

William Anastasi

12.04.19 bis 22.06.19

„William Anastasi ist ein US-amerikanischer Konzeptkünstler, der 1933 geboren wurde. Sein Geburtsjahr siedelt ihn genau zwischen Andy Warhol (*1928) und Robert Smithson (*1938) an. Er ist fünf Jahre jünger als Sol Lewitt (*1928) und zwei Jahre jünger als Robert Morris (*1931). Zu den anderen Künstlern, die heute noch aktiv sind und seiner Altersklasse angehören, zählen John Baldessari (*1931) und Hans Haacke (*1936). In anderen Worten, gehört Anastasi chronologisch zur ersten oder klassischen Generation der Konzeptkünstler.“

So beginnt der Kunsthistoriker Thomas Mc Evilly seinen Aufsatz „Setting the Record Straight: William Anastasi and the History of Conceptual Art“ (2001), in dem er William Anastasi einen prominenten Platz in der Riege der Protagonisten der Konzeptkunst zuweist, den ihm die Kunstgeschichte in ihrer bisweilen selektiven Schreibweise bislang versäumt hatte einzuräumen.

Seit 2002 hat die Thomas Rehbein Galerie das Werk dieses Pioniers der Konzeptkunst in fünf Einzel- und vier Gruppenausstellungen umfassend beleuchtet und die Bedeutung dieses innovativen Werks, welches zahlreiche bekannte Künstler beeinflusste und epochale Werke vorwegnahm, herausgestellt.

Die jetzige Schau setzt in ihrer Sparsamkeit den Fokus auf Werke, die direkt, auch physisch, in den Ausstellungsraum eingreifen und damit die radikale Vorgehensweise von Anastasi besonders deutlich werden lassen, die er mal so zusammenfasste: „Eins, nur eins. Und einfach. So einfach wie einfach. Sogar dumm.“

In den aktuell gezeigten Werken reagiert William Anastasi auf den Vorgang des Ausstellens als einer Art sinnstiftenden Vorgangs. Indem das Atelierprodukt in einem institutionellen Rahmen (wie einer Galerie oder Museum) gezeigt wird, erlangt es eine Aufwertung und wird zum Kunstwerk erhoben. Im sprachlichen Zusammenhang entspricht diese Form von Wertschöpfung der symbolischen Aufladung von Zeichen und der kontextuellen Bedeutungsbildung. Anastasi reflektiert die Präsentation von Kunst mit allgemeinen Repräsentationsmechanismen, die vorrangig aus der Semiotik stammen.

Ausgehend von der allgemeingültigen Annahme, dass jeder Form ein Inhalt zugewiesen ist, dass jedes Zeichen mit einer Bedeutung behaftet ist und jedes Kunstwerk als bildliche Darstellung eine Idee verkörpert, begibt sich Anastasi daran, diese konventionellen Paarungen, die als Unterscheidung zwischen äußerer Erscheinung und innerem Zustand der Referenzbeziehung zugrunde liegen, zu hinterfragen und aufzulösen. Im erweiterten Zusammenhang geht es Anastasi darum, die Schwelle zwischen Kunst und den Bedingungen ihrer Entstehung, aber auch ihrer Präsentation aufzuheben.

In Issue (1966) wird innerhalb der festgelegten Grenzen eines 12 cm breiten vertikalen Streifens die Farbe und der Putz der Wandfläche zwischen Boden und Decke abgetragen. Das entfernte Material wird am Fuße und in Verlängerung dieses Streifens angehäuft. Durch diesen Eingriff wird die Wand als Ausstellungsfläche selbst zum ausgestellten Gegenstand.

Die Zeile Reading a Line on the Wall (1967) vermittelt keine Aussage, die über sich hinausweist, es wird keine literarische Realitätsebene eröffnet. Die Erkenntnis, die dem Betrachter zuteil wird, beschränkt sich einzig auf den Verweis auf den gleichzeitig stattfindenden Akt des Lesens und wirft den Betrachter auf seine gegenwärtige Situation zurück. Diesen selbstreferenziellen Kreislauf trifft man auch in Free Will (1968) an. Eine Filmkamera ist auf einem Fernsehmonitor montiert und auf eine Raumecke gerichtet. Sie zeichnet die Raumecke auf, das resultierende Bild wird auf dem Fernsehmonitor übertragen. Die unmittelbar erfahrene räumliche Realität wird auf die Darstellungsebene gehoben, so dass eine Doppelung entsteht: Man sieht im Bildschirm das was man auch ohne ihn an der gleichen Stelle sehen würde. In diesen geschlossenen Systemen der Selbstbezüglichkeit („self-sameness“) und Wiederholungen – der Titel erweist sich als ironischer Kommentar zur tautologischen Unausweichlichkeit – lösen sich die Grenzen zwischen Bild und außerbildlicher Realität auf, ebenso wie Sprache und außersprachlicher Referenzbereich in eins fallen.

Es ist nichts, außer was es ist – so könnte man auch die Arbeit Sink (1963) zusammenfassen. Die Anleitung oder das „Rezept“, wie Anastasi sagen würde, lautet: „Legen Sie ein rechteckiges Stück warmgewalzten Kohlenstoffstahls auf den Boden. Gießen Sie ein wenig Leitungswasser darauf, damit die entstehende Pfütze ihre Position kurz vor dem Überlaufen innerhalb der Grenzen der Platte behält. Wiederholen Sie diesen Vorgang jedes Mal, wenn das Wasser verdunstet.“ Dieser scheinbar nüchterne Vorgang fügt dem verarbeiteten Stahl die Substanzen hinzu, die ihm im Zuge seiner Veredelung entzogen wurden und führt ihn mit der Zeit in seinen ursprünglichen Zustand als rohes Eisenerz zurück.

Untitled (Jacob´s Ladder) (1968) besteht aus einer Reihe von Nägeln, die in regelmäßigen Abständen in die Wand geschlagen wurden. Die durch Lichteinfall entstehenden Schatten verbinden die Nägel miteinander, so dass eine Linie entsteht. Die optische Erscheinung resultiert aus der Interaktion der Nägel mit dem Licht und der Wandfläche.

Anastasi überlässt die Dinge sich selbst, stets im Bestreben die ästhetische bzw. künstlerische Entscheidung auszuschließen. In dem er sich als Künstler in einen Zustand der „Dummheit, Ignoranz und Blindheit“ (Anastasi) versetzt, ist seine Handlung nicht kreativ motiviert, sondern wird einzig durch situationsbedingte Gegebenheiten und Zufälle bestimmt.

"William Anastasi is an American Conceptual artist who was born in 1933. His birthdate places him exactly between Andy Warhol (b. 1928) and Robert Rauschenberg (b. 1938). He is five years younger than Sol LeWitt (b. 1928) and two years younger than Robert Morris (b. 1931). Other artists active today who are about his age include John Baldessari (b. 1931) and Hans Haacke (b. 1936). Chronologically, in other words, he belongs to the first or classical generation of conceptual artists."

With this straightforward chronological survey, art historian Thomas McEvelley begins his essay "Setting the Record Straight: William Anastasi and the History of Conceptual Art" (2001), assigning him a prominent place among the protagonists of Conceptual Art, a deserved position that art history in its selective narrative has long failed to acknowledge.

Since 2002, Thomas Rehbein Galerie has shed light on the work of this Conceptual Art pioneer in five solo and four group exhibitions, highlighting the importance of this innovative oeuvre, which has influenced many well-known artists and anticipated epoch-making works.

In its concise presentation, the current show focuses on works that directly, even physically, intervene in the exhibition space and thus make the radical approach of Anastasi particularly clear, an approach based on a simple principle which he sums up as follows: "One, only one. And easy. As easy as it is easy. Even dumb."

In the works currently on view, William Anastasi responds to the act of exhibiting as a process that imbues meaning in and of itself. By showing the studio product in an institutional setting (such as a gallery or museum), it gains an additional value and is further recognized as a work of art. In the linguistic context, this form of value creation corresponds to the symbolic charging of signs and the contextual formation of meaning. Anastasi reflects on the presentation of art with general mechanisms of representation and signification that derive primarily from semiotics.

Based on the understanding that each form is assigned a content, that every sequence of letters conveys a meaning, and every artwork embodies an idea as a pictorial representation, Anastasi sets out to explore and to question these conventional pairings, which separate a material occurrence from the mental or ideal notion it comes to stand for, a duality underlying the process of representation and signification. In an expanded context, Anastasi seeks to break the threshold between art and the conditions of its production as well as its presentation.

In "Issue" (1966), the surface coat of paint and plaster of the wall between floor and ceiling is removed within the defined boundaries of a 12 cm wide vertical strip. The removed material is piled up at the foot and in extension of this strip. As a result of this intervention a shift in meaning takes place. The wall, commonly understood as the exhibiting surface, is converted into the exhibited object itself.

The line "Reading a Line on the Wall" (1967) does not convey a statement that refers beyond itself, it does not open up a level of symbolic or literary reality. The act of recognition which the reader/viewer undergoes is limited solely to the tautological representation of what is already there. The act of reading is referred to while reading. This self-referential cycle is also found in "Free Will" (1968). A video camera is mounted on a television monitor and aimed at a corner of the room. It records the corner of the room; the resulting image is transmitted on the TV monitor. The immediately perceived spatial reality is further experienced on a representation level, so that a duplication ensues: one sees in the screen the image of the corner one would see without the screen standing on the same spot. For Anastasi, representation is exempt from any romantic notion of art, but involves reiterating the simplest or the "dumbest" that can be reproduced. It does not describe or refer to anything situated beyond itself. In these closed systems of self-sameness and repetition - the title "Free Will" proves to be an ironic commentary on tautological inevitability and the lack of open, or free, interpretation - the distinction between image and extra-pictorial reality dissolve, just as language and extra-verbal reference coincide.

It's nothing except what it is - that's how you could summarize the work "Sink" (1963). The instructions or "recipe," as Anastasi would say, are: "Put a rectangular piece of hot rolled carbon steel on the ground. Pour a little tap water on it so that the resulting pond keeps its position just before overflowing within the limits of the plate. Repeat this process every time the water evaporates." This seemingly sober process adds to the finished steel the substances extracted from it during its refinement, so that the steel gradually evolves back to its original state as raw iron ore.

"Untitled (Jacob's Ladder)" (1968) consists of a series of nails, which are placed in the wall at regular intervals. The shadows created by the incidence of light connect the nails, creating a straight and continuous line. The visual impression is a result of the interaction of the nails with the light and the wall surface.

Anastasi leaves things to themselves, always avoiding the aesthetic or artistic decision. By placing himself as an artist in a state of "dumbness, ignorance and blindness" (Anastasi), his actions are not creatively motivated, but determined solely by random conditions and coincidences.

(Bettina Haiss, 2019)