

GLAM! **THE PERFORMANCE OF STYLE**

14. Juni – 22. September 2013

ZITATE UND WANDTEXTE DER EINZELNEN AUSSTELLUNGSKAPITEL

Glam! The Performance of Style

Die Ausstellung *Glam! The Performance of Style* wirft als erste Ausstellung einen kritischen Rückblick auf die Ära des Glam der frühen 1970er Jahre und nutzt dieses Phänomen als ein Prisma zur Betrachtung der Tendenzen in der Kunst Europas und Nordamerikas jener Zeit. Mit mehr als einhundert Kunstwerken nimmt sie eine Neudefinition von Kunst und Performance der 1970er vor und beleuchtet die Migration von Ansätzen der bildenden Kunst an die vorderste Front der Popkultur. Glam erfasste die elitäre ebenso wie die populäre Kultur und spielte mit den festgelegten Normen von Identität und Geschlecht. Die Überbetonung des Stils, Ironie und Androgynität dieser Ära haben bis heute ihre Wirkkraft bewahrt.

Glam! The Performance of Style zeichnet die Genealogie des Glam – als Ausdruck eines freien kreativen Denkens, das in den 1960er Jahren an den britischen Kunsthochschulen herrschte – sowie des als „Camp“ bezeichneten Phänomens nach, das sich zur gleichen Zeit in der New Yorker Underground-Kunstszene herausbildete. Mit Schlüsselwerken britischer Künstler wie Richard Hamilton und Gilbert & George erforscht diese Schau den Einfluss der britischen Pop Art und entsprechender Kunstgedanken über Leben und Stil als Performance auf die Entwicklung des Glam.

Indem sie die Entstehung von Camp und Androgynie anhand von Arbeiten amerikanischer Künstler wie Jack Smith und Peter Hujar aufzeigt, weist sie auch auf Andy Warhols zentrale Bedeutung für Glam hin. Cindy Sherman erforscht auf satirische Weise idealisierte Formen des Glamour, während sich die Arbeiten von Katharina Sieverding und Ulay dem Wandel und den Verschiebungen im Verhältnis von Geschlecht und Identität widmen. Auch die visuellen Exzesse des Glam, seine Künstlichkeit und sein Erotizismus werden in den ausgestellten Arbeiten präsentiert.

Die Ausstellung ermöglicht einen neuen Blick auf die Kunst der 1970er Jahre. Sie sieht Glam als eines der spannendsten und zugleich am meisten vernachlässigten Phänomene der Nachkriegsjahrzehnte und unterstreicht seine zeitgenössische Relevanz.

Kunst als Leben(ssstil)

„Sei stets elegant gekleidet, gepflegt, gelassen, freundlich, höflich und vollkommen Herr der Lage.“ (Gilbert&George)

Der Trend eines von Kunst geprägten Lebensstils nahm seinen Anfang am Übergang der 1960er zu den 1970er Jahren. An den britischen Kunsthochschulen bildete sich eine Kultur manierten Dandytums und exklusiven Stilbewusstseins heraus, die durch den Zustrom der Studenten aus der Provinz, vor allem aus dem Norden, neue Energie gewann.

Richard Hamilton und David Hockney waren die Schlüsselfiguren im Glam-Milieu der frühen 1970er, zu dem als weitere Protagonisten Gilbert & George, Cecil Beaton oder Patrick Proctor, Absolvent der Slade School of Fine Art in London, gehörten. Hamiltons Gemälde *Swinging London 67 (f)*, das 1968/69 als Reaktion auf die Verhaftung von Mick Jagger und dem Kunsthändler Robert Fraser wegen Drogenbesitzes entstand, steht emblematisch für das Zusammenwirken von Kunst, Mode und Musik, das Glam charakterisieren sollte.

Das Kunstwerk als Selbstinszenierung entwickelte sich in den späten 1960er Jahren zur Strategie und war in vielerlei Hinsicht eine logische Schlussfolgerung dieses kunstgeladenen Lebensstils. Gilbert & Georges Selbstdarstellung als „lebende Skulptur“ im Jahr 1969 nahm die ironische und distanzierte Performativität des Glam vorweg. Zur gleichen Zeit gründete Bruce McLean an der Londoner Kunsthochschule Central St Martins die Gruppe Nice Style: The World's First Pose Band, die auf ähnliche Weise den Stil und die Präntionen der Pop-Performance und die Kunstwelt im Allgemeinen in lebenden Skulpturen nachahmte.

The Glamour Factory

„Glamouröser Rausch, schizophrenes Vergnügen, hoffnungslose Naivität und glitzernder, bunter Trash!“ (Jack Smith)

Sein stetes Interesse an Glamour, Style und Fashion ließen Andy Warhol zu einer zentralen Figur des Glam werden. Warhols kommerzielle Absichten und sein Bestreben, sich ein Profil jenseits der Kunstwelt zu schaffen, führten Mitte der 1960er Jahre zu einer Übersättigung der Populärkultur mit seinen Ideen und seiner visuellen Ikonografie. Sein Konzept der narzisstischen Zurschaustellung und Performance als ewiger *modus operandi*, exemplifiziert durch den Spiegeleffekt der mit Alufolie und silberner Farbe verkleideten Wände seines Ateliers, der „Factory“, bildeten ein konzeptionelles Fundament des Glam. Die dekadente Kühle von The Velvet Underground, der „Hausband“ der Factory, lieferte den Bezugspunkt für Roxy Music ebenso wie für David Bowie: Bowies ständige Neuerfindung fiktiver Persönlichkeiten durch die 1970er Jahre hindurch kann als eine Weiterführung Warholscher Ansätze angesehen werden.

Maskerade

„Man sollte entweder ein Kunstwerk sein oder eines tragen.“ (Oscar Wilde)

Die Maskerade als subversiver Gestus blickt in Kunst und Kultur auf eine lange Geschichte zurück. Während der späten 1960er und in den 1970er Jahren wurde sie zu einer weit verbreiteten künstlerischen Strategie. Die hier ausgestellten Exponate vermitteln einen Eindruck dieser explosionsartigen Entwicklung. Sie zeigen, wie Künstler in der Ära des Glam die persönliche Verwandlung nutzten, um ihre eigene Identität neu zu interpretieren und zu behaupten und gleichzeitig Kritik an der zeitgenössischen Kultur zu üben.

Cindy Sherman arbeitet seit den 1970er Jahren beständig an der Transformation ihres eigenen Bildes und thematisiert dadurch das zeitgenössische Verständnis von Identitätsbildung. Aus der Bildwelt von Populärkultur und Massenmedien hat sie eine ganze Palette von Charakteren und Settings erschaffen, die das Wesen des Darstellens hinterfragen. Auf ähnliche Weise wendete David Laelas die Appropriation an, um Konzepte festgefügtter Identitäten zu erforschen: In seiner Arbeit *Rock Star (Character Appropriation)* von 1974 untersuchte er Fantasien von der Rolle des Rockstars.

Das Künstlerkollektiv ASCO entsprang der politisierten Chicano-Kultur von Los Angeles. Versehen mit dem „Glitter und Geschwür der urbanen Wirklichkeit“ kamen ihre Konzept-Performances einer Kreuzung aus unterschiedlichen kulturellen Formen und Genres gleich. Für die Reihe *No Movies* kleidete sich das Ensemble in extravagante Glamrockgarderobe, posierte für Stills eines imaginären Films und vertrieb diese als echte Filmausschnitte. Ihr Schaffen bekräftigt ihre Identität als Chicanos und betont gleichzeitig ihre Entfremdung von der Mainstreamkultur.

Transformer

„Wenn wir alle nur Teile eines einzigen Körpers sind, dann nur deswegen, weil er weder weiblich noch männlich ist, oder besser gesagt, weil er beides ist, ein androgyner oder bisexueller Körper zugleich.“ (Norman O. Brown)

Eine Gruppe von Künstlern der 1970er Jahre nutzte das Crossdressing als Mittel zur Hinterfragung von Themen wie Geschlecht und Selbstidentität. Ulays Serie aus „Auto-Polaroids“, in denen er sich selbst zur Hälfte als Frau, zur Hälfte als Mann gekleidet präsentiert, forderte mit ihrer Androgynität die restriktive Definition von Geschlecht heraus. Auf umgekehrte Weise verwendete Eleanor Antin in Arbeiten wie *The King* von 1972 Männerkleidung, um Vorstellungen von Geschlechtsumwandlung und Maskerade unter die Lupe zu nehmen.

Der Performancekünstler Jürgen Klauke ging in seinem Rollenspiel mit Geschlechtsbildern über die Aneignung femininer Attribute hinaus. Er versah seinen eigenen Körper mit Prothesen und nutzte ihn als „Projektionsfläche multipler Identitäten und Geschlechter“. *Transformer* von 1973 zeigt den Versuch Klaukes, gleichzeitig männliche und weibliche Identitäten einzunehmen. Dadurch entsteht eine beinahe außerirdische Androgynität, die dem Look von Glamgrößen wie Brian Eno und David Bowie ähnelt.

Parallel zu der Pseudofemininität männlicher Stars des Glam untersuchten Künstlerinnen wie Katharina Sieverding ihr eigenes Verhältnis zu femininen Stereotypen. In Sieverdings ebenfalls *Transformer* betitelter Fotoarbeit überlagern sich Großaufnahmen ihres Gesichts mit denen ihres Partners und Künstlers Klaus Mettig. Sie verwischt die Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen männlich und weiblich. Das starke Make-up und die kühl stilisierten Gesichter evozieren einen dekadenten Glamour.

Verstärktes Sehen

„Glitzer ist das Make-Up der Malerei.“ (Robert Malaval)

In Sigmar Polkes Gemälden aus den 1970er Jahren lässt sich deutlich eine Fortführung von psychedelischen Wahrnehmungen der 1960er erkennen. Polkes *Kandinsdingsda* von 1976, eine Kritik an der zeitgenössischen Massenkultur in Deutschland, wiederholt neben anderen Referenzen aus unterschiedlichen Kulturschichten kleinbürgerliche Dekormotive in einer grellen Collage aus Mustern und Farben.

Evelyne Axells kontraststarkes Bild *Campus* von 1972 bezieht sich auf das „Kent-State-Massaker“, bei dem im Jahr 1970 die Nationalgarde in Ohio das Feuer auf demonstrierende Studenten eröffnet hatte, und vermittelt wie Polkes Werk eine psychedelische Tendenz. Während ihre Darstellung des Dramas auf den ersten Blick wie ein psychedelisches Pop-Plakat wirkt, ist der nachhaltige Effekt jedoch der von mehrdeutiger stilisierter Gewalt. In den 1970er Jahren schuf Ed Paschke eine Reihe unverwechselbarer Gemälde. Inspiriert von Bildern aus Populärkultur und elektronischen Medien, insbesondere dem Farbfernsehen, vereint Paschkes idiosynkratische Popvision Elemente von Mode und Stil des Glam mit schillernden optischen Effekten.

Lynda Benglis' in den frühen 1970ern entstandene Arbeiten zur Frage des guten beziehungsweise schlechten Kunstgeschmacks sind im Kontext von Glam insbesondere durch die üppige Verwendung von Glitter bemerkenswert. Ihre „glitzernden Knoten“ sind voll glamouröser Überspitzung. Der französische Maler Robert Malaval schmückte sein Atelier mit Ziggy Stardust-Postern und kultivierte ein selbstgeschaffenes Rock-and-Roll-Image. Auch bei ihm kam Glitter als „Make-up für das Bild“ zum Einsatz. Er sah darin ein synästhetisches Potenzial und verwendete ihn zur Verstärkung seines Pinselstrichs, um diesen „laut wie Rockmusik“ werden zu lassen.

Glam Mania

„Freunde sagen, es ist okay. Freunde sagen, es ist gut. Alle sagen sie, es ist nur wie Rock'n Roll.“ (T.Rex)

Glam war stets mehr als ein visueller Stil und kann zweifelsohne als eine Einstellung oder Geisteshaltung angesehen werden. Seine Ausdrucksform ist untrennbar mit dem jeweiligen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext verbunden. Glam breitete sich in den frühen 1970er Jahren explosionsartig über ganz Großbritannien aus – die britische Gesellschaft schaltete einen Gang höher. Glam bewirkte eine höhere Sensibilität für Selbstbewusstheit und Selbsterkenntnis. Ermöglicht wurde dies nicht zuletzt durch die kostümierte Übertreibung der Glamrock-

Performances, die durch die beinahe schon rituellen Auftritte in der Wochensendung *Top of the Pops* Einzug in die Wohnzimmer hielt.

Am Phänomen des Pop-Fantums, dem sich dieser Raum widmet, wird zudem deutlich, dass Glam emblematisch für die sozialen Werteververschiebungen stand. In der Folge der Entkriminalisierung von Homosexualität im Jahr 1967 in Großbritannien zeigten Glamrockstars, allen voran David Bowie, neue Wege der Geschlechteridentität auf. Im scharfen Kontrast zur wirtschaftlichen Krise am Beginn der 1970er rief die Dekadenz des Glam beunruhigende Vergleiche mit der Kabarettkultur im Berlin der 1930er Jahre hervor. Derek Boshier nutzte 1973 in seinem Film *Reel* den Widerspruch zwischen sozialem und wirtschaftlichem Wandel sowie populärer Kultur als Strukturmittel, indem er die Ikonografie von Glam und Mode mit Aufnahmen durchsetzte, die den Aufstieg der politischen extremen Rechten in Großbritannien zu jener Zeit zeigen.

Künstlichkeit und Erotizismus

„Wo die Phantasie die Wirklichkeit langsam auflöst“ (Guy Bourdin)

In Übereinstimmung mit der Popästhetik verfolgte Allen Jones das Ziel, eine Skulptur „ohne Merkmale der bildenden Künste, ohne kunstgeladene Kleidung“ zu schaffen. In seinem Werk *Green Table* aus dem Jahr 1972 verwendete er die weibliche Figur für ein Möbelstück; die Puppe wurde nach Jones' Vorgaben von einem Mannequinhersteller angefertigt. In dem von Feministinnen damals wie heute kritisierten Werk klingen deutlich fetischistische und sado-masochistische Untertöne an. Jones selbst verstand es als eine Herausforderung an den Begriff der bildenden Kunst. Die „trashigen“ Materialien – Leder und PVC – verleihen ihm eine Künstlichkeit, die stark an Glam erinnert.

Guy Bourdins viel gerühmte Modefotografien überzeichnen Künstlichkeit auf ähnliche Weise und spielen mit fetischistischen Assoziationen. Vom Surrealismus, insbesondere von den Arbeiten Man Rays inspiriert, sind Bourdins Fotografien provokant, sinnlich und oft düster. Aus der Erkenntnis heraus, dass in der Werbung die Anziehungskraft von der verführerischen Pose und weniger vom Objekt selbst ausgeht, wies er das traditionelle „Produktfoto“ zurück und bevorzugte komplexe, oft kontroverse narrative Aufnahmen.

Glam in den USA

Glam wurde durch die amerikanische Kunst und Bildkultur geprägt, insbesondere durch das Phänomen „Camp“, das in der New Yorker Underground-Kunstszene der 1960er Jahre entstand. Camp umfasste alle Bereiche des künstlerischen Schaffens, machte sich Geschlechterdefinitionen zunutze und befasste sich mit absurden oder übersteigerten Idealen von Weiblichkeit und Männlichkeit.

Der Filmemacher und Performancekünstler Jack Smith eignete sich das Glamourrepertoire Hollywoods an und stellte in seinen Filmen und Performances Dragqueens und Transvestiten in den Vordergrund – als feierliche Hommage und harsche Kritik in einem. Die vom Camp geprägte Theatertruppe The Theatre of the Ridiculous, die sich durch surreale Bühnenausstattungen und Crossgender-Rollen auszeichnete, inspirierte Performancekünstler und frühe Stars des Glam.

Glam in Großbritannien

Glam lässt sich als eine Verquickung von Kunst, Mode und Musik charakterisieren. Sein künstlicher Glanz und seine anti-utopische Vision, sein Dandytum und der Hang zum Vergangenen, seine billigen und prompten Ausdrucksformen sind unmittelbar und unverkennbar.

Für den britischen Pop Art-Künstler Richard Hamilton war „der Künstler im urbanen Leben des 20. Jahrhunderts unweigerlich Konsument und potentieller Teil der Massenkultur“. Sein Streben, die Grenzen zwischen Hoch- und Massenkultur zu verwischen, war grundlegend für die Ästhetik des Glam, ebenso wie die interdisziplinären Ansätze der britischen Kunsthochschulen in den 1960er Jahren. Das Royal College of Art in London spielte im Entstehungsprozess des Glam eine entscheidende Rolle. Zu seinen Absolventen gehörten beispielsweise David Hockney und der Modedesigner Antony Price. Price' Idee, Theaterkostüme als Straßenkleidung zu gebrauchen, formte die visuelle Empfindsamkeit der Band Roxy Music, und Hamiltons Rolle als Tutor und Förderer von Frontmann Bryan Ferry an der Newcastle University sollte sich auf die künstlerischen Covergestaltungen der Gruppe auswirken.