Mapping the 60s

Kunst-Geschichten aus den Sammlungen des mumok

Die 1960er-Jahre sind eine Schwellenzeit der radikalen gesellschaftlichen, politischen, ästhetischen und theoretischen Umbrüche: Bürgerrechtsbewegung und Studierendenrevolte, antikoloniale Befreiungskämpfe und Proteste gegen den Vietnamkrieg, Emanzipation und der globale Siegeszug von Popkultur und Konsumgesellschaft, rasanter technologischer und medialer Fortschritt. Die Auswirkungen der Umwälzungen dieses Jahrzehnts sind auch heute noch und vermehrt wieder spürbar. So nehmen etwa antirassistische und feministische Kämpfe der Gegenwart wie Black Lives Matter oder #metoo in ihren Forderungen und Ansätzen bisweilen unmittelbar Bezug auf die emanzipativen Bewegungen der damaligen Zeit. Und auch viele der aktuellen Diskussionen und Auseinandersetzungen um Krieg, Mediatisierung, Technik, Konsumismus und Kapitalismus finden ihre Wurzeln in den 1960er-Jahren.

Kunsthistorisch sind die 1960er-Jahre ein Jahrzehnt, dessen Bedeutung sich kaum überschätzen lässt. Die Pop Art nimmt sich insbesondere in den westlichen Ländern den Folgen einer immer stärker am Konsum orientierten und verstärkt massenmedial vermittelten Gesellschaft an. Fluxus, Happening und Nouveau Réalisme verabschieden das herkömmliche Kunstobjekt und postulieren einen neuen Bezug zur Realität, mit der Performance betritt der Körper ganz unmittelbar die Bühne und prozess- und materialbasierte Ansätze lassen den konventionellen Kunstbegriff schließlich zugunsten von Verfahren, Anweisungen und Handlungen weit hinter sich. Vor dem Hintergrund der immensen politischen und gesellschaftlichen Umbrüche des Jahrzehnts werden auch in der bildenden Kunst Systemfragen gestellt, die eingespielte Mechanismen und Machtstrukturen kritisieren und einen Neuanfang einfordern.

Für das mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien sind die 1960er-Jahre darüber hinaus noch aus ganz anderen Gründen zentral. Das Museum eröffnete 1962 als Museum des 20. Jahrhunderts – als damals einziges ausschließlich der Gegenwart gewidmetes Kunstmuseum Österreichs. Die Ankäufe aus dieser Zeit bilden den Grundstock der mumok Sammlung. Doch auch die Sammlung Peter und Irene Ludwig sowie die Sammlung Wolfgang Hahn, mit denen die Bestände des Hauses 1979 signifikant erweitert werden konnten, legen ein zentrales Augenmerk auf die künstlerischen Strömungen der 1960er-Jahre.

Die Sammlungspräsentation *Mapping the 60s* widmet sich den vielfältigen Auf- und Umbrüchen dieser Zeit und spürt ihnen in den Beständen des mumok nach. Im Sinne des titelgebenden "Mappings", also eines Kartierens und Vermessens, werden die gezeigten Exponate in ihrem damaligen Umfeld kontextualisiert. Dazu wird einerseits auf zentrale Ausstellungen und Veranstaltungen der 1960er-Jahre Bezug genommen, andererseits werden über exemplarische Publikationen aus dieser Zeit wichtige diskursive Zusammenhänge aufgezeigt. Wie unter einem Brennglas können auf diese Weise selektive Schlaglichter auf die damalige Zeit geworfen werden. Historische Knoten werden sichtbar, in denen sich exemplarisch verschiedene soziopolitische Anliegen, ästhetische Strömungen und unterschiedliche Herangehensweisen überlagern und überkreuzen – gleichzeitig, im Austausch, aber auch im Widerstreit.

Ausstellungsebenen -2 und -3
Ausstellungsebene -4 mit Fluxus, Happening, Wiener Aktionismus und Nouveau Réalisme wird im Dezember eröffnet.

Kurator*innen I Curators: Manuela Ammer, Marianne Dobner, Heike Eipeldauer, Naoko Kaltschmidt, Matthias Michalka, Franz Thalmair
Ausstellungstexte I Exhibition Texts: Dominikus Müller
Ausstellungsarchitektur I Exhibition Architecture: Wilfried Kuehn
Ausstellungsmanagement | Exhibition Management: Dagmar Steyrer, Chiara Juchem

Diese Ausstellung wurde aus Mitteln der Peter und Irene Ludwig Stiftung finanziert. This exhibition was funded by the Peter and Irene Ludwig Foundation.

Nach Jahren der Vorherrschaft der Abstraktion wandten sich Künstler*innen ab Ende der 1950er-Jahre wieder der Figuration zu – und traf dabei in den westlichen Ländern auf eine Gegenwart, die bestimmt war von wirtschaftlichem Aufschwung, wachsendem Konsum und allumfassenden Massenmedien. Im Rahmen der Pop Art wurden Bilder nun als medial vermittelte Bilder thematisiert, die in Zeitungen, Magazinen und vor allem im Fernsehen zirkulierten.

Setzte sich die Pop Art zunächst mit der glatten Oberfläche der schönen neuen Warenwelten, der Werbung und damit auch den entsprechenden Begehrensstrukturen auseinander, so wandte sie sich im Verlauf der 1960er-Jahre bald auch den Rissen in der Wohlstandsfassade, den gesellschaftlichen Bruchlinien und der dunklen Rückseite des Fortschritts zu – Sensationalismus, Gewalt, Rassismus. Die Pop Art adressierte derartige Fragen jedoch nicht in deutlicher Opposition, sondern stets im Bewusstsein, Teil desselben medialen, ökonomischen und sozialen Dispositivs zu sein, das sie spiegelte.

Andy Warhol wandte sich Anfang der 1960er-Jahre in seiner sogenannten Desaster-Serie Gewalt und Tod in der US-amerikanischen Gesellschaft zu. Er setzte dafür auf Pressebilder – im hier gezeigten *Orange Car Crash* aus dem Jahr 1963 ist es das Bild eines Autounfalls – und rückte so die mediale Vermittlung gerade auch der grausamen und gewaltvollen Ereignisse in den Blick. Der Unfall bleibt eine Katastrophe, aber er findet auf derselben medialen Ebene statt wie all die glänzenden Bilder von Stars und Celebrities, denen sich Warhol parallel zuwandte. Tod und Gewalt werden dabei als grundlegende Elemente einer auf Konsum, Medien und Fortschritt fixierten Gesellschaft ersichtlich.

Eine Skulptur wie Douane Hansons Football Vignette von 1969 adressiert die Präsenz körperlicher Gewalt und Brutalität in der US-Gesellschaft vor dem Hintergrund des sich damals intensivierenden Vietnamkriegs nicht direkt, sondern codiert sie mit drei in der Bewegung erstarrten American-Football-Spielern in Form eines typisch amerikanischen Sports. Robert Indianas Love Rising / Black and White Love (For Martin Luther King) von 1968 schließlich ist ein Statement gegen den anhaltenden Rassisismus und greift eines der neuralgischen Ereignisse der US-amerikanischen Geschichte der 1960er-Jahre auf: die Ermordung des Schwarzen Bürgerrechtlers Martin Luther King.

Dass die immer wieder und gerade auch damals geäußerte Kritik an der Pop Art als konsumverherrlichend und unkritisch der Komplexität des Verhältnisses von Bild, Realität und Politik nicht gerecht wird, macht insbesondere ein Werk wie das von Corita Kent deutlich, das erst jüngst Eingang in die mumok Sammlung gefunden hat. Kent, die in Kalifornien lange Jahre als Nonne Mitglied des katholischen Ordens "Immaculate Heart of Mary" war, begriff die zugängliche Sprache der Pop Art und die relativ einfach zu handhabende Siebdrucktechnologie nicht zuletzt als Mittel, um auch politische Botschaften unter die Menschen zu bringen. Kents oft bunte und auf typografische Elemente und Text setzende Arbeiten zitieren Martin Luther King oder Albert Camus und stellen mit ihrer Fürsprache für kollektive Werte wie Verantwortlichkeit, Hingabe und Nächstenliebe im aufgeheizten politischen Klima der US-amerikanischen 60er-Jahre eine erstaunliche Schnittmenge zwischen katholischer Sozialphilosophie und der Rhetorik einer gegen individuelle Leistungsethik und den Vietnamkrieg gerichteten Hippiebewegung dar.

Ein noch einmal anders gelagertes Verhältnis von Kunst, Politik und Wirklichkeit wird im anschließenden Raum sichtbar, wo neben einem Werk von Jo Baer auch Arbeiten von Lee Lozano zu sehen sind. Lozano war an der sogenannten Art Workers' Coalition (AWC) beteiligt, in deren Umfeld sich auch Baer engagierte. Die AWC forderte im New York der späten 1960er-Jahre von den Kunstinstitutionen Reformen und setzte sich unter anderen für eine stärkere Berücksichtigung von Schwarzen Künstler*innen und Frauen im Kunstbetrieb ein. Lozano, die zunächst als Malerin begonnen hatte, schuf Ende der 1960er-Jahre eine Reihe sogenannter "Languages Pieces" mit geschriebenen Anordnungen und Richtlinien. Eine Arbeit wie *General Strike Piece* zielt dabei auf ihre Rolle als Künstlerin innerhalb der Kunstwelt, der sie zunehmend den Rücken zukehrte.

Aspen und 1¢ Life

Mehr noch als Bücher oder Kataloge, die auf Langlebigkeit und Dokumentation ausgerichtet sind, bieten Magazine mit ihrer oftmals periodischen Machart und einem Schwerpunkt auf dem Aktuellen des jeweils behandelten Zeitabschnitts eine Querschnittsperspektive. Magazine schaffen dabei Öffentlichkeit, geben Gegenöffentlichkeiten Raum, bilden Diskussionen und Kontroversen ab und sind dank ihrer stets schon kollektiven Machart immer auch Ausdruck sozialer Zusammenhänge und Szenen.

Gerade in den westlichen Gesellschaften der 1960er-Jahre, die von zunehmendem Wohlstand, steigendem Konsum und einer immer stärkeren medialen Vermittlung geprägt waren, erlebten Magazine einen wahren Boom. Auch für Künstler*innen selbst waren Magazine ein wichtiges Medium, das mit seinen eigenen Besonderheiten zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte. Denn Magazine und Publikationen boten Künstler*innen vor dem Hintergrund einer allgemeinen Hinwendung der Kunst auf die Massenmedien eine Chance, die elitären und geschlossenen Zirkel der Museen und Galerien hinter sich zu lassen und eine größere Öffentlichkeit zu erreichen.

Ein Paradebeispiel für ein solches, von Künstler*innen gestaltetes Magazin ist *Aspen*. Die Publikation, die zwischen 1965 und 1971 in unregelmäßigen Abständen insgesamt zehnmal erschien, wurde von ihrer Gründerin und Herausgeberin Phyllis Johnson treffend als "Magazin in einer Schachtel" beschrieben, bestand sie doch aus diversen losen Beiträgen in den unterschiedlichsten Medien, die in einem Pappkarton zusammengefasst wurden. *Aspen* war damit eine Art mobile, vervielfältigbare Mini-Galerie – auch das ein Ausdruck der medialen Entgrenzung dieser Zeit.

Die Zusammenstellung und Gestaltung der verschiedenen Ausgaben überließ Johnson den eingeladenen Künstler*innen und Autor*innen. Für das Ende 1966 erschienene Aspen 3 zeichneten beispielsweise Andy Warhol und sein damaliger Studioassistent, der Rockkritiker David Dalton verantwortlich. In einer Schachtel, die eine Waschpulverschachtel imitiert, treffen Pop Art, das Umfeld von Warhols Factory, Underground-Film, US-amerikanische Gegenkultur, Rockmusik und die aufkommende kalifornische LSD-Kultur aufeinander.

In hintergründig-medienreflexiver Manier liegt der Schachtel von *Aspen 3* zudem die einzige Ausgabe einer Zeitung namens *The Plastic Exploding Inevitable* bei. Unter diesem Titel organisierte Warhol zusammen mit dem Regisseur Paul Morrissey 1966 und 1967 eine Reihe von Multimedia-Veranstaltungen, auf denen etwa auch The Velvet Underground auftraten. Im angrenzenden Raum dokumentiert ein Film von Ronald Nameth eine dieser Shows, die als wegweisend für den Einsatz von Licht und Medien im Rahmen musikalischer Bühnenperformances gelten.

Weitere Ausgaben von Aspen widmen sich anderen Themen und Szenen. So wurde die Ausgabe Nr. 4 aus dem Jahr 1967 von Quentin Fiore gestaltet, der im gleichen Jahr als Grafikdesigner zusammen mit dem Medientheoretiker Marshall McLuhan das wegweisende Buch *Das Medium ist die Massage* verantwortete. Die 1970 erschienene Ausgabe Nr. 7 schließlich beschäftigt sich mit der Kunstszene des Vereinigten Königreichs und versammelt Beiträge von Eduardo Paolozzi, David Hockney, lan Hamilton Finlay, J. G. Ballard oder Yoko Ono und John Lennon.

Das Mappenwerk 1¢ Life ist dagegen das Resultat einer außergewöhnlichen kollektiven Zusammenarbeit zwischen New York und Paris, die so unterschiedliche Tendenzen wie den Abstrakten Expressionismus, CoBrA und Pop Art vereint. Der aus Shanghai stammende Künstler und Dichter Walasse Ting, der vor seiner Übersiedelung nach New York in den 1950er-Jahren zunächst einige Zeit in Paris verbrachte, wo er mit Künstlern wie Pierre Alechinsky, Karel Appel oder Asger Jorn verkehrte, tat sich für diese 1964 erschienene Publikation mit dem Maler Sam Francis zusammen. Gemeinsam organisierten die beiden Beiträge von insgesamt 28 Künstler*innen, darunter Enrico Baj, Öyvind Fahlström, Allan Kaprow, Kiki Kogelnik, Joan Mitchell, Claes Oldenburg, Andy Warhol oder Tom Wesselmann. Die eingeladenen Künstler*innen reagierten dabei oft unmittelbar auf Tings Gedichte, die einen wesentlichen Teil der Publikation ausmachen. Ebenso fanden Reproduktionen von Reklame oder auch Postkartenmotiven Eingang in das Bildprogramm.

documenta 4

1968 fand die vierte Ausgabe der documenta statt, und die Ereignisse dieses turbulenten Jahres mit seinen Studierendenrevolten und den Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg machten auch vor der Kasseler "Weltkunstschau" nicht halt. So kam es während der Eröffnung zu wiederholten Protesten und lautstarken Diskussionen. Kurz zuvor waren auch die Mailänder Triennale und die Biennale in Venedig mit ähnlichen Auseinandersetzungen konfrontiert. In Kassel nutzten Künstler*innen wie Jörg Immendorff und Wolf Vostell die Pressekonferenz für ihre Kritik am Fehlen aktueller Strömungen wie Fluxus, Happening und Performance in der Ausstellung, an einer in ihren Augen zu großen Marktnähe und Gefälligkeit sowie an einem im Vergleich zu den europäischen und insbesondere westdeutschen Positionen wahrgenommenen Übergewicht US-amerikanischer Beiträge insbesondere aus dem Umfeld der Pop Art. Letzterer Vorwurf brachte der documenta 4 den Beinamen "Americana" ein. Tatsächlich betrug der Anteil der US-amerikanischen Künstler*innen an der Ausstellung etwa ein Drittel. Aus heutiger Perspektive eklatanter erscheint aber, dass sich unter den 150 beteiligten Künstler*innen gerade einmal fünf Frauen befanden: Jo Baer, Chryssa, Marisol, Louise Nevelson und Bridget Riley.

Die teils heftige Kritik an der documenta führte schließlich sogar zur Gründung der Zeitschrift *Interfunktionen*, die bis 1975 existieren sollte und sich unter der Herausgeberschaft von Friedrich W. Heubach und später Benjamin H. D. Buchloh zu einer der einflussreichsten europäischen Kunstpublikationen entwickelte. Die erste Ausgabe dokumentierte jedoch vor allem Reaktionen auf die documenta: diverse maschinengeschriebene Artikel und Pamphlete, Korrespondenzen und Zeitungsauschnitte.

Ungeachtet dieser Reaktionen und Anfeindungen war die documenta 4 ein großer Erfolg. Es war die letzte Ausgabe, die unter der Ägide ihres Gründers Arnold Bode stattfand, der sie 1955 im noch deutlich von den Spuren des Zweiten Weltkriegs gezeichneten Kassel ins Leben gerufen hatte. Der Rest des sogenannten documenta-Rats war nach dem Abgang einiger prominenter Gestalten der Gründungsphase, darunter besonders der Kunsthistoriker Werner Haftmann, bereits deutlich verjüngt worden. Ein zuletzt 26 Mitglieder umfassendes Gremium sollte nun basisdemokratisch über die Auswahl der Künstler*innen entscheiden. Nach den drei, über weite Strecken retrospektiv ausgerichteten vorangegangenen Ausstellungen stand die documenta 4 auch inhaltlich vor einer Neuausrichtung. Die Ausstellung orientierte sich ab nun ausnahmslos an der Gegenwart und sie begriff sich als Bestandsaufnahme der aktuellen künstlerischen Produktion seit der letzten Ausgabe. Auch international wurde die documenta damit ab nun zunehmend als "Weltkunstausstellung" (dieser Anspruch relativiert sich freilich aus heutiger Sicht) wahrgenommen, die einen Überblick über das jeweils gegenwärtige künstlerische Schaffen bietet.

Mit einiger Verspätung kam in Kassel damit auch die vor allem US-amerikanische Pop Art an, zudem waren aber auch andere Tendenzen wie etwa Color Field Painting, Op Art oder Minimal Art zu sehen. Erstmals fand 1968 zudem die sogenannte "Besucherschule" von Bazon Brock statt, in der dieser dem interessierten Publikum die Welt der Gegenwartskunst performativ-didaktisch zu vermitteln suchte – ein Ansatz, der die Kunstvermittlung der folgenden documenta-Ausstellungen entscheidend prägen sollte. Insgesamt gesehen schaffte die documenta 4 den Anschluss an die aktuelle Gegenwart und die internationale Kunstproduktion – jedoch um den Preis, nicht mehr aus einer (wie auch immer vorgenommenen) historisch gesicherten Distanz zu agieren, sondern sich in den Grabenkämpfen einer unruhigen Gegenwart mit widerstreitenden Stimmen und Strömungen wiederzufinden.

Diese Vielstimmigkeit lässt sich anhand der hier gezeigten Arbeiten aus der mumok Sammlung erkennen. Sie stammen von Künstler*innen, die an der documenta 4 beteiligt waren, wie etwa Öyvind Fahlström, Domenico Gnoli, Konrad Klapheck, Roy Lichtenstein, Bridget Riley, oder Paul Thek. Walter Pichlers Arbeit Fusion von Kugeln (Prototyp 2) war damals in Kassel ausgestellt, als Leihgabe des Museums. Christos 200.000 Cubic Feet Package, eine gigantische, aus synthetischem Stoff bestehende Luftsäule mit einer Höhe von über 85 Metern, war eines der Wahrzeichen der documenta 4. Sie ist hier als Modell vertreten.

documenta 4 Ein Film von Jef Cornelis

In den über 30 Jahren, die der Regisseur Jef Cornelis für den belgischen Rundfunk BRT tätig war, realisierte er über 200 Filme. In vielen davon, insbesondere in seinen frühen, bis Anfang der 1970er-Jahre entstandenen Arbeiten, beschäftigt er sich mit der bildenden Kunst. 1968 widmete Cornelis einen seiner Filme der documenta 4 in Kassel. Er lässt dabei viele der damaligen Protagonist*innen zu Wort kommen, etwa Verantwortliche wie den documenta-Gründer Arnold Bode oder auch Jean Leering, den jungen Direktor des Van Abbemuseum in Eindhoven, der in den documenta-Rat berufen worden war, um die Ausstellung zu verjüngen. Dazu kommen Kunstkritiker wie Pierre Restany, die Galeristin Denise René oder der Kurator Harald Szeemann, der 1972 für die folgende documenta 5 verantwortlich zeichnen sollte. Vor allem aber lässt Cornelis die beteiligten Künstler*innen zu Wort kommen.

Der Film fängt Eindrücke vom Aufbau der Ausstellung ein, bildet aber auch die Kontroversen ab, die sich an der documenta 4 entzünden. In einzelnen Interviews mit Christo, Joseph Beuys, Sol LeWitt und Robert Rauschenberg hebt Cornelis künstlerische Beiträge zur Ausstellung exemplarisch hervor. Immer wieder werden in den Gesprächen dabei auch die dahinterstehenden Ansätze, Herangehensweisen und teilweise auch die Produktionszusammenhänge deutlich. Da Cornelis insbesondere auch den Unmut einiger Künstler*innen einfängt, entsteht ein differenziertes Stimmungsbild. Neben naheliegenden Auseinandersetzungen, wie Disputen über bessere Platzierung und vermeintliche Bevorzugung, werden auch die größeren Bruchlinien der damaligen Zeit sichtbar, wie sie sich vor allem entlang der Frage nach der Politisierung von Kunst auftun. Wo die einen ein im engeren Sinne politisch verstandenes Argumentieren und Ringen um Positionierung vertreten, bedienen die anderen sich eher geschmeidig-ironischer und bisweilen hintergründigkritischer Affirmation.

Deutlich werden immer wieder auch größere strukturelle Herausforderungen, wie etwa die Frage nach der Unmöglichkeit belastbarer Kriterien bei der Bewertung aktueller und gegenwärtiger Kunst und die daraus folgende Prekarität der Auswahlentscheidungen, die veränderte Rolle von Museen sowie die wiederholt geäußerte Kritik an der Marktgängigkeit einiger Positionen und dem allgemeinen Einfluss des Kunsthandels. Vieles davon klingt erstaunlich aktuell. Cornelis' Film liefert ein einzigartiges Zeitdokument, das anhand der künstlerischen Produktion und ihrer Präsentation widerstrebende Tendenzen und virulente Fragen der Zeit greifbar macht.

Kuratorin I Curator: Naoko Kaltschmidt

Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien während der 1960er-Jahre

Am 20. September 1962 eröffnete in Wien das Museum des 20. Jahrhunderts, das spätere mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Das bald als "20er Haus" bezeichnete Museum war damals die einzige Kunstinstitution Österreichs, die ausschließlich der Kunst des 20. Jahrhunderts vorbehalten war. Untergebracht war es in einem sachlich-modernistischen Bau des österreichischen Architekten Karl Schwanzer, der ursprünglich als Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel 1958 entstanden und nun leicht modifiziert im Schweizergarten in Wien wieder aufgebaut wurde.

Die Ausstellungs- und Sammlungspolitik der ersten Jahre waren stark von Gründungsdirektor Werner Hofmann geprägt, der dem Haus bis zu seinem Weggang an die Hamburger Kunsthalle 1969 vorstand. Bereits drei Jahre vor der offiziellen Eröffnung hatte Hofmann damit begonnen, für das neue Museum eine entsprechende Sammlung mit der Kunst der Moderne aufzubauen. Sowohl an diesen Ankäufen wie auch in der Ausstellungsgeschichte der von ihm verantworteten Zeit von 1962 bis 1969 fällt insbesondere der damals durchaus ungewöhnliche Fokus auf Skulptur auf.

Hofmann veranstaltete großangelegte Überblicksausstellungen zur Skulptur wie *Plastiken von Rodin bis heute* (1966–1967) oder *Plastiken und Objekte* (1968), die den Blick auf die internationale Entwicklung der Skulptur lenkten, zeigte aber auch regelmäßig Einzelpräsentationen österreichischer Bildhauer wie Fritz Wotruba (1963), Rudolf Hoflehner (1963), Wander Bertoni (1964) und Roland Goeschl (1969).

Ganz besonders sticht von heute aus gesehen jedoch etwas anderes hervor: das eklatante Fehlen weiblicher Positionen – sowohl in der Ausstellungsgeschichte wie in den Sammlungsbeständen. Alle 29 Einzelausstellungen, die Hofmann im Verlauf seiner Direktion verantwortete, waren männlichen Positionen gewidmet. Und auch in den bisweilen großangelegten Gruppenausstellungen finden sich nur vereinzelt Werke von Künstlerinnen wie etwa Lygia Clark, Marisol, Louise Nevelson und Germaine Richier. In die Sammlung fanden in der Ära Hofmann indes insgesamt nur sieben weibliche Positionen Einzug.

Eine Ausstellung wie *Mapping the 60s* kann diesen Umstand nicht unhinterfragt stehen lassen. Eine Sammlung ist und bleibt stets Ausdruck der Umstände ihrer Entstehung. Dabei können und müssen auch die entsprechenden Missstände, ihr Zustandekommen sowie das fortwährende Bemühen um Korrektur in den Blick rücken.

Mapping the 60s macht auf dieser Ebene in diesem Sinne zum einen mit Ephemera den historischen Ursprung der eigenen Sammlung in den 1960er-Jahren und die Ausstellungsgeschichte des Museums während der Ära seines Gründungsdirektors zum Thema. Neben einem Architekturmodell von Schwanzers "Pavillon", Plakaten zu den Ausstellungen der Zeit, auf denen auch das von Georg Schmid gestaltete, in sich verschlungene Logo des Museums des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, werden auch sämtliche Kataloge dieser Phase digital aufbereitet zur Verfügung gestellt, ergänzt mit einer vollständig einsehbaren Ankaufsliste zu den Erwerbungen dieser Jahre.

Zum anderen legt die Ausstellung ein Augenmerk auf die eklatanten Leerstellen in der Sammlung. Im Original gezeigt werden hier ausschließlich die wenigen weiblichen Positionen, die sich in der Sammlung aus der entsprechenden Ära finden. Da wären zuvorderst jene sieben weiblichen Positionen, die Hofmann damals selbst ankaufte: Mathilde Flögl, Tess Jaray, Olga Jančić, Germaine Richier, Bridget Riley, Teresa Rudowicz und Sophie Taeuber-Arp. Dazu kommen ergänzend Arbeiten aus der entsprechenden Epoche, die seitdem dank der Unterstützung der Österreichischen Ludwig-Stiftung den Weg in die Sammlung des mumok gefunden haben und die vorhandenen Bestände nach und nach zumindest punktuell ergänzen – wie ein frühes malerisches Werk der Performance-Pionierin Carolee Schneemann, das 2013 erworben werden konnte, aber auch Arbeiten von Vertreterinnen der Pop Art wie Evelyne Axell, Sine Hansen, Jann Haworth oder Kiki Kogelnik.

Kuratorin I Curator: Marianne Dobner

When Attitudes Become Form – Konzept, Material, Prozess

1969 fand in der Kunsthalle Bern eine Ausstellung statt, die als eine der wichtigsten der jüngeren Kunstgeschichte gilt: *Live in Your Head – When Attitudes become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information.* Der Kurator Harald Szeemann vereinte darin eine neue Generation von Künstler*innen, darunter Hanne Darboven, Pier Paolo Calzolari, Richard Long, Richard Serra oder Franz Erhard Walther, die sich sowohl von der gesellschaftlich und an den Massenmedien ausgerichteten Pop Art wie der puristischen und selbstbezüglichen Minimal Art der vorangegangenen Jahre abgrenzten. Stattdessen lag der Fokus auf Konzepten, Prozessen und Veränderlichkeit, auf ephemeren Ereignissen oder gar nur auf sprachlichen, fotografischen oder numerischen Anweisungen oder Informationen.

Betont wurde in diesem neuen Kunstverständnis vor allem die künstlerische Idee und das künstlerische Handeln. Kunst galt als maßgeblich von den eingesetzten Materialien bestimmter zeitlich begrenzter Prozess mit offenem Ausgang, der nicht notwendigerweise in einem abgeschlossenen und "warenförmigen" Werk mündete. Oder, um es mit den Worten des US-amerikanischen Bildhauers Robert Morris zu formulieren: Eine "Tätigkeit des Veränderns, der Desorientierung, des Verschiebens, der gewaltsamen Diskontinuität, der Verwandelbarkeit und der Bereitschaft zur Verwirrung auch im Dienst der Entdeckung neuer Wahrnehmungsweisen."

In der Rückschau scheint sich in dieser je nach Schwerpunktsetzung bald "Conceptual Art", "Prozesskunst", "Post-Minimalismus", "Anti-Form", "Performance Art", "Land Art" oder "Arte Povera" genannten neuen Kunst der Geist der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre mit ihren politischen, sozialen und ökonomischen Umbrüchen zu verdichten: Freiheit im Ausdruck, ergebnisoffenes und erlebnisbasiertes Handeln und damit nicht zuletzt die Betonung eigener Subjektivität. Vom Primat des Mediums verschiebt sich der Schwerpunkt hin zum jeweils persönlichen Empfinden und Verhalten, kurz, zu einer individuellen "Praxis": Vorläufigen Formen liegt eine jeweils einzigartige Haltung, eben eine "Attitüde" zugrunde. Dieses Verständnis kann auch heute noch Gültigkeit beanspruchen.

Wenngleich When Attitudes become Form bei weitem nicht die einzige Ausstellung war, die sich dieser radikal neuen Kunst widmete, gilt sie als zentrales Ereignis in der Geschichte des Ausstellungsmachens wie auch als Geburtsstunde des modernen Begriffs des Kuratierens; 2013 wurde sie gar in einem Remake in der Fondazione Prada in Venedig wiederholt. Die Ausstellung setzte wegweisende Akzente bei der Entwicklung prozessualer Produktions- und Präsentationsformen, wobei der Ausstellungsraum als eine Art kollektives und offenes Atelier fungierte, in dem viele der Arbeiten erst entstanden. Den heutigen Standards an Diversität wird sie jedoch alles andere als gerecht: Fast alle Künstler*innen stammten aus den USA oder Westeuropa, und unter den im Katalog genannten 69 Positionen fanden sich mit Hanne Darboven, Eva Hesse und Jo Ann Kaplan gerade einmal drei weibliche.

Die hier präsentierten Arbeiten aus der mumok Sammlung stammen allesamt von Künstler*innen, die 1969 an *When Attitudes become Form* beteiligt waren und stehen exemplarisch für jenen historischen Umbruchsmoment und die daraus hervorgegangenen künstlerischen Ansätze. Wie damals bilden sie teils überraschende, über kunsthistorische Einordnungen hinausgehende Nachbarschaften und Diskurgemeinschaften, die künstlerische Produktion als relationale, "in Bewegung" bleibende Praxis veranschaulichen.

Kuratorin | Curator: Heike Eipeldauer