

Pattern and Decoration

Ornament als Versprechen

23. Februar bis 8. September 2019



Einführung

Ornament als Versprechen. So könnte das Motto der US-amerikanischen Kunstbewegung Pattern and Decoration (1975–1985) lauten. In Abwandlung der bekannten Maxime von Adolf Loos – „Ornament und Verbrechen“ – führt die Ausstellung die reichen Bestände des Sammlerpaars Peter und Irene Ludwig zur größten Präsentation von Pattern and Decoration im deutschsprachigen Raum seit den 1980er-Jahren zusammen. Mit orientalisch anmutenden Mosaiken, monumentalen Textilkollagen, Malereien, Installationen und Performances verfolgten die mit der Bewegung assoziierten Künstler_innen in den 1970er-Jahren das Ziel, Farbe, Formenvielfalt und Emotion in die Kunst zurückzuholen. Das Dekorative und ihm nahe kunsthandwerkliche Techniken spielten dabei eine große Rolle: Unterschiedliche ornamentale Traditionen – von der islamischen über die nordamerikanisch-indianische bis zum Art déco – fanden Eingang in die Werke und öffneten den Blick über den geografischen und historischen Tellerrand hinaus. Die Nähe zu Folklore und Kitsch wurde dabei nicht nur in Kauf genommen, sondern als Gegenentwurf zum „Purismus“ der Kunst der 1960er-Jahre ausdrücklich gesucht.

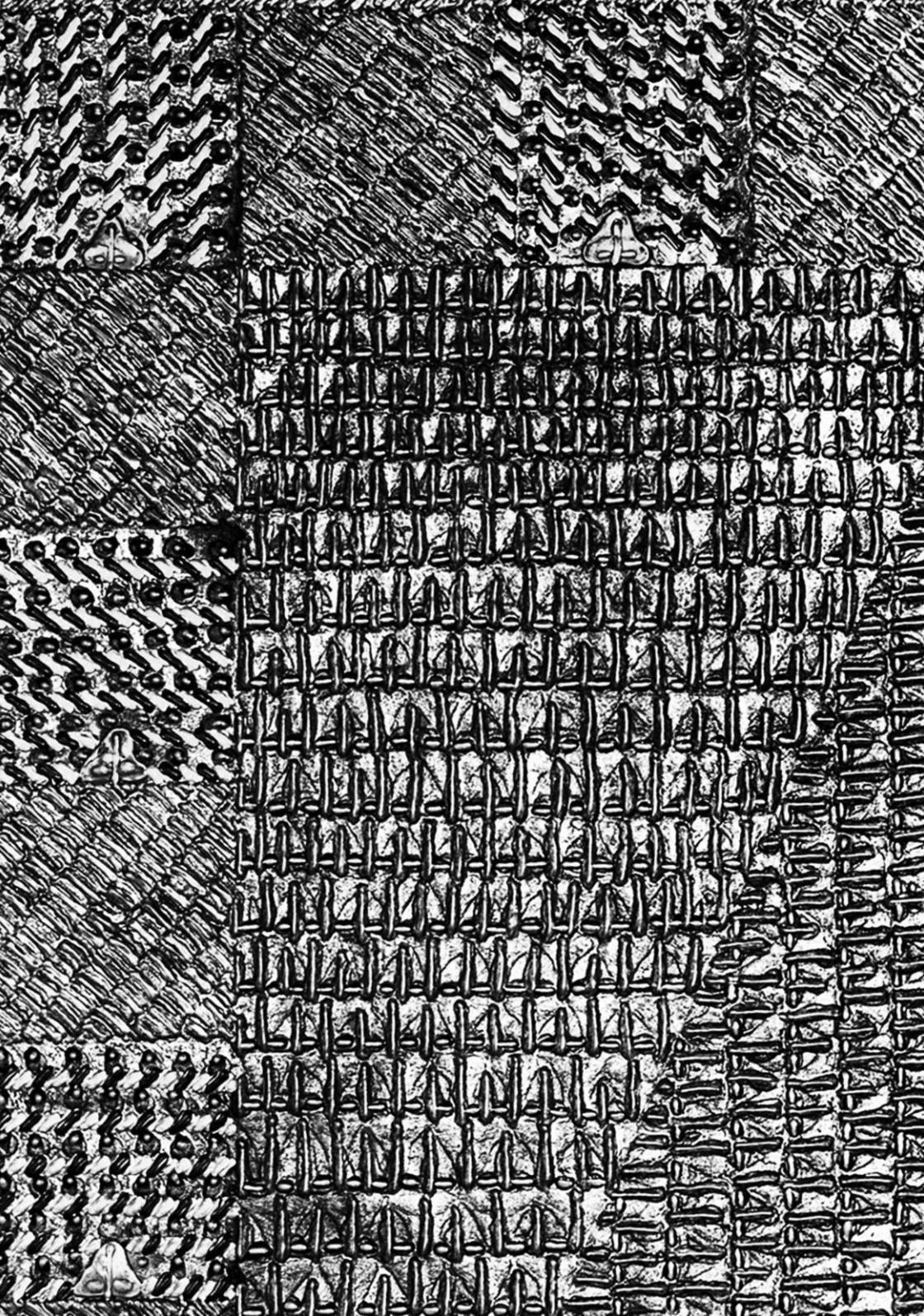
Pattern and Decoration lässt sich als paradigmatische Kunstströmung der 1970er-Jahre beschreiben, jenes schwer zu fassenden Jahrzehnts, in dem die sozialen und politischen Utopien der 1960er-Jahre auf erste Vorboten eines aufkeimenden Neoliberalismus trafen. Als „promisk“ kritisierte der amerikanische Kunsthistoriker Hal Foster die Kunst jener Dekade. Nach den „puren“ Bestrebungen der 1960er-Jahre, allen voran der Minimal Art, mangle es der Kunst der 1970er-Jahre sowohl an Stil als auch an kritischem Bewusstsein. Pattern and Decoration allerdings war aus Überzeugung „promisk“: Geboren aus Diskussionen von miteinander befreundeten und bekannten Künstler_innen sowie der Kritikerin Amy Goldin, stellt es die vielleicht letzte genuine Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts dar – und zugleich die erste, die über die Auseinandersetzung mit dekorativen Traditionen eine tatsächlich globale Perspektive verfolgte. Die egalitären, kollektiven und lebenspraktischen Dimensionen, die Goldin dem Dekorativen zuschrieb, stehen dabei stellvertretend für das Programm von Pattern and Decoration: nämlich was konventionell als „nieder“ eingestuft wurde – die Kunst von Frauen, Kunsthandwerk oder Volkskunst –, möglichst laut zu feiern.

Der österreichische Architekt Adolf Loos (1870–1933) kriminalisierte das Dekor in seiner berühmt-berüchtigten Streitschrift *Ornament und Verbrechen*, die 1908 als Reaktion auf den Wiener Jugendstil entstand. Seine Abwesenheit sei Anzeichen einer hohen Kulturentwicklung, seine Herstellung ein „Verbrechen an der Volkswirtschaft“. Der Untertitel der Ausstellung, „Ornament als Versprechen“, verkehrt die Loos'sche Polemik im Sinne der Anliegen von Pattern and Decoration: Trat Loos in unverkennbar misogynem und kolonialistischem Tonfall für eine „high art“ ein, so suchten die mit Pattern and Decoration assoziierten Künstler_innen nach Alternativen zu den Werten der westlichen Industriestaaten – nach neuen Geschlechterdefinitionen und kulturellen Identitäten und, nicht zuletzt, nach einem neuen Kunstbegriff.



Brad Davis

Ein Kurs in chinesischer Malerei, den Brad Davis während seines Studiums am Hunter College in New York in den späten 1960er-Jahren belegte, hinterließ bei dem Künstler tiefen Eindruck. Er markierte den Beginn einer lebenslangen Auseinandersetzung mit asiatischer Bildproduktion – von der Motivik über die Kompositionsprinzipien bis hin zum Pinselstrich –, die auch auf andere Künstler_innen der Pattern-and-Decoration-Bewegung großen Einfluss ausüben sollte. Um 1975 – das Jahr, in dem sich Pattern and Decoration formierte – wandte sich Davis, beeinflusst durch die Lehren des indischen Yogi Muktananda, der Darstellung von Pflanzen und Landschaften zu. In diesem Zusammenhang ist die 1977 gemeinsam mit dem Bildhauer Ned Smyth in der Holly Solomon Gallery realisierte Installation *The Garden* von Bedeutung, in der die Malereien des Künstlers Durchblicke in mehrere (orientalische) Gärten simulierten. Ab den späten 1970er-Jahren gewannen Tiermotive – Hunde, Vögel, Affen – an Gewicht, die Davis mit teils doppelten Bordüren aus auffällig gemusterten Polyesterstoffen rahmte. Eine Reise nach Indien sowie die anhaltende Beschäftigung mit persischer und indischer Miniaturmalerei lassen sich als Einflüsse nennen. Auch thematisch bediente sich der Künstler bei der indischen Mythologie, in der Tiere oftmals Charaktereigenschaften des Menschen symbolisieren. Die stilisierte Wiedergabe zweier Hunde in *Shiva's Dogs I* (1979) beispielsweise nimmt Bezug auf den Hindugott Shiva und seine vierbeinigen Begleiter, die unter anderem für (Selbst-)Schutz und – im Hinduismus unerwünschtes – territoriales Denken stehen. In Davis' Bild, in dem das Rot der rahmenden Dekorblümchen auch im Bildinneren punktuell aufblitzt, muten die Hunde in ihrer eleganten Schönlinigkeit selbst wie Arabesken an: Sie sind in einen Bildraum eingebettet, der weniger illusionistisch denn ornamental ist. Davis' Interesse an der malerischen Wiedergabe von Fluss und Bewegung in einem betont flächigen Bildraum wird besonders augenfällig am Motiv des Wassers, das in vielen seiner Bilder eine Rolle spielt, etwa in *Night Cry* (1979), wo es zum changierenden Geflecht wird. Auch die „ungerichtete“ Form des Tondos, die der Künstler insbesondere ab den 1980er-Jahren als Bildträger einsetzte, um etwa den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten zu schildern (*All Seasons*, 1980), ist Teil dieses Programms. Charakteristisch für alle Phasen von Davis' Werk ist neben dem gestischen Duktus und den bewegten Bildoberflächen eine übersteigerte Buntfarbigkeit, die selbst den Naturdarstellungen einen stets künstlichen oder traumartigen Charakter verleiht.



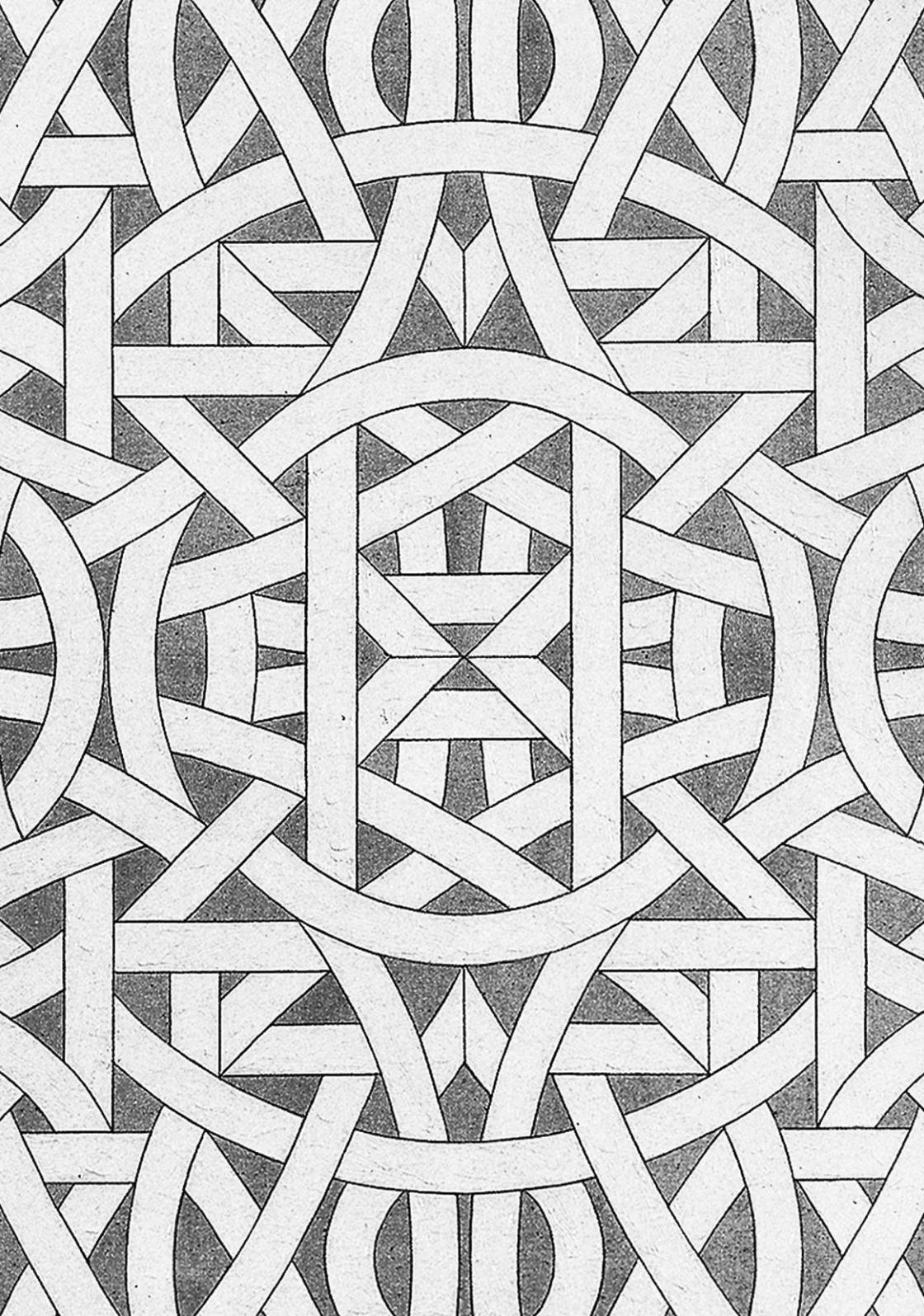
Frank Faulkner

Frank Faulkners Bilder eröffnen eine Vielzahl an Assoziationen – sie erinnern an Tapiserien oder persische Teppiche, lassen aber zugleich die Ästhetik alter Metallarbeiten oder hölzerner Wandschirme wieder aufleben. Ihre aus vielen, oft metallisch reflektierenden Malschichten aufgebauten Oberflächen unterstreichen einmal mehr die Idee, dass die Geschichte der bildenden Kunst nicht getrennt vom Kunsthandwerk betrachtet werden kann. Wie die meisten Pattern-and-Decoration-Künstler_innen arbeitete Faulkner Mitte der 1970er-Jahre in New York und beteiligte sich an mehreren Ausstellungen der Bewegung, wobei sein Interesse von Beginn an der „Gymnastik des Sehens“, wie er es selbst einmal nannte, galt. *Untitled* (1976/1977) zeigt eine Art flächiges Mauerwerk in gedämpften Erdtönen. Tatsächlich setzt sich die Oberfläche des Bildes jedoch aus rhythmischen Formgruppierungen zusammen, deren Punkte, Linien und Striche in minutiöser Detailarbeit auf das Papier aufgetragen wurden. Unzählige Markierungen verdichten sich zu einer vielschichtigen Komposition, auf der in unregelmäßigen Abständen zusätzlich kleine Rechtecke und Punkte angebracht sind. Inmitten des „erdigen“ Detailreichtums blitzen immer wieder sattere Farben wie Pink, Orange oder Violett auf. Der Effekt ist der eines optisch changierenden All-overs, das den Blick in steter Bewegung hält. Dieselbe Feingliedrigkeit führt Faulkner in *Atlantis II* (1980) vor, das zunächst die Assoziation mit einer großformatigen Landkarte weckt. Aus vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien aufgebaut, zeigt das Bild in seiner Mitte eine dreieckige Form, die von kleineren Quadraten gerahmt wird. Der Titel verweist auf das verschollene mythische Inselreich Atlantis, das in Platons Werk *Kritias* beschrieben wird. Dessen Hauptinsel soll von rechteckig angelegten Kanälen durchzogen und umgeben gewesen sein, wodurch zahlreiche Binneninseln entstanden, die das Hauptland mit der See verbanden. Will man die Komposition als eine Art schematische Karte von Atlantis lesen, dann entsprechen das zentrale Dreieck der Hauptinsel und die kleineren Vierecke den umliegenden Binneninseln. Platons Beschreibung zufolge war Atlantis reich an Ressourcen wie Gold, Silber und Oreichalkos (wobei es sich vermutlich um Messing handelt). Hieran erinnern die taktile Oberfläche des Werks sowie die dünnen Schichten schimmernder Farben, etwa Gold- und Kupfertöne. Allerdings erscheinen die Metallfarben „stumpf“ und nicht poliert. Ein leicht grünlicher Glanz lässt das Bild gealtert erscheinen, vergleichbar einem antiken Artefakt, dessen Patina von seiner Geschichte zeugt.



Tina Girouard

Ihr Interesse an Mustern sowie ihre Verwendung von Elementen der Raumausstattung haben Tina Girouard einen Platz im Kontext von Pattern and Decoration gesichert. Tatsächlich gründet ihr Werk jedoch in der experimentellen Kunst- und Tanzszene des New Yorks der 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Sie war Gründungsmitglied alternativer Performance- und Ausstellungsräume, darunter 112 Green Street und FOOD, und arbeitete mit Künstler_innen wie Trisha Brown oder Gordon Matta-Clark. In vielen ihrer Arbeiten geht es um die Aktivierung oder Reorganisation von Raum: Girouard kreierte bühnenbildhafte Settings unter Einsatz gewöhnlicher Materialien wie gemusterter Stoffe, Tapeten oder Linoleum, deren Schichten die Architektur bekleiden, zergliedern oder aufteilen. In ihren Performances sind es alltägliche, repetitive Handlungen, die sich überlagern und zu symbolischen Bildern verdichten. „Meine Verwendung von Mustern rührt von dem Wunsch her, mit einem Massenpublikum zu kommunizieren, insofern, als Wiederholungen in der Industrie und somit auch im Leben überall vorkommen“, so Girouard. Ihrer Intention folgend, „das Gewöhnliche außergewöhnlich zu machen und das Außergewöhnliche gewöhnlich“, kombiniert sie in *Wall's Wallpaper III* (1974) vier Bahnen von industriell gefertigten Biedermeiertapeten zu einer quadratischen Grundform: Rosazarte Blumenornamente, Streifenmuster und Ranken aus Kiefernzweigen und -zapfen fügen sich zu einem Ganzen, das auf seiner Heterogenität besteht und die immersive Qualität der Tapete verweigert. Auf ähnliche Weise verfährt Girouard mit einer Sammlung von acht Bahnen von Vintage-Seidenstoffen, die sie von ihrer Schwiegermutter erhalten und nach ihrem ursprünglichen Besitzer als „Solomon's Lot“ bezeichnet hat. Eine Auswahl dieser Stoffe ist beispielsweise in *Air Space Stage I, II* (1972/2019) zu zwei quadratischen Flächen kombiniert, die als Decke und Boden einen (Luft-)Raum im Raum abgrenzen. Der alltäglichen Pflege ebenener Stoffe widmet sich die Videoperformance *Maintenance III* (1973), während *Pinwheel* (1977) ihren Einsatz „auf der Bühne“ zeigt: In dieser einstündigen Performance mit Video, deren zeremonieller Charakter vom Mardi Gras und der rituellen Sandmalerei der Hopi inspiriert ist, markieren die Stoffe eine viergeteilte Bodenfläche mit einem Rad im Zentrum, die symbolisch für die unterschiedlichen Bereiche des Universums steht. Vier Performer fügen ihren jeweiligen Bereichen sukzessive Elemente hinzu und kreieren so eine sich überlagernde Serie von archetypischen Weltbildern.



Valerie Jaudon

Unter den Künstler_innen, die mit Pattern and Decoration assoziiert werden, unterhält wohl Valerie Jaudon mit ihrer Malerei das engste Verhältnis zur Geometrischen Abstraktion des Modernismus. Sie stellte früh für sich fest, dass – wie sie in einem Interview anmerkte – „die Betonung des Marginalen das Zentrum stabilisiert“: Konventionen und Werte müssen gleichsam von innen heraus verschoben und neu gewichtet werden. Folgerichtig orientierte sich die Künstlerin nach Studienaufenthalten in Mexiko und London sowie Reisen nach Marokko und durch Europa am Werk von Frank Stella, der in seinen frühen Arbeiten Ende der 1950er-Jahre ebenfalls mit einheitlich breiten, monochromen Streifen in symmetrischen Anordnungen experimentiert hatte. Jaudon teilte mit Stella die Begeisterung für die Formensprache der Architektur und die verschlungenen Muster islamischer Ornamente und keltischer Buchmalerei. Ihr Interesse lag jedoch von Beginn an auch auf deren sozialen und das Kollektive betreffenden Dimensionen, in denen sie ein Gegenmodell zu ebenjenem Individualismus ortete, den das (männliche) westliche Künstlersubjekt bis heute verkörpert. Von diesem distanzieren sich Jaudons Arbeiten durch den kalkulierten Einsatz sich mehrfach überlagernder Raster, welche die Logik der Wiederholung und der Symmetrie in dekorative Verflechtungen und Verschlingungen treiben und damit in die Nähe weiblich konnotierter Tätigkeiten wie Stricken oder Weben. Verwendete Jaudon anfangs teils über zweihundert Farbtöne pro Bild, so kam es 1974 zu einer drastischen Reduktion – es entstanden weiße, schwarze, graue oder metallisch schimmernde monochrome Malereien, deren All-over-Strukturen vor nackter Leinwand einen stark grafischen Charakter aufweisen (*Leland*, 1978). Um 1979 zeichnet sich eine weitere Verschiebung ab: In Bildern wie *Hattiesburg* (1979) wird das filigrane All-over von einer eindeutig vertikalen Orientierung abgelöst; architektonische Elemente wie gotisch oder romanisch anmutende Bögen und Giebel kreieren räumliche und perspektivische Effekte, die die Künstlerin wenig später durch das Hinzufügen einer zweiten und dann dritten Farbe verstärkt. Ab 1985 – dem letzten Jahr, in dem Jaudon ihre Bilder nach Städten des Bundesstaates Mississippi betitelte, aus dem sie stammt – wurden ihre Bilder zeichenhafter, und die Arbeit mit sich verschränkenden Rastern begann zugunsten immer deutlicherer Figur-Grund-Strukturen in den Hintergrund zu treten. Eine Reihe von Kunst-am-Bau-Aufträgen, darunter die Gestaltung eines Platzes und eines Gartens, ließ Jaudons Interesse an Architektur im öffentlichen Raum zur Entfaltung kommen. Konstant blieb das Spiel mit Erwartungshaltungen: Der Versuch, die Logik von Jaudons Entwürfen zu erfassen, führt stets in geometrische Unmöglichkeiten, in ausweglose Labyrinth und Sackgassen, und spiegelt damit die Komplexität der Welt, in der wir leben. Oder, wie Jaudon es einmal formulierte: „Ein Gemälde ist eine Art Entschlüsselungsinstrument für die Kultur, aus der es kommt.“



Joyce Kozloff

Joyce Kozloff, die wie Miriam Schapiro Gründungsmitglied des feministischen Heresies Collective war, begann ihre künstlerische Laufbahn als Malerin. Ein längerer Aufenthalt in Mexiko 1973, wo sie sich intensiv mit lokalen Ornament-traditionen beschäftigte, veranlasste sie, das Verhältnis zwischen „high art“ und Dekor infrage zu stellen. In der Folge übersetzte sie Ausschnitte aus Teppichen oder Fliesen in Malereien, deren Formate stetig größer wurden. Die Auseinandersetzung mit geometrischen Mustern in der islamischen Kunst, eine Reise nach Marokko und nicht zuletzt die Diskussion mit jenen Künstler_innen, die ab 1975 unter der Bezeichnung „Pattern and Decoration“ zusammenfanden, ließen in Kozloff eine Unzufriedenheit mit der bloßen Darstellung ornamentaler Systeme entstehen. Sie beschloss, die Leinwand zu „verlassen“, und realisierte mit *An Interior Decorated* (1979) ihre erste Rauminstallation. Ursprünglich für die Tibor de Nagy Gallery in New York konzipiert, wurde Kozloffs Interieur in der Folge für die Präsentation in mehreren amerikanischen Institutionen adaptiert. Im Zentrum befand sich jeweils das reich ornamentierte Bodenmosaik mit seinen knapp eintausend hexagonalen und sternförmigen Keramikfliesen, die die Künstlerin eigens mit Keksformen ausgestochen, bemalt und gebrannt hatte. In diesem Mosaik führt Kozloff unterschiedlichste ornamentale Traditionen zusammen, ohne sie jedoch ihrer Spezifik zu berauben: Die Töpferware der indigenen Bevölkerung Amerikas, persische Miniaturen, Berberteppiche, ägyptische Wandmalereien, der Wiener Jugendstil und so weiter – sie alle standen Pate für diese „persönliche Anthologie der dekorativen Künste“, wie sie es einmal nannte. Umgeben war der gekachelte Boden von siebbedruckten Wandbehängen aus Seide und Baumwolle mit Mustern islamischen und ägyptischen Ursprungs (Letztere inspiriert durch eine Ausstellung zu dem Pharaonenkönig Tutanchamun am Metropolitan Museum in New York), die sich mit ebenfalls mit Fliesen besetzten Pilastern abwechselten. Teil der Präsentation war auch eine Serie von Lithografien mit dem sprechenden Titel *Is It Still High Art?* (Ist es noch „high art“?). Diese Rauminstallation, in der sich Malerei, Skulptur und Architektur verbinden und neben zahllosen dekorativen Systemen auch unterschiedliche Handwerkstraditionen aufgerufen werden, eröffnete Kozloff ein neues Feld künstlerischer Betätigung. Ab den 1980er-Jahren realisierte die Künstlerin eine Reihe ambitionierter öffentlicher Projekte in U-Bahn-Stationen, Bahnhöfen und Flughäfen, in denen zunehmend auch regionale Bildtraditionen und gegenständliche Motive eine Rolle spielten.



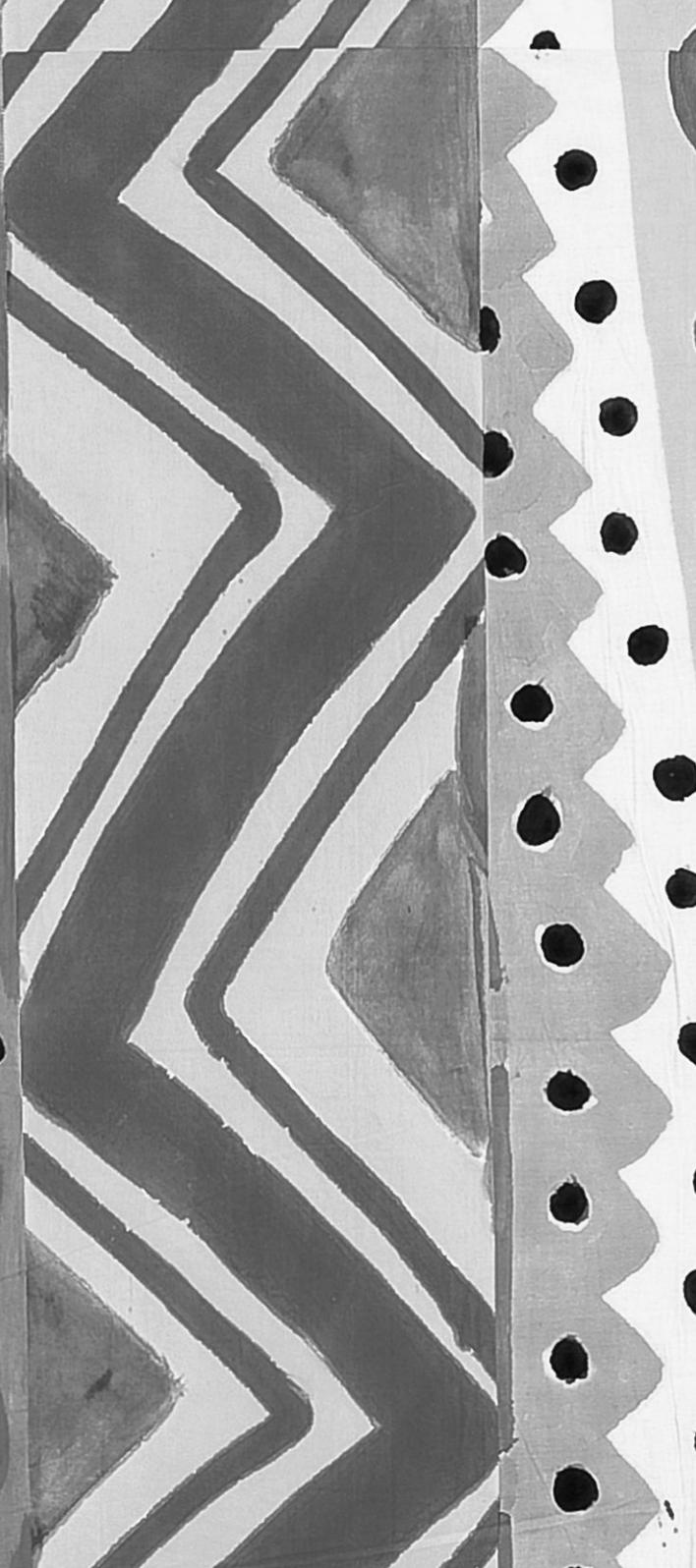
Robert Kushner

Während seines Studiums an der University of California in San Diego lernte Robert Kushner nicht nur Kim MacConnel kennen, mit dem ihn eine Faszination für orientalische Teppiche, Kitsch und chinesische Clipart-Bücher mit Motiven zum Ausschneiden und Collagieren verband, sondern auch die Kunsthistorikerin Amy Goldin, welche die theoretischen Diskussionen um Pattern and Decoration wie keine andere prägen sollte. Ab 1972 in New York, arbeitete der Künstler primär an Performances, die etwa im 98 Greene Street Loft durchgeführt wurden – einem alternativen Kunstraum, den die Sammlerin und spätere Galeristin Holly Solomon gemeinsam mit ihrem Mann Horace führte. Die Kostüme für diese Performances, die auf Formate wie die Modenschau, den Maskenball oder das Varietétheater Bezug nahmen, fertigte Kushner aus alltäglichen (auch essbaren) Materialien selbst an. 1974 unternahm er gemeinsam mit Goldin eine dreimonatige Reise in die Türkei, dem Iran und nach Afghanistan, die tiefen Eindruck hinterließ: In seiner ersten Einzelausstellung in der Holly Solomon Gallery 1976 verwendete der Künstler die Form des Tschadors – der traditionellen Verhüllung von Frauen im Iran – als Bildträger für reich dekorierte Malereien, die in der den Modeschöpfern Cristóbal Balenciaga und Paul Poiret gewidmeten Performance *The Persian Line: Part II* (1976) zugleich als Kostüme zum Einsatz kamen. Zur Aufführung wurden die Malereien von der Wand genommen, von den ansonsten unbedeckten Modellen im Stil einer Laufstegpräsentation vorgeführt und anschließend wieder aufgehängt. Nach ausgiebigen Tourneen durch Europa, wo er unter anderem die Performance *Layers* (1977) zeigte, in der der Striptease als eine Metapher der Verwandlung dient, verlagerte Kushner den Fokus stärker auf die Malerei. Für die Ausstellung „Arabesque“ im Contemporary Arts Center in Cincinnati entstand 1978 das raumumspannende Ensemble *Cincinnati ABC*, das mit seinen leuchtenden Farben und exzentrischen Formen ein „Best-of“ der für Kushner damals wichtigen Verfahren und Motive darstellt: Neben dem Tschador finden sich darin beispielsweise botanische Muster, die auf Textilentwürfen des französischen Insektenkundlers Eugène Ségué (1890–1985) basieren. Darüber hinaus wandte Kushner hier erstmals eine Technik an, die er anlässlich einer Reise nach Indien 1977 kennengelernt hatte: Gemalte Partien wurden aus dem textilen Grund herausgeschnitten und von hinten durch glitzernde Chiffonstoffe ersetzt. Zunehmend begann auch die menschliche Figur eine Rolle zu spielen, fast so, als würden die Körper von der Performance in die Malerei übersetzt. *Rivals* (1978) beispielsweise gehört zu einer Gruppe von Stoffbildern, in denen sich Kushner am deutschen Expressionismus orientierte – an Porträts von Ernst Ludwig Kirchner und Alexej von Jawlensky. Im Zentrum dieser Arbeiten stehen modische Frauenfiguren und weibliche Gesichter, die mittels Wiederholung, Spiegelung und/oder Farbinversion in ein dekoratives Format gezwungen werden. Ende der 1980er-Jahre begann Kushner schließlich, Blumenbilder zu malen; diesem Inbegriff eines dekorativen Motivs ist er bis heute treu geblieben.



Thomas Lanigan-Schmidt

Über seine Verbindung mit der Holly Solomon Gallery in New York gelangte auch Thomas Lanigan-Schmidts Kunst ins Fahrwasser von Pattern and Decoration. Seine Affinität zu Nippes und Kitsch sowie seine Fähigkeit, aus Billigmaterialien wie Alufolie, Zellophan, Plastikperlen und Lametta höchst dekorative Objekte und Settings zu kreieren, ließen die quasianthropologische Dimension seiner Arbeit zugunsten schlichterer formaler Analogien in den Hintergrund treten. Aus dem katholischen Arbeitermilieu kommend und bereits vor dem Stonewall-Aufstand von 1969, an dem er aktiv beteiligt war, offen homosexuell, adressieren Lanigan-Schmidts Arbeiten die komplexe Verschränkung von Klasse, Religion und Sexualität. Seine ersten Ausstellungen realisierte er in seiner Wohnung, die er unter anderem zu einer Art mittelalterlichen Domschatzkammer mit Reliquien, Messkleidern und Kelchen (*The Sacristy of the Hamptons*, 1968) beziehungsweise zur Residenz einer fiktionalen Zarin (*The Gilded Summer Palace of the Czarina-Tatlina*, 1970) umgestaltete. Dabei waren Lanigan-Schmidts Bezugnahme auf eine christliche Ikonografie sowie seine Verwandlung des Materiell-Profanen in „Kostbares“ keine ironische Reaktion auf den Reduktionismus der Kunst der 1960er-Jahre. Sie entstammten vielmehr einer Lebenspraxis, welche die puritanischen Vorstellungen eines bürgerlichen Ästhetizismus durch den Erfindungsreichtum beschränkter Mittel und das emotionale Potenzial archetypischer Formen ganz grundsätzlich infrage stellte. „Guter Geschmack ist die letzte Zuflucht der Einfallslosen“, wie Lanigan-Schmidt es viel später einmal formulierte. *Ikonostasís* (1977/1978) entstand, als Lanigan-Schmidt vom römisch-katholischen zum russisch-orthodoxen Glauben konvertierte und sich intensiv mit byzantinischer Kunst und Ikonenmalerei beschäftigte. Voll funktionsfähig angelegt, entspricht das vierteilige Objekt in allen Details dem Aufbau und Bildprogramm einer Ikonostase, die in orthodoxen Kirchenbauten den Altarraum vom Kirchenschiff, die himmlische von der irdischen Welt trennt. Statt hochwertig verarbeitetem Holz, Farbe und Blattgold verwendete der Künstler jedoch billige Latten, reflektierende Folie, Filzstift und Heftklammern; die Ikonen selbst setzen sich aus mehreren Schichten bemalter Frischhaltefolie zusammen. Die Serie mit dem Übertitel *Venetian Glass* wurde von Lanigan-Schmidts Teilnahme an der Biennale Venedig 1984 inspiriert: Erstmals in Europa, begegnete er dort nicht nur der katholischen Kirche auf ihrem angestammten Territorium, sondern auch der lokalen Glaskunst, dem allgegenwärtigen Touristenkitsch sowie dem Plastikmüll in den Kanälen.



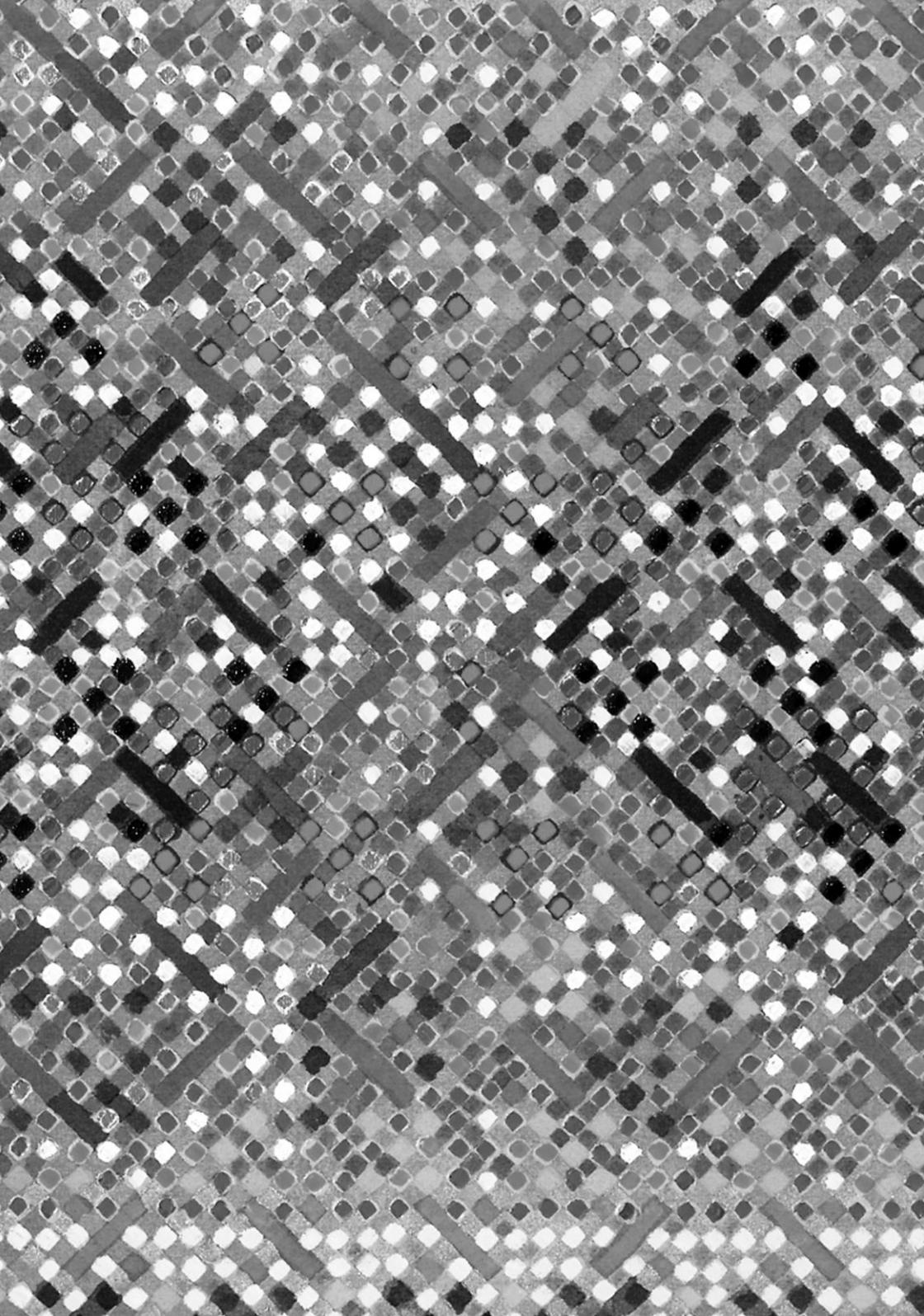
Kim MacConnel

Als Kim MacConnel Ende der 1960er-Jahre gemeinsam mit Robert Kushner an der University of San Diego in Kalifornien studierte, lernte er die Kunstkritikerin Amy Goldin kennen, die für beide Künstler zur Mentorin wurde. Goldins Begeisterung für islamische Kunst animierte MacConnel, sich mit orientalischen Kelims – gewebten Nomadenteppichen – und der Ikat-Webtechnik zu beschäftigen, bei der das Garn vor Verwendung in Abschnitten gefärbt wird. Für seine ab 1975 entstehenden, aus vertikalen Stoffbahnen zusammengesetzten Textillcollagen ließ er sich von den Wandbehängen in Nomadenzelten inspirieren, für die oftmals Reste von Webereien und Teppichen verwertet werden. Lose an die Wand gepinnt, kombinieren Arbeiten wie *House of Chan* (1975), *Edible* oder *Miracle* (beide 1979) unterschiedlichste Muster und Designs, die sowohl MacConnells Interesse am „Exotischen“ wie seine Auseinandersetzung mit der westlichen Konsumgesellschaft und dem Bereich des Häuslichen dokumentieren. Letzteres bezeugen auch die von MacConnel „dekorierten“ Secondhandmöbel, die ab den frühen 1970er-Jahren entstanden und mit denen er seine Malerei in den Raum erweiterte, sowie Wandschmuckstücke wie *Squid Decoration* und *Trout Decoration* (beide 1979) aus bemaltem Karton, die einer Geschäftsauslage entnommen sein könnten. Viele von MacConnells Motiven entstammen chinesischen Clipart-Büchern – in der Werbung verwendeten Musterbüchern mit Illustrationen aller möglichen westlichen Gegenstände und Szenen. Das beliebige Nebeneinander der Bilder in der Grafikserie *Ten Items or Less* (1979/80) geht direkt auf diese Motivsammlungen zurück. Für MacConnel repräsentiert der generische Stil jener Darstellungen, die weder westlich noch asiatisch anmuten, eine zeitgenössische Form der Chinoiserie: jenes dekorativen Stils des 18. Jahrhunderts, der der europäischen Faszination für das „Fremde“ mit eigens für den hiesigen Markt produzierten „Exotika“ Rechnung trug. MacConnells stilistische Melangen entstehen stets aus einem Bewusstsein für die durch kulturellen Austausch, globalen Handel und koloniale Inbesitznahmen korrumpierte Geschichte der dekorativen Künste und zelebrieren ihre Missverständnisse. Seine Installation *Pagode* (1974) lässt sich als eine Art Schrein des Übersetzungsfehlers lesen: Das Werk wurde gebaut, um Musiker_innen bei der Aufführung einer experimentellen Komposition für Spielzeugorgeln und -klaviere zu beherbergen. Das nun über Lautsprecher abgespielte Stück des Komponisten Warren Burt ist eine Überarbeitung einer Überarbeitung von Musik des englischen Renaissancekomponisten John Dunstable, die Burr selbst Jahre zuvor in einer Aufführung gehört und aus der Erinnerung rekonstruiert hatte.



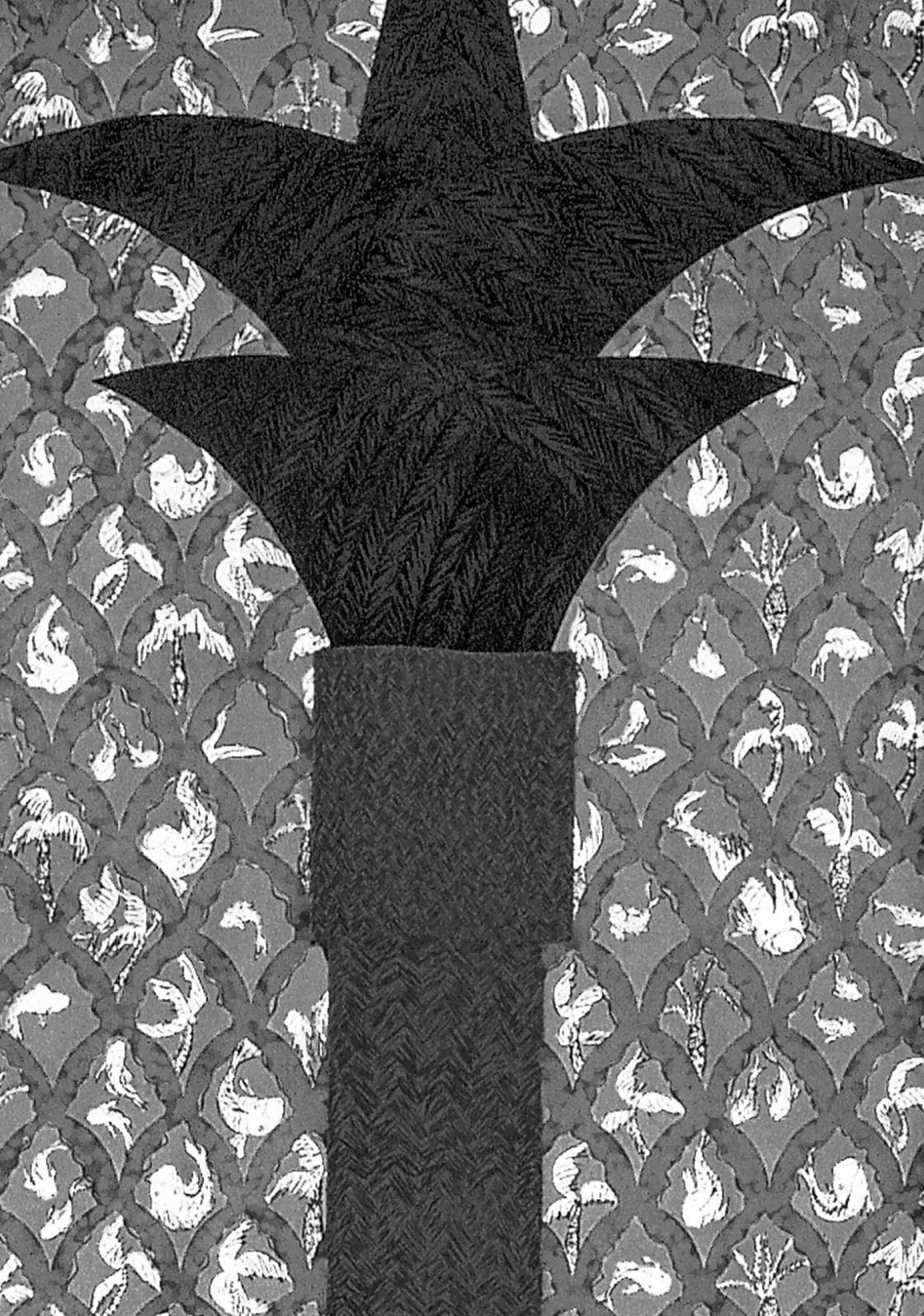
Miriam Schapiro

Als Miriam Schapiro die Pattern-and-Decoration-Bewegung mit ins Leben rief, war sie bereits Anfang fünfzig und damit fast eine Generation älter als die meisten ihrer Mitstreiter_innen. Geprägt durch ihre Erfahrungen als Malerin im sexistischen Umfeld der New Yorker Abstrakten Expressionisten hatte sie 1971 gemeinsam mit der Künstlerin Judy Chicago das Feminist Art Program am California Institute of the Arts in Los Angeles gegründet – eine der wichtigsten Einrichtungen für die Entwicklung der feministischen Kunst in den USA. Ziel dieses Programms war es, Künstlerinnen die Gelegenheit zu bieten, ihr Leben, ihre Erfahrungen und Fantasien mit ihrer Arbeit in Verbindung zu bringen. Schapiro war zudem Gründungsmitglied des Heresies Collective, einer Frauengruppe, die die Zeitschrift *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics* (1977–1993) herausgab. Pattern and Decoration bot Schapiro einen Kontext, in dem sie ihre feministische Agenda in eine visuelle Sprache überführen konnte: Im Dekorativen, das historisch primär Frauen zugeordnet wurde, identifizierte sie ein marginalisiertes und zugleich kollektives Vokabular, das, so die Künstlerin, „nicht elitär, nicht sexistisch, nicht rassistisch“ sei. In der Absicht, die Diskrepanz zwischen Kunst und weiblichem Alltagsleben zu schließen, begann Schapiro, im Stil amerikanischer Quilts Stoffreste von Kleidungsstücken, Tischtüchern, Schürzen und Tagesdecken in ihren Werken zu verarbeiten. Auch entwickelte sie ein Repertoire von als „häuslich“, „weiblich“ oder „sentimental“ besetzten Formen, die sie zeit ihrer künstlerischen Laufbahn als Bildträger einsetzen sollte. *Geometry in Flowers* (1978) und *Pink Light Fan* (1979) beispielsweise gehören zu einer Gruppe von Werken, in der ineinandergreifende Streifen- und Kreisformen aus malerisch überarbeiteten Papier- und Stoffstücken zu Fächerformen zusammengesetzt sind, die auch an einen romantischen Sonnenaufgang denken lassen. Das feminine Accessoire des Fächers, das sowohl funktional ist als auch Mittel der Koketterie, nimmt hier quasiarchitektonische Dimensionen an, wird zur minimalistischen Shaped Canvas, die dem Dekorativen ein Monument setzt. Dass für Schapiro das Wechselspiel von Ordnung und Chaos entscheidend ist, zeigt sich besonders deutlich in dem hausförmigen *Dormer* (1979): Hier werden die tektonischen Elemente und Raster aus bunten Papier- und Stoffstücken immer wieder von organischen Formen durchkreuzt, die an Rauchschwaden erinnern und Bewegung in die strenge Form bringen. Schapiro selbst bezeichnete ihre feministischen Collagen als *Femimages* – eine Wortneuschöpfung, in der der Begriff der „Homage“ mitschwingt und all jene anonymen (Hand-) Arbeiterinnen und Gestalterinnen meint, die nähend, stickend und umsorgend das vielschichtige Chaos des Alltags strukturieren.



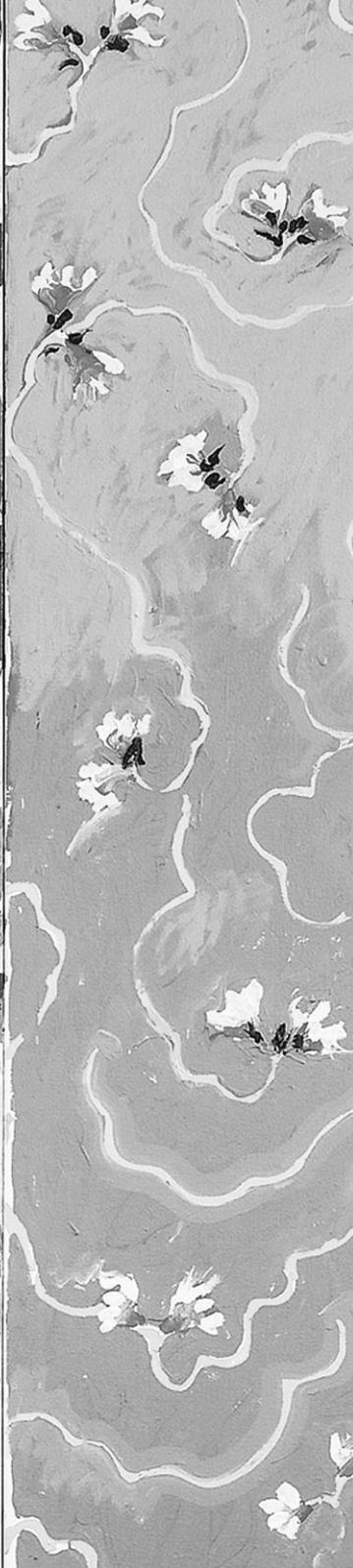
Kendall Shaw

Kendall Shaw wurde 1924 in New Orleans, Louisiana, geboren, wo er über seinen Vater, einen Pianisten, früh mit Jazz und Ragtime in Berührung kam. Er studierte sowohl Chemie als auch Malerei. Eine Generation älter als die meisten Pattern-and-Decoration-Künstler_innen war er zunächst vom Abstrakten Expressionismus beeinflusst, bevor er 1966 zu abstrakt-rhythmischen Malereien umschwenkte. Diese basierten auf vergrößerten Fotografien von den gemusterten und gestreiften Kleidern seiner Frau Frances. Ab den frühen 1970er-Jahren begann Shaw, Muster um ihrer selbst willen zu malen und fand in Pattern and Decoration einen Kontext für sein Interesse an visueller Rhythmik sowie am Spiel von Farbe und Energie. Seine Malereien jener Jahre, die in vielen Schichten über lange Zeiträume entstanden, zeigen fein gerasterte Farbfelder, die oft mehr gewoben als gemalt aussehen und deren komplexe Oberflächen zu pulsieren scheinen. Dabei waren für Shaw sein naturwissenschaftlicher Hintergrund, sein Interesse an Jazz und Minimal Music und auch das Studium präkolumbianischer Textilien, wie sie beispielsweise in der Sammlung des Brooklyn Museum in New York zu finden sind, von Bedeutung. „Ich spiele mit der verrückten Illusion, dass Materie fest erscheint, tatsächlich aber nur ein Summen musterhafter elektrischer Ladungen ist“, so der Künstler. *Bethune* (1978), benannt nach der Bethune Street im New Yorker West Village, kombiniert unzählige winzige Quadrate in warmen Erdtönen zu einem vibrierenden All-over, das den Charakter eines gerade im Entstehen begriffenen Musters hat. Einzelne Partien scheinen sich zu wiederholen, sind jedoch niemals völlig ident; die abwechselnd matt und glänzend, lasierend und pastos aufgetragene Farbe zeitigt eine überaus haptische Wirkung. Im Jahr darauf experimentierte Shaw mit der Möglichkeit, abstrakte Malerei autobiografisch „aufzuladen“: Es entstand eine Gruppe von Rasterbildern, die seiner Großmutter Emma Lottie gewidmet sind, die als Suffragette Ende des 19. Jahrhunderts in New Orleans für das Frauenwahlrecht, das Verbot von Kinderarbeit sowie für Bildungs- und Gesundheitseinrichtungen gekämpft hatte. In *Emma Lottie Marches for the Right to Vote* (1979) integriert Shaw in das von Rot- und Rosatönen dominierte Bild Knöpfe, Schmucksteine und kleine Spiegel – Dinge, die ihn an seine Großmutter erinnerten und die mit Handarbeiten, Dekorieren oder allgemein mit Feminität assoziiert werden. Silberne Fransen umspielen die Kanten der Leinwand. Derart „narrativiert“ wird der abstrakte Raster spezifisch, persönlich, zu einem Ausdruck des expliziten Wunsches des Künstlers, „das Leben an die Wand zu bringen“.



Ned Smyth

Den Beginn von Ned Smyths künstlerischer Laufbahn Anfang der 1970er-Jahre in New York markieren architektonische Tableaus, die aus konstruktiven Grundformen – Zylindern, Stelen, Bögen – aus Gussbeton bestehen und Anleihen sowohl bei der Minimal Art als auch bei klassischen Monumenten nehmen. Als Sohn des Renaissance-Spezialisten Craig Hugh Smyth hatte er in seiner Kindheit Zeit in Italien verbracht und wurde dort entscheidend von der europäischen Kunst beeinflusst. Über die Holly Solomon Gallery lernte er den Maler Brad Davis kennen, mit dem er 1977 die Installation *The Garden* realisierte, die unter Bezugnahme auf westliche wie auch östliche Referenzen Malerei und Skulptur zu einem raumumfassenden dekorativen Ensemble verband. Die Zusammenarbeit mit Davis bedeutete für Smyths Werk eine entscheidende Weichenstellung: Nicht nur verwendete er in *The Garden* erstmals die Form der „Palmen-Säule“, die – als Einzelelement oder in einer Reihe als Kolonnade – zu einem immer wiederkehrenden Motiv in seinem Werk werden sollte. Auch begann er, inspiriert von Davis' Flora-und-Fauna-Malereien sowie dessen Einsatz von Farbe und Gestik, nach Möglichkeiten zu suchen, seine skulpturalen Formen ausdrucksstärker zu machen. Seine Antwort auf die Einschränkungen des Minimalismus fand Smyth in der Naturdarstellung und im Feld des Dekorativen: Sukzessive erweiterte er sein künstlerisches Vokabular um unterschiedliche kunsthandwerkliche Techniken und begann, mit Stoffen, Keramik und Mosaiken zu arbeiten. Die „Palmen-Säulen“ in seiner ersten öffentlichen Skulptur aus dem Jahr 1978 – einem Brunnen – sind bereits mit buntfarbigen Mosaiken ausgestattet. Die monumentale Siebdruckarbeit *Philadelphia Colonnade* (1979) ist das erste Werk, in dem Smyth Stoff verwendete. Auch hier kombiniert er das Element der Säule mit dem Motiv der Palme und spielt damit zum einen auf frühe Hochkulturen – etwa Ägypten – an und zum anderen auf den Ursprung architektonischer Formen in der Naturbetrachtung. Von im Raster organisierten Motiven aus dem Pflanzen- und Tierreich hinterfangen, erscheinen die stilisierten Palmen hier allerdings selbst als Muster und initiieren ein illusionistisches Spiel mit Fläche und Raum. Diese Spannung zwischen zweiter und dritter Dimension sollte für Smyth zunehmend an Bedeutung gewinnen: Ab den frühen 1980er-Jahren entstehen figurative Mosaiken, und die Arbeiten des Künstlers werden deutlich narrativer. In dekorative Strukturen eingebettet, wird die menschliche Figur mit ihrer Gestik und Mimik zu einem signifikanten expressiven Träger.



Robert Zakanitch

Als Robert Zakanitch Anfang 1975 gemeinsam mit Miriam Schapiro die ersten informellen Treffen zu den Themen „pattern“ und „decoration“ in seinem New Yorker Loft initiierte, hatte er sich bereits mit reduzierten Farbfeldgemälden einen Namen gemacht. Nach abstrakt-expressionistischen und surrealistischen Phasen hatte der Künstler zu einer Bildsprache gefunden, in der er auf großformatigen Leinwänden mithilfe von Rastern subtilste Farbverläufe generierte. Wie Schapiro verspürte Zakanitch jedoch den Wunsch, die formalistische Malerei zu überwinden, und so entstand aus Experimenten mit unterschiedlichen malerischen Markierungen 1975 das erste Bild mit einem unverkennbar floralen Motiv: das zweideutig betitelte *Late Bloomer* (Spätzünder). Dabei orientierte sich Zakanitch weniger an der Natur denn an diversen dekorativen Quellen: Ornamente auf massenprozierten Linoleumfliesen, bemaltes Porzellan, Teppiche, Spitzenvorhänge und mit Schablonen bedruckte Tapeten wurden zum Ausgangspunkt seiner Werke. Auch Erinnerungen an die tschechoslowakischen Stickereien und Häkelarbeiten im Haus seiner Großeltern in New Jersey dienten als Inspirationsquelle. 1976 arbeitete Zakanitch erstmals mit der Form des Triptychons und mit der im Muster angelegten Idee potenzieller Erweiterbarkeit. Wie *Flash, Blue Hound* (beide 1978) und *Tea Party* (1979) demonstrieren, wird dabei jeweils ein opulentes Blumenmuster in der Mitte von dezenter angelegten Seitenflügeln flankiert. Auffallend an diesen Arbeiten ist ihre malerische Qualität – ob ihrer schieren Größe lösen sich die Motive aus der Nähe betrachtet in abstrakte Pinselspuren auf, die den uniformen Charakter des Musters Lügen strafen. Dabei gibt Zakanitch allerdings das Raster nicht auf, das – von Blumen umrankt und von Arabesken umspielt – den Aufbau auch dieser Bilder strukturiert. Mit seiner Betonung der Bildränder schließlich überführt der Künstler ein weiteres formalistisches Thema in sein dekoratives Universum: Angelehnt an Teppiche oder Tischtücher verfügen viele seiner Bilder über weiße Bordüren oder Borten, die den Übergang zwischen Leinwand und Ausstellungswand fließend gestalten. Nicht zuletzt betrachtete Zakanitch die Beschäftigung mit dem Dekorativen auch als eine Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen; ganz bewusst und ausdrücklich befasste er sich als Künstler mit Formen des Lieblichen, Sentimentalen und Schönen. „Muster, Dekor, Handwerk [...] sind lustvolle Schöpfungsakte, die sexuell sein mögen, aber nicht im Sinne von männlich oder weiblich“, hält Zakanitch in den späten 1970er-Jahren fest. „Möglicherweise handelt es sich dabei um die erste wahrhaft androgyne Kunstform.“



Joe Zucker

Durch seine Verbindung mit der Holly Solomon Gallery in New York, die den Erfolg von Pattern and Decoration entscheidend mitverantwortete, rückte auch Joe Zuckers Werk in den Kontext der Bewegung. Plausible Gemeinsamkeiten sind Zuckers kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Raster, sein Interesse an der Malerei als Handwerk sowie an der Taktilität von Oberflächen. Nach Jahren der intensiven Auseinandersetzung mit dem Raster als Basis der Gewebestruktur der Leinwand entwickelte Zucker 1969 eine Technik, die sich den elementaren Bedingungen der Malerei von einer anderen Seite näherte: Er begann, Malereien aus in Acrylfarbe getränkten Wattebäuschen zu konstruieren, die wie Mosaiksteinchen auf die Leinwand appliziert wurden. In diesen Bildern fallen Trägermaterial (Baumwolle) und Malmittel (Farbe) in eins – der Wattebausch wird gleichsam zum Behältnis der Farbe. 1973 erweiterte Zucker seine Technik um das farblose Bindemittel Rhoplex, das die Watte zieh- und formbar macht und ihm ermöglichte, Pinselstriche zu „skulptieren“. Seine Bilder wurden komplexer und narrativer, ohne jedoch den Link zwischen Inhalt, Material und Technik zu verlieren: Die Serie *Reconstruction* (1975) beispielsweise widmet sich der Geschichte der Baumwollproduktion im amerikanischen Süden. In den späten 1970er-Jahren entstanden mehrere Werkgruppen, in denen Zucker sich mit „zweifelhaften Existenzen“, wie er sie nennt, beschäftigte. In der Figur des Zauberers Merlin, eines Alchemisten, der Blei in Gold verwandeln und durch die Zeit reisen kann, wie in der des Piraten („jemand, der sich treiben lässt und nach einem Stück Geschichte sucht, das er klauen kann“) sah Zucker Modelle für seine eigene künstlerischen Praxis. Mit den Mittelalter-Bildern, zu denen *Sir Splinter de Horsed* (1979) gehört, suchte Zucker einmal mehr nach einer technischen Veränderung, um einer zu souverän gewordenen Handschrift zu entgehen: Sich an gotischen Bleiglasfenstern orientierend, zeichnete er mit Baumwollsträngen ein Raster, dessen Felder er mit dem durchscheinenden Rhoplex ausfüllte und das hier die Figur eines Reiters fast unleserlich macht. Die Hand als primäres künstlerisches Werkzeug spielt auch in den 1981 entstandenen Malereien von Oktopoden und Schiffsluken eine Rolle, die ob ihrer juwelenhaften Oberfläche zu Zuckers „dekorativsten“ Arbeiten gehören. In jenen drei Serien, die jeweils eine Entwicklung von fließend-organischen hin zu kontrolliert-geometrischen Formen festhalten, stellt der Oktopus als Existenzform, die nur aus Kopf und Händen besteht, nicht nur eine ironische Referenz auf das klassische Porträt dar, wo jenen Körperpartien besondere Bedeutung zukommt. Einmal mehr ist auch der Künstler mitgemeint sowie dessen – intellektuell wie handwerklich – exzentrischer Zugang zur Konstruktion von Bildern.

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

Pattern and Decoration
Ornament als Versprechen

23. Februar bis 8. September 2019

Kuratorin: Manuela Ammer
Ausstellungsorganisation:
Konstanze Horak
Restauratorische Betreuung:
Kathrine Ruppen
Ausstellungsdesign: Manuela Ammer
mit Unterstützung von Klemen Breitfuss
Ausstellungsaufbau: Tina Fabijanic,
Severin Gombocz, Max Hochstätter,
Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,
Andreas Petz, museum standards
Presse: Marie-Claire Gagnon, Katja
Kulidzhanova, Katharina Murschetz,
Barbara Wagner
Marketing: Maria Fillafer, Magdalena
Höbarth, Anna Lischka
Sponsoring, Fundraising und
Veranstaltungen: Katharina Grünbichler,
Valerian Moucka, Katharina Radmacher,
Cornelia Stellwag-Carion, Lovis Zimmer
Kunstvermittlung: Maria Bucher,
Julia Draxler, Stefanie Fischer,
Astrid Frieser, Stefanie Gersch, Beate
Hartmann, Maria Huber, Ivan Jurica,
Elisabeth Leitner, Claudia Lomoschitz,
Mikki Muhr, Stefan Müller, Patrick Puls,
Benjamin Rowles, Christine Schelle,
Wolfgang Schneider, Jörg Wolfert

Das Projekt wurde vom Ludwig Forum
Aachen initiiert und in Kooperation
mit dem mumok – Museum moderner
Kunst Stiftung Ludwig Wien realisiert.
Im Anschluss an die beiden Stationen
ist die Ausstellung im Ludwig Museum –
Museum of Contemporary Art, Budapest
zu sehen.

Begleitheft

Herausgegeben von der
Kunstvermittlung mumok, Jörg Wolfert

Text: Manuela Ammer, Jörg Wolfert
(unter der Verwendung von Texten
von Manuela Ammer, Esther Boehle
und Denise Petzold aus: *Pattern and
Decoration. Ornament als Versprechen*,
herausgegeben von Esther Boehle und
Manuela Ammer, Ausstellungskatalog
Ludwig Forum für internationale
Kunst Aachen und mumok – Museum
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Verlag der Buchhandlung Walther König,
Köln, 2018)

Lektorat: Eva Kühn
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
Umschlag: Miriam Schapiro, *Pink Light
Fan*, 1979 © Bildrecht Wien, 2019

© mumok 2019

Förderer

TERRA
FOUNDATION FOR AFRICAN ART

Peter und Irene
Ludwig Stiftung

Kooperationspartner

**Ludwig
Forum
Aachen**

Projektpartner

KOHLMAIER
Realisiert Visionen

Details

Brad Davis, *Monkeys and Waterfalls*, 1979, © Brad Davis
Frank Faulkner, *Atlantis II*, © Frank Faulkner
Tina Girouard, *Walls Wallpaper III*, 1974, © Tina Girouard
Valerie Jaudon, *Leland*, 1978, © Bildrecht Wien, 2019
Joyce Kozloff, *Ceramic Tile Floor*, 1978/1979, © Joyce Kozloff
Robert Kushner, *Rivals*, 1978, © Robert Kushner
Thomas Lanigan-Schmidt, *A Rite de Passage: The Leprechaun (a Mischievous Irish Fairy) and the Puerto Rican Prince*, 1974-1985, © Thomas Lanigan-Schmidt
Kim MacConnel, *Edible*, 1979, © Kim MacConnel
Miriam Schapiro, *Pink Light Fan*, 1979, © Estate of Miriam Schapiro, Bildrecht Wien, 2019
Kendall Shaw, *Bethune*, 1978, © Kendall Shaw
Ned Smyth, *Philadelphia Colonnade*, 1979, © Ned Smyth
Robert Zakanitch, *Blue Hound*, 1978, © Robert Zakanitch
Joe Zucker, *Two Malay Pirates in the South China Sea*, 1978, © Joe Zucker

