

Citation style

Christian Berger: Rezension von: James Nisbet: *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014, in *sehpunkte* 18 (2018), Nr. 2 [15.02.2018], URL:<http://www.sehpunkte.de/2018/02/28541.html>

First published: <http://www.sehpunkte.de/2018/02/28541.html>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

## sehepunkte 18 (2018), Nr. 2

### **James Nisbet: Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s**

Das Verhältnis von Kunst und Ökologie sowie die Auseinandersetzung zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler mit ökologischen Fragestellungen ist in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus von Ausstellungen und Publikationen gerückt. [ 1 ] Mit in den Blick genommen werden dabei häufig die Anfänge einer zeitgenössischen Environmental Art in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Die gleichzeitig entstandene Land Art hingegen, und insbesondere die Protagonisten der US-amerikanischen Earthworks-Kunst wie Walter De Maria, Michael Heizer und Robert Smithson, werden zumeist in Differenz zu diesen Ansätzen betrachtet und wegen ihrer mitunter recht drastischen Eingriffe in die Landschaft als desinteressiert an ökologischen Fragen oder sogar als naturzerstörerisch gesehen. [ 2 ] James Nisbets 2014 erschienene Studie, die auf seiner 2010 in Stanford eingereichten Dissertation basiert [ 3 ], modifiziert das etablierte Verständnis der US-amerikanischen Land Art und ihres Bezugsrahmens in zweierlei Hinsicht entscheidend: Auf Grundlage eines historisch verankerten, vieldimensionalen Umwelt- und Ökologiebegriffs gelingt es dem Autor, einerseits gedankliche Kurzschlüsse zwischen Ökologie und Umwelt- oder Naturschutz zu hinterfragen und andererseits durch den begrifflichen Dreiklang von Ökologie, Umwelt und Energie teils überraschende Bezüge zwischen einer Vielzahl künstlerischer Positionen der 1960er- und 1970er-Jahre aufzuzeigen. Damit werden über die Betrachtung der US-amerikanischen Land Art hinaus - die gleichwohl einen wichtigen Schwerpunkt des Buchs bildet - neue Perspektiven und Zusammenhänge deutlich.

So behandelt das erste von vier Kapiteln unter dem Titel "Total Environments" die künstlerische Form des Environment. Ausgehend von Allan Kaprow, der den Begriff Ende der 1950er-Jahre prägte, beschreibt Nisbet verschiedene Spielarten künstlich fabrizierter sensorischer Gesamterlebnisse, von skulptural ausgestalteten Galerieräumen bis hin zu zeitgenössischen Multimedia-Experimenten unter Einbezug psychoaktiver Substanzen. Entscheidend ist für ihn die Frage nach der artifiziellen Geschlossenheit und Totalität solcher Erlebniswelten versus ihrer möglichen Öffnung zur Außenwelt - ein Spannungsverhältnis, das auch in zeitgenössischen Debatten über die Umwelt, ihre Gestaltbarkeit und Schutzwürdigkeit eine zentrale Rolle spielte, wie der Autor rekonstruiert. Ohne das Environment auf eine bloße Vorform von Happening, Installationskunst oder Land Art zu reduzieren, begründet Nisbet das weitgehende Verschwinden dieser Form Ende der 1960er mit ihrem nicht mehr zeitgemäßen Verständnis einer in Einheiten zerlegbaren und beliebig zu gestaltenden Umwelt.

Im zweiten Kapitel - "Planetary Visions: Land Art, Minimalism, and the Whole Earth" - betrachtet der Autor die Bedeutung von Erde als Material

und vom Bild des Planeten, wie es sich in jener Zeit durch die Raumfahrt und in der kalifornischen Gegenkultur durch den *Whole Earth Catalog* verbreitete, für die amerikanische Land Art. [ 4 ] Indem er die Bedeutung von Systemtheorie und Ökosystemen im ökologischen Diskurs der Zeit unterstreicht, wendet er sich gegen falsche Gleichsetzungen von Ökologie und Nachhaltigkeit. Dies ermöglicht gegen Ende des Kapitels eine überraschende Interpretation von Michael Heizers *Double Negative* - jenes Werks, das zumeist als Extrembeispiel einer völligen Loslösung der amerikanischen Land Art von ökologischen Erwägungen gesehen wird.

Entstanden 1969/70 in der Wüste von Nevada, besteht *Double Negative* aus zwei jeweils etwa neun Meter breiten und 15 Meter tiefen Einschnitten im Boden, die der Künstler auf zwei einander exakt gegenüberliegenden Seiten in die Ränder eines Hochplateaus (der Mormon Mesa) sprengen ließ. Nisbet beschreibt, wie die Wüstenlandschaft auf dem Hochplateau, von dem aus der Zugang zum *Double Negative* erfolgt, dem Auge keinerlei Halt bietet und in ihren Ausmaßen absolut unbegreiflich erscheint. Das Hinabsteigen in die am menschlichen Körpermaß orientierten Einschnitte ermögliche hingegen eine Form von Geborgenheit ("akin to the rooms of a home", 124) und lenke den Blick auf landschaftliche Fixpunkte in der Ebene unterhalb der Mesa. [ 5 ] Indem sich die Landschaft, die skulpturalen Negativformen und das wahrnehmende Subjekt vor Ort zu einer "kontinuierlichen, miteinander verbundenen Ganzheit" (124) verbänden, folge *Double Negative* damit, trotz der "gewalttätigen Missachtung der ökologischen Bedingungen seines Standorts" (124), von allen Earthworks am stärksten der Logik des Ökosystems als einer wechselseitigen Verbindung verschiedener Elemente.

Nach Umwelt und Ökologie bildet Energie den dritten Schlüsselbegriff in Nisbets Studie. In Kapitel 3 - "The Art of Processing: Anti Form, Energy, and Ecological Materiality" - werden Energie und Information als zentrale Kategorien zum Verständnis der ansonsten getrennt angesehenen Kunstrichtungen des Postminimalismus, der Conceptual Art und der Body Art eingeführt: Alle drei vereine ein Interesse an Materialität (inklusive der Materialität des Körpers), Prozesshaftigkeit und Energieaustausch. Nisbet vermag zu zeigen, wie sich beispielsweise Robert Morris zunehmend mit der Vorstellung von Kunst als energetischem Phänomen auseinandersetzte, und verfolgt im weiteren Verlauf des Kapitels die Ausformung vergleichbarer Ansätze unter anderem bei Simone Forti, Dennis Oppenheim und Charles Simonds. Im abschließenden Teil, "A Brief Moment in the History of Photoenergy: Walter De Maria's *Lightning Field* ", unternimmt der Autor eine Neuinterpretation eines weiteren Schlüsselwerks der Land Art. *The Lightning Field* besteht aus 400 polierten Stahlstäben, die sich in gleichmäßigem Abstand auf einer Gesamtfläche von einer Meile mal rund einem Kilometer auf einer Ebene in New Mexico erstrecken. Das im Herbst 1977 fertiggestellte Werk ist vor allem durch eine kleine Anzahl von Fotografien bekannt, die der Fotograf John Cliett 1978/79 im Auftrag des Künstlers erstellte. Viele von ihnen zeigen Blitzeinschläge - ein

Phänomen, das trotz der vergleichbar hohen Gewitterneigung des Standorts nur selten in natura zu beobachten ist. Diese Akzentsetzung nimmt Nisbet zum Ausgangspunkt seiner Analyse der Bedeutung von Energieaufzeichnung in künstlerischen Praktiken der 1960er- und 1970er-Jahre. Zentral für seine Argumentation ist die Eigenschaft der (analogen) Fotografie, Licht - das heißt "Fotoenergie" - direkt aufzuzeichnen. Wie er am Beispiel des Konzeptkünstlers Robert Barry demonstriert, ergibt sich aus dieser Spezifik des Mediums überdies die Notwendigkeit einer Kritik gängiger Verständnisse der Rolle von Fotografie innerhalb konzeptualistischer Praktiken als angeblich "dematerialisierte" Dokumentation. [ 6 ]

In seiner kunstvollen Verzahnung wichtiger Fallbeispiele mit einer Vielzahl theoretischer Perspektiven nimmt Nisbets Studie eine anregende und überzeugende Neuperspektivierung zentraler Fragen und Praktiken der 1960er- und 1970er-Jahre vor. Obgleich eine Untersuchung dieser Phänomene in transnationaler Perspektive äußerst spannend wäre, erscheint die Konzentration auf den US-amerikanischen Kontext dabei als legitime und nachvollziehbare Fokussierung. Zu hinterfragen wäre vielleicht, weshalb gerade die gelegentlich eingestreuten europäischen und asiatischen Beispiele in manchen Fällen - etwa bei Giovanni Anselmos *Torsione* (1968) und Hiroshi Sugimotos Fotoserie *Lightning Fields* (2009) - vor allem in ihren vermeintlichen Defiziten beschrieben werden.

Zu den dezidierten Stärken des Buchs zählt seine klare zeitliche Rahmensetzung, auch hinsichtlich der gewählten theoretischen Perspektiven, und damit die Bestimmung eines spezifischen historischen Moments in der Geschichte von Kunst und Ökologie. Gleichwohl ist Nisbets Postulat beizupflichten, Fragen nach der "Umweltlichkeit" ("environmentality", 216) und ökologischen Dimension auch heutiger künstlerischer Praktiken über den engen Rahmen der Land und Environmental Art hinaus zu betrachten, wie auch seiner Warnung, die "gesellschaftliche Verantwortlichkeit menschlichen Handelns" (251, Anm. 95) im Zuge der aktuell gängigen Fokussierung auf neue Materialismen und nichtmenschliche Handlungspotenziale nicht in den Hintergrund treten zu lassen.

Anmerkungen :

[ 1 ] Siehe etwa James Brady (ed.): *Elemental. An Arts and Ecology Reader*, Manchester 2016; T. J. Demos: *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016; Hans Dickel: *Natur in der zeitgenössischen Kunst. Konstellationen jenseits von Landschaft und Materialästhetik*, München 2016; Emily Eliza Scott / Kirsten Swenson (eds.): *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*, Oakland 2015.

[ 2 ] Suzaan Boettger: *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley 2002. Weitere Belege im besprochenen Band (231, Anm. 5).

[ 3 ] James Nisbet: *Land Is Not the Setting: The Lightning Field and Environments, 1960-1980*, Phil. Diss., Stanford University, 2011.

[ 4 ] Vgl. Ausst.-Kat. The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen, hgg. von Diedrich Diederichsen / Anselm Franke, Berlin 2013.

[ 5 ] Ähnliche Beobachtungen finden sich bei Dickel 2016, wie Anm. 1, 36f.; Eva Ehninger: Vom Farbfeld zur Land Art. Ortsgebundenheit in der amerikanischen Kunst, 1950-70, München 2013, 334; 346f.

[ 6 ] Vgl. hierzu auch Christian Berger: Douglas Huebler and the Photographic Document, in: Visual Resources 32 (2016), Nr. 3-4, 210-229. Der grundlegenden Untersuchung dieser Problematik widmet sich auch mein aktuelles Forschungsprojekt Worldly Matter: The Materials of Conceptual Art, gefördert durch das Marie Skłodowska-Curie-Programm der Europäischen Union.