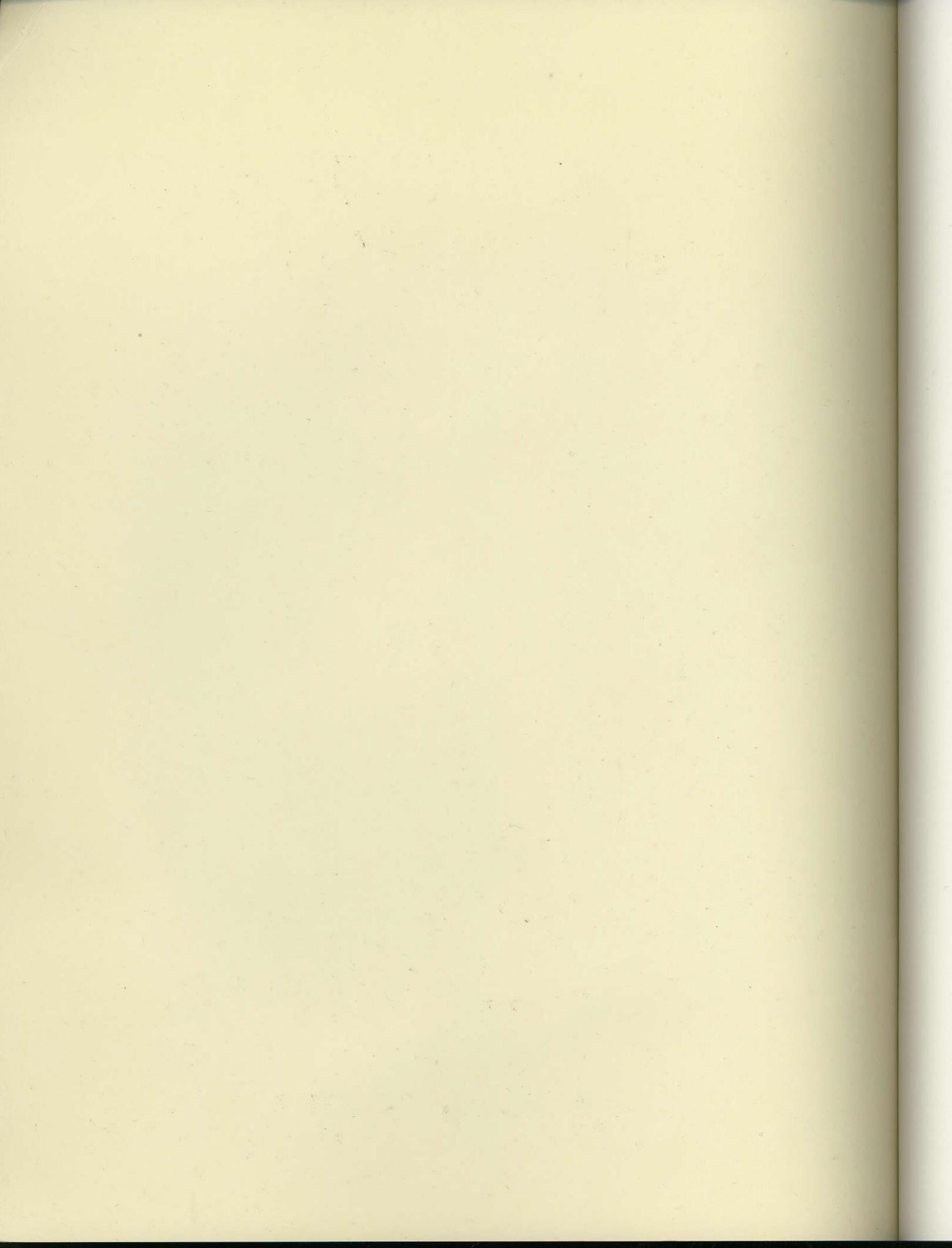


The Outdoor Exhibition Space

Munich - San Francisco

Clegg & Gutmann



Clegg & Guttmann

**The Outdoor Exhibition Space,
Munich - San Francisco**

K-raum Daxer

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung von Clegg & Guttmann
im K-raum Daxer, München, vom 9. Mai bis 27. Juni 1992

Ausstellungssekretariat: Dagmar Dengg
Fotos: Wilfried Petzi (Installationsfotos im K-raum Daxer)
Ausstellungsaufbau: Ernst Streck und Mitarbeiter
Katalogassistentin: Astrid Wege
Lithos: Industrierepro, Villingen-Schwenningen
Satz: Bentner, Singen/Villingen-Schwenningen
Druck: Georg Kohl, Brackenheim
Auflage: 1000 Exemplare

©K-raum Daxer und Clegg & Guttmann

The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco

Introduction

"The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" is the final outcome of a project conceived by Clegg & Guttmann. The starting point of the project was a group show entitled "Eine Ausstellung mit Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Michael Krebber und Christian Philipp Müller."¹ The show took place in the K-raum Daxer and in the Schloßpark von Haimhausen, the park where Fareed Armaly and Christian Philipp Müller constructed a copy of the facade of the Gallery Christian Nagel in Cologne in its original size, on May 1991. Except for the super-8 film "Die Fröhliche Wallfahrt" ("The Merry Pilgrimage") by Cosima von Bonin, Clegg & Guttmann had all the works presented in the K-raum transported from Munich to San Francisco.²

The works - a lectern with the book "Mit dem Namen zeichnen" ("Sign with your name") by Fareed Armaly and Christian Philipp Müller, a styrofoam horse by Cosima von Bonin and two oil paintings by Michael Krebber were exhibited under a highway bridge outside of San Francisco. The placement of the works in their new settings roughly corresponded to their original placement in the Munich show.

Clegg & Guttmann then photographed the installation in its new inhospitable surroundings branded by civilization's waste-products and its engineering sins. A location, however, which has acquired its own kind of aesthetic since the appearance of Land Art and the images of Bernd and Hilla Becher. The artworks subjected to rainy afternoon and the gusts of wind from the passing trains - were then dismounted, but not before the exhibition was opened to the public for one afternoon.

"The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" opened on May 8th 1992 at K-raum Daxer. A square column measuring 250 x 210 cm, reached from floor to ceiling and occupied the left half of the room. The column provided the surface for hanging three large-scale photographs depicting the installation in San Francisco from different perspectives. The column was mounted in the K-raum Daxer in analogy to the concrete columns of the highway bridge in San Francisco. In contrast to the bridge's graffiti covered columns the column at the K-raum was painted white to reflect the architecture of the balustrade in the rear of the room. In addition four small photographs in a frame, documenting the opening in San Francisco, were hung in the office. Below them, on a table lay a publication of the group exhibition of 1991.

"The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" is the third exhibition in a series of projects, in which Clegg & Guttmann have examined the public versus private experience of art using new formulations. For example, the "Open Library, Graz" (1991), an exhibition for which Clegg & Guttmann transposed a library to the outdoors. Bookcases with glass doors were placed in three different neighbourhoods in Graz, the books were collected from the local residents as well as from the public library. The residents could lend books for a limited period of time or replace them with other books. In parallel photographic models of the outdoor bookshelves and various documentary material was exhibited in the Grazer Kunstverein. The project mediated between the audience of the library users and the museum audience, the difference between private and public was blurred. "The libraries will contribute to the self-definition of the community; they would reflect its reading habits, intellectual preoccupations and as such can be seen as a portrait of the community."³

Similar thoughts were behind Clegg & Guttmann's exhibition "The Outdoor Exhibition Space". With the facade set up in the Schloßpark von Haimhausen (mentioned in the first paragraph) and the accompanying book "Mit dem Namen zeichnen", Fareed Armaly and Christian Philipp Müller created a link between the public art space and the private living area of Johannes and Louise Daxer. At the same time they transported the context of the Cologne Gallery Nagel to Munich and into a completely new environment, the K-raum Daxer. Clegg & Guttmann took up this idea and wanted to see the same exhibition installed in a completely different location to observe how the context of the K-raum Daxer influenced the manner of viewing art. The choice of location was dependent on the economic situation at the time. At the beginning of 1992 the recession in Europe had just begun, whereas in America it had already reached its peak. Linked to this, private as well as public money for the visual arts had been reduced. There is a danger that, with a further abolishment of financial models for art, art itself could be pushed to the margins of society and have to resort to a homeless existence under a bridge. Clegg &

Guttmann declared a road underpass with no relation to art to be an exhibition space that, for the public, was an unfamiliar one and brought back (in the form of photographs resulting from this expansion of potential art sites) the exhibition to its original location, the K-raum Daxer sponsored by art patrons, Mr. and Mrs. Daxer.

Karola Grässlin
Übersetzung Jeanne Haunschmid

¹ See catalogue: "Eine Ausstellung mit Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Michael Krebber und Christian Philipp Müller", K-raum Daxer, München 1991

² Martin Guttmann has been teaching philosophy since 1992 at Stanford University near San Francisco.

³ Clegg & Guttmann, "Project for an 'Open-Air' Library", in: DURCH 6/7 1990, p. 136

Einführung

Ausgangspunkt der Ausstellung "The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" von Clegg & Guttmann war das zweite Projekt des K-raums Daxer mit dem Titel "Eine Ausstellung mit Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Michael Krebber und Christian Philipp Müller."¹ Diese Gruppenausstellung fand im Mai 1991 in den Räumen der Ludwigstrasse 11 und im Schloßpark von Haimhausen, wo Fareed Armaly und Christian Philipp Müller die Fassade der Kölner Galerie Christian Nagel in Originalgröße nachgebaut hatten, statt. Mit Ausnahme des Super-8-Filmes "Die Fröhliche Wallfahrt" von Cosima von Bonin ließen Clegg & Guttmann alle damals im K-raum Daxer gezeigten Arbeiten nach San Francisco² transportieren. Die Arbeiten - ein Stehpult mit dem Buch "Mit dem Namen zeichnen" von Fareed Armaly und Christian Philipp Müller, ein Styroporpferd von Cosima von Bonin und zwei Ölbilder von Michael Krebber - wurden unter einer Straßenbrücke außerhalb von San Francisco ausgestellt. Die Anordnung der Arbeiten in ihrem neuen Umfeld korrespondierte mit der Installation an ihrem ursprünglichen Ort in München.

Clegg & Guttmann fotografierten die Installation in ihrer neuen von Zivilisationsmüll und Bausünden gebrannten marken, unwirtlichen Umgebung, die aber nicht zuletzt seit der Land Art oder den Fotografien von Bernd und Hilla Becher eine eigene Ästhetik erfahren hat. Vor dem Abbau der Kunstwerke, die der Witterung und den Windböen der vorbeifahrenden Züge standhalten mußten, wurde die Ausstellung für einen Nachmittag der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

"The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" wurde am 8. Mai 1992 im K-raum Daxer eröffnet. Ein rechteckiger Pfeiler mit den Maßen 250 x 210 cm, der vom Boden bis zur Decke reichte und die linke Hälfte des Raumes einnahm, bildete den Träger für drei großformatige Fotografien von Clegg & Guttmann. Aus unterschiedlichen Perspektiven und Entfernung geben diese den Blick auf die Installation in San Francisco wieder. Der in den K-raum Daxer eingebaute Pfeiler verweist auf die Brückenpfeiler in San Francisco. Im Gegensatz zu den mit Graffiti bemalten Betonstützen der Brücke ist dieser jedoch weiß gestrichen und nimmt somit auch die Architektur der Balustrade im hinteren Teil des Raumes auf. Im Büro hing ein Rahmen mit vier kleinen Fotos der Eröffnung in San Francisco. Darunter lag auf einem Tisch die Publikation der Gruppenausstellung im Mai 1991.

"The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" ist das dritte in einer Serie von Projekten, mit denen Clegg & Guttmann anhand neuer Fragestellungen das öffentliche und private Erleben von Kunst untersuchten. Als Beispiel sei die "Open Library" in Graz (1991) genannt, eine Ausstellung, bei der Clegg & Guttmann ein typisches Innenraumprojekt, eine Bibliothek, ins Freie verlegten. An drei verschiedenen Orten in Graz wurden verglaste Bücherregale aufgestellt. Der Bücherbestand wurde von Privatpersonen aus den jeweiligen Grazer Stadtteilen, in denen die Vitrinen aufgestellt wurden, von Buchhandlungen, Verlagen sowie von öffentlichen Institutionen gespendet. Jeder konnte den Freilichtbibliotheken gratis Bücher entnehmen und wurde gebeten, diese nach einer angemessenen Zeit zurückzustellen oder gegen andere zu ersetzen. Parallel dazu waren im Grazer Kunstverein Modelle dieser unbewachten Leihbibliotheken mit je einem Foto des dazugehörigen Standpunktes ausgestellt. Mit diesem Projekt untersuchten die Künstler die Reaktionen der Benutzer einer derart außergewöhnlichen Bibliothek. Gleichzeitig eröffnete es ihnen die Möglichkeit, Menschen, die gewöhnlich nie mit Bildender Kunst konfrontiert werden, in den Kunstkontext einzubeziehen. Studien im Anschluß an die Ausstellung bestätigten, daß die Leihbüchereien von Laien aufgesucht und auch benutzt wurden. Der Unterschied zwischen öffentlich und privat, zwischen dem Umfeld der Kunst und dem gesellschaftlichen Leben sollte verwischt werden. "Eine solche Bibliothek könnte als Institution zu einer Selbstdefinition der Gemeinschaft beitragen; sie würde ihre Lesegewohnheiten und intellektuellen Vorlieben widerspiegeln und wäre damit eine Art Portrait einer Gemeinschaft."³

Um ähnliche Gedanken ging es Clegg & Guttmann mit ihrer Ausstellung "The Outdoor Exhibition Space". Mit der eingangs erwähnten Fassade im Schloßpark von Haimhausen und dem inhaltlich dazugehörigen Buch "Mit dem Namen zeichnen" schafften Fareed Armaly und Christian Philipp Müller eine Verbindung zwischen dem öffentlichen Kunstraum und dem privaten Lebensraum von Johannes und Louise Daxer. Zudem transportierten sie den Kontext der Galerie Nagel nach München in ein damals völlig neues Umfeld, den K-raum Daxer. Clegg & Guttmann griffen diesen Gedanken auf und wollten

die gleiche Ausstellung an einem völlig anderen Ort installiert sehen und beobachten, wie der Kontext des K-raums Daxer die Art und Weise, Kunst zu betrachten, beeinflußt. Die Auswahl dieses Ortes hing mit der damaligen wirtschaftlichen Lage zusammen. Anfang 1992 war die Rezession in Europa in ihren Anfängen begriffen, in Amerika hatte sie aber schon ihren Höhepunkt erreicht. Einhergehend mit dieser wurden sowohl von privater als auch von öffentlicher Hand Gelder für die Bildende Kunst gekürzt. Es besteht die Gefahr, daß bei einer weiteren Abschaffung der Finanzierungsmodelle für die Kunst, diese an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden würde und obdachlos unter einer Brücke hausen müsste. Clegg & Guttmann erklärten den Untergrund einer Straßenführung, der in keinem Bezug zur Kunst steht, zu einem für das Publikum unvertrauten Ausstellungsraum und brachten die Fotografien als Ergebnis dieser Erweiterung von möglichen Ausstellungsorten wieder an den ursprünglichen Ort, an den von einem Mäzenatenehepaar geförderten K-raum Daxer zurück.

Karola Grässlin

¹ siehe Katalog: "Eine Ausstellung mit Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Michael Krebber und Christian Philipp Müller", K-raum Daxer, München 1991

² Martin Guttmann lehrt seit 1992 an der Stanford University bei San Francisco Philosophie.

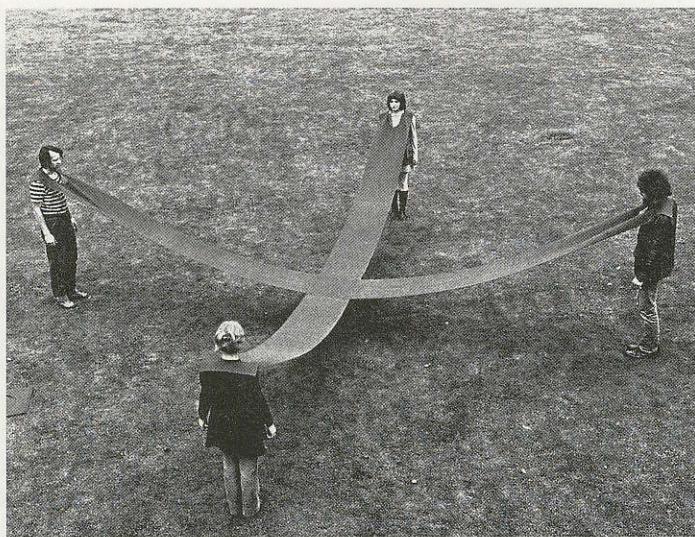
³ Clegg & Guttmann, "Entwurf für eine 'Open-Air' Bibliothek", in: DURCH 6/7 1990, S. 136

1. Field of Forces

When a particle enters a field of forces the field makes its presence known, so to speak, by the effect it has on the particle. When the field is constant, each point in the field has a fixed disposition to produce a well-defined effect on an incoming particle. The assumption, though, is that even if no particle ever entered the field, the dispositions of the field are completely real. Evidence of the independent reality of fields is found in the fact that fields can interact with one another. Such interactions may change the dispositions of the interacting fields.

The concept of a field emerged from studies by Faraday and Maxwell on electricity and the magnetic properties of particles. It produced, however, a profound effect in other areas. Toward the end of the 19th century, concepts like 'semantic fields' and 'social fields' were introduced in order to facilitate the description of the way a large number of parameters are related to one another and the way the net sum of these relations produces systematic effects.

The urban environment can also be seen as a field of forces. The systematic effects of the environment can be detected by aimlessly moving through the city - the flaneur is a 'test particle' who registers the effects of the urban environment. It is also tempting to think about the art object as a test particle, through which the systematic effect of the context can be detected.



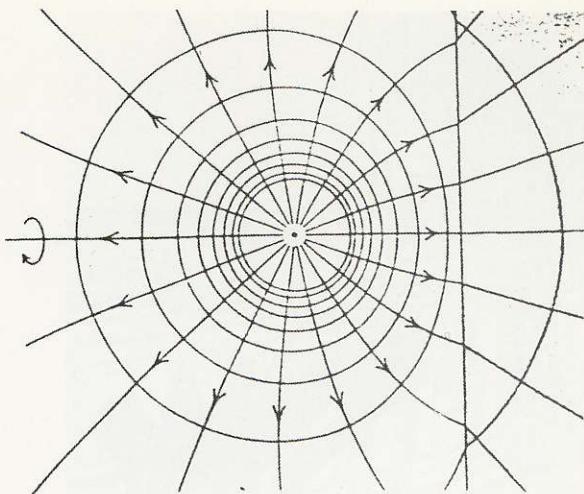
Franz Erhard Walther, "Kreuz Verbindungsform, #36 of 1st Workset", 1967

1. Kraftfeld

Wenn ein Teilchen in ein Kraftfeld eintritt, dann weist das Kraftfeld sozusagen auf sein Dasein durch den Effekt, den es auf das Teilchen hat, hin. Wenn das Feld konstant ist, dann hat jeder Punkt in dem Feld eine festgelegte Disposition, um einen wohldefinierten Effekt auf ein eintretendes Teilchen zu erzeugen. Es wird jedoch angenommen, daß, auch wenn niemals ein Teilchen in das Feld eintritt, die Dispositionen des Feldes völlig real sind. Eine Evidenz für diese unabhängige Realität von Feldern ist die Tatsache, daß Felder miteinander interagieren können. Derartige Interaktionen können die Dispositionen der interagierenden Felder verändern.

Das Konzept eines Feldes entstammt Studien von Faraday und Maxwell über Elektrizität und die magnetischen Eigenschaften von Teilchen. Es übte jedoch auch starken Einfluß in anderen Bereichen aus. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurden Konzepte wie "semantisches Feld" oder "soziales Feld" eingeführt, um die Art und Weise, in der eine große Anzahl von Parametern miteinander in Beziehung stehen und auch die Art und Weise, in der die Summe der Beziehungen in einem Netz systematische Effekte erzeugt, leichter beschreiben zu können.

Die urbane Umgebung kann auch als Kraftfeld angesehen werden. Die systematischen Effekte der Umgebung können durch das ziellose Fortbewegen durch die Stadt entdeckt werden - der Flaneur ist ein "Testteilchen", der die Effekte der urbanen Umgebung registriert. Man ist auch versucht, das Kunstobjekt als Testteilchen zu sehen, durch das der systematische Effekt des Kontexts sichtbar gemacht werden kann.



Lines of force (identified by arrows) and equipotentials for a point charge near a dielectric.



Honoré Daumier, "Visitor to the Salon of 1787"

"Painting mocked by Envy, Stupidity, and Drunkenness", Frontispiece to the Abbé Leblanc, *Lettre sur l'exposition*, 1747. After François Boucher



2. The First Salon

The sight of a painting that is exhibited outdoors is relatively unfamiliar. There are many examples of images painted directly on the walls of buildings - from mosaics on Italian churches to paintings on open-air chapels in Austria, from decorative paintings on small cottages in Germany to murals painted on the walls of houses in the American ghettos. These examples are of paintings which are inseparable from their support and are site-specific. But very few notable examples exist where paintings made for interiors were exhibited outdoors.

However, in the first Salon, which took place in Place de Voges, the paintings were hung on the walls of the buildings in the square. At the time there were no public museums, in fact there were very few instances of public institutions properly so called. That is why it is often claimed that the Salon constituted one of the first examples of public life, predating the French revolution and to some extent, giving some of its democratic ideals a concrete form.

2. Der erste Salon

Der Anblick eines Gemäldes, das im Freien ausgestellt ist, ist etwas ziemlich Ungewöhnliches. Es gibt viele Beispiele von Wandmalerei. Diese reichen von Mosaikdarstellungen auf Wänden italienischer Kirchen, Gemälden in österreichischen Kapellen, von dekorativen Bildern auf süddeutschen Bauernhäusern bis hin zu Graffiti des amerikanischen Ghettos. Dies sind Beispiele von Bildern, die untrennbar von ihrem Träger und ortsspezifisch sind. Aber es gibt wenige Beispiele, wo Gemälde, die für Innenräume gemacht wurden, im Freien ausgestellt wurden.

Im ersten Salon, der am Place de Voges veranstaltet wurde, waren die Bilder auf den Außenmauern des Platzes aufgehängt. Zu jener Zeit gab es keine Museen und nur wenige Beispiele von dem, was wir heute öffentliche Institutionen nennen würden. Daher wird oft behauptet, daß der Salon als eines der ersten Beispiele für öffentliches Leben stünde, in dem vor der Französischen Revolution in gewisser Weise einige ihrer demokratischen Ideale schon konkrete Form angenommen hätten.

Clegg & Guttmann, "The Political-Physiognomical Library", 1991
Installation view from 'Metropolis',
Martin-Gropius-Bau, Berlin,
Collection Gräßlin, St. Georgen



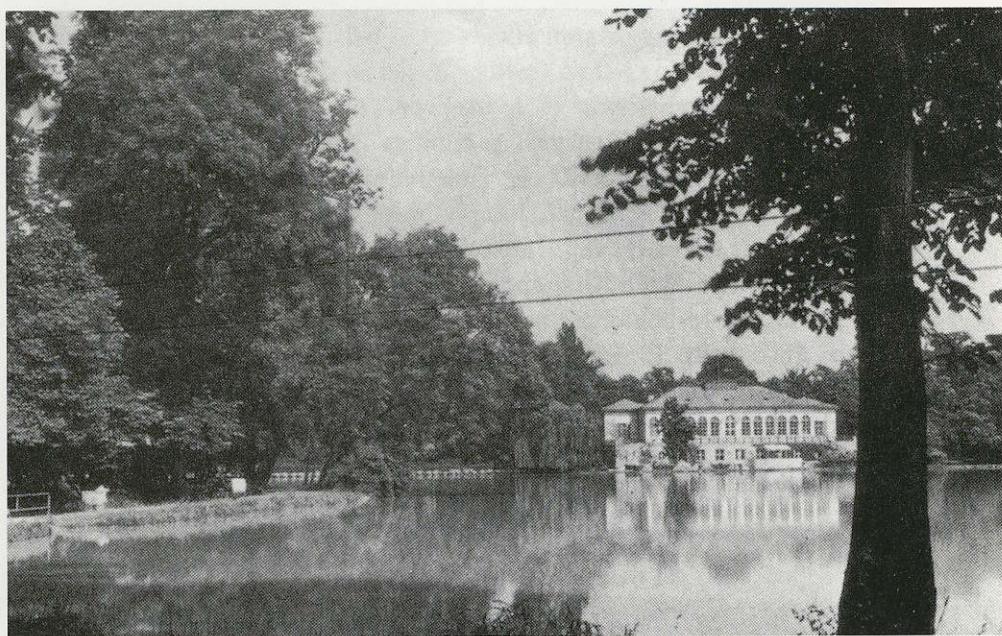


Clegg & Guttmann, "Two studies for a project in the English Garden", Munich 1991
Pylons and power lines in the park. The images were taken from the official guide from the English Garden.

3. The Industrial Landscape Seen As a Planned Garden

The romantic idea that the experience of the sublime could be had through works of art and poetry reached its mature phase during the industrial revolution, when new technologies were introduced, the landscape was transformed and vast portions of the population were uprooted. Perhaps it was the harsh and unsettling reality of that time which motivated the urge to escape inward, to look for a new type of religious experience in art and poetry. Indeed, romantic painters did not regard their work as an expression of their emotions or personality. C. D. Friedrich, for example, attempted to empty himself so that he could be a faithful conduit to the sublime. He tried to paint with his mind's eye and to give a voice to the immense external forces which shook and disturbed his person.

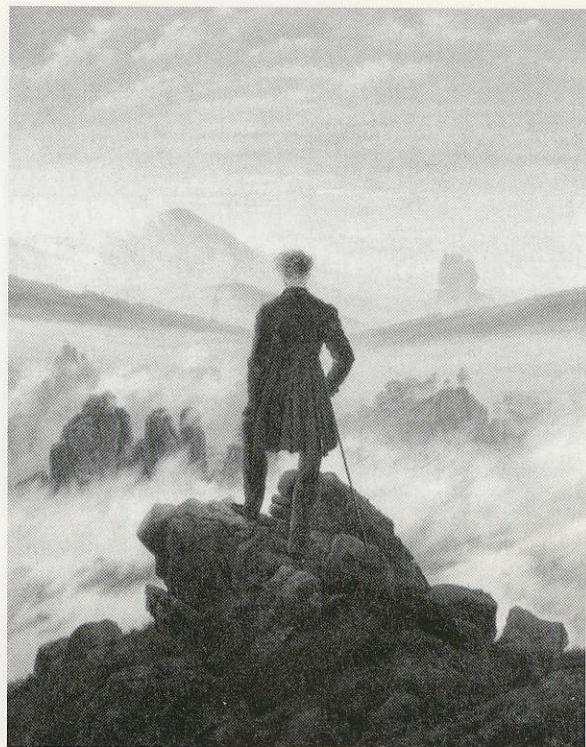
This romantic conception put art on a high pedestal. But at the same time romantic art could easily be transformed into escapism pure and simple. By relegating all the sublime thoughts on solidarity, spontaneity and communion with nature to a separate aesthetic realm, these thoughts are entertained without being taken too seriously.



3. Die industrielle Landschaft als geplanter Garten

Die romantische Idee, daß Künstler und Poeten eine Erfahrung des unterbewußt Möglichen machen könnten, wuchs während der industriellen Revolution zu ihrer Reife, als neue Technologien eingeführt wurden, die Landschaft verändert und die Bevölkerung mobilisiert wurde. Es mag die harte und ungewisse Realität dieser Zeit gewesen sein, die zu einem Verlangen nach einer Flucht nach innen führte, zu einer Suche nach einer neuen Art der religiösen Erfahrung, die von Kunst und Dichtung aufgeworfen wurde. Romantische Maler sahen ihre Arbeit nicht als Ausdruck ihrer Emotionen und Persönlichkeit. C. D. Friedrich versuchte etwa, sich selbst zu leeren, um so einen wahrhaften Draht zum Sublimen zu bilden. Er versuchte, mit seinem geistigen Auge zu malen, um so den immensen äußerlen Kräften, denen seine Person ausgesetzt war, eine Stimme zu verleihen.

Diese romantische Konzeption stellte die Kunst auf ein hohes Podest. Aber es war gleichzeitig sehr leicht für romantische Kunst, in eine pure und einfache Wirklichkeitsflucht verwandelt zu werden. Dadurch, daß all diese sublimen Gedanken über Solidarität, Spontaneität und Einheit mit der Natur in einen getrennten ästhetischen Bereich verwiesen wurden, kann man auf all diese Gedanken eingehen, ohne sie zu ernst zu nehmen.



Caspar David Friedrich, "Der Wanderer über dem Nebelmeer", um 1818

Michael Krebber, Ohne Titel, 1991,
Sammlung K-raum Daxer, München





David Cronenberg, "Personal chaos and the end of the road", from Videodrome, 1982



"Events in Munich, on October 18th, 1848", detail of a contemporary Lithograph illustrating the looting of Pschorr beer house in Munich.

The British Library, London 1945



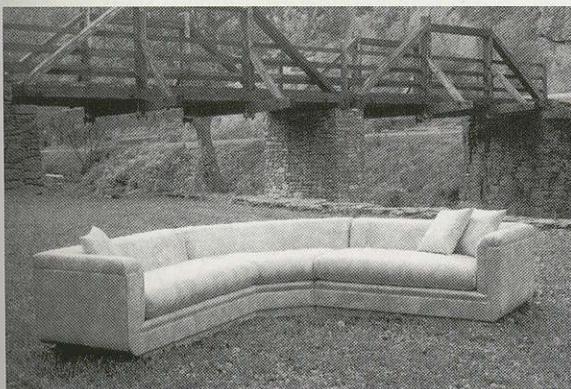
4. Engaged Romanticism

At least in England, the poetic style and attitude associated with Romanticism were originally developed by artists who parted way with the revolutionary ideals of the Jacobins, in the aftermath of the French revolution. In particular, the Romantics were unhappy with the radical atheism of the French republicans. However, even in his disillusioned phase, Coleridge, for one, continued to be preoccupied with questions of social Utopia. With a few of his friends he established a commune in the south of England. The communards shared the earnings they received from their publications and their public speeches. In fact, Coleridge originally planned to immigrate to America, to buy a parcel of land in Pennsylvania and establish a permanent commune. At the time, and perhaps ever since, America presented a possibility of religious and spiritual communitarianism in contrast to European atheist socialism.

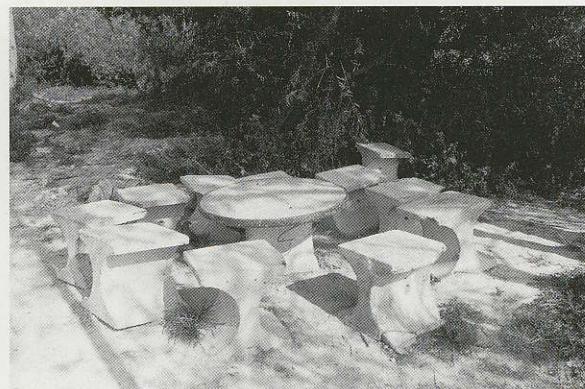


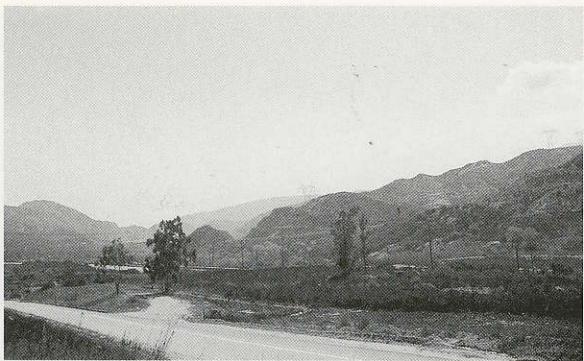
Super Studio, "Vita educazione cerimonia amore morte", 1971

A detail from an advertisement for Maurice Villency, from the Television Supplement of the New York Times, 1992



Communication table in a building in East Germany, ca. 1968



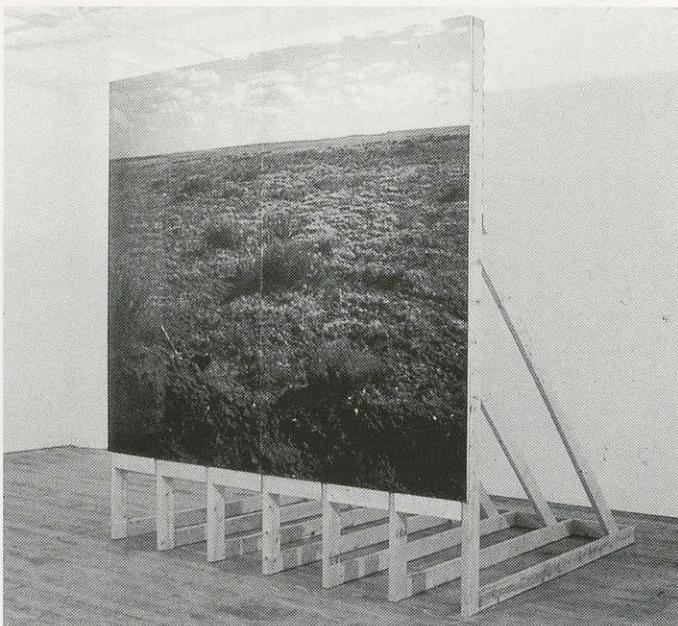


Clegg & Guttmann, "Untitled Landscape #5", 1986,
Private Collection

4. Engagierter Romantizismus

Der poetische Stil und die Attitüde, die, zumindest in England, mit dem Romantizismus in Verbindung gebracht werden, wurden ursprünglich von Künstlern entwickelt, die sich von den revolutionären Idealen der Jakobiner im Nachfeld der Französischen Revolution getrennt hatten. Speziell mit dem radikalen Atheismus der französischen Republikaner waren diese Romantiker unzufrieden. Ein Mann wie Coleridge war jedoch auch in seiner desillusionierten Phase noch immer mit Fragen eines sozialen Utopias beschäftigt. Mit einigen seiner Freunde gründete er eine Kommune in Südengland. Die Kommunarden teilten ihr Einkommen, das sie für ihre Publikationen und öffentlichen Auftritte erhielten, untereinander auf. Tatsächlich wollte Coleridge ursprünglich nach Amerika emigrieren, in Pennsylvania ein Stück Land kaufen und dort eine permanente Kommune gründen. Zu und vielleicht ab dieser Zeit hat sich in Amerika die Möglichkeit eines religiösen und spirituellen Kommunardentums eröffnet, das im Gegensatz zu einem europäischen atheistischen Sozialismus steht.

Clegg & Guttmann, "Petrified Forest Estates, lot No. 296", 1987,
Collection Bleich-Rossi

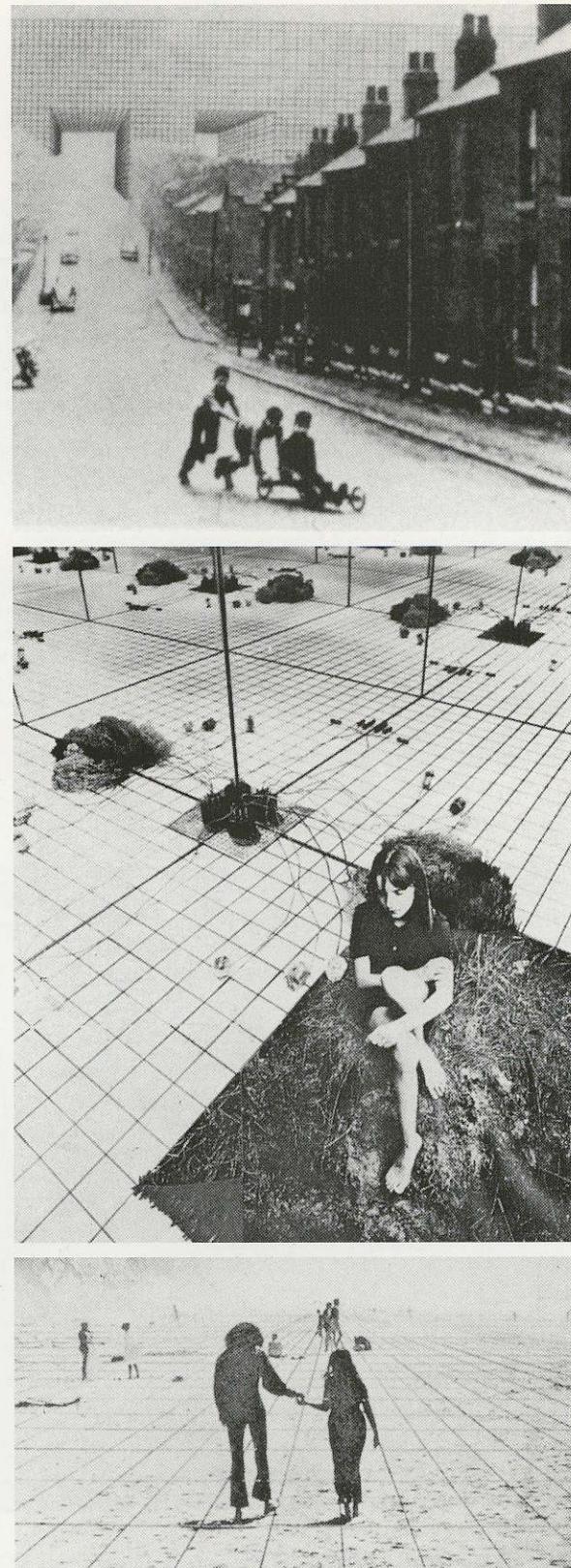


5. The Legacy of Emile

Perhaps the most important and far-reaching body of ideas concerning social justice, education and the need for liberation from the dark and narrow-minded European ideals is contained in J. J. Rousseau's "Emile". Rousseau's conception of education was guided by the observation that educators should strive to restore what is natural and do away with the unnecessary constraints implied by social conventions. These ideas have become the pillars of all progressive education.

The sense of discovery was encouraged and placed in opposition to the recitation of pre-digested ideas. The contemplative and self-sufficient temperament was rewarded and seen as means for resisting the tyranny of the majority. The importance of first-hand knowledge, of experimentation and of discovery was recognized and children were encouraged to follow their own lead and to be less dependent on the guidance of others. The young should be healthy, love the outdoors, discover for themselves the wonders of nature. They should leave behind the dark, prison-like educational institutions of the past.

These ideas were developed by many thinkers from Emerson and Thoreau to Rudolf Steiner. They also guided some of the attempts to go one step further and develop healthier communities. From the Kibbutz of the 20's, where men and women started the day outdoors performing gymnastic exercises, to the projects of Le Corbusier which were meant to give concrete forms to ideals of communication and self-discovery, to the Summerhill school where all curriculum requirements were dispensed with and the students were encouraged to stay outdoors as much as they wanted, to Bolinas and other present-day rural communes of northern California which attempt radical self-sufficiency and experiment with recycling and redistribution of consumer products.



Super Studio, three images from "Vita Superficie (O dell'immagine pubblica dell'architettura)", 1971-73

The Salon opens and the crowd presses through the entrance; how its diversity and turbulence disturbs the spectator! This person here, moved by vanity, wants only to be the first to give his opinion; that one there, moved by boredom, searches only for a new spectacle. Here is one who treats pictures as simple items of commerce and concerns himself only to estimate the prices they will fetch; another hopes only that they will provide material for his idle chat. The amateur examines them with a passionate but troubled eye; the painter's eye is penetrating but jealous; the vulgarian's is comical but stupid. The inferior class of people, accustomed to adjusting its tastes to those of its masters, waits to hear a titled person before rendering its opinion. And wherever one looks, countless young clerks, merchants, and shop assistants in whom unchanging, tedious daily labor has inevitably extinguished all feeling for beauty: here nevertheless are the men whom every artist has endeavoured to please.⁵²

Carmontelle 1775

What is wearying and at times revolting is to find a crowd of busts and painted portraits of nameless people, and more often those engaged in anti-popular pursuits. What are we to make of these financiers, these middle-men, these unknown countesses, these indolent marquises . . . as long as the brush sells itself to idle opulence, to mincing coquetterie, to snobbish fatuousness, the portrait should remain in the boudoir; but it should never affront the vision of the public in the place where the nation hastens to visit!

MURCH 1777



The New York Times/Alan Zale

Clegg & Guttmann, Project for Parashute-Magazine, 1987

5. Das Erbe von Emile

Die vielleicht wichtigste Ansammlung von Ideen, die die soziale Gerechtigkeit, die Erziehung und die Notwendigkeit der Befreiung von den dunklen und engstirnigen europäischen Idealen betrifft, findet sich in J. J. Rousseaus *Emile*. Rousseaus Erziehungskonzept war von der Forderung geleitet, daß Erzieher sich bemühen sollten, das Natürliche wiederherzustellen und sich den unnötigen Beschränkungen, die durch Konventionen auferlegt werden, widersetzen sollten. Diese Ideen wurden seither zu den Grundfesten jeder progressiven Erziehung.

Die Entdeckungsfreude wurde bestärkt und in einen Gegensatz zum Wiederkäuen vorverdauter Ideen gestellt. Das kontemplative und selbstgenügsame Temperament wurde belohnt und als Zeichen des Widerstands gegen die Tyrannie der Majorität angesehen. Die Wichtigkeit des Wissens aus erster Hand, des Experimentierens und des Entdeckens wurden erkannt, Kinder zur Selbständigkeit und Unabhängigkeit von der Führung durch andere ermutigt. Die Jugend sollte gesund sein, die frische Luft lieben und für sich die Wunder der Natur entdecken. Sie sollte die dunklen, gefängnisartigen Erziehungsinstitutionen der Vergangenheit hinter sich lassen.

Diese Ideen wurden von vielen Denkern wie von Emerson und Thoreau bis hin zu Rudolf Steiner weiterentwickelt. Sie bestimmten auch einige der Versuche, einen Schritt weiter zu gehen und gesündere Gemeinschaften zu entwickeln: vom Kibbutz der zwanziger Jahre, wo Männer und Frauen den Tag mit Turnübungen im Freien begannen, über die Projekte Le Corbusiers, die den Idealen der Kommunikation und der Selbstentdeckung konkrete Formen geben sollten, über die Schule von Summerhill, in der alle Lehrplananforderungen abgeschafft und die Schüler ermutigt wurden, sich nach Belieben im Freien aufzuhalten, bis hin zu Bolinas und anderen ländlichen Kommunen in Nordkalifornien, die sich in radikaler Selbstgenügsamkeit versuchen und mit Recycling und Wiederverwendung von Konsumprodukten experimentieren.

imity simple tale is not that of an epic. The good family father, the
the nun the village bride, all make charming scenes. But should you
in these noble actors into Consuls or Roman matrons, or in place of the
grandfather suppose a dying Emperor, you will see that the malady of a hero
of a man the people are in no way the same, anymore than are their healthy
ions. Majesty of a Caesar demands a character which should make itself
very fond movement of the body and soul.⁴⁶

Anonymous 1773

tered, the fine, the pathetic, the grotesque; the pictures offer every subject
try and will in a jumble; the sight is confusion itself, and the spectators
o less move crowd than the objects they contemplate. A typical idler takes
racters to be heavenly saints, Typhoeus to be Gargantua, Charon to
Peter, a to be a demon, and Noah's Ark to be the Auxerre coach.

same, populace, which has no sophisticated understanding of painting,
unruffled by instinct to the most striking pictures, the most true. That
y, it is judge of the truth of natural appearances, and all pictures, in the
analysis, made to be judged by the eyes of the people.

Marcus 1787

ic - Demi - the exhibition, he states, is

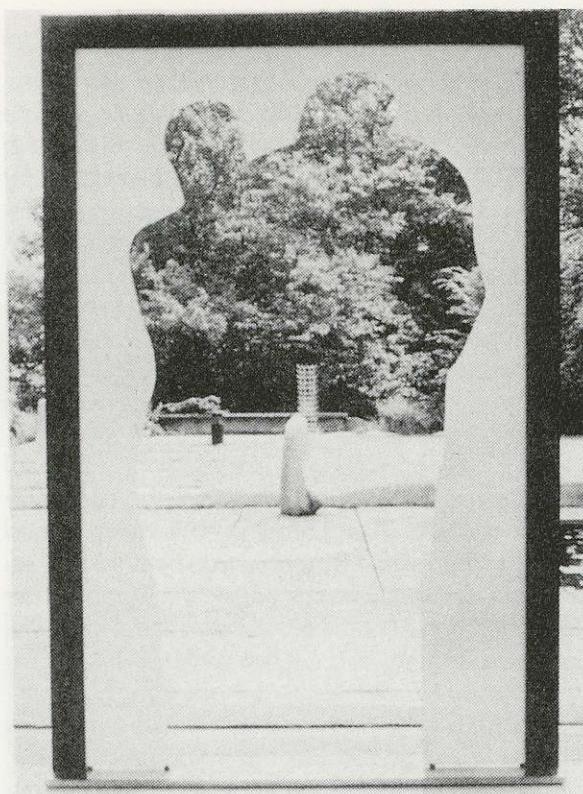
t theaters neither rank, favor, nor wealth can reserve a place for bad taste.
Paris confine, all classes of citizens come to pack the Salon. The public,
ral judge the fine arts, already renders its verdict on the merits of pictures
h two years labor have brought forth. Its opinions, at first unsteady and
ative, gain stability. The experience of some, the enlightenment of others,
extreme point of one segment, and above all the good faith of the majority,
e finally produced a judgement all the more equitable in that the greatest
ty has paid there.⁴⁹

Carmontelle 1783

us present ourselves from the belief that servitude is the natural condition of
; let us be persuaded that he must freely exercise all his faculties. Between

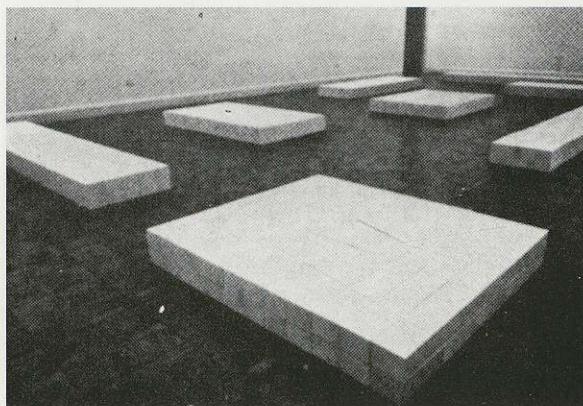
reacherousibility of civilized men, who are slaves, and the fierce hostility
e savages to become so, I conceive a sentiment worthy of unifying the
an species is the passionate love for the fine arts.⁵¹

Carmontelle 1779



Marcel Duchamp, "Door for Godiva", Duchamp designed this doorway in the shape of a pair of lovers for André Breton's gallery, Godiva at 31 rue de Seine, Paris 1937

Installation view of Carl Andre Exhibition, 1966

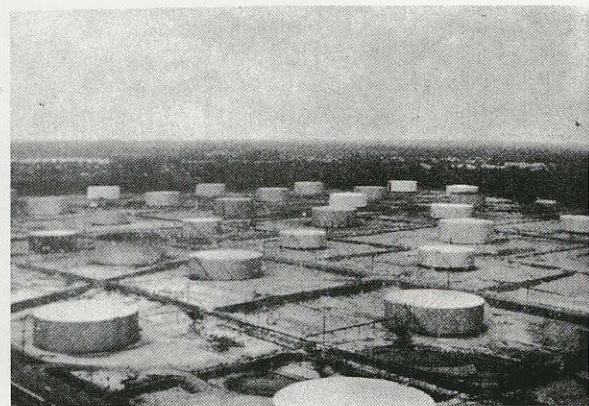


6. Theatricality in the Open Air

In the mid 1960's there was a shift in the perception of Marcel Duchamp's ready-mades which made it possible to see them in a more philosophical light. While the surrealists looked at the urinal-in-the-museum as a strange poetic combination on a par with a piano on the beach, or an armchair in the grass and the pop artists saw in the typewriter cover and snow shovel examples of art which embraces the iconography of the external "real" world, the minimalists looked at the ready-mades as works of art which have so little internal content that they force the viewer to look at the context, at the institutional setting of the work of art. The idea was that the ready-made, being an object with a prior identity, does not allow the viewer to enter into the work of art through the preoccupation with the technique, or the iconography or the workmanship. Hence, the attention of the viewer is "deflected outside", to the room, the building, the institutional context.

Among the first minimalist works done in this spirit are the 'floors' of Andre, the fluorescent lights of Flavin and the simple and reflective cubes of Judd which literally reflected the exhibition rooms. These works were called 'theatrical' by Michael Fried, since they gave rise to a heightened and self-conscious experience of spectatorship. This type of experience is contrasted, by Fried, with the loss of self-consciousness which accompanies being 'absorbed' by the work of art.

Storage Tanks, Mobile Oil from "The Writings of Robert Smithson"



The next generation of minimalists tried to expand the idea of an art-work which reflects its institutional setting even further. In particular, Smithson developed in his writing a much broader set of answers to the question - what is a museum? In his trips to Passaic, New Jersey, he tried to bring himself to see the large semi-functional industrial structures as ready-mades placed in an imaginary outdoor museum having the dome of the sky as its ceiling. The fact that the 'monuments of Passaic' are relics of an earlier industrial era and that they are semi-functional introduces an underlying observation - when we can see objects as useless artifacts framed in their historical period, we can begin to see them as works of art which reflect their historical context, or rather, as objects, the contemplation of which makes it possible to see the shifts from the past to the present. The ready-made is a mechanically produced object with an aura.

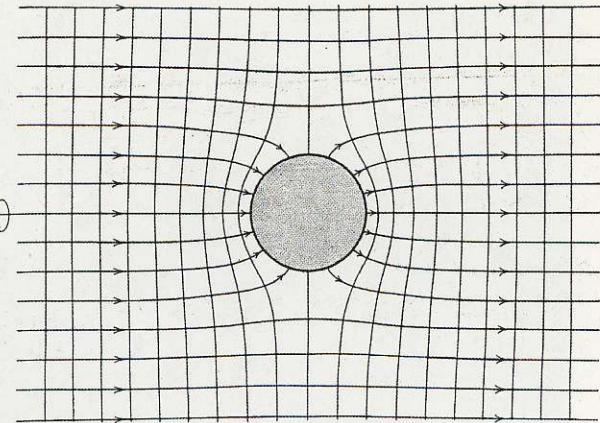
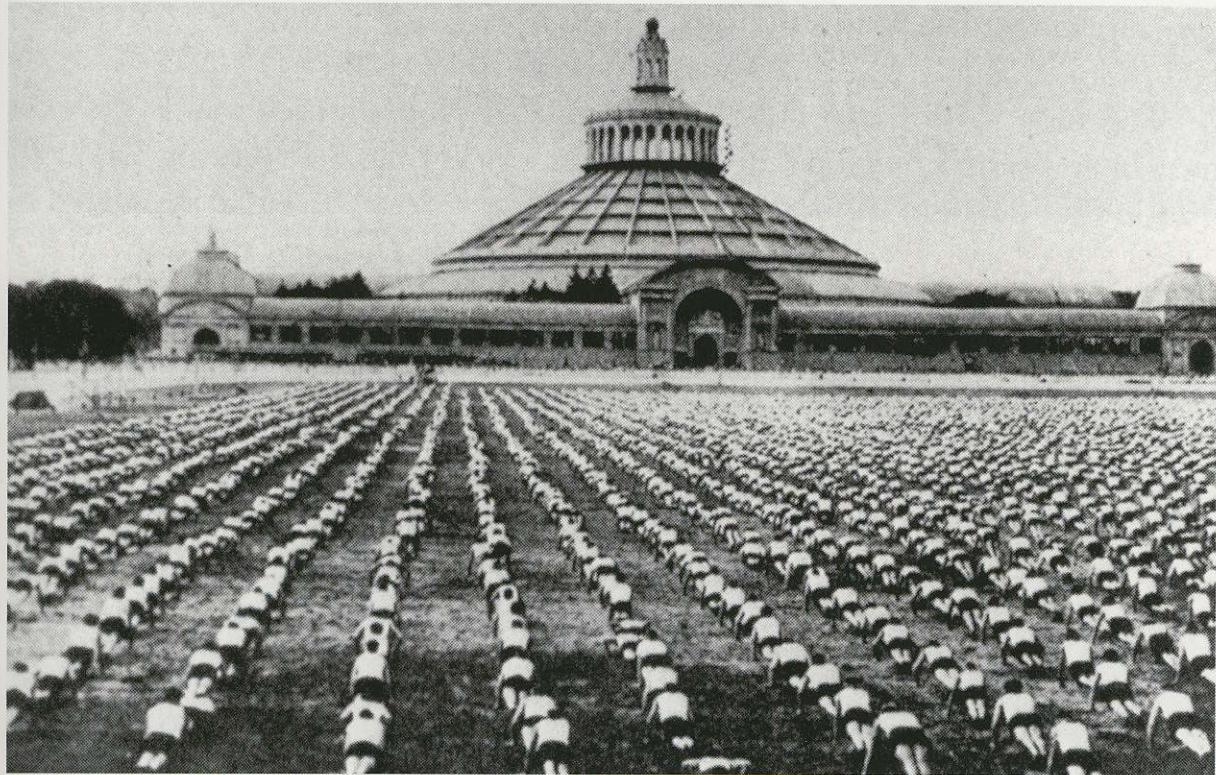
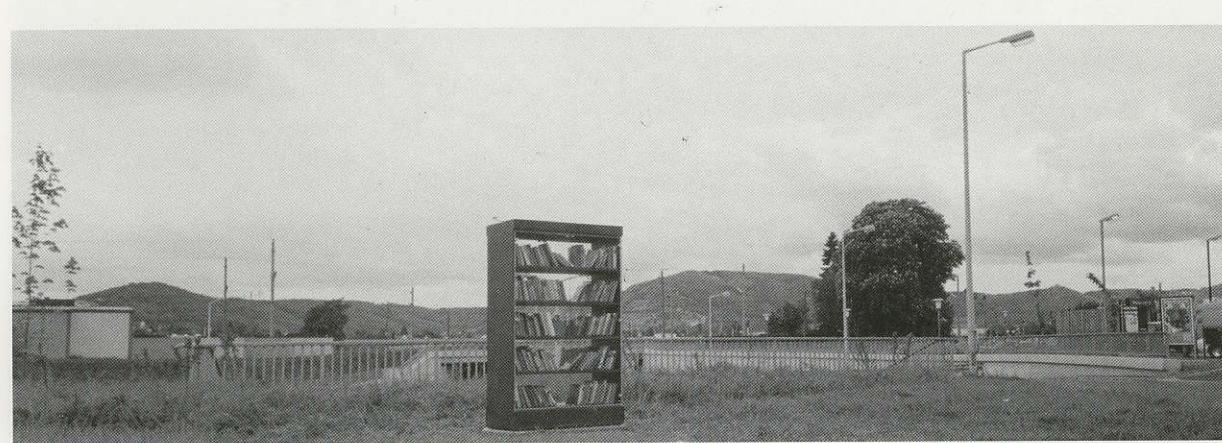


Figure 4-22. Lines of force (indicated by arrows) and equipotentials for a conducting sphere in a uniform electrostatic field. The lines of force are normal at the surface of the sphere, and there is zero electric intensity inside. Observe that the field is hardly disturbed at distances larger than one radius from the surface of the sphere.

Mass calisthenics in the Prater during the International Worker Olympics, Vienna 1931

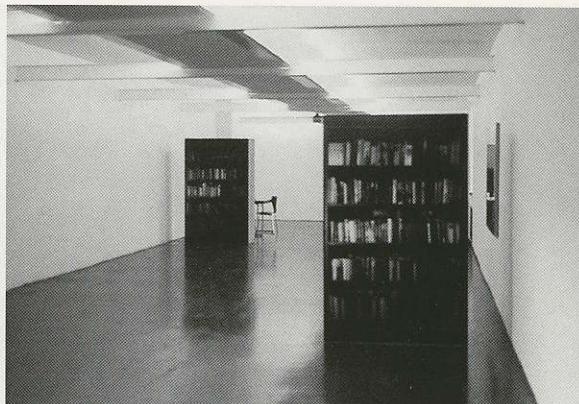




6. Die Theatralizität unter freiem Himmel

Mitte der sechziger Jahre fand eine Veränderung in der Perzeption von Marcel Duchamps Ready-Mades statt, die eine philosophischere Sichtweise auf sie ermöglichte. Während die Surrealisten das Pissoir-im-Museum genauso sahen wie ein Klavier am Strand oder einen Lehnsstuhl auf der Wiese und man in der Pop Art die Schreibmaschinenabdeckung oder die Schneeschaufel als Beispiele für Kunst, die die Ikonographie der externen "realen" Welt erfaßt, sah, betrachteten die Minimalisten die Ready-Mades als künstlerische Arbeiten mit so wenig internem Gehalt, daß der Betrachter gezwungen wird, auf den Kontext, auf das institutionelle Setting des Kunstwerks zu schauen. Die Idee dabei war, daß das Ready-Made als ein Objekt mit einer früheren Identität, es dem Betrachter nicht ermöglicht, sich dem Kunstwerk über die Beschäftigung mit der Technik, der Ikonographie oder dem Handwerklichen zu nähern. Daher wird die Aufmerksamkeit des Betrachters "nach außen hin abgelenkt", auf den Raum, das Gebäude, den institutionellen Kontext. Die ersten minimalistischen Arbeiten, die diesem Geist entspringen, sind etwa die "Fußböden" von Andre, die Leuchtstofflampen von Flavin und die einfachen, reflektierenden Kuben von Judd, die die Ausstellungsräume in direkter Weise widerspiegeln. Michael Fried nannte diese Arbeiten "theatralisch", da sie eine erhöhte und selbstbewußte Erfahrung der Betrachtung erzeugten. Fried stellt diese Art von Erfahrung in einen Gegensatz zu einem Verlust von Selbstbewußtsein, der mit einem Prozeß der Absorbtion durch das Kunstwerk einhergeht.

Die nächste Generation von Minimalisten versuchte, die Idee des Kunstwerks, das sein institutionelles Setting reflektiert, noch weiter auszudehnen. Besonders Smithson erarbeitete in seinen Schriften eine weitergehende Menge von Antworten auf die Frage "Was ist ein Museum?". Auf seinen Reisen nach Passaic in New Jersey versuchte er, sich selbst dazu zu bringen, die großen semifunktionalen Industriestrukturen als Ready-Mades zu sehen, die in einem imaginären Freilandmuseum situiert sind und deren Decke die Himmelskuppel ist. Die Tatsache, daß die "Monumente von Passaic" Relikte einer vergangenen industriellen Ära sind, daß sie semifunktional sind, führt zu



Clegg & Guttmann, "The Open Library", Graz, Installation view from the Grazer Kunstverein, 1991. The installations served as an information and documentation center for the outdoor libraries.

Facing page:

Clegg & Guttmann, "The Open Library", Graz, 1991, Locations 1, 2, and 3. Three book cases were built and placed outdoors in different suburbs of Graz. The book cases functioned as lending libraries for a period of three months. A notice on each book case instructed the public to 'take a limited number of books for a limited amount of time'. The books were collected from the local inhabitants who donated them for what was termed 'A Free Open Library'.

einer zugrundeliegenden Beobachtung: wenn wir Objekte als nutzlose Artefakte sehen, die im Rahmen ihrer historischen Periode stehen, dann können wir damit beginnen, sie als Kunstwerke zu sehen, die ihren historischen Kontext widerspiegeln, oder, besser gesagt, als Objekte, deren Betrachtung es ermöglicht, den Wechsel vom Vergangenen zum Gegenwärtigen zu sehen. Das Ready-Made ist ein mechanisch erzeugtes Objekt mit einer Aura.



Clegg & Guttmann, "The Outdoor Exhibition Space", Janecek-Hof, Vienna. The exhibition "Woher sind wir wieso gekommen", Klapperhof, Cologne 1983 and Forum Stadtpark, Graz 1984. The following artists participated in the exhibition: Herbert Brandl, Gilbert Bretterbauer, Gunter Damisch, Sepp Danner, Heinrich Pichler, Gerwald Rockenschaub, Otto Zitko. The exhibition was recreated and hung on the exterior walls of the courtyard in a housing project in the 20th district of Vienna from May to June 1992.

7. The Outdoor Exhibition Space

The objective of the 'Outdoor Exhibition Space' was to characterize the particular context of the K-raum as a 'field of forces' rather than as an architectural object. The shift from objects to fields was intended, there as in physics, to be a guard against reification - the context is not to be identified with a particular collection of objects or with the architectural details, but rather with a constellation of forces which systematically distort the works of art when they are placed within its 'sphere of effectiveness'.

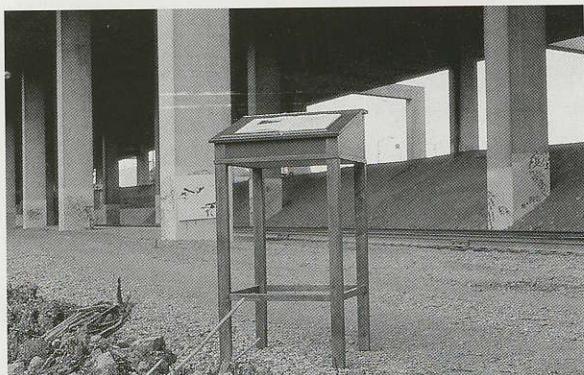
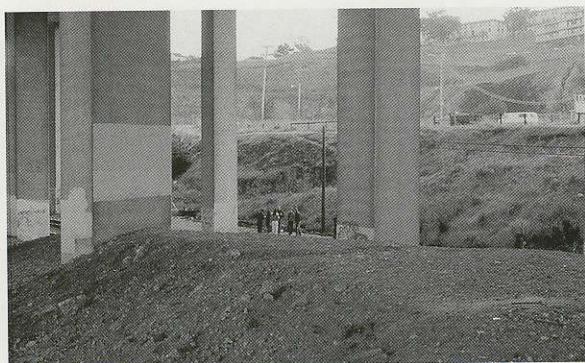
The only way to identify the field of forces is in its effects on objects. Therefore, in order to abstract the effects of the context, we chose an indirect method: a constellation of art objects which were formerly placed within the field were placed outside, in a different location, in another field. The

effects of the new location on the same objects, when documented and presented back in the original field (that is, in the K-raum) can be regarded as a measurement of the relative difference between the two contexts, a storefront in the middle of Munich and the space beneath a highway-bridge near San Francisco. Such a measurement can allow an indirect observation of the particular effect of the original context. The choice of the specific group show was guided by the wish to choose a group of objects whose exhibition remained vivid in the mind of the public of the K-raum and which became one of the definitive features of the space in the mind of its audience. The vividness of the memory of the exhibition allows the viewers to compare the effects of the two contexts.

Clegg & Guttmann, "The Outdoor Exhibition Space", Palo Alto, California.

An installation of Russian futurists drawings in a forest near Stanford University campus, 1992



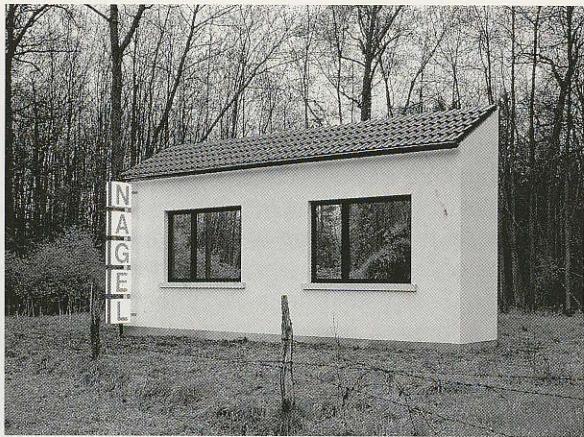


7. Der Ausstellungsraum im Freien

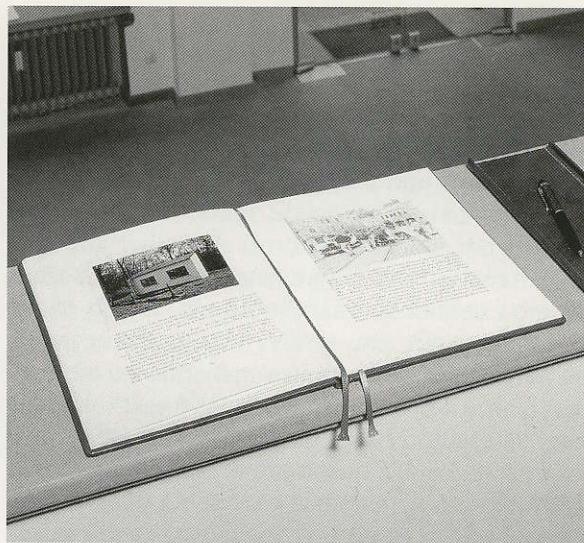
Ziel des "Ausstellungsraums im Freien" war es, den spezifischen Kontext des K-raums als "Kraftfeld" zu charakterisieren und nicht als architektonisches Objekt. Wie in der Physik war auch in diesem Fall der Wechsel von Objekten zu Feldern als Schutzmaßnahme gegen Verdinglichung gedacht: der Kontext soll nicht mit einer bestimmten Ansammlung von Objekten oder mit architektonischen Details identifiziert werden, sondern eher mit einer Kräftekonstellation, die die Kunstwerke systematisch entstellt, wenn diese in ihre "Wirkungssphäre" geraten.

Der einzige Weg, das Kraftfeld zu identifizieren, führt über dessen Effekte auf Objekte. Um die Kontexteffekte zu abstrahieren, haben wir uns für eine indirekte Methode entschieden: eine Konstellation von Kunstobjekten, die vormals innerhalb des Feldes situiert war, wurde außerhalb, an einem andern Ort, in einem anderen Feld situiert. Man kann die Effekte des neuen Ortes auf dieselben Objekte, wenn diese dokumentiert und wieder im ursprünglichen Raum (dem K-raum) ausgestellt sind, als ein Ausmessen des relativen Unterschieds zwischen den zwei Kontexten, einer Geschäftsfassade im Zentrum Münchens und einem Platz unterhalb einer Autobahnbrücke außerhalb San Franciscos, sehen. Ein solches Ausmessen kann eine indirekte Beobachtung des spezifischen Effekts auf den ursprünglichen Kontext ermöglichen. Die Wahl dieser spezifischen Gruppenausstellung war vom Wunsch getragen, eine Anzahl von Werken auszuwählen, deren Ausstellung im Geist des K-raumpublikums lebendig geblieben war und die im Geist des Publikums zu einem der konstituierenden Merkmale des Ausstellungsraums geworden war. Dieses lebendige Erinnern erlaubt es den Betrachtern, die Effekte der zwei Kontexte zu vergleichen.

The "opening" of "The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco", San Francisco 1992



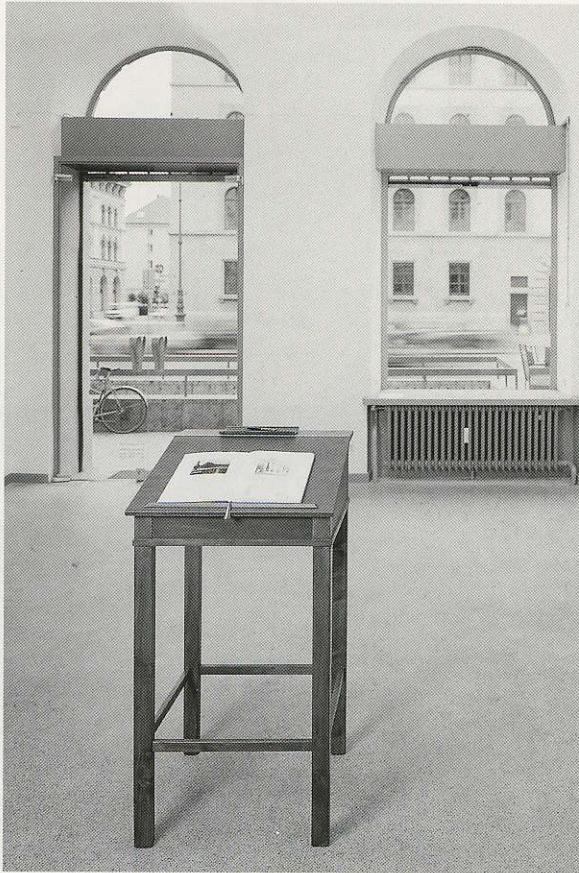
Fareed Armaly/Christian Philipp Müller,
"Fassade Galerie Nagel 1:1" für Schloßpark
Haimhausen, 1991,
Sammlung K-raum Daxer, München



Fareed Armaly/Christian Philipp Müller,
"Mit dem Namen zeichnen", Gästebuch auf Stehpult,
1991, Sammlung K-raum Daxer, München



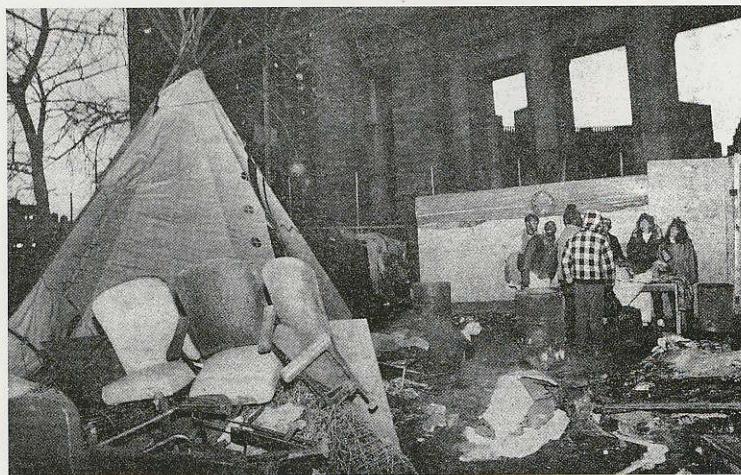
Installation view of a group show with Fareed Armaly,
Cosima von Bonin, Michael Krebber and Christian
Philipp Müller in the K-raum Daxer, Munich 1991



8. An Addendum to the Characterization of Institutional Critique

For many artists who are preoccupied with the critique of the institutional exhibition-space, the main objective of such critique is the detection of a 'field of forces' in a particular location. The measure of the distorting effect is regarded as a measure of 'surplus aggression' affected by the institution. This measure can also indicate the presence of a 'hidden agenda', that is, a process by which the content of the exhibited art is used as a way of reforming the image of the institution itself. A highly distorting effect indicates the presence of a 'filter' which renders the artwork appropriate for its role as an image-reforming device.

However, institutions can be replaced and new ones can be invented. Therefore, the detection of 'surplus aggression' should lead us to inquire into the possibility of alternative institutions rather than convince us of the immanence of the particular institutions we are familiar with. Premature fatalism has a paralyzing effect which one should recognize as such. Should we really believe that if the big industrialists who support the existing art exhibition-spaces will go bankrupt, we will loose the very possibility of exhibiting art objects? Would such a contingency prevent us from having aesthetic experiences? The contemplation of such a situation should encourage us to investigate the preconditions of the possibility of "homeless-art". Such investigations should concentrate on the possibility of exhibiting art in much looser institutional settings. Of particular interest is the question of whether different artistic strategies will be necessary under such circumstances.



Shantytown built by homeless people
under the Manhattan Bridge, 1992

8. Ein Addendum zur Charakterisierung von institutioneller Kritik

Für viele Künstler, die sich mit der Kritik des institutionellen Ausstellungsraums beschäftigen, ist der Hauptzweck einer solchen Kritik das Aufdecken eines "Kraftfelds" in diesem Raum. Das Ausmaß dieses Verzerrungseffekts wird als Ausmaß einer "surplus-Agression" gesehen, die von der Institution betroffen ist. Dieses Ausmaß ist auch Indikation für das Vorhandensein eines "heimlichen Zwecks", d.h., eines Prozesses, der den Inhalt der gezeigten Kunst dazu benutzt, das Image der Institution neu zu gestalten. Ein starker Verzerrungseffekt wird als Hinweis auf einen "Filter" gesehen, der wiederum die Kunst für ihre Rolle als imagegestaltendes Mittel aufbereitet.

Institutionen können jedoch ersetzt werden und neue können entstehen. Das Aufdecken von "surplus-Agression" sollte uns daher zur Erforschung der Möglichkeit alternativer Institutionen führen,

anstatt uns von der Immanenz der uns vertrauten Institutionen zu überzeugen. Voreiliger Fatalismus hat einen Paralysierungseffekt, den man als solchen erkennen sollte. Sollen wir wirklich glauben, daß uns, wenn alle Großindustriellen, die die jetzt existierenden Ausstellungsräume unterstützen, pleite gehen, die Möglichkeit abhanden kommt, Kunst auszustellen? Würde uns diese Ungewissheit davon abhalten, ästhetische Erfahrungen zu machen? Das Nachdenken über eine solche Situation sollte uns ermutigen, die Voraussetzungen einer möglichen "heimatlosen Kunst" zu ergründen. Solche Gedanken sollten sich auf die Möglichkeit des Ausstellens von Kunst in viel loseren institutionellen Settings konzentrieren. Dabei ist die Frage, ob unter solchen Umständen andere künstlerische Strategien notwendig werden, von besonderem Interesse.

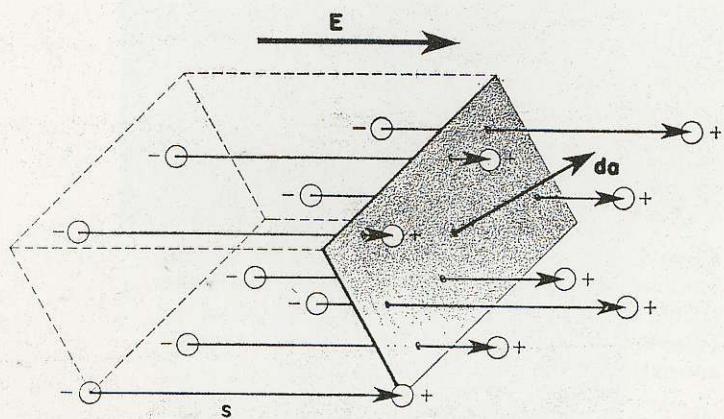
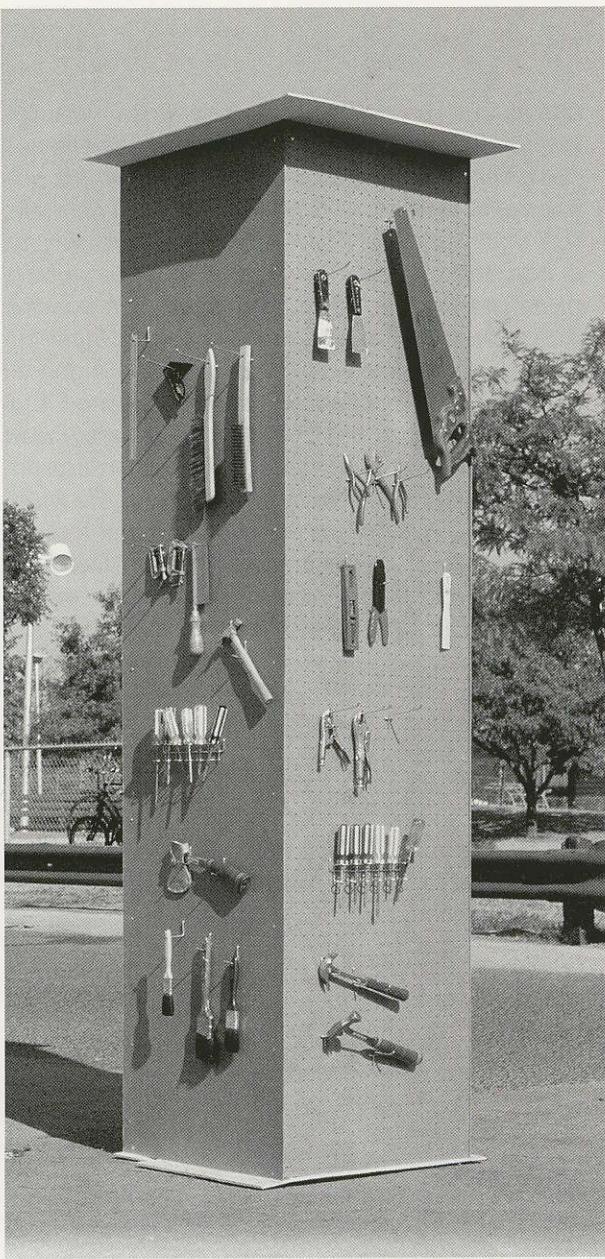


Figure 3-3. Under the action of an electrostatic field E , which is the resultant of an external field and of the field of dipoles within the dielectric, positive and negative charges in the molecules are separated by an average distance s . In the process a net charge $dQ' = NQs \cdot da$ crosses the surface da , N being the number of molecules/meter³, and Q the sum of the positive charges in a molecule. The circles indicate the centers of charge for the positive and for the negative charges in one molecule.

9. A Project for the Sociology of Art



Clegg & Guttmann, "Model for an Open Tool Shelter", Toronto, Power Plant, 1991. The proposed tool shelter should be placed for a few months in a suburb of Toronto, members of the local community could use and exchange the tools.

Speculations on the nature and function of art exhibition spaces should be encouraged. In particular, one should ask what is the minimal institutional setting necessary for the definition of art. This question is relevant to all those artists who use methods and techniques borrowed from non-artistic practices. But it is absolutely essential for those conceptual artists who define art, as opposed to painting, sculpture etc., as necessarily involving a continual expansion of earlier artistic methods and practices. What are, for example, the minimal institutional settings for a 'Duchampian transformation'? That is, what are the minimal conditions which will make it possible to exhibit a bottle rack as a work of art? Surely, we can put the bottle rack on a pedestal with a proper label, and leave it outdoors. However, what is the proper generalization for a pedestal or a label?

As we remarked earlier this question should guide the practices of artists who wish to expand the role of art beyond the confines of the present artistic institutions. Artists should seriously attempt to reconcile the conditions of the possibility of art with the reality of an increasingly impoverished world. We should begin to prepare ourselves to such a world by contemplating radically different conditions for producing or exhibiting art.

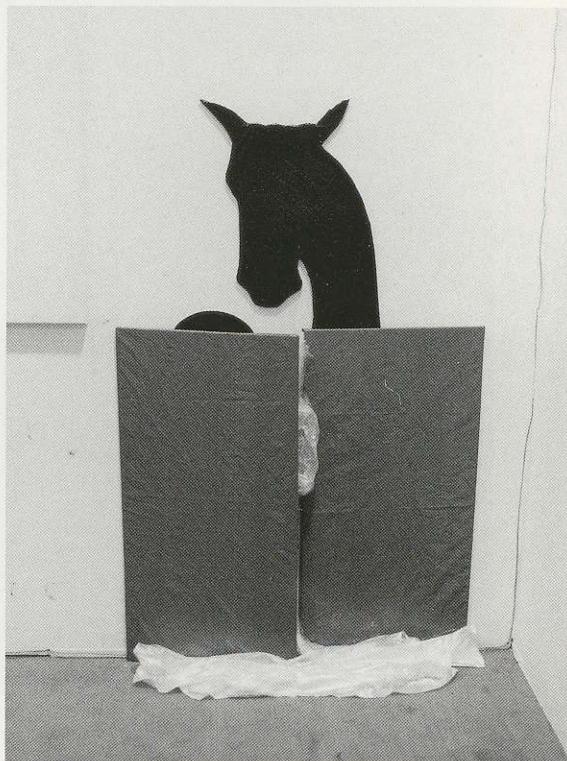
9. Ein Projekt für die Kunstsoziologie

Spekulationen über Natur und Funktion von Kunstausstellungsräumen sollten unterstützt werden. Insbesonders sollte man fragen, was das für die Definition von Kunst notwendige minimale institutionelle Setting ist. Diese Frage ist für all jene KünstlerInnen relevant, die Methoden und Techniken aus nicht-künstlerischen Praktiken verwenden. Für all jene KonzeptkünstlerInnen, die Kunst im Gegensatz zu Malerei, Skulptur, etc. - unter Einbeziehung einer kontinuierlichen Erweiterung früherer künstlerischer Methoden und Praktiken sehen, ist diese Frage absolut essentiell. Was ist etwa das minimale institutionelle Setting einer Duchamp'schen Transformation, also der minimalen Bedingungen, die es ermöglichen, einen Flaschenhalter als Kunstwerk auszustellen? Wir können natürlich einen Flaschenhalter auf ein Podest stellen, beschriften und im Freien lassen. Was ist dann aber die korrekte Generalisierung für ein Podest oder eine Beschriftung?

Wie wir schon festgestellt haben, sollte diese Frage die Praktiken der Künstler lenken, die die Rolle der Kunst über die Grenze der gegenwärtigen Kunstinstitution erweitern wollen. Künstler sollten ernsthaft versuchen, sich mit den Bedingungen der Möglichkeit von Kunst in einer derzeitig verarmten Welt abzufinden. Wir sollten beginnen, uns auf eine solche Welt vorzubereiten, indem wir uns mit völlig anderen Bedingungen für das Produzieren oder Ausstellen von Kunst auseinandersetzen.



Michael Krebber, Ohne Titel, 1991,
Sammlung K-raum Daxer, München





Robert Smithson, Central Park, construction site with graffiti behind the Metropolitan Museum of Art, 1972

10. On Public Art

There are, of course, many familiar examples of works of art which are left outdoors without guards. These public sculptures are usually made of very strong and durable materials so as to resist any eventuality, any contact with the violence and frustration of the passers by. Because of their apparent permanence and indestructibility, works of public art are often perceived as a triumph of the system of law and order, and their vandalization is interpreted precisely as a violation of symbols of law and order. It is very likely that works of art which do not inspire this symbolism will have a totally different reception.

10. Über öffentliche Kunst

Es gibt natürlich viele bekannte Beispiele von Kunst, die unbewacht im Freien gelassen wird. Solche öffentlichen Skulpturen sind gewöhnlich aus sehr harten und widerstandsfähigen Materialien gefertigt, um so jedem möglichen Kontakt mit Gewalt und Frustration von Passanten widerstehen zu können. Wegen ihrer Festigkeit vermitteln öffentliche Kunstwerke oft den Eindruck des Triumphs eines Systems von Recht und Ordnung, und wenn sie zerstört oder beschädigt werden, dann werden sie genau als eine Verletzung von Symbolen von Recht und Ordnung gesehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Kunstwerke, die diesen Symbolismus nicht auslösen, völlig anders rezipiert werden.

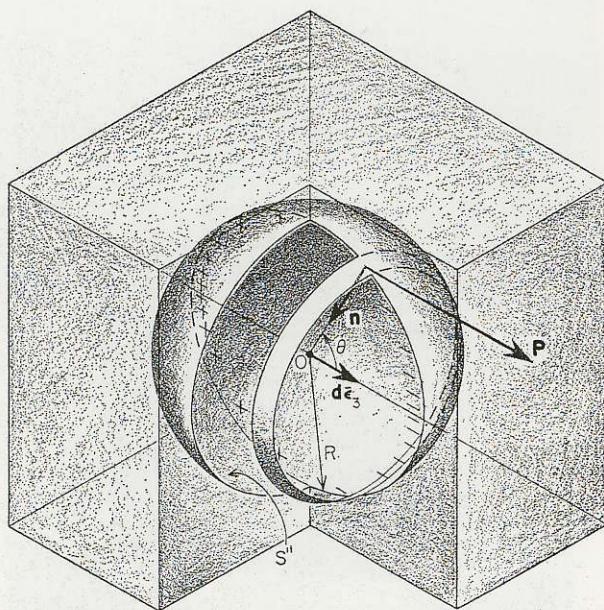
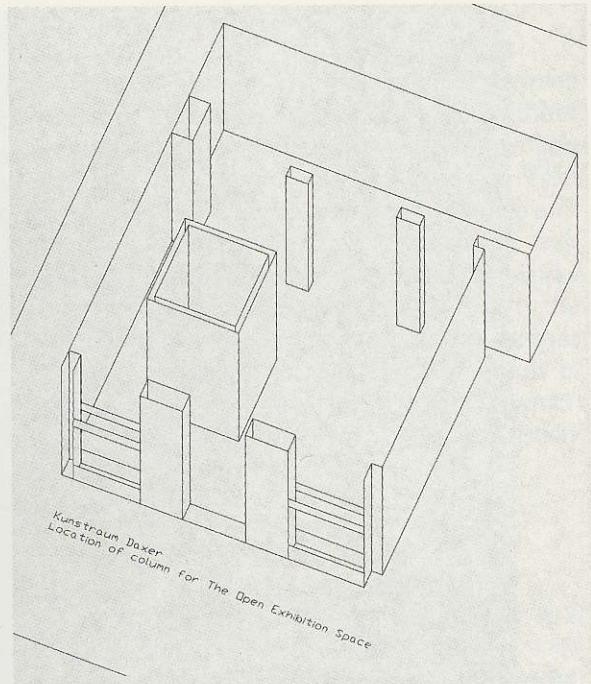


Figure 3-5. Spherical cavity of radius R within a polarized dielectric, the charges shown being due to the polarization P . The charges on the annular element give rise to the electric field intensity $d\epsilon_3$.



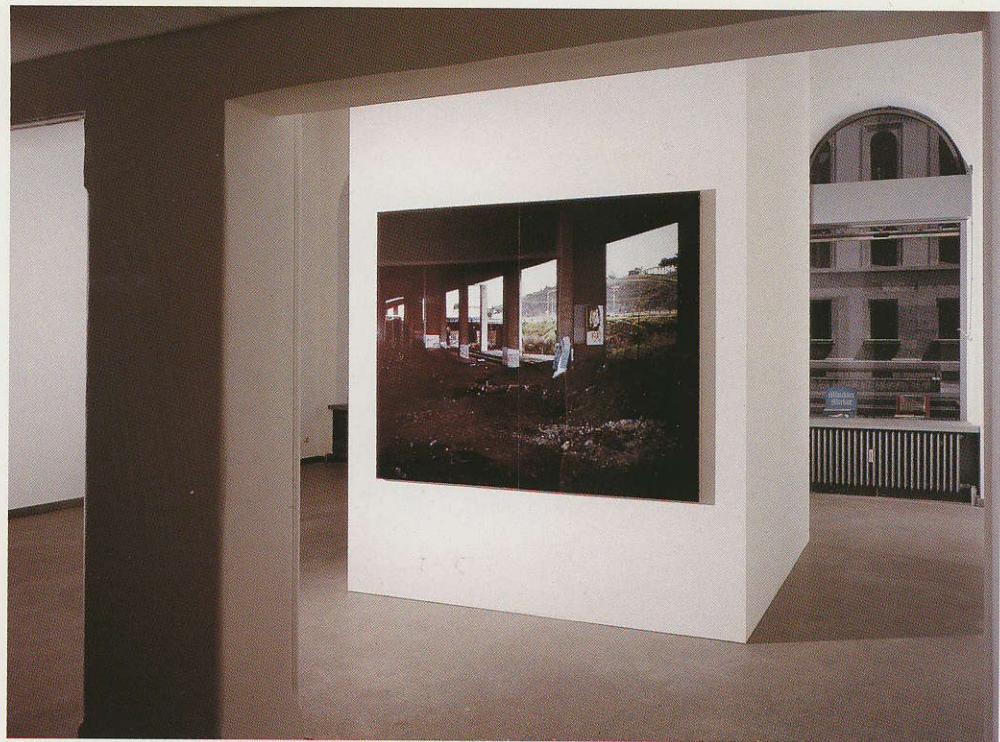
Andy Warhol, "Thirteen Most Wanted Men", New York State Pavilion at the New York World's Fair, 1964

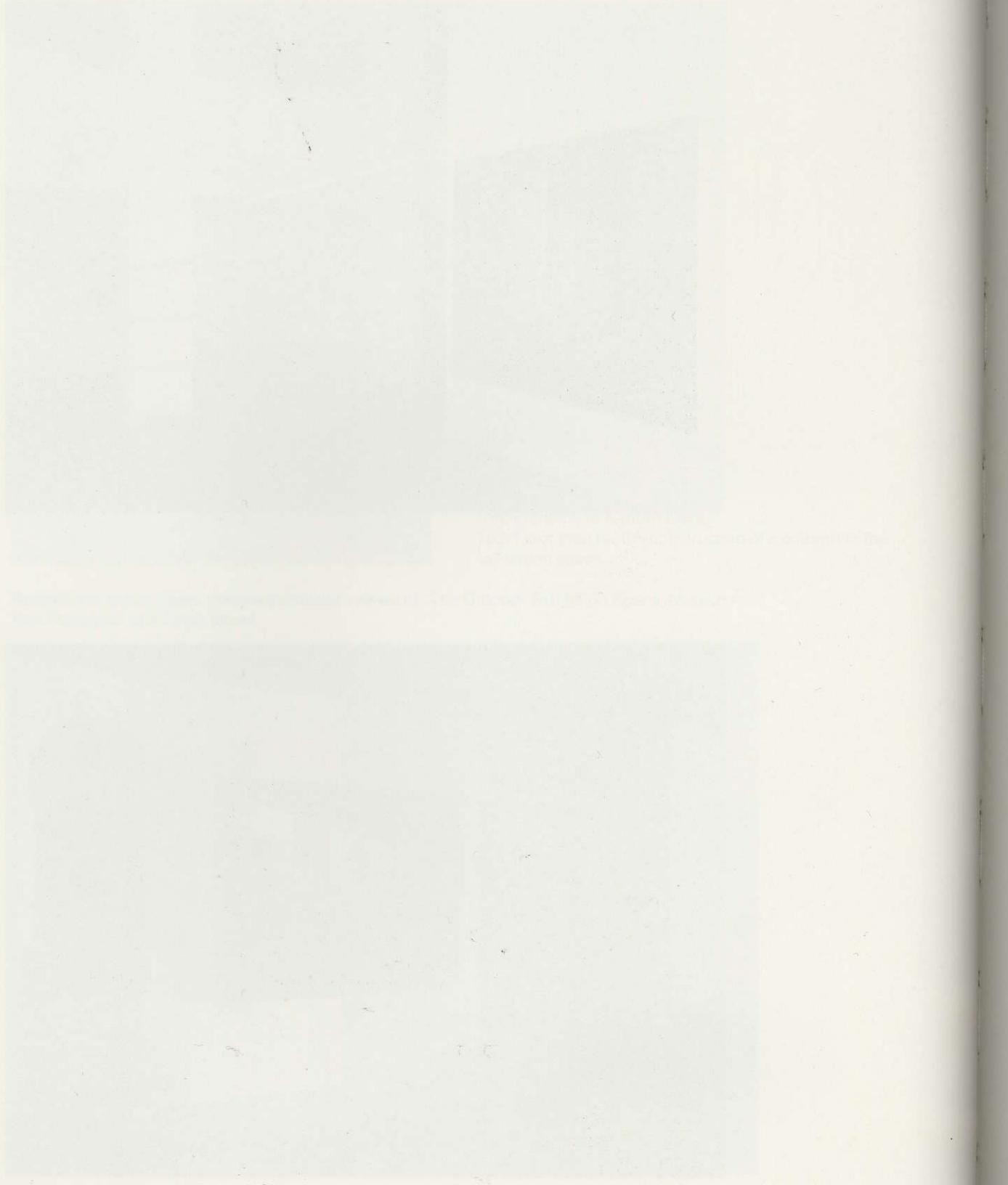


Left: Entrance to K-raum Daxer
Top: Floor plan for the construction of a column in the exhibition space

Bottom and facing page: Various installation views of "The Outdoor Exhibition Space, Munich - San Francisco" at K-raum Daxer.







Plates



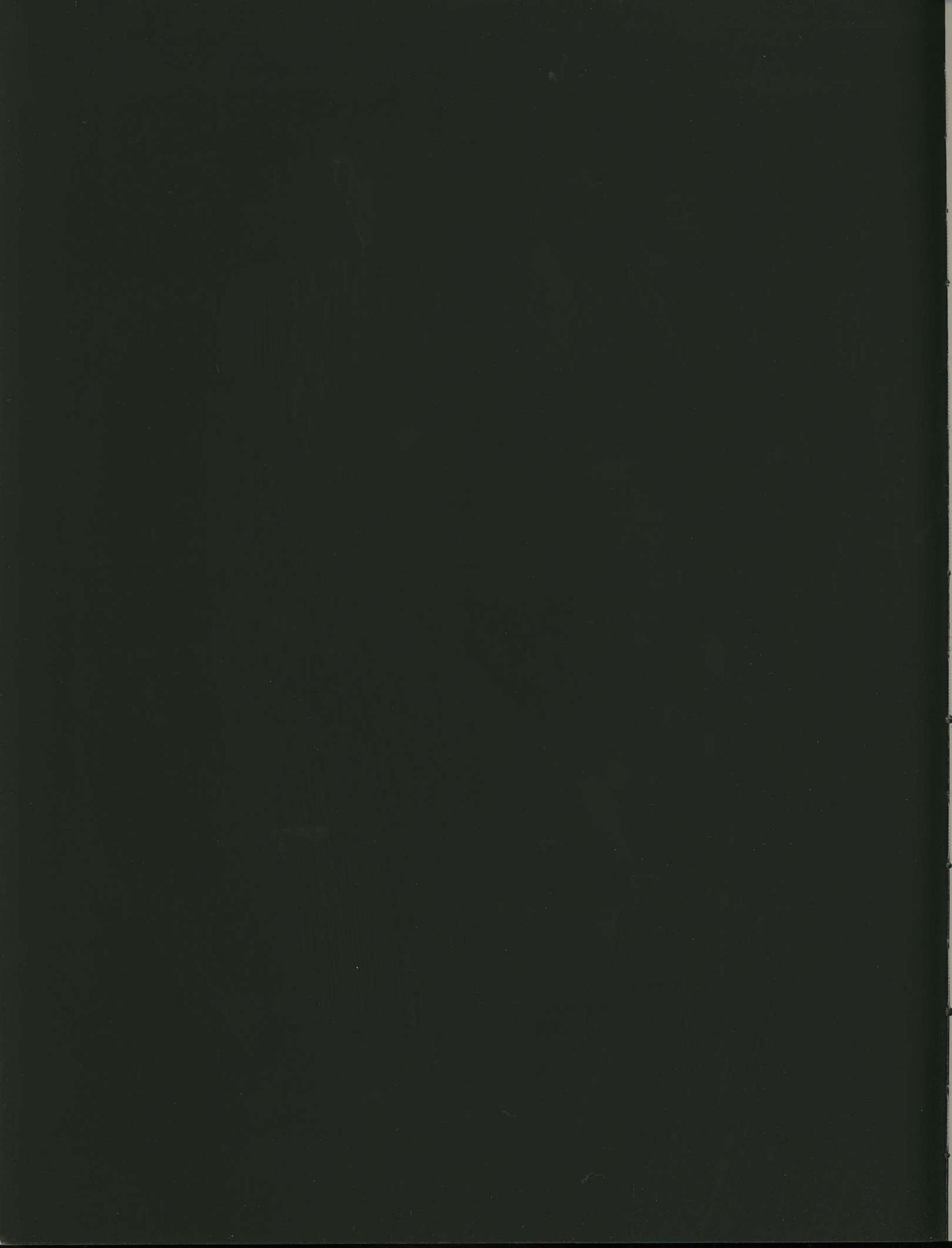














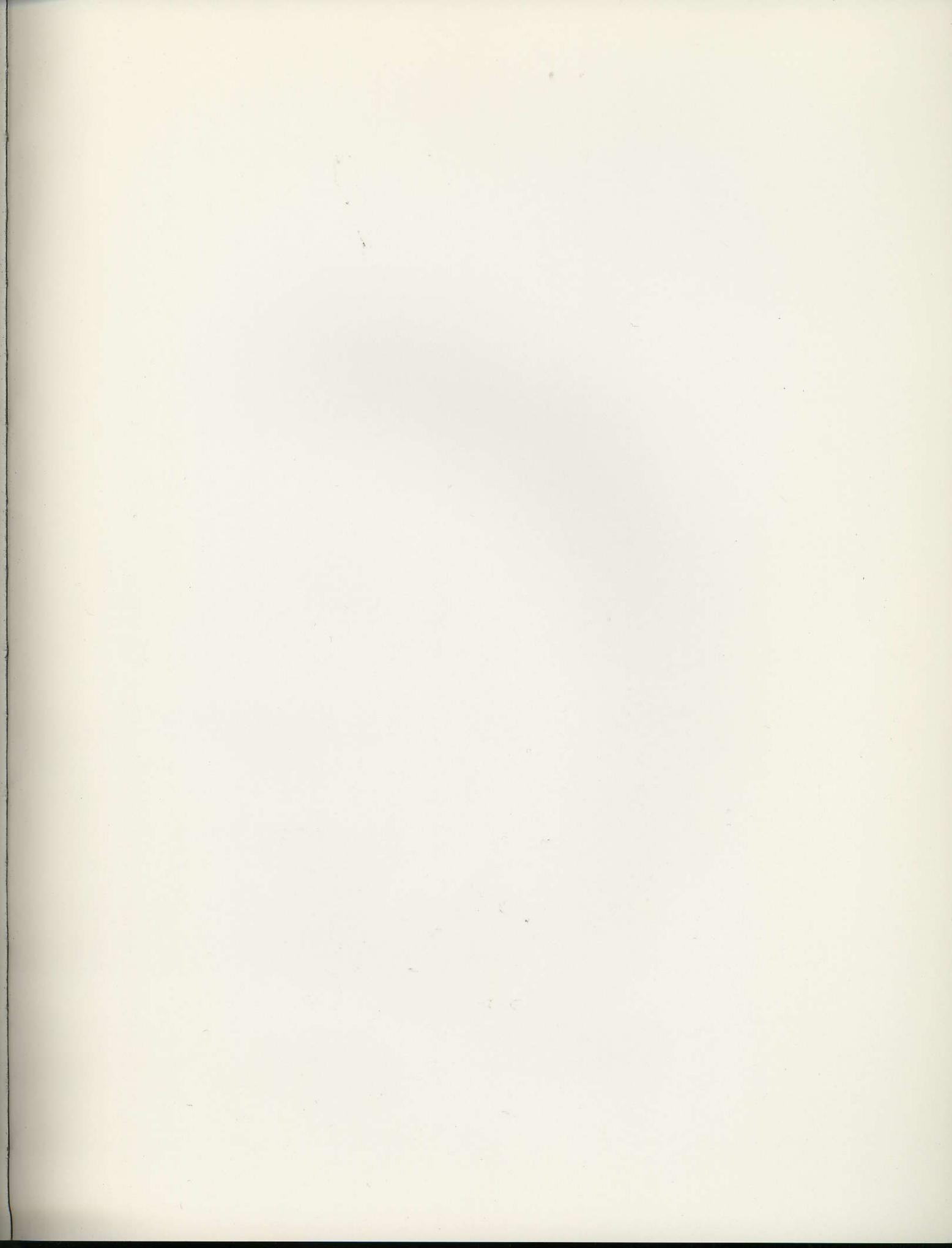
Ausgestellte Werke:
Exhibited Works:

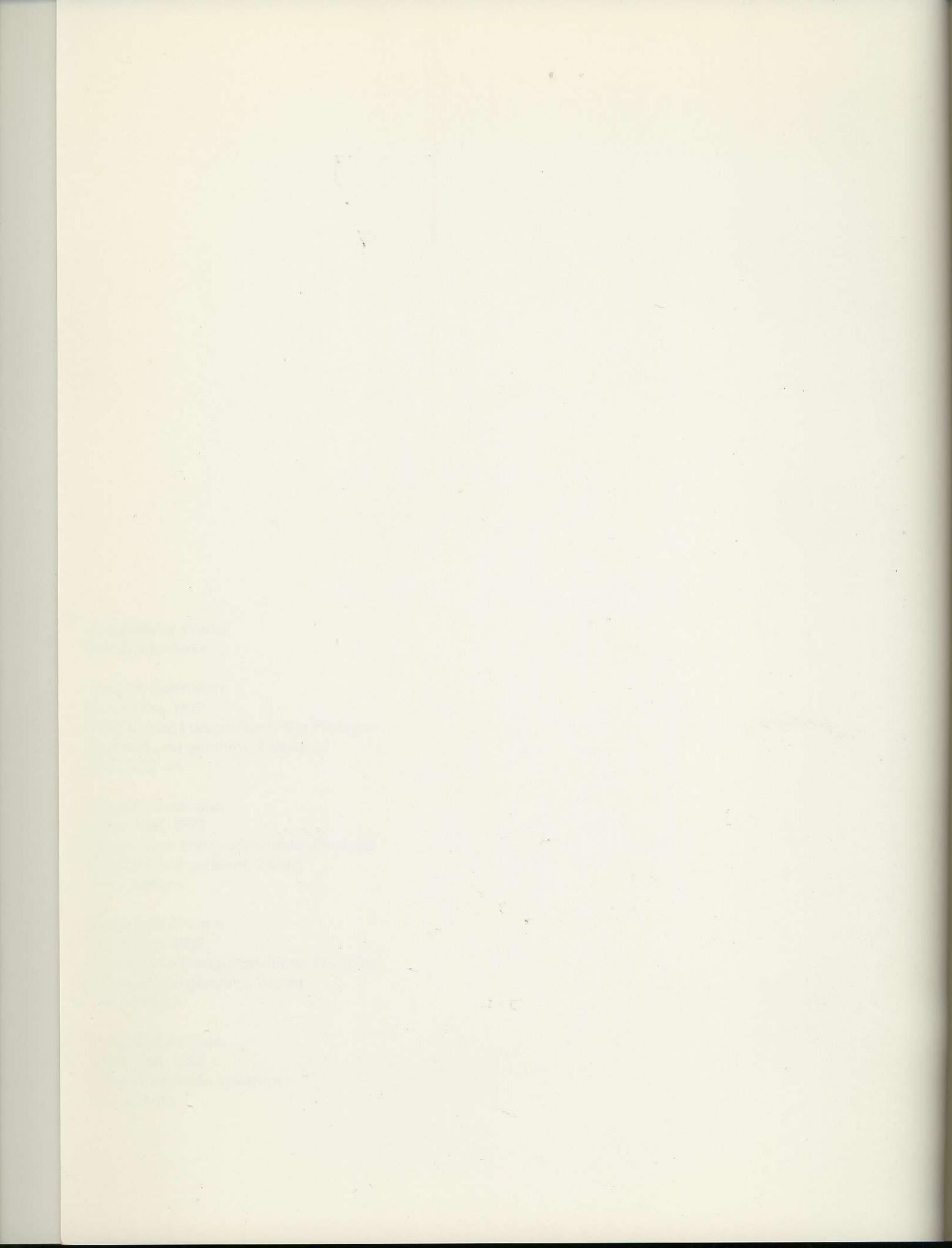
Clegg & Guttmann
Ohne Titel, 1992
Cibachrome Fotografien hinter Plexiglas
montiert und gerahmt, 2-teilig
194 x 222 cm

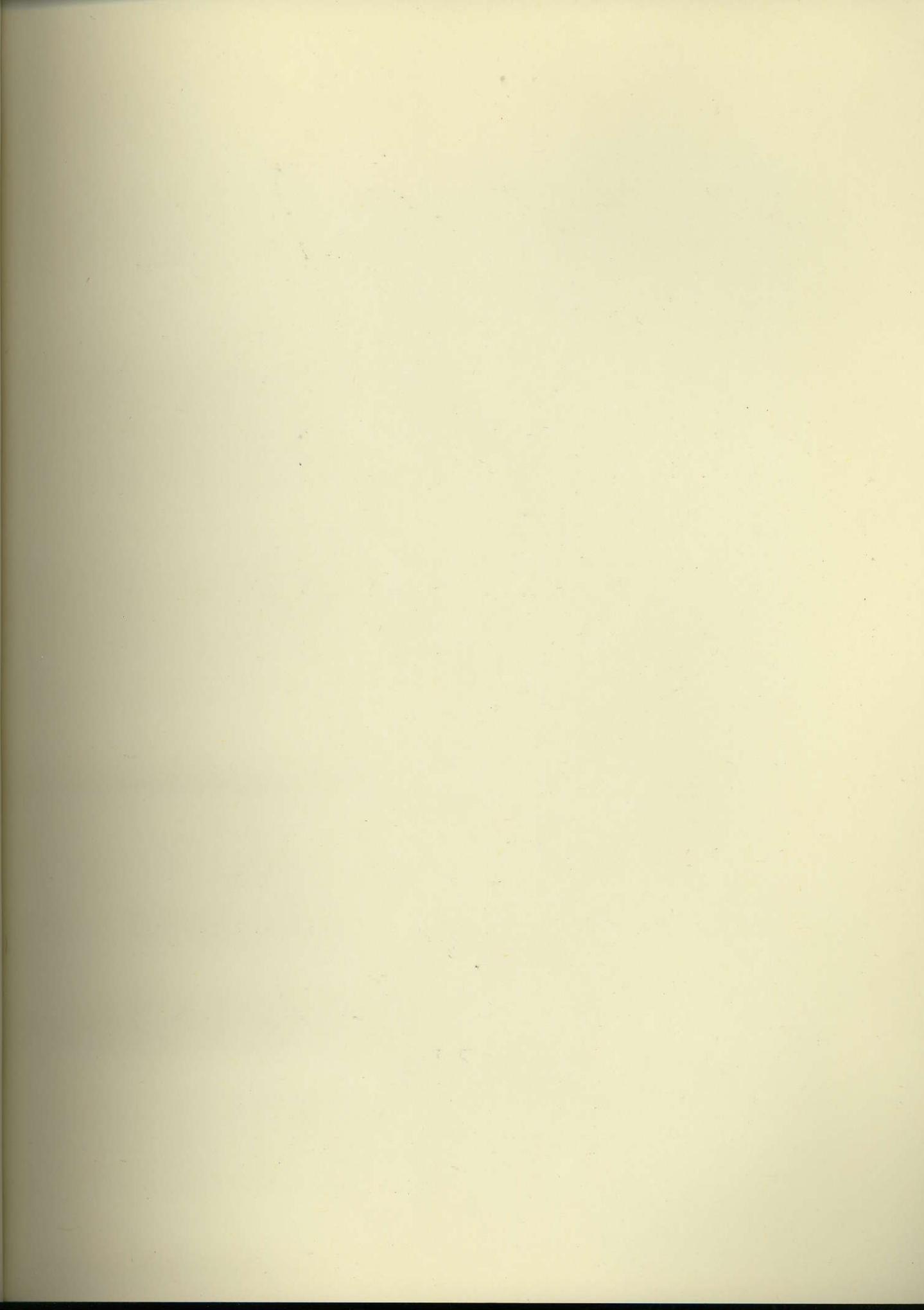
Clegg & Guttmann
Ohne Titel, 1992
Cibachrome Fotografien hinter Plexiglas
montiert und gerahmt, 2-teilig
162 x 105 cm

Clegg & Guttmann
Ohne Titel, 1992
Cibachrome Fotografien hinter Plexiglas
montiert und gerahmt, 2-teilig
184 x 123 cm

Clegg & Guttmann
Ohne Titel, 1992
4 Farbfotografien, gerahmt
39 x 148 cm







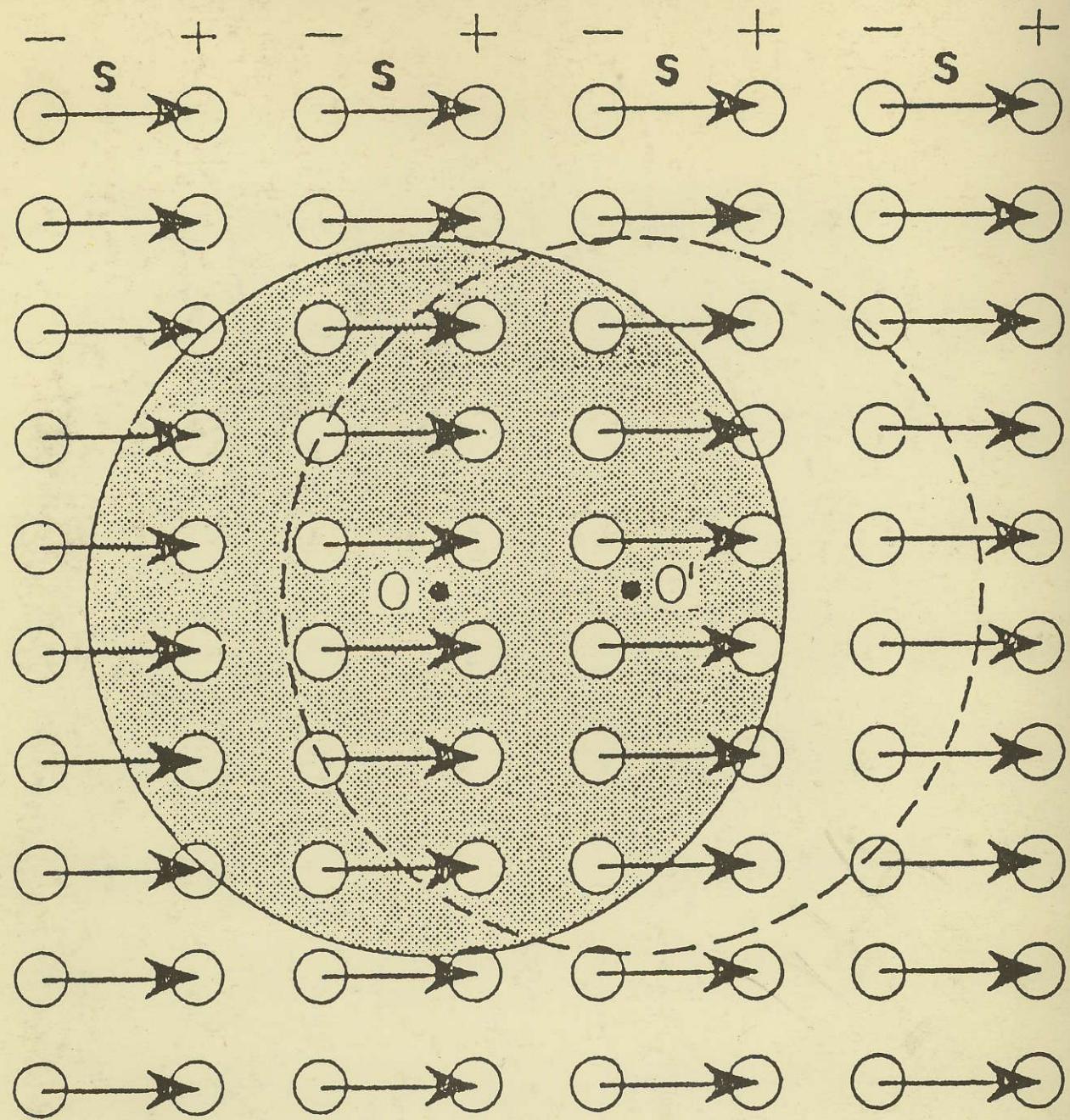


Figure 3-6. To find the space-averaged field intensity produced by the dipoles, we calculate the field intensity at O due to the dipoles within the spherical surface S'' and then repeat this calculation for many other points O' at the center of other neighboring spherical surfaces.