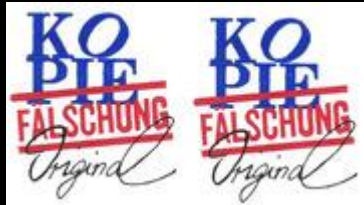


Geschichte der Kunst VI. Das 20. Jahrhundert





Kunstgeschichte. Vorträge am Donnerstag **Original, Kopie und Fälschung**

06.06.

Prof. Dr. Henry KEAZOR, Heidelberg:
»Der gefälschte „Sidereus Nuncius“ Galileo Galileis zwischen Original, Faksimile und Fälschung«

27.06.

PD Dr. Dr. Grischka PETRI, Bonn:
»Ent-Täuschung. Fälschung und Plagiat im Gefüge ästhetischer und normativer Erwartungshaltungen« (Beginn ausnahmsweise erst 19:30!)

04.07.

Hubertus BUTIN, Berlin:
»Die Crux mit dem Original – ein Begriff und seine Grauzonen in der Kunstgeschichte und im Rechtswesen«

11.07.

Franziska BRINKMANN, M.A., Karlsruhe:
»Formen der Kopie – Von der Fälschung bis zur Hommage«

18.07.

Dr. Amrei BÄHR, Düsseldorf:
»Artefakte und ihre Kopien«

Donnerstags, 19:00 Uhr s.t.

Die Vorträge werden ca. 45 Minuten dauern.
Eine anschließende Diskussion ist vorgesehen.

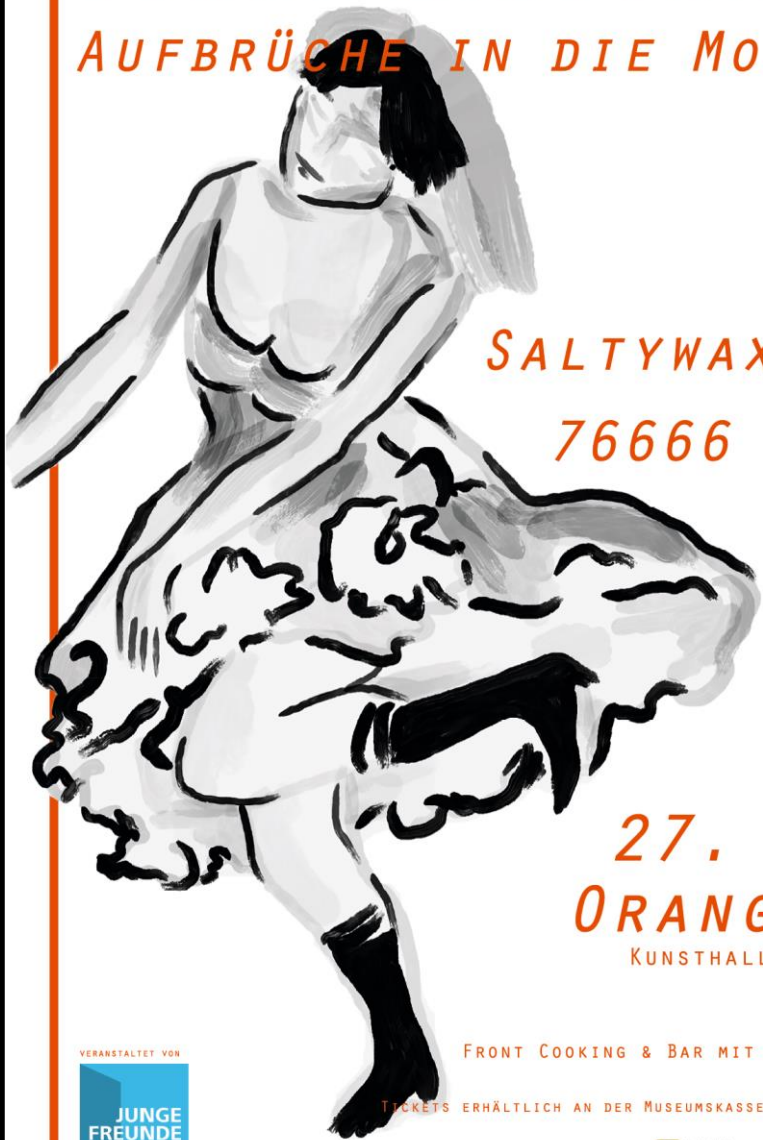
Fakultät für Architektur

Hörsaal 9
Gebäude 20.40
Englerstraße 7
76131 Karlsruhe

Institut für Kunst- und Baugeschichte
Fachgebiet Kunstgeschichte
Prof. Dr. Jehle/Prof. Dr. Dreier
Kontakt: oliver.jehle@kit.edu
<https://kg.ikb.kit.edu/>

JUNGE KUNSTNACHT

AUFBRÜCHE IN DIE MODERNE



SALTYWAX
76666

IMPULSE VON
PROF. DR. INGE HINTERWALDNER
& PROF. DR. OLIVER JEHLE

PERFORMANCES VON
HEIDRUN SCHMIEDEL & DOMINIK HÖSS

27. JULI
ORANGERIE

KUNSTHALLE KARLSRUHE
AB 20 UHR

FRONT COOKING & BAR MIT SPECIAL DRINKS

VVK: 6,- €

TICKETS ERHÄLTICH AN DER MUSEUMSKASSE UND IM ONLINESHOP

VERANSTALTET VON



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON



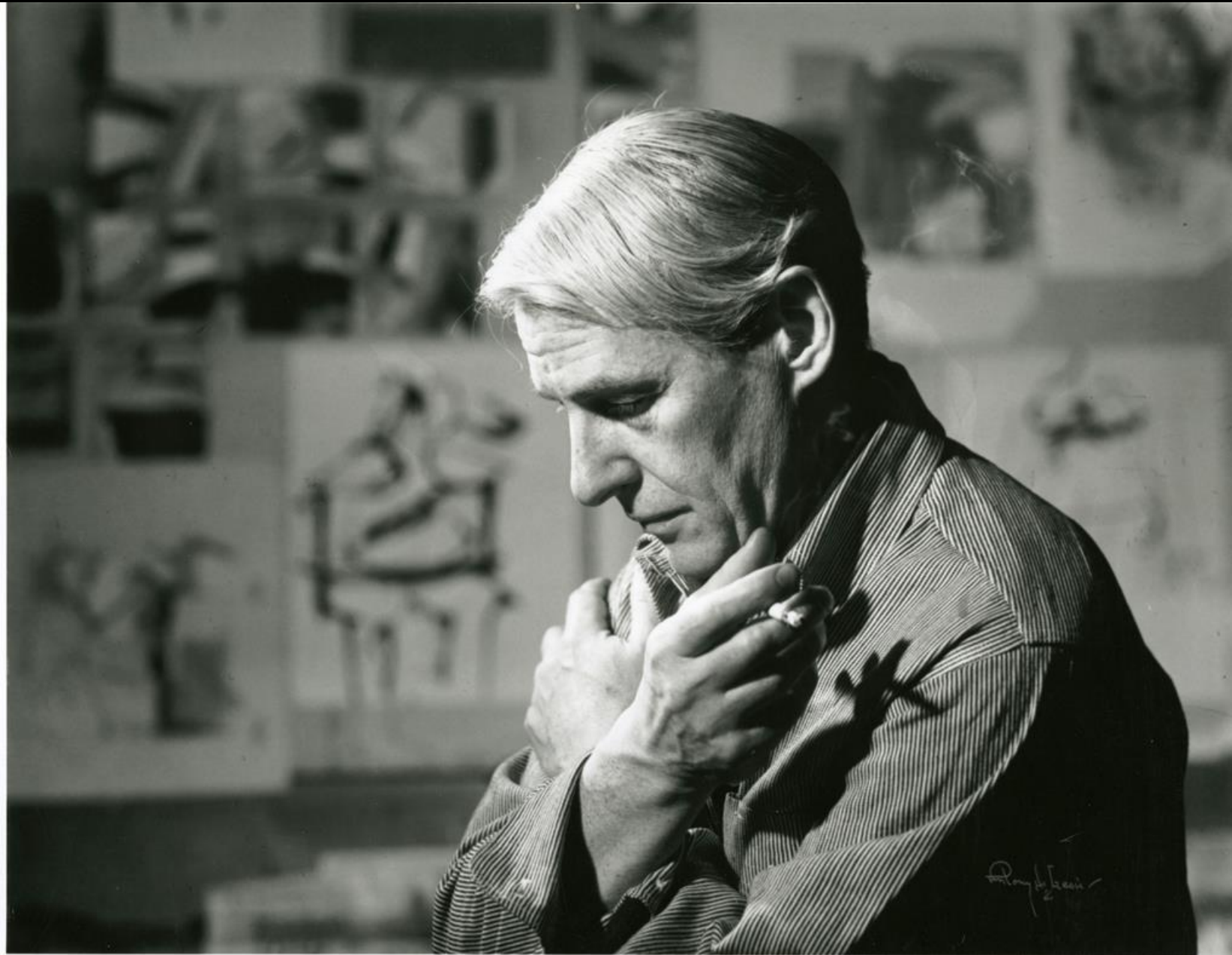
PapierFischer
SCHREIBWAREN



**Die Klausur zur Vorlesung Für Kunsthistoriker*innen
findet am 25.07.2019 um 9.45 Uhr statt.**

**Die Klausur zur Vorlesung Für Architekturstudierende
(6. Semester) findet am 26.07.2019 um 9.45 Uhr im
Neuen Hörsaal statt.**

Der gestische Abstrakte Expressionismus



Willem de Kooning (1904-1997) in
seinem Atelier, Smithsonian
Institution Archives. Local Number
SIA2011-2241.



Willem de Kooning (1904 –1997), *Woman I*, 1950–52,
New York: Museum of Modern Art, 192,7 x 147,3 cm.



Willem de Kooning (1904 –1997),
Woman I, 1950–52, New York: Museum
of Modern Art, 192,7 x 147,3 cm.



Die **Venus von Willendorf** ist eine 1908 entdeckte, rund 11 cm große und knapp 30.000 Jahre alte Venusfigurine.



Willem de Kooning (1904 –1997), Woman II, 1952



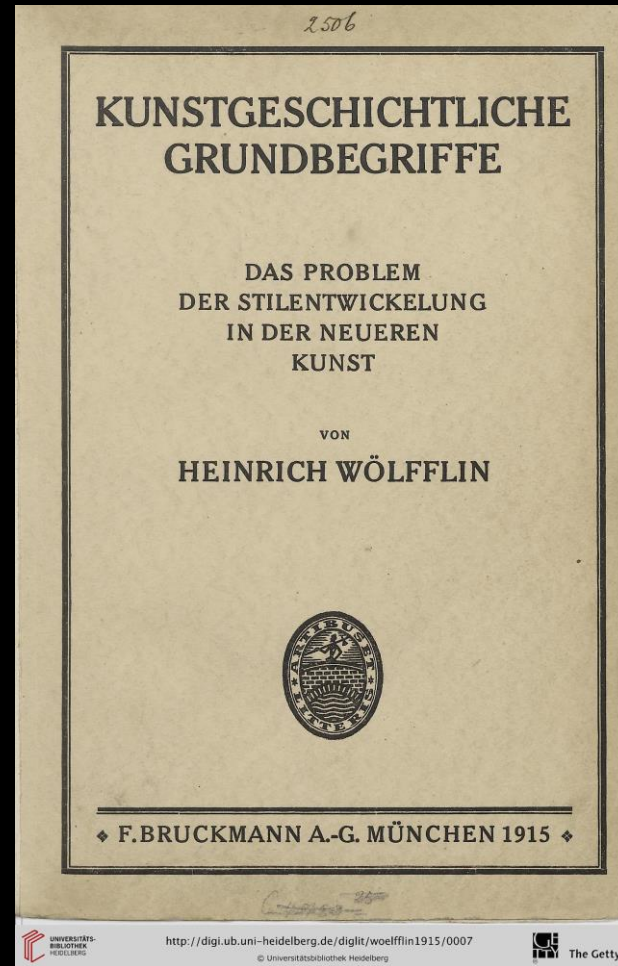
Willem de Kooning,
Woman II. Auf der
Ausstellung "Die Neue
Amerikanische Malerei" in
der Hochschule für
Bildenden Künste in Berlin,
1958.

Post painterly abstraction: Die Idee der nachmalerischen Abstraktion



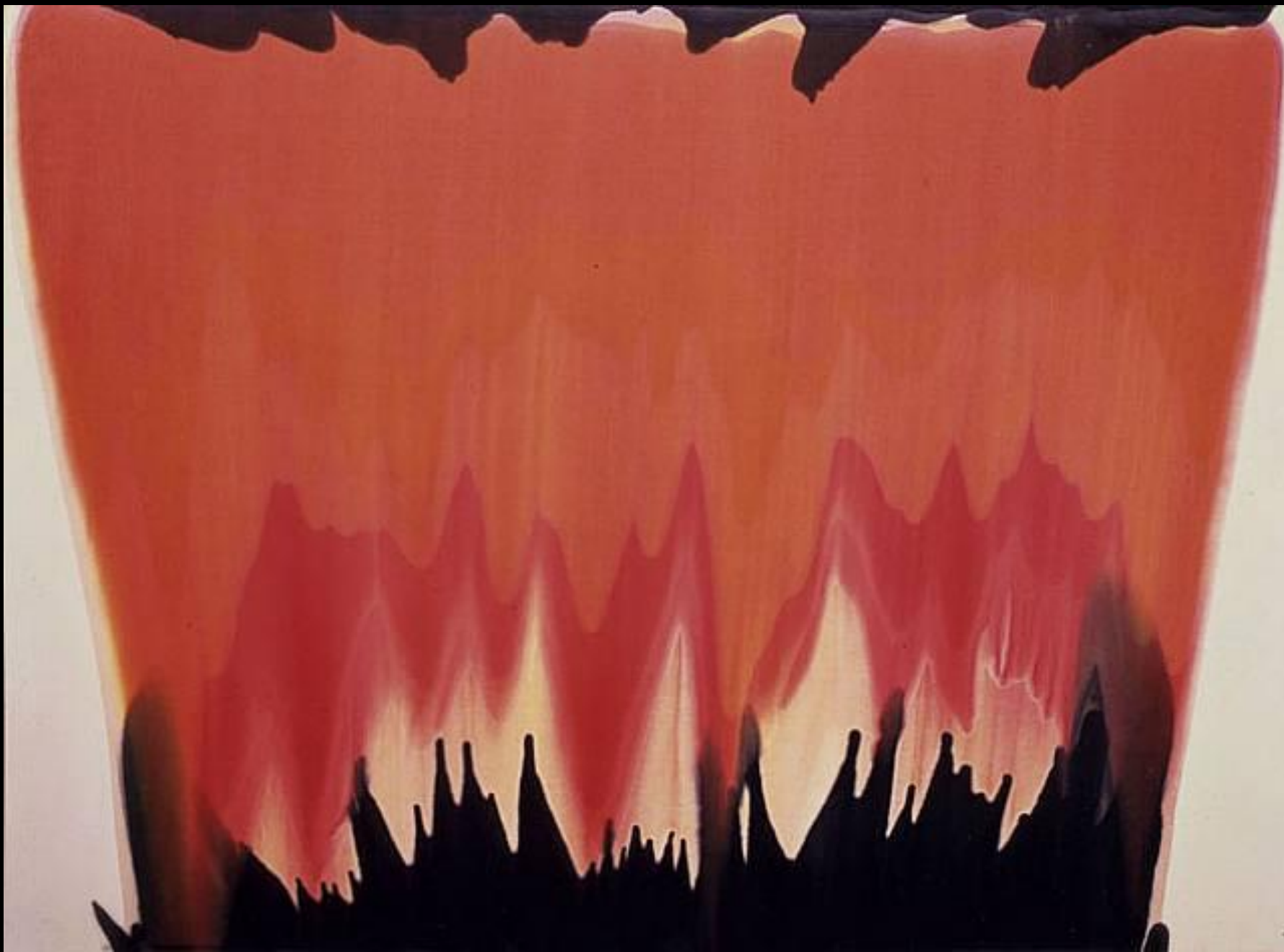


Clement Greenberg





Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea*, 1952



Morris Louis, *»Saf Dalet«* 1959, 249,9 x 342,9 cm, Paul Kasmin Gallery, New York



Morris Louis, Hot Half, Washington, 1960, Acryl auf Leinwand, 161 x 161 cm



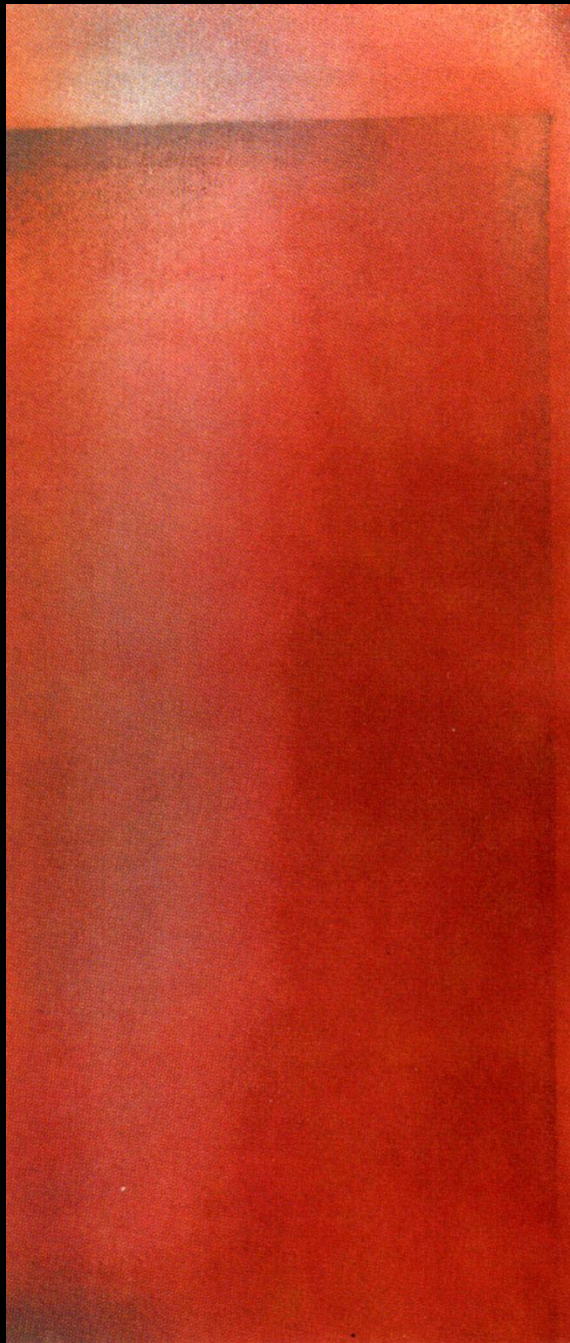
Morris Louis, (1912-1962), *While*, New York (US), Privatbesitz



Morris Louis, *Beta Kappa*, Washington, D.C., Acryl auf Leinwand, 1961



Kenneth Noland,
Reverberation (Widerhall), 1961,
Colorado (US),
The John and Kimiko
Powers Collection



Jules Olitski,
Prince Patutsky's Command,
1966

Im Jahre 1949 hatte die Firma *Bocour Artist Colors* ein Sortiment von Acrylfarben, die in Terpentin gelöst waren, unter dem Namen *Magna* eingeführt. Helen Frankenthaler benutzte diese Farben auf ungrundierten und noch nicht auf Keilrahmen aufgespannten Leinwänden.

Diese neuartigen flüssigen Magna-Farben konnten „körperlos“ aufgetragen werden, Die Leinwand saugte sich mit ihnen voll, so dass sie nicht als Markierung auf einem Träger sondern als innige Färbung des Trägermaterials selbst erschienen.

Verdünnte Ölfarben konnte man nicht in gleicher Weise verwenden, da diese eine ungrundierte Leinwand zerstören würden.

„Louis spills his paint on unsized and unprimed cotton duck canvas, leaving the pigment almost everywhere thin enough, no matter how many different veils of it are superimposed, for the eye to sense the threadedness and wovenness of the fabric underneath. But ‚underneath’ is the wrong word. The fabric being soaked in paint rather than merely covered by it, becomes paint itself, color in itself, like dyed cloth the threadedness and wovenness are in the colour.“^[1]

^[1] Clement Greenberg, *Modernist Painting*, 97, 87, in: *CG The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago and London, 1993.

Clement Greenberg schreibt:

„The flatness toward which Modernist Painting orients itself can never be an utter flatness. The *heightened sensitivity* of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit *optical illusion*. The first mark made on a surface destroys its virtual flatness, and the configurations of a Mondrian still suggest a kind of illusion of a kind of third dimension. *Only now it is strictly pictorial, strictly optical third dimension.*“

Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: Gregory Battcock (ed.) *The New Art: A Critical Anthology*, New York 1966, p. 107.

“[The colored field] has ... to be uniform in hue, with only the subtlest variations of value if any at all, and spread over an absolutely, not merely relatively, large area. Size guarantees the purity as well as the intensity needed to suggest indeterminate space: more blue simply being bluer than less blue.“[\[1\]](#)

An anderer Stelle spricht er von „expanses of canvas so that they consumed one’s visual field.“[\[2\]](#)

[\[1\]](#) In: Michael Fried, Three American Painters, 251-252. CaF 22

[\[2\]](#) Clement Greenberg, Modernist Painting, 97, 87, in: CG The Collected Essays and Criticism, ed. John O’Brien, vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969, Chicago and London, 1993

„And yet the colors, the verticality, the concentricity, and the interlocking are not there for their own sakes. They are there, first and foremost, for the sake of feeling, and as vehicles of feeling. And if these paintings fail as vehicles and expressions of feeling, they fail entirely.“^[1]

^[1] Reprinted in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 153.

„Dadaismus

Der Dadaismus ist eine interdisziplinäre, kulturkritische Bewegung, die 1916 im Zürcher "Cabaret Voltaire" ihren Anfang nahm. Der Begriff "Dada" leitet sich von der französischen Kinderbezeichnung für "Steckenpferd" ab und bedeutet auf Rumänisch "ja, ja". Angeblich sind der Dichter Richard Huelsenbeck (1892-1974) und der Maler und Musiker Hugo Ball (1886-1927) beim zufälligen Blättern in einem Wörterbuch darauf gestoßen. Die beiden sich in diesem Vorgang offenbarenden Merkmale, Unsinn und Zufall, stellen bereits die wichtigsten Kennzeichen des Dadaismus dar. Die Dadaisten richteten sich gegen die in ihren Augen veralteten gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen, vor allem aber protestierten sie gegen den Krieg, dessen Sinnlosigkeit sie manifestieren wollten. Die Kunst der Dadaisten ist eine Kunst des Nonsens, sozusagen eine Antikunst, deren Prinzipien Tristan Tzara in seinem Manifest festhielt. Im Dadaismus wurde mit dem Kunstbegriff experimentiert, Alltagsgegenstände wurden zu Kunstobjekten erklärt. Zudem verflossen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen: Bei Bühnenauftritten wurden "bruitistische" (frz. bruit = Lärm) Konzerte, groteske Tänze und Gedichte aus inkohärent zusammengesetzten und sinnlosen Wortfetzen von absurd kostümierten Menschen dargeboten. All` diese Begebenheiten sollten den Zuschauer provozieren und zur aktiven Reaktion auffordern. Für die Dadaisten war das Irrationale die einzige Hoffnung auf die gesellschaftliche Genesung: Chaos und Anarchie sollten auf Vernunft und Logik basierende Systeme ersetzen.

Die Maschine war ein Leitmotiv des Dadaismus; allerdings wird diese - anders als bei den Futuristen - nicht verherrlicht, sondern als Symbol für die missratene gesellschaftliche Situation hinzugezogen. Der Kern der Strömung strahlte von Zürich bald nach ganz Europa und sogar in die Vereinigten Staaten aus, unterscheidet sich aber in den jeweiligen Schwerpunkten. Wichtige Künstler des Dadaismus sind Hans Arp, Johannes Baader, Hugo Ball, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hannah Höch, Francis Picabia, Kurt Schwitters und Tristan Tzara.“

Land Art I

Land Art ist eine Kunstrichtung, die gegen Ende der 1960er Jahre in den USA entstand. Getrieben von dem Bestreben, die Grenzen des etablierten Kunstbetriebes aufzubrechen, suchten die Künstler nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die außerhalb des Galerieraumes lagen. Vor diesem Hintergrund entdeckten sie die freie Natur und die ursprüngliche Landschaft als ihr Material. 1968 reisten Michael Heizer (geb. 1944) und Walter De Maria (geb. 1935) in die Mojave-Wüste, wo sie Zeichnungen in den Sand ritzten und den Erdboden aufgruben. Diese frühen Beispiele verweisen bereits auf die Problematik, Land Art-Projekte ins öffentliche Bewusstsein zu rücken, waren sie doch durch die Witterung der Vergänglichkeit preisgegeben. Die Präsentation von Land Art-Werken, die außerdem an mitunter entlegenen und schwer erreichbaren Orten realisiert wurden, erfolgte darum häufig über filmische oder fotografische Aufzeichnungen. Dies war die Grundlage für den Fernsehfilm "Land Art" aus dem Jahr 1969, in dem ephemere, eigens für diesen Beitrag ausgeführte Projekte aufgezeichnet und, initiiert von der Fernsehgalerie Gerry Schum, in Form einer "Fernsehausstellung" ausgestrahlt wurden.

<https://www.kettererkunst.de/lexikon/land-art.php>

Land Art II

Eine weiterführende theoretische Erweiterung des in der Land Art so bedeutungsvollen Wechselverhältnisses von Innen und Außen lieferte Robert Smithson (1938-73), der das dialektische Begriffspaar "site" und "nonsite" definierte: Meint "site" einen real existierenden Ort im Außenraum, so ist "nonsite" ein Werk im Innenraum, das aus dem realen Ort transformiert wurde und gleichzeitig auf ihn verweist. Meisterhaft wurde dieses Konzept von Robert Smithson selbst umgesetzt, wenn er beispielsweise für das Werk "A Nonsite, Franklin, New Jersey" (1968) Materialien von diesem Ort in den Galerieraum verlagerte und dort als Stellvertreter dieses Ortes präsentierte.

In den späten 1960er und den 1970er Jahren entstanden Schlüsselwerke der Land Art, zu denen unter anderem die verhüllte Küste Sidneys von Christo und Jeanne-Claude ("Wrapped Coast" 1968-69), Robert Smithsons am Ufer des Großen Salzsees in Utah gelegene spiralförmige Aufschüttung "Spiral Jetty" (1970) oder das "Lightning Field" (1977) von Walter de Maria gehören. Insbesondere den Arbeiten von Richard Long (geb. 1945) eignet eine reduzierte Formensprache sowie häufig ein konzeptueller Ansatz, wenn er beispielsweise durch wiederholtes Auf- und Abgehen eine gerade gezogene Spur im Gras hinterlässt ("A Line Made by Walking, England", 1967), weshalb Verbindungslinien zur Minimal Art ebenso wie zur Konzeptkunst gezogen werden können.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass in Europa und in den USA unterschiedliche Begrifflichkeiten für die Kunstrichtung verwendet werden: Während sich in den USA im Zuge der beiden wegweisenden Ausstellungen "Earth Works" (1968) und "Earth Art" (1969) die Ausstellungstitel als Termini etablierten, setzte sich in Europa - in Anlehnung an die gleichnamige Fernsehausstellung von 1969 - die Bezeichnung "Land Art" durch.

Störmanöver oder die Entgrenzung der Künste



Rauschenberg in his Front Street Studio, 1958

Ort der Freiheit: Das Black Mountain College



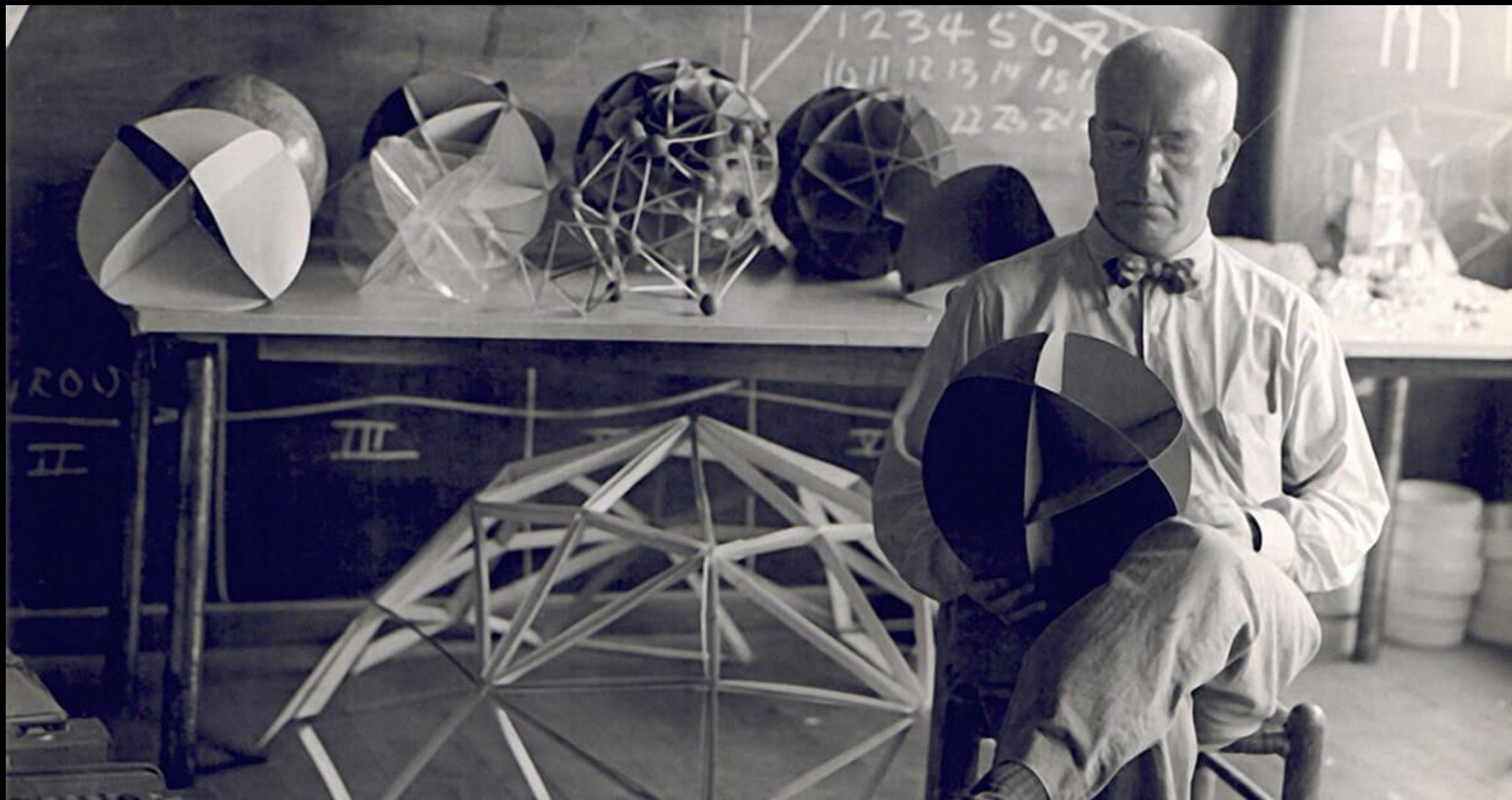
Black Mountain College:
Collegegebäude, A. Lawrence
Kocher (Architekt), Lake Eden
Campus, 1940-41. © Courtesy of
Western Regional Archives, States
Archives of North Carolina

Black Mountain – Ein interdisziplinäres Experiment von 1933 bis 1957

Die Lehrenden am Black Mountain College waren in diesen Jahrzehnten völlig frei in der Gestaltung ihres Unterrichts, es gab keinen vorgeschriebenen Studienplan.



Pioniere: Fotografieunterricht mit Josef Albers auf dem Lake Eden Campus um 1944

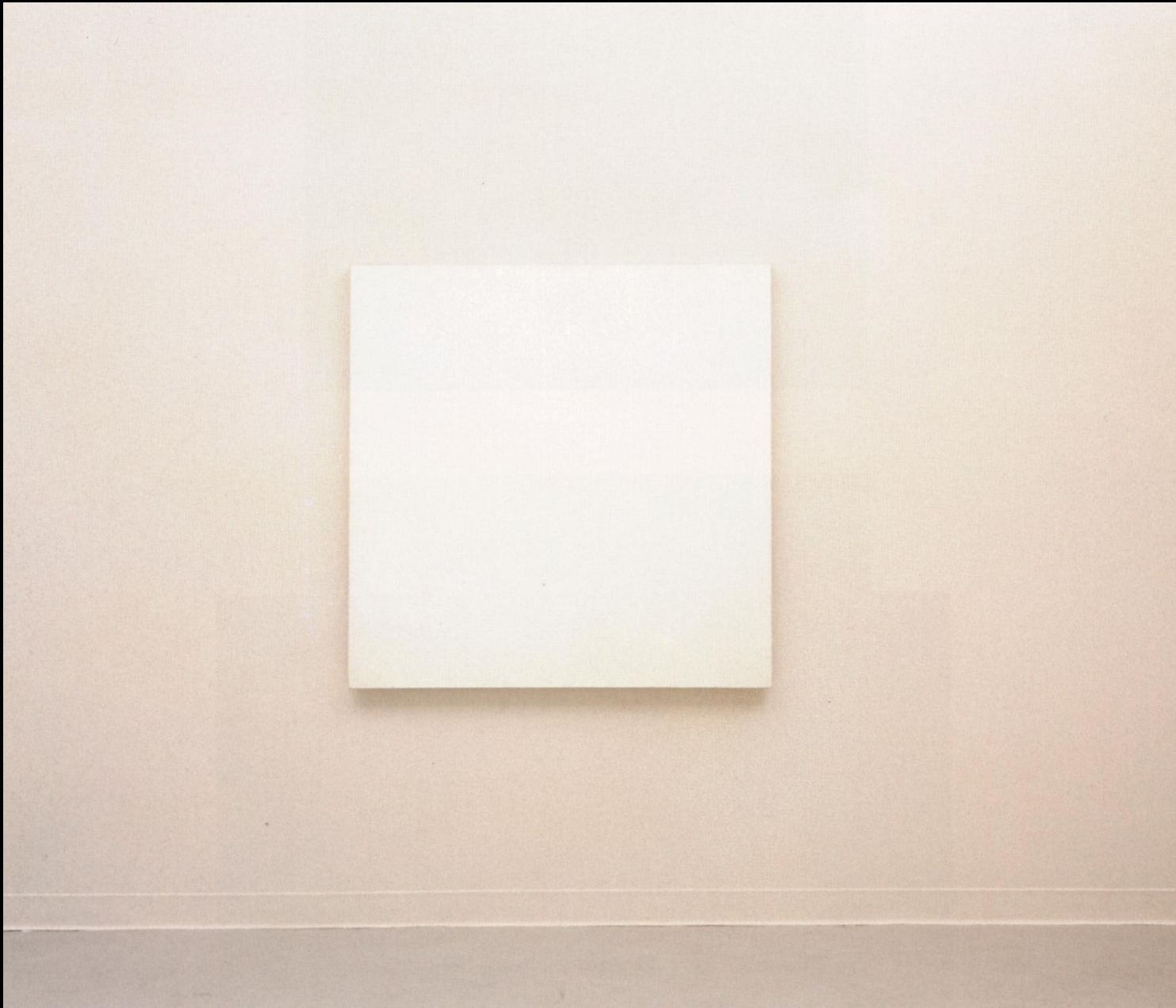




Masato Nakagawa, Buckminster Fuller's Dome, Demonstration of Plastic Skin



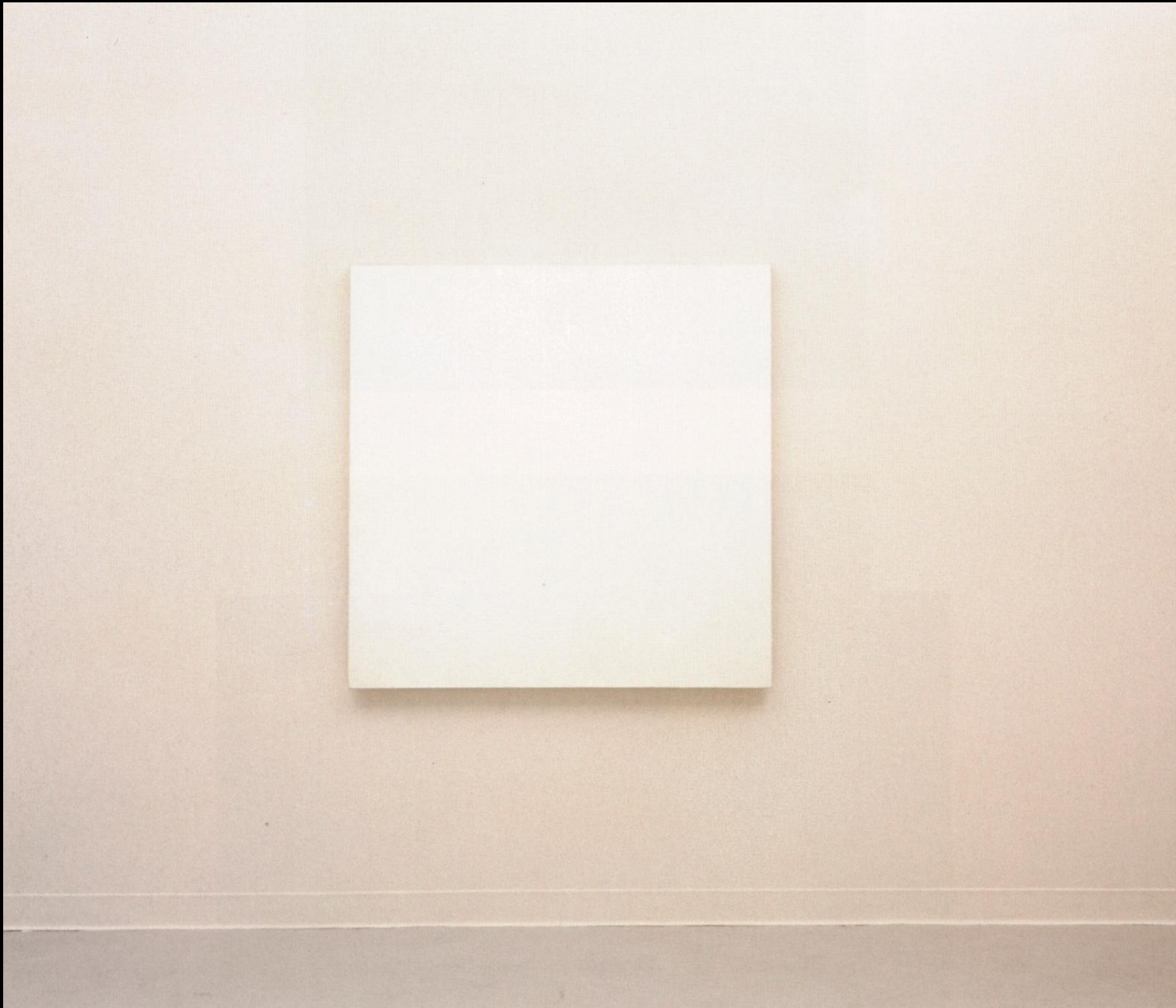
Robert Rauschenberg, Ohne Titel, um 1951,
Besitz des Künstlers, 181.6 x 134 cm.



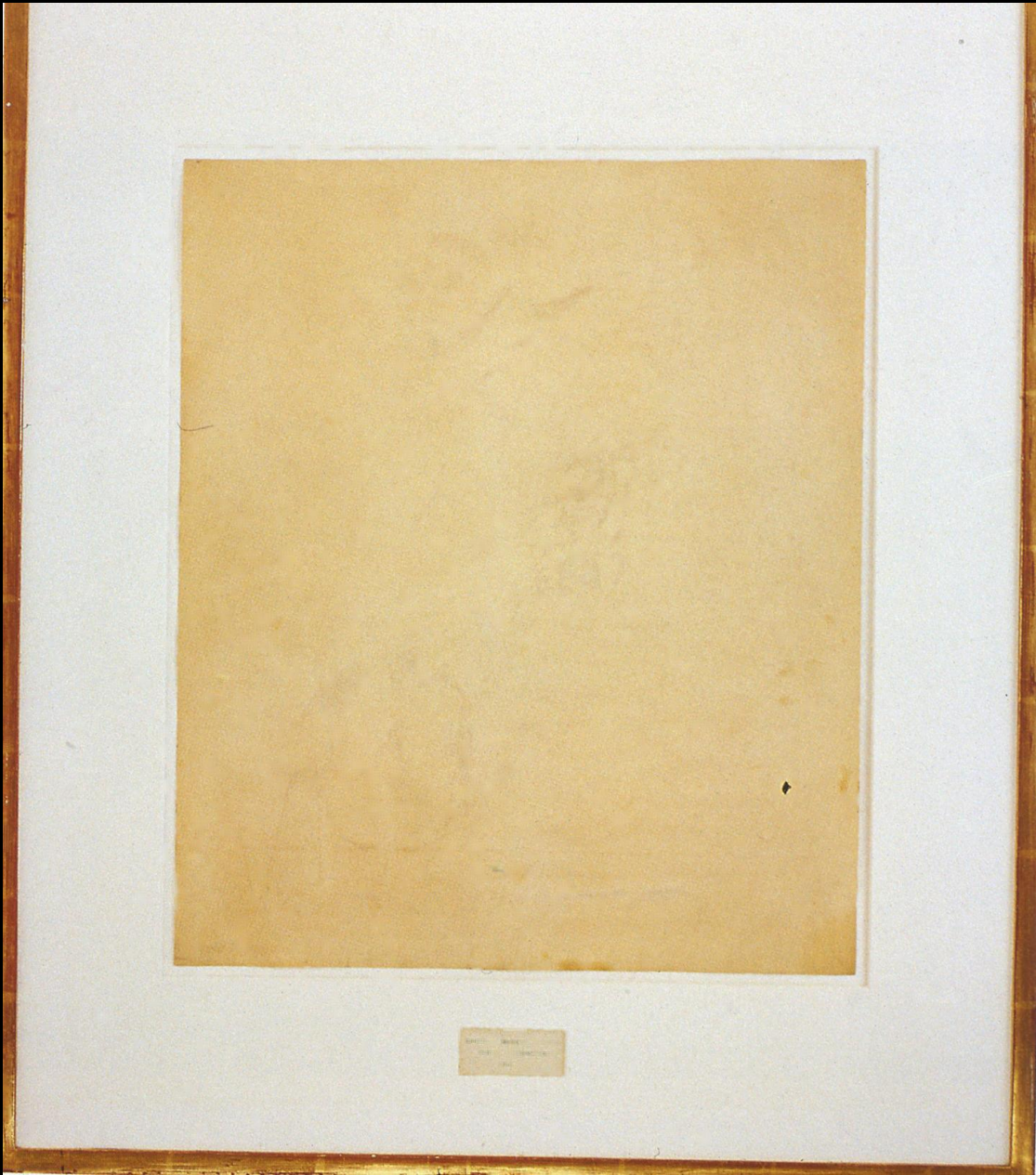
Robert Rauschenberg, *White Painting*,
1951, Besitz des Künstlers, 121.9 x 121.9
cm.

„They are large white (one white as one god) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. Dealing with the suspense, excitement, and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends. They are a natural response to the current pressures of the faithless and a promoter of institutional optimism. It is completely irrelevant that I am making them.“^[1]

^[1] Der Brief an Betty Parson datiert aus dem Jahr 1951; zitiert nach: RATCLIFF, S.122.



Robert Rauschenberg, *White Painting*,
1951, Besitz des Künstlers, 121.9 x 121.9
cm.



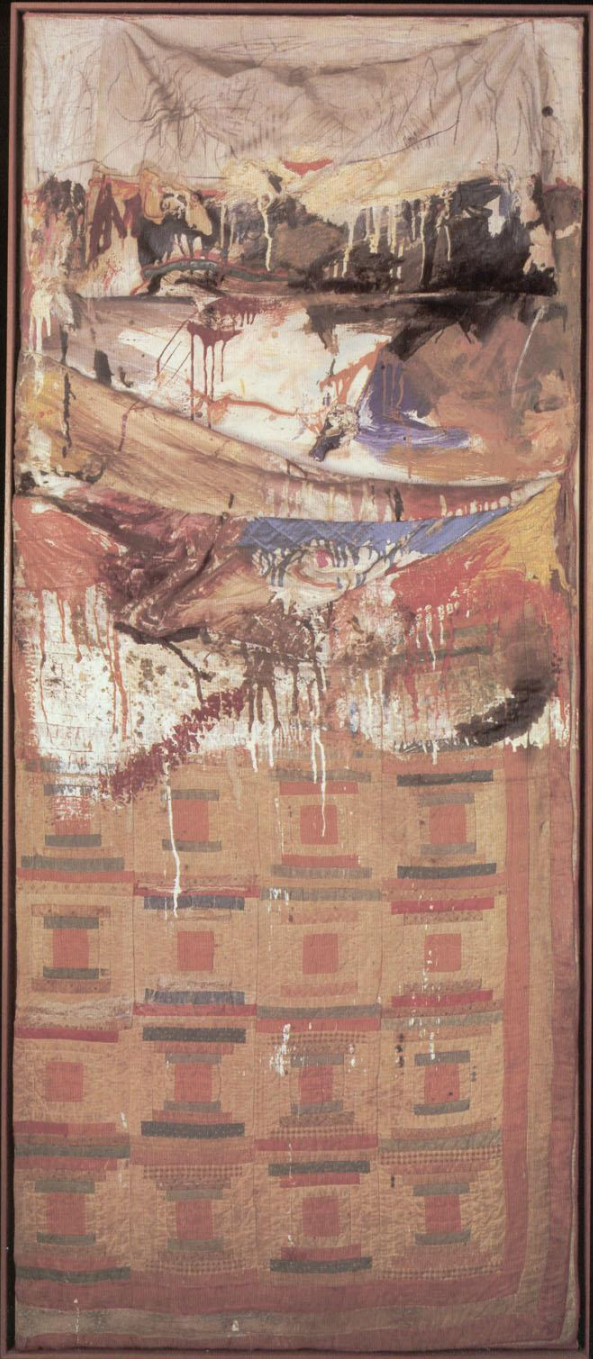
Robert Rauschenberg, Erased de Kooning, 1953,
64.1x55x1.3cm Technik: Spuren von Tinte und Kreide
auf Papier in Passepartout



Vincente Carducho, *Diálogos de la Pintura*,
Emblem, Madrid 1633



Robert Rauschenberg, **Charlene**, 1954, Combine: oil, charcoal, paper, fabric, newspaper, wood, plastic, mirror, and metal on four Homasote panels, mounted on wood with electric light, 89 x 112 x 3 1/2 inches (226.1 x 284.5 x 8.9 cm), Stedelijk Museum, Amsterdam



Robert Rauschenberg, Bed, 1955.

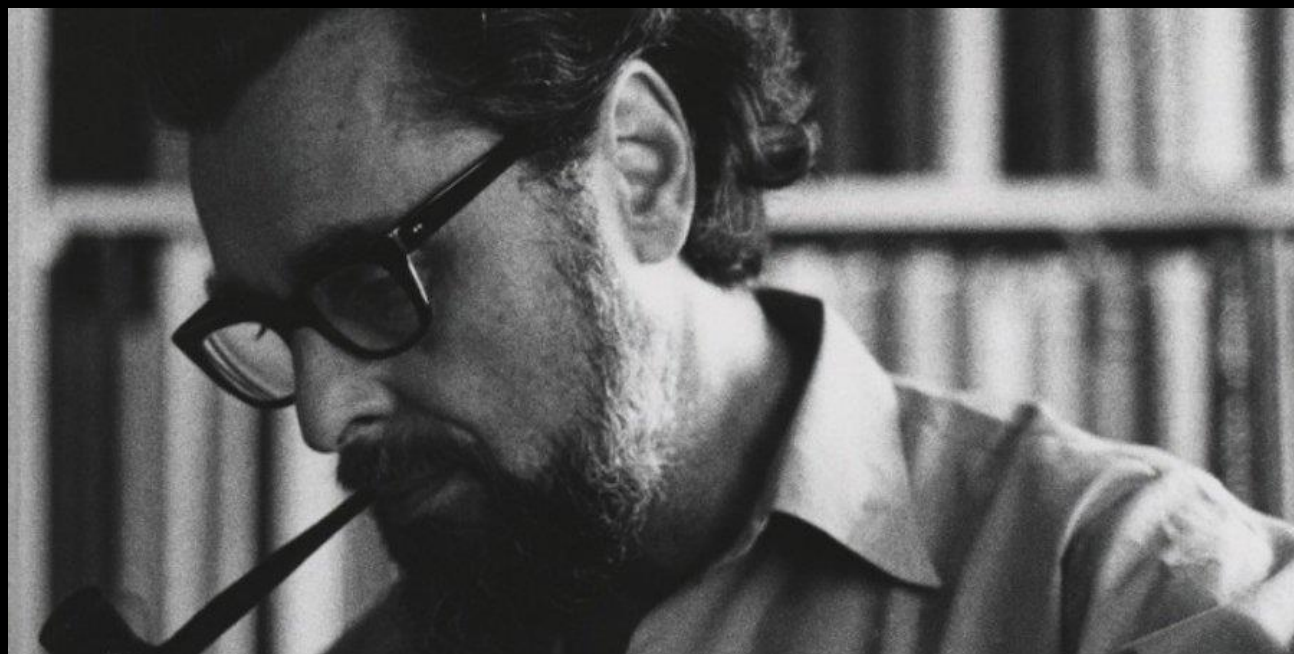
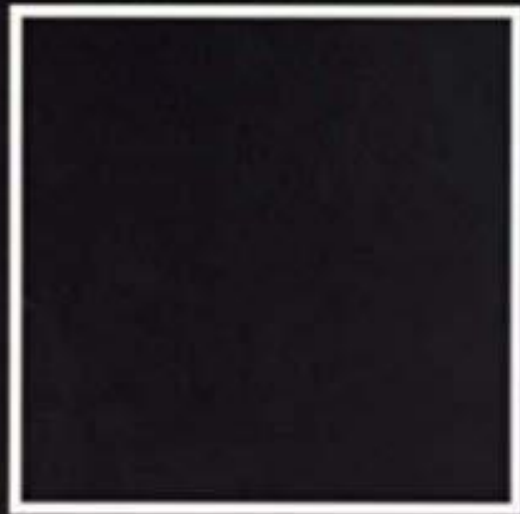


Robert Rauschenberg, Black Market, 1961, Installation, Skulptur.

Leo Steinberg

OTHER CRITERIA

Confrontations with Twentieth-Century Art



The critic and art historian Leo Steinberg
(Photo by Mark Feldstein)



Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84), Früchte- und Blumenkartusche mit Weinglas, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Robert Rauschenberg (1925-2008), *Reservoir*, 1961, Mischtechnik, zwei Uhren.

Kunst, Konsum und die ästhetische Ökonomie der Pop Art



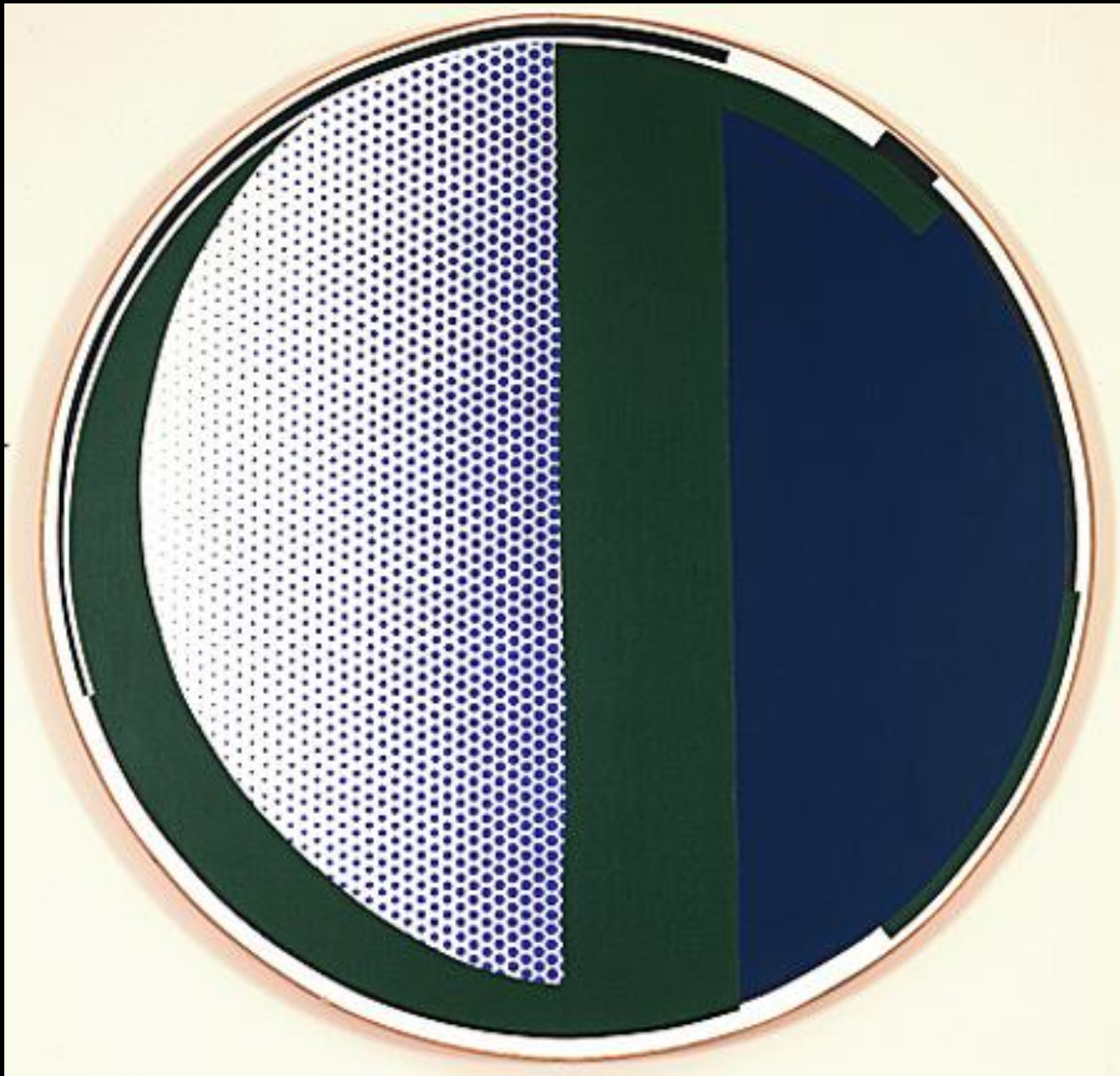


Der amerikanische Pop-Art-Künstler Roy Lichtenstein (1923–1997) vor seinem Bild „Whaam!“. In den Sechzigerjahren als „schlechtester Maler Amerikas“ verschrien, ist Roy Lichtenstein heute der populärste seiner Zeitgenossen.

Roy Lichtenstein: Mirror (1972)



Roy Lichtenstein in his studio at 36 West 26th Street, New York, 1964. © Ken Heyman/Courtesy The Roy Lichtenstein Foundation Archives



Roy Lichtenstein

Date: 1972

Style: Pop Art

Series: Mirror

Genre: interior

Media: magna, oil, canvas

Tag: mirrors

Location: Beyeler Foundation, Riehen, Switzerland

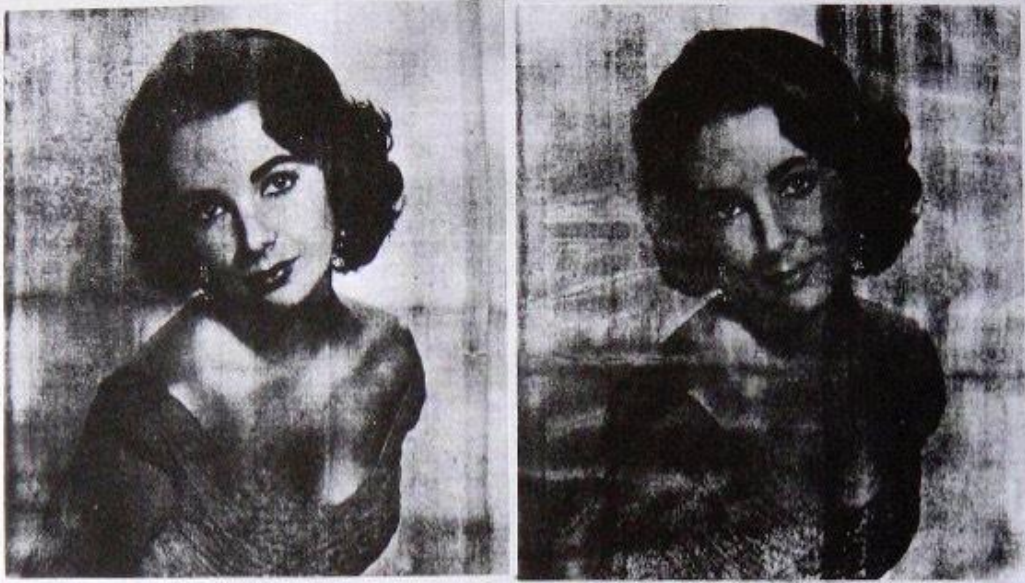


Andy Warhol entwickelte für dieses Bild die Technik des „Coke-Spill“, Copyright: The Andy Warhol Foundation

Das Großartige an diesem Land ist“, schreibt Warhol in seiner *Philosophy*, „dass in Amerika die reichsten Konsumenten im Wesentlichen die gleichen Dinge kaufen, wie dir ärmsten. [...] Der Präsident trinkt Cola, Liz Taylor trinkt Cola, und – stell dir vor – auch du kannst Cola trinken.“

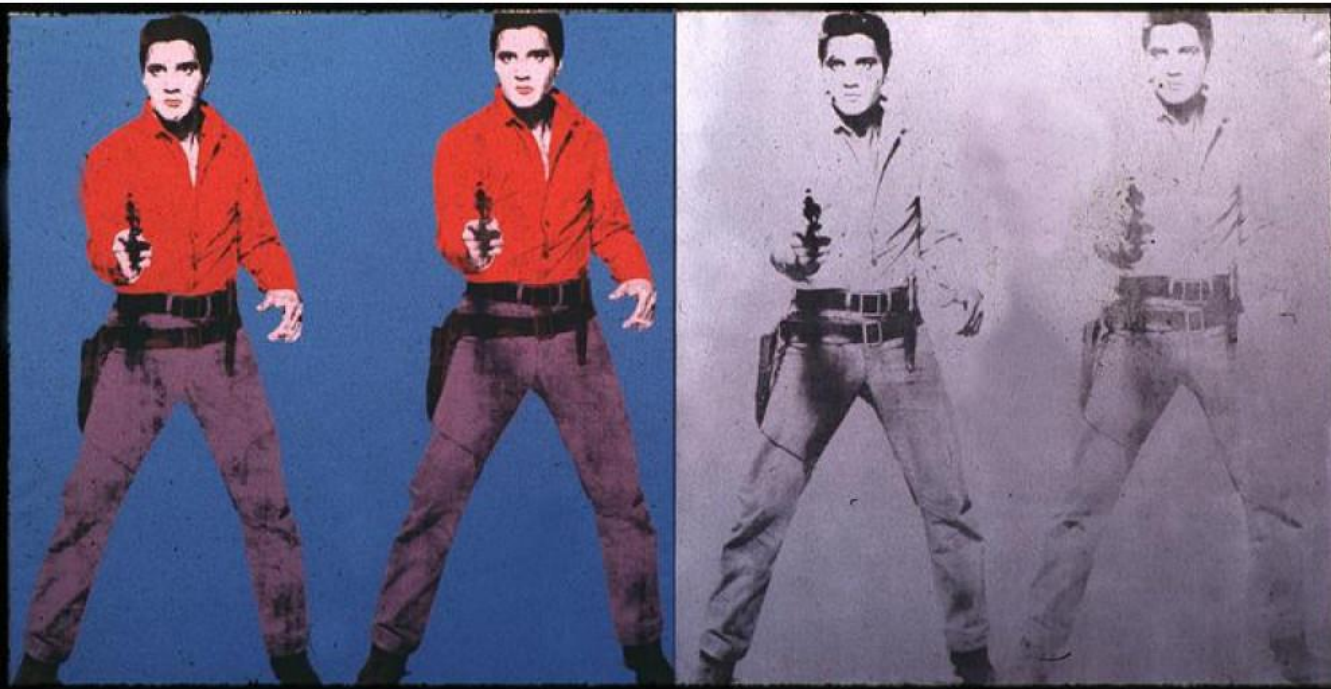


Andy Warhol with his dachshund Archie in 1973. © Jack Mitchell. Courtesy of the Whitney Museum of American Art.



Andy Warhol

Andy WARHOL, special Print "Double Liz" 1964

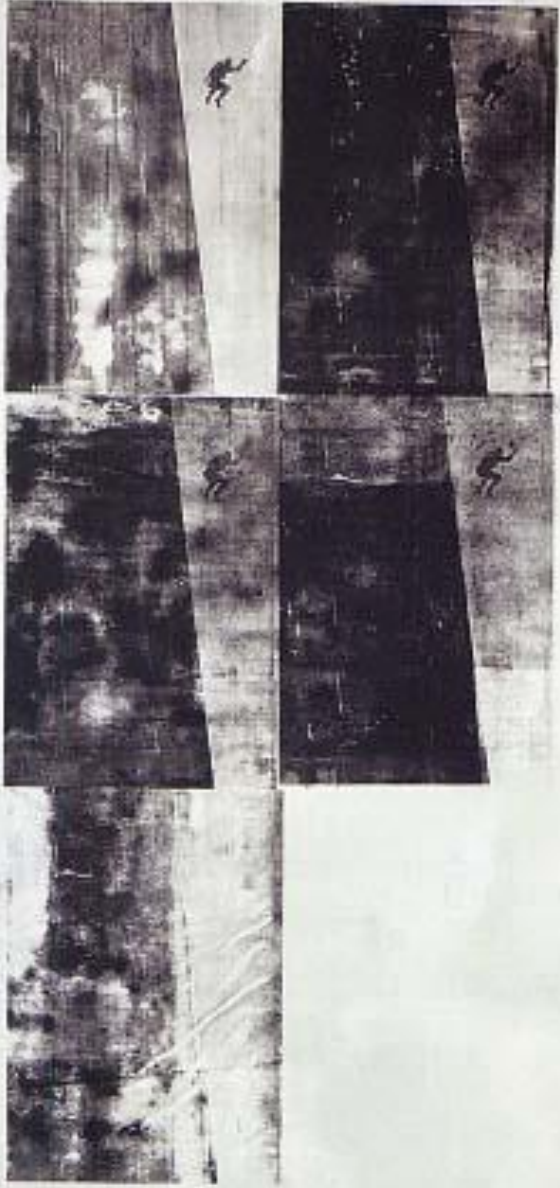




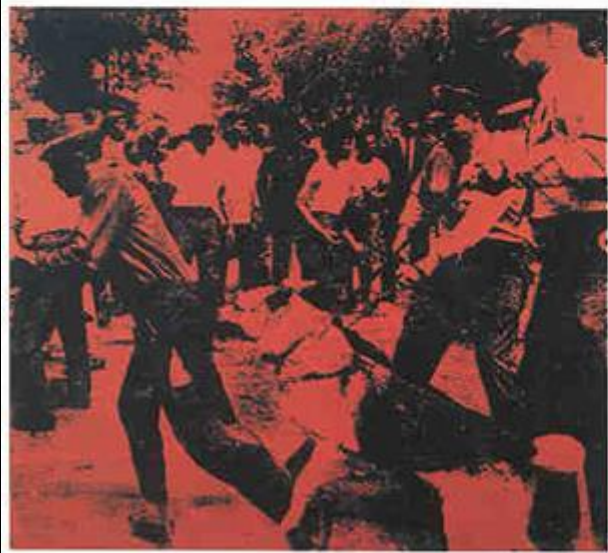
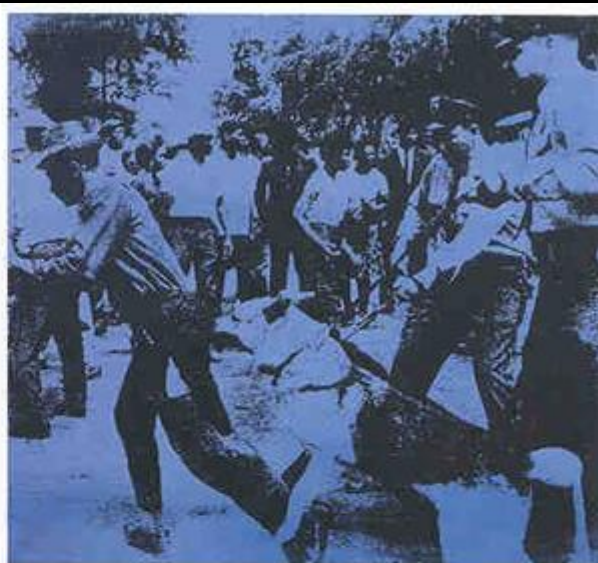
Andy Warhol
Marilyn x 100
1962
Acrylic and silkscreen on canvas
205.7 x 567.7 cm



Andy Warhol (1928-1987)
Colored Mona Lisa, USD 56,165,000



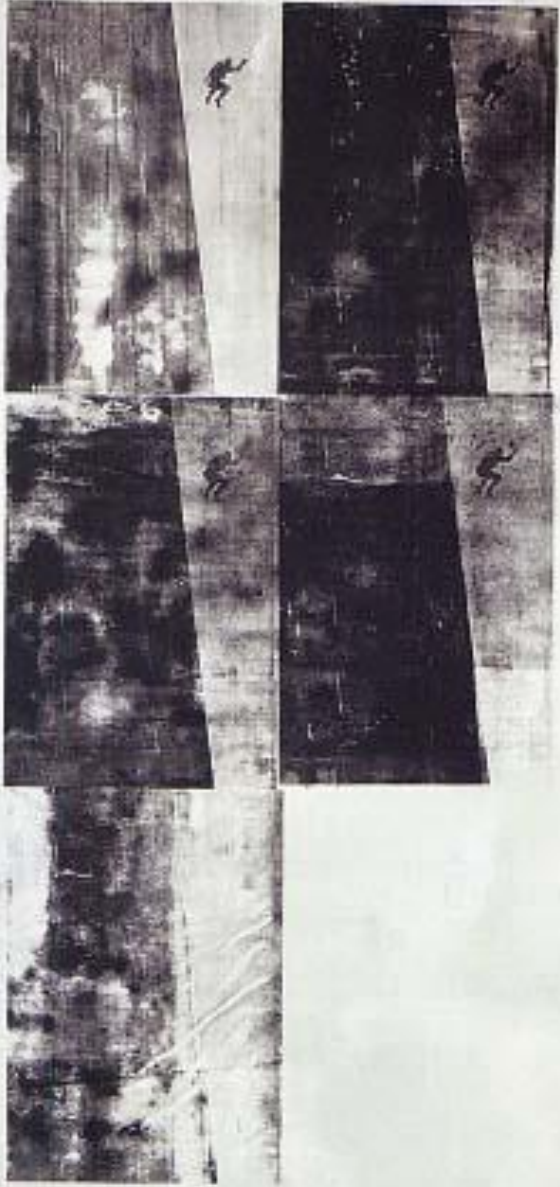
Andy Warhol
Suicide (Silver Jumping Man)
1963



Race Riot is an acrylic and silkscreen painting by the American artist Andy Warhol that he executed in 1964.



Andy Warhol "Atomic Bomb" hand signed Print.
From a signed VIP book from 1986.
Hand signed Andy Warhol in black pen.
Printed on the back.
Size: 8.87 x 11.75 inches (22.5 x 30 cm)

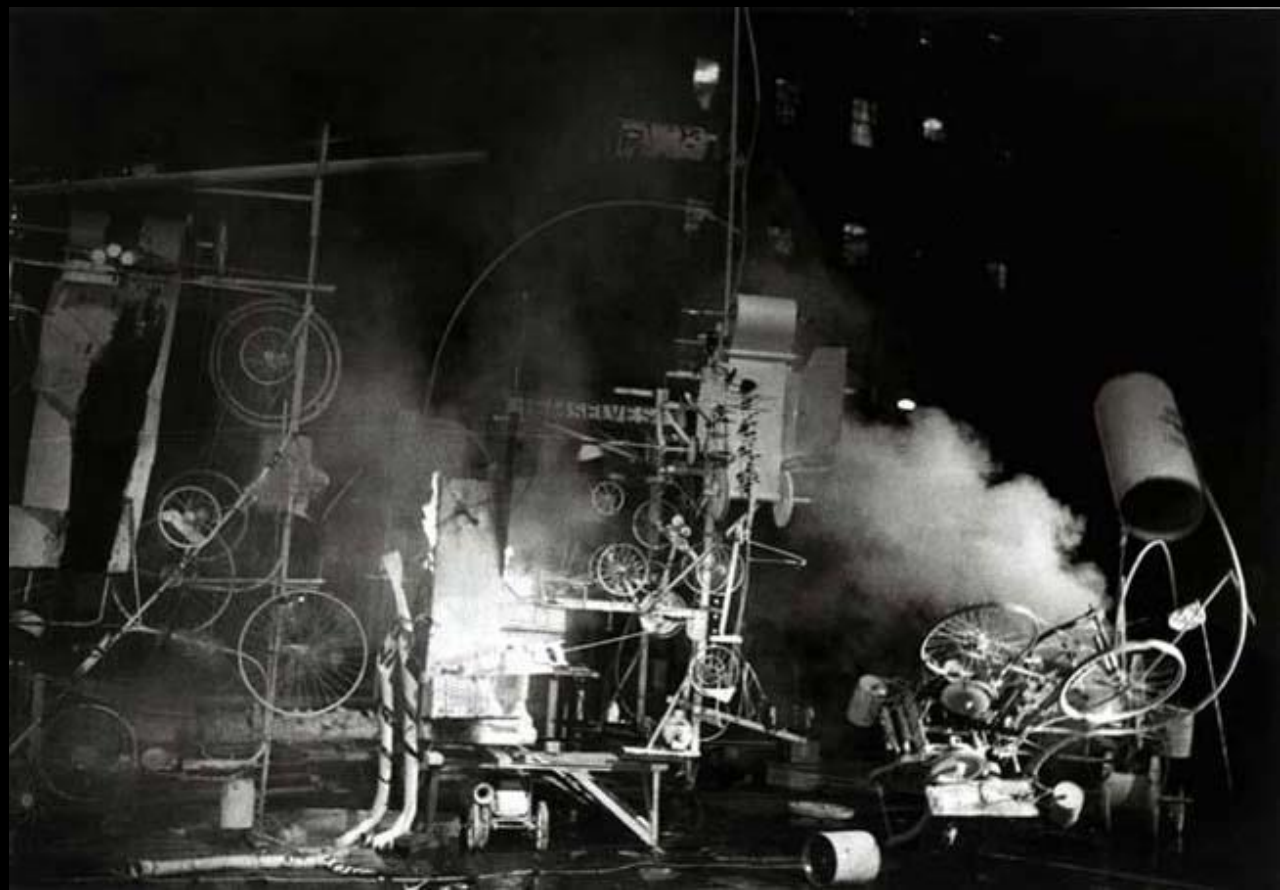


Andy Warhol
Suicide (Silver Jumping Man)
1963



Jean Tinguely

Hommage à New York





Arman am Tag der Eröffnung von «Le Plein»
1960 © Roy Lichtenstein Foundation Foto:
Shunk-Kender

Exterior of Galerie Iris Clert during *le Plein* exhibition.



Jasper Johns, *Painted Bronze*, 1960.
Bronze painted with oil, 13-1/2 x 8 inches
diameter. Collection of the artist.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY.





Andy Warhol, Brillo Karton (Putzkissen), Campbell's Karton (Tomatensaft), Del Monte Karton (Pfersichhälften), Heinz Karton (Tomatenketchup), alle 1964, Nachlaß Warhol, Siebdruck auf Holz.