Vertaling uit het Engels van de essay ‘Sculpure Not To Be Seen’ van Elena Filipovic,
verschenen in *Franz Erhard Walther: the Body Decides*, 2014.

# Het beeldhouwwerk is niet te zien

**Elena Filipovic**

WIELS

# Het beeldhouwwerk is niet te zien

## Elena Filipovic

*Het lijkt mij dat er nog geen adequate taal bestaat om te beschrijven wat ik wil. Ik denk dat ik het in grote lijnen kan zeggen, maar voor andere mensen klonk het tot nog toe op een bepaalde manier ongrijpbaar, ver van de kunst... Ik ben geen schilder, ik ben geen beeldhouwer, ik maak geen happenings... Er is een nieuwe term nodig voor wat ik doe.*

— Franz Erhard Walther in een brief aan Jörg Immendorff
(New York, september 1967)

Genaaide, gewatteerde, geplooide, gevouwen en van zakken voorziene stukken stof, elk in een typische tint, die vaak de heldere geometrie en elementaire vormen van de minimalistische beeldhouwkunst evoceren: dit zijn ogenschijnlijk de materialen van Franz Erhard Walther. 'Ogenschijnlijk' zeg ik, want onze beschrijving beperken tot hoe de werken van de Duitse kunstenaar *eruit zien* of waarmee ze *gemaakt zijn*, betekent voorbijgaan aan het feit dat ze niet los kunnen gezien worden van de acties die ze activeren en van de participatieve activiteiten waartoe ze aanleiding geven. De kijker is in dit geval met andere woorden ook de 'inhoud' van het kunstwerk. Hij of zij is misschien evengoed als – zo niet meer dan – de andere elementen, het primaire 'medium' van de kunstenaar, en dat al sinds de vroege jaren 1960.

1963 was een zeer succesvol jaar voor Walther. Daarvoor, in 1957, hij was toen nog maar 18, begon hij aan wat hij zijn *Wortbilder* (Woordbeelden) noemde: losstaande woorden, centraal op een blad, in een gekleurd lettertype dat hij zelf ontwierp. Hij drong erop aan dat het kunstwerken waren en geen typografische studies en dat ze de bedoeling hadden kijkers ertoe aan te zetten de mogelijke betekenissen van woorden uit te breiden. De keuze van vrij eenvoudige woorden, mooi maar zonder spectaculaire uitwerking, maakte de weg vrij voor de sobere elegantie en de directheid van zijn latere werken. Ook andere werken kondigen aan wat nog komen zou. Zo is er begin jaren 1960 zijn fascinatie met het maken van opgeblazen omhulsels van gelijmd papier en lucht, zoals *Grosse Papierarbeit. 16 Lufteinschlüsse* (16 Luchtzakken) uit 1962; Proportionsbestimmungen (Proportiebepalingen) ook uit 1962, de performance waarbij hij de omvang van een gebied afbakende met zijn handen, of een werk uit 1963 dat hij *Vier Stellecken* (Vier staande hoeken) noemde: gevouwen kartonnen hoeken die aangepast werden aan de afmetingen van een bepaalde ruimte. Maar niets beïnvloedde zijn werk zozeer als de ontdekking, in maart 1963, van de genaaide vorm die een kleermaker gebruikt voor het vormgeven en stomen van de mouwen van een jas. Het gaf hem de intuïtie dat het mogelijk moest zijn kunstwerken te maken die materiële belichamingen zouden zijn van de begrippen participatie en proces, wat zijn belangrijkste interessepunten waren geworden.

De experimenten van Walther uit datzelfde jaar, terwijl hij samen met mensen als Gerhard Richter, Sigmar Polke en Blinky Palermo nog op de kunstacademie in Düsseldorf zat, waar ook Joseph Beuys en Karl Otto Götz lesgaven, zouden leiden tot zijn eertse 'actiestukken'. Het zou ook het begin worden van een interesse in hun potentieel die meer dan een halve eeuw zou duren. Deze werken omvatten *Zwei rotbraune Samtkissen* (*gefüllt und leer*) uit 1963 (Twee roodbruine fluwelen kussens [gevuld en leeg]), kussenachtige vormen waarin je je handen kon drukken; *Zwei kleine Quader - Gewichtung* (Twee kleine kwadraten - Weging), twee gewichten om vast te houden; *100m Schnur*, een koord van 100 meter om pêle-mêle over een ruimte heen te strekken; en zelfs *Zwei Ovale mit Taschen* (Twee ovalen met zakken), eivormige kussens met openingen waarin je je handen kon laten glijden. Met andere woorden, eenvoudige vormen die uitnodigen tot de simpelste acties. De meest directe reactie op de werken, van Beuys en collega-kunststudenten van Walther, was een mengeling van spot en verbaasd omarmen. Maar met de hulp van de toekomstige Johanna Walther, de dochter van de kleermaker en een levenslange hulp bij het naaien van de werken, was een baanbrekend sculptuuroeuvre geboren dat de verstokte materialiteit en het conventionele gebruik van brons , marmer of gips uit de weg ging.

Het was rond deze tijd dat Ad Reinhardt sculptuur definieerde als 'iets dat je tegen het lijf loopt wanneer je een stap terug zet om naar een schilderij te kijken' – een beroemd geworden uitspraak. De indruk die de Amerikaanse schilder had van beeldhouwkunst als iets dat niet alleen plomp in de weg staat van de 'echte' kunst, maar dat fundamenteel ook minder interessant en intellectueel boeiend is dan schilderkunst, was een idee dat reeds lang gevestigd was in de kunstwereld. Uiteindelijk was er al Charles Baudelaire en zijn beruchte veroordeling van de kunstvorm in *Le Salon de 1846*, een overzicht van het Parijse Salon: hoofdstuk 16 droeg de titel 'Pourquoi la sculpture est ennuyeuse'.[1] Er lag meer dan een eeuw tussen Baudelaire's sneer en die van Reinhardt. En toch was de beeldhouwkunst er nog niet in geslaagd om zich te distantiëren van voorstellingen die haar vastpinden op een aan de schilderkunst ondergeschikte positie. De klassieke achttiende-eeuwse esthetische verhandeling *Laokoon* van Gotthold Lessing had, lang daarvoor, geprobeerd om de bijzondere ervaring en conditie van de beeldhouwkunst te identificeren. Daarbij merkte Lessing bijvoorbeeld op dat beeldhouwkunst (zoals schilderkunst) verschilde van poëzie (en, hoewel hij niet tot die vergelijking kwam: van theater of dans), 'waarvan het medium de tijd is', want in tegenstelling tot 'een tijdelijk gebeuren', was sculptuur een onmiskenbaar 'statisch object'.[2] Maar in tegenstelling tot de schilderkunst, die zich geheel en simultaan aan de kijker gaf, om in een keer en vanuit een enkele positie gezien te worden, kon de beeldhouwkunst vanuit verschillende hoeken worden bekeken, zonder een dominante – een duidelijk 'correcte' – kijkpositie.[3] Voor velen, en tot ver in de jaren 1960, was *precies* dit de specifieke en onontkoombare trek van sculptuur. Het was ook haar fatale zwakte. Moet de kunstenaar niet de de ultieme vormgever zijn, in staat om de perceptie van het werk dat hij of zij creëert te beheersen? En lag er geen transcendentale 'genade' in de onmiddellijke en totale beleving van het werk, zonder beroep te doen op de perceptuele implicaties van het (onzuivere) lichaam van de kijker?[4]

In de vroege jaren 1960 kwam er een kentering in het kritische lot van de beeldhouwkunst, toen een nieuwe generatie kunstenaars precies die elementen begon te verdedigen die centraal stonden in de kritiek op het medium. Het was tegelijk het moment waarop Walther voor het eerst in aanraking was gekomen met een praktijk waarvoor hij eigenlijk geen naam had, zoals de brief aan zijn vriend en collega-kunstenaar Jörg Immendorff aan het licht brengt.[5] Walther houdt

het echter meestal op 'sculptuur', zelfs als zijn opvatting van sculptuur radicaal was, met objecten die 'instrumenten' zijn die op zichzelf 'weinig perceptuele betekenis' hebben en die, zoals hij het graag uitdrukte, slechts relevant zijn 'door de mogelijkheden die voortkomen uit hun gebruik'.[6]

Deze notie van een kunst om te 'gebruiken', betekende niet per se een 'nuttige' kunstvorm, althans niet in de gebruikelijke zin van het woord. Walthers eenvoudige, directe titels vertellen je integendeel vaak exact wat de objecten zijn en wat ze *doen* (of wat *met* hen *gedaan* kan worden): *Stirnstück* uit 1963, letterlijk 'voorhoofdstuk', is iets waarop je je voorhoofd kan leunen; *Vier Körperformen* (Vier lichaamsvormen) uit 1963 zijn organische vormen om tegen je lichaam te nestelen, en Weste (Vest) uit 1965 is een mollige gewatteerde vest die, zodra je ze draagt, je lichaam een gevoel van uitgezette breedte geeft. Geen van deze voorbeelden zet aan tot bijzonder 'nuttige' taken. *Die Skulptur ist nicht zu sehen* zegt een van zijn tekeningen uit 1967, wat impliceert dat de beeldhouwkunst andere middelen ter beschikking heeft om als sculptuur begrepen te worden en dat ze eerder dient om te worden aangeraakt, ontvouwen, gedragen, op een wandeling meegenomen. *Der Körper entscheidet* (Het lichaam beslist) zegt een ander werk uit 1969, wat suggereert dat het lichaam van de kijker en *niet de geest van de kunstenaar* een primaire rol speelt bij het bepalen van de vorm, het doel en de perceptie van het kunstwerk. Zo eenvoudig deze verklaringen ook mogen klinken, ze riepen op tot het failliet van de artistieke controle, wat neerkwam op een sabotage van de integriteit van de sculptuur, door aan te dringen op een kunst van 'instrumenten' die noch stabiel, noch autonoom was – en strikt genomen ook niet medium-specifiek. Niet alleen deed Walther de definitie die zogenaamd een onderscheid aanbracht tussen beeldhouwkunst en poëzie of theater kantelen, door verstaan te geven dat zijn kunst een ervaring van duur kende. Hij hamerde ook op het idee dat er niet zoiets bestond als een 'belangeloze' ogenblikkelijke waarneming of een totaal begrip van zijn beeldhouwkunst en maakte werken die functioneerden als een aansporing tot actie en die het lichaam van de kijker en de haptische zintuigen volledig centraal stelden.

Zagen de critici de werken die daar uit voortvloeiden ten tijde van hun eerste tentoonstelling in Fulda, de katholieke provinciale geboortestad van de kunstenaar, als 'ver van de kunst', dan was dat ongetwijfeld deels te wijten aan het feit dat de elementaire genaaide vormen van Walther weinig leken op de meer algemeen bekende kunstvormen uit die tijd en dat ze niet zoals zulke kunst functioneerden.[7] Het feit dat Walther erop aandrong dat het publiek iets moest doen met zijn objecten (soms ook in de openbare ruimte, ver van de heilige grenzen van de kunst) – *met* de objecten, *op* de objecten en *doorheen* de objecten – betekende zowel een afwijzing van de definitie van sculptuur als inert materiaal dat aan een passief kijkend subject gepresenteerd wordt, als van de geniale kunstenaar die in het epicentrum van het kunstwerk wordt geplaatst. Dit laatste idee wordt nog het best geïllustreerd door de contemporaine notie van de kunstenaar als messiaanse sjamaan die Beuys zo efficiënt gepromoot had. En had Beuys de beroemde leuze 'iedereen is een kunstenaar' gelanceerd, terwijl hij tegelijkertijd breedvoerige mythologieën had geconstrueerd die zijn eigen artistieke bijzonderheid versterkten, dan was Walthers bewering van een heel andere aard, meer verwant aan het idee dat de kunstenaar in plaats daarvan anderen *nodig* had om zijn werken te maken, omdat, zoals Walther zei, 'de kunstenaar het werk niet tot stand doet komen'. Het ontstaat 'in de loop van de actieprocessen, in samenhang met vehikels die hij beschikbaar heeft gesteld... Het ontstaan van een werk is niet afhankelijk van de kunstenaar'.[8] De werken van Walther, die noch illusionistisch noch illustratief waren, en ook niet gelieerd aan

het soort mystificatie waarin vilt en vet voor specifieke persoonlijke allegorieën stonden, hadden een anti-autoritaire soberheid die de tegenpool vormde van de praktijk van Beuys.[9]

Of het nu gaat om de eenvoudige gebaren van een groep mensen die vanaf hun middel gehuld zijn in een stuk stof in *Kurz vor der Dämmerung* (Kort voor de schemering) uit 1967; of wiens hoofden, in *Für Zwei* en *Kreuz Verbindungsform*, beide uit 1967, doorheen twee of vier ronde gaten steken in een lap stof die hen verenigt; of die een lang stuk stof met een dubbele kap delen in *Sehkanal* (Kijkkanaal) uit 1968: beslissingen over beweging en actie worden gedeeld, zijn collectief, gemeenschappelijk. Zo stelt Walther een mogelijke sociale, relationele transformatie voor die saamhorigheid orkestreert (of vaak ook: extreme intimiteit) met potentieel ingrijpende sociale gevolgen. We moeten hun bijzondere urgentie in het kader van de wederopbouw van Duitsland en de discussies over *Öffentlichkeit* (De publieke sfeer), zoals ze werden geïnitieerd door de filosoof Jürgen Habermas in zijn boek *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* uit 1962, niet onderschatten.[10] In het kielzog van de publicatie van die baanbrekende studie en van de discussie waartoe ze op dat moment aanzette, vormde Walthers herformulering van het sculpturale avontuur als een 'participatieve esthetiek' (in de termen die de criticus Hilton Kramer in 1970 gebruikte om het werk te beschrijven)[11] een onbetwistbare poging om het publiek-zijn van een kunstwerk te herdefiniëren. (Het feit dat de kunstenaar zo nadrukkelijk de eerste fotografische documentatie ensceneerde van de processen waarmee zijn werken in de late jaren 1960 werden opgesteld – buiten, in de openbare ruimte, waar hij effectief een aantal van de eerste grootschalige demonstraties van zijn werken liet plaatsvinden – is evengoed veelzeggend.) Het was, onvermijdelijk, ook een reflectie op hoe wij als subjecten zijn gevormd en welke rol beeldhouwkunst in dat proces kan spelen.[12]

Walthers idee van een kunst die niet zozeer materieel als wel conceptueel, participatief en zelfs 'relationeel' is (een term die pas enkele decennia nadat Walther als kunstenaar begon in gebruik zou komen maar die hier wel relevant is) anticipeert op heel wat tendensen uit de kunst van het moment en zet zelfs nog een stap verder. Van zodra hij in 1967 naar New York verhuisde, kwam Walther in direct contact met de kunst van zijn tijd; hij bleef er tot 1973, het werd een periode van vruchtbare productie. Hij werd er omringd door een bohemien-kunstscene die worstelde met haar eigen radicale experimenten. Om maar een paar gebeurtenissen te noemen die het tijdperk bepaalden. In de vroege jaren 1960 ontstond een nieuwe kunst die 'conceptueel' werd genoemd, bepaald door het idee dat het concept domineert op het object. Donald Judd had in 1964 zijn baanbrekende essay 'Specific Objects' geschreven over een kunst die noch schilderkunst, noch beeldhouwkunst was. Yvonne Rainer toonde haar grensverleggende dansstuk *Trio A* voor het eerst in 1966. Er was de opkomst van de uitgepuurde vormen, systematische kleurgraduaties en nieuwe fenomenologische interesses van de kunst die 'minimalisme' werd genoemd en die in 1966 een eerste institutionele presentatie kreeg met de tentoonstelling *Primary Structures*. Mel Bochner had net een tentoonstelling georganiseerd onder de titel *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. Hij toonde er vier mappen met fotokopieën van voorbereidende studies voor projecten van kunstenaars die dicht aanleunden bij minimalisme en conceptuele kunst. 'Art and Objecthood' van Michael Fried, een van de meest invloedrijke en tegelijk antagonistische interpretaties van wat het minimalisme inhield, werd in juni 1967 gepubliceerd in *Artforum*. Roland Barthes publiceerde in 1967 de eerste Engelse versie van zijn baanbrekende essay 'Death of the Author'

in nummer 5+6 van het avant-gardetijdschrift *Aspen*. [De 'oorspronkelijke' Franse versie, 'La Mort de l'auteur', verscheen pas een jaar later.] Walther belandde in de stad in het kielzog van deze evenementen en waarschijnlijk ook vanwege hen: vanwege de belofte die ze inhielden voor een jonge Duitse kunstenaar: een meer diverse context en een betere receptie dan hem werd aangeboden aan de kunstacademie, in zijn kleine geboortestad of zelfs in de nabijgelegen kunstmetropolen Düsseldorf of Keulen. Dit alles zorgde voor een spannend milieu waarin hij zijn kunst verder kon ontwikkelen, maar ook één waarin de absolute eigenheid van zijn praktijk eventueel bevestigd zou worden.

Walther raakte al snel bevriend met kunstenaars als Carl Andre, Richard Artschwager, Walter De Maria, Claes Oldenberg, Richard Serra en Donald Judd. Artschwager, een timmerman, maakte de houten onderdelen die Walther nodig had voor een werk. Met Oldenburg besprak hij de oorsprong van hun vrijwel gelijktijdige ontdekking van zachte, genaaid vormen. In 1968 activeerden Paul Thek, Robert Ryman, Donald Judd en James Lee Byars elk zijn objecten voor de foto's die in het eerste manifestachtige boek van Walther, *OBJEKTE, benutzen* (OBJEKTEN, gebruiken) verschenen.[13] Tijdens die jaren was hun wereld net volop bezig een andere plek te worden: er dreigden wijdverspreide studentenopstanden, politieke onrust en een aanhoudende, bloedige Amerikaanse Vietnamoorlog. Dit alles liet in die periode diepe sporen na in de ontwikkeling van een nieuwe, anti-autoritaire kunst. Het was in deze context dat Walther zijn idee van tot-processen-leidende objecten verder ontwikkelde en voor het eerst hun samenhang begon te begrijpen, als groep en als idee. In 1969 besloot hij dat achtenvijftig van de individuele werken die hij tot dan toe had gemaakt in feite een groter kunstwerk moesten vormen, dat hij de eenvoudige en programmatische titel 1. *Werksatz* gaf (Eerste reeks werken; uit de periode 1963-1969).

De prototypes voor de elementen van 1. *Werksatz* werden verschillende jaren voor zijn blootstelling aan de onstuimige inspiratie van de New Yorkse kunstscene aangevat maar de uiteindelijke consolidatie van het werk, in 1969, getuigt van het feit dat Walther voortdurend nadacht over de vorm en de implicaties van zijn objecten in het licht van deze nieuwe context. Het was ook in New York dat hij het idee ontwikkelde dat de werken op een hele hoop manieren getoond konden worden, waarbij ze in handbereik en als het ware klaar voor de actie werden gepresenteerd, of ingekapseld in hun individuele stoffen enveloppen en gestapeld op planken, in wat de kunstenaar hun *Lagerform* (opslagvorm) noemde. Deze laatste mogelijkheid, waarbij het misschien leek of de elementen ver van hun potentiële inzet verwijderd waren, was voor hem niet minder 'valide': het ging om 'instrumenten' waarmee *kon* gehandeld worden maar waarmee niet *hoefde* gehandeld te worden opdat ze krachtig en expressief zouden blijven. Bijna onmiddellijk liet de kunstenaar ze in een editie van acht maken. Dit was niet zozeer een financiële, als wel een conceptuele operatie. De museumcultuur van autonome objecten en de aura van het unieke ding werd verworpen, het was de bedoeling dat de multipele kopieën van de *1. Werksatz* in de handen van velen terecht zouden komen (zelfs als de werkelijke productie en de materiële arbeid van de zorgvuldig genaaide elementen zo tijdrovend was dat het creëren van een editie van meer dan acht elementen op dat moment ondenkbaar was). Toch moet Walther geweten hebben dat dit op een dag museale objecten konden worden, waardoor ze uit de handen van de gebruikers zouden glippen en achter afbakeningen of onder plexiglas zouden geplaatst worden. Maar, zo zou de kunstenaar je vertellen, dit lot zou geen complete contradictie zijn. Zijn vormen zijn gemaakt om gebruikt worden en ze impliceren hun eigen gebruik, ze signaleren het in hun vormen, vragen erom zich voor te stellen hoe ze gebruikt kunnen worden, door de manier waarop ze

de kijker betrekken, en hun titels noemen dit gebruik vaak op een manier waaruit blijkt dat het niet echt nodig is ze zo te gebruiken.

1. *Werksatz*, zonder twijfel het allerbelangrijkste werk van Walther, bevat het model van zijn hele praktijk en vat de radicale implicaties van zijn denken goed samen. Zodra Harald Szeemann het werk zag, nodigde hij Walther uit om deel te nemen aan zijn legendarische tentoonstelling *When Attitudes Become Form* in 1969 – waar Walther tien elementen en gerelateerde tekeningen toonde – en in 1972 aan Documenta 5, waar de kunstenaar de volledige 1. *Werksatz* toonde en tijdens weekends demonstraties van zijn elementen opvoerde. De curatrice Jennifer Licht stelde in 1970 voor om het werk te tonen in haar baanbrekende tentoonstelling *Spaces* in het New Yorkse Museum of Modern Art; Walther was er zelf elke dag, zolang de expo liep, om zijn 1. *Werksatz* te tonen en de bezoekers bij hun beleving ervan te begeleiden.[14] In elk van deze contexten stonden de werken van Walther naast enkele van de meest experimentele kunstwerken van zijn tijd; eigenlijk stonden ze nog het vaakst het dichtst geplaatst bij de kunstenaars die het minimalisme en de conceptuele kunst aan het ontwikkelen waren. Formeel echoden de sculpturen van Walther de minimale esthetica, de platonische vormen en de neiging tot herhaling van modulaire elementen die typisch was voor de minimalistische kunst die zich in precies dezelfde jaren uitkristalliseerde. Aan de oppervlakte zagen zijn werken er misschien gewoon uit als plooibare Donald Judds of Carl Andres. Maar in plaats van lood of staal of een van die andere gespierde, industriële materialen die zo dominant waren in de jaren 1960, toen hij begon (denk maar aan Serra's loden platen, die een ton wogen, de brandstenen van Andre of Judds gepolijste metalen oppervlakken), had Walther zich gewend tot iets dat tegelijk zacht en licht was, en onontkoombaar verbonden met vrouwenwerk. Bovendien hadden de oneindig veranderende formele aspecten van Walthers werk, in tegenstelling tot de koele autoriteit en de stijve, mathematische precisie van zoveel minimalistisch werk, iets afwisselend soepel, aleatorisch en alledaags over zich (wat ook een verschil was met de 'proceskunst' van die tijd, die het toeval inzette om de *verschijning* van het werk te bepalen; dat laatste werd voor de duur van een tentoonstelling gestabiliseerd of slechts door de kunstenaar zelf veranderd). Door ze in individuele omhulsels te sluiten, maakte Walther ook kunstwerken die gemakkelijk verpakt en vervoerd konden worden, aangewend en weer weggevoerd (uit de 'white cube', impliceerden hun kleine zakjes), iets wat minimalistische (om niet te zeggen modernistische) kunstwerken zelden konden doen.

Naast formele gelijkenissen, deelde het werk van Walther met het minimalisme wat misschien wel het meest onderscheidende kenmerk ervan was: de niet-aflatende interesse om ook het lichaam van de kijker te betrekken.[15] Het minimalisme drong erop aan, en daarin was het radicaal, dat het kunstwerk niet langer een discreet ding was, maar in plaats daarvan een 'deel van de situatie', met inbegrip van de ruimte waarin het zich bevond en van de bezoeker die ernaar keek. Michael Fried, de meest luidruchtige criticus van het minimalisme en een scherpzinnige lezer, begreep dit meteen: 'Waar in voorgaande kunst, "wat we van het werk kunnen krijgen, strikt binnen [het werk] gelokaliseerd is", is de ervaring van de letterknechtkunst [zijn denigrerende benaming voor het minimalisme] (...) er een die vrijwel per definitie *de toeschouwer omvat*'.[16] Fried begreep goed dat bij het minimalisme het object zelf niet zo belangrijk was als wel de beleving ervan, een stand van zaken die hij als 'theatraal' veroordeelde. Net zoals het minimalisme de kijker fenomenologisch bij het werk betrok, ging Walther op zoek naar de perceptuele implicaties van het lichaam en naar de herdefiniëring van de ervaring van het kunstwerk. Nochtans was minimalistische sculptuur over

het geheel genomen niet – beslist niet – bedoeld om aangeraakt of verplaatst of effectief als zodanig 'geactiveerd' te worden: in de reflecterende oppervlakken en in de menselijke proporties werd het lichaam gesuggereerd, maar het was niet de bedoeling dat het *letterlijk* participatief was. Toch was het juist in de spanning van lichamen die de sculpturen van Walther uitrekken, die eraan trekken, erin staan en ermee rondlopen, dat zijn latente stoffen vormen omgezet werden in nieuwe reeksen van Platonische geometrieën die soms misschien nog het nauwst aansloten bij het minimalisme. En leek Walthers werk dus zowel op het minimalisme als ook niet, dan bleef het ook aantoonbaar onderscheiden van een andere vormstijl die in het midden van de jaren 1960 ontlook als specifiek weerwoord op minimalisme, zoals de slappe viltsculpturen van Robert Morris of de suggestieve latexvormen van Eva Hesse, die beide de 'antivorm' (Morris) injecteerden in de strakke lijnen van het minimalisme.

Laat ons niet vergeten dat de tijd die Walther doorbracht in New York ruwweg overeenstemde met de beroemde 'zes jaren' van Lucy Lippard, namelijk van 1966 tot en met 1972, toen kunstenaars – zo de critica en curatrice – het kunstobject aan het 'dematerialiseren' waren.[17] Tegenover deze tendens lijken zijn werken op het eerste gezicht bijna anachronistisch materieel en formeel (kleurrijk, sensueel, uitbundig dingmatig). Van het bordeauxrood fluweel van zijn vroege *Handstücke* tot het felle oranje, rode en gele textiel van sommige van zijn latere *Körperstücke* en *Wandstücke*, hebben Walthers werken iets onmiskenbaar visueels en tactiels. En toch is hun materialiteit uiteindelijk verwaarloosbaar, onbelangrijk: elk werk is 'een reeks voorwaarden, eerder dan een eindig object'.[18] De notie van een kunst van voorwaarden heeft belangrijke implicaties. Immers, waar is de plaats van het kunstwerk als de kunstenaar zelf heeft gezegd dat het niet noodzakelijk een perceptuele betekenis heeft maar dat het in plaats daarvan om een voorwaardelijke mogelijkheid gaat? Je zou kunnen zeggen dat zijn werken bijna als een conceptueel kunstwerk functioneren waarin het document of de partituur slechts een middel zijn tot een doel en waar het idee het kunstwerk *is*. Misschien nam Lucy Lippard net daarom Walther op in haar baanbrekende publicatie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966 – 1972*.[19] Ook het kunsttijdschrift *Avalanche* plaatste in 1972, in een aan 'conceptuele kunst' gewijd lentenummer, een artikel van meerdere pagina's over Walther, naast artikels over kunstenaars als Lawrence Weiner en Sol LeWitt.[20] Walthers actiegerichte stoffen sculpturen, gefotografeerd in zwart/wit terwijl ze op het gras werden ontrold, geplaatst en gebruikt, evoceerden tal van interesses die gedeeld werden door kunstenaars in die periode. Door ze te begrijpen als 'conceptuele kunst' zag men misschien wel iets belangrijks over het hoofd, namelijk dat zijn werken – op verschillende manieren – niet slechts materieel of compleet immaterieel zijn, maar dat beide toestanden, op een provocatieve manier, tegelijk worden aangesproken. In tegenstelling tot vele zogenaamd 'gedematerialiseerde' projecten, met name de conceptuele documenten, partituren van evenementen of instructiestukken waarmee zijn werk zou kunnen vergeleken worden, fungeren de sculpturen van Walther niet als rekwisieten noch als sporen, als opnamen noch als scenario's. En ze houden fel vast aan hun eigen materialiteit – hoe plooibaar, voorwaardelijk en onheroïsch die ook mag zijn.[21]

De sculpturen van Walther zijn evenmin autoritair of regelgebonden, op welke wijze dan ook: 'Ik geef nooit instructies aan de gebruiker. Ik heb dat nooit gedaan... Hoe het moet worden gebruikt, wordt bepaald door het instrument, niet door mij'.[22] Het aanzetten tot 'doen' dat deze werken kenmerkt, blijft dus grotendeels ongedefinieerd, ook al is het meedogenloos eenvoudig en intuïtief. Van 1963 tot 1975 creëerde de kunstenaar diagrammen en wat hij

*Werkzeichnungen* (Werktekeningen) noemde. Ze getuigden afwisselend van zijn ervaringen met de werken en waren een illustratie van een aantal manieren waarop die waren gebruikt of gebruikt konden worden. Maar ze waren nooit bedoeld als gezaghebbende protocollen. Ze waren noch legislatief, zoals een conceptueel certificaat dat is, en functioneerden evenmin als een script, zoals bij een muurtekening van Sol LeWitt of een Fluxuspartituur. Doordat er zoveel zijn (er werden enkele duizenden van zulke tekeningen gemaakt) en door de noodzakelijkerwijs tegenstrijdige en 'open' boodschap die ze brengen, suggereren ze bovendien de verschillende mogelijkheden van elk element. Deze beslissing was bewust en verre van onbeduidend. Het toont het bewustzijn dat de kunstenaar toen al had dat, zoals Mark Sperlinger heeft betoogd, 'instructies inherent politiek zijn, [dat] ze een hiërarchie [impliceren], hetzij van gezag, hetzij van kennis', hoe capricieus het instructiewerk schijnbaar ook is.[23] Deze hiërarchische manier van zich tot de kijker richten, die Lawrence Weiner zelfs 'esthetisch fascisme' noemde, was beslist geen onderdeel van Walthers praktijk.[24] Je kan je dan afvragen welke actie- of performativiteitsmodellen er op dat moment bestonden en hoe het werk van Walther eraan gerelateerd was – of net niet? Zijn werk stond ver af van bijvoorbeeld de Fluxusacties met hun ironische of komische aspecten en was beslist geen kunst om op een theatrale, spectaculaire manier 'geperformd' te worden. Het was ook mijlenver verwijderd van de schoktactieken, de seksuele toespelingen of het exhibitionisme dat zich in veel tendensen van bodyart, happening en performancekunst uit die tijd voordeed, zoals bijvoorbeeld in *Meat Joy* van Carolee Schneemann uit 1964 of *Shoot* van Chris Burden uit 1971. Het werk was ook heel anders dan dat van kunstenaars die de uitgepuurde esthetiek van het minimalisme hadden overgenomen en er expliciet het (gemedieerde) lichaam tussen hadden geschoven, zoals in *Live-Taped Video Corridor* van Bruce Nauman uit 1970 of *Seedbed* van Vito Acconci uit 1972. Een productievere vergelijking zou misschien de ontwikkeling van de *Parangolés* van Hélio Oiticica uit 1964 zijn, meerlagige stroken stof in de vorm van geschilderde capes, tenten en vlaggen die bedoeld waren om gedragen te worden en die inspireerden tot een vrij gebruik ervan. In het geval van Oiticica was dat gebruik vaak verwant aan spel en dans, want de werken ontstonden onder de invloed van de sloppenwijken van Rio de Janeiro en de liefde die hun bewoners koesteren voor de samba.[25] De ideeën voor deze *Parangolés* komen ook voor in het parallelle werk van zijn Braziliaanse collega-kunstenaars Lygia Clark en Lygia Pape rond het lichaam. Voorbeelden zijn Clarks *Caminhando* (Al wandelend) uit 1964, een spiraalvormige papieren vorm die je draagt en waarmee je rondloopt, zodat je als de kijker in de handeling verstrikt raakt, of Pape's *Divisor* (Verdeler) uit 1968, een massief stuk stof van dertig bij dertig vierkante meter, met honderden openingen waardoor deelnemers hun hoofd kunnen steken om zo samen met het object te bewegen.[26] Elk van deze werken was onlosmakelijk verbonden met de steeds meer gecontroleerde samenleving in het dictatoriale Brazilië, waar ze gemaakt werden, en dus met de mogelijkheid dat elke collectieve actie die ze propageerden als politiek subversief beschouwd zou kunnen worden. Hoezeer ze ook verschillen qua oorsprong en onmiddellijke context: deze werken en die van Walther delen het gevoel dat de traditionele sculpturale materialiteit radicaal herzien moet worden en beide zijn geïnteresseerd in de participatieve mogelijkheden van het kunstwerk. Of men nu loopt, staat, leunt, trekt, legt, vasthoudt of danst, het is opvallend dat deze werken gelijktijdig ideeën hebben ontwikkeld over hoe kijkers te empoweren en te activeren via het gebruik van buigzame, draagbare materialen.

Je zou in de elementaire vormen en de bijna alledaagse 'toepassingen' van Walthers werken ook een echo kunnen zien van de moderne dans die rond dezelfde tijd wordt ontwikkeld door choreografen als Yvonne Rainer, Steve

Paxton en Simone Forti rondom de Judson Memorial Church in Greenwich Village, die bekend staat als het Judson Dance Theatre. Bij hen ging het om een dansvorm die was opgebouwd uit gewone 'taakachtige' gebaren en bewegingen – praten, wandelen, reiken naar, lopen – die 'gevonden' werden in de sfeer van het leven, niet in die van de kunst of de dans.[27] De choreografieën die Rainer bijvoorbeeld zo emblematisch ontwikkelde, waren niet gericht op psychologische mededeelzaamheid, op een tentoonspreiden van dramatische of atletische prestaties – kortom, ze waren niet gericht op spektakel (zoals haar verklaring 1965 'No to spectacle' ook betoogde).[28] Het is belangrijk dat Rainer, zoals de critica Annette Michelson al vroeg begreep, ook de metafysische 'synthetische tijd' afwees ten voordele van 'een tijd die operationeel is, de tijd van de ervaring, van onze acties in de wereld'.[29] Rainer zelf zag verbanden tussen deze nieuwe dans en de gelijktijdige ontwikkeling van de minimal art en, inderdaad, van Judds idee van 'specifieke objecten' die bedoeld waren om de bezoeker in een 'real-time'-ervaring te houden van zowel de materialiteit van het object als van de eigen fysieke locatie, terwijl hij of zij ernaar keek.[30] Precies deze 'taakachtige' gebaren en het idee van een betrokkenheid van de kijker in 'real-time' staan centraal in Walthers eigen praktijk.

Die praktijk vertoont eigenschappen die hem doen aansluiten bij een aantal van de meest radicale praktijken van die tijd, maar evengoed kernmerken die hem er volkomen van onderscheiden, wat het moeilijk maakt hem te plaatsen. Naast het boek *Six Years* van Lippard en het *Avalanche*-lentenummer uit 1972 heeft de perceptie van zijn werk als een voorbeeld van conceptuele kunst nooit helemaal voet aan de grond gekregen en dat is misschien ook begrijpelijk. Aangezien zijn werk niet exact conceptuele kunst noch minimalisme was, performancekunst noch proceskunst, installatiekunst noch 'Anti-form', landart noch arte povera, viel Walther ook grotendeels tussen de plooien van een bredere kunstgeschiedenis die niet goed wist hoe hem te categoriseren – toen, maar ook nu.[31] En toch is de invloed van zijn opvatting van het object en van de mogelijke actie die eruit voortkomt verregaand, en niet alleen bij de meest evidente voorbeelden, die variëren van de *Passstücke* van Franz West, sculpturen die van de jaren 1970 tot 1990 werden gemaakt, over de *One Minute Sculptures* van Erwin Wurm (één ervan, met een knipoog naar Walther en West, is getiteld *Make Your Own Franz Erhard Walther*) die ontwikkeld werden vanaf de jaren 1980, tot de kunstwerken van wat men in de jaren 1990 de 'relationele esthetica' begon te noemen. Bovendien lijkt het dat deze invloed zo overheersend is geweest omdat de kunstenaar, buiten zijn werken van 1960, zijn vroegere postulaten verder is blijven uitbouwen en herconfigureren en in de jaren 1970 bijvoorbeeld steeds grotere structuren voor collectieve actie ging creëren, net als werken die architectonische dimensies aannamen (zijn *Wandformationen* [Wandformaties] en *Formabnahmen* [letterlijk: Vormafnemingen] in de jaren 1980), werken die performativiteit en taal combineren (*Das Neue Alphabet*, in de jaren 1990) of die terugkeren naar de fenomenologische implicaties van organische vormen (*Körperformen* [Lichaamsvormen] in de jaren 2000). En doorheen zijn praktijk, die nu al meer dan een halve eeuw beslaat, wordt de kwestie van de *openbaarheid* – van hoe kunst en tentoonstellingen middelen kunnen zijn voor de constructie van begrippen als 'publiek' en 'publieke ruimte' en voor het doordringen van die laatste met kritische *agency* – getraceerd via Walthers exacte weergave van de tentoonstellingsgrondplannen van elke tentoonstelling waarin zijn werk werd gepresenteerd, van 1962 tot op vandaag. Ze vertellen het verhaal van een kunstenaar die steeds is blijven geloven dat de publieke presentatie van kunst die actie aanmoedigde ertoe deed en urgent was. Misschien is het is dan ook weinig zinvol om Walther vast te pinnen op bewegingen of categorieën. In plaats

daarvan moeten we het hebben over hoe zijn kunst functioneert en wat ze zegt over het kunstwerk op zich. Door hun destabilisatie van het conventionele idee van het kunstobject, de transformatie van de toeschouwer in een actieve schepper en het oplossen van de traditionele auteursnotie, kunnen de compromisloze werken van Walther opgevat worden als 'performatief', zoals 'ja' zeggen aan het altaar of, omgekeerd, een obsceniteit spuien: de effectiviteit en de betekenis van deze uitingen ligt in de handeling van ze uit te spreken. Zelf zou ik ze liever omschrijven als 'operationeel', want ze ensceneren een situatie waarin het kunstwerk een stimulans is tot een actie die vanaf dat ogenblik eigen is aan het werk zelf. Inderdaad, zoals de beroemde toelichting van Wittgenstein over woorden – '[de] betekenis van een woord ligt in zijn gebruik' – zo ook ligt de 'betekenis' van de sculpturen van Walther in hun *gebruik*.[32] Bij hem is dat 'gebruik' er één dat in die mate het traditionele subject- en object-zijn van kunst herziet dat het, vanaf de jaren 1960 tot nu, de functie had van een niet-aflatend onderzoek naar wat kunst is in haar meest fundamentele zin, en wat ze kan *doen* – hoe ze door middel van haar zeer materiële werkelijkheid de voorwaarden kan scheppen waardoor zowel het kunstwerk als een potentieel (onbekend en onkenbaar) publiek tegelijk uitgedaagd en vervolledigd kan worden.

1 Charles Baudelaire, 'Pourquoi la sculpture est ennuyeuse,' hoofdstuk XVI uit 'Le Salon de 1846', in *Œuvres complètes t.II* (1868) p. 488.

2 De citaten komen uit Rosalind Krauss' baanbrekende bespreking van Lessings essay *Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie* in relatie tot de ontwikkelingen van de modernistische beeldhouwkunst. Zie R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 3. De volledige tekst van *Laokoon* is hier publiek consulteerbaar:
http://www.gutenberg.org/cache/epub/6889/pg6889.html.

3 De erfenis van het Baudelairiaanse denken over sculptuur is buitengewoon bepalend geweest. 'Brutaal en positief, zoals de natuur, is ze tegelijk ook vaag en ongrijpbaar, omdat ze teveel vlakken tegelijk toont. Of: 'de kijker, die rond de figuur draait, kan honderd verschillende standpunten uitkiezen, uitgezonderd het goede'. Zie Baudelaire, 'Salon of 1846', p. ___

4 De staat van esthetische 'genade' die de criticus Michael Fried verdedigt in zijn grensverleggend essay 'Art and Objecthood' uit 1967 (en waarin hij het minimalisme als ontoereikend veroordeelt) wordt als volgt omschreven: 'een enkel oneindig kort moment zou lang genoeg zijn om alles te zien, om het werk in al zijn diepte en volheid te ervaren, om er voor altijd door overtuigd te worden'. Zie M. Fried, 'Art and Objecthood', in *Artforum* V, 10 (juni 1967), p. 22. Hernomen in M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 167. Online hier consulteerbaar: http://www.scribd.com/doc/22752386/Michael-Fried-s-Art-and-Objecthood.

5 Brief geciteerd in Susanne Richardt, *Stirn statt Auge*. Das Sprachwerk (Ostfildern, Hatje Cantz, 1997), p. 123. [Zie ook het citaat dat als motto voor dit essay wordt gebruikt. S.T.]

6 Een uitspraak van Walther uit 1968 die in het Duits verscheen in *OBJEKTE, benutzen* en die vertaald en geciteerd werd in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, 1966-1972 Londen, Studio Vista, 1973, p. 36.

7 Uittreksels uit de persoverzichten zijn opgenomen in *Franz Erhard Walther: Arbeiten 1954-1963 aus der Sammlung Seng* (Fulda: Stadtschloss Fulda, 1978), geciteerd in Luisa Pauline Fink, 'Franz Erhard Walther in the Collection of the Hamburger Kunsthalle', *Franz Erhard Walther* (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2013), p. 119.

8 Franz Erhard Walther, geciteerd in Michael Lingner, ed., *Romanticism Revisited. Runge heute. Konstruierte Empfindung – Beobachtbare Zeit* (Hamburg: Kunsthaus Hamburg, 2011), p. 150.

9 Benjamin Buchloh beschrijft deze praktijk misschien het best wanneer hij beweert dat Beuys het object opnieuw integreerde 'in de meest traditionele context van literaire en referentiële weergave: *dit* object staat voor *dat* idee, en *dat* idee wordt weergegeven in *dit* object'. B. Buchloh, 'Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique', oorspronkelijk verschenen in *Artforum* 18, nr. 5 (1980), p. 35-43; hier geciteerd uit B. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955-1975*, Cambridge, MA, MIT Press, 2000, p. 52.

10 Deze studie was zo invloedrijk dat ze verder uitgewerkt werd door de socioloog Oskar Negt en de schrijver-filmmaker Alexander Kluge in hun boek *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt, Edition Suhrkamp, 1972.

11 Hilton Kramer, 'Participatory Esthetics', *New York Times*, januari 11, 1971. Hier online consulteerbaar: https://archive.org/details/patoryEstheticsReviewOfMomaSpacesShowHiltonKramerNyTimes.

12 De kunstenaar Peter Halley, die uitgebreid en eloquent heeft geschreven over het werk van Walther, suggereert een verband tussen diens werk en de geschriften van Michel Foucault over het lichaam dat via de moderne regulering van instellingen en ruimtes (scholen, fabrieken, ziekenhuizen, gevangenissen) wordt gedisciplineerd om handel en sociale controle te bevorderen. Halley ziet het werk van Walther als een 'krachtige suggestieve enactment' van het soort beweging, zelfs chaos, waarvan Foucault vond dat ze in het moderne leven ontbrak. Zie P. Halley, *Franz Erhard Walther/ Work Needs the Body - A Strong Misreading*, Fulda, Vonderau Museum Fulda, 2003, p. 8-9.

13 *OBJEKTE, benutzen* (Keulen/ New York, Verlag Gebr. König, 1968) werd gemaakt in samenwerking met Kasper König en was de eerste publicatie van de curator.

14 Zie het *Tagebuch Museum of Modern Art, New York, December 28, 1969-March 1, 1970*, een dagboekachtig verslag van observaties, reacties en reflecties dat hij schreef tijdens zijn deelname aan *Spaces*. Het was niet alleen zo dat Walther het werk elke dag van de de *Spaces*-tentoonstelling activeerde, maar doordat hij de dagelijks reacties erop noteerde, documenteerde hij het werk ook. Het is een idiosyncratische methode die hij zijn hele leven lang zou gebruiken, zoals bijvoorbeeld in zijn omvangrijke reeks *Planzeichnungen* (Plantekeningen) uit 1962-..., in *Sternenstaub Zeichnungen* (Sterrenstoftekeningen) uit de periode 2007-09 en tal van andere getekende kopieën van foto's. Doorheen Walthers leven zouden veel foto's van zijn werk en leven op hun beurt via tekeningen gerepliceerd worden, zodat de indexicale kwaliteit van de foto zou aanschuren tegen geheugen, tijd en handwerk

15 Misschien wel een van de beste vroege lezingen van deze werken blijft die van Rosalind Krauss in *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981, p. 243-88.

16 Fried, 'Art and Objecthood', p. 12-23.

17 Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966-1972*, op. cit.

18 Hilton Kramer citeert uit het artikel van Jennifer Licht uit 1970 in de *New York Times*, getiteld 'Participatory Esthetics' (11 januari 1970). Hier online beschikbaar:
https://archive.org/details/Participatory-EstheticsReviewOfMomaSpacesShowHilton-KramerNyTimes.

19 Ibid.

20 Het *Avalanche*-lentenummer van 1972, met een bespreking van Walther, werd uitgegeven tussen de themanummers 'Post-Studio Sculptures', met kunstenaars als Robert Morris en Barry Le Va en 'Performance', met daarin o.a. Philip Glass of Yvonne Rainer,

21 Michael Newman verwerpt het gebruik dat Lippard maakt van de term 'dematerialisatie' voor veel kunst uit die periode en houdt een overtuigend betoog om in plaats daarvan te spreken over hoe kunstenaars in de jaren 1960 manieren naar voren schoven om 'materialiteit [te] verplaatsen en opnieuw [te] denken'. Deze manieren van 'herdenken' vormen volgens Newman een van de meest significante verschuivingen in de kunst van dat tijdperk. Zie M. Newman, 'The Material Turn in the Art of Western Europe and North American in the 1960s', in Milena Kalinovska, ed., *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment*, New York: Independent Curators International, 2000, p. 73.

22 Walther geciteerd in Lingner, ed., *Romanticism Revisited*, p. 150.

23 Mark Sperlinger, 'Orders! Conceptual Art's Imperatives', in Mark Sperlinger, ed., *Afterthought: New Writing on Conceptual Art* (Londen: Rachmaninoff's, 2005), p. 7

24 Lawrence Weiner, interview met Patricia Norvell (3 juni 1969) in Alexander Alberro en Norvell, ed., *Recording Conceptual Art*, Los Angeles, University of California

Press, 2001, p. 105. Geciteerd in Sperlinger, 'Orders!', p. 7.

25 Zie Anna Dezeuze, 'Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's *Parangolés*', in *Art Journal* (zomer 2004): p. 59 - 71.

26 Zie Guy Brett, 'Lygia Clark: In Search of the Body', *Art in America* (juli 1994), p. 57-108 en Anna Dezeuze, 'The 1960s: A Decade Out of Bounds', in Amelia Jones, ed., *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford, Blackwells, 2006, p. 38-59.

27 Zie het excellente artikel van Carrie Lambert over Rainer: 'Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*' in *October* 89 (zomer 1999): p. 87-112.

28 In 1965 schreef Rainer: 'Nee aan spektakel nee aan virtuositeit nee aan transformaties nee aan magie en doen alsof nee aan glamour en de transcendentie van het sterimago nee aan het heroïsche nee aan het anti-heroïsche nee aan trash-beeldspraak nee aan betrokkenheid van uitvoerder of toeschouwer nee aan stijl nee aan camp nee aan het verleiden van toeschouwer via de listen van de uitvoerder nee aan excentriciteit nee aan ontroeren of ontroerd-worden'. Zie Rainer, 'No manifesto', *Tulane Drama Review* (1965) p. 10, 2: 178. Zie ook Yvonne Rainer: *Work 1961-73* (Halifax en New York, Presses of Nova Scotia College of Art & Design en New York University, 1974.)

29 Annette Michelson, 'Yvonne Rainer - Part I: The Dancer and the Dance', *Artforum* 12, nr. 5 (januari 1974): p. 57-63.

30 Zie Yvonne Rainer, 'A Quasi-Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A', in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York, E. P. Dutton, 1968), p. 270.

31 Men moet zich afvragen of de 'onklasseerbaarheid' van Walthers praktijk zou kunnen verklaren waarom zijn werk precies zo flagrant afwezig is in die overzichtspublicaties die gericht zijn op het definiëren van de nieuwe kunst van die tijd, zoals *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, (New Haven, Yale University Press, 1993), Paul Wood, Francis Fracsine, Jonathan Harris en Charles Harrison, ed.; *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Londen: Thames & Hudson, 2004, van Anne Rorimer; *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-1969*, (Londen, Calmann and King, Ltd., 1996) van Thomas Crow, of *Art Since 1900* (Londen, Thames & Hudson) Hal Foster, Rosalind Krauss et al., ed. We zouden tal van andere voorbeelden kunnen aanhalen. Het hoeft geen betoog dat hij ook bijna geheel ontbreekt in publicaties die gewijd zijn aan een van de bovengenoemde bewegingen: minimalisme, conceptuele kunst, performance, enz.

32 Ludwig Wittgenstein, *Filosofische onderzoekingen*, Amsterdam, Boom, 2002, nummer 43 _____. Het verband tussen de definitie die Wittgenstein geeft van woorden en de actiekunst van Walther wordt gelegd door Alexander Koch in 'Franz Erhard Walther's Participatory Minimalism', *KOW* nummer 1, 2009.

Vertaling uit het Engels van de essay ‘Sculpure Not To Be Seen’ van Elena Filipovic, verschenen in *Franz Erhard Walther: The Body Decides* gepubliceerd door WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst, Brussel en CAPC musée d’art contemporain de Bordeaux, in samenwerking met de Franz Erhard Walther Foundation en König Books, London.

Vertaling: Steven Tallon

Deze publicatie verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling *Franz Erhard Walther: The Body Decides*, georganiseerd door WIELS en gecurateerd door Elena Filipovic.

ISBN 978-3-86335-513-5