

8. Oktober 2022 bis 29. Jänner 2023

Changes

museum moderner kunst stiftung ludwig wien

mumok

Changes

„Ein Gespür für die Wichtigkeit von Prozessen, von Veränderung, für die Wichtigkeit der Differenz selbst, die Freiheit, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen und ausgehend von den eigenen Ideen zu arbeiten“, so umriss der 2022 verstorbene Sam Gilliam seine künstlerische Praxis. Gilliam war maßgeblich beeinflusst von der Washington Color School um Morris Louis, Kenneth Noland oder Alma Thomas und nahm 1972 an der von dem einflussreichen Kurator Walter Hopps verantworteten Gruppenausstellung im US-amerikanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig als erster Schwarzer Künstler seines Landes teil.

Gilliams Arbeit *Change* aus dem Jahr 1970 (**1**) stammt ursprünglich aus dem Besitz des Kölner Restaurators und Sammlers Wolfgang Hahn. Die regelrecht in Farbe getränkte Leinwand hängt ohne Keilrahmen frei im Raum. So ergeben sich Falten und Knicke, die aus der Leinwand ein dreidimensionales Objekt machen. Der Titel *Change* spielt auch darauf an, dass Gilliams „drape painting“ immer unterschiedlich zur Geltung kommt, je nach Raum und Präsentation. Veränderung ist somit dem Werk eingeschrieben.

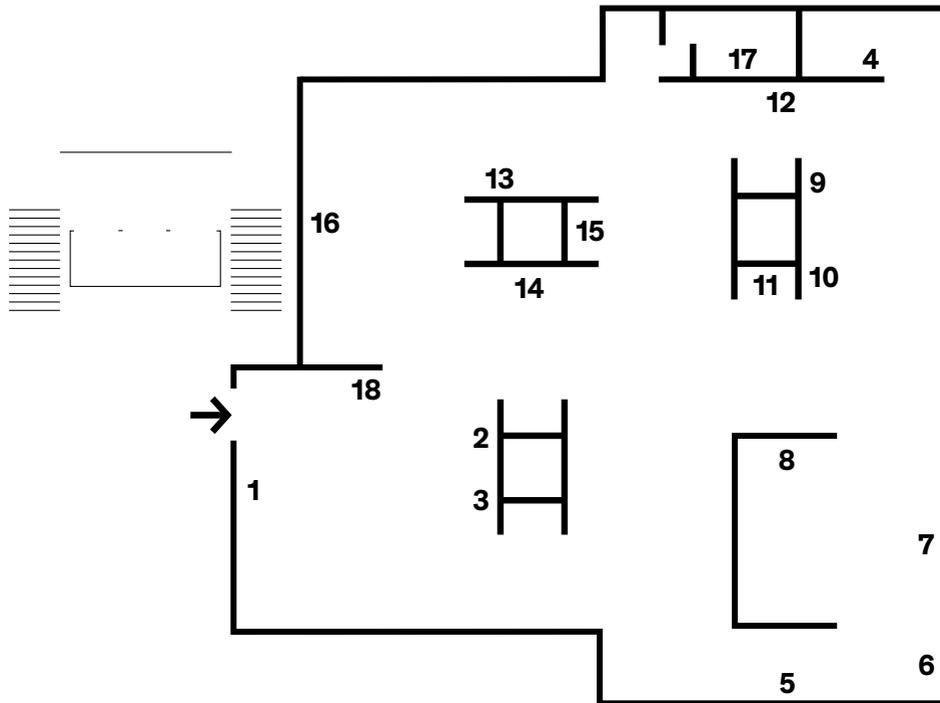
Die Ausstellung *Changes* nimmt nicht nur im Titel auf das Werk von Gilliam Bezug, sondern greift den Aspekt der Veränderung auf, indem Sammlungszugänge der letzten Jahre und teils noch nie im mumok präsentierten Werken aus der Sammlung gezeigt werden, um auf diese Weise neue Zusammenhänge herzustellen. *Changes* etabliert thematische und formale Verbindungen und Korrespondenzen, aber relativiert auch kanonische Narrative zugunsten einer Vielzahl von Erzählweisen.

Für den in Wien lebenden Künstler Nadim Vardag sind Fragen der Präsentation grundlegend. Dies gilt sowohl für seine eigene künstlerische Arbeit als auch für seine Überlegungen zum Display, die im Rahmen dieser Ausstellung Form annehmen. Seine Ausstellungsarchitektur kennzeichnet ein bewusster, spezifischer Umgang mit räumlichen Bedingungen und historischen Kontexten.

Im September 2022 begeht das mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien sein 60-jähriges Jubiläum. Das MuseumsQuartier ist bereits der dritte Standort seit seiner Gründung 1962. Eröffnet wurde das Museum des 20. Jahrhunderts, so die damalige Bezeichnung, im Schweizergarten, wofür der von Karl Schwanzer ursprünglich für die Weltausstellung 1958 in Brüssel gebaute Österreich-Pavillon wieder aktiviert wurde. 1979 wurde zusätzlich das barocke Palais Liechtenstein im 9. Wiener Gemeindebezirk bezogen. Diese markanten, historisch und ästhetisch unterschiedlichen Architekturen haben die Ausstellungsgestaltung beeinflusst: Nachkriegsmoderne, barockes Palais und White Cube treten mit den Kunstwerken auf verschiedene Weise in Dialog.

Künstler*innen: Monika Baer, Peter Baum, Ștefan Bertalan, Christo, Leidy Churchman, Hanne Darboven, Marcel Duchamp, Don Eddy, János Fajó, Werner Feiersinger, Philipp Fleischmann, Isa Genzken, Sam Gilliam, Domenico Gnoli, Sayre Gomez, Birke Gorm, Julian Göthe, Dan Graham, Renée Green, Jojo Gronostay, Hans Haacke, Maria Hahnenkamp, Candida Höfer, Tess Jaray, Valerie Jaudon, Hildegard Joos, Annette Kelm, Julije Knifer, Jutta Koether, Willi Kopf, Jiří Kovanda, Tetsumi Kudo, Louise Lawler, Carolyn Lazard, Dorit Margreiter, Dóra Maurer, Ulrike Müller, Oswald Oberhuber, Claes Oldenburg, Henrik Olesen, Yoko Ono, Frida Orupabo, Alicia Penalba, Barbara Pflaum, Walter Pichler, Charlotte Posenenske, Josephine Pryde, Florian Pumhösl, Eileen Quinlan, Robert Rauschenberg, Mieko Shiomi, Daniel Spoerri, Sophie Taeuber-Arp, Rosemarie Trockel, Doru Tulcan, Josip Vaništa, Emily Wardill, Lois Weinberger, Lawrence Weiner, Ray Yoshida

Ausstellungsdisplay: Nadim Vardag

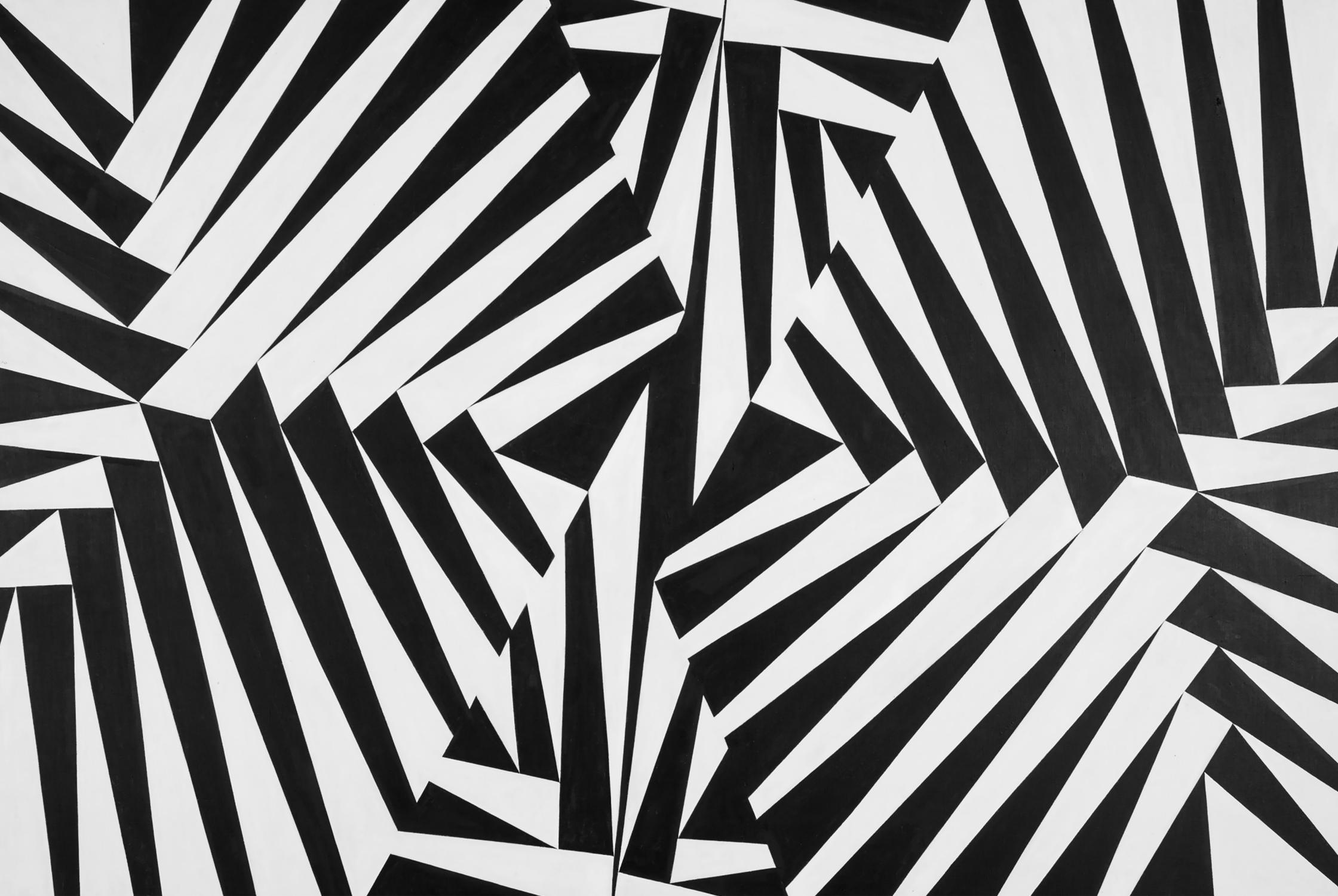


Abstraktionen

Am Beginn der Ausstellung stehen der Variantenreichtum und das Formenvokabular abstrakter Kunst, deren historische oder ideologische Hintergründe und Inhalte verschieden sein und trotzdem zu formal ähnlichen Lösungen führen können. Zu den Pionier*innen geometrisch-abstrakter Kunst in Österreich zählt Hildegard Joos. 1958 hat sie als erste Frau eine Einzelausstellung in der Secession. Ein Jahr später zieht sie nach Paris, wo sie Mitglied des Salon des Réalités Nouvelles wird, eine Vereinigung für geometrische Abstraktion und Konstruktivismus. Gemeinsam mit ihrem Partner, dem Schweizer Philosophen Harold Joos (ab 1980 sind die Werke mit „H+H Joos“ signiert), entwickelt sie Begriffskonstellationen wie „Äquivalente Evolutionen“ oder „Narrative Geometrismen“, die bewusst Mehrdeutigkeiten und Divergenzen zusammenbringen. Diese lassen sich auch in *Balance 86* (1973) **(2)** ausmachen, wo ein geometrischer Schwarz-Weiß-Kontrast in einer Variation von Anordnungen und Dimensionen dynamisiert wird.

In *The Nothing* (2013) **(3)** von Eileen Quinlan scheinen verschiedene Materialitäten und Aggregatzustände aufeinanderzutreffen und sich zu durchdringen. Auch hier handelt es sich um eine abstrakte Komposition in Schwarz-Weiß, wobei im Gegensatz zu Joos' klaren, geradlinigen Formen bei Quinlan räumliche, bisweilen diffuse Effekte inszeniert werden, was auch den – analogen – fotografischen Entwicklungsprozess anklingen lässt. Valerie Jaudon war Mitglied der Pattern-and-Decoration-Bewegung, die Mitte der 1970er-Jahre als Reaktion auf die damals dominante Pop Art oder Postminimal Art entstand. Das Interesse von Pattern and Decoration galt den – oft weiblich konnotierten – marginalisierten Bereichen künstlerischen Gestaltens: der angewandten Kunst und dem Kunsthandwerk etwa, auch aus anderen kulturellen Zusammenhängen. Für Jaudon ist besonders die Auseinandersetzung mit der Ornamentik in der islamischen Kunst bedeutend. Damit war der Bewegung auch eine politische Dimension zu eigen: Sie wollte die Grenzen zwischen traditionellen Genres und Geschlechterrollen sowie nationale Zuschreibungen bewusst hinter sich lassen.

In Philipp Fleischmanns Filmen spielte in den vergangenen Jahren das Verhältnis zwischen den spezifischen räumlichen Gegebenheiten und der Projektion des analogen Films eine wesentliche Rolle, etwa wenn er die Secession, das Österreichische Filmmuseum oder auch das mumok kino zum Schauplatz für eigens entwickelte Apparaturen werden ließ, um diese Räume filmisch zu übersetzen. Fleischmanns neuer Werkkomplex ist installativ angelegt: Seine *Film Sculptures* **(4)** bestehen aus einer eigens adaptierten Konstruktion, die einen 16-mm-Film projiziert und gleichzeitig den Filmstreifen sichtbar macht. Zu sehen sind variierende abstrakt-geometrische Formen in unterschiedlichen Farben – es handelt sich also um gleich mehrere Alternativen zu einem singulären (oder auch konventionellen) Ansatz: „Ich möchte nun herausfinden, worum es bei der Abstraktion gehen und was insbesondere queere Abstraktion bedeuten könnte“ (Fleischmann).



Texturen

Unter dem Begriff „Texturen“ sind Werke versammelt, in denen gestalterische Beschaffenheit und Stofflichkeit eine wichtige Rolle spielen und die Text als Schreibprozess oder Geschichts(um)schreibung thematisieren. Die mehrteilige Serie *common crazies* (2020) **(5)** von Birke Gorm bezieht sich auf *The Common Woman Poems* (1969) der US-amerikanischen Autorin und Aktivistin Judy Grahn, indem einige Zeilen aufgegriffen werden, sowie auf die Methode des „crazy quilting“, bei der verschiedene Stoffreste zusammengefügt werden: Die Idee des Sammelns und Kompilierens von diversem Material wird zum Sinnbild für Gemeinschaft, Solidarität und Pluralität. Gorms Entscheidung, die einzelnen Buchstaben aus altem, vergilbtem Krawattenfutter zu formen, macht ein feministisches Anliegen deutlich.

Ein feministisches Ausstellungs- und Publikationsprojekt, das Ende der 1980er-Jahre unter dem Titel *Eau de Cologne* von der Galeristin Monika Sprüth in Köln initiiert wurde, ist der Ausgangspunkt für die Arbeit *Ohne Titel* (1988) **(6)** von Jutta Koether. *Eau de Cologne* involvierte ausschließlich weibliche Künstlerinnen, in den Magazinen wurden Texte von namhaften Theoretikerinnen (und einigen männlichen Kollegen) veröffentlicht. In der dritten Ausgabe von 1989 findet sich – neben Beiträgen von Koether (sie war auch redaktionell und gestalterisch beteiligt), Hanne Darboven, Candida Höfer, Louise Lawler oder Rosalind Krauss und Lucy R. Lippard – ein Artikel der Kunsthistorikerin Linda Nochlin über das viel diskutierte Gemälde *L'origine du monde* (1866) von Gustave Courbet. Der Beitrag thematisiert, wie dieses Werk durch Reproduktionen rezipiert wurde, die vom Original abweichen – was Koether wiederum in ihr Werk übernimmt. Sie bezieht sich damit nicht nur auf Courbets explizite und radikal fragmentierte Darstellung eines nackten Frauenkörpers, sondern ebenso auf eine feministische Kunstgeschichtsschreibung – war Nochlin doch auch die Autorin des einflussreichen Essays *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971).

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte legt Henrik Olesen mit seiner Arbeit *Some gay-lesbian artists (and/or artists relevant to homo-social culture) born inbetween 1717–1898* (2006) **(7)** vor: Auf einer schwarzen Schautafel zeigt er eine Sammlung von Bild- und Textmaterialien, darunter Werke und Biografien, welche die teilweise tragischen Schicksale von Kunstschaffenden offenlegen, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung kaum oder nur in einschlägigen Kontexten Bekanntheit erlangten. Olesen lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die Leerstellen der Kunstgeschichte. Auf eine ebenfalls bis heute aktuelle Debatte nimmt Leidy Churchman Bezug: Das Bild *The New Yorker* (2017) **(8)** zeigt das Cover einer Februarausgabe des gleichnamigen Magazins von 2017. Zu sehen ist die Büste der berühmten Oscar-Filmpreistrophäe, die allerdings manipuliert wurde: Augen-, Wangen- und Nasenpartie der Figur sind verändert, unmissverständlich feminisiert sind die roten Lippen. Die offensichtlich schematisierten Gesichtszüge spielen auf die in den vergangenen Jahren von vielen Seiten vehement geäußerte Kritik an, dass sowohl die Auswahl der Nominierten und Prämierten als auch die Zusammensetzung der Jury keineswegs die tatsächliche gesellschaftliche Diversität widerspiegeln.



Lebenswelten

Eine weitere, aktuell dringliche Thematik, die bereits in den historischen Werken der Ausstellung aufgenommen wird, ist der Umgang mit der Natur und unserer Umwelt, nicht zuletzt im Hinblick auf die Auswirkungen der sich verschärfenden und durch den Menschen befeuerten Klimakrise. Schon vor Jahrzehnten beschäftigte sich Lois Weinberger mit dem widerständigen Potenzial von Ruderalpflanzen, jenen Gewächsen, die besonders auf Böden wachsen, die durch die menschliche Nutzung verändert wurden. Die im Rahmen seines Beitrags für die documenta X entstandene Fotografie *Brennen und Gehen* (1997) **(9)** zeigt einen Ausschnitt des von Weinberger bespielten Bahnhofsareals und mit dem aufgebrochenen Asphalt die buchstäbliche Sprengkraft jener unscheinbaren Pflanzen, die hier zur Entfaltung kommen sollten. Konträr zu dieser Aufwertung von Wildwuchs erscheint die uniforme und gesichtslose Architektur von Einfamilienhäusern in Vorstadtsiedlungen der USA, die Dan Graham in *Top Housing Development* (1966) **(10)** untersucht. Graham zeigt die Wohnverhältnisse der sogenannten Middle Class, bewusst mit konventioneller Fototechnik aufgenommen. Die Kombination von mehreren Bildern und Textergänzungen lässt die ursprüngliche Konzeption für einen Magazinbeitrag erkennen, der in verschiedenen Versionen erschien, etwa unter dem Titel *Homes for America* (1966).

Dysfunktional gewordene Werbemittel werden in der Arbeit von Dorit Margreiter zur Attraktion: Die Aufnahmen in *Boulevard* (2019) **(11)** zeigen ausrangierte Leuchtreklameschilder im Neon Museum in Las Vegas. Ramponierte Leuchtschriften und ausgebrannte Glühbirnen werden im gleißenden Sonnenlicht exponiert, statt durch ihr Leuchten und Blinken in der Dunkelheit zu betören, und vermitteln genauso wie die verblichenen Anstriche einen melancholischen Eindruck. Margreiters archäologischer Zugang macht die effektvollen Gestaltungs- und Simulationsmittel der Unterhaltungsindustrie zum Thema.

Eine eindeutige Lesbarkeit stellen die Fotografien von Jojo Gronostay raffiniert infrage: Titel wie *Big Man*, *Concrete Louvre*, *Totem II*, *Zaha Zaha* (alle 2021) **(12)** spielen auf Architektur, Genderzuschreibungen, museale oder rituelle Zusammenhänge an. Die Objekte, die Gronostay in den großformatigen Fotografien inszeniert und durch Fragmentierung und farbliche Reduktion verfremdet, lassen sich im Kontext seines 2017 gegründeten Modelabels DWMC (Dead White Men's Clothes) verstehen: Der Künstler reaktiviert Kleidung, die als Spende ihren Weg auf den Markt in Accra gefunden hat. „Als in den 70er-Jahren die ersten großen Wellen von Second-Hand-Kleidung aus dem Westen nach Ghana kamen, konnten die Einheimischen nicht glauben, dass solch hochwertige Kleidung umsonst weggegeben werden kann, und sie vermuteten, dass der Vorbesitzer gestorben sein musste“, so Gronostay. Das Label bringt die Textilien wieder zurück, bedient allerdings andere, spezifischere Mode- (bzw. Kunst-)Märkte. Damit thematisiert es kommerzielle und kulturelle Transfers sowie die Zirkulationslogiken der Modebranche und konfrontiert sie mit einer postkolonialen Perspektive.

Un/Sichtbarkeiten

Das Spannungsverhältnis von Sichtbarmachen und Verunklären – Visualisierung und Veranschaulichung versus Verbergen – ist nicht zuletzt für das Museum selbst wesentlich. Die wechselhafte 60-jährige Geschichte des mumok (so lautet die Kurzform seit 2001) hat unterschiedlichste Präsentationsformen und Ausstellungssituationen hervorgebracht. In den Fotografien **(13)** von Peter Baum, Barbara Pflaum und Candida Höfer sind die verschiedenen Standorte des Museums zu sehen: das Museum des 20. Jahrhunderts (besser bekannt als 20er Haus), das Palais Liechtenstein und der heutige, 2001 eröffnete Museumsbau im MuseumsQuartier.

Neben Ephemera **(14)** zu – unorthodoxen – Ausstellungen von Claes Oldenburg oder Daniel Spoerri, die zwar eine Annäherung an diese Präsentationen ermöglichen, aber keine Illustration darstellen, sowie Werken **(15)** von Marcel Duchamp oder Tetsumi Kudo, die mit dem Format der Schachtel bewusst die Möglichkeiten der Darstellung relativieren, ist eine Arbeit von Maria Hahnenkamp zu sehen, in der es um eine radikale Infragestellung der gesellschaftlichen Konventionen in der Repräsentation von Frauen geht. In ihrer frühen, großformativen Arbeit *O.T.* (1993) **(16)** sind 195 analoge Farbfotografien zu sehen, allerdings nicht, was ihre Aufnahmen ursprünglich abbildeten: eine Frau bei der Schönheitspflege. Dieses klischeebehaftete Motiv eliminiert Hahnenkamp, indem sie die Oberfläche, die Gelatineschicht, abschleift und damit die bilderzeugenden, chemischen Bestandteile der Fotografie zum Thema macht. Was bleibt, ist das Papier als Trägermaterial.

Frida Orupabo ist eine Künstlerin, die als Autodidaktin und Sozialarbeiterin durch ihre Aktivitäten auf Instagram (@nemiepeba) im Kunstbereich Bekanntheit erlangte. Auch heute noch sammelt und zeigt sie auf dieser Plattform gefundenes Material: Darstellungen von Schwarzen Personen aus unterschiedlichen, auch historischen Quellen – und verdichtet auf diese Weise im Mainstream lange Zeit marginalisierte Bilder **(17)**. Die Auseinandersetzung mit der Exklusion oder Verweigerung von Repräsentation kann also neben ästhetischen Überlegungen auch auf Fragen der sozialen Gerechtigkeit und Diversität abzielen.

In den Arbeiten von Carolyn Lazard werden nicht nur Normen im Gesundheitswesen, sondern auch normative Vorstellungen von körperlicher Integrität und Funktionalität adressiert – und die damit verbundenen ideologischen Implikationen, die für das gesellschaftliche Zusammenleben weitreichend sind. Nicht zuletzt die Covid-19-Pandemie hat globale Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten aufgezeigt, insbesondere in Hinblick auf den Zugang zu medizinischer Versorgung. Lazards Publikation *Accessibility in the Arts. A Promise and a Practice* (2019) **(18)** thematisiert und veranschaulicht, wie Barrierefreiheit im Kunstkontext realisiert werden kann. Es geht Lazard darum, ein Bewusstsein zu schaffen, das Veränderungen möglich macht: „Diese Leitlinien sollen einen tatsächlichen Wandel der Infrastruktur befördern, indem Lösungen vorgeschlagen werden“ (Lazard).

Impressum

mumok
Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien

MuseumsQuartier
Museumsplatz 1
A-1070 Wien
www.mumok.at

Generaldirektorin: Karola Kraus
Wirtschaftliche Geschäftsführerin:
Cornelia Lamprechtner

Ausstellung

Changes
8. Oktober 2022 bis 29. Jänner 2023

Kuratorin: Naoko Kaltschmidt
Ausstellungsdisplay: Nadim Vardag
Ausstellungsorganisation:
Barbara Schneider
Sammlung: Franklin Castanien,
Claudia Freiberger, Sophie Haaser,
Marie-Therese Hochwartner, Nora Linser,
Simone Moser, Holger Reetz,
Astrid Robin, Lisa Sträter, Suska Tunks
Restauratorische Betreuung:
Christina Hierl, Andrea Kappes,
Paulina Potel, Andreas Schweger,
Karin Steiner, Susanne Winkler
Ausstellungsaufbau: Tina Fabijanic,
Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,
Andreas Petz, Helmut Raidl, Sylwester
Syndoman, must. museum standards
Audiovisuelle Technik: Wolfgang Konrad,
Michael Krupica, museum standards
Presse: Katharina Kober,
Katharina Murschetz
Marketing und Digital: Elisabeth Dopsch,
Katharina Grünbichler, Martina Kuso,
Isabella Pedevilla, Lisa Sycha
Board und Fundraising:
Karin Kirste, Cornelia Stellwag-Carion
Kunstvermittlung: Lena Arends, Astrid
Frieser, Benedikt Hochwartner, Marie-
Therese Hochwartner, Maria Huber, Julia
Hürner, Ivan Jurica, Mikki Muhr, Stefan
Müller, Selina Neuhauser, Michaela Pilat,
Patrick Puls, Jörg Wolfert, Sofie Wunsch

Folder

Herausgegeben von Jörg Wolfert
Text: Naoko Kaltschmidt
Redaktion: Jörg Wolfert
Lektorat: Eva Luise Kühn
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
Papier: Offset
Druck: Gugler Druck

Umschlag: Sam Gilliam, *Changes*, 1970
© Bildrecht Wien, 2022

© mumok 2022

