der Arbeit eine allenfalls durch den Umfang der Erdatmosphäre limitierte Ausdehnung und eine zeitlich unbegrenzte Existenz.³⁷ Noch stärker kommt diese zeitliche Komponente bei den *Radiation Pieces* zum Tragen. Barium-133 (¹³³Ba), das Barry anlässlich der *January Show* im Central Park deponierte, ist mit einer Halbwertszeit von 10,5 Jahren das stabilste Isotop des Leichtmetalls Barium; bei anderen Isotopen desselben Elements sind es teils nur wenige Sekunden oder Minuten.³⁸ Es wird künstlich hergestellt, sodass sich der Beginn seiner strahlenden Wirkung präzise bemessen lässt. Auf Basis der Halbwertszeit spezifizierte Barry im Katalog der *January Show* die Dauer der Installation auf etwa zehn Jahre – obgleich ihm bewusst war, dass die Substanz auch darüber hinaus strahlen würde.³⁹ Bei anderen *Radiation Pieces* vermerkte er stattdessen die Halbwertszeit, ohne diese als zeitlichen Abschluss zu definieren.⁴⁰ Für das bei *When Attitudes*

Become Form auf dem Dach der Kunsthalle Bern deponierte Uranylinitrat ($\text{UO}_2(\text{NO}_3)_2$) vermerkt der Katalogeintrag die geradezu unvorstellbare Dauer von $4,5 \times 10^9$, das heisst viereinhalb Milliarden Jahren – hier richtete er sich nach der Halbwertszeit von Uran.⁴¹

Einblicke in Barrys Überlegungen im betreffenden Zeitraum sowie in das Bild, das er von seiner Kunst hatte und vermitteln wollte, bieten eine Reihe früher Statements und Interviews. Besonders hervorzuheben sind zwei Gespräche, die Barry zwischen Frühjahr und Herbst 1969 mit der Kritikerin und Künstlerin Ursula Meyer sowie der Künstlerin Patricia Norvell führte. Meyer gab 1972 die Anthologie *Conceptual Art* heraus und wurde damit neben Lippard zu einer der wichtigsten Chronistinnen der neuen künstlerischen Tendenzen ihrer Zeit.⁴² Im Gespräch mit ihr ging Barry relativ ausführlich auf die Arbeiten aus der *January Show* und die *Inert Gas Series* ein. Seine Beschreibung der *0.5 Microcurie Radiation Installation* mündet in eine Art Lobrede auf das gewählte Material. Nachdem er zuerst die Fähigkeit der Strahlung beschreibt, wie auch die elektromagnetischen Wellen Wände zu durchdringen, führt er aus:

A radioactive isotope is an artificial material. It has – what they call Zero time – beautiful expression! That is the time when it is created. On the label of the small plastic vial in which it is contained, its «Zero time» is printed. From that moment on it starts losing its energy. Now the «half-life» in this particular case was ten years, which means that every ten years its energy is decreased by half; but it goes on to infinity, it never goes to nothing. Some isotopes have a half-life of a millionth of a second, some have a half-life of four billion years and some of fifteen minutes: i.e., every fifteen seconds the energy is halved. *But it never goes out of existence.*⁴³

Abgesehen von der Fokussierung auf den Aspekt der Zeitlichkeit demonstriert die zitierte Passage, wie Barry die nähere Bestimmung seiner Arbeit direkt aus den Charakteristika der gewählten Substanzen ableitet. Er bedient sich der Möglichkeiten, welche die Substanz in sich trägt, um dadurch eine neue Form einer zeitgebundenen Installation zu kreieren. Wie stark diese resultierende Arbeit durch die inhärenten physikalischen Eigenschaften des gewählten Materials geprägt ist, verdeutlicht Barry so:

A world of things can be done with this incredible material. And it is just letting them do what they are supposed to do. You cannot change a carrier or radiation wave; you can only know what it is supposed to do and let it do it. That's enough.⁴⁴

Dadurch verließ Barry nicht nur seiner Wertschätzung für die ungewöhnlichen Eigenschaften dieser Formen von Materie und Energie Ausdruck. Vielmehr erklärte er sie zu Handlungsträgern, die durch ihr eigenes Verhalten «eine Welt von Dingen» ermöglichten, ohne dass der Künstler selbst in diese Vorgänge einzugreifen bräuchte oder es überhaupt könnte.

Die Implikationen dieses Verzichts auf direkte künstlerische Intervention reflektierte Barry in einem Interview mit Patricia Norvell, das im Mai 1969 als Teil von deren Abschlussarbeit am New Yorker Hunter College entstand, wo Barry ebenfalls studiert hatte und zu diesem Zeitpunkt unterrichtete. Stärker als andere Quellen vermittelt das ausführliche Gespräch einen Einblick in die teilweise durchaus unabgeschlossenen Reflexionen, die Barry zu diesem Zeitpunkt gerade beschäftigten. Am Ende der Konversation betont er die Bedeutung grundsätzlicher Auswahl- und Entscheidungsprozesse hinsichtlich der Wahl seiner Materialien und der Frage des Umgangs mit ihnen, woraus er eine zunächst überraschende Selbsteinschätzung ableitet:

It all sort of centers around what an artist does choose to work with. [...] I myself try to do as little with it after I've made the choice as possible. In that sense, I suppose I could be called a materialist, in that I don't impose some process, some alien process, onto the material I've chosen. I just simply use it the way it is or think it's meant to be used.⁴⁵

Seinen «Materialismus» begründet Barry hier also weniger mit einer Betonung materieller Qualitäten in seiner Arbeit als vielmehr mit seiner Art des Umgangs mit ihnen – eines Umgangs, den er im Sinne einer Ethik definiert, die es verbieten würde, dem Material etwas «aufzuzwingen». Stattdessen gelte es, die Dinge selbst agieren zu lassen und dies nicht als Beschränkung, sondern im Gegenteil als Eröffnung von Möglichkeiten zu begreifen. Das zeugt von einem Interesse an Materialität, welches die Eigenaktivität der Materialien und deren Potenzial miteinbezieht – mit dem Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson liesse sich von ihren «Affordanzen» sprechen.⁴⁶ Hieraus

ergeben sich Brücken zwischen vermeintlich «dematerialisierter» Kunst und neueren Materialitätsdebatten, wie sie im Zuge des «Material Turn» die Kunst- und Kulturwissenschaften prägen. Barrys Position erscheint überraschend anschlussfähig an solche Ansätze, die ebenfalls die Bedeutung der vom Menschen unabhängigen und ihn zugleich einschliessenden materiellen Welt betonen, Vorstellungen eines Handlungspotenzials der Dinge – und seltener auch der Materialien – entwickelt haben und die traditionelle Vorstellung einer strikten Dichotomie zwischen menschlichen Subjekten und nicht-menschlichen Objekten in Frage stellen.⁴⁷

Wie auch in manchen dieser Ansätze manifestiert sich in Barrys Weigerung, den Dingen «fremdartige Prozesse» aufzuzwingen, zugleich eine ethische Komponente. Die Verweigerung einer klassischen Vorstellung künstlerischer Materialbeherrschung, wonach der Künstler die – überdies weiblich konnotierte – Materie gleichsam bezwingen muss, korrespondiert mit einem ebenfalls politisch und ethisch konnotierten Verzicht darauf, die Rezipient:innen mit einem imposanten Gegenstand zu überwältigen.⁴⁸ Beide Formen der Zurückhaltung, gegenüber dem Material und dem Publikum, demonstrieren zugleich eine Offenheit für erweiterte Formen von Autor:innenschaft.

In einem Gespräch mit der Kritikerin Robin White Ende der 1970er Jahre führte Barry beide Aspekte zusammen. Er beschrieb dort, wie es ihm eigentlich nur darum ging, bestimmte Aspekte der Realität herauszugreifen, sie zu beschreiben und ihnen «beim Wachsen zuzusehen» – wobei sich das Wachstum für ihn in diesem Fall aus den Assoziationen der Betrachter:innen ergab, die er möglichst wenig vorherbestimmen wollte:

Use that aspect of reality, if you will, and accept it and it's really kind of a beautiful thing. [...] Work with it, accept it and then watch it grow. It's describing, that's all – it's about expansion – it's about people adding, not adding what, I don't care what they add. It's just about their adding.⁴⁹

Barrys Kunst operiert damit als kritische Stellungnahme zu einem spektakulären Einsatz neuer technischer Möglichkeiten, aber auch zu jenen idealistisch-rationalistischen Tendenzen, die Teile der frühen Konzeptkunst deutlich prägten. Barry insistiert auf dem persönlichen Charakter seiner Kunst, betont aber zugleich die Bedeutung der Rezipient:innen, deren eigenen Vorstellungen und Erfahrungen die Lektüre seiner Werke prägen. Er dif-

ferenziert zwischen – einerseits – konventioneller objekthafter Materialität und damit auch der Vorstellung eines gestalteten Kunstobjekts und – andererseits – materieller Präsenz, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht, obwohl sie, wie im Falle der strahlenden Materie und der prinzipiell für immer in der Atmosphäre enthaltenen Edelgase, von grösserer Ausdehnung und Dauer sein kann als konventionelle, greifbare Dinge. In Barrys Worten: «[T]he only thing which lasts forever is really something which is intangible, that you really can't get your hands on.»⁵⁰ Im Fokus seiner Kunst steht dabei stets die menschliche Subjektivität. Seine Erkundung der Eigenschaften chemischer Substanzen und physikalischer Phänomene zielte auf die menschliche Erfahrung dieser Vorgänge bzw. die Erfahrung einer bestimmten Situation – oder im weitesten Sinne: der Welt – im Wissen um Faktoren, deren Vermittlung wesentlich durch Sprache ermöglicht wird.⁵¹ Wie verändert sich die Erfahrung eines Raumes, wenn die Besucher:innen erfahren, dass er von einem elektromagnetischen Feld eingenommen wird? Atmen sie die Luft anders ein, wenn sie wissen, dass diese Atemluft teils aus reaktionsträgen Edelgasen besteht, darunter jene, die Barry 1969 in Kalifornien freisetzte und die sich bis heute in der Atmosphäre befinden, ohne sich mit anderen Stoffen zu vermischen?⁵²

Den Referenzrahmen seiner Kunst bildet jeweils die individuelle Erfahrung. Wie Jörg Heiser zu Recht gegen die Kritik von Rosalind Krauss ins Feld führt, resultiert dies gerade nicht in einem Rückzug auf traditionelle künstlerische Innerlichkeit, sondern beinhaltet vielmehr stets ein kommunikatives Moment – «art is an effort to relate to others», so Barry 1969 im Gespräch mit Ursula Meyer.⁵³ Von der im gleichen Interview geäußerten Beobachtung, dass auch menschliche Körper Energieträger sind und sie den Verlauf von Energiewellen im Raum beeinflussen, ergibt sich eine direkte Verbindung zu seinem Interesse an geistiger Energie und der Kommunizierbarkeit von Gedanken, wie es seine auf die *Inert Gas Series* folgenden, rein auf sprachlichen Mitteln basierenden Arbeiten prägte. Barrys Kunst stellt sich dem Paradox, etwas an sich nicht Vermittelbares zu vermitteln und gerade dadurch neue Zugänge zur Welt zu schaffen. Eine theoretische Referenz hierfür bildeten die Gedanken Martin Heideggers und Maurice Merleau-Pontys, die Barry im betreffenden Zeitraum rezipierte.⁵⁴ Es würde sicherlich zu weit gehen, seine Arbeiten als künstlerische Antworten auf deren Theorien zu bewerten; ohne Frage jedoch bildete eher die Phänomenologie als die analytische Philosophie den Horizont seiner Praxis.

Unabhängig von ihrer Wahrnehmbarkeit und ohne konventionelle, feste Stofflichkeit, aber auf Basis ihrer naturwissenschaftlichen Eigenschaften, dienten Materialien Barry als Mittel der Kommunikation und der Vermittlung von Erfahrung – der Erfahrung, in einer Welt zu leben, die sich dem unmittelbaren sinnlichen Zugriff in vielerlei Hinsicht entzieht, sei es auf physikalischer, ökonomischer oder politischer Ebene. Der Künstler buchstabiert solche Implikationen nie aus, doch ist die Eröffnung derartiger Interpretationsräume in seiner Kunst angelegt. Wenn Barry ausgehend von den in diesem Text besprochenen Arbeiten einmal meinte, seine Kunst thematisiere die Ungreifbarkeit aller Dinge,⁵⁵ dann ist diese Aussage eben nicht lediglich auf die Eigenschaften jener Substanzen zu beziehen, die für ihn diese Einsicht exemplifizierten.

Mein besonderer Dank gebührt Robert Barry für seine freundliche Auskunftsbereitschaft und die grosszügige Gewährung der Abbildungsrechte, Larisa Dryansky, Cornelius Krell und James Nisbet für ihre hilfreichen Anregungen, und nicht zuletzt SIK-ISEA für die Einladung zum Symposium «Kunst und Material» (2018) und die Aufnahme meiner Überlegungen in den vorliegenden Band.

- 1 Lippard/Chandler 1968; Lippard 1973. Vgl. Batuf/Kunińska 2018; Christian Berger, «Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a «Dematerialization» of Art», in: Berger 2019, S. 15–53. Dieser Text wie auch der vorliegende Beitrag sind Teil eines grösseren Forschungsprojekts des Autors zum Thema «Worldly Matter: Materialität und Wirklichkeitsbezug im Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre».
- 2 Vgl. New York et al. 1999–2000; Houston 2005; Shaked 2017; Düsseldorf 2020.
- 3 Vgl. Atkinson 1970, S. 36–41.
- 4 Vgl. Krauss 1973, S. 45.
- 5 Vgl. Buchloh 1990, S. 132; Kosuth 1969, S. 160.
- 6 Vgl. Harrison 2001, S. 50.
- 7 Vgl. Harrison 2011, S. 165.
- 8 Vgl. Greenberg 1997, S. 271; Buchloh 1990, S. 107; Harrison 2001, S. 29.
- 9 Vgl. Alberro 2003, S. 102. Vgl. auch Cerizza 2016.
- 10 Kahn 2013; Nisbet 2014. Vgl. auch Larisa Dryansky, «Another Matter. Antimatter and the Dematerialization of Art», in: Berger 2019, S. 122–155; Dalrymple Henderson 2019.
- 11 Eusterschulte 2017. Vgl. auch Eusterschulte 2021; Nisbet 2021.
- 12 Vgl. New York 1969, o. S.
- 13 Vgl. Norvell 2001, S. 89.
- 14 Abb. in: Nürnberg/Aarau 2003–2004, S. 74.
- 15 James Nisbet verknüpft die unsichtbare Präsenz der Radiowellen im Raum mit dem Charakter des Mediums der Fotografie, das eine andere Form von Energie, nämlich Lichtwellen aufzeichnet. Vgl. Nisbet 2014, S. 196–197.
- 16 Für eine detaillierte Beschreibung aller Arbeiten vgl. Kahn 2013, S. 220–226.
- 17 Vgl. Eleey 2009, S. 31.
- 18 Vgl. White 1978, S. 8.
- 19 Vgl. Richards 2010.
- 20 Kaiser/Meert 2017, S. 85.
- 21 Barrys erste Einzelausstellung überhaupt fand bereits vor seiner Begegnung mit Siegelglaub statt, 1964 in der New Yorker Westerly Gallery. Installationsansichten in: Nürnberg/Aarau 2003–2004, S. 122–127.
- 22 Im Gespräch mit James Merle Thomas erwähnt Barry einen «answering service in L.A. on Sunset Boulevard». Vgl. Thomas 2015. Ein in Siegelglaub's Archiv erhaltener Vordruck trägt den Namen «Hollywood Call Board» und die Postadresse 6000 Sunset Blvd. (Seth Siegelglaub Papers, Museum of Modern Art Archives, I.A.53). Unter dieser Anschrift befand sich in den 1960er Jahren das Tonstudio Western Recorders (heute EastWest Studios). Ein Branchenbucheintrag aus dem entsprechenden Zeitraum listet aber zusätzlich u. a. das Hollywood Call Board. Siehe etwa Appendix C, 32, in: https://planning.lacity.org/eir/EmersonCollege/DEIR/DEIR%20Appendices/Appendix%20D_Phase%20I%20and%20II%20Environmental%20Site%20Assessments.pdf, Stand 19.7.20.
- 23 Vgl. Richards 2010, o. S. Auch die Orte, an denen die Gase in die Atmosphäre entlassen wurden, waren einschlägig kulturell besetzt. Vgl. Nisbet 2021.
- 24 Vgl. etwa Alexander 2004, S. 65: «It was my idea that there would be no gallery. But it was Seth's idea to document it, so we decided to record it photographically.»
- 25 Norvell 2001, S. 91. Vgl. zu dieser Problematik Berger/Santone 2016; Berger 2016.
- 26 Vgl. Rose 1969, S. 22. Bei den von Rose 1969 veröffentlichten Gesprächen handelt es sich um Selbstinterviews. Der Name des Interviewers, «Arthur R. Rose», war ein von Kosuth als Referenz auf Marcel Duchamps «Rose Sélavy» geprägtes Pseudonym.
- 27 Vgl. Buchloh 2017, S. 122 und 131. Buchloh führte dieses Gespräch im Juli 1988 im Rahmen der Vorbereitung seines erwähnten kritischen Überblickstextes, vgl. Buchloh 1990. Eine vergleichende Lektüre des erst 2017 publizierten Gesprächs mit diesem

- Aufsatz führt vor Augen, wie nicht eingelöste Erwartungen Buchlohs kritische Evaluation von Barrys Praxis begünstigt zu haben scheinen. Ähnlich wie Richard Meyer es anhand von Buchlohs Interview mit Andy Warhol (1986) herausgearbeitet hat, vermittelt die Lektüre des Gesprächs, wie der Interviewer immer wieder und mit insgesamt mässigem Erfolg versucht, Barry auf kunsthistorische Genealogien festzulegen.
- Vgl. Meyer 2013, S. 261–266.
- 28 Vgl. Meyer 1972, S. 39.
- 29 Rose 1969, S. 22.
- 30 Ebd.
- 31 Vgl. Buchloh 2017, S. 132–133.
- 32 Vgl. Rose 1969; Meyer 1972; Norvell 2001. Viele von Barrys ausführlicheren Erläuterungen, auf die auch im vorliegenden Text zurückgegriffen wird, stammen aus späteren Gesprächen.
- 33 Vgl. Kahn 2013, S. 221.
- 34 Buchloh 2017, S. 13.
- 35 Vgl. Kahn 2013, S. 225.
- 36 Vgl. New York / Washington 1970–1971, S. 4. Vgl. ebd., S. 35–36, für die Ansicht des leeren Raums mit der Aufschrift «Ultrasonic waves (40 KHz) reflected off interior surfaces, filling selected area with invisible, changing patterns and forms. (Space chosen at time of installation)». Barrys Name findet sich lediglich in der Liste der Künstler:innen am Ende des Bandes, ebd., S. 70. Für den Hinweis auf das Gerät auf Katz' Schreibtisch vgl. Kaiser/Meert 2017, S. 149.
- 37 Vgl. Eusterschulte 2017.
- 38 Vgl. Eleey 2009, S. 31. Vgl. auch Römpf 1996–1999, Bd. 1, S. 356–357.
- 39 Vgl. Kahn 2013, S. 226.
- 40 So etwa bei *Radiation Piece*, 1969, Cesium 137, Abb. in: Sauer 1983, S. 60.
- 41 Bern 1969, o. S. Der dortige Eintrag enthält sowohl das Produktionsdatum des Isotops (30.8.1966) als auch dasjenige der Installation (22.3.1969). Zur Halbwertszeit vgl. Römpf 1996–1999, Bd. 5, S. 3705.
- 42 Patricia Norvell äussert sich im Vorwort ihres gemeinsam mit Alexander Alberro herausgegebenen Interviewbands zu dieser damals üblichen Rollenverteilung: «The roles of female interviewer and male interviewee reflected the sexual politics of the 1960s.» Vgl. Patricia Norvell, «Preface», in: Alberro/Norvell 2001, S. xii–xv, hier S. xiv.
- 43 Meyer 1972, S. 38.
- 44 Ebd.
- 45 Norvell 2001, S. 99.
- 46 Gibson 1986.
- 47 Vgl. Bennett 2010; Ingold 2007; Latour 2017.
- 48 Vgl. Franz 1986, S. 119, wo sich Barry gegen «klassische Imposantheit» ausspricht und gegen die Einschätzung des oder der Rezipienten als «kleines Wesen, [...] das sich verloren fühlt». Zum Gender-Aspekt vgl. Butler 1993. Vgl. auch Lange-Berndt 2015.
- 49 White 1978, S. 9.
- 50 Ebd.
- 51 Vgl. Alexander 2004, S. 64: «You know, I am trying to make a situation that relates to real life, confronting something new and unexpected.»
- 52 Robert Barry im Gespräch mit dem Verfasser, Mai 2016.
- 53 Meyer 1972, S. 40. Vgl. Krauss 1973; Heiser 2007, S. 21. Kritisch zu vermerken ist, dass Barry in seinem Rezipient:innenbezug zu einer universalistischen Perspektive neigt, sodass diese «Anderen» in der Tendenz Leute wie er selbst sind. Vgl. zu solchen Problemen im Hinblick auf Barrys *Marcuse Piece* Canac 2020.
- 54 Vgl. Kaiser/Meert 2017, S. 143. Hier stellt Barry eine Brücke her zwischen Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) und seiner eigenen Auffassung, die *Inert-Gas-* und *Radiation-*Arbeiten seien wenn schon nicht sichtbar, so doch in der Imagination greifbar («tangible»), und zur Bedeutung solcher Vorstellungen für die alltägliche menschliche Existenz. Vgl. auch Franz 1986, S. 100; Richards 2010, o. S.; Buchloh 2017, S. 120.
- 55 «My work is about the elusiveness of anything, or the absurdity of trying to understand or grasp anything which doesn't seem obvious.» White 1978, S. 9.

Literaturverzeichnis**Alberro 2003**

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA / London: MIT Press, 2003.

Alberro/Norvell 2001

Alexander Alberro, Patricia Norvell (Hrsg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley: University of California Press, 2001.

Alexander 2004

Darsie Alexander, «Something from Nothing», in: *Art on Paper*, Bd. 8, Nr. 3 (Januar/Februar 2004), S. 62–65.

Atkinson 1970

Terry Atkinson, «From an Art & Language Point of View», in: *Art-Language. The Journal of Conceptual Art*, 1 (1970), Nr. 2 (Februar), S. 25–60.

Bafus/Kunińska 2018

Wojciech Bafus, Magdalena Kunińska (Hrsg.), *DeMaterialisations in Art and Art-Historical Discourse in the Twentieth Century*, proceedings of a conference held in Tomaszowice on 14–16 May 2017, Krakau: IRSA, 2018.

Bennett 2010

Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Economy of Things*, Durham/London: Duke University Press, 2010.

Berger 2016

Christian Berger, «Douglas Huebler and the Photographic Document», in: *Visual Resources*, 32 (2016), Nr. 3–4, S. 210–229.

Berger/Santone 2016

Christian Berger, Jessica Santone, «Introduction: Documentation as Art Practice in the 1960s», in: *Visual Resources*, 32 (2016), Nr. 3–4, S. 201–209.

Berger 2019

Christian Berger (Hrsg.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics* (Studies in Art & Materiality, 2), Leiden/Boston: Brill, 2019.

Bern 1969

Live In Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 22.3.–27.4.1969.

Buchloh 1990

Benjamin H. D. Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in: *October*, Nr. 55, 1990, S. 105–143.

Buchloh 2017

Benjamin H. D. Buchloh, «A Conversation with Robert Barry» (1988), in: *October*, Nr. 159 (2017), S. 119–142.

Butler 1993

Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, London/New York: Routledge, 1993.

Canac 2020

Sandrine Canac, «Tell All The Truth But Tell It Slant: Recovering the Presence of Angela Davis in Robert Barry's Marcuse Piece», in: *Oxford Art Journal*, 43 (2020), Nr. 1 (März), S. 75–89.

Cerizza 2016

Luca Cerizza, «Robert Barry: The Near Visible Space of Relations. The Near Perceptible Substance of Communication» (2016), Onlineveröffentlichung: <http://www.luca-cerizza.com/txt-texts/142-robert-barry-the-near-visible-space-of-relations>, Stand 19.7.2020.

Chandler 1968

John Chandler, «The Last Word in Graphic Art», in: *Art International*, 12 (1968), Nr. 9, S. 25–28.

Dalrymple Henderson 2019

Linda Dalrymple Henderson, «Illuminating Energy and Art in the Early Twentieth Century

and Beyond. From Marcel Duchamp to Keith Sonnier», in: *Energies in the Arts*, hrsg. von Douglas Kahn, Cambridge, MA/London: MIT Press, 2019, S. 127–169.

Düsseldorf 2020

I'm Not a Nice Girl! Eleanor Antin, Lee Lozano, Adrian Piper, Meirle Laderman Ukeles, hrsg. von Susanne Gaensheimer und Isabelle Malz, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 18.1.–28.6.2020.

Eleey 2009

Peter Eleey, «Thursday», in: *The Quick and the Dead*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis, 25.4.–27.9.2009, S. 30–55.

Eusterschulte 2017

Birgit Eusterschulte, «From a Measured Volume to Indefinite Expansion». Leere und Unendlichkeit in Robert Barrys «Inert Gas Series», in: *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (Studien zur Kunst, 38), hrsg. von Guido Reuter und Ursula Ströbele, Köln et al.: Böhlau, 2017, S. 85–107.

Eusterschulte 2021

Birgit Eusterschulte, *Robert Barry. Materialität und Konzeptkunst* (Berliner Schriften zur Kunst), Diss. FU Berlin, 2017, Paderborn: Fink 2021.

Franz 1986

Erich Franz (Hrsg.), *Robert Barry. An Artist Book/Ein Künstlerbuch*, mit Beiträgen von Robert C. Morgan, Bielefeld: Kerber, 1986.

Gibson 1986

James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale NJ/London: Erlbaum, 1986.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, «Modernistische Malerei» (1960), in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (Fundus-Bücher, 133), hrsg. von Karlheinz Lüdeking, übers. von Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S. 265–278.

Harrison 2001

Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (1991), Cambridge, MA/London: MIT Press, 2001.

Harrison 2011

Charles Harrison, *Looking Back*, London: Ridinghouse, 2011.

Heiser 2007

Jörg Heiser, «Eine romantische Massnahme», in: *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism*, hrsg. von dems. und Ellen Seifermann, Ausst.-Kat. Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 10.5.–15.7.2007; BAWAG Foundation, Wien, 14.9.–1.12.2007, S. 10–27.

Houston 2005

Double Consciousness. Black Conceptual Art since 1970, hrsg. von Valerie Cassel Oliver, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Museum, Houston, 22.1.–17.4.2005.

Ingold 2007

Tim Ingold, «Materials against Materiality», in: *Archaeological Dialogues*, 14 (2007), S. 1–16.

Kahn 2013

Douglas Kahn, *Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts*, Berkeley: University of California Press, 2013.

Kaiser/Meert 2017

Franz W. Kaiser, Greta Meert, *Conversations with Robert Barry*, Brüssel: Galerie Greta Meert, 2017.

Kosuth 1969

Joseph Kosuth, «Art after philosophy, part II. «Conceptual Art» and Recent Art», in: *Studio International*, Bd. 178, Nr. 916 (November 1969), S. 160–161.

Krauss 1973

Rosalind Krauss, «Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture», in: *Artforum*, 12 (1973–1974), Nr. 3 (November), S. 43–53.

Lange-Berndt 2015

Petra Lange-Berndt (Hrsg.), *Materiality* (Documents of Contemporary Art), London: Whitechapel Gallery/Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

Latour 2017

Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (2006), übers. von Gustav Rossler, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017.

Lippard 1973

Lucy R. Lippard (Hrsg.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...], New York: Praeger, 1973.

Lippard/Chandler 1968

Lucy R. Lippard, John Chandler, «The Dematerialization of Art», in: *Art International*, 12 (1968), Nr. 2 (Februar), S. 31–36.

Meyer 1972

Ursula Meyer (Hrsg.), *Conceptual Art*, New York: Dutton, 1972.

Meyer 2013

Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?*, Cambridge, MA/London: MIT Press, 2013.

New York 1969

January 5–31, 1969, Ausst.-Kat. Seth Siegelaub, New York, 5.1.–31.1.1969.

New York/Washington 1970–1971

Jack Burnham, *Software. Information Technology. Its Meaning for Art*, Ausst.-Kat. Jewish Museum, New York, 16.9.–8.11.1970; Smithsonian Institution, Washington, D. C., 16.12.1970–14.2.1971.

New York et al. 1999–2000

Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s, hrsg. von Philomena Mariani, Ausst.-Kat. Queens Museum of Art, New York, 28.4.–29.8.1999; Walker Art Center, Minneapolis, 19.12.1999–5.3.2000; Miami Art Museum, Miami, 15.9.–26.11.2000.

Nisbet 2014

James Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, MA/London: MIT Press, 2014.

Nisbet 2021

James Nisbet, «Nowhere and Everywhere at the Same Time. Robert Barry's *Inert Gas Series*», in: *Sublimation/Sublimierung. Redefining Materiality in Art after Modernism/Neubestimmungen von Materialität in der Kunst nach dem Modernismus* (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 19), hrsg. von Christian Berger und Annika Schlitte, Hamburg: Meiner, 2021, S. 89–113.

Norvell 2001

Patricia Norvell, «Robert Barry, May 30, 1969», in: Alberro/Norvell 2001, S. 86–100.

Nürnberg/Aarau 2003–2004

Some places to which we can come: Robert Barry, works 1963 to 1975, hrsg. von Ellen Seifermann und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, 18.9.–16.11.2003; Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 15.5.–15.8.2004, Bielefeld: Kerber, 2003.

Richards 2010

Judith Richards, «Oral History Interview with Robert Barry, 2010 May 14–15», Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-barry-15825>, Stand 19.7.2020.

Römpf 1996–1999

Römpf-Lexikon Chemie, hrsg. von Jürgen Falbe und Manfred Regitz, 6 Bde., Stuttgart/New York: Thieme, 1996–1999.

Rose 1969

Arthur R. Rose [Pseudonym], «Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner» [Selbstinterviews], in: *Arts Magazine*, Bd. 43, Nr. 4 (Februar 1969), S. 22–23.

Sauer 1983

Christel Sauer, *Die Sammlung FER – The FER Collection*, hrsg. von Paul Maenz, Köln: Gerd de Vries, 1983.

Shaked 2017

Nizan Shaked, *The Synthetic Proposition. Conceptualism and the Political Referent in Contemporary Art*, Manchester: Manchester University Press, 2017.

Thomas 2015

James Merle Thomas, «Robert Barry», *The Modern Art Notes Podcast, Episode No. 174*, 5.3.2015, Audiomitschnitt: <http://manpodcast.com/portfolio/no-174-robert-barry-james-merle-thomas>, Stand 19.7.2020.

White 1978

Robin White, «Robert Barry. Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1978», in: *View*, Jg. 1, Nr. 2 (Mai 1978), S. 3–22.

Copyright:

© 2022, Robert Barry, Abb. 1–7