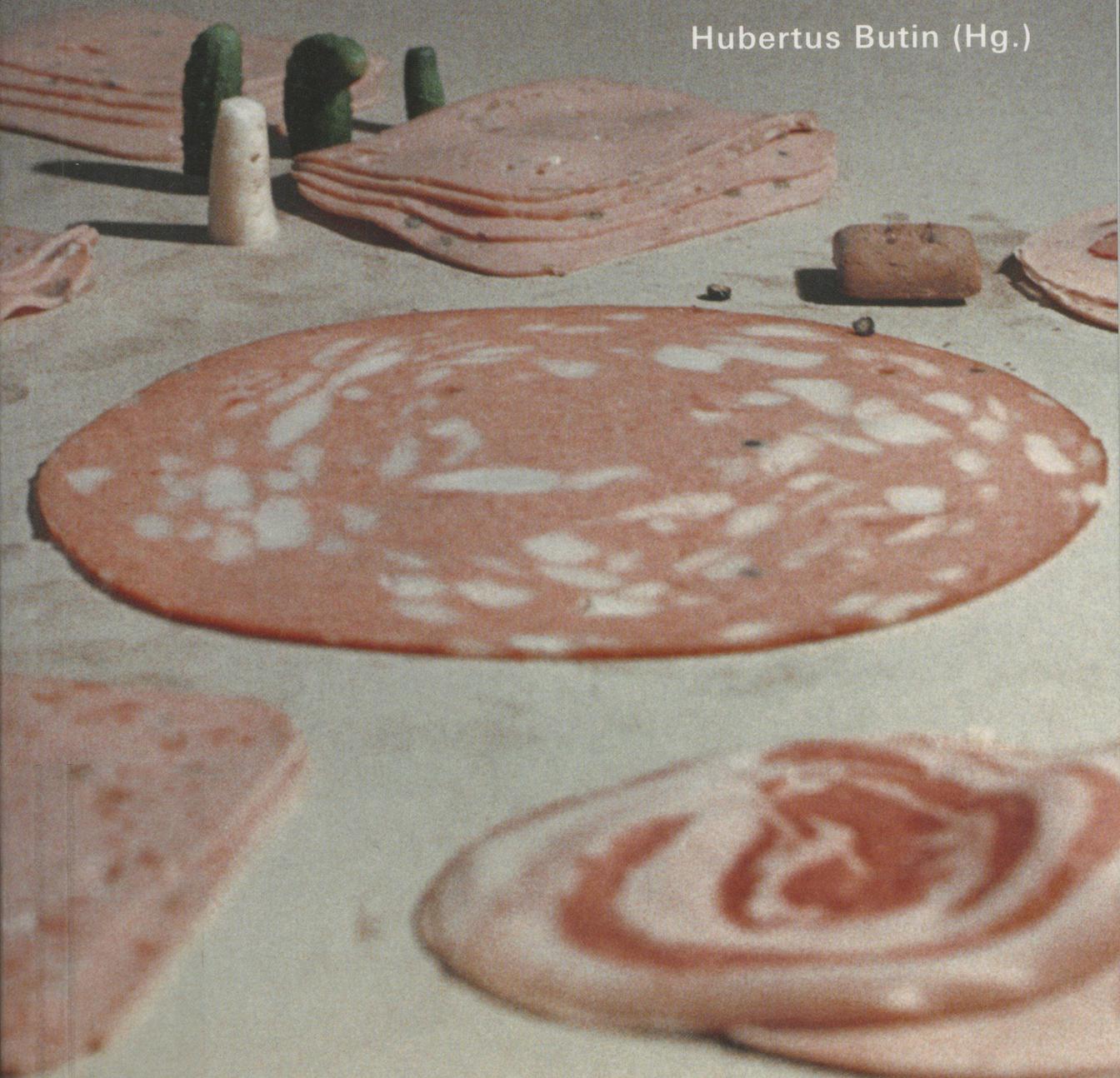


Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst

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

BODY, Linda Dements *Cyberflesh Girlmonster* oder Jill Scotts *Digital Body-Automata* kreisen alle um den weiblichen Körper und um die Frage nach weiblicher Identitätsformierung. Auch wenn inzwischen die unterschiedlichsten Agenten das Netz bewohnen, ist die Frage von geschlechtlicher Verortung im Körper nicht obsolet geworden, sondern ist in Zeiten globaler Vernetzung vielfach eine letzte Bastion, um Politik und Kunst zu verbinden. Die Frauengruppen *Femen* und *Pussy Riots* haben dies zu Beginn der 2010er-Jahre nachdrücklich vor Augen geführt: Frauen (und ihre entblößten Brüste) in sakralen und politischen Räumen versetzen manche Staatsmacht noch immer in Bewegung, selbst wenn eine solche künstlerische Körperpraxis heute doch eher anachronistisch anmutet.

Marie-Luise Angerer

Literatur

Laura Mulvey, »Visuelle Lust und narratives Kino« (1974), in: *Frauen in der Kunst*, hg. v. Gisliind Nabakowski, Helke Sanders und Peter Gorsen, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980.

Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington/Indianapolis 1987.

Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York und London 1990 (dt.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991).

Donna Haraway, »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Social-feminism in the late Twentieth Century«, in: dies., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London 1991 (dt.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main 1995).

Art and Feminism, hg. v. Helena Reckitt und Peggy Phelan, London 2001.

Marie-Luise Angerer: *Body Options. Körper.Spuren. Medien.Bilder*, 2. Aufl., Wien 2000.

Claudia Reiche: *Digitaler Feminismus*, Hamburg 2006.
Pussy Riot: *Pussy Riot! Ein Punk-Gebet für die Freiheit*, Hamburg 2012.

Fluxus

Um 1960 formierte sich in New York, in den westdeutschen Städten Köln, Düsseldorf, Darmstadt und Wiesbaden sowie in Tokio die internationale Kunstbewegung Fluxus. Den vom lateinischen Verb »fluere« (= fließen) abgeleiteten Begriff »Fluxus« wählte der Künstler George Maciunas 1961 zunächst als Titel für eine von ihm konzipierte Kunstzeitschrift, die Aufsätze und Materialien von KünstlerInnen aus den USA, aus West- und Osteuropa sowie aus Japan enthalten sollte. Diese Zeitschrift ist in der ursprünglich geplanten Form zwar nie erschienen, doch diente der Begriff dem rastlosen Organisator Maciunas fortan als Label für die von ihm in New York und in Europa in den 1960er- und 70er-Jahren initiierten Konzerte und Festivals, Publikationen und Multiples. Der Begriff »Fluxus« etablierte sich nach und nach als Bezeichnung für die vielfältigen Aktivitäten des internationalen Netzwerks von KünstlerInnen, die seit den frühen 1960er-Jahren immer wieder zusammenkamen, um gemeinsam in Konzerten und Ausstellungen an neuen, die traditionellen Gattungsgrenzen überschreitenden Formen der Kunst zu arbeiten. Um die im Fluxus-Kreis entwickelten Ansätze zu charakterisieren, führte der Künstler Dick Higgins Mitte der 1960er-Jahre den Begriff »Intermedia« ein: »Im Grunde können wir solche Arbeiten als Fluxus bezeichnen, die von ihrer Anlage her intermedial sind: visuelle Poesie und poetische Bilder, Aktionsmusik und musikalische Aktion und auch Happenings und Events, sofern sie Musik, Literatur und bildender Kunst konzeptuell verpflichtet sind.«

In den Grenzbereichen zwischen den Gattungen Musik, bildende Kunst, Literatur, Tanz und Theater zu arbeiten, kann als eine zentrale Vorgehensweise der KünstlerInnen gelten, die im Laufe der Jahre im Fluxus-Zusammenhang aufgetreten sind. Ansonsten entzieht sich das Phänomen Fluxus per definitionem einer griffigen Bestimmung und Eingrenzung. Zur Herleitung des Begriffs publizierte George Maciunas in frühen Prospekten Lexikonauszüge, in denen die Bedeutung des

englischen Wortes »flux« umrissen wird mit »Akt des Fließens: eine kontinuierliche Bewegung oder ein Vorübergehen, wie das eines fließenden Stroms; eine kontinuierliche Folge von Veränderungen«. Diesem Bedeutungshorizont des Begriffs »Fluxus« entsprechend, zeichnet sich die schwer einzugrenzende Geschichte dieser Bewegung durch die von den KünstlerInnen erforschten »fließenden« Übergänge zwischen Gattungen und Disziplinen sowie durch die stetigen Veränderungen und Bewegungen im weitverzweigten Fluxus-Netzwerk aus.

Bei aller Betonung der offenen Struktur von Fluxus, die auch von den beteiligten KünstlerInnen immer wieder unterstrichen worden ist, lassen sich im historischen Rückblick jedoch verschiedene Phasen in der geschichtlichen Entwicklung erkennen und die jeweiligen ProtagonistInnen benennen. In der frühen Phase der Fluxus-Konzerte und großen Festivals, die George Maciunas in den Jahren 1962 bis 1964 in Europa und in New York organisierte, waren als »Komponisten« und Performer KünstlerInnen wie Nam June Paik, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, Wolf Vostell, Tomas Schmit, Arthur Köpcke, Robert Filliou, Ben Vautier, Henning Christiansen, Robert Watts, Ay-O, La Monte Young und Yoko Ono beteiligt. Dank der Reisefreudigkeit der KünstlerInnen und dank der von ihnen erkannten Möglichkeit, die Post zum Austausch von Ideen, Partituren, Aktionsanweisungen, kleinen Collagen und Gedichten zu nutzen, wurde das Netz der Kontakte und Kooperationen bis nach Osteuropa und Asien ausgebaut – etwa über Milan Knizak in Prag und beispielsweise über die Gruppe *Hi Red Center* und den Musiker Takehisa Kosugi in Japan. In den Jahren 1964 bis 1970 konzentrierte sich Maciunas vor allem auf die Publikation und den Vertrieb von Fluxus-Anthologien, Partitursammlungen und Multiples, während Dick Higgins in der *New Yorker Something Else Press* Bücher und »Pamphlete« seiner Künstlerfreunde verlegte. In dieser Zeit erweiterte sich der Fluxus-Kreis um neue Mitwirkende wie etwa

Takako Saito, Joe Jones, Charlotte Moorman oder Ken Friedman. An den vereinzelt seit Ende der 1960er- bis in die späten 70er-Jahre stattfindenden größeren Fluxus-Aktionen und -Festen beteiligten sich dann verstärkt weitere hinzugekommene KünstlerInnen wie Geoffrey Hendricks, Yoshimasa Wada, Larry Miller oder Jon Hendricks.

Der gegen die bürgerliche Hochkultur gerichtete politische Aktivismus, den Maciunas zunehmend mit den Fluxus-Aktivitäten verbunden wissen wollte, und seine Versuche, die KünstlerInnen auf eine »Fluxus-Einheitsfront« einzuschwören, stießen rasch auf den Widerstand der Beteiligten. Die in den frühen Konzerten und Festivals eng verbundenen KünstlerInnen gingen mehr und mehr ihre eigenen Wege, ohne allerdings den lebhaften Austausch untereinander und die Zusammenarbeit mit George Maciunas aufzugeben. Mit Maciunas' Tod 1978 verlor das Fluxus-Netzwerk seinen unermüdlichen Promotor und Koordinator. Festivals und Treffen fanden in den 1980er- und 90er-Jahren jedoch weiterhin statt, vor allem anlässlich der retrospektiven Ausstellungen, die die Aktivitäten nun über den Kreis der Weggefährten und Förderer hinaus einem größeren Publikum bekannt machten und den kunsthistorischen Kontext von Fluxus untersuchten.

Fluxus entstand um 1960 nicht voraussetzungslos, und in verschiedenen komplexen Diagrammen bemühte sich schon George Maciunas wiederholt um die Darstellung der kunsthistorischen Zusammenhänge. Er erläuterte die von ihm nachgezeichneten Verbindungen von Fluxus zu den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts wie folgt: »Wir haben die Ideen der Unbestimmtheit und Simultaneität, des Konkretismus und der Geräuschkunst aus dem Futurismus, aus dem futuristischen Theater und der futuristischen Musik von Russolo. Dann haben wir die Idee des Ready-made und die Konzeptkunst, die auf Marcel Duchamp zurückgehen. Dann gibt es die Ideen der Collage und des Konkretismus bei den Dadaisten – und, wie Sie sehen, das alles mündet in die Stücke für präpariertes Klavier von John Cage, die tatsächlich Klangcollagen sind.«



Nam June Paik: *Box for Zen (Serenade)*, 1963, Koffer mit verschiedenen Objekten zur Klangerzeugung

In seiner Darstellung der kunsthistorischen Wurzeln von Fluxus berücksichtigte Maciunas auch Figuren wie Georges Mathieu (Action Painting), Joseph Cornell (Surrealismus) oder Anna Halprin (experimenteller Tanz). Doch die Begegnung mit der Praxis und Theorie der Musik von John Cage und anderen experimentellen Komponisten der späten 1950er- und frühen 60er-Jahre betrachtete er zu Recht als den entscheidenden Ausgangspunkt.

An die Erweiterung und Entgrenzung des Musikbegriffs in der experimentellen Musik knüpfte die Aktionsmusik an, die das Programm der Fluxus-Konzerte prägte. In der Regel beruhen die »klassischen« Fluxus-Stücke auf Wortpartituren oder grafischen Partituren, die von den PerformerInnen auf einer Bühne oder auch im Stadtraum aufgeführt wurden. Dabei arbeiteten die KünstlerInnen mit Collage-Techniken und Zufallsverfahren, mit Ready-made-Klängen und aktionistischen Elementen. Bei aller Unterschiedlichkeit

der musikalischen Konzepte, die von den Fluxus-VertreterInnen entwickelt worden sind, geht es in den Stücken meist um die Inszenierung und Erkundung von eher unspektakulären, alltäglichen akustischen und visuellen Ereignissen. Zum Beispiel rückte George Brecht mit dem Stück *Drip Music (Drip Event)* von 1959–1962 tropfendes Wasser ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Partitur für diese künstlerische Arbeit lautet lakonisch: »For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.«

In dem beschriebenen experimentellen Arbeitsfeld bewegen sich die Fluxus-KünstlerInnen auch mit ihren Zeichnungen, Objekten, Spielen, Multiples und Klangskulpturen, die zum Teil die Interaktion des Publikums voraussetzen. Die Partitursammlungen, Spiele und zum spielerischen Gebrauch gedachten Auflagenobjekte wurden ursprünglich zu geringen Preisen zum Kauf ange-



George Brecht: *Drip Music (Drip Event)*, 1959–1962, Aufführung durch George Maciunas beim *Festum Fluxorum* in der Kunstakademie Düsseldorf, Februar 1963, Fotografie von Manfred Leve

boten, damit sie von jedermann erworben und benutzt werden konnten. Sie gehören ebenso zum Repertoire von Fluxus wie die flüchtigen Aktionen, die heute in fotografischen, filmischen und schriftlichen Dokumenten überliefert sind. Als verbindendes Merkmal der Fluxus-Aktivitäten kann laut Robert Filliou »die Übereinkunft betrachtet werden, das ganze Leben als Musik aufzufassen. Als einen musikalischen Prozess, bei dem der akustische und der visuelle Teil sich die Waage halten. Ein fliegender Schmetterling ist ebenso ein musikalisches Ereignis wie das Tropfen eines Wasserhahns.«

Mit ihren Grenzgängen zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur und ihren Erkundungen im Feld zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie haben die Fluxus-KünstlerInnen Impulse gegeben, die für die Entwicklung des Minimalismus, der Konzept- wie der Performance-Kunst, der Mail Art, der Musikperformance und der Videokunst von Bedeutung waren. Für Joseph Beuys war die Begegnung mit Fluxus ebenso wichtig wie für Yoko Ono oder Dieter Roth; und bis heute bietet der Ansatz von Fluxus, der auf das flüchtige Ereignis, die humorvolle Untersuchung von Denk- und Wahrnehmungsmustern und die latente Poesie alltäglicher Ereignisse und Gegenstände gerichtet ist, eine Fülle von Herausforderungen.

Gabriele Knapstein

Literatur

In the Spirit of Fluxus, hg. v. Janet Jenkins, Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis, Minneapolis 1993.

Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994, hg. v. René Block und Gabriele Knapstein, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995.

Ina Conzen: *Art Games. Die Schachteln der Fluxus-Künstler*, Stuttgart und Köln 1997.

The Fluxus Reader, hg. v. Ken Friedman, Chichester 1998.

Liz Kotz: *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge/Mass. und London 2007.

Konzept. Aktion. Sprache, hg. v. Achim Hochdörfer, Wilfried Kuehn und Susanne Neuburger, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2010.

»The Lunatics Are On The Loose...«. *European Fluxus Festivals 1962–1977*, hg. v. Petra Stegmann, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin u. a., Potsdam 2012.

Dorothee Richter: *Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft*, Ludwigsburg und Zürich 2012.

Fluxus! »Antikunst« ist auch Kunst, hg. v. Werner Esser, Bettina Kunz und Steffen Egle, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Köln 2012.

Fotorealismus

Die Auseinandersetzungen um den Begriff und die Bedeutung des »Realismus« betreffen eines der fundamentalen Probleme der Kunst. Der Wille zur Darstellung der Wirklichkeit im beziehungsweise durch das Bild kann durch die gesamte Kunstgeschichte von der urzeitlichen Höhlenmalerei bis in die Moderne verfolgt werden. Dabei zeigen die heterogenen Tendenzen und Ansätze vor allem der Kunst der 1960er-Jahre, dass die von der Moderne postulierte Autonomie, die sich gegen jede anschauliche Bezugnahme auf die äußere Wirklichkeit wandte, als zentrales Interesse und vordergründige Bedingung der Kunst an ihr Ende gekommen war. Das Projekt der Moderne bedeutete die Befreiung der bildenden Künste von den traditionellen Abbildungs- oder Darstellungsfunktionen. Nachdem die Fotografie zunächst die Aufgaben der Wiedergabe der äußeren Erscheinungswirklichkeit übernommen hatte, änderte sich das Verhältnis der KünstlerInnen zur Realität radikal. Deshalb widersetzte sich das »neue Medium« schon bald selbst dem Postulat anschaulicher Objektivität, und das technisch reproduzierbare Bild avancierte zum Untersuchungsgegenstand subjektiver Darstellungsmöglichkeiten. Auch wenn die vollständige Emanzipierung und Etablierung der Fotografie als den traditionellen Medien gleichrangige Gattung noch einiger Zeit bedurfte, vollzog sich ihre Entwicklung, wie sich im historischen Rückblick