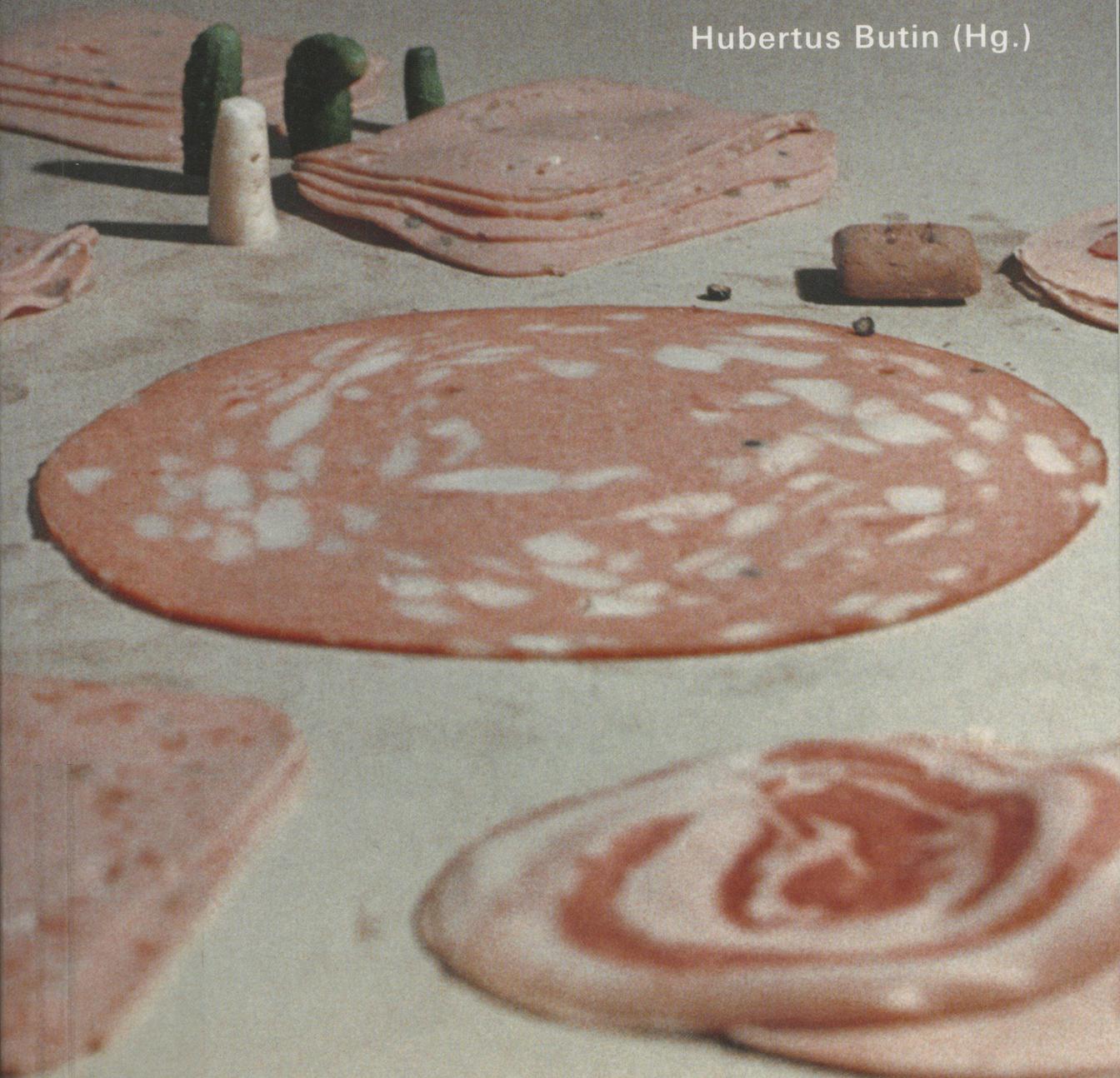


# Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

Hubertus Butin (Hg.)



SNOECK

A 331  
710 ✓

# Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

Hubertus Butin (Hg.)

**SNOECK**

**Vorwort** 8  
Hubertus Butin

**Ambient Art** 8  
Christian Kravagna

**Analytische Malerei** 11  
Johannes Meinhardt

**Appropriation Art** 14  
Stefan Römer

**Architektonische Intervention** 18  
Susanne Titz

**Archiv** 22  
Regina Schultz-Möller

**Art & Language** 27  
Sabeth Buchmann

**Arte Povera** 31  
Barbara Hess

**Ästhetik der Absenz** 35  
Ulrike Lehmann

**Bad Painting** 40  
Hans-Jürgen Hafner

**Body Art** 43  
Doris Krystof

**Camp** 48  
Ulf Poschardt

**Conceptual Art** 51  
Sabeth Buchmann

**Cultural Studies** 56  
Tom Holert

**Curating** 58  
Beatrice von Bismarck

**Dekonstruktivismus** 62  
Heinrich Wefing

**Digitale Fotografie** 65  
Hubertus von Amelunxen

**Display** 69  
Fiona McGovern

**Dokumentarische Fotografie** 72  
Timm Starl

**Düsseldorfer Fotoschule** 76  
Stefan Gronert

**Fake** 81  
Stefan Römer

**Feminismus und künstlerische Praxis** 85  
Marie-Luise Angerer

**Fluxus** 89  
Gabriele Knapstein

**Fotorealismus** 93  
Ulrich Wilmes

**Gender und Repräsentationskritik** 97  
Ilka Becker

**Giveaway** 103  
Joachim Penzel

**Glamour** 107  
Tom Holert

**Graffiti und Street Art** 110  
Johannes Stahl

**Happening** 114  
Lars Blunck

**Hybridität** 118  
Christian Höller

**Identität und Selbstinszenierung** 122  
Doris Krystof

**Index** 127  
Friederike Wappler

**Individuelle Mythologien** 130  
Harald Kimpel

**Installation** 134  
Johannes Stahl

**Institutionskritik** 138  
Johannes Meinhardt

**Inszenierende Fotografie** 142  
Hubertus von Amelunxen

**Inszenierung** 145  
Nina Schallenberg

**Interaktivität** 150  
Rudolf Frieling

**Interventionismus und Aktivismus** 153  
Stephan Geene

**Kontext** 157  
Johannes Meinhardt

**Konzeptuelle Fotografie** 160  
Johannes Meinhardt

**Kunst im öffentlichen Raum** 163  
Hubertus Butin

**Kunst und Design** 169  
Kathrin Busch

**Kunst und Film** 173  
Ilka Becker

**Kunst und Globalisierung** 178  
Julia Gelshorn

**Kunst und Mode** 182  
Ulf Poschardt

**Kunst und Musik** 187  
Tom Holert

**Kunst und Naturwissenschaften** 191  
Susanne Witzgall

**Kunst und Ökonomie** 195  
Diedrich Diederichsen

**Kunst und Politik in den 1960er- und 70er-Jahren** 198  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik in den 1980er- und 90er-Jahren** 204  
Hubertus Butin

**Kunst und Politik im frühen 21. Jahrhundert** 210  
Kerstin Stakemeier

**Kunst und Psychoanalyse** 215  
Marie-Luise Angerer

**Kunst und Werbung** 218  
Holger Liebs

**Kunstkritik** 222  
Tom Holert

**Künstlerbuch** 226  
Michael Diers

**Künstlertgärten** 231  
Brigitte Franzen

**Künstlerinterviews** 234  
Julia Gelshorn

**Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen** 238  
Elke Bippus

**Land Art** 241  
Anne Hoormann

**Licht und Raum** 245  
Carina Plath

**Minimal Art** 249  
Sebastian Egenhofer

**Moskauer Konzeptualismus** 253  
Sylvia Sasse

**Multiple** 258  
Claus Pias

**Nouveau Réalisme** 262  
Barbara Hess

**Op Art** 266  
Martina Weinhart

**Ortsspezifität** 270  
Doris Krystof

**Partizipation** 275  
Astrid Wege

**Performance und Performativität** 280  
Marie-Luise Angerer

**Pop Art** 284  
Barbara Hess

**Postkoloniale Blicke** 289  
Christian Kravagna

**Postminimal Art** 293  
Friederike Wappler

**Postmoderne** 298  
Oliver Elser

**Queer Culture und künstlerische Praxis** 302  
Cristina Nord

**Relationale Ästhetik** 307  
Oona Lochner

**Repräsentationen des Privaten** 311  
Elena Zanichelli

**Serialität** 314  
Hubertus Butin

**Situationistische Internationale** 319  
Roberto Ohrt

**Soziale Plastik** 323  
Barbara Lange

**Teamwork und Selbstorganisation** 326  
Beatrice von Bismarck

**Transavanguardia und Heftige Malerei** 329  
Johannes Meinhardt

**Transkulturalität** 333  
Christian Höller

**Urbanismuskritik als künstlerische Praxis** 336  
Stefan Römer

**Urheberrecht** 341  
Rainer Jacobs

**Videokunst** 344  
Rudolf Frieling

**White Cube** 349  
Christian Kravagna

**Wiener Aktionismus** 353  
Barbara Hess

**Young British Artists** 357  
Holger Liebs

Namensregister 362  
Begriffsregister 373  
Impressum und Fotonachweis 375

## Nouveau Réalisme

Der Begriff des Nouveau Réalisme bezeichnet eine europäische Kunstrichtung der 1960er-Jahre, der überwiegend französische beziehungsweise in Paris tätige Künstler angehörten. In mehrfacher Hinsicht an das Erbe der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts anknüpfend – insbesondere an den Dadaismus und Surrealismus –, beginnt die Geschichte des Nouveau Réalisme formal mit einer Gründungserklärung: Am 27. Oktober 1960 versammelten sich die Künstler Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jacques de la Villeglé sowie der Kritiker und Kurator Pierre Restany (1930–2003) in Yves Kleins Pariser Wohnung und signierten folgendes Statement: »Die neuen Realisten sind sich ihrer kollektiven Einzigartigkeit bewusst geworden. Neuer Realismus = neue Annäherungen der Wahrnehmung an das Reale.« Ebenfalls zu dieser Gründungsversammlung geladen, aber abwesend waren César (Baldaccini) und Mimmo Rotella; sie nahmen an späteren Manifestationen des Nouveau Réalisme teil, ebenso wie Christo (Javacheff) und Gérard Deschamps (beide ab 1962) sowie – als einzige mit der Gruppe assoziierte Künstlerin – Niki de Saint Phalle (ab 1961).

Die Beziehungen und Kooperationen zwischen einigen Mitgliedern der Gruppe reichten – ebenso wie die Herausbildung ihrer heterogenen künstlerischen Praktiken – teils bis in die unmittelbare Nachkriegszeit zurück. So hatten Villeglé und Hains bereits 1949 mit *Ach Alma Manétro*, einer monumentalen, friesartigen Collage aus auf Leinwand komponierten Abrissen typografischer Plakate, die Technik der *décollage* entwickelt. Ebenso wie Arman und Dufrêne erhielten sie Impulse durch die 1946 in Paris von Isidore Isou begründete literarische Bewegung des Lettrismus, die in einer Weiterentwicklung von Verfahren des Futurismus und Dadaismus den einzelnen Buchstaben, losgelöst von seiner konventionellen kommunikativen Funktion, als künstlerisches

Material verwendete. Durch Arman hatte Restany Mitte der 1950er-Jahre Yves Klein kennengelernt und 1956 zwei Einführungstexte, »La minute de la vérité« und »L'epoca blu«, für dessen erste Ausstellungen monochromer Malerei verfasst.

Die von Restany behauptete »kollektive Einzigartigkeit« der *Nouveaux Réalistes* ist vor allem als rhetorische Geste zu betrachten. Tatsächlich verfolgten die Mitglieder der Gruppe künstlerische Praktiken, die sich eher als »Individualstile« mit hohem Wiedererkennungswert beschreiben lassen – oder wie Raymond Hains 1999 formulierte: »Der Nouveau Réalisme ist [...] ein Zusammenschluss kleiner Cäsaren, die sich die Welt teilen, so wie man einen Kuchen unter sich aufteilt.« Denn allgemein bekannt wurde etwa Yves Klein vor allem durch seine monochromen Gemälde und Objekte und das von ihm verwendete ultramarinblaue Farbpigment, das er unter der Bezeichnung *IKB* (*International Klein Blue*) patentieren ließ; Spoerri durch seine *Tableaux-Pièges* (Fallenbilder), um 90 Grad gedrehte Tafeln, auf denen die Überreste von gemeinschaftlichen Essen fixiert wurden; Arman durch *Accumulations* gleichartiger Dinge oder Fragmente und durch die *Poubelles*, bestehend aus den Inhalten von Mülltonnen und Papierkörben; César durch seine *Compressions* aus hydraulisch gepressten Autowracks und anderen Metallabfällen; Christo durch das Verpacken und Verschnüren von Objekten; Tinguely durch selbstgebaute Zeichenautomaten und andere kinetische Plastiken aus Schrottteilen, die sich mitunter selbst zerstörten; Deschamps durch Stoffcollagen aus Altkleidern oder billigen Importtextilien; Niki de Saint Phalle durch ihre *Tirs* (Schießbilder), weiße Gipsreliefs mit darin eingelassenen Farbbeuteln, auf die die Künstlerin oder andere Akteure Schüsse abgaben, und durch ihre *Nana* genannten opulenten Frauenfiguren; Raysse durch Assemblagen aus Plastikgegenständen und anderen Zitaten aus der Welt der Konsumobjekte und der Werbung; und die *affichistes* Dufrêne, Hains, Villeglé sowie Rotella vor allem durch verschiedene Varianten von Plakatabrissen.

## Nouveau Réalisme

Der Begriff des Nouveau Réalisme bezeichnet eine europäische Kunstrichtung der 1960er-Jahre, der überwiegend französische beziehungsweise in Paris tätige Künstler angehörten. In mehrfacher Hinsicht an das Erbe der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts anknüpfend – insbesondere an den Dadaismus und Surrealismus –, beginnt die Geschichte des Nouveau Réalisme formal mit einer Gründungs-erklärung: Am 27. Oktober 1960 versammelten sich die Künstler Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jacques de la Villeglé sowie der Kritiker und Kurator Pierre Restany (1930–2003) in Yves Kleins Pariser Wohnung und signierten folgendes Statement: »Die neuen Realisten sind sich ihrer kollektiven Einzigartigkeit bewusst geworden. Neuer Realismus = neue Annäherungen der Wahrnehmung an das Reale.« Ebenfalls zu dieser Gründungsversammlung geladen, aber abwesend waren César (Baldaccini) und Mimmo Rotella; sie nahmen an späteren Manifestationen des Nouveau Réalisme teil, ebenso wie Christo (Javacheff) und Gérard Deschamps (beide ab 1962) sowie – als einzige mit der Gruppe assoziierte Künstlerin – Niki de Saint Phalle (ab 1961).

Die Beziehungen und Kooperationen zwischen einigen Mitgliedern der Gruppe reichten – ebenso wie die Herausbildung ihrer heterogenen künstlerischen Praktiken – teils bis in die unmittelbare Nachkriegszeit zurück. So hatten Villeglé und Hains bereits 1949 mit *Ach Alma Manéto*, einer monumentalen, friesartigen Collage aus auf Leinwand komponierten Abrissen typografischer Plakate, die Technik der *décollage* entwickelt. Ebenso wie Arman und Dufrêne erhielten sie Impulse durch die 1946 in Paris von Isidore Isou begründete literarische Bewegung des Lettrismus, die in einer Weiterentwicklung von Verfahren des Futurismus und Dadaismus den einzelnen Buchstaben, losgelöst von seiner konventionellen kommunikativen Funktion, als künstlerisches

Material verwendete. Durch Arman hatte Restany Mitte der 1950er-Jahre Yves Klein kennengelernt und 1956 zwei Einführungstexte, »La minute de la vérité« und »L'époque blu«, für dessen erste Ausstellungen monochromer Malerei verfasst.

Die von Restany behauptete »kollektive Einzigartigkeit« der *Nouveaux Réalistes* ist vor allem als rhetorische Geste zu betrachten. Tatsächlich verfolgten die Mitglieder der Gruppe künstlerische Praktiken, die sich eher als »Individualstile« mit hohem Wiedererkennungswert beschreiben lassen – oder wie Raymond Hains 1999 formulierte: »Der Nouveau Réalisme ist [...] ein Zusammenschluss kleiner Cäsaren, die sich die Welt teilen, so wie man einen Kuchen unter sich aufteilt.« Denn allgemein bekannt wurde etwa Yves Klein vor allem durch seine monochromen Gemälde und Objekte und das von ihm verwendete ultramarinblaue Farbpigment, das er unter der Bezeichnung *IKB (International Klein Blue)* patentieren ließ; Spoerri durch seine *Tableaux-Pièges* (Fallenbilder), um 90 Grad gedrehte Tafeln, auf denen die Überreste von gemeinschaftlichen Essen fixiert wurden; Arman durch *Accumulations* gleichartiger Dinge oder Fragmente und durch die *Poubelles*, bestehend aus den Inhalten von Mülltonnen und Papierkörben; César durch seine *Compressions* aus hydraulisch gepressten Autowracks und anderen Metallabfällen; Christo durch das Verpacken und Verschnüren von Objekten; Tinguely durch selbstgebaute Zeichenautomaten und andere kinetische Plastiken aus Schrottteilen, die sich mitunter selbst zerstörten; Deschamps durch Stoffcollagen aus Altkleidern oder billigen Importtextilien; Niki de Saint Phalle durch ihre *Tirs* (Schießbilder), weiße Gipsreliefs mit darin eingelassenen Farbbeuteln, auf die die Künstlerin oder andere Akteure Schüsse abgaben, und durch ihre *Nana* genannten opulenten Frauenfiguren; Raysse durch Assemblagen aus Plastikgegenständen und anderen Zitaten aus der Welt der Konsumobjekte und der Werbung; und die *affichistes* Dufrêne, Hains, Villeglé sowie Rotella vor allem durch verschiedene Varianten von Plakatabrissen.

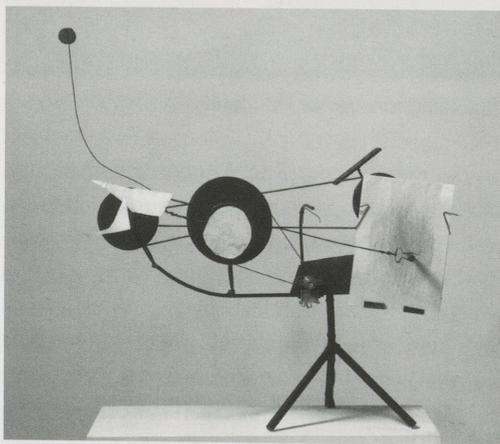


Daniel Spoerri: *Tableau-piège, Table bleu, Galerie J, 1963*, Objektcollage auf Holztafel

Rückblickend erläuterte Restany, Begründer und Promoter des Nouveau Réalisme, seine Wortschöpfung folgendermaßen: »Für mich war Nouveau Réalisme definitiv eine synthetische Anspielung auf die Geschichte des Realismus. [...] In einer Zeit, die vom Konsum, vom ökonomischen Boom und vom technologischen Abenteuer geprägt war, bedeutete Nouveau Réalisme auch, dass die Künstler in der Lage waren, die Metapher der Macht der Konsumgesellschaft aufzugreifen.« Dies erinnert auf der einen Seite

an die Künstler der Pop Art, die vorgefundene Motive aus den Massenmedien und der Warenwelt verarbeitet. Auf der anderen Seite stellte Restany die von ihm ausgerufene Kunstrichtung durch seine Begriffsfindung implizit in den Kontext damals bahnbrechender Neuerungen auf anderen kulturellen Feldern; so standen die Filme der Nouvelle Vague für eine Kritik an der inhaltlichen und formalen Vorhersehbarkeit des kommerziellen Kinos, während die literarischen Texte des Nouveau Roman eine Abkehr von konven-

tionellen Formen des Erzählens und vom Sartre'schen Ideal einer engagierten Literatur markierten. Die Ausrufung einer neuen Tendenz auf dem Gebiet der bildenden Kunst lässt sich zudem als Reaktion auf die damalige Krise der Malerei französischer Provenienz verstehen. Denn die abstrakte Malerei der École de Paris – Tendenzen wie Lyrische Abstraktion, Informel und Tachisme, die Restany als Kritiker in den 1950er-Jahren noch verteidigte – hatte im Rahmen der Kassler *documenta II* 1959 einen enormen Bedeutungsverlust erlitten. Die dortige umfassende Präsentation der zumeist großformatigen amerikanischen Malerei des Abstrakten Expressionismus hatte weithin den Eindruck erweckt, dass – wie Serge Guilbaut formulierte – »New York die Idee der modernen Kunst gestohlen« hatte und Paris somit seine bis dahin unangefochtene Position als Zentrum der internationalen Kunstwelt einbüßen musste. Restanys strategisches Anliegen, den sich in England und den USA formierenden neuen Kunstrichtungen wie Happening und Pop Art eine von Frankreich ausgehende, konkurrenzfähige Tendenz an die Seite zu stellen, klingt in seinen Texten zum Nouveau Réalisme immer wieder an. So hatte er bereits im April 1960 für die Mailänder Galleria Apollinaire eine Gruppenausstellung organisiert, an der Klein, Tinguely, Hains, Arman, Dufrêne und Villeglé teilnahmen. In



Jean Tinguely: *Méta-matic no. 1*, 1959, Metall, Papier, Motor, Filzstift

seinem Begleittext *Les Nouveaux Réalistes* – den er rückwirkend zum »ersten Manifest« des Nouveau Réalisme erklärte – heißt es: »Der völligen Erschöpfung der traditionellen Mittel begegnen in Amerika und Europa hie und da individuelle Abenteuer, die die Tendenz haben [...], die Grundlage einer neuen Ausdrucksform zu definieren. [...] Die gesamte soziologische Wirklichkeit, das Gemeingut menschlicher Aktivität, die große Vielfalt unserer gesellschaftlichen Beziehungen, des Handelns in der Gesellschaft, sind eingeladen, zur Beurteilung zu erscheinen. Ihre künstlerische Berufung sollte über allen Zweifel erhaben sein, wenn es auch immer noch viele gibt, die an die Ewigkeitsdauer der angeblich adligen Gattungen, insbesondere der Malerei, glauben.«

In den Jahren 1961/62 unternahm Restany eine Reihe kuratorischer Aktivitäten, die die *Nouveaux Réalistes* zusammen mit amerikanischen Künstlerinnen und Künstlern präsentierten und dadurch maßgeblich zu ihrer raschen internationalen Durchsetzung beitrugen: Im Juli 1961 zeigte die Pariser Galerie Rive Droite unter dem Titel *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* Arbeiten von Arman, César, de Saint Phalle, Hains und Klein zusammen mit Exponaten von Lee Bontecou, John Chamberlain, Chryssa, Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Richard Stankiewicz. Im Oktober 1961 präsentierte das New Yorker Museum of Modern Art die von William Seitz zusammengestellte umfangreiche Schau *The Art of Assemblage*, die die Entwicklung der Assemblage von Picasso und Schwitters bis in die Gegenwart rekapitulierte und auch Arbeiten von Arman, César, Dufrêne, Hains, Raysse, Rotella, Saint Phalle, Spoerri, Tinguely und Villeglé einbezog. Genau ein Jahr später folgte in der einflussreichen New Yorker Sidney Janis Gallery die Gruppenausstellung *The New Realists*, die Restanys Label ins Englische übertrug und darunter europäische *Nouveaux Réalistes* und amerikanische Vertreter der Pop Art versammelte.

Trotz des raschen Erfolgs der *Nouveaux Réalistes* im internationalen Ausstellungsbetrieb war ihre eingangs zitierte »kollektive Einzigartigkeit«

ebenso fraglich wie ihre Kohärenz als Gruppe: Arman zufolge existierte diese, wie er im April 1968 in einem Interview erklärte, aufgrund interner Auseinandersetzungen »nur zwanzig Minuten, nachdem sie angefangen hatte«. Auch Restanys Texte, die darauf abzielten, den Nouveau Réalisme als künstlerische Bewegung zu legitimieren, stießen bei einigen Beteiligten auf Widerstand. Im zweiten Manifest des Nouveau Réalisme, *À 40° au-dessus de Dada* (Bei vierzig Grad über Dada), vom Mai 1961 bezog Restany die Aneignungen von Alltagsobjekten der *Nouveaux Réalistes* zurück auf Duchamps Ready-made, versuchte jedoch zugleich, den Nouveau Réalisme vom antikünstlerischen Gestus des Dadaismus abzurücken und inhaltlich zu neutralisieren: Die »Anti-Kunst-Geste von Marcel Duchamp nimmt positive Eigenschaften an. [...] Das Ready-made ist nicht mehr der Gipfel von Negativität und Polemik, sondern das Grundelement eines neuen Ausdrucksrepertoires.« Einige Monate später, im Oktober 1961, unterzeichneten Klein, Hains und Raysse eine Auflösungserklärung der Gruppe, nahmen allerdings auch weiterhin an gemeinsamen Projekten teil; im Oktober 1963 verlangte Arman öffentlich sogar nach einem Prozess der »Derestanyisierung«. So markierte das Jahr 1963 auch den vorläufigen Endpunkt der gemeinsamen Aktivitäten. Aus Anlass des *Deuxième Festival du Nouveau Réalisme* im Februar/März 1963 in München verfasste Restany ein drittes und letztes Manifest, *Le nouveau réalisme: que faut-il en penser?*, das als eine Art Rückzugsgefecht erscheint. Der Bezug zum Dadaismus wird von ihm erneut relativiert (»Heutzutage ist alles, was nicht Kunst um der Kunst willen ist, mehr oder weniger dadaistisch«), mögliche Definitionen des Nouveau Réalisme werden grundsätzlich infrage gestellt: »Viel mehr als eine Gruppe, und viel besser als ein Stil, erscheint der europäische Nouveau Réalisme heute als eine offene Tendenz.« Trotz dieser erklärten »Offenheit« wachte Restany jedoch durchaus über die Grenzen des Nouveau Réalisme und lehnte es beispielsweise ab, Künstler mit verwandten Herangehensweisen

– wie etwa Wolf Vostell mit seinen *Dé-coll/agen* – in den Kreis seiner Künstler aufzunehmen. Im November 1970 beendeten die *Nouveaux Réalistes* anlässlich des zehnjährigen Gründungsjubiläums ihre gemeinsamen Aktivitäten mit einer Gruppenausstellung und einem dreitägigen Festival in Mailand. Die teils im öffentlichen Raum veranstalteten provokativen Events – wie Tinguelys *La Vittoria*, die Selbstzerstörung eines phallischen Monuments auf dem Domplatz, und Niki de Saint Phalles Schießaktion auf ein altarbildartiges Relief in der Passage Galleria Vittorio Emanuele – kehrten noch einmal die spektakulären und manchmal (auto-)destruktiven Momente dieser Kunstrichtung hervor.

Die kunsthistorische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Nouveau Réalisme untersucht das Phänomen seit den 1970er-Jahren im Kontext der neoavantgardistischen Bewegungen der Nachkriegszeit, die, wie Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* (1974) formulierte, »die avantgardistische Intention einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis [negieren]«; stattdessen habe die neoavantgardistische Kunst, so Bürgers grundlegende Kritik, die Institution Kunst und die Werkkategorie restauriert. Aktuelle Untersuchungen beschäftigen sich insbesondere mit der performativen Dimension des Nouveau Réalisme und seiner teils widerständigen, teils affirmativen Positionierung innerhalb einer »Gesellschaft des Spektakels« (Guy Debord). Ein Kernpunkt der Debatten über den Nouveau Réalisme und seine Resonanzen in der zeitgenössischen Kunstproduktion – etwa im Rahmen der von Nicolas Bourriaud formulierten »Relationalen Ästhetik« – bleibt, wie Kaira M. Cabañas 2013 feststellte, die Frage, inwieweit die von den Künstlern angeeigneten institutionellen Räume deren Autorität infrage stellen und herrschende kulturelle Normen untergraben oder eher bestätigen.

Barbara Hess

## Literatur

- Pierre Restany: *Le nouveau réalisme*, Paris 1978.
- 1960: *Les Nouveaux réalistes*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Mannheim und Kunstmuseum Winterthur, Paris 1986.
- Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995.
- Benjamin H. D. Buchloh, »Plenty or Nothing: From Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*« (1998), in: ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/Mass. und London 2000.
- Nouveau Réalisme - Revolution des Alltäglichen*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 2007.
- New Realisms: 1957-1962. Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, hg. v. Julia Robinson, Ausst.-Kat. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Cambridge/Mass. und London 2010.
- Jill Carrick: *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde. Topographies of Chance and Return*, Burlington/Vermont 2010.
- Kaira M. Cabañas: *The Myth of Nouveau Réalisme. Art and the Performative in Postwar France*, New Haven und London 2013.

## Op Art

Wenn man so will, hat alles mit einer »Attacke auf das Auge« begonnen, so betitelte jedenfalls ein ungenannter Autor im Oktober 1964 einen Artikel im *Time Magazine* über eine Reihe von Künstlern und deren Werke, die er in Anlehnung an die gleichzeitige Pop Art mit dem griffigen Etikett »Op Art« versah. Der Siegeszug des ebenso eingängigen wie zuweilen heftig umstrittenen Begriffs war gewaltig und durchaus vergleichbar mit dem Erfolg der Künstler und ihrer Arbeit selbst. Der Aufbruch zu etwas Neuem scheint nicht nur im Rückblick das auffälligste Charakteristikum der 1960er-Jahre mit ihrer Suche nach technischer und vor allem gesellschaftlicher Veränderung. Eine internationale Generation von jungen Künstlerinnen und Künstlern wendete sich gegen die vorherrschende Kunst des Informel und ihre subjektiven expressiven Gesten. Sie wollten eine Kunst der ständigen Veränderung nicht nur der Form schaffen, die dem dynamischen Geist der

Zeit gerecht werden sollte; eine neue Kunst auch im Namen der Objektivität war gefragt. Das traditionelle Werk schien auf einmal veraltet und machte dem »offenen Kunstwerk« Platz. Nicht zufällig schrieb der Philosoph und Semiotiker Umberto Eco, der diesen Begriff prägte, 1962 einen der Schlüsseltexte zur »Arte programmata«, wie die Op Art damals in Italien genannt wurde. Sein offenes Kunstwerk ist kein in seiner Bedeutung fixiertes Objekt, stattdessen hat es den Charakter eines Vorschlags für den Betrachter und somit einer potenziellen Mehrdeutigkeit.

Ganz so neu war das enthusiastisch begrüßte Neue der Op Art jedoch nicht, zumal die Wurzeln in der Moderne zahlreich sind. Offensichtlich ist die Verwandtschaft mit den visuell provokativen Lichtsuggestionen der Neo-Impressionisten, die der Moderne zugleich die Ablösung der Farbe vom Gegenstand brachten. Die Op Art wandelte auch auf den Pfaden der internationalen Künstlervereinigung *De Stijl* mit Theo van Doesburgs These von der konkreten Malerei; und verständlicherweise verdankt die Op Art ebenso dem Bauhaus und seinen Vertretern einiges, allen voran Josef Albers, der die Bewegung nicht nur mit seinen schwarz-weißen Raumperspektiven und Farbfeldkombinationen befruchtete, sondern mit seinen Studien zur Eigengesetzlichkeit der Farbe einer ganzen Generation von KünstlerInnen einen Leitfaden mitgab. Ein weiterer nicht unwesentlicher Einfluss ergab sich zudem aus der Arbeit von Marcel Duchamp, der mit ganz unterschiedlichen Werken zur Analyse der Wahrnehmung, insbesondere des Sehens in Bewegung, beigetragen hat.

Die Ausstellung *Le Mouvement*, die im April 1955 in der Pariser Galerie Denise René Arbeiten von Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely und Victor Vasarely versammelte, war die erste Zusammenschau der seit Beginn der 1950er-Jahre wachsenden Zahl von Arbeiten, die die Möglichkeiten ausloteten, Bewegung in das Werk zu integrieren. Anlässlich der Ausstellung gab Vasarely – für nicht wenige »der