



Magdalena Abakanowicz, Kobby Adi, Art & Language, Lutz Bacher,
Heimrad Bäcker, Peter Baum, Herbert Baumann, Joseph Beuys,
Anna & Bernhard Blume, Boyle Family, Marcel Broodthaers, Michael Buthe,
Alexander Calder, Sophie Calle, Nina Canell, Prunella Clough, Bruce Conner,
Melanie Counsell, Moyra Davey, Carla Degenhardt, Sara Deraedt, Erik Dietman,
Annie Ernaux & Marc Marie, Jean Fautrier, Robert Filliou, Lucio Fontana,
Adolf Frohner, Bruno Gironcoli, Christine Gironcoli, Hermann Glöckner,
Louis Goodman, Robert Graham, Hans Haacke, Raymond Hains,
Richard Hamilton, Hans Hollein, Rebecca Horn, Joe Jones, Birgit Jürgenssen,
Allan Kaprow, Wilfried Klanjsek-Bratke, Jürgen Klauke, Marc Kokopeli,
Kurt Kren, Oliver Laric, Louise Lawler, Zoe Leonard, Bettye Lane, Sol LeWitt,
Friederike Mayröcker, Kate Millett, Yukio Nakagawa, Bruce Nauman,
Chie Nishio, Anna Oppermann, Verena Paravel & Lucien Castaing-Taylor,
Michelangelo Pistoletto, Megan Plunkett, Sigmar Polke, Cora Pongracz,
Nina Porter, Arnulf Rainer, Robert Rauschenberg, Rudolf Richly, Dieter Roth,
Susan Rothenberg, Paul Rotterdam, Thomas Ruff, Gerhard Rühm,
Constanze Ruhm, Peter Sandbichler, Kurt Schlögl, Leander Schönweger,
Rudolf Schwarzkogler, Daniel Spoerri, Haim Steinbach, Takako Saito,
Elisabeth Subrin, Paul Thek, Miroslav Tichý, Octavian Trauttmansdorff,
Rosemarie Trockel, Richard Tuttle, Cy Twombly, Anna Viebrock,
Wolf Vostell, Yoshi Wada, Franz West, Stefan Wewerka,
Karl Anton Wolf, Heimo Zobernig

(DE)

TERMINAL PIECE
20.6.2026 – 7.2.2027

PROLOG
Ebene 0

AKT 1
Ebene 4

AKT 2
Ebene 3

AKT 3
Ebene 2

AKT 4
Ebene -2B

TERMINAL PIECE

mumok

Terminal Piece ist eine Ausstellung in fünf Akten, in deren Mittelpunkt die gleichnamige Installation der Künstlerin, Aktivistin und Autorin Kate Millett aus dem Jahr 1972 steht. Als erste Neuerwerbung der Sammlung unter der neuen Leitung des mumok rückt sie den Akt des Betrachtens selbst in den Vordergrund – und fragt nicht nur danach, was zu sehen ist, sondern auch, aus welcher Perspektive wir es betrachten und auf welcher Seite des Werks wir uns befinden. Millett, eine der prägenden feministischen Stimmen ihrer Generation, glaubte an die Fähigkeit von Kunst, Momente intensiver, unmittelbarer Erfahrung zu erschaffen. Die Ausstellung stellt die Frage, was diese Vorstellung heute noch bedeutet.

Wer beobachtet? Wer wird beobachtet? Wo positionieren wir uns? Diese Reflexionen werden zur Linse, durch die rund 400 Kunstwerke aus der Sammlung des mumok betrachtet werden, welche in Dialog mit Leihgaben und neuen Arbeiten treten. Die Ausstellung ist eine Einladung zur körperlichen Wahrnehmung und zur Entdeckung neuer Sichtweisen: Die Begegnung mit Kunst ist niemals passiv. Sehen bedeutet Teilnehmen.

Jede Ausstellungsebene entfaltet sich als eigenständiger Akt, der die sich wandelnden Beziehungen zwischen Kunst, Leben und Wahrnehmung aufzeigt. Den Anfang macht ein von Anna Viebrock konzipierter Prolog, der das Erdgeschoss transformiert und zu einer neuen Begegnung mit der Museumssammlung anregt. Akt 2 wendet sich nach innen, um die Widersprüche zwischen politischen Idealen und gelebter Erfahrung nachzuzeichnen. Akt 3 greift auf Dokumentation und Zeugenschaft zurück, um sich Realitäten zu nähern, die möglicherweise über die Sprache hinausgehen. Akt 4 erforscht den Apparat des Sehens anhand von Arbeiten Nina Porters und aus der Sammlung. Zusammen zeigen die Akte vielfältige Wege, mit der Welt in Beziehung zu treten.

Das Wort „terminal“ signalisiert typischerweise ein Ende, markiert jedoch auch den Beginn von etwas Neuem: einen Aufbruch, der mit dem Vorangegangenen verbunden ist. Mit einem einzelnen Kunstwerk als Filter behandelt *Terminal Piece* das Museum und seine Sammlung als einen Ort, der durch die Menschen, die ihn durchwandern, immer wieder neu gestaltet wird – offen, lebendig und durch jede Begegnung verwandelt.

PROLOG



Anna Viebrock
Bühnenmodell für *Doktor Faust*, 2003
Verschiedene Materialien
Maßstab 1:20
Gebaut von Susanne Gschwender
Courtesy die Künstlerin
Foto: Hans Dekeyser

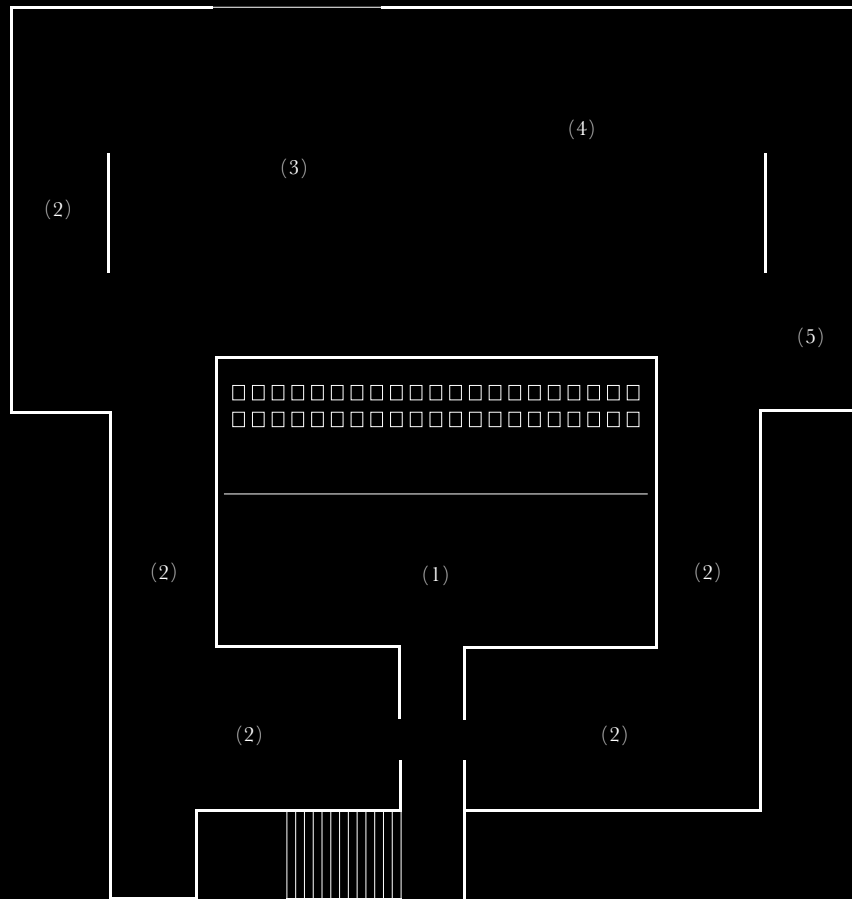
PROLOG

Die Eingangsebene ist Anfang und Ende zugleich. Von der Bühnenbildnerin Anna Viebrock konzipiert, präsentiert sie sich als ganzheitliches Erlebnis mit Werken aus der Sammlung des Museums. Über Jahrzehnte hinweg hat Viebrock die Theatergeschichte durch Inszenierungen geprägt, die verschiedenste Räume und Zeiten präzise ineinander schichten: von den Interieurs ihrer Jugend zu Zeiten Adenauers über die jüngst verblassten Lebenswelten des ostdeutschen Sozialismus bis hin zu den kapitalistischen Phantasmen der darauf folgenden „Posthistorie“. Für diesen Prolog greift sie zudem auf die Wohnräume der Sammler*innen Wolfgang Hahn sowie Peter und Irene Ludwig zurück, deren Bestände einen wichtigen Teil der mumok Sammlung ausmachen, und lässt so die sozialen Kontexte einfließen, aus denen das Museum in seiner heutigen Form hervorgegangen ist.

Viebrocks Intervention verwandelt den Ausstellungsraum im Erdgeschoss so grundlegend, dass von seiner früheren Gestaltung kaum noch etwas erkennbar ist. Anstelle des vertrauten White Cubes bewegen sich die Besucher*innen durch eine dynamische Abfolge von Räumen mit changierenden Maßstäben und Blickachsen. Das Betrachten an sich wird ebenso inszeniert wie die ausgestellten Werke, gleichzeitig offenbart sich Wahrnehmung als etwas Relationales. Die ausgewählten Werke sind nicht nach Stil oder Thema gruppiert, sondern stehen im Dialog mit der räumlichen Dramaturgie. Indem sie konventionelle kuratorische Strategien bewusst außer Acht lässt, eröffnet Viebrock einen neuen Zugang zu einer so vielfältigen Sammlung wie der des mumok – einen, der Differenz, Konflikt und Simultanität anerkennt.

PROLOG

AKT 1





Unbekannte*r Fotograf*in
Terminal Piece, 1972
S/W-Fotografie
mumok – erworben mit Unterstützung
der Jenni Crain Foundation, 2025

AKT 1

Verorten wir uns im Inneren oder außerhalb, als Beteiligte und Mitverantwortliche oder als unbefangene Betrachter*innen? Akt 1 beginnt mit der titelgebenden Installation: Kate Milletts *Terminal Piece* aus dem Jahr 1972. Als Werk, dessen Bedeutung sich beim Durchschreiten des Raums wandelt, inszeniert es das Spannungsfeld des Blicks, das sich durch die gesamte Ausstellung zieht. Der Akt umreißt thematisch die Schwelle und das, was sich jenseits davon befindet. Verlässt man den abgedunkelten Bereich, öffnet sich der Raum zu einer weitläufigen Galerie, die durch das einzige große Fenster im Museumsbau akzentuiert wird. Der Wechsel von Dunkelheit zu Tageslicht markiert sowohl einen physischen wie auch einen konzeptionellen Übergang. In diesem Zwischenraum erinnert Megan Plunketts intime Auseinandersetzung mit dem, was nach dem Tod ihrer Mutter von ihr zurückblieb, an ein Ritual der Trauer. Im Kontrast dazu präsentiert Kobby Adis Installation ein emotionsloses optisches Gerät, das menschliche Präsenz nur als flackernde Schatten am Rande der Wahrnehmung erfasst und so das Gefühl der Betrachter*innen für Maßstab und Bedeutsamkeit neu kalibriert. Gemeinsam beleuchten die Arbeiten dieses ersten Akts, was es bedeutet, gesehen zu werden, aber auch, was es heißt, zu verschwinden.

AKT 1

KATE MILLETT
Terminal Piece, 1972

Kate Millett meinte einmal, sie habe *Terminal Piece* als Kunstwerk realisieren müssen, da sie es nicht ertragen konnte, darüber zu schreiben. Erschüttert von der Folter und Ermordung der 16-jährigen Sylvia Likens im Jahr 1965 wandte sie sich der Kunst zu, um diesem Grauen zu begegnen, ohne es erklären zu müssen. Das Ergebnis ist eine Installation, die sich in der beklemmenden Stille zwischen Werk und Betrachter*in entfaltet. Eine einsame Schaufensterpuppe sitzt inmitten leerer Stuhlreihen, vom Publikum durch eine Barriere aus Gitterstäben getrennt. Dabei bleibt unklar, wer hier zur Schau gestellt wird. Innerhalb der Inszenierung wird jeder Moment, in dem man dem Blick der Figur begegnet – oder wegschaut –, Teil des Werks selbst.

Terminal Piece schöpft aus Milletts bahnbrechender Arbeit als feministische Aktivistin und Wissenschaftlerin, die für ihr wegweisendes Buch *Sexual Politics* (1970) und ihre Forschungen zu Praktiken des Freiheitsentzugs bekannt ist. Doch das Erleben der Installation geht über diese Kontexte hinaus und rückt das Dilemma individueller Handlungsfähigkeit in den Vordergrund. Titelgebend für die Ausstellung fragt das Werk: Was bedeutet es, aus einer Position persönlicher Dringlichkeit und Wahrheit heraus zu arbeiten, die Politik nicht scheut, sondern sie vielmehr umlenkt? Wie lässt sich das Unbehagen des Zuschauens ohne Aussicht auf unmittelbare Antworten ertragen? Ungeachtet ihrer Erfolge als Autorin gelangte Millett zu dem Schluss, dass es die Kunst sei, die die Fähigkeit habe, ein Bild zu erzeugen, „so unumstößlich, dass es im Geist haften bleibt, als habe man es bereits verinnerlicht oder geahnt. So eindringlich wahrgenommen und so tief und emotional verstanden, dass es sich nicht wieder auslöschen lässt.“¹



Bettye Lane
Terminal Piece, 1972
S/W-Fotografie
mumok – erworben mit Unterstützung
der Jenni Grain Foundation, 2025
© Bettye Lane Photos

¹ Kate Millett, „From the Basement to the Madhouse“ [1988], in: Kathy O'Dell (Hg.), *Kate Millett, Sculptor: The First 38 Years*, Ausst.-Kat. Fine Arts Gallery, Baltimore County, University of Maryland, Cantonsville 1997, S. 41–50, hier: S. 41.

MEGAN PLUNKETT
Dissemlancer 01–16, 2020–2026

Aus der Ferne wirken sie wie einsam durch die Nacht schwebende Lichter oder Ufos. Nach und nach wird deutlich, dass es sich um Alltagsgegenstände handelt – Geschirr, Würfel, Papierfetzen, eine Tube Kleber. Megan Plunkett begann 2020 mit der Arbeit an diesen Bildern, während sie sich um ihre an Demenz erkrankte Mutter kümmerte. Ihre Mutter hatte damit begonnen, aus allen möglichen Dingen kleine Skulpturen in Schalen zu arrangieren. Plunkett fing an, diese zu fotografieren, um sich die Zeit zu vertreiben. Nach dem Tod ihrer Mutter kehrte sie zu dieser zufälligen Kollaboration zurück und überarbeitete die Bilder, um sich erneut mit diesem unwiederbringlichen Moment zu verbinden.



Megan Plunkett
Dissemlancer 05, 2020–2026
Tintenstrahldruck auf Canson Platine
Fibre Rag-Papier, Holzrahmen
Courtesy die Künstlerin und
Sweetwater, Berlin

MIROSLAV TICHÝ
Verschiedene Fotografien, n. d.

Die kleinen S/W-Fotografien sind voller Unvollkommenheiten: verschwommene Umrisse, trübe Abzüge, Schlieren und Flecken. Auch durch die handgezeichneten Ränder und Markierungen wirken sie weniger wie für das Museum bestimmte Kunstwerke, sondern wie Schnappschüsse aus einem privaten Archiv – was sie letztendlich auch sind. Nach seiner Ausbildung zum Maler wandte sich Miroslav Tichý in den 1960er-Jahren der Fotografie zu. Er verbrachte Jahrzehnte damit, auf seinen täglichen Spaziergängen durch die Stadt wie besessen Frauen zu fotografieren – manchmal offen, manchmal aus dem Verborgenen. Zu diesem Zweck baute er eine ungewöhnliche Fotoausrüstung, die er aus allen erdenklichen Materialien zusammenstellte: Gummibändern, Blechdosen und Zigarettenstangen. Er bastelte sich sogar eigene Teleobjektive aus Plastikabflussrohren und Toilettenpapierrollen.

Die Frauen auf diesen Bildern, die oft von hinten oder von der Seite aufgenommen wurden, werfen immer wieder eine Frage auf: Hat jemals eine von ihnen ihre Zustimmung gegeben? Auf einem Bild scheint eine Frau ihr Gesicht vor der Kamera zu verbergen. Einigen Aussagen zufolge ließ das provisorische Aussehen von Tichýs Ausrüstung manche Frauen glauben, er würde nur so tun als ob. Die psychiatrische Krankengeschichte des Künstlers, gepaart mit seiner späteren Mythologisierung als Außenseiter, hat viele dazu veranlasst, diesen Aspekt einfach als harmlose Exzentrik beiseite zu schieben. Schon damals jedoch führte sein Voyeurismus dazu, dass er aus dem örtlichen Schwimmbad verbannt und möglicherweise sogar verhaftet wurde. Heute dienen diese heimlich aufgenommenen „Creepshots“ auch als Zeugnisse der Gewalt, die dem Blick innewohnt – insbesondere wenn die Jagd nach Schönheit auf Kosten anderer Menschen und ihrer Selbstbestimmung geht.



Miroslav Tichý
Ohne Titel, n. d.
S/W-Fotografie, Filzstift
Sammlung Tomáš Brychta

KOBBY ADI
The Machine, 2026

The Machine ist eine Skulptur, die aus verschiedenen Elementen besteht: einem wuchtigen Labortisch aus Schwermetall, Kabeln und Kabelummantelungen, mehreren Live-Videoausgängen, die auf großen Flachbildschirmen angezeigt werden, sowie einem Bioimaging-System zur Dokumentation von DNA- und RNA-Proben in Agarose-Gelen. Die UV-Lichtbox, die diese Proben beleuchten sollte, wurde entfernt und die Klappe des Geräts offengelassen.

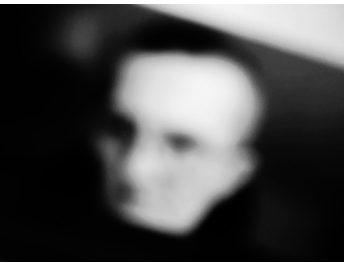
Der Live-Feed in Schwarz-Weiß zeigt das Innere der leeren Box. Die Kamera erfasst dabei Lichtveränderungen, vorbeiziehende Schatten, subtile Verschiebungen, die durch die körperliche Anwesenheit der Betrachterin / des Betrachters im Raum entstehen, sowie die generellen atmosphärischen Bedingungen des Standorts. Durch die Beständigkeit einer unbewegt bleibenden Linse vermittelt die Skulptur die Effekte ihrer eigenen Präsenz im Raum – irgendwo zwischen der inneren Welt des Kunstwerks selbst und der Schwelle zur Außenwelt.



Kobby Adi
The Machine, 2026 (Detail)
Verschiedene Materialien
Courtesy der Künstler und
Cabinet, London
Foto: Marc Blower

MELANIE COUNSELL
[last moments seen from above], 2026

Eine Flugbahn, durch den Raum und beim Fenster hinaus.
Welches Fenster?
Das Fenster, das verborgen war; es wird zum Vorschein gebracht,
öffnet sich, lässt das Licht herein.
Von draußen betrachtet liegt das Fenster weit oben, ich sehe,
wie sich der Himmel und die Wolken darin spiegeln.
Innerlichkeit, Äußerlichkeit, geschlossene Räume.
Ohne mein Wissen, ohne unser aller Wissen
werden Ecken aufeinandertreffen und wir werden etwas zur Auf-
führung bringen.
Stille legt sich über ein großes, eckiges Metallobjekt.
Eine Skulptur, die man betreten kann
wie einen Raum aus hohlen, leeren Zwischenräumen, eine Archi-
tektur, die sich selbst enthält, sich gegen andere Architekturen
abgrenzend.
Ein umgekippter Tisch, mit unzähligen Vinylstickern verziert,
begleitet von seinem nicht vorhandenen, abgetrennten Bein.



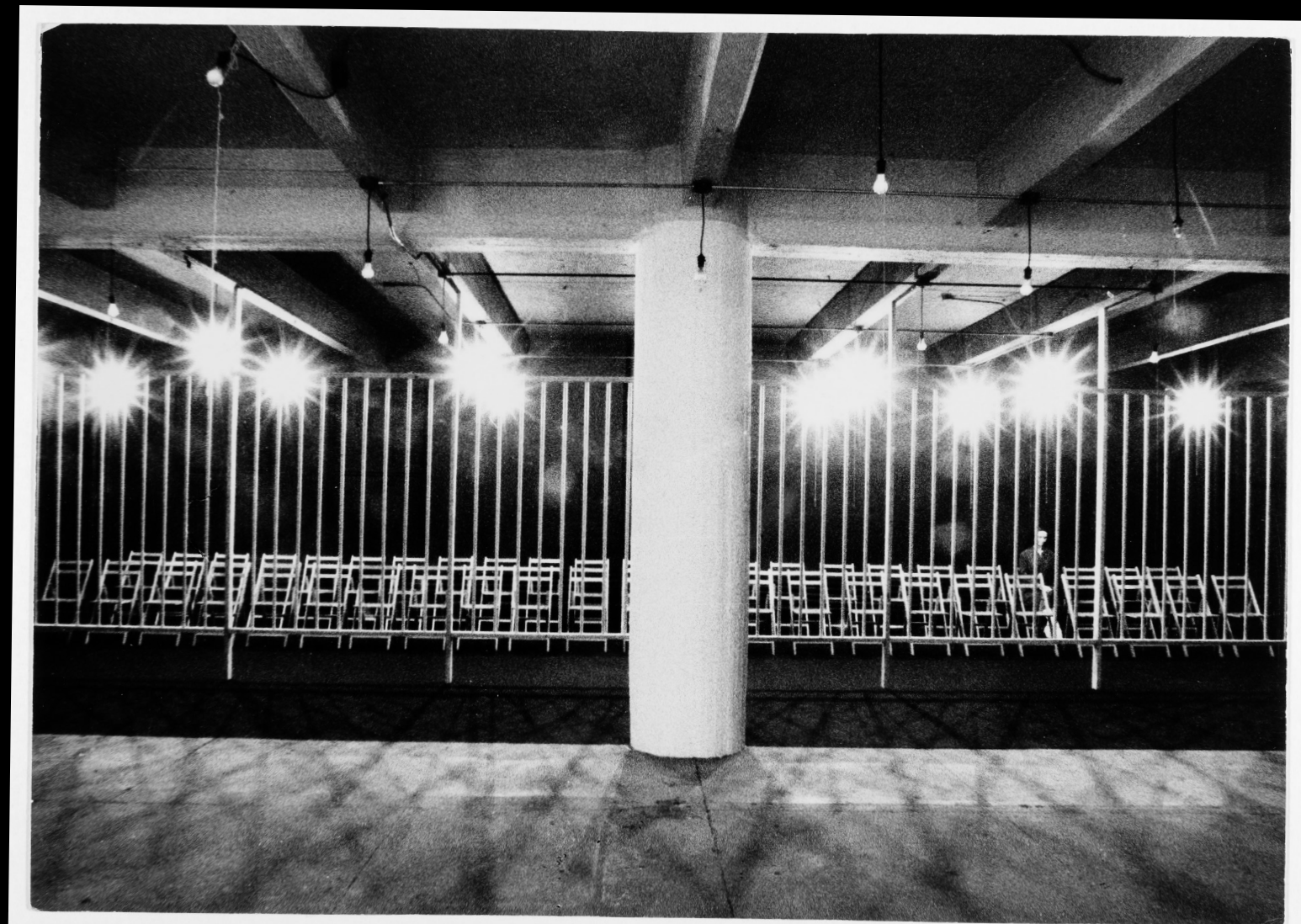
Melanie Counsell
[last moments seen from above], 2026 (Detail)
Stahl und Vinylsticker
Courtesy die Künstlerin und
Sweatwater, Berlin

Melanie Counsell, 2026



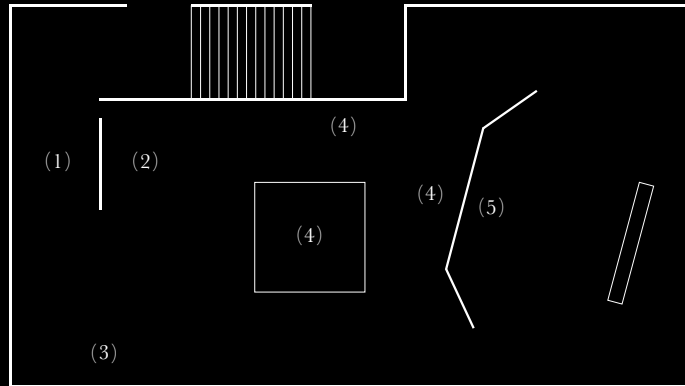
Megan Plunkett
Disembalancer 03, 2020–2026
Tintenstrahldruck auf Canson-Platine
Fibre Rag-Papier,
Holzrahmen
Courtesy die Künstlerin und
Sweetwater, Berlin

Melanie Counsell
[last moments seen from above], 2026 (Detail)
 Stahl und Vinylsticker
 Courtesy die Künstlerin



Chie Nishio
Terminal Piece, 1972
 S/W-Fotografie
 mumok – erworben mit Unterstützung der Jenni
 Crain Foundation, 2025

AKT 2

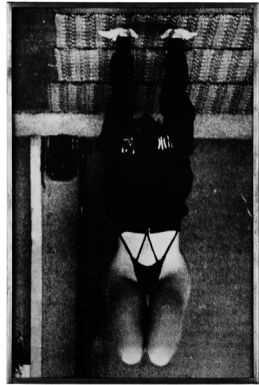




Louis Goodman
Ohne Titel, 1964
 Waage mit Gabeln, Sprungfeder und
 anderen Gegenständen
 mumok – ehemals Sammlung Hahn,
 Köln, erworben 1978

Wie schlagen sich die Ideale einer Epoche in gelebter Erfahrung nieder? Akt 2 wendet sich nach innen und spürt den Widersprüchen zwischen kollektiven Bestrebungen und dem Leben im Privaten nach. Er orientiert sich an Elisabeth Subrins Film *Swallow*, der den Wandel vom hoffnungsvollen Aktivismus der Generation von Kate Millett hin zu den in der Folge entstandenen ambivalenteren Gefühlswelten nachzeichnet. Der Film verwebt Archivmaterial mit intimen Szenen der Mädchenjahre und thematisiert Bulimie, Depressionen und psychische Störungen, die im Schatten des gesellschaftlichen Fortschritts fortbestehen. Die Kulisse dieses Aktes spiegelt die Hinwendung ins Innere. In einer eher gedämpften häuslichen Atmosphäre vermitteln die Arbeiten von Birgit Jürgenssen und Anna Oppermann höchst persönliche und eigenwillige Reaktionen auf die Verhältnisse ihrer Zeit. Im Zentrum des Raumes stehen Louis Goodmans seltsam lebendige Assemblagen. Archivfotos dokumentieren sein Atelier und sein privates Museum und verdeutlichen die Kontinuitäten zwischen künstlerischem Schaffen, Sammlertum und Alltag.

BIRGIT JÜRGENSSEN
Schwarzer Honig meiner Träume, 1989–1992



Birgit Jürgenssen
Schwarzer Honig meiner Träume,
 1989–1992 (Detail)
 S/W-Fotografie, Rayogramme,
 Latex, Voile, Tüll
 mumok – erworben 1993
 © Birgit Jürgenssen / Bildrecht, Wien

Die Figuren und Objekte in Birgit Jürgenssens *Schwarzer Honig meiner Träume* wirken versunken, wie ferne Erinnerungen, die aus der Tiefe aufsteigen. Mit Latex, Voile und Tüll überzogen, nehmen die schwebenden Bilder einen liminalen Charakter an – sie sind zugleich Haut, Schwelle, Schleier und Schnittstelle zwischen dieser Welt und der nächsten. Neben Frauenkörpern und -händen tauchen immer wieder Bilder von Masken und Halsketten auf, die an die gegenderten Rituale und Handlungen erinnern, die sich im Laufe eines Lebens einschleifen. Gesten und Accessoires wahren oberflächlich den Schein, doch die trübe Materialität erinnert an das chemische Bad der analogen Fotoentwicklung, in dem Bilder aus streng kontrollierter Dunkelheit auftauchen, bevor sie als scheinbar stabile Formen in die Welt treten. So gespenstisch diese Erscheinungen auch anmuten, Jürgenssens Verwendung von Materialfiltern verankert die vermeintliche Transparenz der fotografischen Technik wieder im Körper. Während die Schleier aus Voile und Tüll die Bilder je nach Blickwinkel subtil verschwimmen lassen, verweisen zerrissene und zerknitterte Latexschichten direkt auf das Thema Haut. Die Arbeiten wirken somit weniger wie Fenster als vielmehr wie Membranen. Da sie keine objektiven Aufzeichnungen mehr darstellen, werden sie zu reaktionsfähigen Oberflächen, die die Ablagerungen von Zeit und Erfahrung, von Verwandlung und Verfall dokumentieren.

MARC KOKOPELI
Pferdeoper ring, 2024

Warum sollte man einen Fernseher am Körper tragen? Uns wurden allerdings schon etliche „smarte“ Geräte verkauft: Uhren, Armbänder, Brillen und nicht zuletzt Ringe. Marc Kokopelis Ring ist eine augenzwinkernde Auseinandersetzung mit diesem Trend. Ein in rhodiniertes Messing gefasster Raspberry-Pi-Minicomputer speist Bildmaterial in einen winzigen, wie eine Retro-Bildröhre gestalteten LED-Bildschirm; in Endlosschleife läuft hier die erste Staffel des Historiendramas *Sisi*. Entgegen dem Versprechen einer immer reibungsloseren Zukunft stapelt Kokopeli Anachronismus auf Anachronismus – und spiegelt damit die Dynamiken zeitgenössischer Massenmedien wider. Es ist weitaus unwahrscheinlicher, dass wir die Welt von *Blade Runner* erleben, als dass wir uns den x-ten *Spider-Man*-Reboot antun.

Hier verschmelzen Neuheit und Nostalgie miteinander, wenngleich meist Letztere den Diskurs über Kokopelis Werk bestimmt. Allerdings scheint der Künstler weniger an der Kontingenz persönlicher



Marc Kokopeli
Pferdeoper ring, 2024
Sisi, Staffel 1 (2021), OLED, Raspberry Pi,
 rhodiniertes Messing
 Sammlung Cristina Paris Garcia und
 Maximilian Hagemes

Erinnerung interessiert zu sein als an der Erzeugung geteilter Erfahrungen – Bildern und Ereignissen, die so beharrlich verbreitet werden, dass wir sie für unsere eigenen halten. Vielleicht erinnert man sich nicht mehr an den ersten Kuss, aber man weiß vermutlich noch, wo man war, als die Meldungen über den 11. September eintrafen. Ohne jeden Anspruch auf historische Authentizität oder gar Ironie wirken Kokopelis Arbeiten wie ein Destillat der Bewusstseinsindustrie, jener subtilen Wissenschaft von Mäusen und Käse, die uns immer wieder anzieht. Warum kaufen wir immer mehr von dem, was wir bereits haben? Warum laufen die Fernseher, obwohl niemand zu Hause ist?

LOUIS GOODMAN
Ohne Titel, 1964 (diverse Assemblagen)



Louis Goodman
Ohne Titel, 1964
 Halbierte Flasche mit Sonnenbrille
 und Holzkegel
 mumok – ehemals Sammlung Hahn,
 Köln, erworben 1978

1 Inge Baecker in einem Einladungsschreiben zu einer Ausstellung in ihrer Galerie, 15. Juni 1975.

Über den Künstler und Erfinder Louis Goodman gibt es nur wenige schriftliche Quellen. Geboren 1905 in Baku, Aserbaidshan, wanderte er 1922 mit seiner Familie in die USA aus und ließ sich in Kalifornien nieder, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbrachte. Er erhielt nie eine formale Ausbildung, ließ jedoch mehrere Erfindungen patentieren und schuf bis ins hohe Alter Kunstwerke. In Deutschland fand sein Werk großen Anklang in Fluxus- und Neo-Dada-Kreisen, auch wenn er eher als Vertreter des „naiven und lyrischen Surrealismus der Westküste“¹ galt. Die Galerie Inge Baecker stellte ihn regelmäßig neben Künstlern wie Allan Kaprow und Wolf Vostell aus. Diese Affinität lässt sich in seinen Assemblagen unschwer erkennen.

Die aus Alltagsgegenständen zusammengesetzten Skulpturen zeugen von handwerklicher Geduld und einem unbestreitbaren visuellen Witz. Sei es ein Buddha in einer Fischdose oder eine Whiskyflasche mit Sonnenbrille – Goodman machte sich einen großen Spaß aus den Absurditäten der Konsumwelt. Die wenigen erhaltenen Fotos des Künstlers in seinem Zuhause zeigen, wie eng seine Kreativität mit dem häuslichen Leben verflochten war. Fast scheinen seine gewundenen, überladenen Formen organisch aus den endlosen Reihen von Krimskräutern auf seinen Regalen zu wachsen. Wie es in einer Lokalreportage von 1972 hieß, gab es in seinem Haus offenbar alles, was man sich vorstellen konnte. Am auffälligsten war jedoch nicht die Fülle an Objekten, sondern der Eindruck, dass in seinen Händen nichts allzu lange unverändert blieb.

ELISABETH SUBRIN

Swallow, 1995

Swallow nutzt das Erwachsenwerden einer jungen Frau als Ausgangspunkt für eine kaleidoskopische Reflexion über Depressionen, Bulimie und Leistungsdruck. Die Kombination aus eigenem und gefundenem Material führt die Betrachtenden durch die einzelnen Lebensabschnitte einer Teenagerin. Familiendynamiken werden angespannter. Freundschaften verändern sich. Die Universität rückt näher.

Inmitten der rasanten Szenen taucht immer wieder Subrin selbst auf – als Sekretärin, als Journalistin und schließlich als Redakteurin, die kurz vor einem Nervenzusammenbruch steht. Durch Erfahrungsberichte und diagnostisches Material gebrochen, verschmelzen diese Fragmente der Verletzlichkeit zu einer hybriden Erzählerin, die zugleich als kollektives Porträt einer Ära fungiert.

Selbst die Wahl der Kameras ist historisch aufgeladen. Subrin wechselt zwischen den damals hochmodernen Betacams und körnigen, handgeführten PixelVision-Aufnahmen, wie sie feministische Filmemacherinnen wie Sadie Benning und Peggy Ahwesh gerne verwendeten. Der Kontrast ist geradezu haptisch: institutionelle Klarheit gegen DIY-Körnigkeit. Zwischen Ausschnitten von kollektiven Demonstrationen und militanten Reden verschiebt Subrin den Tonfall hin zu einer völlig anderen Realität: individuellen Krankheiten und Dysfunktionen, die im Schatten des politischen Fortschritts weiterbestehen. Subrin zeigt den Wandel vom hoffnungsvollen Aktivismus des Zweite-Welle-Feminismus bis zu den zwiespältigeren Realitäten der Dritten Welle und stellt so die Frauenbewegung als unvollendete Aufgabe dar. Wie eine ihrer Gesprächspartnerinnen lapidar bemerkt: „Es war 1983 – es ging um Karrieren, nicht um Bewusstsein.“



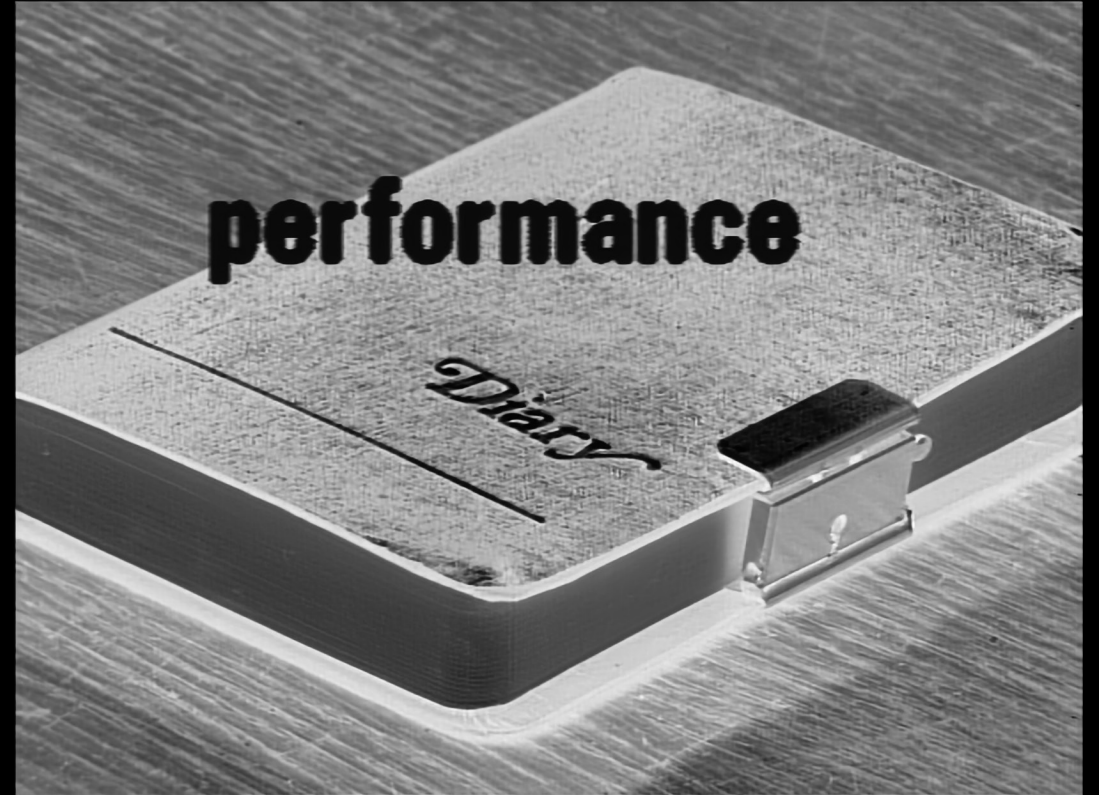
Elisabeth Subrin
Swallow, 1995
Video, Farbe, Ton, 28:07 min
Courtesy die Künstlerin



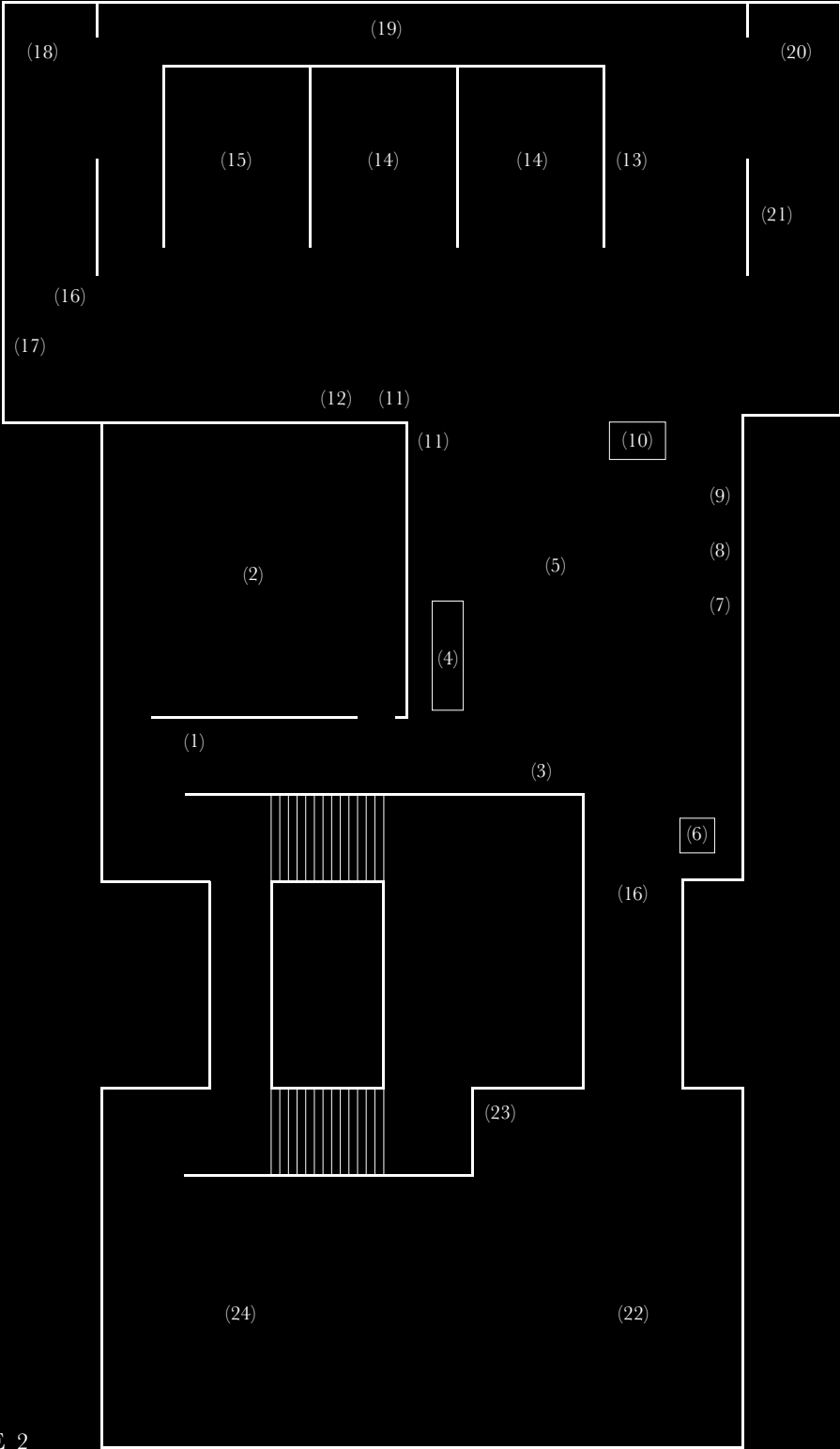
Birgit Jürgensen
Schwarzer Honig meiner Träume, 1989–1992
S/W-Fotografie, Rayogramme,
Latex, Voile, Tüll, erworben 1993
© Birgit Jürgensen /
Bildrecht, Wien



Elisabeth Subrin
Swallow, 1995
Video, Farbe, Ton, 28:07 min
Courtesy die Künstlerin

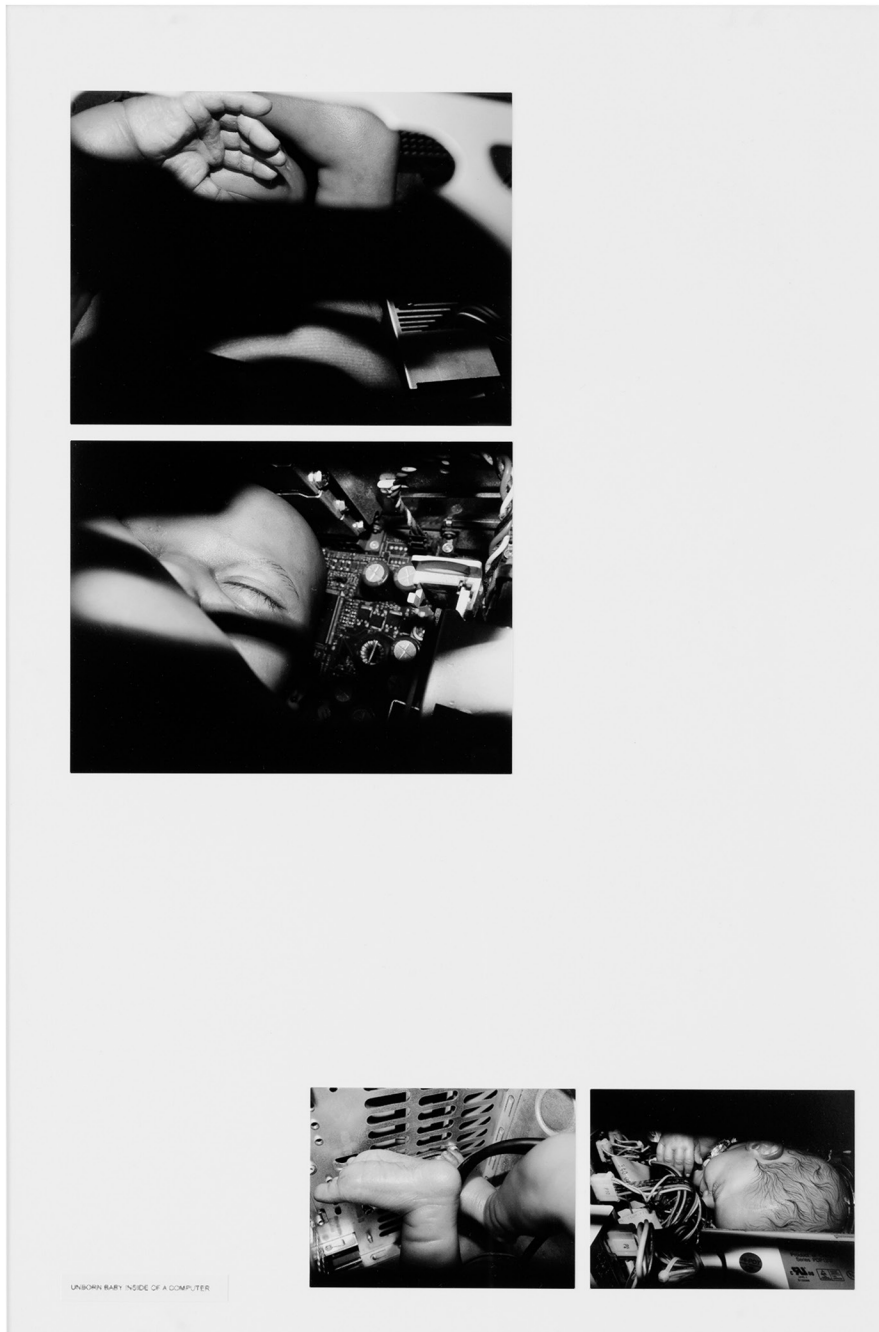


AKT 3



EBENE 2

- (1) LUCIO FONTANA
- (2) VERENA PARAVEL LUCIEN & CASTAING-TAYLOR
- (3) ADOLF FROHNER
- (4) MAGDALENA ABAKANOWICZ
- (5) HERBERT BAUMANN
- (6) FRANZ WEST
- (7) BRUCE CONNER
- (8) ANNA VIEBROCK
- (9) PRUNELLA CLOUGH
- (10) WOLF VOSTELL
- (11) DIETER ROTH
- (12) BRUCE NAUMAN
- (13) HANS HOLLEIN
- (14) JEAN FAUTRIER
- (15) CHRISTINE GIRONCOLI
- (16) HEIMO ZOBERNIG
- (17) HERMANN GLÖCKNER
- (18) HEIMRAD BÄCKER
- (19) CORA PONGRACZ
- (20) YUKIO NAKAGAWA
- (21) MICHAEL BUTHE
- (22) ANNIE ERNAUX & MARC MARIE
- (23) REBECCA HORN
- (24) SARA DERAEDT



Sara Deraedt
Unborn baby inside of a computer, 2024
 Lambda-Abzug auf Karton
 Courtesy die Künstlerin

Wie können wir uns einer Welt stellen, die uns sprachlos macht? Akt 3 widmet sich Dokumentation und Zeugenschaft als Mittel, um sich einem Realismus anzunähern, der dennoch in einem bestimmten Kontext verortet und zutiefst persönlich ist. Im Mittelpunkt steht *Leviathan* von Verena Paravel und Lucien Castaing-Taylor. In gigantischer Größe projiziert, taucht das eindringliche Bildmaterial die Betrachtenden in eine desorientierende Welt, die in der Konfrontation mit Brutalität über die anthropozentrische Perspektive hinauszugehen versucht. Begegnungen mit Leben und Tod ziehen sich wie ein roter Faden durch die umliegenden Ausstellungsräume. Von den intimen Fotografien von Annie Ernaux und Marc Marie, die ihre Beziehung während Ernaux' Chemotherapie dokumentieren, bis hin zu Jean Fautriers Zeugnissen über die Opfer des Faschismus – die Werke setzen Fragilität und Überleben in eine unbehagliche Nähe zueinander. Sara Deraedts Serie von Babys, die aus Computern geboren werden, kündigt im Einklang mit Rebecca Horns maschinellen Skulpturen die Ankunft eines posthumanen Zeitalters an. In Anlehnung an Millett rückt Akt 3 Sinneserfahrungen in den Vordergrund, um neue und zuweilen unaussprechliche Realitäten zu erschließen.

VERENA PARAVEL &
LUCIEN CASTAING-TAYLOR

Leviathan, 2012



Verena Paravel & Lucien Castaing-Taylor
Leviathan, 2012
Video, Farbe, Ton, 87:00 min
Courtesy of Verena Paravel &
Lucien Castaing-Taylor

Leviathan folgt einem kommerziellen Fischtrawler vor der Küste Neuenglands. In einem audiovisuellen Mahlstrom zeigt der Film lärmende Maschinen, industrielles Schlachten und eine tosende Dämmerung, die Himmel und Meer verschmelzen lässt. Diesen eindringlichen Effekt erzeugen die beiden Filmschaffenden durch den speziellen Einsatz von GoPro-Kameras. Eigentlich für heldenhafte Selbstdokumentation konzipiert, rücken sie hier den Menschen völlig aus dem Fokus. Durch die Luft gewirbelt, die Fluten gezogen oder an die Körper der Filmemacher*innen oder der Fischer geschnallt, erzeugen die Kameras Bilder aus ungewohnten Blickwinkeln – jenen von Fischen, Möwen, Maschinen oder dem Meer – und durchkreuzen die gewohnte Sicht. Anstatt einzelnen Protagonist*innen zu folgen, entfaltet sich der Film aus der Perspektive eines gesamten Systems. Darin spielen Individuen nur eine untergeordnete Rolle; der Film kommt fast ohne Sprache aus. Menschliche Wahrnehmung ist nur mehr ein Element innerhalb eines viel größeren Kosmos. Anstatt durch sentimentale Erzählung Empathie zu wecken, setzen die Filmemacher*innen auf direkte Sinneserfahrung und begegnen so einer Realität, die sich kaum in Worte fassen lässt. Der einzige Interpretationsansatz liegt im Titel, der sowohl auf den biblischen Leviathan aus dem Buch Hiob als auch auf Thomas Hobbes' politische Abhandlung aus dem 17. Jahrhundert verweist, wobei der Film selbst sich jeder Allegorie entzieht. Was bleibt und beunruhigt, ist das Analoge: das Schiff als Souverän, das Meer als Archiv, das System als einziges Subjekt, das zählt. Hobbes' bis heute ungelöste Frage treibt unter der Oberfläche: Unter welchen Bedingungen darf Leben ungestraft genommen werden?

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Booby Trap, 1987

Magdalena Abakanowicz' Werkreihe *War Games* (Kriegsspiele) entstand beinahe durch Zufall. Während eines Sommerbesuchs im Landhaus einer Freundin beobachtete sie, wie Forstarbeiter am Straßenrand Bäume fällten. Ob sie einen haben könne, erkundigte sich die Künstlerin, doch die Arbeiter lehnten höflich ab: Das frisch gefällte Holz müsse als Bauholz verkauft werden. Stattdessen boten sie ihr einen alten, vermodernen Stamm an, für den sie keine Verwendung hatten. Abakanowicz erinnerte sich später daran, wie sehr sie diese krumme Eiche an einen Körper erinnerte – ihre abgetrennten Äste noch voller Stärke und Persönlichkeit, ihr Kern wie eine mit Saft- und Nervenbahnen durchzogene Wirbelsäule. Zurück auf dem Anwesen machte sie sich mit Axt

und Kettensäge an die Arbeit. Später versengte sie die Oberfläche und fügte eine Metallverkleidung hinzu, die die Form umklammert. Während des gesamten Prozesses war Abakanowicz' Beziehung zum Material sowohl von Gewalt als auch von Fürsorge geprägt: dem Wunsch, ein anderes Lebewesen zu retten, aber auch, es in etwas Eigenes zu verwandeln. Die Arbeiten bewahren etwas von dieser Ambivalenz und wirken wie Waffen oder Wunden. Mit einer Länge von über fünf Metern erinnert *Booby Trap* (Sprengfalle) am ehesten an einen zweigeteilten frankensteinartigen Körper, lässt aber auch eine düstere Infrastruktur oder eine Abschirmvorrichtung errahnen. Was Abakanowicz anstrebte, war weniger klassische Mimesis als vielmehr eine Art assoziativer Vertrautheit an der Grenze zur Entfremdung. Ihr Anspruch war es, demnach „ein Objekt zu schaffen, das an etwas erinnert, was jenseits der Vorstellungskraft der Natur liegt“.¹



Magdalena Abakanowicz
Booby Trap, 1987
Eisen, Holz
mumok – Leihgabe aus Privatbesitz, seit 1989
© Abakanowicz Foundation /
Bildrecht, Wien

¹ Magdalena Abakanowicz (1988),
zitiert in: Barbara Rose, *Magdalena
Abakanowicz*, New York 1994, S. 136.

JEAN FAUTRIER

Têtes d'otages, 1943–1945

Jean Fautrier begann die Serie der „Geiselköpfe“ 1943 während der NS-Besatzung Frankreichs, als er sich zeitweise in einer Klinik außerhalb von Paris aufhielt. Aufgrund seines Engagements in der Résistance und einer früheren Verhaftung wird angenommen, dass er sich dort vor der Gestapo versteckte, obgleich die genauen Umstände unklar sind. So erklärte etwa sein Sohn einmal, Fautrier sei wegen Anschuldigungen bezüglich der Illustration von pornografischer Literatur gesucht worden. Eine andere ihm nahestehende Person spekulierte, er sei des Goldschmuggels verdächtigt worden. In jedem Fall war seine ikonische Serie eine Reaktion auf die Schreie der Geiseln, die in den benachbarten Wäldern von den Nazis gefoltert und hingerichtet wurden. Die Besatzer waren dafür berüchtigt, gezielt die Gesichter ihrer Opfer, insbesondere die junger Menschen, anzuvisieren. Oft blieb dabei kaum mehr als ein unkenntlicher Brei aus Fleischfetzen und Haaren zurück.

Die Bilder, die aus dicken Schichten von Papier, Gips und getrockneter Farbe aufgebaut sind, wirken ebenso modelliert wie gemeißelt und gemalt. In der zeitgenössischen Kritik wurde hervorgehoben, wie sehr sich Fautrier von der konventionellen Linienführung und den damit verbundenen Formprinzipien gelöst hatte, um stattdessen Masse, Farbe und Textur in den Fokus zu rücken. Die Malereien ziehen die Betrachenden nicht in einen illusionistischen Raum jenseits der Bildfläche hinein, sondern stülpen sich förmlich in den realen Raum zwischen Bildträger und Publikum. Ihre geschundenen Oberflächen sind übersät von Pigmentsplittern, die zwischen dicken Klumpen von Paste hervorschimmern. Sie überschreiten den Bereich des Konzeptuellen und wenden sich stattdessen unmittelbar an den Körper: an seinen Schmerz und seine Verletzlichkeit, seine Abgründigkeit und Vertrautheit.



Jean Fautrier
Tête d'otage no. 17, 1944
Verschiedene Materialien auf
Papier auf Leinwand
Basil and Elise Goulandris Foundation
Collection, Athen
© Jean Fautrier / Bildrecht, Wien
Foto: Chris Douleris

BRUCE NAUMAN

Audio-Video Underground Chamber, 1972–1974

Unterhalb der Boulebahn im MuseumsQuartier befindet sich eine unterirdische Betonkammer. Aus ihrem Inneren überträgt ein kleiner Monitor Livebilder ins Museum. Das Bild verändert sich kaum, und der Zusammenhang zwischen dem, was auf dem Bildschirm erscheint, und der Außenwelt bleibt Glaubenssache. Und doch verleiht die Information darüber dem Raum eine eigenartige Wirklichkeit: Gerade groß genug, um hineinzukriechen, lädt die Kammer die Betrachtenden geradezu dazu ein, sich selbst darin gefangen zu sehen. Ein Intercom-Knopf am Monitor verleiht dem Ganzen eine Prise trockenen Humors – als würde er den Besucher*innen anbieten, sie direkt ins Leere durchzustellen.

Der hintergründige Witz von Naumans Geste wird im Kontext noch deutlicher. In der Dekade zuvor hatte sich in der US-amerikanischen Kunst eine Debatte um den Begriff der Präsenz entfaltet. Kritiker*innen wie Michael Fried lobten die Art und Weise, wie sich abstrakte Farbfelder auf einen Blick erfassen ließen, eine Eigenschaft, die er als „Gegenwärtigkeit“ bezeichnete. Gleichzeitig wandten sich Künstler*innen wie Robert Morris gänzlich vom Bild ab und konzentrierten sich stattdessen auf die Wahrnehmungswirkungen, die über einen bestimmten Zeitraum hinweg und im realen Raum zwischen Kunstwerk und Betrachter*in entstehen. *Audio-Video Underground Chamber* stellt diese Debatte auf den Kopf. Die Live-Übertragung verspricht Unmittelbarkeit, doch der Raum, den sie zeigt, bleibt im Grunde unzugänglich. Und vielleicht ist es eben dieser Widerspruch, der dem Werk seine besondere Wirkkraft verleiht.



Bruce Nauman
Audio-Video Underground Chamber,
1972–1974
Monitor, Lautsprecher, Bleistift
auf Papier
mumok – Leihgabe der Österreichischen
Ludwig-Stiftung, seit 2003
© Bruce Nauman / Bildrecht, Wien

CHRISTINE GIRONCOLI

Die Hand des Generaldirektors I und II, 2023 und 2024



Christine Gironcoli
Die Hand des Generaldirektors II, 2024
Ol auf Leinwand, Ruß auf Karton und Tuch
Privatsammlung
Foto: Kai Middendorff Galerie,
Frankfurt am Main

Christine Gironcoli führte mehrere Leben, bevor sie schließlich ihre Berufung als Malerin entdeckte. Sie war Pianistin, Mutter und nicht zuletzt professionelle Restauratorin. In jüngster Zeit war ihre künstlerische Praxis eng mit dieser Tätigkeit verbunden. Gironcoli bewahrte die Überreste des Restaurierungsprozesses auf, insbesondere die Doublierleinwände, die zum Ausbessern alter Gemälde verwendet wurden. Einige davon waren über hundert Jahre alt. Diese stark gealterten Textilien wiesen Flecken, Verfärbungen und schemenhafte Umrisse auf, durchzogen von Erinnerungen an all die Bilder, die sie einst trugen. Gironcoli bearbeitete sie mit unmerklich subtilen bis deutlich malerischen Eingriffen und kombinierte sie mit Objekten aus völlig anderen Zeiten und Orten – Handlungen, die im Gegensatz zu der Unsichtbarkeit stehen, die von der Hand der Restauratorin erwartet wird.

Die Hand des Generaldirektors begann als einer dieser Restaurierungsaufträge. Eine Firma hatte Gironcoli zunächst gebeten, ein Porträt ihres Direktors zu restaurieren. Nach Erhalt des Kostenvorschlags entschied man sich jedoch, sich auf den Kopf zu beschränken und den Rest abzutrennen. Die verbleibende Hand kombinierte Gironcoli mit einem Bild, das zunächst wie ein Fotogramm erscheint, tatsächlich jedoch zufällig entstand, als ein Brand ihr Atelier mit Ruß bedeckte. Gironcoli vernähte die Spuren zweier zerstörerischer Prozesse zu einem Bild, das sich nun auch als Seitenhieb auf männliche Fantasien von Urheberchaft lesen lässt. Sie geht weder von einer heroischen Tabula rasa aus, noch gibt sie vor, das Vorherige zu überwinden. In ihren Händen verweben sich die Spuren von Zerstörung und Reparatur zu einer eigenwilligen Form der Erinnerung.

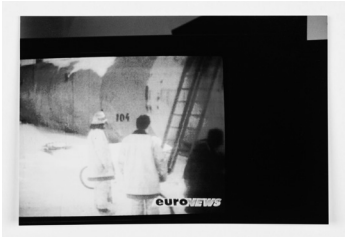
HEIMRAD BÄCKER

Farbe TV, 2015

Ohne Titel, n. d.

In seinen jungen Jahren war Heimrad Bäcker ein glühender Anhänger des Faschismus, von seiner aktiven Mitgliedschaft in der Hitlerjugend bis hin zu seiner journalistischen Tätigkeit für die Linzer *Tages-Post*. Nach dem Krieg wurde er zur Arbeit in der Krankenstation des ehemaligen KZ Mauthausen verurteilt. Was er dort vorfand, sollte ihn für den Rest seines Lebens nicht mehr loslassen. Er kehrte regelmäßig in das Lager zurück und machte Hunderte – wenn nicht Tausende – Fotoaufnahmen von Mauern, Gittern, Toren und anderen Überresten der Lagerinfrastruktur. Indem sie sich dem erklärenden Impuls der Dokumentarfotografie verweigern, unterstreichen seine stummen Zeugnisse die Unfähigkeit des Mediums, dieses epochale Verbrechen vollständig zu erfassen, und betonen gleichzeitig die Notwendigkeit, sich immer wieder mit den Einzelheiten dessen auseinanderzusetzen, was wir zu kennen glauben.

Bäckers Fotografien von Fernsehdokumentationen weiten diese Untersuchung auf die häusliche Sphäre aus. Sie zeigen, wie das Gedenken an den Holocaust vermittelt, wiederholt und allmählich in den Alltag integriert wird. Einige dieser Bildschirmaufnahmen fangen flüchtige Standbilder aus dem Strom der Ereignisse ein; andere lösen sich in verschwommene Farbfelder auf, in denen nur noch das Logo des Senders zu sehen ist. Im Gegensatz zur forensischen Klarheit seiner Standortfotografien tragen diese Bilder bereits die Unschärfe des Vergessens in sich. Während seiner gesamten Karriere hegte Bäcker ein tiefes Misstrauen gegenüber Erzählungen – vielleicht weil eine Handlung unweigerlich auf einen Abschluss zusteuert. Doch die Gleichgültigkeit angesichts des Bösen, die diese Gräueltaten ermöglichte, ist nach wie vor auf unheimliche Weise allgegenwärtig.



Heimrad Bäcker
Ohne Titel, n. d. (Detail)
115 Fotografien: Farbfotos,
S/W-Negative, S/W-Kontaktabzüge,
S/W-Dias, Poster
mumok – Schenkung
Michael Merighi, 2015

CORA PONGRACZ

Ernst Jandl, 1977

Cora Pongracz hatte sich bereits als Werbefotografin und Dokumentarin des Wiener Kulturlebens etabliert, bevor sie für ihr künstlerisches Schaffen Anerkennung fand. Es überrascht daher kaum, dass ihre Kunst als bewusste Gegenbewegung zu den Anforderungen ihrer beruflichen Praxis entstand. Pongracz lehnte die Vorstellung ab, die Porträtfotografie müsse das authentische Wesen des/der Porträtierten in einem einzigen Bild einfangen, und entwickelte ein Werk, das den Drang zur eindeutigen Identifizierung auf subtile Weise infrage stellte. Nirgendwo wurde dies deutlicher als im Titel ihrer ersten Einzelausstellung: *Verwechslungen*.

Unter allen Exponaten waren die Fotografien von Ernst Jandl vielleicht die symbolträchtigsten und gehörten später zu den am häufigsten reproduzierten Bildern der Künstlerin. Anstatt ihr Motiv auf ein einzelnes Porträt zu reduzieren, verteilte es Pongracz auf zehn Fotografien. Sie umkreiste Jandl, hielt ihn aus jedem Winkel fest, gleichzeitig drehte er sich auf einem Stuhl und wurde von jeder Seite fotografiert. Die wechselseitige Drehung von Kamera und Modell untergräbt jeden klaren Sinn für Orientierung oder Abfolge und unterstreicht damit den grundlegend relationalen Charakter der Wahrnehmung. Pongracz entfremdet so das Bild einer Persönlichkeit des öffentlichen Lebens und lenkt gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf das frustrierte Bedürfnis der Betrachtenden, Kontinuität herzustellen. Ihr Mann, der Schriftsteller Reinhard Priessnitz, bemerkte damals, dass die Bilder uns zu der Überlegung anregen, „ob sie mit der Vorlage aus einer Absicht heraus als identisch anzusehen seien oder weil unsere Intention es so wolle“.¹



Cora Pongracz
Ernst Jandl, 1977
Serie von 10 S/W-Fotografien
mumok – Schenkung der Künstlerin,
1979, © Estate of Cora Pongracz /
Fotosammlung OstLicht, Wien

¹ Reinhard Priessnitz, zit. n. Marie Röhl, „Verwechslungen. Im Umfeld der Wiener Avantgarde“, in: dies., Peter Coeln (Hg.), *Cora Pongracz: Das fotografische Werk*, Wien 2016, S. 49–59, hier: S. 58.

YUKIO NAKAGAWA

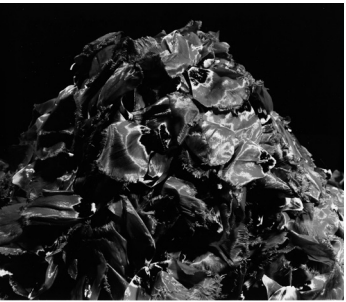
Discovery, 1976

Green Sphinx, 1994

Flower is the Mystic Mountain, 1989

Sacred Mountain, 1993

Verwelkte Blüten, abgefallene Blätter und geknickte Stiele: Für Yukio Nakagawa sind die Spuren des Verfalls nicht bloß Unvollkommenheiten, sondern vielmehr der Zugang zur wahren Form einer Blume, jenseits ihrer Funktion als Geschenk oder Dekoration. Nach seiner Ausbildung im Ikebana an der Ikenobō-Schule, der ältesten Japans, wandte er sich von den strengen Regeln dieser Disziplin ab, um nach neuen Ansätzen zu suchen. So gelangte er schließlich zur Performance, zur Fotografie und zur Installation. Die hier zu sehenden Motive wurden akribisch für die Kamera inszeniert, eine Methode, die auf den ersten Blick im



Yukio Nakagawa
Flower is the Mystic Mountain, 1989
Cibachrome-Abzug
Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann
Foto: Mareike Tocha

Widerspruch zur Ikebana-Philosophie der Vergänglichkeit zu stehen scheint. Doch die Bilder selbst sind von einem tiefen Bewusstsein für Zeitlichkeit durchdrungen und erinnern an Landschaften, Körperteile oder schlichtweg an Fleisch.

In *Discovery* beispielsweise sind etwa 4.500 verwelkte Tulpen zu einer Form gepresst, die unweigerlich an ein Stück Rindfleisch erinnert. Derweil versammelt *Flower is the Mystic Mountain* welkende Blütenblätter zu einem Haufen Innereien. Die zwischen Schönheit und Verwesung balancierenden Bilder laden die Betrachtenden dazu ein, menschliche Erfahrungen auf einer anderen zeitlichen Skala zu betrachten – einer, die von kleineren Zyklen geprägt ist, wenn auch vielleicht von größerer Kontinuität. Verfall ist hier kein Ende, sondern lediglich eine weitere Stufe in einem fortlaufenden Prozess der Verwandlung.

ANNIE ERNAUX & MARC MARIE

Verschiedene Fotografien, 2003–2004

Morgenlicht bricht sich an den Resten eines Frühstücks, hastig abgestreifte Schuhe lugen unter dem Bett hervor; eine leere Weinflasche und ein voller Müllsack schauen von der Seite her zu. Zusammengenommen dokumentieren diese Stilleben die Affäre zwischen der Schriftstellerin Annie Ernaux und dem Fotografen und Journalisten Marc Marie. Die Anordnung der Objekte wirkt größtenteils zufällig, die Bilder selbst sind hastig komponiert, und das eigentliche Geschehen spielt sich bewusst außerhalb des Bildausschnitts ab. Wie Ernaux später erklärte, hatten die beiden versucht, „die Irrealität von Sex in der Realität dessen, was er hinterlässt“, einzufangen. Für Marie ähnelten die Bilder und die darauf abgebildeten Objekte bald der Dokumentation eines Tatorts.

In ihrem gemeinsam verfassten Buch *The Use of Photography* erzählen sie, dass die Affäre mit Ernaux’ Brustkrebsbehandlung zusammenfiel, was Leidenschaft und Vergänglichkeit eng miteinander verwob. Diese Nähe zum Tod mag die Dringlichkeit ihres Liebesakts erklären: den Flur entlang, in der Küche, auf der Treppe. Am ergreifendsten sind ihre Schnappschüsse jedoch vielleicht deshalb, weil sie akzeptieren, dass dieses Medium kaum etwas über Sex aussagen kann, geschweige denn über die Liebe. Die Fotografie kann nur an der Oberfläche eines Augenblicks schöpfen, niemals in seine Tiefe vordringen, wie sehr man sich auch bemüht. Als Ernaux sich dem Ende ihrer Behandlung – und der Affäre – näherte, betrachtete sie eines Tages alle Fotografien, auf einem Tisch ausgebreitet: „Ohne viel zu überlegen, machte ich ein Foto des Ganzen. Vielleicht, um mir die Illusion zu verschaffen, ein Ganzes erfasst zu haben. Unsere ganze Geschichte. Doch dort ist sie nicht.“



Annie Ernaux & Marc Marie
Küchen, 17 April, 2003
Cibachrome-Abzug
Courtesy die Künstler*innen
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

SARA DERAEDT

Baby being born out of a computer
Unborn baby inside of a computer
Baby born out of a computer
Unborn twins inside of a computer
Baby born out of a computer
2024–2026

Die Serie befasst sich mit der Skulptur *Baby Being Born Out Of A Computer* (2022) von Morag Keil. *Baby being born out of a computer* (2024) dokumentiert Keils Skulptur, wie sie im Februar 2024 in Le Consortium Dijon ausgestellt war. *Babies born out of a computer* (2024) zeigt die Babys nach der Geburt. *Unborn babies inside a computer* (2024) zeigt die ungeborenen Babys. Was mich am meisten an Keils Skulptur bewegte, war zunächst weder das Science-Fiction-Szenario noch der Computer, sondern die Tatsache, dass das Baby so unglaublich allein war. Ich wollte daran festhalten, aber auch das Narrativ weiterspinnen und es in beide zeitliche Richtungen ausdehnen. Die Dokumentation von Keils Skulptur hat mich gelehrt, wie sich das umsetzen lässt: die Welt der Skulptur zu fotografieren und weitere Babys zu zeigen.

Sara Deraedt, 2024



Sara Deraedt
Unborn baby inside of a computer, 2024 (Detail)
Lambda-Abzug auf Karton
Courtesy die Künstlerin

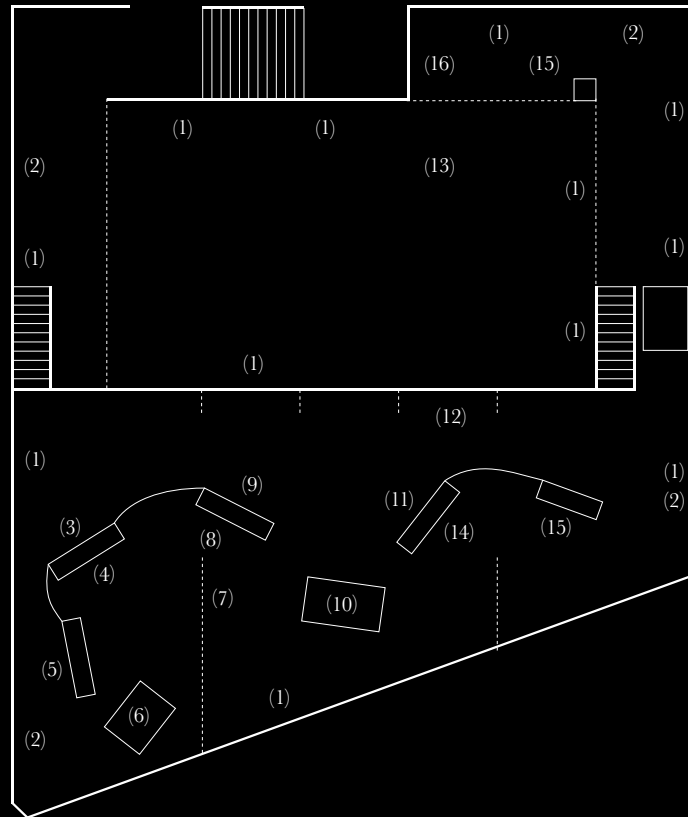


Jean Fautrier
Bouquet des Fleurs, 1929
Öl auf Leinwand
mumok – erworben 1980
© Jean Fautrier /
Bildrecht, Wien



Annie Ernaux & Marc Maré
The Kitchen in the Morning, Sunday 16 March, 2003
Cibachrome-Abzug
Courtesy die Künstler*innen
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

AKT 4



- (1) NINA PORTER
- (2) KOBBI ADI
- (3) ANNIE ERNAUX & MARC MARIE
- (4) YOSHI WADA
- (5) ZOE LEONARD
- (6) KATE MILLETT ARCHIVE
- (7) ROBERT RAUSCHENBERG
- (8) ALLEN KAPROW
- (9) SIGMAR POLKE
- (10) RICHARD TUTTLE
- (11) KURT KREN
- (12) CY TWOMBLY
- (13) ALEXANDER CALDER
- (14) TAKAKO SAITO
- (15) JOE JONES
- (16) NINA CANELL



Nina Porter
 SPR7W4445WC5240424, 2024
 Aus der Serie *Measures*:
 C-Typ-Kontaktabzug und
 Negativ in Künsterrahmen
 Courtesy die Künstlerin und
 a. SQUIRE, London
 Foto: Jack Elliot Edwards

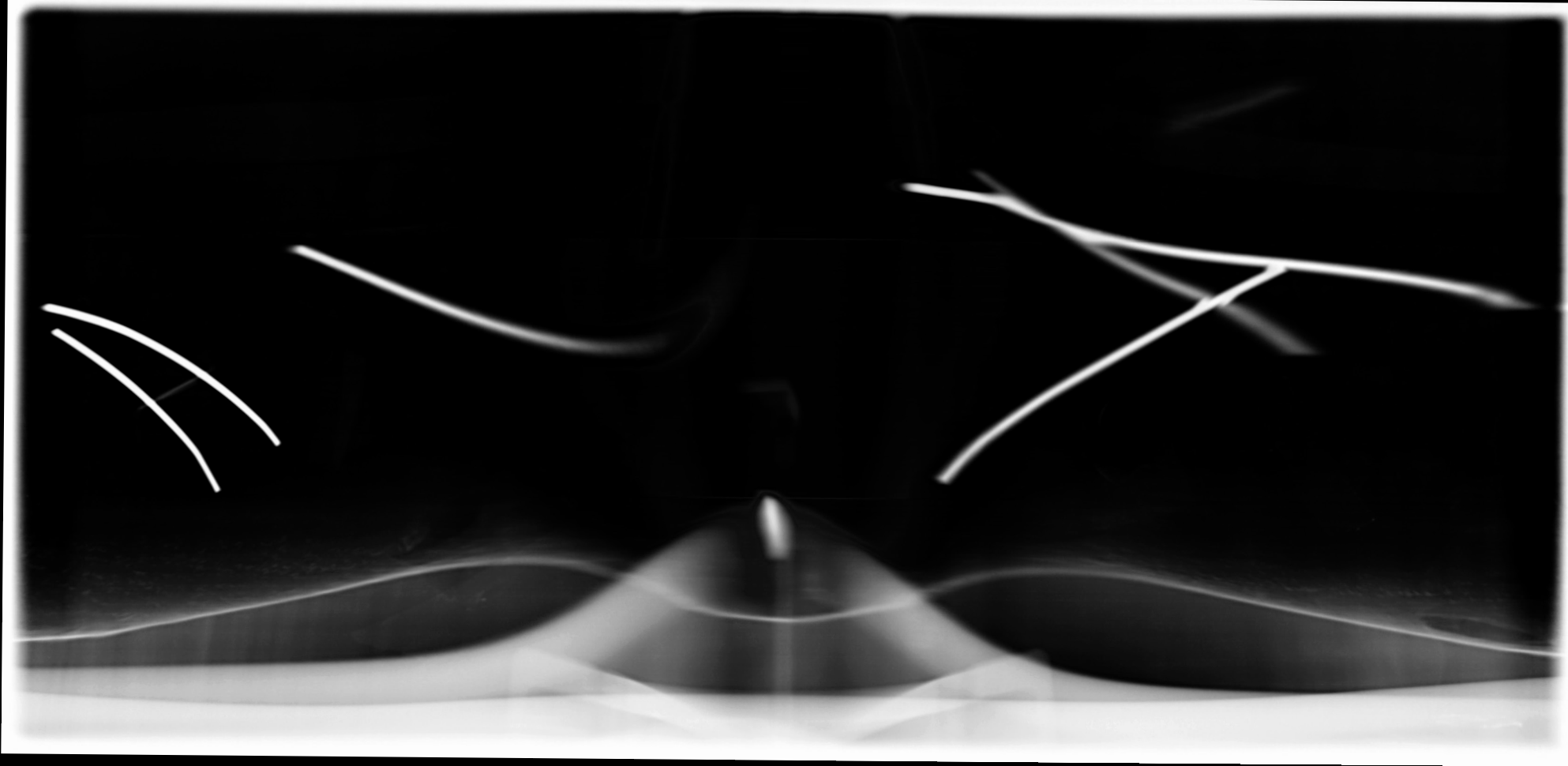
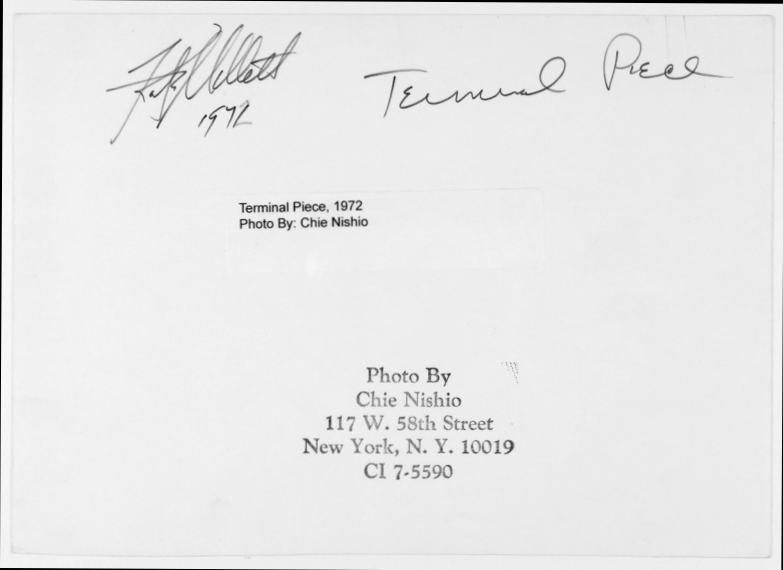
Was formt ein Bild, bevor wir es sehen können? Akt 4 zieht eine Schleife, um die Spannung zwischen Möglichkeit und gegebenen Bedingungen zu erforschen. Teils in einem Ausstellungsraum, teils in einer ehemaligen Kinderwerkstatt, die noch von ihrer früheren Nutzung geprägt ist, präsentiert Nina Porter eine Auswahl neuer und bereits bestehender Arbeiten neben Objekten aus der Sammlung. Die Installation kreist um Schwebezustände – den Zeitraum zwischen einem Moment und dem nächsten. Ein Schlüsselwerk ist Porters Skulptur *Articulating Train*, in der modulare Stahlkonstruktionen auf Rädern gleichzeitig als Träger für andere Arbeiten dienen. Sie erinnern mal an Gebetsbänke, mal an Transporthilfen in Museen; ihre Mobilität ist angedeutet, doch gleichsam eingefroren. Aufgestellt als temporäre Rastplätze wirken sie beinahe wie Standbilder, die aus dem Strudel der Zirkulation herausgelöst wurden.

Von zentraler Bedeutung für Porters künstlerische Praxis sind selbstgebaute Kameras, die spezifische Interaktionsmöglichkeiten mit der Umgebung definieren. Einige sind diskrete, am Körper getragene Geräte; andere sind unhandliche Apparate, die nur von architektonischen Strukturen getragen werden können. Ihre Serie *Measures* beispielsweise entsteht unter Verwendung von mehr als zwei Meter langen Röhren, die über ihre gesamte Länge mit zahlreichen Lochblenden versehen sind. Obwohl die daraus resultierenden, filmstreifenartigen Bilder klar erkennbare Spuren ihrer Umgebung enthalten, verweisen sie formal in erster Linie auf den Apparat, der sie hervorgebracht hat. Diese Logik setzt sich in *Inside Landscapes* fort, wo großformatige Röntgenbilder nach innen statt nach außen gerichtet sind und so das Innenleben ihrer Einwegkameras offenlegen. Dabei tritt die materielle Dichte gegenüber dem optischen Ergebnis in den Vordergrund; die Bilder wirken wie in einem Ruhezustand, deuten aber zugleich auf eine zukünftige Nutzung hin.

Zu diesen Arbeiten gesellen sich Materialien aus Kate Milletts Archiv, die sich auf die Produktion von *Terminal Piece* beziehen. Darunter sind konkrete Produktionskosten – „Schaufensterpuppe: 48,15 \$; Perücke: 18,50 \$“ –, aber auch Aufzeichnungen über die damaligen Arbeitsbedingungen. Millett erhielt beispielsweise keine Vergütung für die Reproduktion ihres Werks in einer geplanten Publikation, während das Fotohonorar nur einen einzigen Abzug abdeckte und jede weitere Reproduktion zusätzliche Kosten verursachte. Gemeinsam dokumentieren diese Aufzeichnungen all die täglichen Arbeitsschritte, die in ein Kunstwerk einfließen, das sich der Unbeschreibbarkeit verschrieben hat.



Chie Nishio
Terminal Piece, 1972 (Vorderseite)
 S/W-Fotografie
 mumok – erworben mit Unterstützung
 der Jenni Crain Foundation, 2025



Chie Nishio
Terminal Piece, 1972 (Rückseite)
 S/W-Fotografie
 mumok – erworben mit Unterstützung
 der Jenni Crain Foundation, 2025

Nina Porter
Inside Winter '35, 2026
 Digitaldruck, kaschiert auf Aluminium
 Courtesy die Künstlerin

IMPRESSUM

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1, 1070 Wien
www.mumok.at

Generaldirektorin
Fatima Hellberg

Wirtschaftliche Geschäftsführerin
Cornelia Lamprecht

Chefkurator, Stellvertretender
wissenschaftlicher Geschäftsführer
Lukas Flygare

AUSSTELLUNG

Terminal Piece

20.6.2026–7.2.2027

Kurator*innen
Fatima Hellberg, Lukas Flygare

Kuratorische Assistenz
Dora Cohnen

Leitung Ausstellungsmanagement
Christina Linher

Ausstellungsorganisation
Natascha Boobar, Claudia Dohr

Ausstellungsaufbau
must. museum standards

Betriebs- und Ausstellungstechnik
Tina Fabijanic (Leitung), Wolfgang Moser,
Gregor Neuwirth, Andreas Petz, Helmut Raidl,
Sylwester Syndoman

Restauratorische Betreuung
Andrea Kappes, Doris Leitner,
Anna Presetschnig, Kathrine Ruppen

Presse
Katharina Murschetz (Leitung), Katharina Kober

Marketing, Kommunikation und Verkauf
Martina Kuso (Leitung), Fiona Haderer,
Raphael Heiser, Victoria Mascha,
Malina Schartmüller, Thomas Tröger

Board und Fundraising
Karin Kirste (Leitung),
Cornelia Stellwag-Carion

Digital Customer Relationship Managerin
Isabella Pedevilla

Kunstvermittlung
Marie-Therese Hochwartner (Abteilungsleitung),
Lena Arends, Claudia Freiburger (Leitung
Kunstvermittlung), Maria Huber,
Sarah Hübler, Felicitas Chlubna, Freyja Coreth,
Jakob Diallo, Annika Friedrich (Karenz),
Marie-Theres Gamauf, Moritz Geremus,
Marisa Emma Heyn, Ivan Jurica,
Katarzyna Madejska, Michaela Molnar
(Karenz), Mikki Muhr

BOOKLET

Redaktion und Produktion
Ines Gebetsroither, Nina Krick

Texte
Stanton Taylor

Übersetzung
Good & Cheap Art Translators

Grafische Gestaltung
CTMS, Köln

Lithographie
Pixelstorm, Wien

Druck
Gerin, Wolkersdorf

Cover: Bettye Lane, *Terminal Piece*, 1972
S/W-Fotografie, mumok – erworben mit Unterstützung der Jenni
Crain Foundation © Bettye Lane Photos

Alle Werke von Kate Millett © The Kate Millett Trust
© 2026 mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Künstler*innen, Autor*innen, Fotograf*innen, Grafiker*innen,
Urheber*innen sowie deren Rechtsnachfolger*innen

Sponsoren:

LP
IS Peter und Irene
Ludwig Stiftung

UNIQA

**The Jenni Crain
Foundation**

Realisiert mit
großzügiger
Unterstützung von
Stephen Cheng

Medienpartner:

DERSTANDARD

FALTER



monopol
Magazin für Kunst und Leben

**= Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport**

Freier Eintritt unter 19