

Der [ästhetische] Raum der Conceptualisms – eine „Black Box“

Drei groß angelegte Ausstellungen haben im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die historische Conceptual Art und ihre aktuellen Modifikationen in den Mittelpunkt derzeitiger künstlerischer Produktion und Reflexion gestellt: *L'Art conceptuel, une perspective*, im Musée d'art moderne de la ville de Paris 1989/90, *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, Museum of Contemporary Art Los Angeles 1995/96 und 1999 *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* im Queens Museum in New York. In die Liste ließen sich ohne weiteres die *documenta X* (1997; wie *L'Art conceptuel* von Cathérine David kuratiert) und *11* (2002) hinzufügen. In den genannten Projekten geht die historisch-kritische Umschrift der Conceptual Art ein oftmals prekäres Verhältnis ein mit ihrer Revision in den diversen jüngeren Conceptualisms. Zur Debatte stehen nun nicht mehr die kulturelle Autorität der (westlichen) Philosophie und das traditionelle ästhetische Objekt, sondern die problematischen Bedingungen von ökonomisch-politisch-kultureller Globalität.¹ Für die aktuellen Conceptualisms wird Cross-Culture als Modell und Methode bereits als gegeben angenommen. Vor allem aber kennen sie die radikale Trennung von Bild und Text, ja das Verbot des Visuellen nicht, das ihren Vorgänger ausgezeichnet hat.

Die bekannte Fokussierung der frühen Concept Art auf eine Frage, eine Idee, einen Gedanken gibt vor oder wieder, was als „major turning-point in contemporary art“² bis zu Marcel Duchamps Ready-Mades zurückverfolgt werden kann: die kritische Reflexion des traditionellen Werkbegriffs und seiner Bindung an die Medien Malerei und Bildhauerei. Ebenso fragwürdig erschien der Conceptual Art die Liaison so genannter Kunst mit einem ganzen Institutionsverbund. Wie hartnäckig sich die historisch-ästhetische Synonymität von Kunst mit Malerei beziehungsweise Skulptur zu halten scheint, kommt noch 1995 sehr didaktisch zum Ausdruck, wenn der kleinste gemeinsame Nenner der über den Globus verteilten unterschiedlichen Konzeptualismen vornehmlich medial und materiell bestimmt wird: „The most salient characteristic of this exhibition is the absence of painting on canvas (with some notable exceptions) as well as of materially defined, three-dimensional sculptures. The exhibition is marked instead by works that utilize language, photography, publications, video, film, and performance, and/or that take account of their own physical context to make a critique of the institutional premises that condition ex-

1 Peter Osborne setzt als Marke der Differenz zwischen Conceptual Art und ihren Post- und Neoverversionen das Verhältnis zur Philosophie. Vgl. sein *Conceptual Art and/as Philosophy*, in: *Rewriting Conceptual Art*, hrsg. von Michael Newman und Jon Bird, London 1999, S. 47–65. Die philosophisch Orientierten nennt er, implizit wertend, „exclusive or strong Conceptualists“, die anderen „inclusive or weak Conceptualists“ (S. 49).

2 Peter Osborne, *Conceptual Art*, London – New York 2002, S. 11.

perience in the process of signification.“³ Dieses materiell und medial exklusive Verhältnis soll hier näher untersucht werden und zwar da, wo sich der ästhetische Raum konzeptueller Ansätze im Gegensatz zu den politischen Territorien der Conceptualisms als eine Art „Black Box“ erweist, als ein verborgener, gleichwohl aber effektiver Mechanismus.

sig/n/ature

Die Protagonisten der historischen Concept Art sind sich in ihrer Absage an die zwangsläufige Verbindung von Kunst, Material und Handwerk einig. Noch ganz in der strukturalen Ökonomie der Minimal Art behauptete Sol Le Witt 1965: „Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht.“⁴ 1969 brachte Joseph Kosuth das Verhältnis von Kunst und Malerei im Wittgensteinschen Ton programmatisch zur Sprache, ungebrochen in der Emphase, mit der er „Kunst“ intonierte: „Jetzt ein Künstler zu sein, bedeutet, nach dem Wesen der Kunst zu fragen. Fragt man nach dem Wesen der Malerei, kann man nicht nach dem Wesen der Kunst fragen. Akzeptiert ein Künstler die Malerei (oder der Bildhauerei), akzeptiert er die Tradition, die dazu gehört. Dies ist so, weil das Wort Kunst allgemein und das Wort Malerei spezifisch ist. Malerei ist eine Art von Kunst. Macht man Gemälde, akzeptiert man bereits das Wesen der Kunst (und fragt nicht danach). Damit akzeptiert man, dass das Wesen der Kunst die europäische Tradition der Dichotomie von Malerei und Skulptur sei.“⁵ Oder, wie es an anderer Stelle kurz und bündig, wenngleich nicht weniger idealistisch heißt: Kunstwerke seien „propositions as to art's nature“.⁶ Und im selben Jahr erteilte Victor Burgin jeder Kunst-Materie-Verbindung eine endgültige Absage: „It may no longer be assumed that art, in some mysterious way, resides in materials.“⁷ Doch Kosuths erstaunlich ontologische Frage nach dem „Wesen der Kunst“ bringt nicht nur andere, so genannte neue und nur bedingt nicht-traditionelle ästhetische Praktiken auf den Plan. Vor allem bindet sie die Erkenntnissuche an das klassische Schöpfungsmedium, an das Zeichen, den Text, das Buch. Untergraben wurde das – zu Recht – kritisierte Mysterium der potenziellen Kunstthaltigkeit von Mal- oder plastischer Materie durch die Verschiebung auf den Akt der Hervorbringung von Welt im Wort gewiss nicht.

Le Witt erkannte das Dilemma und sprach sogar vom Konzept-Künstler als „Mystiker“⁸, der jedoch zur „größtmögliche[n] Ökonomie der Mittel“⁹ in der mechanischen Ausfüh-

3 Ann Goldstein und Anne Rorimer, *Introduction*, in: *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*. Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995, S. 13–15, hier S. 13.

4 Sol Le Witt, *Paraphrasen über konzeptuelle Kunst* (1967), in: *On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965/Über Kunst: Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, hrsg. von Gerd de Vries, übersetzt von Wilhelm Höck und Gerd de Vries, Köln 1974, S. 176–185, hier S. 177.

5 Joseph Kosuth, zitiert nach Arthur R. Rose, *Four Interviews*, in: *Arts Magazine*, Februar 1969, Hervorhebung JK, auch in: ders., *Kunst nach der Philosophie*, in: *On Art*, S. 136–175, hier S. 145.

6 Joseph Kosuth, zitiert nach Peter Osborne, *Conceptual Art*, S. 112.

7 Victor Burgin, *Situational Aesthetics*, in: *Studio International* 915, Oktober 1969, zitiert nach Peter Osborne, *Conceptual Art*, S. 126.

8 Sol Le Witt, *Sätze über konzeptuelle Kunst*, in: *On Art*, S. 186–191, hier S. 187.

9 Ebd., S. 183.

rung eines vorher durchdachten Planes, eines Konzepts verpflichtet sei. Die Form des ‚Produkts‘ sei dabei unwichtig. Obgleich nicht intendiert, kann sie jedoch meines Erachtens als Teil der (optionalen) physischen Präsenz der Arbeit möglicherweise ihr perzeptuelles oder, mit Duchamp, ihr retinales Problem werden. Weiter heißt es programmatisch, das geistig Anspruchsvolle müsse das Sinnlich-Emotionale expressiver Kunst überwiegen.¹⁰ Le Witts Liste von Imperativen zur theoretischen und formalen Ablösung konzeptueller von modernistischer Kunst zeigt noch in ihrer Negativität die Macht des (abstrakten) Expressionismus und der in den fünfziger Jahren hochgespielten auktorialen Subjektivität. Selbst die strukturalistische Haltung, Form als „Grammatik der gesamten Arbeit“¹¹ und als Mittel zum Zweck einer informativen Anordnung zu sehen, gerät verdächtig in die Nähe der – von der Minimal Art verpönten – Relationalität der Teile in der traditionellen Komposition.¹² Wo genau liegt da die politische Differenz zum Künstler als „Kordinator existierender Formen“,¹³ außer in der offensichtlich aktuelleren Sprache von Management und Kybernetik?

Allerdings lässt sich das geforderte geistig Anspruchsvolle auch im Wortsinn kommunikativ verstehen: eine Idee, ob Tätigkeit oder Objekt, *voller Ansprache*, die in Form einer Metasprache ihr System mitliefert. Wenn wir Sprache zugleich als das zentrale Medium der sechziger Jahre charakterisieren, mit dem sich Informationspolitik kritisieren lässt,¹⁴ so wird deutlich, dass, auch wenn die Concept-Künstler für ihre Produktion den konventionellen Rahmen ‚Kunst‘ in Anspruch nehmen¹⁵, eben dieser zu diesem Zeitpunkt in eine kulturelle Aktivität überführt nicht länger als individuelle, subjektive Betätigung gesehen wird. In einem abstrakten, nicht-aktivistischen Begriff des Politischen formulierte Kosuth: „Es gibt bestimmte Fragen, die nur durch die Kunst gestellt werden können, und allein dieser kulturelle Akt hat politische Auswirkungen.“¹⁶

Ausgehend von der sprachlichen ‚Natur‘ aller Kunstaussagen transformierte die historische Concept Art (1965–75) das Bild in Sprache, wobei das Zeichen als Bedeutungseinheit ebenso zur Debatte stand wie seine strukturalen Verknüpfungsmodalitäten: Die Grammatik ordnet dabei keineswegs nur sprachliche Zeichen, sie wird synonym mit Datenorganisation schlechthin, ob Wissenskartografie oder Raumraster von Horizontaler und Vertikaler, von Zentrum und Peripherie, auch als Relation von zeitlichen und räumlichen Beziehungen in den Augen des Betrachters. Ihr Status ist es auch, der in der Conceptual Art einen entscheidenden Paradigmenwechsel im immateriellen Geflecht der

10 Vgl. ebd., S. 177.

11 Ebd., S. 179.

12 Vgl. Donald Judd, *Spezifische Objekte* (1965), in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hrsg. von Gregor Stemmerich, Dresden – Basel 1995, S. 59–73, hier S. 69f.

13 Victor Burgin, *Situational Aesthetics*, S. 81.

14 Beispielhaft dafür: Dan Graham, *Meine Arbeiten für Zeitschriftenseiten. „Eine Geschichte der Konzeptkunst“*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994, S. 12–20.

15 Vgl. Sol Le Witt, *Sätze über konzeptuelle Kunst*, S. 189: „Alle Ideen sind Kunst, wenn sie sich auf Kunst beziehen und innerhalb der Konvention von Kunst liegen.“

16 Joseph Kosuth anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Eine verstummte Bibliothek*, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 14.11.1999.

Kunst darstellt. Selbst eingeblendet in den Fokus der Konzeptkunst beispielsweise Marry Kellys oder Barbara Krugers, ist dieser Betrachter nicht länger synonym mit dem Subjekt perspektivischen Überblicks. Er verhält sich ebenso wenig neutral gegenüber dem Objekt der Wahrnehmung wie der legendäre White Cube gegenüber der Institution. Geschlechtlich, sexuell, sozial und ethnisch markiert, produziert das visuelle Feld ihn aus eben der Differenz heraus, die auch in der Sprache Bedeutung schafft. Die Funktion des Materials für die traditionelle Kunst ist abgelöst vom strukturalen Prinzip der Differenz. Deren symbolische Dimension, der Transport von Hierarchien und Hegemonien wie von kulturellen Spezifika, vermag Analysen von Orten, Ereignissen und Situationen neben solche von Wörtern, Begriffen, Sätzen, Aussagen etc. treten zu lassen.

Buren stellte die These auf, dass „Schreiben immer weniger die Transkription von Sprache ist“¹⁷, sondern ihre Sichtbarkeit darstellt. Und auch die Mitglieder der britischen Gruppe Art & Language setzen auf das Sehen als Bedingung von Sprache.¹⁸ Doch welchen ästhetischen und politischen Raum nehmen Sichtbarkeit und Sprache aus der Perspektive des Iconic Turn des ausgehenden 20. Jahrhunderts ein, für den Semantik und Visualität nicht länger konkurrieren, sondern einander bedingen? Schließlich ist Sichtbarkeit weit mehr als eine Frage von Wahrnehmung und ihren Techniken, als eine Frage optischer Medien. Sichtbarkeit erscheint als Problem politischer Repräsentation. In diesem Sinn kann Stephen Bann die Geschichte der Conceptual Art als Verschränkung der Geschichten von Globalisierung und Medien rekapitulieren:¹⁹ Auf der Ebene künstlerischen Austauschs hätten die konzeptuellen Kunstrichtungen (immer schon) global agiert,²⁰ und zwar mittels des immateriellen Objekts in Form von Datentransfers. Während die erste Generation von Konzeptualisten an der Grenze zum elektronischen Medien- und Informationszeitalter noch ein letztes Mal die Schrift und den Druck feierten, wenn sie wie Dan Graham Anzeigenraum in Zeitschriften kauften und bearbeiteten,²¹ kommt das Ende des Buches im digitalen Code bereits der zweiten Generation zugute. Jetzt spätestens teilte der Conceptualism sein Material mit den Repräsentationsregistern der physischen Welt.²² Als Kritik am Material- und Werkbegriff des Modernismus stellt diese Reduktion auf den binären Code jedoch zugleich die Höchstleistung modernistisch-formalistischer Ideale dar: Flächigkeit statt Illusionismus und Reinheit des Mediums. Bann vertritt dennoch die These, dass der Paradigmenwechsel weg von der Schrift hin zum (Schrift)Bild ein Aufbrechen nicht nur des zentralperspektivisch organisierten, d. h. des phallisch-geometrischen visuellen Raumes sei. Ebenso könne die konzeptuelle Methode die politisch-ökonomische

17 Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967–1991*, hrsg. von Gerti Fitzek und Gudrun Inboden, Dresden – Basel 1995, S. 59–85, hier S. 66.

18 Vgl. Ian Burn und Mel Ramsden, *Die Rolle der Sprache*, in: *On Art*, S. 90–95.

19 Vgl. Stephen Bann, *Introduction*, in: *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s*. Ausstellungskatalog Queens Museum New York 1999, S. 1–14.

20 Welches ästhetisch und politisch kritische Potenzial, und das heißt, Potenzial der Differenzierung, haben wir mit Banns These der von *Anfang an* gegebenen transnationalen Verbreitung der Conceptual Art, mit Osbornes Verallgemeinerung, *alle Kunst* (nach Duchamp) sei konzeptuell (vgl. Peter Osborne, *Conceptual Art*, S. 13), wie ebenso mit der Feststellung „*universeller Ironie*“ in der Conceptual Art (Brandon Taylor, *Kunst heute*, übersetzt von Petra Unnützer, Köln: DuMont 1995, S. 37; Hervorhebung: HL) gewonnen?

21 Vgl. Dan Graham, *Meine Arbeiten für Zeitschriftenseiten*.

Perspektive kritisieren, die zwischen Zentrum und Peripherie hierarchisch ordnet und die für das westliche System mit der europäischen Renaissance begonnen hätte.²³

In diesem Kontext ist der von der Kuratorin für lateinamerikanische Kunst, Mari Carmen Ramírez, geäußerte Wunsch zu verstehen, „the more elastic realm of linguistics“²⁴ vermöge die politische Machtrelation sowie die symbolische Macht der perspektivischen Kolonialisierung des Raumes wie die Perspektive der Unterwerfung der Welt wirksamer zu problematisieren als jede klassische Bildlichkeit. Dass allerdings dieses linguistische Material in erster Linie in englischer Sprache eingespielt wird, spiegelt nach wie vor die Hegemonie des europäisch-nordamerikanischen Hintergrunds des Konzeptualismus und – unfreiwillig – die politisch-kulturelle Dominanz Amerikas in der Globalisierung. Worauf aber bezieht sich die „Elastizität des Linguistischen“? Auf die Geografie, die ein Global Conceptualism in komplexen Verbindungen zwischen Orten thematisiert: „We mean to denote a multicentered map with various points of origin in which local events are crucial determinants“?²⁵ Auf die Ausführung einer Handlungsanweisung oder bereits auf ihre Imagination? Auf das skeptische Ineinander von Produktion, Definition, Besitz und Publikum in einem konzeptuellen Kunstwerk? 1966 führte die Brasilianerin Lygia Clark einen *Handdialog* mit einem elastischen Möbiusband auf, in dem sie die aus der Topologie und der Lacan'schen Subjekttheorie bekannte Schleife als Verbindung wie als Fessel einsetzte. Praktisch reduziert die wunderbare, räumlich paradoxe Figur des Möbiusbandes, die Inneres als Äußeres und Äußeres als Inneres beschreibt, hier jeden Handlungsspielraum. Symbolisch wird jedoch das begriffliche Sprachsystem in der sozio-physischen Interaktion kritisch auf Gesten und Handlungsformen hin erweitert und damit in seiner hegemonialen Position in der nordamerikanischen Conceptual Art erkennbar.

Vom Aussehen der Gedanken

Einerseits setzen sich die ersten Konzeptkünstler programmatisch ab gegen die Bedeutung der Form, andererseits ist es das Bezugssystem Kunst, das ihnen Sichtbarkeit verschafft. Das gilt noch für die Mehrzahl der *documenta-11*-TeilnehmerInnen. Gemessen an deren heroischer Bildmacht gilt das Visuelle längst nicht mehr als Hindernis auf dem

22 In diese Richtung ging Robert Smithsons Forderung, zugleich eine Kritik am „ominösen Begriff des ‚Konzepts‘“, wenn dieser die unterwerfende Neutralität des White Cube (im Gegensatz zur Dialektik der Natur) mitmachen würde: „Language should be an ever developing procedure and not an isolated occurrence. Art shows that have beginnings and ends are confined by unnecessary modes of representation both ‚abstract‘ and ‚realistic‘. A face or a grid on a canvas is still a representation. Reducing representation to writing does not bring one closer to the physical world. Writing should generate ideas into matter, and not the other way around. Art's development should be dialectical and not metaphysical.“ (Robert Smithson, *Cultural Confinement* [1972], zitiert nach *Conceptual Art: A Critical Anthology*, hrsg. von Alexander Alberro und Blake Stimson, Cambridge [Mass.] – London 1999, S. 280–282, hier S. 281).

23 Eine kritische Anthologie kanonischer Texte der Concept Art (vgl. ebd.) konstruiert mit Programmtexten von u. a. Oiticica, Meireles, Camnitzer im Gegensatz beispielsweise zu *On Art* 1974 zumindest einen American Conceptualism, der auch Lateinamerika repräsentiert.

24 Mari Carmen Ramírez, zitiert nach Stephen Bann, *Introduction*, S. 11.

25 Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss, *Foreword*, in: *Global Conceptualism*, S. VII–XI, hier VII.

Weg in einen flexiblen Diskursraum. In den sechziger und siebziger Jahren hingegen galt die Parole vom „withdrawal of visibility“ (Buchloh) zwischen dem Intellektuellen und dem Sensuellen; damals war man der Ansicht, das eliminierte Visuelle ermögliche den unmittelbaren ‚Vorstoß‘ zum Signifikat, während Visualität es verstellen würde – eine durch und durch romantische Vorstellung, meinten doch die Romantiker, mit dem Symbol einen vergleichbaren Effekt zu erzielen. Das Mindeste seien, John Baldessari zufolge, *ungefällige* visuelle Daten.²⁶ Das Ästhetische und besonders seine klischeehafte Beurteilung ist das, was, neben dem (metaphysischen, illusionistischen) Raum, die Konzeption der Concept Art am meisten abzuwehren hat. Droht auf der einen Seite das Dekorative, so auf der anderen Architektur und anwendungsbezogene Gestaltung. Nachvollziehbar ist das, solange man die Geschichte der Kunst als eine ihrer dekorativen Funktionen darstellt. In *Art After Philosophy*, an prominenter Stelle also, schrieb der „strenge Konzeptualist“²⁷ Joseph Kosuth: „Es ist notwendig, Ästhetik von Kunst zu trennen, weil sich die Ästhetik mit Meinungen über die Wahrnehmung der Welt im Allgemeinen befasst. In der Vergangenheit war eines der beiden Funktionskriterien von Kunst ihr dekorativer Wert. Daher war jeder Zweig der Philosophie, der sich mit ‚Schönheit‘ und demnach mit Geschmack beschäftigte, unausweichlich verpflichtet, ebenso auf Kunst einzugehen. [...] Und das bringt uns auch unmittelbar zu ‚formalistischer‘ Kunst und Kritik. Formalistische Kunst (Malerei und Skulptur) ist die Vorhut der Dekoration, und man könnte, genau genommen, vernünftigerweise feststellen, ihre Kunstverfassung sei so minimal, dass sie hinsichtlich der Funktionalität überhaupt keine Kunst ist, sondern pure ästhetische Übung.“²⁸ Le Witt zufolge droht das Dekorative auch in der physischen Dimension des Raumes, die Kunst und Architektur oder Design ununterscheidbar machen würde: „Kunst ist nicht nützlich. Wenn dreidimensionale Kunst anfängt, einige Charakteristika von Architektur anzunehmen, zum Beispiel verwendbare Räume zu entwerfen, weicht sie ihre Kunstfunktion auf.“²⁹ Und wenige Zeilen später wird das Material der Ideenkunst ebenfalls im negativen Ton des Dekorativen angegeben: „Neues Material ist eins der großen Leiden zeitgenössischer Kunst. Einige Künstler verwechseln neues Material mit neuen Ideen. Nichts ist schlimmer als Kunst, die in üppigem Glitzerkram schwelgt.“³⁰ Daher Seth Siegelaubs einschränkende Forderung: „What we will hopefully be concerning ourselves with is the nature of the art whose primary existence in the world does not relate to space, not to its exhibition in space, not to imposing things on the walls [...]“³¹ Doch diese Programmatik der Negation im ideellen Kunst-Werk kann nur idealistisch bleiben.³²

An diesem Punkt ist das jüngst im Rahmen eines Nachdenkens über „post-Conceptual art“ vorgestellte Konzept einer „improbable decoration“³³ von Art & Language, trotz

26 Vgl. John Baldessari, in: *John Baldessari. Paintings 1966–68*, Ausstellungskatalog 1981, zitiert nach Peter Osborne, *Conceptual Art*, S. 125.

27 Vgl. Peter Osborne, *Conceptual Art and/as Philosophy*.

28 Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, S. 143.

29 Vgl. Sol Le Witt, *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*, S. 183.

30 Ebd.

31 Seth Siegelaub, in: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Seth Siegelaub und Lawrence Weiner, *Art without Space* (1969), zit. nach Peter Osborne, *Conceptual Art*, S. 229.

des Mediums Malerei ebenfalls zu den „strengen Konzeptualisten“ zählend, bemerkenswert. Abgeleitet aus der Einsicht in den unvermeidlichen visuellen Aspekt von Bild und Wort in der Schrift und das grundsätzlich misslingende Verhältnis zwischen dem Piktoralen und dem Textuellen, wird das Dekorative zum produktiven Präzedenzfall. Ambivalent in seiner Beurteilung wiederholt dieses Dekorative sämtliche (Vor)Urteile seiner Bedeutungsleere, vermag aber in eben dieser progressiven Sinnentleerung hegemoniale wie hermetische Theorie zu unterbrechen. Zwar drohte jede kritische Absicht eines Textes von seinem piktoralen Rest in bloße Konversation verwandelt zu werden, diese skandalöse Umwandlung würde jedoch als das kategorial Andere der Conceptual Art auf ihr Verdrängtes hinweisen. Denn Unleserlichkeit als Bedingung der ‚rein‘ dekorativen Dimension würde das Begehren nach Text und Sinn schüren. Auf diese Weise ergäben sich ein entgleister Textkorpus sowie ein gestörtes Konzept des Dekorativen,³⁴ mithin des Modernismus.

Heute, im Rahmen einer (gerechneten) kulturellen Interpikturalität, wären die Interferenzen andere, nicht länger zwischen visuellen Zeichen und sprachlichem Bezeichnen, sondern zwischen medialen Bilderketten, Sehweisen und Betrachtertechniken. Die Untersuchung solcher Wechselwirkungen müssten dazu führen, die vom viel zu optimistisch rezipierten digitalen (Bild)Zeitalter gesteuerte Utopie eines Global Conceptualism in eine politisch-ökonomisch-kulturelle Kritik der Globalisierung zu wenden.

32 Zur theoretischen und methodischen Problematik, alle Kunstrichtungen, die nicht Malerei sind, aus deren Negation zu beschreiben, siehe Rosalind Krauss, *Sense and Sensibility. Reflections on Post '60s Sculpture*, in: *Artforum*, Bd. XII, Nr. 3, November 1973, S. 43–53, und Gregor Stemmerich, *Das Konzept der „Literalness“ in der amerikanischen Kunst*, in: *Texte zur Kunst* 7, Oktober 1992, S. 96–115.

33 Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 29.

34 Vgl. ebd. S. 203.