



PalaisPopulaire  
Art, Culture & Sports  
by Deutsche Bank

# Objects of Wonder

**British Sculpture  
from the Tate Collection  
1950s–Present**

# Objects of Wonder

# Objects of Wonder

British Sculpture  
from the Tate Collection  
1950s–Present

## Contents

<b>Foreword</b> <i>Maria Balshaw</i>	<b>6</b>
<b>Preface</b> <i>Svenja von Reichenbach</i>	<b>8</b>
<b>Greeting</b> <i>Thorsten Strauß</i>	<b>10</b>
<b>Objects of Wonder</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>12</b>
<b>Casting Abstraction</b> <i>Beth Williamson</i>	<b>25</b>
<b>A Visual Awakening</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>41</b>
<b>Everything Seemed Possible</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>63</b>
<b>Objects and Sculpture</b> <i>Clarrie Wallis</i>	<b>83</b>
<b>YBAs and Beyond</b> <i>Caroline Collier</i>	<b>101</b>
<b>Reconnect, Re-present</b> <i>Daniel Slater</i>	<b>121</b>
<b>List of Works</b>	<b>141</b>

## Inhalt

<b>Vorwort</b> <i>Maria Balshaw</i>	<b>7</b>
<b>Geleitwort</b> <i>Svenja von Reichenbach</i>	<b>9</b>
<b>Grußwort</b> <i>Thorsten Strauß</i>	<b>11</b>
<b>Objekte zum Staunen</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>13</b>
<b>Abstraktion in Form gießen</b> <i>Beth Williamson</i>	<b>25</b>
<b>Ein visuelles Erwachen</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>41</b>
<b>Alles schien möglich</b> <i>Elena Crippa</i>	<b>63</b>
<b>Objekte und Skulptur</b> <i>Clarrie Wallis</i>	<b>83</b>
<b>YBAs und darüber hinaus</b> <i>Caroline Collier</i>	<b>101</b>
<b>Rekurs, Re-Präsentation</b> <i>Daniel Slater</i>	<b>121</b>
<b>Werkliste</b>	<b>141</b>



## Foreword

Sculpture has formed part of Tate's collection since the end of the nineteenth century—with works by Frederic, Lord Leighton, and Sir Thomas Brock among those gifted to the nation at the gallery's inception. While the collection has expanded considerably over the past century—to include wider geographies, materials, and practices—it has also developed a distinctive and incomparable depth of works by postwar British artists, who over the course of the twentieth century reinvented sculpture through the use of new materials, the adoption of conceptual strategies, and a changing role on the part of the viewer.

This extensive exhibition retraces the history of one of the most distinctive and influential developments in modern and contemporary art, driven by a richness in teaching and practice in Britain through the second half of the twentieth century. Crucial to this history has been the transformation of everyday items into objects of wonder—and the resulting narratives that have arisen through their manipulation, assemblage, and dramatization of display. It is the most substantial sculpture exhibition ever undertaken by Tate and we are thrilled that it will be seen first in Berlin.

*Objects of Wonder: British Sculpture from the Tate Collection, 1950s–Present* is the fourth exhibition Tate has presented in collaboration with Deutsche Bank, and the first in the newly opened galleries of PalaisPopulaire. I wish to express my gratitude to Deutsche Bank for the energy and warmth they have brought to this ambitious collaboration and their commitment to presenting this demanding list of British sculpture. In particular, I must thank Thorsten Strauß, Friedhelm Hütte, Svenja von Reichenbach, and Sara Bernshausen.

Many works have come off display from our galleries in the UK to facilitate this exhibition, while many others have undergone periods of substantial conservation to ready them for travel. In addition to the nearly seventy works from Tate's collection, I must also acknowledge three generous loans—from Hales Gallery and from Lisson Gallery.

The exhibition has been curated by Elena Crippa, curator of Modern & Contemporary British Art, and Daniel Slater, Head of International Collection Exhibitions, whose dedication to presenting a comprehensive and renewed view of the period has been unrelenting. I would also like to acknowledge the dedicated colleagues across Tate who have prepared such a large number of works for travel, in particular Elodie Collin, Johnny Gordon, Sanne Klinge, and Dervilla O'Dwyer.

Dr. Maria Balshaw CBE  
Director, Tate

## Vorwort

Skulptur ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein Bestandteil der Sammlung der Tate – unter anderen wurden der Nation zur Gründung der Galerie Werke von Baron Frederick Leighton und Sir Thomas Brock gestiftet. Im Laufe des letzten Jahrhunderts wuchs die Kollektion beachtlich an, dehnte sich auf neue Länder ebenso wie auf ungewohnte Materialien und Umsetzungen aus. Aber es entstand auch eine in ihrer Bandbreite unverwechselbare und einzigartige Sammlung von Werken britischer Künstler der Nachkriegszeit. Durch die Verwendung neuer Materialien, mit der Adaption konzeptueller Strategien und einer geänderten Rolle, die sie dem Betrachter zuwies, erfanden diese Künstler im 20. Jahrhundert die Gattung Skulptur grundlegend neu.

Diese umfassende Ausstellung soll die Geschichte einer der charakteristischsten und einflussreichsten Entwicklungen der modernen und zeitgenössischen Kunst nachzeichnen, die durch die Qualität von Lehre und Praxis im Vereinigten Königreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglicht wurde. Im Zentrum steht die Verwandlung von Alltagsgegenständen in Objekte zum Staunen und damit auch jene Geschichten, die ihnen durch Verfremdung, Assemblage und schließlich Präsentation neu eingeschrieben wurden. Es ist die bislang substanziellste Skulpturschau der Tate, und es freut uns sehr, dass sie zuerst in Berlin zu sehen ist.

*Objects of Wonder: British Sculpture from the Tate Collection, 1950s–Present* ist die vierte Ausstellung, die die Tate und die Deutsche Bank gemeinsam zeigen, und die erste in den Räumen des neu eröffneten PalaisPopulaire. Für ihre Energie und Zugewandtheit, die in diese ambitionierte Kollaboration eingebracht wurden, und für ihr Engagement, diese sehr anspruchsvolle Auswahl britischer Skulptur zu zeigen, möchte ich der Deutschen Bank meinen Dank aussprechen. Insbesondere möchte ich Thorsten Strauß, Friedhelm Hütte, Svenja von Reichenbach und Sara Bernshausen an dieser Stelle danken.

Um diese Ausstellung überhaupt zu ermöglichen, steuerten wir viele Werke aus den aktuellen Präsentationen in unseren Räumen im Vereinigten Königreich bei. Zahlreiche weitere Werke mussten dagegen grundlegend konservatorisch aufbereitet werden, bevor sie auf die Reise gehen durften. Ich möchte hier auch auf drei großzügige Leihgaben der Hales Gallery sowie der Lisson Gallery hinweisen, die die rund siebzig Positionen aus der Sammlung der Tate ergänzen.

Die Ausstellung wurde von Elena Crippa, Kuratorin für moderne und zeitgenössische britische Kunst, und Daniel Slater, Leiter der internationalen Sammlungsausstellungen, kuratiert, deren Einsatz für die Präsentation einer umfassenden und frischen Sicht auf diese Zeitspanne nie nachließ. Mein Dank gilt auch allen weiteren Kollegen der Tate, die sich der Ausstellung gewidmet haben und eine so große Anzahl von Werken reisefertig machten, insbesondere Elodie Collin, Johnny Gordon, Sanne Klinge und Dervilla O'Dwyer.

Dr. Maria Balshaw CBE  
Direktorin, Tate

## Preface

Zinc buckets, bottles, refrigerators: British sculpture has made use of everyday objects since modernism. These items have astonishing artistic potential. Through distortion and recombination they become “Objects of Wonder” that tell stories. Inciting people to marvel and reflect has long been a primary objective of the Deutsche Bank Collection. Anish Kapoor’s *Turning the World Upside Down III* and Tony Cragg’s *Secretions*, two sculptures from the bank’s collection in London, are examples.

Encompassing around seventy masterworks from the Tate collection, *Objects of Wonder* enables viewers to experience movements in British sculpture from World War II up to the present day. The links to everyday life and history are extremely compelling. The PalaisPopulaire seeks to arouse enthusiasm for art, culture, and sports undogmatically and on an interdisciplinary basis. In doing so, it strives to open up new perspectives. The works in the show are predestined for this purpose. They bring together myriad objects, materials, and artistic practices, reflecting topics such as nature, spirituality, politics, and gender in ever-new ways.

Tate and Deutsche Bank have been affiliated for years, through jointly organized exhibitions in Berlin and cooperative projects at the Tate in London. Enthusiasm for art and the conviction that culture enriches our lives have been at the center of these activities. I would like to thank Maria Balshaw and Frances Morris for their inspiring and trusting cooperation, as well as Elena Crippa and Daniel Slater, the curators of the show.

It is the first exhibition in Germany to provide an overview of British sculpture since 1950 in such abundance and quality, embedded in an extensive flanking program. The PalaisPopulaire wants to surprise you again and again. And I’m sure you will find *Objects of Wonder* truly astonishing.

Svenja von Reichenbach  
Director  
PalaisPopulaire

## Geleitwort

Zinkeimer, Flaschen, Kühlschränke: Die Verwendung von Alltagsgegenständen zeichnet die britische Skulptur seit der Moderne aus, denn in ihnen steckt ein erstaunliches künstlerisches Potenzial. Durch Verfremdung und Neukombination werden sie zu „Objekten zum Staunen“, die Geschichten erzählen. Zum Staunen und Reflektieren anzuregen, ist seit jeher ein wichtiger Motor für die Sammlung der Deutschen Bank: Anish Kapoors *Turning the World Upside Down III* und Tony Craggs *Secretions*, zwei Skulpturen aus der Sammlung der Bank in London, stehen hierfür exemplarisch.

Mit rund 70 Meisterwerken der Londoner Tate macht *Objects of Wonder* die Strömungen in der britischen Skulptur erfahrbar – vom Zweiten Weltkrieg bis heute. Dabei ist der Bezug der Arbeiten zum Alltag und zur Geschichte besonders reizvoll. Es ist ein Anliegen des PalaisPopulaire, undogmatisch und interdisziplinär für Kunst, Kultur und Sport zu begeistern – und so neue Perspektiven zu eröffnen. Die Werke der Schau sind dazu prädestiniert. Sie vereinen die unterschiedlichsten Objekte, Materialien und künstlerischen Praktiken und handeln von Themen, die immer wieder anders reflektiert werden: Natur, Spiritualität, Wissenschaft, Politik, Gender.

Seit Jahren sind die Tate und die Deutsche Bank miteinander verbunden – durch gemeinsam organisierte Ausstellungen in Berlin sowie durch Kooperationen in der Tate in London. Die Begeisterung für die Kunst und die Überzeugung, dass Kultur unser Leben bereichert, stehen dabei im Mittelpunkt. Für die inspirierende und vertrauensvolle Zusammenarbeit gilt mein großer Dank Maria Balshaw und Frances Morris sowie Elena Crippa und Daniel Slater, den Kuratoren der Schau.

Erstmals in Deutschland bietet eine Ausstellung in solcher Fülle und Qualität einen Überblick über die britische Skulptur seit 1950. Eingebettet ist die Schau in ein umfangreiches Begleitprogramm. Das PalaisPopulaire möchte Sie immer wieder überraschen. Und ich bin sicher, die *Objects of Wonder* bringen Sie zum Staunen.

Svenja von Reichenbach  
Direktorin  
PalaisPopulaire

## Greeting

Sculpture always implies spatial experience. So we are particularly happy that in the exhibition *Objects of Wonder: British Sculpture from the Tate Collection, 1950s–Present* the architecture created by Kuehn Malvezzi for the PalaisPopulaire can now be experienced in a pure state for the first time, in conjunction with around seventy masterworks from Tate collection.

The PalaisPopulaire aspires to comprehensive cultural mediation that does not separate individual disciplines, but connects them. This is due among other things to our desire to continually surprise and thrill our audience. As an open house, we want to appeal to and bring together all kinds of people. To this end, Deutsche Bank has entered into cooperation with world-renowned partners such as the Berliner Philharmoniker and Tate. After the extraordinary Meschac Gaba, Bhupen Khakhar, and Fahrelnissa Zeid exhibitions at the Deutsche Bank KunstHalle, *Objects of Wonder* is our fourth collaboration with Tate in Berlin.

While the previous exhibitions presented non-European artistic positions that have greatly enriched the canon of modern and contemporary art, *Objects of Wonder* engages with a very European phenomenon: British sculpture from postwar modernism until today. Anyone who visits this exhibition will realize how generations of British artists – above all female artists – have influenced our ideas about modern sculpture. Many of the historical works seem current, as though they were just made. And that, too, is a credo of our new platform offering innovative cultural experiences in a historic building: showing the past from today's perspective in order to better understand the present.

Thorsten Strauß  
Global Head  
Art, Culture & Sports  
Member of the Management Committee Germany  
Deutsche Bank AG

## Grußwort

Skulptur, das heißt immer auch Raumerfahrung. Deshalb freut es uns besonders, dass in der Ausstellung *Objects of Wonder: British Sculpture from the Tate Collection, 1950s–Present* die von Kuehn Malvezzi geschaffene Architektur des PalaisPopulaire jetzt erstmals ganz pur zu erleben ist – im Zusammenspiel mit rund 70 Meisterwerken aus der Sammlung der Tate.

Das PalaisPopulaire setzt auf eine übergreifende Kulturvermittlung, welche die einzelnen Disziplinen nicht trennt, sondern verbindet. Das hat auch mit dem Anspruch zu tun, unser Publikum immer wieder zu überraschen und zu begeistern. Als offenes Haus wollen wir die unterschiedlichsten Menschen ansprechen und zusammenbringen. Dafür geht die Deutsche Bank Kooperationen mit weltweit renommierten Partnern wie den Berliner Philharmonikern und der Londoner Tate ein. Nach den außergewöhnlichen Ausstellungen von Meschac Gaba, Bhupen Khakhar und Fahrelnissa Zeid in der Deutsche Bank KunstHalle ist *Objects of Wonder* unsere vierte Kooperation mit der Tate in Berlin.

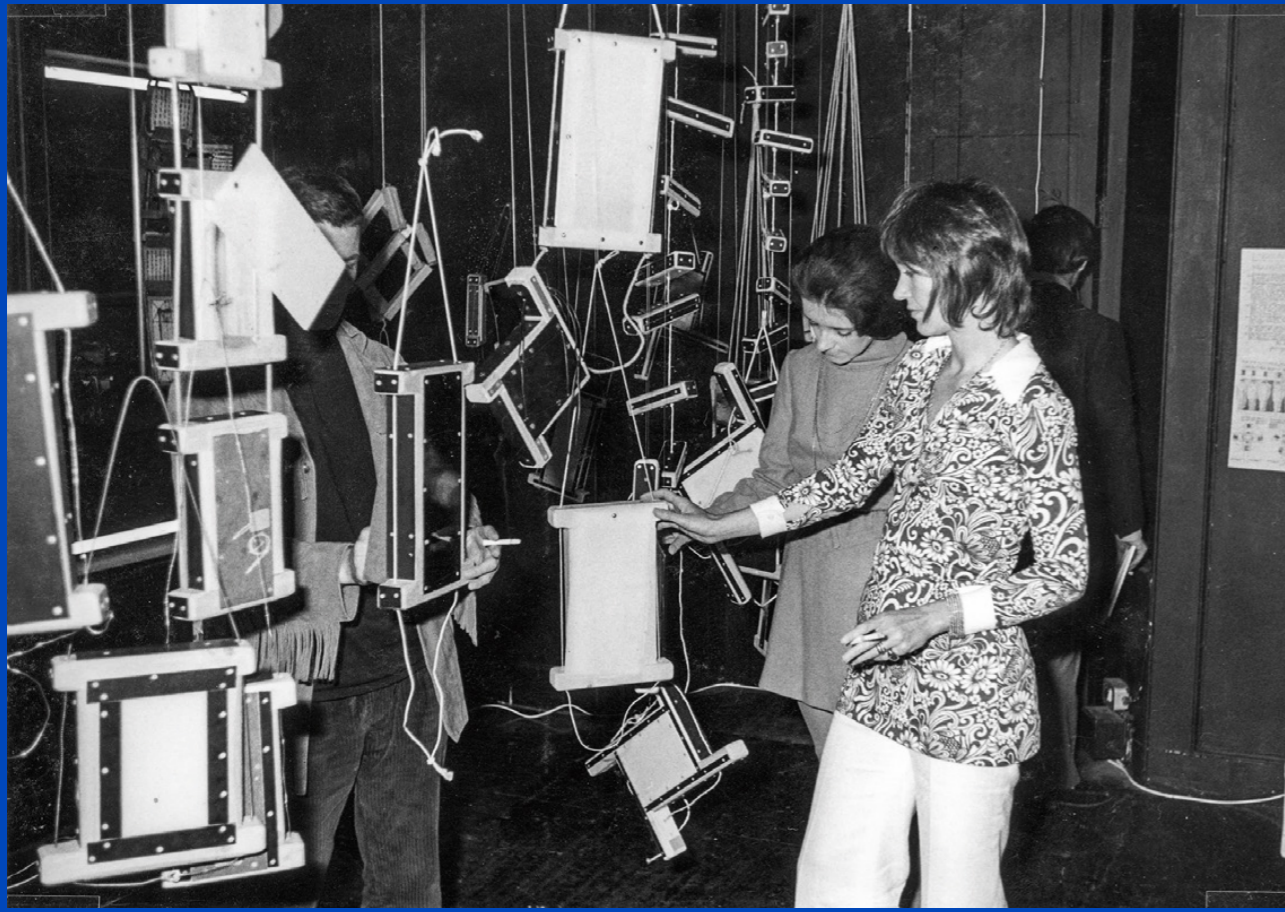
Während die vorherigen Präsentationen außereuropäische Positionen vorstellten, die den Kanon der Moderne und der Gegenwartskunst maßgeblich bereichert haben, geht es in *Objects of Wonder* um ein sehr europäisches Phänomen: die britische Skulptur von der Nachkriegsmoderne bis heute. Wer diese Ausstellung sieht, wird erkennen, wie sehr Generationen von britischen Künstlern – und vor allem Künstlerinnen – unsere Vorstellungen von moderner Skulptur geprägt haben. Viele der historischen Werke erscheinen so aktuell, als seien sie gerade erst entstanden. Und auch das ist ein Credo unserer neuen Plattform, die in einem historischen Haus innovative Kulturerlebnisse bietet: Vergangenes aus einer heutigen Perspektive zu zeigen, um die Gegenwart besser zu verstehen.

Thorsten Strauß  
Global Head  
Kunst, Kultur & Sport  
Member of the Management Committee Germany  
Deutsche Bank AG

Everything  
Seemed  
Possible

Alles schien  
möglich





Paul Neagu (left) in his exhibition / Paul Neagu (links) in seiner Ausstellung *Palpable Art*, Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1969

## Everything Seemed Possible Alles schien möglich Elena Crippa

On the occasion of his first show in Edinburgh in 1969, Paul Neagu, who would soon after relocate to the UK from Bucharest, published the "Palpable Art Manifesto." In it, the artist outlined his approach, calling for "one public, palpable art through which all the senses, sight, touch, smell, taste will supplement and devour each other so that a man can possess an object in every sense."<sup>1</sup> Throughout the 1970s, Neagu continued to create small objects, originally intended to be manipulated by the spectator and made of wood, leather, plastic, and other salvaged materials (pp. 72, 73). By incorporating tangible elements into the overall experience of an artwork, the artist proposed an understanding of the art object as defined by the history and qualities of its materials and by the way in which they affect viewers through the experience of touch, by changing the way in which they physically engage with the world.

The questioning and testing of the limits of the art object, and of the category of sculpture, had witnessed significant developments in the UK throughout the 1960s. In 1962, *The Festival of Misfits* at Gallery One in London introduced the activities of several members of the international avant-garde movement Fluxus. As part of this, the artist Ben Vautier conceived his *Living Sculpture*, living and sleeping in the window of the gallery. The same year, the beat novelist Alexander Trocchi, who worked in the Sculpture Department at St. Martin's School of Art as a lecturer (1964–66), had declared that

Zu seiner ersten Ausstellung in Edinburgh veröffentlichte Paul Neagu 1969 das „Palpable Art Manifesto“. Kurz darauf sollte der Künstler von Bukarest in das Vereinigte Königreich ziehen. In seinem Manifest umriss der Künstler seinen Ansatz und forderte „eine öffentliche, fühlbare Kunst, zu der alle Sinne – das Sehen, das Fühlen, der Geruch, der Geschmack – beitragen und sich gegenseitig bereichern, sodass man sich ein Objekt mit allen Sinnen aneignen kann“.<sup>1</sup> Im Laufe der 1970er-Jahre fertigte Neagu weiter kleine Objekte an, die ursprünglich dazu gedacht waren, vom Betrachter verändert zu werden. Sie bestanden aus Holz, Leder, Kunststoff und anderen wiederverwerteten Materialien (S. 72, 73). Neagus Konzept des Kunstobjekts – definiert durch die Geschichte und Beschaffenheit des verwendeten Materials – brachte konkrete Elemente in die umfassende Erfahrung eines Werks mit ein. Dazu gehörte auch, wie sich das Material auf die Betrachter bei der Berührung auswirkte, indem es die Art und Weise ihres körperlichen Kontakts mit der Welt veränderte.

Die Hinterfragung und Erprobung der Grenzen des Kunstobjekts beziehungsweise des Skulpturbegriffs hatten während der 1960er-Jahre im Vereinigten Königreich beachtliche Entwicklungen erlebt. 1962 stellte *The Festival of Misfits* in der Londoner Gallery One die Aktivitäten einiger Mitglieder der internationalen Avantgarde-Bewegung Fluxus vor. Dazu gehörte die für die Schau konzipierte *Living Sculpture* von Ben Vautier, der im Fenster der Galerie lebte und schlief. Im gleichen Jahr verkündete der Beat-Schriftsteller Alexander Trocchi, der von 1964 bis 1966 als Dozent für Skulptur an der St. Martin's School of Art arbeitete, dass die „moderne Kunst mit der Zerstörung des Objekts beginnt“.<sup>2</sup> Wenn auch einige Lehrer der Abteilung Skulptur am St. Martin's „eine fast brutale Beschäftigung mit Objekten“ verfolgten,



“modern art begins with the destruction of the object.”<sup>2</sup> If, over time, some of the teachers in the Sculpture Department at St. Martin’s developed “an almost brutal preoccupation with objects,” many of their students began shifting their focus from the object to the event.<sup>3</sup> Among these students were Roelof Louw (1961–65), Bruce McLean (1963–66), Barry Flanagan (1964–66), Hamish Fulton (1966–68), Richard Long (1966–68), George Passmore (1965–69), Gilbert Prousch (1967–69), and David Lamelas (1968–69). Nonetheless, while stretching the possibilities of sculpture in new directions, many of these artists also continued to be preoccupied with materiality and situatedness.

In the late 1960s, while still a student, Barry Flanagan began working with amorphous matter, often sand, used to fill pre-stitched cloths. He produced bulging, organic forms, making process determine their final shape and appearance (p. 61). This constituted an original investigation into the properties of sculpture, exploring touch, proximity, and spatial engagement.<sup>4</sup> Other former students at St. Martin’s started organizing events, arranging ephemeral compositions of objects in the everyday cityscape, and staging performances, as in the case of Gilbert & George, Bruce McLean, and Roelof Louw, while nonetheless continuing to define their work in terms of sculpture.

McLean’s critical and sardonic attitude towards his teachers’ formal approach to sculpture led him to some of the period’s most irreverent and groundbreaking work. Documenting the melting of thin sheets of ice or the floating of wood shavings and mud, drifting along the river Thames, he was testing the boundaries of the art object, made of ephemeral, worthless, and formless materials and only existing fleetingly. McLean, who disliked the interpretation of his work as performance and defined himself as “a sculptor who makes live work,” went on to explore new possibilities for sculpture as a live event, using his body to highlight the way in which behavior, poses, and gestures are encoded with assumptions and prescriptions about the

so verlagerte sich der Fokus ihrer Studenten immer mehr vom Objekt hin zum Event.<sup>3</sup> Zu diesen Studenten zählten Roelof Louw (1961–1965), Bruce McLean (1963–1966), Barry Flanagan (1964–1966), Hamish Fulton (1966–1968), Richard Long (1966–1968), George Passmore (1965–1969), Gilbert Proesch (1967–1969) und David Lamelas (1968–1969). Während sie den Skulpturbegriff erweiterten, beschäftigten sich viele von ihnen aber auch weiterhin mit der Materialität und Ortsgebundenheit von Skulptur.

Noch als Student begann Barry Flanagan Mitte bis Ende der 1960er-Jahre mit amorphen Materialien zu arbeiten, häufig mit Sand, den er in vorgenähte Stoffbeutel füllte. Er fertigte wulstige, organisch wirkende Formen an und erklärte den Prozess zum entscheidenden Moment der Festlegung ihrer letztendlichen Form und Erscheinung (S. 61). So begründete er eine sehr konkrete Recherche zu den Eigenschaften von Skulptur, erkundete das Tasten, ihre Umgebung und ihr Verhalten im Raum.<sup>4</sup> Andere ehemalige Studenten am St. Martin’s organisierten Events, arrangierten zeitlich begrenzte Kompositionen von Objekten im täglichen Stadtbild und führten Performances aus. Dazu zählten Gilbert & George, McLean und Louw. Gleichwohl arbeiteten sie alle weiter daran, ihr Werk mit den Begriffen der Skulptur zu fassen.

McLeans kritische und boshafte Haltung gegenüber dem formalen Ansatz, den seine Lehrer in der Skulptur verfolgten, führte zu einem Werk, das im Kontext seiner Zeit als höchst respektlos und wegweisend bezeichnet werden muss. Sei es die Dokumentation von dünnen, schmelzenden Eisplatten oder die Aufnahme von vorbeitreibenden Holzspänen und von Schlamm auf der Themse – in seinen Aktionen testete McLean die Grenzen des Objekts als Gegenstand der Kunst aus, indem er Materialien verwendete, die vergänglich, wert- und formlos waren. McLean, der die Interpretation seines Werks als Performance ablehnt und sich selbst als „Bildhauer, der einem Werk zum Leben verhilft“ bezeichnet, ging zur Erkundung neuer Möglichkeiten der Skulptur bei Live-Events über. Dabei

way in which we behave, interact, communicate, and exert power on others (p. 71).<sup>5</sup>

While still students, McLean and Gilbert & George collaborated on a number of performances.<sup>6</sup> Famously, Gilbert & George launched their career as “living sculptures” (pp. 74–75). They first performed *Singing Sculpture* in 1969, a double act involving standing on a table, in their gray suits, and singing and dancing British comedy duo Flanagan and Allen’s *Underneath the Arches*. In an attempt to break the barrier between high and low culture, Gilbert & George chose everyday life and encounters as their major themes. They began producing what they called “postcard-sculptures” and “magazine-sculptures,” circulating their constructed and yet anonymous images and lifestyle.<sup>7</sup> Between 1970 and 1972, responding to the invitation of the German filmmaker and gallerist Gerry Schum, Gilbert & George made as many as four videos. In *The Bush*, the artists are filmed strolling by a large tree in a botanical garden, George carrying a walking stick and Gilbert a glass. As the curator Daniel J. Cameron has pointed out, Gilbert & George here appear as “apocryphal witnesses to the world.”<sup>8</sup> By sculpting or inscribing their presence into a stifled world, they attempt to make it more bearable, while remaining detached from it and calling for a questioning eye.

At least some of the tutors at St. Martin’s endorsed the making of sculptures that defied canonical categorizations and encouraged students to work outside their studio. Still a student, Richard Long began making sculpture by way of ephemerally inscribing and documenting his presence in the landscape, for example with *A Line Made by Walking England* (1967), drawing a line by walking backwards and forwards until the flattened turf caught the sunlight and became visible as a line. By the early 1970s, Long and the other artists discussed above were part of an increasingly international art world. Foremost, this was due to the growing number of exchanges, publications, and exhibitions they were invited to take part in, beginning with *Op Losse Schroeven*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969; *When Attitudes Become Form*,

setzte er seinen Körper ein und zeigte auf, wie Verhalten, Posen und Gesten mit Annahmen, Anschauungen und Vorschriften codiert sind – Vorschriften über die Art und Weise, wie wir uns verhalten, gegenseitig beeinflussen, miteinander kommunizieren und Macht über andere ausüben (S. 71).<sup>5</sup>

Bereits als Studenten kollaborierten McLean und Gilbert & George bei einer Anzahl von Performances.<sup>6</sup> Bekanntlich begannen Gilbert & George ihre Karriere als „Living Sculptures“ – als lebende Skulpturen (S. 74–75). Ihre erste Performance *Singing Sculpture* fand 1969 statt, ein doppeltes Spiel, bei dem sie in grauen Anzügen auf einem Tisch stehen und singen und tanzen wie das britische Comedy-Duo Flanagan und Allen in *Underneath the Arches*. Mit dem Ziel, die Grenzen zwischen Hoch- und Alltagskultur zu überwinden, erklärten Gilbert & George das tägliche Leben und ihre Begegnungen zu den Hauptthemen ihrer Arbeit. Sie begannen mit den „Postkarten-“ und „Magazinskulpturen“ und verbreiteten damit ihre genau konstruierten Bilder und ihren Lebensstil.<sup>7</sup> Von 1970 bis 1972 stellten Gilbert & George auf Einladung des deutschen Filmemachers und Galeristen Gerry Schum vier Videos her. In *The Bush* werden beide Künstler dabei beobachtet, wie sie vor einem großen Baum in einem botanischen Garten langsam hin- und herschreiten, George mit einem Gehstock und Gilbert mit einem Glas. Der Kurator Daniel J. Cameron weist darauf hin, dass Gilbert & George hier als „zweifelhafte Zeugen der Welt“ erscheinen.<sup>8</sup> Durch das Formen oder auch Einschreiben ihrer Präsenz in eine unterdrückte Welt, versuchen sie, diese erträglicher zu gestalten. Zugleich wirken sie wie von der Welt abgesondert und hinterfragen unsere Wahrnehmung.

Zumindest einige Dozenten am St. Martin’s unterstützten die Herstellung von Skulpturen, die sich über den anerkannten Kanon der Kategorisierung hinwegsetzten, und ermutigten die Studenten zur Arbeit außerhalb des Ateliers. Schon als Student befasste sich Richard Long mit der Herstellung von Skulpturen, indem er seine flüchtige Präsenz in der Landschaft hinterließ und dokumentierte. In *A Line Made by Walking England* (1967) zieht er

Kunsthalle Bern, 1969; and the 10th Tokyo Biennale, *Between Man and Matter*, 1970.<sup>9</sup> If Long's early work already involved a reliance on the specificity of the site visited, invitations by institutions outside of Britain enabled the making of projects in unusual and remote locations.<sup>10</sup> Long's work has since been made and documented in all sorts of landscapes and with all sorts of materials, extracted from the most disparate sites across the globe, inscribing gesture, movement, and time into the surface of planet Earth (pp. 94–95, 98, 99).

If the category of sculpture has been contested at least since the 1960s – both preserved following the assumption that it could be “extended,” and discarded as unhelpful when looking at contemporary art production – a relationship to sculpture continued to be perceived in the photographic documentation of earthwork and performance because of a sense of a bodily and spatial encounter – which had its origin in sculpture – being mediated.<sup>11</sup> There is no doubt that this insistence on a bodily encounter with site and other people resonated with a cultural climate in which, on an international level, youth was pressing for social change that broke with old molds that cast bodies into normative behaviors. This is the case with Alexis Hunter's powerful work (p. 81), which the art critic and curator Lucy Lippard convincingly discussed in terms more akin to body art than conceptual photography, in recognition of its capacity to convey “an almost sexual sense of anticipation, of a potential attack or caress,” performed by the hands ubiquitously present in the work from the period 1973–79.<sup>12</sup> This is also the case with Rose Finn-Kelcey, who used her body to defy the limits on one's behavior and practice. *The Restless Image: a discrepancy between the felt position and the seen position* (1975; p. 79), for which the artist posed doing a handstand on the beach, is meant to give a sense of freedom. Yet it also hints at the relative position of the viewing subject and the “sculpted object” and at the diverging experience of perceived strength and felt precariousness, both physical and psychological.

eine Linie, indem er so lange vor- und zurückgeht, bis der flach getretene Rasen eine im Sonnenlicht sichtbare Linie aufzeigt. Long und die hier bereits erwähnten Künstler gehörten Anfang der 1970er-Jahre zu einer immer internationaler werdenden Kunstwelt. Das lag an verstärktem Austausch, an den Publikationen und Ausstellungen, zu denen sie eingeladen wurden: beginnend mit *Op Losse Schroeven* (1969) im Stedelijk Museum Amsterdam, *When Attitude Became Form* (1969) in der Kunsthalle Bern und der 10. Tokio Biennale *Between Man and Matter* (1970).<sup>9</sup> Auch wenn Longs Werk schon früh mit der Ausprägung des jeweiligen Orts korrespondierte, ermöglichten nun die Einladungen von Institutionen außerhalb Großbritanniens Projekte an ungewöhnlichen und abgelegenen Orten.<sup>10</sup> Seitdem hat Long seine Arbeit in allen denkbaren Landschaften und mit vielen Materialien umgesetzt und dokumentiert – und so seine Gesten, die Bewegung und die Zeit in ganz unterschiedlichen Gegenden auf der Oberfläche des Planeten Erde hinterlassen (S. 94–95, 98, 99).

Auch wenn die Kategorien der Skulptur seit den 1960er-Jahren vermehrt infrage gestellt wurden – es blieb bei der Annahme, dass diese Kategorien entweder „erweitert“ werden können oder aber bei der Betrachtung zeitgenössischer Werke unbrauchbar seien. Der Skulpturbezug fand sich vor allem in der fotografischen Dokumentation von Erdarbeiten und Performances wieder, weil hier die Bedeutung der Begegnung von Körper und Raum – der Ursprung der Skulptur – weiter sichtbar war.<sup>11</sup> Das Beharren auf dem Zusammentreffen von Körper und Ort und mit anderen Menschen hatte eine Entsprechung im kulturellen Umfeld einer weltweit zu sozialem Wandel aufrufenden Jugend. Sie wollte mit hergebrachten Formen brechen, die den Körper in Normen gepresst hatten. Dieses Ziel verfolgt auch Alexis Hunters kraftvolles Werk, das die Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy Lippard überzeugenderweise in Begriffe fasste, die eher aus der Body Art als aus der konzeptuellen Fotografie stammen. Im Auftauchen der allgegenwärtigen Hände in Hunters Werk von 1973 bis 1979 (S. 81) sah

Throughout the 1970s and into the 1980s, female artists would dramatically expand the range of art subjects, from questioning the objectification of the female body to exploring the material and psychological furnishing of the domestic sphere.

sie „eine fast sexuell empfundene Erwartung eines möglichen Angriffs oder einer Liebkosung“.<sup>12</sup> Das ist auch der Fall bei Rose Finn-Kelcey, die ihren Körper einsetzte, um die Grenzen eigenen Verhaltens und fester Gewohnheiten zu überschreiten. *The Restless Image: a discrepancy between the felt position and the seen position* (1975; S. 79), für das die Künstlerin einen Handstand am Strand ausführte, vermittelt ein Gefühl der Freiheit. Jedoch verweist das Werk auch auf die jeweilige Position der zu sehenden Versuchsperson und dem „geformten Objekt“, auf die unterschiedlichen Erfahrungen bei der Empfindung von Kraft und Unsicherheit, sowohl physisch als auch seelisch. Künstlerinnen erweiterten in den 1970er- und zu Beginn der 1980er-Jahre das Spektrum an Kunstthemen grundlegend – von der Infragestellung der Vergegenständlichung des weiblichen Körpers bis hin zur Erkundung von Material und der Psychologie der häuslichen Sphäre.

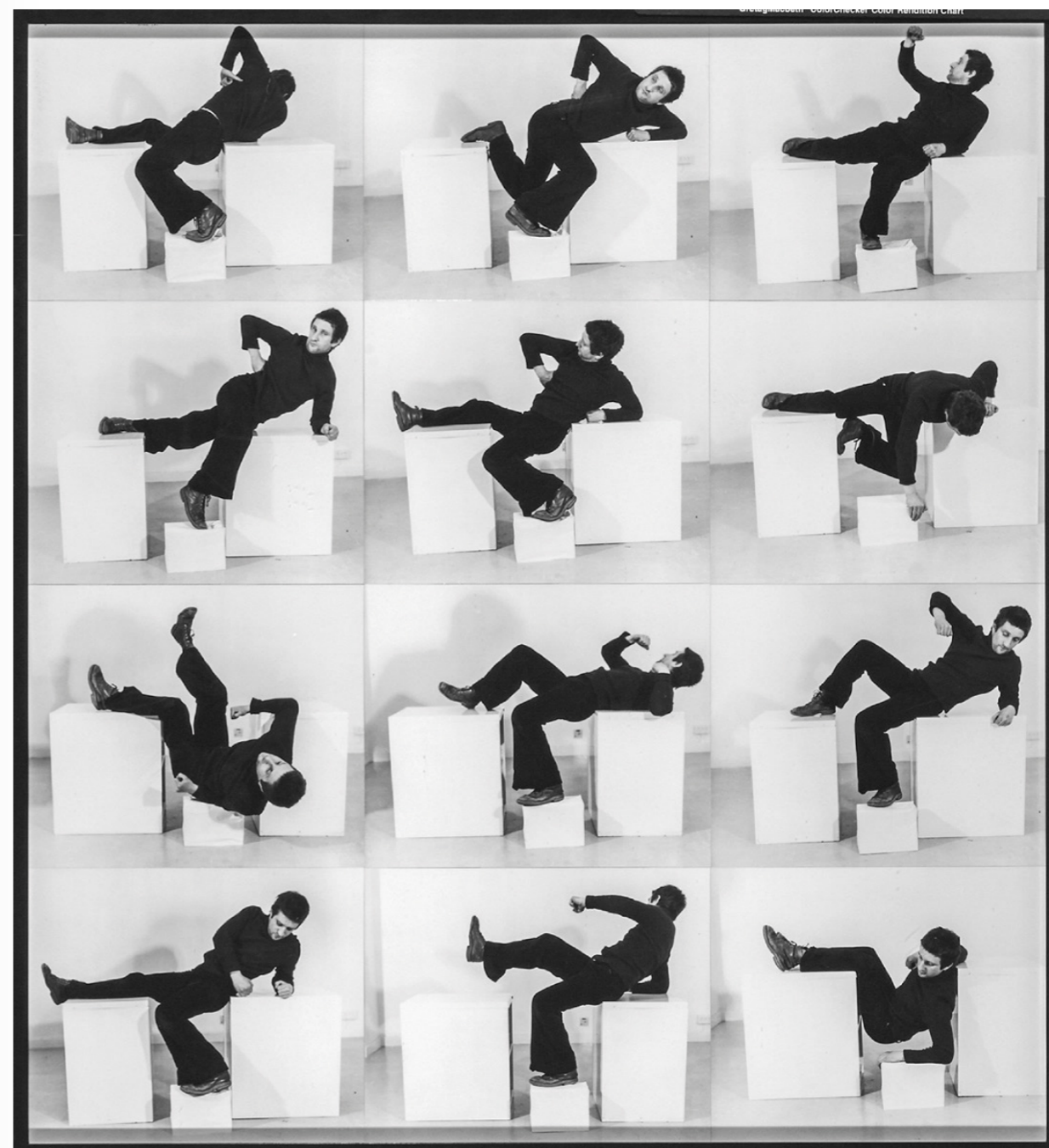


The title of this section refers to a collection of texts by the art critic Richard Cork: *Everything Seemed Possible: Art in the 1970s*, Yale: Yale University Press, 2003.

- 1 See Paul Neagu, "Palpable Art Manifesto! Edinburgh 1979" in *The Related "Gradually Going Torn-ado"! Paul Neagu and his Generative Art Group*, exh. cat., Sunderland: Ceolfrith Press for the Sunderland Art Centre, 1975, p.6.
- 2 Alexander Trocchi, "The Destruction of the Object" (1962), one-page MS notes, Trocchi estate, as quoted in Andrew Wilson, "A Poetics of Dissent: Notes on a Developing Counterculture in London in the Early Sixties" in *Art & the 60s: This Was Tomorrow*, pp. 93-111 (p. 98).
- 3 See Council for National Academic Awards, "Report on a visit to St. Martin's School of Art," November 19, 1975, in connection with the School's application for re-approval of BA (Hons) courses in Fashion, Fine Art, and Graphic Design, Tate Archive, Frank Martin collection, TAG201014 (uncatalogued).
- 4 Charles Harrison, "Barry Flanagan's Sculpture," *Studio International*, May 1968, vol. 175, no. 900, p. 268.
- 5 Karin Andreasson, "Bruce McLean's best photograph: fun with three plinths the Tate forgot to take back," *The Guardian*, April 28, 2016 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/28/bruce-mclean-interview-pose-work-for-plinths>> [August 23, 2018].
- 6 See Elena Crippa, "From 'Crit' to 'Lecture-Performance'" in Nigel Llewellyn (ed.), *The London Art Schools: Reforming the Art World, 1960 to Now*, London: Tate Publishing, 2015, pp.133-50 (pp. 147-49).
- 7 See Gilbert and George, "A Magazine Sculpture," *Studio International*, vol. 179, no. 922, 1970, pp. 218-19.
- 8 Daniel J. Cameron, essays in *Extended Sensibilities, Homosexual Presence in Contemporary Art*, exh. cat., The New Museum, New York, 1982, p. 39.
- 9 The latter went on tour to the Museum Haus Lange, Krefeld, and the Institute of Contemporary Arts, London.
- 10 *Sonsbeek 71* is a case in point, exemplary of the future behavior of art institutions acting as commissioning bodies prepared to see work realized away from the museum itself.
- 11 For example, arguing for an element of continuity of the work of Rodin and Brancusi with contemporary sculpture, Krauss wrote that "our bodies and our experience of our bodies continue to be the subject of this sculpture—even when a work is made of several hundred tons of earth." See Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York: Viking Press, 1977, p. 279.
- 12 See Lucy R. Lippard, "Hands On" in *Alexis Hunter: Photographic Narrative Sequences*, exh. cat., London: Edward Totah Gallery, 1981, reprinted in Lynda Morris (ed.), *Alexis Hunter: Radical Feminism in the 1970s*, exh. cat., Norwich: Norwich Gallery, 2006, n.p.

Der Titel dieses Kapitels geht zurück auf eine Textsammlung des Kunstkritikers Richard Cork: *Everything Seemed Possible: Art in the 1970s*, Yale University Press, Yale 2003.

- 1 Siehe Paul Neagu, „Palpable Art Manifesto! Edinburgh 1979“, in: *The Related "Gradually Going Torn-ado"! Paul Neagu and his Generative Art Group*, Ausst.-Kat. Ceolfrith Press for the Sunderland Art Centre, Sunderland 1975, S. 6.
- 2 Alexander Trocchi, „The Destruction of the Object“ (1962), Manuskript, Trocchi Estate, zitiert nach Andrew Wilson, „A Poetics of Dissent: Notes on a Developing Counterculture in London in the Early Sixties“, in: *Art & the 60s: This Was Tomorrow*, S. 93-111 (S. 98).
- 3 Siehe Council for National Academic Awards, „Report on a visit to St. Martin's School of Art“, 19. November 1975, in Verbindung mit dem Verfahren der Wiederzulassung von Bachelorstudiengängen in Mode, Kunst und Grafikdesign, Tate Archive, Sammlung Frank Martin, TAG201014 (nicht katalogisiert).
- 4 Charles Harrison, „Barry Flanagan's Sculpture“, in: *Studio International*, Bd. 175, Nr. 900, Mai 1968, S. 268.
- 5 Karin Andreasson, „Bruce McLean's best photograph: fun with three plinths the Tate forgot to take back“, in: *The Guardian*, 28. April 2016 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/28/bruce-mclean-interview-pose-work-for-plinths>> (23. August 2018)
- 6 Siehe Elena Crippa, „From 'Crit' to 'Lecture-Performance'“, in: Nigel Llewellyn (Hg.), *The London Art Schools: Reforming the Art World, 1960 to Now*, Tate Publishing, London 2015, S. 133-150 (S. 147-149).
- 7 Siehe Gilbert & George, „A Magazine Sculpture“, in: *Studio International*, Bd. 179, Nr. 922, 1970, S. 218-219.
- 8 Daniel J. Cameron, Essays in *Extended Sensibilities, Homosexual Presence in Contemporary Art*, Ausst.-Kat. The New Museum, New York 1982, S. 39.
- 9 *Between Man and Matter* wurde anschließend im Museum Haus Lange, Krefeld, und im Institute of Contemporary Arts, London, gezeigt.
- 10 *Sonsbeek 71* ist ein typisches Beispiel für das zukünftige Agieren von Kunstinstitutionen, die Auftraggeber für die Realisierung von Werken außerhalb des Museumskontexts sind.
- 11 Als Argument für die Kontinuität des Werks von Rodin und Brancusi in der zeitgenössischen Skulptur schrieb Krauss, dass „unsere Körper und unsere Körpererfahrung weiter Thema dieser Skulpturauffassung sind – auch wenn ein Werk aus mehreren Hundert Tonnen Erde besteht“. Siehe Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, London 1977, S. 279.
- 12 Siehe Lucy R. Lippard, „Hands On“, in: *Alexis Hunter: Photographic Narrative Sequences*, Ausst.-Kat. Edward Totah Gallery, London 1981. Wiederabdruck in Lynda Morris (Hg.), *Alexis Hunter: Radical Feminism in the 1970s*, Ausst.-Kat. Norwich Gallery, Norwich 2006, n. p.



Bruce McLean  
*Pose Work for Plinths I*, 1971





Paul Neagu  
*Palpable Object (Mosaic)*, 1970



Paul Neagu  
*Empty Hand*, 1970-71





Gilbert & George  
*George the Cunt and Gilbert the Shit, 1969*





Kim Lim  
*Intervals I*, 1973



Kim Lim  
*Intervals II*, 1973