

Universität für angewandte Kunst Wien

LV: „Das gute Alte und das schlechte Neue“ WiSe 2018/19

LV-Leiterin: Univ. Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Bachelorarbeit

Kollaborationen, Kollektive und die Etablierung von Performance

Die Rolle des Black Mountain College und des Fluxus für Performance in den Bildenden Künsten

Marlies Möderndorfer, BA MA

marlies.moerderndorfer@gmx.net

Matrikelnr.: s0609343

Deinhardsteingasse 24/15

1160 Wien

+ 43 680 11 77 549

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	2
Abstract.....	3
Einleitung.....	4
Vorläufer und Anfänge der Performance Kunst.....	5
Was ist Performance?.....	6
Das Black Mountain College.....	7
Aufbruch in den frühen 1960er Jahren.....	10
Fluxus.....	12
Fluxus Scores.....	18
Fluxus Year Boxes.....	19
Post-Fluxus: Multikulturalitätsdebatten und Sozialprojekte in den 1970er Jahren.....	20
Conclusio.....	22
Quellenverzeichnis:.....	24
Weiterführende Literatur.....	25
Internetquellen.....	26
Anhang.....	27
Beispiele für Scores.....	27

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Claude Stoller. „Studies Building across Lake Eden“, Black Mountain College, Studies Building, Box 19, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina. <http://digital.ncdcr.gov/cdm/singleitem/collection/p249901coll44/id/1112/rec/54>

Abb. 2: Josef Albers Drawing Class Black Mountain College, ohne Datierung. Black Mountain College Research Project. North Carolina Museum of Art. Western Regional Archives

Abb. 3: Yoko Ono. Cut Piece. 1964. H. N. Abrams (Hg.), Yes Yoko Ono, Ausstellungskatalog Japan Society Gallery, New York 2000. S.159. Image.base UAK

Abb. 4: George Maciunas. Fluxus Manifest. 1963. © moma. Offset lithograph. 8 1/4 x 5 13/16" (20.9 x 14.7 cm). The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Object number 2390.2008.x1-x2

Abb. 5: Charlotte Mooremann, Nam June Paik „Human Cello“ Tracey Warr, Amelia Jones, The Artist`s Body, London 2000, S.17 1965 Image.base UAK.

Abb. 6: Nam June Paik 1962 „One for Violine Solo“ © moma. Gelatin silver print. 5 1/2 x 8 7/8" (14 x 22.5 cm); sheet: 8 1/16 x 9 15/16" (20.5 x 25.3 cm). The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Object number 2616.2008

Abstract

Performative Praktiken kommunizieren und reflektieren gesellschaftskritische und politische Momente ihrer Zeit und greifen Identitätsdebatten wie Gender- und Ethnizitätsdiskurse auf. Durch ihre Zeitlichkeit und damit Vergänglichkeit haben sie einen eigenen Stellenwert in der Kunst. Dies betrifft sowohl die Umsetzung wie auch die Rezeption von Performances. In den USA der 1950er Jahre wurden die Grundsteine für die nachhaltige Etablierung von Performance als eigenständige Kunstform der bildenden Künste gelegt, die im Fluxus in den 1960er Jahren zur Blüte gelangte. Die Entwicklung von Performance hängt also direkt mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen zusammen, die ausschlaggebend dafür waren welche Inhalte aufgegriffen wurden und in welcher Form diese an das Publikum herangetragen wurden. Eine zentrale Rolle im Entwicklungsprozess von Performance spielten Künstler_innenkollektive, - netzwerke, Kollaborationen, Gemeinschaftsprojekte und jegliche Arten des Austausch von Ideen. Zentralen Stellenwert als Plattform für die Etablierung von Performance hatte das Black Mountain College in Ashville, North Carolina, als Begegnungsort, eine 1933 gegründete Ausbildungsstätte, in der Kunst im Zentrum stand. Hier trafen sich John Cage, Annie und Joseph Albers, Merce Cunningham, Robert Rosenberg, Charles Olsen, Buckminster Fuller, Walter Gropius und viele andere Künstlerpersönlichkeiten bis das College 1956 geschlossen wurde. Das in Retrospektive als erstes "Happening" bezeichnete "Theater Piece #1", eine kollektive Performance von John Cage, Bob Rosenberg, Merce Cunningham und Charles Olsen wurde hier 1952 zur Aufführung gebracht. Die Szene erblühte schließlich in New York City, wo ein loses Kollektiv von Künstler_innen sich dem Fluxus widmeten. George Maciunas verfasste das Fluxus Manifest und Performance wurde neben multimedialen Darbietungen und Fluxusobjekten zentrales Arbeitsmittel innerhalb der Fluxus-Szene. Der Umgang mit dem Medium Performance im Fluxus war wegweisend für die weitere Geschichte der Gegenwartskunst und Inspiration für kommende Künstler_innengenerationen.

Performative practices reflect current societal and political issues and refer to identity debates like gender- and ethnicitydiscourses. The ephemeral character of performance art creates its special status within the fine arts. This special status refers to the production, the practice as well as the reception. The foundation of performance practices reaches back to Dada. The roots of performance art as a genre within the fine arts are to find at the Black Mountain Collage in the US of the 1950s. Performative practices reach an early peak in the Fluxus movement in the 1960s, and the societal and political shiftings of the time. Central for the development of performance art where collectives of artists, collaborations and thus the formulation and mutual exchange of ideas and concepts. John Cage, Annie und Joseph Albers, Merce Cunningham, Robert Rosenberg, Charles Olsen, Buckminster Fuller, Walter Gropius, and many more met at the Black Mountain Collage, that closed already in 1956. "Theater Piece #1", today known as the first "happening" was presented at the BMC as a collective performance of John Cage, Bob Rosenberg, Merce Cunningham and Charles Olsen. After the shut down of the BMC many artists moved to New York City. The lose network and numerous transdisciplinary collaborations of artists formed the Fluxus. Fluxus, also called Anti-Art based on a manifest written by George Maciunas, opened the doors for the reconsideration of art itself and for any kind of collaboration, mulitmedia contribution and/or objects. Performance as artistic tool and medium became a precursor for following developments in contemporary art.

Einleitung

Performance ist heute selbstverständlich als eigenständiges Ausdrucksmittel in der Kunstwelt anerkannt. Dies war jedoch bis Mitte des 20. Jahrhunderts keineswegs der Fall. Erst seit den 1950er Jahren setzten Künstler_innen verstärkt ihren Körper als künstlerisches Medium ein. Performance war zwar bereits im Dada Ausdrucks- und Arbeitsmittel, also Bestandteil der künstlerischen Praxis, jedoch musste die breitenwirksame und nachhaltige Etablierung dieser neuen Kommunikationsform in der Kunst erst erarbeitet werden¹. Der Aufbruch in Richtung neuer Kunstformen in den USA ist gekennzeichnet durch die Dekonstruktion der klassischen Künste. Infrage gestellt wurde sowohl die Produktion von klassischen Kunstwerken, wie auch deren Rezeption durch ein bürgerliches, weißes Publikum².

Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Performance Kunst muss die Fluxus-Bewegung genannt werden³. Fluxus als loser Zusammenschluss von international tätigen Künstler_innen hatte sich die Dekonstruktion etablierter Kunstformen und deren Rezeption, die Infragestellung kultureller und sozialer Hegemonien als oberstes Ziel auf die Fahnen geschrieben. Fluxus tritt als inhaltlich völlig offene, humorvolle, vielgestalterische, das Werk nicht getrennt von der Künstlerin/dem Künstler betrachtende, reintegrativ und multimedial arbeitende neue Kunstform auf die Bühne. Die Inhalte und Ziele von Fluxus, auch als Anti-Establishment, Anti-Kunst oder Nicht-Kunst bezeichnet, wurden von George Maciunas in einem Manifest formuliert. Zahlreiche berühmte Künstler_innen der Zeit arbeiteten in wechselnden Konstellationen kollaborativ im Fluxus.

Die Vorläufer für Fluxus sind in den 1950er Jahren zu finden und der Entstehungsprozess muss im Kontext der gesellschaftspolitischen und ökonomischen Bedingungen der Zeit betrachtet werden. Wirtschaftsaufschwung, Massenkonsum, Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg in Europa, Aufkeimen von Bürger_innen- und Frauenrechtsdebatten, Erleichterungen im Zugang zu Ausbildungsstätten, neue Medien wie TV, etc. bilden den Rahmen für die Revolution in der Kunstwelt. Die Samen für Fluxus und ein Neudenken von Kunst wurden maßgeblich am Black Mountain College in North Carolina gesät⁴. Abseits der Zentren trafen sich hier einige der wichtigsten Künstler_innenpersönlichkeiten des kommenden Jahrzehnts und legten mit ihren Arbeiten und durch ihren Austausch die Grundsteine für die Arbeitsweise im Fluxus.

In der vorliegenden Arbeit stelle ich die Entwicklung von Performance als künstlerisches Ausdrucksmittel anhand einer kunstgeschichtlichen Spurensuche, entlang ausgewählter Werke in den 1950er und 1960er Jahren dar. Hierbei setze ich diese in den Kontext gesellschaftspolitischer und wirtschaftlicher Entwicklungen der nordwestlichen Hemisphäre, da diese unabdingbar mit in der Kunst verhandelten Themen und den Mitteln der Kunstschaaffenden verwoben sind. Ich arbeite hierbei entlang der Fragen: *Was ist unter Performance Kunst zu verstehen? Welche Inhalte wurden reflektiert welchen gesellschaftspolitischen Rahmen fanden die Pionier_innen der neuen Avantgarde in den USA der 1950er und 1960er Jahre vor? Wie wurde in den 1950er und 1960er Jahren in der bildenden Kunst gearbeitet und was ist unter multimedial zu verstehen? Wie gelang die breitenwirksame Etablierung von Performance innerhalb der bildenden Künste?* Abschließend extrahiere ich den Themenbereich Künstler_innenkollektive und -kollaborationen und versuche folgende Frage zu beantworten: *Inwiefern beeinflussten Kollaborationen und die Vernetzung von Künstler_innen am Beispiel Fluxus die Herausbildung von Performance?*

1 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> 14.2.2020

2 vgl. Deuze 2006 in Jones

3 vgl. Goldberg 1979: 79-96

4 vgl. Goldberg 1979: 79-85

Vorläufer und Anfänge der Performance Kunst

In den 1950er Jahren wurde das Fundament gesetzt, um Performance Kunst weltweit als künstlerisches Mittel zur Thematisierung von Identitätsdebatten zu einem eigenständigen Medium in der Gegenwartskunst aufzubauen. Performative Praktiken als künstlerisches Medium hatten ihre Wurzeln bereits in Hugo Balls Dada Kabarett "Voltaire", Surrealistischen Performances, dem italienischen Futurismus des frühen 20. Jahrhunderts⁵ und Oskar Schlemmers Bauhaus-Theater⁶. Action-Painting diente neben den ersten Happenings in den USA als ein Ausgangspunkt und als Inspirationsquelle zur Entwicklung der ersten "reinen" Performance-Arbeiten⁷.

Die Popularität von Performance Kunst ist nicht einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zuzuschreiben, sondern zahlreichen Künstler_innen und einem intensiven Austausch dieser im Kontext einer sich rasend schnell in Richtung Konsum und Wohlstand verändernden westlichen Welt der 1950er Jahre. In dieser Phase wurde ein Prozess der radikalen Infragestellung der Inhalte und des Status künstlerischer Arbeit in Gang gesetzt, der in den späten 1960er Jahren seinen Höhepunkt fand und der im Kontext der sozialen und politischen Ansprüche der Zeit betrachtet werden muss. Die wirtschaftlichen und sozialpolitischen Entwicklungen in Europa und den USA sind durch das Kriegsgeschehen des zweiten Weltkrieges geprägt und unterscheiden sich durch die Art der Involvierung stark voneinander⁸. Es gibt jedoch auch Gemeinsamkeiten die Haltungen der Zivilgesellschaft betreffend und auf sozialpolitischer Ebene: tradierte Werte und (rechte) Politiken werden durch die strukturellen Gewalterfahrungen, die Menschen innerhalb repressiver, politischer Systeme, oder durch die Beobachtung solcher machten, in den 1960er Jahren immer drastischer in Frage gestellt⁹. In den USA wurden klare Forderungen gegen den (nicht am eigenen Territorium ausgefochtenen) Krieg, gegen Rassismus und für die Ausweitung von Bürger_innenrechten, sowie Rechte für Frauen und Homosexuelle vonseiten einer sich formierenden Zivilgesellschaft gestellt¹⁰. Eine "Neue Linke" erscheint auf der politischen Landkarte. Die Kunstwelt leistet durch das Aufgreifen der Themen einen maßgeblichen Beitrag zu deren Bildung und Zusammenhalt¹¹.

Für viele Künstler_innen in den 1950er Jahren waren der gesellschaftspolitische Paradigmenwechsel Anlass für das Abrücken von der klassischen Kunstpraxis und der Zuwendung zu Formen der Darstellung, welche der Zeit entsprachen¹². Sie betrachteten nicht nur den gesellschaftspolitischen Rahmen und darin etablierte Machtverhältnisse kritisch, sie stellten auch ihre klassische Kunstausbildung in Frage und lehnten sich mit neuen Formen der Kunst wie der Performance gegen Konformitätsansprüche in der Kunstwelt auf¹³. Krieg, Gewalt und Zerstörung, Konsum und Körper, Materialität und Immaterialität werden zu zentralen Themen in der gesamten westlichen Kunstwelt.

5 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> (2.2.2020)

6 vgl. Goldberg 1979: 63-79

7 vgl. Goldberg 1979: 82-85, Dreher 2001

8 Kollaborationen von Künstler_innen weltweit führten zur Gründung der Fluxus-Bewegung. In Wien bildete sich ab den 1960ern der Aktionismus heraus (vgl. z.B. Garneau 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EmMTKdUAokM>).

9 vgl. Noever 1998, Deuze 2006: 48

10 vgl. Ursprung 2013: 43ff

11 vgl. Deuze 2006: 38

12 Deuze 2006: 53

13 vgl. zB URL 2: <http://www.ubu.com/sound/moorman.html> 12.2.2020

Was ist Performance?

Performance ist eine aus Bewegungs- bzw. Handlungsabläufen bestehende künstlerische Darbietung zur Kommunikation unterschiedlichster Inhalte oder der Form an sich. Diese Inhalte können durch ein Narrativ ausgedrückt werden, welches die Performance transportiert, oder aber durch seine Örtlich- und Zeitlichkeit bzw. den formalen Rahmen evoziert werden. Performance beinhaltet Elemente des Dramas, der Musik, des Theaters, der Literatur, Malerei, Poesie und anderer Ausdrucksformen der Kunst. Sie adressiert ein real und in Echtzeit anwesendes Publikum, erzeugt nicht notwendigerweise aussagekräftige Einzelbilder zu Dokumentationszwecken und ist nicht in der gleichen Weise wiederholbar.

Performative Praktiken beinhalten und kommunizieren beispielsweise Gender- oder Ethnizitätsdiskurse und sie reflektieren sozioökonomische und politische Momente ihrer Zeit. Durch ihren ephemeren Charakter und damit ihrer Vergänglichkeit haben sie einen eigenen Stellenwert in der Produktion und Rezeption¹⁴. Wissenschaftliche und kunsthistorisch untersuchen die "Anthropologie der Performance" oder "Performance Studies" diese mittlerweile eigenständige Kunstgattung seit den 1950er Jahren bis heute¹⁵.

Der Begriff Performance wird in den Sozial- und Geisteswissenschaften herangezogen, um gesellschaftsorientiertes Verhalten von Menschen in Form von sozialen Rollen zu beschreiben. Auch wenn sozial- oder geisteswissenschaftliche Definitionen allgemeiner auf s.g. Alltagsperformances oder spezifischer beispielsweise auf Geschlechterrollenbilder blicken, macht es Sinn sich mit den Definitionen auseinander zu setzen, da sie im Zusammenhang der Entwicklung von Performance als Kunstgattung eine breitere Sichtweise auf den Bedeutungs- und Handlungsspielraum dieser ermöglichen. Als Beispiel ziehe ich hier Judith Butler und Erving Goffman heran. Goffmans Performance-Begriff bezieht sich auf die Alltagsrollen einer Person, die sich in Wechselwirkung mit dem Umfeld und kulturellen Rahmen konstituiert und relativiert. Goffman inkludiert also die Rezeption der Performance durch ein bestimmtes Umfeld und deren Auswirkungen auf die Performance einer Person.

There is a relation between persons and role. But the relationship answers to the interactive system - to the frame - in which the role is performed and the self of the performer is glimpsed. Self, then, is not an entity half-concealed behind events, but a changeable formula for managing oneself during them. Just as the current situation prescribes the official guise behind which we will conceal ourselves, so it provides where and how we will show through, the culture itself prescribing what sort of entity we must believe ourselves to be in order to have something to show through in this manner. (Erving Goffman, 1974: 573f)

Judith Butler hingegen vertritt einen anderen Performance-Begriff im Zusammenhang mit sozialisierten Geschlechterrollenbildern und -identitäten, welcher den Glauben an bestimmte gesellschaftliche Rollen bedient und somit zur Aufrechthaltung gesellschaftlicher Strukturen beiträgt:

[Identity is "performative", developed as]"a stylized repetition of acts . . . which are internally discontinuous . . . [so that] the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief." (Butler, 1988: 519f)

14 vgl. Goldberg 1979: 6-7, http://dreher.netzliteratur.net/2_Perform_n.45_Einf.html 12.2.2020

15 vgl. Spiegel 2017: 4

Wenn Butler über Performance spricht, grenzt sie den Begriff vom Schauspiel ab, denn Performance beinhaltet die Gegebenheiten des Raums und der Rezeption dieser und wiederholt sich nicht in der gleichen Weise, folgt aber sehr wohl einem bestimmten vorgegebenen Verhaltensrahmen für das Individuum. Sie sagt: *Philosophers rarely think about acting in the theatrical sense, but they do have a discourse of 'acts' that maintains associative semantic meanings with theories of performance and acting* (Butler 1988: 519).

Marina Abramovic grenzt Performance und Theater klar voneinander ab, indem sie erklärt, dass Performance durch ihre Zeitlichkeit als Medium für sich steht, da Performances nicht vollständig choreografiert, geübt und in gleicher Weise wiederholt werden können. Sie leitet ihren Performancebegriff aus ihrer künstlerischen Praxis ab, die viele Momente der Unvorhersehbarkeit beinhaltet, unter anderem weil sie das Publikum immer wieder stark in ihre Darbietungen einbezieht. Die klare Abgrenzung zwischen Theater und Performance macht beispielsweise auch Dreher¹⁶.

Das Black Mountain College

In den USA wurde in den 1950er Jahren eine Ausbildungsstätte in North Carolina zum Kulminationspunkt kreativen Austausches: das Black Mountain College in Black Mountain, Asheville. Gegründet von John Andrew Rice, Theodore Dreier, Ralph Reed Lounsbury und Frederick Raymond Georgia sollte das College von 1933 bis 1956 bestehen. Im Zentrum der Ausbildungsstätte, die naturwissenschaftliche, geisteswissenschaftliche und künstlerische Studien anbot, stand die Kunst, da diese alle wichtigen Fähigkeiten und Fertigkeiten für den Alltag und das Berufsleben vermittelte.

Erfahrungslernen und Reflexion nach John Dewey war das tragende didaktische Konzept in der Lehre. Das Curriculum war individuell gestaltbar: es gab keine Prüfungen oder verpflichtende Lehrveranstaltungen. Die Teilnahme an Kursen, Workshops und Vorlesungen war freiwillig und interessenbasiert. Es gab zwei Graduierungen, die individuell verliehen wurden¹⁷. Durch das revolutionäre Lehrkonzept und den Leitgedanken, der die Kunst in das Zentrum der Lernerfahrung stellt, unterschied sich das Black Mountain College fundamental von anderen Ausbildungsstätten seiner Zeit¹⁸.

Am Black Mountain College trafen sich in den 1950er Jahren Künstler_innenpersönlichkeiten wie Annie und Josef Albers, Merce Cunningham, John Cage, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg oder Charles Olsen. Die Summerschool beheimatete temporär Gäste wie die Architekten Buckminster Fuller oder Walter Gropius, der in den 1930er Jahren in die USA immigrierte. Sie und viele andere entwarfen zahlreiche interdisziplinäre Projekte, die teils am Black Mountain College oder später umgesetzt wurden¹⁹.

¹⁶ http://dreher.netzliteratur.net/2_Perform_n.45_Einf.html 14.2.2020

¹⁷ <http://www.blackmountaincollege.org/history/> 14.2.2020

¹⁸ vgl. Ellert 1972

¹⁹ vgl. Goldberg 1979: 79-90

Der Austausch erwies sich als äußerst fruchtbar und kann in Retrospektive als Moment des Aufbruchs in eine neue, kritische Kunstpraxis betrachtet werden. Förderlich dafür waren einerseits die offene Atmosphäre, bedingt durch das völlig neue Lehrkonzept, das von Josef Albers, maßgeblich erarbeitet wurde, sowie die geographische Lage des Colleges. Weit abseits größerer Zentren fanden Studierende, Lehrende und Gäste Raum für kreativen Austausch und künstlerisches Arbeiten vor. Studierende, administratives Personal und Lehrende begegneten einander idealerweise auf Augenhöhe, unterhielten gemeinsam eine Landwirtschaft zur weitgehenden Selbstversorgung, machten Ausflüge, bekochten einander und aßen in der gleichen Mensa²⁰.



Abb. 1 Claude Stoller. „Studies Building across Lake Eden“, Black Mountain College, Studies Building, Box 19, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina. <http://digital.ncdcr.gov/cdm/singleitem/collection/p249901coll44/id/1112/rec/54>

Retrospektiv betrachtet ist das Blackmountain College ein "Tummelplatz" für Künstler_innen der neuen Avantgarde und ihren Ideen²¹. Die bekanntesten und innovativsten Kunstschaaffenden der USA, trafen auf ehemalige Bauhäuser_innen die als Flüchtlinge der Nazidiktatur und dem zweiten Weltkrieg aus Deutschland in die USA immigrierten und zur neuen Kunstpraxis beitrugen²².

Allen Kaprov, der mit 16 Happenings in 8 Parts 1958 einen initialen Beitrag zum Neudenken der Kunstpraxis setzte, entwickelte seine Happenings inspiriert durch den Austausch mit John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham und Charles Olsen, die am Black Mountain College "Theater Piece #1" (1952), das als

20 Black Mountain Photographic Viewbook 1949/50: https://www.theartstory.org/movement/black-mountain-college/history-and-concepts/#later_developments_header 14.2.2020

21 https://www.theartstory.org/movement/black-mountain-college/history-and-concepts/#beginnings_header 14.2.2020

22 vgl. Ellert 1972: 144-151, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> 14.2.2020

erstes "Happening" bezeichnet wurde, veranstalteten²³. Cage und Cunningham wurden damit zu zentrale Figuren in der Etablierung von Performance.

Die am BMC entwickelten Stücke stellten eine unmittelbare und in realer Zeit sowie konkretem Raum stattfindende Verbindung zwischen Künstler_in und Werk her. Die Künstlerin/Der Künstler sollte nicht mehr hinter das Werk zurücktreten, sondern sichtbarer Teil des Werkes sein. Theater Piece#1 trug so maßgeblich zu einer neuen Haltung der Kunstproduktion und Rolle der Künstler_innen bei²⁴.



Abb. 2: Josef Albers Drawing Class Black Mountain College, ohne Datierung. Black Mountain College Research Project. North Carolina Museum of Art. Western Regional Archives.

Das College schloss 1956 aus finanziellen Gründen, viele der Künstler_innen, welche am BMC studierten oder lehrten gehen nach New York City. Die Stadt wurde zu dem Hotspot der amerikanischen Kunstwelt der späten 50er und 1960er Jahre.

23 www.youtube.com/watch?time_continue=174&v=ManNYunSYkQ 12.2.2020, www.widewalls.ch/black-mountain-college/,
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>,
14.2.2020 <http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume4/>

24 <http://www.blackmountaincollege.org/performance-initiative/>,
14.2.2020 <https://www.widewalls.ch/black-mountain-college/>

Aufbruch in den frühen 1960er Jahren

In den 1960er Jahren wurden verstärkt Themen wie (Massen-)Konsum, Umweltverschmutzung, neue Technologien und nicht zuletzt die "sexuelle Befreiung" aufgegriffen²⁵. Es galt die Welt zu verändern - Künstler(_innen)²⁶ griffen mit ihren Ideen, Aktionen und Aufrufen direkt in diese Auseinandersetzung ein. Das Motto lautete: Aufklärung durch Aktion²⁷. Die bereits vorhandenen Ansätze und Ideen im Bereich Performance wurden weitergetragen und -entwickelt. Geographischer Hotspot der Avantgarde wurde bereits ab den späten 1950er Jahren New York City. Hier traf sich das Who-is-who der amerikanischen und internationalen Künstler_innenszene und prägte durch ihre Arbeiten einen neuen Kunstbegriff. Zu verstehen sind die Ansprüche an die Kunst dieser Periode, wie an die Gesellschaft am besten im Kontext der damaligen gesellschaftspolitischen Entwicklungen sowie der medialen und technischen Möglichkeiten Mitte des 20. Jahrhunderts.

In den frühen 1960er Jahren bildeten sich in den USA verschiedene Formen des Protests heraus: einerseits protestieren Künstler_innen (Protests by Artists) selbst gegen repressive Staatspolitiken und für erweiterte Bürger_innenrechte etc., zum anderen diente die Kunst als Intervention (Art as Intervention). Die Impulse der 1950er Jahre wurden von jungen Kunstschaaffenden aufgegriffen und in ihren Werken weiterentwickelt. Die Entwicklungen der Arbeitsweise innerhalb der Kunstwelt gingen einher mit einer Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Körper sowie Kunst und Alltagsleben und somit verschwammen auch die Grenzen zwischen Künstler_in und Objekt²⁸. "Happening" wurde in den 1960er Jahren längst zu einem inflationär gebräuchlichen Begriff, von dem sich Kaprow wieder distanzierte, weil der Begriff durch die Anwendung auf "alles was nicht genauer beschrieben werden konnte" seine Bedeutung einbüßte. Performance Kunst war mittlerweile fester Bestandteil der künstlerischen Praxis.

Die Öffnung der kreativen Schaffensbereiche durch neue Medien, wie dem Fernsehen, aber auch durch neue Materialien, alterierte die klassischen Künste wie Malerei und Bildhauerei. Sie wurden ergänzt und kombiniert mit neuen medialen Repräsentationsformen, wie performativen Praktiken²⁹ oder der Konzeptkunst. Diese Prozesse werden auch als "Vergeistigung der Kunst" bezeichnet³⁰. Für Shozo Shimamoto sollte Kunst mit allen Sinnen erfahrbar sein. Jackson Pollock und John Cage beschäftigten sich in der Zeit mit dem Zufall³¹. Begriffe wie "Ungewöhnlichkeit, Unmittelbarkeit, Chance, Mobilität und Unbestimmtheit der Struktur" wurden ins Zentrum des Interesses gestellt: viele Künstler_innen der Zeit versuchten ihre Arbeit für dieses neue Verständnis zu öffnen. Sie integrierten Objekte des Alltags, der Sprache und des Körpers in ihre Werke und korrespondierten so mit sozialen und politischen Diskursen³².

25 vgl. Ursprung 2003: 16ff

26 Genderkonforme Ergänzung durch die Autorin.

27 Noever 1998: 9

28 vgl. Kirstie Beaven: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening> 2.2.2020

29 <https://www.youtube.com/watch?v=EmMTkdUAokM> 2.2.2020

30 vgl. Adorno 1977: 435ff

31 vgl. Noever 1998: 22ff

32 vgl. Deuze 2006: 38f

Der gesellschaftspolitische Kampf um Rechte für Menschen anderer Hautfarben, Homosexuelle und Angehörige verschiedener Minderheiten in den USA erzeugte Wechselwirkungen mit den Entwicklungen in der Kunstwelt. Dies war der Startschuss für neue transmediale Kunstprojekte und Performance Kunst im Kollektiv, aber auch in Form erster partizipativer Kunstprojekte³³, beispielsweise Gemeinschaftsprojekten "community-based art"³⁴. Viele Künstler_innen griffen die gesellschaftspolitischen Forderungen auf, setzten diese in ihren Kunstprojekten um, beteiligten sich auf teils radikale Weise am Protest gegen konservative Regierungen und Krieg und setzten sich für eine freiere Gesellschaft ein. Im gesamten Westen setzte Kritik an der Verwertung des Menschen durch die Marktwirtschaft (und einer ihr dienenden politischen Verwaltung) ein.

Kunst wurde in den 1960er Jahren massentauglich, der berühmteste Vertreter Andy Warhol gründete die Factory in New York und Popart zog in die Alltagswelt ein³⁵. Umgekehrt wurden Alltagsthemen von Künstler_innen aufgegriffen und in den Werken verarbeitet. Diese Annäherung der Kunstproduktion an die Massenkonsumgesellschaft führte wiederum dazu, dass Kunst und Alltag verschmolzen. Das Thema Autor_innenschaft wurde zunehmend kritisch betrachtet.

Damit einher ging aufkeimendes Interesse an alltagsbezogener Kunst, die Repräsentation abseits der Galerien und Museen, welche wiederum im Zusammenhang mit der Kritik dem (Kunst)Markt gegenüber verstanden werden muss. Dieses Aufbrechen des bis dahin bestehenden Umgangs mit Material und Form, führte schließlich auf Seiten der Kunstkritiker_innen zum Aufgreifen der Frage, "Was kann den alles Kunst sein?", bzw. "Welche Werke können als Kunstwerke anerkannt werden?" Auf Seiten einiger Kunstkritiker_innen wurde die Forderung nach Kriterien, um echte Kunst von "schlechter Kunst" bzw. "Nicht-Kunst" zu unterscheiden, gestellt³⁶. Diese war Öl im Feuer der neuen Avantgarde und insbesondere des Fluxus.

33 Die Voraussetzung für partizipative Projekte ist eine beteiligungswillige Zivilgesellschaft, deren Entstehen ihren Ursprung bereits im 17. und 18. Jahrhundert in Nordamerika und Europa hat (vgl. Kester 2006: 251).

34 vgl. Dezeuze. 2006

35 vgl. Dezeuze 2006

36 Innerhalb der Kunstkritik vollführte sich der Wandel weg von formalistischen Theorien, wie beispielsweise von Clement Greenberg, hin zur Diskussion der "freien Arbeit" (italienischer Begriff) wie sie Umberto Eco vorschlug: künstlerische Auseinandersetzungen mit verschiedenen Themen sollten reflektiert werden, anstatt beschreibend sein. Dies entsprach dem Wunsch der Künstler_innen sich mit der Ambiguität von Bedeutungen und der Pluralität von Interpretationen ihrer Kunst auseinanderzusetzen (vgl. Dezeuze 2006: 38, Steinberg 1972)



Abb. 3: Yoko Ono. Cut Piece. 1964. H. N. Abrams (Hg.), Yes Yoko Ono, Ausstellungskatalog Japan Society Gallery, New York 2000. S.159. Image.base UAK

Fluxus

Während die Pop-Art in den 1960er Jahren vor allem kulturelle Hegemonien einer Konsumästhetik mit ihren nicht-metaphysischen Versprechen von Glück aufgriffen, unterzog Fluxus die Kunstwelt und bürgerliche Ästhetikvorstellungen einer Nabelschau³⁷. Fluxus ist als ein loses Zusammenwirken von Künstler_innen zu verstehen, welche gesellschafts- und kunstkritisch mit neuen Medien, verstärkt performativ, teils humorvoll, soziale, politische und ökonomische Missstände bearbeiteten. Der inhaltliche Interpretationsspielraum der Darbietungen war dabei enorm weit geöffnet, mitunter blieben die Werke unkommentiert und/oder inhaltsfrei.

Eine genaue Beschreibung was Fluxus war, ist schwer zu formulieren³⁸. Es fällt leichter zu definieren, was es nicht war, oder wovon sich Fluxus abgrenzte³⁹. Fluxus als Kunstrichtung und Fluxus-Künstler_innen entzogen sich bewusst einer Definition dessen, was Fluxus war. Der Rahmen sollte offen bleiben, der Handlungsspielraum groß und die Arbeit und Werke inklusiv. Jede Person konnte mitwirken, das Publikum wurde mehr oder weniger gezielt in die Performances einbezogen. Es erhielt Handlungsanweisungen und wurde aufgefordert, herausgefordert, provoziert und konfrontiert⁴⁰.

37 vgl. Kellein 1988:9

38 vgl. Dreher 2001

39 vgl. Maciunas 1963, Kellein 1988

40 vgl. Baas 2011

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Flured into another world." South.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Dem Fluxus-Netzwerk schlossen sich beispielsweise John Cage, George Brecht, Joseph Beuys, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Mary Bauermeister, Wolf Vostell, Arthur Kœpcke, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Dick Higgins, Ludwig Gosewitz, Alison Knowles, Yoko Ono, Robin Page, Tomas Schmit, Ben Vautier, Robert Filliou und viele weitere Künstler_innen weltweit an. Sie orientierten sich dabei an dem weit geöffneten Mission-Statement, welches im Fluxus-Manifest (1963)⁴¹ von George Maciunas formuliert wurde.

Der Fluxus-Bewegung ging es um die Infragestellung der Kunstproduktion und Kunstszenen an sich, sowie um die Kritik und Zurückweisung bürgerlicher und konservativer Ästhetikvorstellungen, eurozentrischer, kapitalistischer Weltbilder und der Hegemonie weißer Männer⁴². Das klassische Kunstwerk und der bürgerliche Umgang mit diesem wurde als Fetisch betrachtet.

Künstler_innen der radikalen Avantgarde in den USA und Europa kritisierten aber nicht nur die Kunstwelt, es ging um eine radikale (eurozentristische) Gesellschafts- und Konsumkritik, die in den zahlreichen Werken zum Ausdruck gelangte. Es ging auch hier um Fragen der Autor_innenschaft und Kritik am "braven Werk" der/des Künstschaftenden⁴³. Die Produktion von Kunst sollte sichtbar werden. "Jeder Mensch ist ein Künstler". Die legendäre Aussage von Joseph Beuys adressiert die Infragestellung der Autorität der Künstlerin/des Künstlers und die Erfordernis der Institution zur Kunstproduktion. Jeder Mensch ist in der Lage Kunst zu produzieren. Kunst sollte Bestandteil des Alltagslebens sein, anstatt in einer Blase zu existieren⁴⁴. *"Fluxus artists aimed to bring art and life together, collapsing the traditional divisions between mediums and undermining the authority of the artist through collaboration and audience participation."*⁴⁵

Fluxus ist nicht eine Form oder ein Stil, welchen es mit künstlerischen Mitteln auszudrücken gilt, sondern eine Haltung, mit der an die Kunst herangetreten wird, so Ben Petterson⁴⁶. Fluxus ist Anti-Kunst, chaotisch, entsteht im Prozess, ist vergänglich, humorvoll, kulturkritisch, inklusiv und kollaborativ⁴⁷. Charakteristisch für Fluxus-Kunst waren Performances, Musik und multimediale Werke bzw. Darbietungen, die sich aus verschiedenen Kunstgenres konstituierten und mithilfe unterschiedlicher Medien arbeitete⁴⁸. Fluxus-Kunst lies viel Spielraum für Interpretationen und Arten der Umsetzung. Viele Performances wurden kollektiv umgesetzt, es gab zahlreiche Kooperationen und Werke, welche für Künstlerkolleg_innen geschrieben und/oder arrangiert wurden. Diese Arbeitsweise ermöglichte das Ego der/des Künstlers/Künstlerin aus dem Werk zu nehmen.

41 <http://georgemaciunas.com/essays-2/fluxus-magazines-manifestos-multum-in-parvo-by-clive-phillapot/> 12.2.2020

42 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/> 12.2.2020

43 <https://medium.com/stephaniethrt/fluxus-from-life-to-art-dac5ab1cfa03> 2.2.2020

44 <https://www.youtube.com/watch?v=cGZ9OS1Oj14> 12.2.2020

45 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/> 12.2.2020

46 <https://www.youtube.com/watch?v=qDQV3A-jSEI> 12.2.2020

47 <https://www.youtube.com/watch?v=8UQFU-Nswro> 12.2.2020

48 <http://georgemaciunas.com/essays-2/fluxus-magazines-manifestos-multum-in-parvo-by-clive-phillapot/> 12.2.2020



Abb. 5: Charlotte Mooremann, Nam June Paik „Human Cello“ Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, London 2000, S.17 1965 Image.base UAK.

Charlotte Moormann sitzt in John Cages "26'1.1499" for a String Player" im Abschnitt "Human Cello" auf einem Stuhl und beginnt auf einem menschlichen Cello, in Person von Nam June Paik, zu spielen. Ihre Haltung und die Bewegungen, die sie mit Armen und Händen ausführt entsprechen dem Cellospielen. Paik hält eine einzelne Cello-Stahlsaite quer, entlang seines Rückens zwischen den Händen gespannt (vgl. Rothfuss 2014: 113f). Moormann und Paik thematisieren in "Human Cello" 1965⁴⁹ Diskurse über Geschlechterrollenbilder in der (klassischen) Musikszene, die in der Performance provokant umgedreht werden, indem Moormann als Frau die Rolle des aktiven und handelnden Subjekts einnimmt, während Paik als Mann in der Rolle des Instruments, als Objekt passiv bespielt wird. Die Künstlerin zwingt die Betrachter_innen zu einer grundsätzlichen Reflexion über den weiblichen Körper als erotisches Spektakel.⁵⁰ Moormann macht damit Machtstrukturen innerhalb der Kunstszene, insbesondere der Musiker_innenszene sichtbar, die in den 1960er Jahren fast ausschließlich männlich dominiert war.

49 Imagedatenbank UAK Wien: Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, London 2000, S.179 12.2.2020

50 <http://www.artnet.com/magazine/reviews/moore/moore6-12-00.asp> 12.2.2020

Als Gründerin des "Avantgarde Art Festivals" in New York war Moormann eine zentrale Persönlichkeit der Fluxus-Bewegung⁵¹. Sie arbeitete regelmäßig mit Nam June Paik zusammen, der für sie immer wieder Performances schrieb und mit ihr auftrat wie in "Human Cello"⁵².

Nam June Paik war ebenso eine zentrale Figur im Fluxus. Er war von Anfang der 1960er Jahre Teil der Bewegung und arbeitete während der 1960er und 1970er Jahre mit fast allen bekannteren Fluxus-Künstler_innen zusammen. Sein Gesamtwerk besteht in erster Linie aus Performances, multimedialen Installationen und Objekten, welche dem Fluxus zugeordnet werden können.

Der amerikanische Künstler mit koreanischen Wurzeln schrieb und choreographierte zahlreiche Performances für Charlotte Mooremann, in denen er auch selbst mitwirkte, wie "Human Cello" (1965). Er arbeitete mit George Maciunas with Nam June Paik, Alison Knowles, Emmett Williams, Benjamin Patterson, John Cage, Merce Cunningham, Joseph Beuys und vielen anderen⁵³. Paik thematisierte immer wieder Ästhetikvorstellungen und Hegemonien im Bereich klassischer Musik. Eines seiner bekanntesten frühen Werke ist "One for Violine Solo" 1962 (siehe unten).

Paik steht vor einem Tisch, nimmt eine Violine aus dem Violinkoffer, greift den Hals des Instruments und hebt es in einer Zeitspanne von 5 Minuten sehr langsam immer höher bis über seinen Kopf. Dort hält er kurz inne. In einem sehr schnellen Zug nach unten zerschmettert er das Instrument auf dem Tisch vor ihm. Ziel der Performance war, dass ein Ton bzw. Geräusch durch den Aufprall entstand. "One for Violine Solo" wurde seither unzählige Male von anderen Künstler_innen wie George Maciunas, Ben Vautier (1972) oder Shira Legmann (2012) im Kollektiv wiederaufgeführt.

Nach einer Performance von Paik und Mooreman, in der Moormann mit nacktem Oberkörper in New York auftrat, wurden beide nach der Aufführung verhaftet und Moormann wurde vor Gericht wegen Nacktheit verurteilt⁵⁴, die Strafe aber später erlassen. Durch die gezeigte Nacktheit und ihre Performances machte sie sich später genau wie ihre enge Kollegin Carolee Schneemann unbeliebt bei Maciunas und der Fluxus Bewegung und wurde nicht mehr zu gemeinsamen Performances eingeladen.

51 http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=32 12.2.2020

52 <http://www.ubu.com/aspen/aspen6A/softTransformations.html> 12.2.2020

53 vgl. <https://www.moma.org/collection/works/127162>, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/nam-june-paik> 12.2.2020

54 <https://www.nytimes.com/1991/11/09/arts/charlotte-moorman-58-is-dead-a-cellist-in-avant-garde-works.html> 12.2.2020



Abb. 6: Nam June Paik 1962 „One for Violine Solo“ © moma. Gelatin silver print. 5 1/2 x 8 7/8" (14 x 22.5 cm); sheet: 8 1/16 x 9 15/16" (20.5 x 25.3 cm). The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. Object number 2616.2008

Fluxus Scores

Besonderen Stellenwert im Fluxus hatten "Scores" oder "Instructions"⁵⁵. "Scores" beschreiben in Stichworten, Phrasen oder ganzen Sätzen Abfolgen von Handlungen und geben damit einen Rahmen für Performances und "Events" - künstlerisch gestaltete Ereignisse - vor⁵⁶. Fluxuskünstler_innen formulierten Handlungsanweisungen, welche von jeder Person ausgeführt werden können. Diese wurden auf Postkarten gedruckt oder in Form von Briefen versendet.

Die ersten "Scores" entstanden in John Cages Kursen in "the New School" in New York, an denen beispielsweise Allen Kaprow, Alison Knowles, Al Hansen oder George Brecht teilnahmen. Diese "Scores" dienten als Handlungsanweisungen für die bereits genannten "Events" im musikalischen Bereich. Sie wurden ursprünglich verbal eingesetzt und sind auch bekannt als Vorschläge oder Anleitungen. Später wurden sie teilweise als "working sheets" verschriftlicht und wurden in erster Linie von ausführenden Performer_innen verwendet⁵⁷.

Schon bald wurden Scores gesammelt und es entstanden "boxed collections", "books" auch "pamphlet collections of scores" genannt, sowie "chapbooks", auch "booklets" genannt. "Boxed collections" wurden gefüllt mit einzelnen geschriebene Scores, oder solchen die auf Kärtchen gedruckt wurden. "Books -" oder "Pamphlet collections of Scores" repräsentieren meist die Arbeit einer/eines Künstlerin/Künstlers.

⁵⁵ <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/> 12.2.2020

⁵⁶ vgl. Friedmann/Smith/Sawchin 2002

⁵⁷ vgl. Friedmann/Smith/Sawchin 2002:1

Das bekannteste Book of Scores ist vermutlich Yoko Onos "Grapefruit". "The Great Bear Pamphlet" wurde zu einem wichtigen Kommunikationsmittel, da es Interessierten die Bandbreite von Performance eröffnete und vermittelte, was alles Performance sein kann. "Chapbooks" wurden beispielsweise von Dick Higgins in Serie publiziert. Higgins Chapbooks beinhalten die Arbeiten von Alison Knowles, Nam June Paik, Bengt af Klintberg und anderen Fluxuskünstler_innen⁵⁸.

Fluxus Year Boxes

"Fluxus-Year-Boxes" beinhalten keine "Scores" bzw. sind solche in manchen Year Boxes nur ein Teil des Inhalts neben Skizzen, Zeichnungen und Drucken in unterschiedlichen Formaten wie z.B. Postkarten, Leporellos, Flyern, sowie gesammelte oder hergestellte kleine Objekte der Künstlerin/dem Künstler selbst oder von anderen Künstler_innen. Charakteristisch für die Boxen in unterschiedlichen Formaten sind die Ordnungssysteme. Sie sind teilweise randvoll bestückt mit den verschiedenen von der Künstlerin/dem Künstler ausgewählten Inhalten. "Year-Boxes" wurden mit unterschiedlichen Intentionen zusammengestellt:

Maciunas "Flux Year Box 2" (1965) ist eine Sammlung von Scores in Form von schriftlichen Beiträgen. Diese beinhalteten zusätzlich beispielsweise Anweisungen für Instrumente. Die ausgewählten Scores sollten die Leser_innen automatisch dazu bringen, die Events auszuführen. Weiter beinhaltet "Year Box 2" Materialien für Aktionen z.B. eine Postkarte für eine Korrespondenz nach Ben Vautiers "The Postmans Choice" oder "Flux Medicine" Kapseln von Shigeko Kubota und Flux Kirsche Samen zum Ausstreuen. Maciunas legte auch eine Fluxfilm-Kassette als audiovisuelle Dimension der "Flux Year Box 2" bei⁵⁹.

"Fluxus Year Boxes", oder Fluxus-Bausätze "Fluxkit", von Maciunas 1964 wurden im Fluxus-Shop für 100 Dollar verkauft. Auch "Fluxkit" beinhaltet unterschiedliche gestaltete, bedruckte Gegenstände, und kleine Objekte, die in der Hand gehalten, gelesen, oder manipuliert werden können. Die Inhalte wurden von Maciunas und anderen Fluxuskünstler_innen gestaltet und variierten von Bausatz zu Bausatz⁶⁰.

Die erste von Maciunas kreierte Box erfüllte den Zweck Objekte in seine Publikationen zu inkorporieren, und um vom traditionellen Buchformat abrücken zu können. Er bestückte "Fluxus 1" mit Kuverts, die aufgefaltet werden konnten und gleichzeitig als Briefpapier dienten. Auf ihnen waren die Arbeiten verschiedener Künstler_innen in Form von Scores zu lesen. Jedes Kuvert war mit einer Metallklemme versehen und gelocht, sodass diese mithilfe von Schrauben zu einem Buch gebunden werden konnten. Als Hülle diente eine hölzerne Nut und Federbox gleich einem Briefkasten⁶¹.

⁵⁸ vgl. Friedmann/Smith/Sawchin 2002:1

⁵⁹ https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxyearbox2/index.html 12.2.2020

⁶⁰ https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/category_works/fluxkit/index.htm 12.2.2020

⁶¹ <https://www.mumok.at/en/fluxus-1-yearbox-0> 12.2.2020

Die westliche Kunstszene und Fluxuskünstler_innen wurden nun von Kunsthistoriker_innen als "neue Avantgarde" bezeichnet. Der Begriff Avantgarde ist eng verwoben mit künstlerischem Aktivismus. Das traditionelle Image, welches ihr anhaftet, erklärt sie als polychrone, jedoch zukunftsorientierte Vorreiterin, "a vanguard marching ahead of the troops, ahead of its time"⁶². Die politische Aufladung des Begriffs Avantgarde und damit einhergehende Debatten zwischen Vertreter_innen der Kunstgeschichte führten zur Verwendung der Bezeichnung "zeitgenössische Kunst" bzw. "Gegenwartskunst" im deutschsprachigen Raum. Sie versteht sich in und als Bezugnahme auf Bürger_innen- und Frauenrechtsbewegungen in den USA, den Effekten der Entkolonialisierung vieler afrikanischer und karibischer Staaten, sowie der Kritik am Vietnamkrieg, welche ihren Höhepunkt Ende der 1960er Jahre verzeichnete. Gleichzeitig zu den in den USA tobenden Protesten gegen den Vietnamkrieg ging es in Europa um die Aufarbeitung der Traumata des zweiten Weltkriegs⁶³.

Fluxus ist nicht nur innerhalb der Kunstwelt, sondern auch gesellschaftlich eine wichtige Bewegung und kann in ihrer Arbeitsweise als Pendant zur Pop-Art betrachtet werden. Fluxus ist ein Netzwerk von Künstler_innen neben anderen Netzwerken in den 1960er Jahren, das durch ihre Provokationen und die Radikalität ihrer Kunst zu enormer Popularität gelangte. Die Arbeitsweise und Haltung der Fluxus-Künstler_innen entsprach jedoch keineswegs allen Kunstschaaffenden der Zeit. Viele Künstler_innen schlossen sich aus verschiedenen Gründen bewusst nicht dem Fluxus-Netzwerk an, grenzten sich sogar davon ab und arbeiteten individuell oder in anderen Kollektiven an der Umsetzung ihrer Ideen. Einige Künstler_innen wie Carolee Schneemann wurden bewusst aus dem Netzwerk ausgeschlossen, da Schneemanns Performances zu erotisch bzw. Sex-positivistisch angesehen wurden⁶⁴. Dies widersprach dem Feminismus des Fluxus, welcher von einer generellen Unterdrückung der Frau - auch durch Sex - ausging. Schneemanns in den Performances vermittelten Körperbilder und Aufrufe zur sensorischen Erfahrung des Körpers waren in den Augen der Fluxuskünstler_innen Anbiederungen an patriarchale Strukturen.

Post-Fluxus: Multikulturalitätsdebatten und Sozialprojekte in den 1970er Jahren

In den darauffolgenden Jahrzehnten diente Fluxuskunst und insbesondere Performance als Vorbild und Inspiration für andere Künstler_innen. In den 1970er Jahren arbeiteten einige Fluxuskünstler_innen weiter in ihrem Themenbereich und in ihrer Arbeitsweise. Eine letzte größere, kollektive Fluxus-Performance wurde bei George Maciunas Fluxus-Hochzeit mit Billie Hutching 1978 aufgeführt. Der Begründer des Fluxus verstarb etwa drei Monate danach⁶⁵.

62 Lütticken 2005: 23

63 vgl. Adorno 1977, Deuze 2006, González/Posner 2006, Spivak 1987

64 vgl. Schneemann/Stiles 2010

65 <https://www.youtube.com/watch?v=AVDB1oy1O8s> 12.2.2020

Die Fluxusbewegung verlor Anfang der 1970er Jahre an Bedeutung und es wurde unter anderen Titeln weitergearbeitet. Themen, die es Anfang der 1960er Jahre zu reflektieren gab, schienen abgearbeitet. Eine neue gesellschaftspolitische Lage und die Erfahrungen der 1960er Jahre führten dazu, dass auch die Ausbildungsstätten für Kunst ihre Lehre an die neuen Kunstformen anpassen mussten. Fluxus Kunst hatte vor allem Einfluss auf den Umgang mit Performance als Arbeitsmittel in den bildenden Künsten. Performance wird ebenso wie die Erfahrungen des Fluxus in die Lehrpläne aufgenommen.

Die gesellschaftlichen Streitthemen der 1970er in den USA sind differenzierter als im Jahrzehnt davor und lauteten nun beispielsweise "Schwarzer Feminismus" und "Schwarze Maskulinität". Sie wiederum wurden im Ausklang des Jahrzehnts und in den 1980er Jahren um Institutionskritik, Poststrukturalismus und Feminismus ergänzt⁶⁶ und werden nicht nur innerhalb der Kunst, sondern auch von den Sozial- und Geisteswissenschaften aufgegriffen. Zentrales Medium der Auseinandersetzung ist nach wie vor der Körper und Performance Kunst. Identitätsdebatten unter dem Sammelbegriff "Multikulturalität" werden individuell und in Form von Gemeinschaftsprojekten⁶⁷ ausgefochten.

Die Infragestellung der Kunstwelt, der Kunstproduktion und deren Rezeption durch ein bürgerliches, weißes Publikum durch die Fluxus Beiträge, wie auch die Arbeiten anderer Künstler_innen in den 1960er Jahren wurde zur Kenntnis genommen, jedoch führte die Anerkennung der Kritik keineswegs zur sofortigen Anpassung der Bedingungen in Richtung eines systematischen Abbaus von Hegemonien. Im Gegenteil, der Kunstmarkt und seine Machtmechanismen diskriminierten nicht-weiße und/oder weibliche Künstler_innen weiterhin. In der Kunst treten in den 1970er und 1980er Jahren verstärkt multikulturelle Initiativen auf die Bühne, die es jedoch schwer hatten sich durchzusetzen. Sie wurden anfangs nicht nur von der Presse, sondern auch innerhalb der Kunstwelt herabgewürdigt. Anfeindungen gegen Vertreter_innen des multikulturellen Gedankens und politisch links orientierte Künstler_innen waren keine Seltenheit⁶⁸.

66 vgl. Fusco 2017: 115

67 vgl. Bishop 2006

68 vgl. Bishop 2012

Conclusio

Performative Praktiken stellen ein zentrales künstlerisches Medium in der Kommunikation politischer Inhalte dar. Die Wurzeln der Performance Kunst sind im Dada und Surrealismus des frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt. Spätestens seit den 1950er Jahren erlebt die Performance Kunst einen Hype, der sich bis heute gehalten hat. War früher der Körper der Künstlerin/des Künstlers über Bilder und Objekte implizit eingeschrieben, tritt er spätestens in den 1960er Jahren in den Vordergrund und dient als Arbeitsmittel in der Kunst. Die neuen künstlerischen Mittel der Auseinandersetzung mit sozialpolitischen, wirtschaftskritischen Problemen ab den 1950er Jahren waren schließlich die Kombination verschiedener medialer Ausdrucksformen und in deren Zentrum die Performance. Das Interesse für den Einsatz des Körpers als künstlerisches Medium besteht gerade in der politischen Kunst bis heute. Performance Kunst lebt von ihrer Zeitlichkeit, Vergänglichkeit und Nicht-Wiederholbarkeit. Durch den Einsatz des Körpers als künstlerisches Instrument wird ein direkter Dialog mit dem Publikum möglich, welcher in seiner Art einzigartig bleibt.

In der Herausbildung der Performance als eigenständige Kunstform der bildenden Künste spielt die Fluxusbewegung eine ausschlaggebende Rolle. Performance wurde zum wichtigsten Arbeitsmittel des Fluxus und erlangte in den 1960er Jahren schnell Popularität. Die Fluxus-Künstler_innen orientierten sich oder entstammten dem Dunstkreis rund um das Black Mountain College in North Carolina. Dieser Sammelpunkt von Künstler_innen, der neuen Avantgarde erwies sich als fruchtbares Fundament für die Entwicklung einer neuen, kritischen Kunstszene. Diese breitete sich ab den frühen 1960er Jahren von New York City rasch international aus. Am BMC trafen aus Europa emigrierte Bauhäusler_innen wie Annie und Joseph Alber, Walter Gropius und Xandi Schawinsky auf den jungen Komponisten John Cage, den Choreographen und Tänzer Merce Cunningham, den Schriftsteller Charles Olsen, den Architekten Buckminster Fuller und viele weitere junge aufstrebende Künstler_innen, welche den Weg in die neue Avantgarde bereiteten. Am Black Mountain College wurde möglichst auf Augenhöhe gearbeitet, gelehrt, gelernt und gelebt. Die Ausbildungsstätte war an eine Farm angegliedert, in der die Studierenden arbeiteten, es wurde gemeinsam gegessen und es wurden Ausflüge unternommen. Dieses intensive Zusammenleben förderte neben den von Joseph Albers erstellten Lehrplänen, die sich wiederum am Erfahrungslernen von John Dewey orientierten, den kreativen Austausch unter den Anwesenden.

Als das College 1956 wegen finanzieller Probleme schließen musste, verlagerte sich die Szene nach New York, wo 1963 durch George Maciunas Fluxus-Manifest die offizielle Geburtsstunde des Fluxus einen neuen Weg in der Kunst markiert. Die Fluxus-Bewegung war zentral für die Etablierung von Performance Kunst durch ihre Arbeitsweise und vor allem der dahinterstehenden Haltung der Fluxus-Künstler_innen, die Performance als primäres Medium zur Infragestellung herrschender gesellschaftlicher Werte und Normen der Zeit einsetzte.

Fluxus-Kunst wird auch als Anti-Kunst bezeichnet, da sie gerade die bis dahin bestehende Produktion und Rezeption von Kunst oft radikal und humoristisch kritisiert, ihr Publikum mit inhaltsleeren oder vermeintlich inhaltsleeren Werken konfrontiert und provoziert und diese dann möglicherweise unkommentiert stehenlässt. Gerne wird das Publikum in Performances einbezogen, oft mit genauen

Handlungsanweisungen, so genannten Scores. Diese Scores dienen der Beschreibung von Abläufen von Performances und der Dokumentation der Fluxus-Aktionen. Fluxus-Künstler_innen arbeiten verstärkt im Kollektiv, orientieren sich an den Arbeiten und kollaborieren beispielsweise durch Bezugnahmen unter anderem mithilfe der Scores, welche Performances beschreiben, die gezielt für Kolleg_innen verfasst werden.

Der Hype um die Fluxus-Bewegung flaut in den 1970er Jahren ab und der Name verschwindet in der Tagespresse. Viele Künstler_innen der 1970er Jahre orientieren sich an der Arbeitsweise des Fluxus und nehmen die Haltung des Fluxus auf, transformieren diese und wenden diese an den Streitthemen des Jahrzehnts an. Die Etablierung der Performance in den bildenden Künsten ist in den 1970er Jahren bereits eine Selbstverständlichkeit, aber auch in der darstellenden Kunst profitieren beispielsweise Neue Musik und Tanz von den Erfahrungen, welche durch Fluxus-Kunst ermöglicht wurden.

Quellenverzeichnis:

Bibliographie

Adorno, Theodor W. 2003 (1977): Die Kunst und die Künste. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen Ohne Leitbild. S. 432-453.

Baas, Jacquelynn (Hg.) 2011: Fluxus and the Essential Questions of Life. Hood Museum of Art, Dartmouth College, University of Chicago Press. Chicago and London.

Carlson, Marvin 1996: Performance: A Critical Introduction. Routledge, London/ New York.

Dezeuze, Anna 2006: The 1960s: A Decade Out-of-Bounds. In: Jones, Amalia (Ed.) 2006: A Companion to Contemporary Art since 1945 : Blackwell Publishing. UK. S. 38-59

Dreher, Thomas 2001: Performance art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia. Fink. München.

http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Kunst_Titel.html

http://dreher.netzliteratur.net/2_Perform_n.45_Einf.html

http://dreher.netzliteratur.net/2_Cage.pdf

Ellert, JoAnn C. 1972: The Baushaus and Black Mountain College. In: The Journal of General Education. Vol. 24, No. 3 (Oct. 1972). Penn State University Press. pp. 144-152. <https://www.jstor.org/stable/27796320>

Flick, Harrison (Hg.) 2016: Why Art for Social Change? An ASC! Research Project. Simon Fraser University, Vancouver, Canada, 2016.

Friedmann, K./Smith, O./Sawchin, L. 2002: the Fluxus Performance Workbook. Performance Research e-Publications.

Fusco, Coco 2017: Decades of Identity Politics/Jahrzehnte der Identitätspolitik, in: Texte zur Kunst. 107. September 2017. S. 114-121.

Gatercole 2006: "I'm sort of sliding around in place . . . ummm . . .": Art in the 1970s. In: Jones, Amalia (Ed.) 2006: A companion to contemporary art since 1945 : Blackwell Publishing. UK.

Garneau, Nicole/Cushwa, Anne (Ed.) 2018: Performing Revolutionary. Art, Action. Activism. University of Chicago Press. Chicago.

Goldberg, RoseLee 1988: *Performance Art from Futurism to the Present*. Erweiterte Neuauflage. Penguin. London.

González, Jennifer/Posner, Adrienne 2006: Fracture for Change: US Activist Art since 1950 In: Jones, Amalia (Ed.) 2006: A companion to contemporary art since 1945 : Blackwell Publishing. UK. 212-230

Janecke, Christian (Hg.) 2004: Performance und Bild. Performance als Bild. PHILO & PhiloFineArts, Hamburg

Jones, Amalia (Ed.) 2006: A companion to contemporary art since 1945 : Blackwell Publishing. UK.

Kellein, Thomas/Hendricks, Jon 1995: Fluxus. London [u.a.] : Thames and Hudson.

Phillpot, C., 1988: Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection" at The Museum of Modern Art Library, November 17, 1988 - March 10, 1989],

Rothfuss, Joan 2014: The improbable Life of Charlotte Moorman. MIT Press. Cambridge/London.

Schneemann, Carolee/Stiles, Kristine 2010: Correspondence course : an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle. Duke University Press. Durham, N.C.

Sohm, H. 1970. Happening und Fluxus. Katalog zur Ausstellung von 6.11.1970-6.1.1972. Kölnischer Kunstverein. Köln.

Spiegel, JB 2017: Theoretical Debates Concerning Community Engaged Art: An overview in selected quotes and critiques. The Art of Changing the World Conference, Ottawa, November, 2017.

Steinberg, Leo 1972: Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art. Oxford University Press. New York.

Wood, Catherine 2012: Werk und Arbeit, In: Dzievior, Y./Engelbach, B. 2012: Yvonne Rainer. Raum Körper Sprache. Kunsthaus Bregenz. Museum Ludwig. Köln. S. 49-64

Weiterführende Literatur

Bishop, Claire 2012: Artificial Hells. Verso. London.

2006: The social Turn: Collaboration and its Discontents. Artforum. London.

Dzievior, Y./Engelbach, B. 2012: Yvonne Rainer. Raum Körper Sprache. Kunsthaus Bregenz. Museum Ludwig. Köln.

Singerman, Howard 2006: Pictures and Positions in the 1980s. In: Jones, Amalia (Ed.) 2006: A companion to contemporary art since 1945 : Blackwell Publishing. UK. S. 93-106

Abu-Lughod, Lila 1991: Writing against culture. In: Fox, Richard, G.: Recapturing anthropology: working in the present. Pp 137-161. School of American Research Press. Santa Fe.

Internetquellen

Joseph Beuys, Filz TV: <https://www.youtube.com/watch?v=5hyZyReOa2c> (2.2.2020)

Blackmountain College: <https://hyperallergic.com/540010/over-3000-materials-from-the-black-mountain-college-archives-will-be-digitized/> (2.2.2020)

https://hyperallergic.com/407893/the-sensuous-immersion-of-fluxus-sound-art/?fbclid=IwAR2yH4wLslg-g9dxfvnK6u9dW_NfQrPA_IMk2voxMBR0vTjLRrPTp6yU_bs (12.2.2020)

https://www.theartstory.org/movement/black-mountain-college/history-and-concepts/#beginnings_header (12.2.2020)

<https://www.widewalls.ch/black-mountain-college/> (12.2.2020)

Duchamp, Marcel: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/ (2.2.2020)

Interview : <https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk> (2.2.2020)

Fluxus: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> (12.2.2020)

<https://www.theartstory.org/movement/fluxus/> (12.2.2020)

<https://www.britannica.com/art/Fluxus> (12.2.2020)

<https://www.moma.org/collection/terms/43> (12.2.2020)

Fluxfilm Anthology: <http://digitalbigscreen.si/?p=664&lang=en> (12.2.2020)

Happening: <https://base.uni-ak.ac.at/image/collection/146/> (12.2.2020)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening> (12.2.2020)

Performance Art: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art> (12.2.2020)

Anhang

Beispiele für Scores

Genpei Akasegawa (Date unknown) Kompo

Conductor wraps his baton with paper and string. Performers wrap their instruments.

George Brecht (1959) Drip Music

For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second Version (1959)

Dripping

Word Event, Fluxversion 1 (1961)

The audience is instructed to leave the theater.

Tea Event (1961)

preparing empty vessel

Tea Event, Fluxversion 1 (1961)

Distill tea in a still

Ken Friedman, Fruit Sonata (1963)

Play baseball with a fruit

Dick Higgins, Danger Music Number One (1961)

Spontaneously catch hold of a hoist hook and be raised up at least three stories.

Danger Music Number Two (1961)

Hat. Rags. Paper. Heave. Shave.

Danger Music Number Nine (for Nam June Paik) (1962)

Volunteer to have your spine removed.

Danger Music Number Eleven (for George) (1962)

Change your mind repeatedly in a lyrical manner about Roman Catholicism

Bengt af Klintberg, Food Piece for Dick Higgins (1963)

A rich variety of food has been placed on a table. The performer starts to take food and put it in his mouth, but he drops the food to the floor the same moment it touches his lips. He takes as much food as in a regular meal, but when he has finished all food is on the floor in front of him.

Alison Knowles, Proposition (1962)

Make a salad.

Variation #1 on Proposition (1964)

Make a soup.

Nivea Cream Piece

First performer comes on stage with a bottle of Nivea Cream or (if none is available) with a bottle of hand cream labeled "Nivea Cream". He pours the cream onto his hands and massages them in front of the microphone. Other performers enter, one by one, and do the same thing. Then they join together in front of the microphone to make a mass of massaging hands. They leave in the reverse of the order in which they entered, on signal from the first performer.

Nam June Paik, Prelude (Date unknown)

Audience seats are tied up to backs before performance.

Fluxus Hero or Heroine (For Frank Trowbridge) (Date unknown)

Piss on the subway tracks and thus stop the train.

Bachelorarbeits-Score: Wie Mensch eine Bachelorarbeit unnötigerweise, bis zum letzten Moment und nur für das individuelle Unbehagen hinauszögern kann:

1. Nimm eine künstlerische Arbeit, oder die theoretische Auseinandersetzung damit. Lese die Arbeit. Fasse sie mit eigenen Worten zusammen.
2. Mache das gleiche mit 3-4 in Relation befindlichen Arbeiten.
3. Finde die Zusammenhänge, erkenne die Differenzen.
4. Schreibe einen Text im Umfang von 40 000 Zeichen darüber.
Kuriere eine Lungenentzündung.
5. Denke darüber nach, was dich an diesem Thema interessiert und ob dir dein Text gefällt.
Lass Wochen vergehen.
Wechsle den Wohnsitz.
Ändere das Thema.
6. Lies weitere Texte. Mache dich vertraut mit weiteren künstlerischen Arbeiten. Lass dich von deinem Interesse leiten.
7. Verwirf den vorherigen Text.
Lass Monate vergehen.
Ändere das Thema.
8. Wiederhole 4.-7. 3 Mal.
Brich dir den Arm.
9. Schreibe im letzten Moment über ein Thema, das dich gerade wirklich fesselt.

