Herbert Foundation und mumok im Dialog

Die Sammlung von Annick und Anton Herbert ist eine der bedeutendsten Privatsammlungen zeitgenössischer Kunst in Europa. Unter dem Eindruck der 1968er-Bewegung entwickelte das belgische Ehepaar sein Interesse und seine Begeisterung für jene künstlerischen Entwicklungen, die – parallel zu den politischen und gesellschaftlichen Erneuerungsbestrebungen der Zeit – die Erweiterung des Kunst- und Werkbegriffs vorantrieben und dabei die bürgerlich-kapitalistischen Vorstellungen von Kunst als käuflicher Ware unterliefen. Bedeutende Arbeiten der Minimal und Concept Art zählen zu den Hauptbeständen der Sammlung. Diese erweiterten Annick und Anton Herbert später um Werke einer nächsten Generation, die in den 1980er-Jahren die dogmatischen Ansprüche früherer Avantgarden wiederum einer kritischen bis humorvollen Revision unterzog.

Die Ausstellung im mumok ist die letzte umfassende Präsentation der Sammlung außerhalb Gents, wo sie seit 2013 im Rahmen einer Stiftung öffentlich zugänglich ist. Ergänzt durch einige von Annick und Anton Herbert ausgewählte Arbeiten aus der mumok Sammlung, ermöglicht sie einen Dialog herausragender Werke, die in teilweise unerwarteten Konstellationen neue Sichtweisen eröffnen.

Mit Marcel Broodthaers, Gerhard Richter und Heimo Zobernig werden auf der Eingangsebene drei Künstler unterschiedlicher Generationen einander gegenübergestellt. In ihren Werken analysieren sie einzelne Elemente des bildnerischen Ausdrucksrepertoires ebenso wie Rahmenbedingungen der Kunstproduktion und -präsentation. Dabei unterwerfen sie auch Begriffszuweisungen, Kategorisierungen und lexikalische Ordnungssysteme einer kritischen Betrachtung.

Auf Ebene 2 sind Beispiele der Concept Art zu sehen, darunter Arbeiten von Hanne Darboven, On Kawara und Jan Dibbets, die künstlerische Ausdrucksformen zur Visualisierung von Zeit entwickelten, sowie von Lawrence Weiner, Ian Wilson und Art & Language, die Sprache und Text zu ihrem künstlerischen Material machten.

Daran anschließend werden Hauptvertreter der Minimal Art gezeigt. Die bewusste Neutralität der elementaren Formen von Donald Judd, Carl Andre und Sol LeWitt wirft die BetrachterInnen auf sich selbst zurück und initiiert eine Reflexion über die eigene Wahrnehmung. Die Werke von Dan Graham, Michelangelo Pistoletto und Franz West formulieren eine kritische Antwort auf die Selbstbezüglichkeit der Minimal Art.
Sie beziehen die BetrachterInnen von vornherein mit ein und begreifen deren Wahrnehmungen und Reaktionen als Teil sozialer Prozesse und Handlungsräume.

Bruce Nauman ist auf Ebene 3 ein eigener Ausstellungsbereich gewidmet. Seine Werke verbinden die formale Sprache der Minimal Art und der Konzeptkunst mit physischer Bewegung und einer Auseinandersetzung mit existenziellen Grundängsten. Damit bilden sie die thematische Überleitung zu Mike Kelley, Martin Kippenberger, Paul McCarthy und Jan Vercruysse auf Ebene 4. Deren teilweise drastische sowie mitunter clowneske Bilder und Installationen handeln ebenfalls von den Abgründen der menschlichen Psyche oder thematisieren die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft.

Herbert Foundation and mumok in dialogue

Annick and Anton Herbert's collection is one of the most eminent private collections of contemporary art in Europe. Under the impact of the 1968 movement, the Belgian couple developed their interest in those artistic developments that—parallel to the demands for political and social renewal at the time—were impelling an extension of the concept of art and the artwork, and undermining the bourgeois-capitalist idea of art as a salable commodity. Major works of Minimal and Conceptual Art form the heart of their collection. The Herberts later supplemented them with works by a following generation, who in the 1980s began a critical and sometimes humorous overhaul of the dogmatic claims of these avant-gardes.

The exhibition at the mumok is the last extensive presentation of the collection outside Ghent, where in the form of a foundation it has been open to the public since 2013. Supplemented by works selected by Annick and Anton Herbert from the mumok collection, it enables a dialogue between outstanding works of art, which in sometimes unexpected constellations open up new ways of seeing.

With Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, and Heimo Zobernig, three artists of different generations are juxtaposed on the entrance level. In their works they analyze individual elements in the repertoire of visual expression as well as the conditions underlying artistic production and presentation. They also subject concepts, categorizations, and systems of encyclopedic ordering to critical examination.

Examples of Conceptual Art can be seen on level two, among them works by Hanne Darboven, On Kawara, and Jan Dibbets, who developed artistic forms for the visualization of time, and by Lawrence Weiner, Ian Wilson, and Art & Language, who made language and text their artistic material.

Next come leading representatives of minimal art. The deliberate neutrality of the elementary forms of Donald Judd, Carl Andre, and Sol LeWitt throws viewers back on themselves and initiates a reflection on their own perception. This is confronted with works by Dan Graham, Michelangelo Pistoletto, and Franz West, which formulate a critical answer to the self-referentiality of Minimal Art. Their works include the viewers from the outset, understanding their perceptions and reactions as being part of social processes and areas of action.

An exhibition space of its own is devoted to the American artist Bruce Nauman on level three. His works combine the formal language of Minimal and Conceptual Art with physical movement and a preoccupation with primal existential fears. As such they form a thematic link to Mike Kelley, Martin Kippenberger, Paul McCarthy, and Jan Vercruysse on level four, whose sometimes drastic and at times clownesque images and installations also deal with the depths of the human psyche or the role of the artist in society.

Im November 1914 beobachtete Giacomo Balla in Rom ein seltenes astronomisches Ereignis durch sein Fernrohr: Mit bloßem Auge kaum erkennbar, zieht der Planet Merkur an der Sonne vorbei. Balla setzte den Merkurtransit als optisches Phänomen in mehreren Versionen bildnerisch um. In einem kubischen Formenspiel bilden Kreisbögen, scharfkantig splitternde Segmente und Lichtreflexe eine bildsprengende, entgrenzende Kraft. Die KünstlerInnen des italienischen Futurismus vertraten die Vorstellung von einem universalen Dynamismus, den sie in ihren Bildern mit kubistischer Formensprache umzusetzen versuchten. Neben der Beschäftigung Ballas mit Chronofotografie hat das Werk auch politischen Anspruch. Die FuturistInnen waren begeistert von der Idee des Krieges, und kurz vor dem Ersten Weltkrieg zielte Ballas Beschäftigung mit Astronomie auch auf die Utopie einer futuristischen Inbesitznahme des Weltalls.

Mit astronomischen Phänomenen beschäftigt sich auch Simon Starling. In seinem Film *Black Drop* zeigt er den Transit der Venus vom Juni 2012. Starling reiste nach Hawaii und Tahiti, um den Durchgang in seiner Vollständigkeit zu filmen. Dabei folgte er nicht nur den Erzählungen des Entdeckers James Cook, sondern setzte seine Beobachtungen in einen Bezug zur Entwicklung des Films und des Kinos. Der Astronom Pierre Jules César Janssen hatte um 1874 einen „fotografischen Revolver“ entwickelt, um einen Venusdurchgang zu filmen. Aus dieser Apparatur, die auch Starling verwendete, ging schließlich die moderne Filmkamera hervor.

Die KünstlerInnen der frühen Moderne experimentierten nicht nur mit den neuen Medien Fotografie und Film, sondern interessierten sich auch für die revolutionären wissenschaftlichen Erkenntnisse des frühen 20. Jahrhunderts. Die neuen Entwicklungen in Mathematik und Physik und bisher unbekannte Überlegungen zum Verhältnis von Raum und Zeit inspirierten etwa auch Marcel Duchamp. Er verfolgte nicht nur aktuelle wissenschaftliche Theorien und Diskurse, sondern reflektierte sie auch in seinen Werken, die für einen Paradigmenwechsel in der Kunst stehen. Ein radikaler Bruch mit traditionellen Materialien und Darstellungskonventionen der Kunst ist das *Große Glas* oder *Die Braut, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar.* In der *Grünen Schachtel* publizierte Duchamp auf 94 losen Blättern Reproduktionen von Notizen, Überlegungen und Skizzen, die einen Einblick in sein Denken geben.

In November 1914, in Rome, Giacomo Balla observed a rare astronomical event through his telescope: barely visible to the naked eye, the planet Mercury traversed the sun. Balla made several versions of the Mercury transit as a visual phenomenon. In a Cubist play of form, circular arcs, sharp-edged splintering segments, and light reflexes develop a dynamic, expansive force. The artists of Italian Futurism advocated the idea of a universal dynamism, which they attempted to depict in their Cubist formal language. Aside from Balla's interest in chronophotography, the work has a political aspiration. The Futurists were enthusiastic about the idea of war, and shortly before the First World War Balla's pursuit of astronomy aimed for the utopia of a Futurist occupation of outer space.

Simon Starling is also concerned with astronomical phenomena. In his film *Black Drop* he shows the transit of Venus on June 2012. Starling traveled to Hawaii and Tahiti in order to film the event in its entirety. He not only follows the reports of the explorer James Cook but also relates his observations to the development of film and the cinema. Around 1874 the astronomer Pierre Jules César Janssen developed a “photographic revolver” in order to film the Venus transit. The modern film camera ultimately originated from this apparatus, which Starling used.

The artists of early modernism experimented with the new media of photography and film, and were also interested in the revolutionary scientific discoveries of the early twentieth century. The new developments in mathematics and physics, and hitherto unknown thoughts about the relationship between space and time, also inspired Marcel Duchamp, for example. He followed current scientific theories and discourses, and reflected them in his works, which stand for a paradigm change in art. The *Large Glass* or *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is a radical break with traditional materials and conventions of portrayal. In *The Green Box* Duchamp published reproductions of notes, ideas, and sketches on 94 unbound pages that provide insight into his thought.

Die Malerei ist eine Fassade des Scheins, sie zeigt die Welt als Vorstellung. Die Illusionskraft der Malerei setzt der Wirklichkeit eine Maske auf: In den Allegorien des Barocks ist sie Symbol der Täuschung und des Betrugs, aber auch der Imitation und der Illusionskraft der Kunst. Die Maske ist der Inbegriff des Theaters und des Karnevals, sie macht Rollenspiele möglich, die Verwandlung in andere Persönlichkeiten und die Travestie. Das Gegenüber präsentiert sich als andere oder anderer, als kreatürlicher Gegenpart oder ästhetisierte Kunstform. In der frühen Moderne sahen KünstlerInnen in außereuropäischen Kunstformen – zuerst aus Japan, später vor allem aus Afrika und Ozeanien – ein neues Repertoire, das als „primitive“ Kunst zu den elementaren Formen menschlichen Ausdrucks führen sollte.

Besonders im Surrealismus ist die Verwandlung durch die Maske Thema und Motiv. In Max Ernsts *Festmahl der Götter* bilden geometrisch abstrakte Formen anthropomorphe Figuren, die, dicht gedrängt im Ausschnitt des Bildes, die BetrachterInnen wie durch ein imaginäres Fenster fixieren. Victor Brauners märchenhaft beängstigendes Doppelwesen *La Sieste* erinnert an die starre Frontalität afrikanischer Masken und spielt auf die Märchen und Mythen seiner rumänischen Heimat an. Auch Louis Soutter, ein Hauptvertreter der Art brut, griff auf frühzeitliche Vorbilder wie etwa Höhlenmalereien zurück, mit denen er den Abgründen menschlicher Existenz nachspürte.

Die Arbeiten von Judith Hopf stellen sich bereits in ihren Titeln als ein Versuch dar, aus Verpackungen, Abfallprodukten der Konsumgesellschaft, eine Maske zu schaffen. Deren Formen ähneln afrikanischen Masken und legen damit eine Verbindung zwischen archaischen Ausdrucksformen und moderner Produktästhetik nahe. Von dem archaisch roh gearbeiteten Kopf Joan Mirós bis hin zu den abstrakten Formen aus altem Eisenschrott in Max Ernsts *Êtes-vous Niniche ?* werden wir mit suggestiven Fragen der Wiedererkennung konfrontiert: „Sind Sie Niniche?“, fragt Max Ernst.

Painting is a facade of appearance; it shows the world as an idea. The illusionary power of painting places a mask before reality. In the allegories of the Baroque the mask is a symbol of deception and trickery, but also of imitation and the power of art. It epitomizes the theater and carnival; it makes role-playing possible, the transformation into other personalities and the opposite sex. One’s counterpart becomes other, creaturely, or aestheticized. In early modernism artists have seen a new repertoire in non-European art forms, beginning with Japan and later above all Africa and Oceania, which as “primitive art” were supposed to lead back to the elemental forms of human expression.

Transformation through the mask is a particular theme and motif in Surrealism. In Max Ernst’s *Feast of the Gods* geometrical abstract forms depict anthropomorphic figures standing close together, staring at the viewer as if through an imaginary window. Victor Brauner’s alarming fairytale-like hybrid being *La Sieste* recalls the rigid frontality of African masks, and plays on the myths and tales of his native Romania. Louis Soutter, one of the main representatives of Art Brut, also took up ancient imagery, such as cave painting, in order to peer into the depths of human existence.

The works of Judith Hopf present themselves in their titles as an attempt to create a mask from packaging and the waste products of consumer society. They are similar in form to African masks, and thus imply a connection between archaic forms of expression and modern production aesthetics. From the archaically raw head of Joan Miró to the abstract forms in old scrap iron of Max Ernst’s *Êtes-vous Niniche?* we are faced with beguiling questions: “Are you Niniche?” asks Max Ernst.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führten medizinische und gesellschaftliche Veränderungen zu einem neuen Verständnis des eigenen Körpers. Die folgenden Revolutionen in der Mode und im Tanz sowie die Freikörperkultur waren auch eine Befreiung von kleinbürgerlichen Moralvorstellungen.

Ernst Ludwig Kirchner, 1905 Gründungsmitglied der Künstlervereinigung Brücke, war zum Beispiel mit der legendären Tänzerin Mary Wigman befreundet, die berühmt war für ihren rhythmisch-expressiven *Ausdruckstanz*, ihre von Musik unabhängigen Bewegungen und ihren selbstständigen Körperausdruck. Kirchners Bild *Grünes Haus* ist eine Malerei mit vibrierenden Strukturen; die Pinselstriche sind aus einem unmittelbaren Empfinden auf die Leinwand gesetzt, direkt und autonom, ausdrucksstark und gefühlsbetont. Ein Hauptwerk des österreichischen Expressionismus ist Richard Gerstls Porträt der *Familie Schönberg*, das in ähnlicher Weise von gestisch-eruptiver Formauflösung und Farbverdichtung getragen ist.

Die Verbindung von Kunst und Tanz war seit dem Ausdruckstanz des Expressionismus äußerst produktiv. In den 1960er-Jahren wurden die starren Grenzen der Gattungen mit Tanz und Happening aufgelöst oder Werke in Performances integriert. Das Objekt *Sphinx* von Carolee Schneemann, einer Vorreiterin der Performance in den 1960er-Jahren, war Teil ihrer Aktionen für die Kamera. In Österreich war Günter Brus ausdrücklich von den Gesten und Körperhaltungen in den Werken Egon Schieles beeinflusst, wie auch sein Blatt *Hommage à Schiele* deutlich macht.

Legendäre TänzerInnen wie Loïe Fuller, Vaslav Nijinsky oder Claire Bauroff sind eng mit der Kunst verbunden. Trude Fleischmann, deren Atelier ein Treffpunkt des kulturellen Wiens der Zwischenkriegszeit war, sorgte mit den Werbefotografien der Nacktdarstellungen von Claire Bauroff 1925 für Empörung und wurde zensuriert. Für die Videoarbeit *The Rite of Spring* bearbeitete Katarzyna Kozyra Igor Strawinskys Ballett *Le Sacre du printemps* in der Choreografie von Nijinsky. Statt jugendlicher TänzerInnen setzt Kozyra Personen ein, deren vom Alter gezeichnete Körper skurrile Bewegungen ausführen. Auf dem Boden liegend und von oben gefilmt, scheinen sie mithilfe der Animationstechnik wie Marionetten von unsichtbarer Hand bewegt. Kozyra hat nicht nur Jugend gegen Alter getauscht, sondern auch die Geschlechtsmerkmale ihrer ProtagonistInnen verändert und damit ihre Körper zu Kostümen einer fast unheimlichen Travestie gemacht.

Towards the end of the nineteenth century, medical and social changes led to a new understanding of the body. The subsequent revolutions in fashion and dance, and the naturist movement, were also a liberation from petit-bourgeois values.

Ernst Ludwig Kirchner, founder member in 1905 of the Brücke group, was friends with the dancer Mary Wigman, who was famous for her rhythmic and expressive *Ausdruckstanz*, which featured movements independent of the music and autonomous physical expression. Kirchner's *Green House* is a painting with vibrating structures; the brushstrokes are applied to the canvas from the feeling of the moment, directly and autonomously, expressively and emotionally. One of the main works of Austrian Expressionism is Richard Gerstl's portrait of the *Familie Schönberg*, which is similarly characterized by a gestural, eruptive dissolution of form and thickly applied paint.

The connection between art and dance has been extremely productive since the Expressionist *Ausdruckstanz*. In the 1960s the rigid boundaries between the genres were dissolved by dance and happening, or artworks were integrated into performances. The object *Sphinx*, by Carolee Schneemann, a pioneer of performance in the 1960s, was a part of her actions for the camera. In Austria, Günter Brus was particularly influenced by the gestures and postures in the works of Egon Schiele, as is shown in his *Hommage à Schiele*.

Legendary dancers such as Loïe Fuller, Vaslav Nijinsky, or Claire Bauroff were closely linked to art. Trude Fleischmann, whose studio was a meeting place of the Vienna's interwar cultural scene, provoked an outrage with her nude advertising photographs of Claire Bauroff in 1925, and was censored. For the video *The Rite of Spring* Katarzyna Kozyra adapted Nijinsky's choreography of Igor Stravinsky's ballet. Instead of youthful dancers Kozyra uses aged performers whose bodies carry out quirky movements. Lying on the floor and filmed with the aid of animation technique from above, they seem to be moved by invisible hands like marionettes. Kozyra has not only exchanged youth for age; she has also altered the sexual characteristics of her protagonists, turning their bodies into the costumes of an almost eerie drag show.

Im analytischen Kubismus wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Wahrnehmung der Alltagswelt als eine Erfahrung in Raum und Zeit zum Thema der Malerei. Die Einheit und die Unverletzlichkeit der Bildfläche wurden dabei infrage gestellt, und durch die Zerlegung der Form in kleinteilige, vereinheitlichende Farbfelder wurde die Oberfläche des Bildes zum Austragungsort simultaner Sinneserfahrungen gemacht. Albert Gleizes' Gemälde *Les Ponts de Paris, Passy* gehört zu den frühesten Beispielen einer kubistischen Stadtansicht, in der reale Details nur mehr in Fragmenten zu erkennen sind. Für Gleizes war dieses Werk ein Beispiel, um Mehransichtigkeit und Veränderung auf der zweidimensionalen Leinwand erfahrbar zu machen. Louis Marcoussis' *Stillleben mit Ananas* zeigt die Hinwendung des späteren, synthetischen Kubismus zur Collage und zum Nebeneinander flächiger abstrakter Formen. Motiv und Bildfläche fallen in eins: Die Leinwand wird zur Tischplatte und das Bild damit der realen Dingwelt gleichgestellt.

Piet Mondrian entwickelte ab 1912 aus der Anschauung der Natur sukzessive vollkommen abstrakte Darstellungsformen. Reduziert auf einfache Linien und Farbfelder in Grundfarben, war ihr Ziel die harmonische Einteilung und Balance der einzelnen Elemente der Bildoberfläche. Mondrians Raster wurde zum Wegweiser modernistischer Ausdrucksformen. In Amerika schuf Ad Reinhardt Bilder aus vielschichtigen Farbstrukturen, welche die Leinwand in einen virtuellen Farbraum eröffnen, in dem das Auge aber immer wieder auf die Oberfläche der Leinwand zurückgeführt wird. Eine ironische Antwort auf die strikten Theorien der frühen Avantgarde sind auch die Arbeiten John Baldessaris, der die Strukturprinzipien Mondrians und der strengen Abstraktion in experimentellen Fotoarbeiten in den Raum des Künstlerateliers selbst übertrug.

Die Integration des umgebenden Raums beschäftigte auch andere KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts. Lucio Fontana attackierte in seiner Werkserie *Concetto spaziale* die Leinwand mit dem Messer. Mit der gewaltsamen Überwindung des traditionellen Leinwandbildes machte er den realen Raum zum Teil des Werkes. Daniel Buren ersetzte die Malerei selbst durch ein standardisiertes Streifenmotiv, das als visuelles Werkzeug ohne eigene Aussage jeden Raum besetzen und hinterfragen soll. In den modellhaften Skulpturen von Stanislav Kolíbal wird die Geschlossenheit der Form aufgelöst zu einer raumgreifenden Expansion einfacher stereometrischer Teile, die in unmittelbarer Wechselwirkung mit dem umgebenden Raum stehen.

In analytical Cubism the perception of everyday life as an experience in space and time became a theme of painting in the early twentieth century. The unity and inviolability of the painted surface was called into question, and the surface of the painting was turned into the site of simultaneous sensory experiences through the fragmentation of form into small unifying fields of color. Albert Gleizes's *Ponts de Paris, Passy* is one of the earliest examples of a Cubist cityscape, in which real details can only be identified in fragments. For Gleizes this work was an attempt to make multiple viewpoints and change tangible on the two-dimensional canvas. Louis Marcoussis's *Still Life with Pineapple* shows the move of late synthetic Cubism to the collage and the juxtaposition of abstract planar forms. Motif and the painted surface are one: the canvas becomes a tabletop, and the painting is put on an equal footing with the real world of things.

From 1912 onwards Piet Mondrian developed increasingly abstract forms of portrayal from the observation of nature. Reduced to simple lines and fields of basic colors, their aim was the harmonious division and balance of the individual elements of the painted surface. Mondrian's grids became a pointer to other modernist forms of expression. In America Ad Reinhardt created images from many-layered structures of paint that opened up the canvas into a virtual color space in which the eye is constantly brought back to the surface of the painting. An ironic comment on the strict theories of the early avant-garde is made by the experimental photographic works of John Baldessari, which apply Mondrian's structural principles and strict abstraction to an artist's studio.

The integration of the surrounding space is also the concern of two artists from the second half of the twentieth century. In his *Concetto Spaziale* series Lucio Fontana attacks the canvas with a knife. With his violent conquest of the traditional canvas painting he makes real space into a part of the work. Daniel Buren replaces painting itself by a standardized stripe motif, which as a visual tool is intended to occupy and question any space without a message of its own. In the model-like sculptures of Stanislav Kolíbal, unified form is dissolved into a spatial expansion of simple stereometric elements in a direct interaction with their surroundings.

Der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel hatte in seiner zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienenen Genealogie der Künste die Architektur an die erste Stelle gereiht. Selbst im 20. Jahrhundert, unter anderem im Bauhaus, war die Architektur als Disziplin federführend, ist sie doch die einzige Gattung der Kunst, die das alltägliche Leben unmittelbar beeinflusst. Obwohl die Fotografie als eigenständige Kunstgattung immer mehr an Bedeutung gewann, sahen sich Fotografen wie Albert Renger-Patzsch nicht als Künstler, sondern ihre Arbeit als „grafisches Verfahren ‚eigener' Art, weder *Kunst* noch *Handwerk*", um die Wirklichkeit schonungslos, schnörkellos und realistisch darzustellen. Auch die Malerei setzte sich immer wieder mit der Ästhetik der Architektur und mit den Stadtvisionen eines modernen Lebensraumes auseinander. Selbst Pierre Soulages, einer der bekannten Vertreter der gestisch-informellen Malerei, bezieht sich in *Peintures sur papier* auf die konstruktiven Elemente der Dächer der Gare du Nord in Paris.

Im Purismus, den Amédée Ozenfant und Le Corbusier in ihrem Manifest *Après le cubisme* (Nach dem Kubismus) 1918 theoretisch darlegten, verbinden sich einfache geometrische Formen mit Vorstellungen von Funktionalität und maschineller Präzision. Wie in Ozenfants *Nombreux Objets* können sie auf die Malerei, aber auch auf Architektur, Innenarchitektur und Design sowie Stadtplanung angewandt werden und verbinden ästhetische Überlegungen mit gesellschaftsverändernden Anforderungen. Viele künstlerische Gruppierungen griffen in den „Neoavantgarden" der 1950er- und 1960er-Jahre auf die Moderne zurück.

In seiner Arbeit *Images With Their Own Shadows* bezieht sich David Maljkovic auf den Künstler und Architekten Vjenceslav Richter (1917–2002), ein Gründungsmitglied von EXAT 51. Diese Künstler- und Architektenvereinigung arbeitete als Kollektiv und propagierte eine Synthese aller Künste. Ihre Forderungen nach künstlerischer Freiheit und Miteinbeziehung eines sozialen Kontextes spielten eine wichtige Rolle im Jugoslawien der 1950er-Jahre. Maljkovic verwendet in seiner Arbeit ein älteres Interview mit Richter und filmte in dessen ehemaligem Atelier.

Als Konstrukteur widmete sich der Architekt Jean Prouvé ständig der Verbesserung und Optimierung von Produktionsabläufen. Viele seiner architektonischen Werke sind demontierbar und für eine Massenproduktion entwickelt worden. Christopher Williams beschreibt im Titel seiner Fotoarbeit *For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle, Tropical House (Prototype), Sun shutters, Produced at the workshops of Jean Prouvé, Maxéville, 1949–51. Airlifted to Brazzaville in 1951. Shipped back to Maxéville in 1999, Los Angeles, October 4, 2005* nicht nur den Weg der Bauelemente über mehrere Kontinente, sondern auch die Verbreitung der Moderne in den ehemaligen französischen Kolonien.

The philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel ranked architecture first in his genealogy of the arts, which appeared in the early nineteenth century. Even in the twentieth century, for example in the Bauhaus, architecture was the leading discipline, as it is the only artistic genre that directly influences everyday life. Although photography increasingly gained importance as an independent artistic genre, photographers such as Albert Renger-Patzsch didn't see themselves as artists. They considered their work to be a "graphic technique of its own, neither *art* nor *craft*," for portraying reality unsparingly, straightforwardly, and realistically. Painting too was frequently concerned with the aesthetics of architecture and the urban vision of a modern living space. Even Pierre Soulages, one of the most well-known representatives of the gestural painting of Art Informel, refers to the constructive elements of the roof of the Gare du Nord in Paris in his *Peintures sur papier*.

In Purism, which was theoretically expounded by Amédée Ozenfant and Le Corbusier in 1918 in their manifesto *Après le cubisme* (After Cubism), geometrical forms are combined with ideas of functionality and mechanical precision. As in *Nombreux Objets*, they can be applied to painting, but also to architecture, both exterior and interior, design, and urban planning, and link aesthetic considerations to requirements for social change. Many artistic groupings of the "neo-avant-gardes" of the 1950s and 60s harked back to modernism.

In his *Images With Their Own Shadows*, David Maljkovic refers to the artist and architect Vjenceslav Richter (1917–2002), one of the founding members of EXAT 51. This association of artists and architects worked as a collective, and propagated a synthesis of all the arts. Their demands for artistic freedom and the call for a social context played an important role in 1950s Yugoslavia. In this work Maljkovic uses an earlier interview with Richter and filmed in his former studio.

As a designer, the architect Jean Prouvé continually applied himself to the improvement and optimization of production processes. Many of his architectural works could be dismantled and were developed for mass production. Christopher Williams describes both the journey of their components through several continents and the spread of modernism through the former French colonies in the title of his photographic work *For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle, Tropical House (Prototype), Sun shutters, Produced at the workshops of Jean Prouvé, Maxéville, 1949–51. Airlifted to Brazzaville in 1951. Shipped back to Maxéville in 1999, Los Angeles, October 4, 2005*.

Die Architektur war immer wieder Bezugspunkt der geometrisch-abstrakten Kunst. Die frühe Moderne seit dem Jugendstil, der russischen Avantgarde oder später dem Bauhaus verfolgte die Idee einer künstlerischen Gestaltung, die alle Lebensbereiche umspannen sollte.

Die Architektur, Interieurs und Gebrauchsgegenstände von Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte folgen dem Anspruch handwerklicher Exklusivität. In den Zeichnungen und Entwürfen Hoffmanns wird anschaulich, wie der Künstler parallel in allen Bereichen der angewandten Kunst arbeitet. Mit der Gründung des Bauhauses 1919 in Weimar wurde die Gestaltung sämtlicher Bereiche des alltäglichen Lebens erstmals einem der Ökonomie verpflichteten rationalen Anspruch untergeordnet und gelehrt.

In den Arbeiten von Gerrit Rietveld, László Moholy-Nagy oder Antoine Pevsner verschwimmen die Grenzen von Malerei, Plastik und Architektur. Rietvelds *Haus Schröder* in Utrecht löst die statischen Wände zu mobilen und bildhaften Flächen auf; Pevsners *Modell für einen Flughafen* ist gleichzeitig architektonische Utopie und zukunftsweisende Plastik mit neuartigen Materialkombinationen aus Bronze und Glas. Zur Idee einer alle Lebensbereiche umfassenden Kunst gehören auch die Gebrauchsgrafik und die Typografie, die etwa in den Entwürfen Herbert Bayers einer maschinell reproduzierbaren Ästhetik unterworfen werden.

Trotz ihres viel zitierten Endes in den 1960er-Jahren blieb die Malerei das Leitmedium der Moderne. Im Rückbezug auf die künstlerischen Utopien der frühen Moderne beginnt die selbstreflexive Malerei mit einer Revision des Mediums und seiner Möglichkeiten. Jo Baer experimentiert mit der Wahrnehmung ungewöhnlicher Bildformate und deren Positionierung im Raum, wobei die Grenzen zwischen Bild, Skulptur und Objekt fließend werden. Christopher Wool füllt die Bildfläche mit dekorativen Rankenornamenten, die an banale Tapetenmuster erinnern. Überschneidungen und Verbindungen „stören“ das Gesamtbild, und in der Wiederholung der Segmente treten Fehler und Ungenauigkeiten zutage, die den Entstehungsprozess des Bildes ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Architecture has recurrently been a point of reference for geometric abstract art. Early modernism, with Art Nouveau, the Russian avant-garde, or later the Bauhaus, followed the idea of an artistic design that would embrace all areas of life.

The architecture, interiors, and everyday objects of Josef Hoffmann and the Wiener Werkstaette aspired to handcrafted exclusivity. Hoffmann’s drawings and sketches show how he worked in all areas of the applied arts in parallel. With the founding of the Bauhaus in Weimar in 1919 the configuration of all areas of everyday life was subordinated to the principle of rationality and economics, and taught in this way for the first time.

In the work of Gerrit Rietveld, László Moholy-Nagy, or Antoine Pevsner the boundaries between painting, sculpture, and architecture are blurred. Rietveld’s *Schröder House* in Utrecht dissolves static walls into mobile, image-like surfaces; Pevsner’s *Model for an Airport* is both architectural utopia and pioneering sculpture with innovative combinations of bronze and glass. The idea of an art encompassing all areas of life also included commercial art and typography, which in Herbert Bayer’s designs, for example, is subject to a mechanically reproducible aesthetic.

Despite the much-cited “end of painting” in the 1960s, the genre remained the guiding medium of modernism. In reference to the artistic utopias of early modernism, self-reflexive painting began a revision of the medium and its possibilities. Jo Baer experiments with the perception of unusual visual formats and their placement within a space, dissolving the boundaries between painting, sculpture, and object. Christopher Wool fills the painted surface with ornamental tendrils that recall banal wallpaper patterns. Overlaps and connections “disturb” the overall image, and mistakes and inaccuracies come to light in the repetition of the segments that draw attention to the painting’s process of creation.

Die Gegenwart der Moderne

Anfang des 20. Jahrhunderts begann mit dem Kubismus, Expressionismus, der russischen Avantgarde und dem Bauhaus jenes „Projekt der Moderne“, das mit dem Versprechen von Fortschritt, Demokratie und Rationalismus eine Brücke zwischen Kunst und Alltagsrealität in allen künstlerischen Disziplinen bilden wollte. Spätestens in den 1980er-Jahren galt der gesellschaftsverändernde Anspruch der Moderne zwar als gescheitert, andererseits bestimmt die Idee des „Modernen“ bis heute unsere Kultur und unseren Alltag. Die Ausstellung aus der mumok Sammlung konfrontiert unterschiedlichste Positionen und Generationen der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, die auf verschiedene Weise auf die Moderne und ihre Tradition Bezug nehmen. Es sind zunächst ästhetische und formale Fragestellungen, die das visuelle Repertoire der Moderne aufgreifen. Diese werden aber gerade in ihrer historischen Dimension kritisch hinterfragt und in aktuelle Zusammenhänge überführt.

Isa Genzkens schlichter Zementblock ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit minimalistischen Objekten der 1960er-Jahre, sondern auch mit der Sichtbetonästhetik einer modernen Architektur. Ihre Skulptur erscheint wie ein architektonisches Fragment, das, in den Ausstellungsraum gebracht und auf einem hohen eisernen Podest ausgestellt, den neugierigen Blick durch die *Luke* nur schwer zulässt. Skulptur, so die Künstlerin, sei keine „Transitstation“ zwischen Malerei und Architektur. Vielmehr partizipiere sie an den verschiedensten Gattungen, selbst an den Themen der Malerei: So wird etwa im unzugänglichen Guckloch auch die Vorstellung der klassischen Malerei von einem einzig möglichen Blick auf das Werk verweigert.

Der Bezug zur Moderne wird in Oswald Oberhubers raumdominierender Arbeit *Die antike Gegenwärtigkeit* ein Spiel mit architektonischen Versatzstücken, die den freien Umgang mit Geschichte und den Pathosformeln der Vergangenheit andeuten. Der Eindruck spielerischer Leichtigkeit, mit der die einfachen weißen stereometrischen Formen arrangiert sind, steht im Widerspruch zur Bedeutungsschwere traditioneller Architektursprache mit ihrem universalistischen, ewig gültigen Anspruch. Vielmehr bietet sich die Installation eher wie eine Theaterbühne dar, mit dem leeren Thron eines imaginären Herrschers; sie dominiert den Raum, ermöglicht Ein- und Durchblicke, bleibt dabei aber immer eine Kulisse. Das Fortleben der Antike, sei es in der Architektur als auch im weiteren Sinne als Geistestradition, wird damit zu einer nur mehr formelhaften Anspielung.

The Present of Modernism

The “project of modernism,” which began in the early twentieth century with Cubism, Expressionism, the Russian avant-garde, and the Bauhaus, was the desire to build a bridge between art and reality in all artistic disciplines, with its promise of progress, democracy, and rationalism. By the 1980s, at the latest, this aspiration to social change was considered to have failed, although the idea of the “modern” still defines our culture and everyday life. This exhibition from the mumok collection juxtaposes very different positions and generations of the art of the twentieth and twenty-first centuries that refer in different ways to modernism and its tradition. They initially address aesthetic and formal issues relating to the visual repertoire of modernism, but here they are critically examined—particularly in their historical dimension—and placed in contemporary contexts.

Isa Genzken’s plain block of cement is not only an examination of the Minimalist objects of the 1960s but also of modern exposed-concrete architecture. Her sculpture looks like an architectural fragment that—brought into the exhibition space and presented on a high iron pedestal—barely permits a curious glance through the *Luke* (Porthole). Sculpture, according to Genzken, is no longer a “transit station” between painting and architecture, but rather participates in a wide variety of genres, even in the subject matter of painting. So an inaccessible peephole denies the idea in classical painting of a single possible view of the work.

In Oswald Oberhuber’s spatially dominating work *The Ancient Presence* the reference to modernism plays with architectural fragments that imply a free approach to history and the pathos formulas of the past. The playful ease with which the simple white stereometric forms are arranged stands in contradiction to portentous traditional architectural language and its claim to universality. The installation presents itself as more of a theatrical stage, with the empty throne of an imaginary ruler; it dominates the space, enabling views into and through it, but it always remains a backdrop. The continued existence of the ancient world, whether in architecture or in the wider sense of a philosophical tradition, thus becomes a formula-like allusion.

Vom Geiste eines kollektiven Aufbruchs getragen, war es besonders die Architektur, welche, wie die Modelle von Gerrit Rietveld, Adolf Loos oder Le Corbusier zeigen, einen radikalen Stilbruch vollzogen hatte. Neue Visionen der modernen Großstädte gehörten zu den avancierten Projekten der Architekten, jedoch standen den realen Vorhaben utopische Vorstellungen von Raum und Zeit gegenüber, die auch in der Malerei Ausdruck fanden, etwa in den Werken von Lajos Kassák, Herbert Bayer oder László Moholy-Nagy.

In der frühen russischen Avantgarde oder den Künstlervereinigungen Bauhaus und de Stijl wurde vielfach für eine Vereinigung von Architektur, Malerei und Bildhauerei plädiert. Mit der Vermischung der Disziplinen entstand ein neues Selbstverständnis des Künstlers. So war etwa Moholy-Nagy als Maler, Filmer, Fotograf, Typograf und Bühnenbildner tätig und verkörperte den neuen Typus des Künstler-Ingenieurs, dessen Arbeit unter den Leitlinien von Technik, Fortschritt und Konstruktion stand. Die Fotografie wurde mit Sachlichkeit und Objektivität gleichgesetzt. Laut Albert Renger-Patzsch war sowieso „dem starren Liniengefüge moderner Technik, dem luftigen Gitterwerk der Krane und Brücken“ nur mit der Fotografie beizukommen.

In Wien war es Friedrich Kiesler, der für eine konstruktivistische Moderne stand und für die Pariser Weltausstellung 1925 seine idealtypische Raumstadt *City in Space* konstruierte. Später reflektierten Fritz Wotrubas Modell für die Dreifaltigkeitskirche in Wien oder Walter Pichlers *Stadt*, eine futuristische Vision einer sozialen Stadtplanung in den 1960er-Jahren, den Leitgedanken der Architektur. Charlotte Posenenskes Arbeit *Vierkantrohre Serie DW* aus einfachem Karton kann je nach Ausstellungskontext neu zusammengestellt werden. In diesem Prinzip spiegeln sich die Errungenschaften einer aus modularen Teilen aufgebauten modernistischen Architektur genauso wie die Tradition minimalistischer Objekte der 1960er-Jahre.

Carried by the spirit of a collective reawakening, it was architecture in particular that accomplished a radical change in style, as the models of Gerrit Rietveld, Adolf Loos, or Le Corbusier show. The advanced projects of these architects included new visions of the modern city, but their real plans were confronted by utopian ideas of space and time, which were expressed in the painting of the time, as shown in the works of Lajos Kassák, Herbert Bayer, or László Moholy-Nagy.

The case for a unity of architecture, painting, and sculpture was often made in the early Russian avant-garde or the associations of the Bauhaus and de Stijl. Mixing the disciplines brought about a new sense of artistic identity. Moholy-Nagy, for example, worked as a painter, filmmaker, photographer, and stage designer. He embodied the new type of artist-engineer, whose work was guided by technology, progress, and construction. Photography was equated with sobriety and objectivity. After Alfred Renger-Patzsch the “rigid linear structure of modern technology, the airy grids of cranes and bridges” could only be dealt with by photography.

In Vienna it was Friedrich Kiesler who stood for a Constructivist modernism and put together his ideal *City in Space* for the Paris International Exposition in 1925. Later Fritz Wotruba’s model for the Church of the Holy Trinity in Vienna, or Walter Pichler’s *City*, reflected the guiding principle of architecture. Charlotte Posenenske’s *Square Tubes, Series DW*, made of simple cardboard, can be reassembled according to its exhibition context. This principle reflects the achievements of a modernist architecture based on modular components, exactly like the tradition of Minimalist objects in the 1960s.

„Was für den Regisseur die Bühne, ist für mich die Leinwand“, sagte der Maler Jörg Immendorff. Auf seinem monumentalen Bild *Musée d’art moderne* versammelt er in comichafter Malweise Personen der Kunstszene. Neben seinen Eltern sind dies KünstlerkollegInnen, KuratorInnen, GaleristInnen und SammlerInnen sowie als einzige historische Figur Marcel Duchamp. In diesem Atlas einer zeitgenössischen Kunstszene ist der Künstler der Einzige, der keinen Blickkontakt mit den BetrachterInnen sucht. Er setzt sich gleich zweimal ins Bild, einmal zeichnend und einmal eine Zeitung lesend mit der Überschrift „Wo stehst du?“. Immendorffs Frage ist nicht nur an die BetrachterInnen gerichtet, sondern meint ebenso die eigene Positionierung im künstlerischen wie sozialen Umfeld. Damit verbunden sind auch die gesellschaftliche Relevanz des Künstlers und angesichts der versammelten Gesellschaft eine generelle Kritik an den Mechanismen des Kunstbetriebs.

Das Museum als problematischer Ort von Kategorisierungen, Ausschließungen und Eingrenzungen war nicht erst in den 1990er-Jahren im Zuge einer von KünstlerInnen und KritikerInnen initiierten Institutionskritik thematisiert worden. Der modernistische Fortschrittsglaube, dass jede Stilrichtung aus der Überwindung der vorigen hervorginge und damit eine dauernde Evolution in der Kunst möglich wäre, wurde immer wieder kritisiert und unterminiert. So etwa legte Francis Picabia in *Ganga* Werke von Michelangelo und Sandro Botticelli als Zitate übereinander und behauptete mit diesen Arbeiten eine bewusste antimodernistische Haltung des Bad Painting. Robert Watts reduzierte die Heroen der klassischen Kunstgeschichte – wie hier Rembrandt – zu Leuchtschriftsignaturen. Für ihre Arbeit *Unbekannte Avantgarde* hat Anna Artaker die in der Kunstgeschichte verleugneten Frauen in den Künstlergruppierungen von Dadaisten, Surrealisten, dem Bauhaus oder dem abstrakten Expressionismus recherchiert und diese heute meist unbekannten Frauen in die Bilder der Männer neu eingeschrieben.

“What the stage is for the director is for me the canvas,” said the painter Jörg Immendorff. In his monumental painting *Musée d’art moderne* he brings together people from the art scene in a comic-like manner. Alongside his parents there are artist colleagues, curators, gallerists, and collectors, together with a single historical figure, Marcel Duchamp. In this atlas of a contemporary art scene the artist himself is the only one who doesn’t seek eye contact with the viewer. He puts himself into the painting twice: once drawing and once reading a newspaper with the headline “Where do you stand?” Immendorff’s question is not only addressed to the viewer but also refers to his own position in his artistic and social milieu. Linked to this is also the social relevance of the artist, and in view of the assembled company also a general criticism of the mechanisms of the art world.

The museum as a problematical place of categorization, exclusion, and delimitation was did not first become an issue within the artist-initiated institutional critique of the 1990s. The modernist belief in progress, according to which every style emerges from an overcoming of the previous one, thus enabling a continual evolution in art, has been repeatedly criticized and subverted. In *Ganga*, for example, Francis Picabia superimposes works by Michelangelo and Sandro Botticelli, and in this painting maintains an anti-modern attitude of Bad Painting. Robert Watts reduces the heroes of classical art history (here Rembrandt) to neon signatures. For her *Unknown Avant-garde*, Anna Artaker researched into the women among the Dadaists, Surrealists, Bauhaus, or Abstract Expressionists, who have been disregarded by art history, and re-inscribed these now generally unknown artists into the images of the men.

Die Gegenwart der Moderne

Die Ausstellung mit Werken der mumok Sammlung befragt das große utopische Projekt der Moderne nach seiner Aktualität für nachfolgende Generationen. Der klassischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts werden Werke von den Neoavantgarden der 1960er-Jahre bis zu zeitgenössischen Positionen gegenübergestellt. Aktuelle Neuerwerbungen und Schenkungen mit Arbeiten internationaler KünstlerInnen wie Tom Burr, Judith Hopf, Carolee Schneemann oder David Maljkovic sind in die Präsentation ebenso miteinbezogen wie einzelne ausgewählte Leihgaben von Egon Schiele oder Simon Starling. In der Verschränkung von älteren mit jüngeren Generationen sind auch viele österreichische Positionen zu finden, wie Marc Adrian, Anna Artaker, Dorit Margreiter, Florian Pumhösl oder Arnulf Rainer.

In der Gegenüberstellung teils scheinbar unterschiedlicher Werke werden ästhetische und formale Übernahmen als Transfer des Repertoires der Moderne in immer wieder neue Bereiche begriffen; oftmals ist das unvollendete „Projekt der Moderne“ auch Ausgangspunkt weiterführender Fragestellungen. Dazu gehören etwa Architektur und Design auf der Ebene –3. Tanz, Körperausdruck, Maskerade genauso wie Bezüge zur zeitgenössischen Wissenschaft auf Ebene –1 sind dabei einzelne Themenstränge, die das visuelle Repertoire der Moderne ausloten und innerhalb von Themengruppen in ein offenes Bezugssystem stellen. Quer durch die Kunst des 20. Jahrhunderts werden dabei Fragen von Historizität aufgenommen und in aktuelle Zusammenhänge gebracht.

Paradigmatisch gibt Runa Islams Film *Empty the Pond to Get the Fish*, der während der Ausstellung im mumok kino gezeigt wird, ein Leitthema dieser Präsentation vor. Er wurde 2008 im heutigen 21er Haus gedreht, wo das mumok 1962 als Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet wurde. Vor dem Hintergrund der modernistischen Architektur des Hauses filmt Islam Kunstwerke der Sammlung. Die Kamera bewegt sie dabei wie einen Stift, wodurch das Filmen zu einer Art des Schreibens wird und die Kunstwerke mit der Architektur filmisch miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die Kunstgeschichte, so könnte eine These der Ausstellung sein, wird zu jeder Zeit immer wieder neu gelesen und jedes neue Lesen lässt sie neu beginnen.

The Present of Modernism

This exhibition of works from the mumok collection is an inquiry into the relevance to subsequent generations of the great utopian project of modernism. The classical modernism of the early twentieth century is juxtaposed by works from the neo-avant-gardes of the 1960s and contemporary positions. New acquisitions and donations of work by international artists such as Tom Burr, Judith Hopf, Carolee Schneemann, or David Maljkovic have been included along with loans of works by Egon Schiele or Simon Starling. Many Austrian positions can be found in this interconnection of earlier and more recent generations, including Marc Adrian, Anna Artaker, Dorit Margreiter, Florian Pumhösl, or Arnulf Rainer.

The juxtaposition of apparently differing works is a continual examination of the aesthetic and formal adoption of the repertoire of modernism. The incomplete “project of modernism” is often the starting point for further questions—for example about architecture and design on level -3. Dance, physical expression, masquerade, and connections to contemporary research on level -1 are individual areas that explore the visual repertoire of modernism, with an open system of reference within the thematic groups. Questions of historicity are taken up throughout the art of the twentieth century and related to current issues.

Runa Islam’s film *Empty the Pond to Get the Fish*, which is being shown in the mumok cinema during the exhibition, paradigmatically outlines a guiding theme of this presentation. The film was shot in 2008 in what is today the 21er Haus, where the mumok was opened in 1962 as a museum of the twentieth century. Islam films works of art from the collection against the background of the building’s modernist architecture. The camera moves like a pen, turning the filming into a kind of writing and relating the artworks to the architecture. Art history, as one of the exhibition’s propositions might be, is always being reread, and every new reading is a new beginning.