

DE/EN

belvedere
21

15.9.2021—19.2.2023

**AVANTGARDE
UND GEGENWART**

**AVANT-GARDE
AND THE
CONTEMPORARY**

Die Sammlung Belvedere von Lassnig bis Knebl
The Belvedere Collection from Lassnig to Knebl

**AVANTGARDE
UND GEGENWART**

**AVANT-GARDE
AND THE
CONTEMPORARY**

**Die Sammlung Belvedere von Lassnig bis Knebl
The Belvedere Collection from Lassnig to Knebl**

ZUR AUSSTELLUNG

Toni Schmale und Fritz Wotruba, Maria Lassnig und Sarah Lucas, Ashley Hans Scheirl und Rudolf Hausner, Carola Dertnig und Rudolf Schwarzkogler, Jakob Lena Knebl und Robert Zeppel-Sperl, Melanie Ebenhoch und Bruno Gironcoli – Arbeiten dieser und vieler anderer Künstler_innen treffen in der Ausstellung aufeinander. Daraus ergibt sich ein manchmal naheliegendes, manchmal überraschendes Wechselspiel zwischen Avantgarde und Gegenwart, das von Dringlichkeiten und Dynamiken, von Kontinuitäten und Brüchen zeugt.

Ausgehend vom Bestand der Kunst des 20. und des 21. Jahrhunderts imaginiert diese Sammlungspräsentation weder die viel zitierte „Stunde null“ als Beginn der österreichischen Nachkriegsavantgarden noch deren lineare Entwicklungsgeschichte. Vielmehr versucht sie, anhand von sechs Erzählsträngen Parallelen und Überkreuzungen, aber auch Gegenentwürfe in der Kunst seit den 1930er-Jahren greifbar zu machen: *An-Sammlungen und gebrochene Realitäten* widmet sich zum Auftakt den bis in die Gegenwart wirkenden geschichtspolitischen Verwerfungen, die die Entwicklung modernistischer Strömungen wesentlich bestimmten. Der Erzählstrang *Surreale Narrative* verfolgt die anhaltende Präsenz surrealer Ästhetiken. *Abstraktionen* versammelt historische und zeitgenössische Ansätze des Ungegenständlichen. *Formen des Informellen* oszilliert zwischen gestischem Ausdruck und Strategien des Zufalls. *Performative Körper* erzählt vom Einsatz des menschlichen Körpers als künstlerisches Material wie von der kritischen Auseinandersetzung mit seiner Repräsentation. *Re-Visionen* schließlich nimmt künstlerische Verhandlungen von Geschichtsschreibung und gesellschaftlicher Gegenwart in den Blick und knüpft an den Beginn dieser Erzählungen zur Kunst in Österreich an.

Ein wesentlicher Anteil der gezeigten Arbeiten stammt aus der Sammlung Artothek des Bundes, die seit 2011 vom Belvedere verwaltet wird.

Die nachfolgenden Texte umreißen die Erzählstränge anhand exemplarischer Ausführungen zu ausgewählten Beispielen. Eine weitere, kürzere Textebene bietet Kontextinformationen zu Strömungen, Organisationen und Künstler_innengruppen.

Luisa Ziaja, Kuratorin

ON THE EXHIBITION

Toni Schmale and Fritz Wotruba, Maria Lassnig and Sarah Lucas, Ashley Hans Scheirl and Rudolf Hausner, Carola Dertnig and Rudolf Schwarzkogler, Jakob Lena Knebl and Robert Zeppel-Sperl, Melanie Ebenhoch and Bruno Gironcoli—works by these and many other artists come together in this exhibition. The resulting interplay between the avant-garde and the contemporary is sometimes obvious, sometimes surprising—a testimony to dynamics and urgencies, continuities and ruptures.

Based on the museum's holdings from the twentieth and twenty-first centuries, this collection presentation does not imagine the frequently cited "zero hour" as the beginning of the Austrian postwar avant-gardes, nor does it chart their linear development. Rather, it attempts to make tangible parallels and crossovers, but also counter-models in art since the 1930s, through six narrative strands: *Collections and Fractured Realities*, as a start, is devoted to the politico-historical distortions that have had an impact up to the present day and that have essentially determined the development of modernist tendencies. *Surreal Narratives* traces the enduring presence of surreal aesthetics. The narrative strand *Abstractions* gathers historical and contemporary approaches to non-figurative art. *Forms of the Informal* oscillates between gestural expression and strategies of chance. *Performative Bodies* tells of the use of the human body as artistic material, as well as the critical confrontation with its representation. Finally, *Re-visions* takes a look at artistic negotiations of historiography and the social present and reconnects to the beginning of these artistic narratives in Austria.

A significant number of the featured works originate from the collection of the Artothek des Bundes, which has been administered by the Belvedere since 2011.

The texts that follow outline the narrative strands with exemplary realizations by the selected positions. Further short texts offer contextual information on the included movements, organizations, and artists' groups.

Luisa Ziaja, Curator

AN-SAMMLUNGEN UND GEBROCHENE REALITÄTEN

Der Auftakt der Ausstellung erzählt von Sammlungen als Ansammlungen – von Dingen, die aus unterschiedlichen Kontexten und Zeiten kommend stets aus der Perspektive der Gegenwart betrachtet werden und in ihrem Aufeinandertreffen quasi animistisch-magisch interagieren, wie in *Eclipse*, 2012 (1), von Agnieszka Polska.

Mit Walter Benjamin gesprochen sind Sammlungen „niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“. In Lisl Pongers *Horror Vacui*, 2008 (2), betrachten wir die verstörende Szenerie einer verwüsteten Wohnung, die referenzreich den Raub jüdischen Eigentums in der Nazizeit, die Verstrickung von Museen und die oftmals späte Restitution zum Thema hat. Kaum weniger verstörend ist Rudolf Wackers aufgeräumtes *Stilleben mit zwei Köpfen*, 1932 (3): Der bekennende Antifaschist schrieb einmal prophetisch, er sei ein Porträtist von Gegenständen und stelle die Trümmer der bürgerlichen Welt dar.

Den Magischen Realismus Wackers nimmt *Und der Himmel klärt sich auf (MAGIC RESISTANCE)*, 2018 (4), ein Video von Borjana Venzislavova, auf. Darin vollziehen fünf Frauen im Wien der Gegenwart rituelle Handlungen, um die Geister des Nationalsozialismus zu vertreiben. Das Video steht vier Gemälden von Künstler_innen aus den 1930er-Jahren zur Seite, deren Biografien – symptomatisch für die Zeit der Verfolgung, der (inneren) Emigration, aber auch des Arrangements – unterschiedliche Brüche aufweisen. Marie-Louise von Motesiczky's eindringliches kleines Porträt *Frau Ziegler*, 1938 (5), entsteht im Jahr der Flucht der als jüdisch verfolgten Künstlerin in die Niederlande (und später nach Großbritannien). Ebenfalls 1938 emigriert Trude Waehner aus politischen Gründen über die Schweiz, Frankreich und England in die USA. Auch dem von ihr porträtierten *Fritz Stross* (6) gelingt nach Intervention von Sigmund Freud die Flucht.

Albert Paris Gütersloh hingegen „übernimmt“ gemeinsam mit Heimito von Doderer unter nicht geklärten Umständen im Herbst 1938 das Atelier Waehners im 8. Wiener Gemeindebezirk. 1948 müssen sie dieses an die Künstlerin zurückgeben. Güterslohs Porträt seiner Tochter *Alexandra Gütersloh*, 1934 (7), zeugt in seiner Plastizität von einer neusachlichen Verfestigung der Form. Nachdem er mit dem Austrofaschismus sympathisiert hatte, beantragt Gütersloh 1938 die Aufnahme in die NSDAP. Er wird aber nicht nur abgelehnt, auch sein Werk wird als „entartet“ eingestuft. Dies resultiert im Verlust seiner Professur an der Kunstgewerbeschule und in einem Berufsverbot. Ab 1945 leitet Gütersloh eine Meisterklasse für Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien, aus der u. a. die Vertreter des Phantastischen Realismus hervorgehen. Er ist auch erster Präsident des *Art Club*.

Rudolf Hausner schließlich wird aufgrund der grünen Wangen in seinem *Selbstporträt mit blauem Hut*, 1936 (8), von der Reichskulturkammer ebenfalls als „entarteter“ Künstler eingestuft und mit einem Ausstellungsverbot belegt. Als einer der Phantasten prägt Hausner später den surrealistischen Zweig der österreichischen Nachkriegsavantgarde. Wie die Arbeiten von Hilda C. Polsterer (9), Maria Biljan-Bilger (10), Gustav Kurt Beck (11) und Agnes Muthspiel (12) – allesamt Mitglieder des *Art Club* – zeigen, zeichnet dieser sich durch einen ausgesprochenen Stilpluralismus aus.

COLLECTIONS AND FRACTURED REALITIES

At its beginning, the exhibition tells of collections as accumulations—of things that come from different contexts and times yet are always seen from the perspective of the immediate present. In their encounter, they experience animistic-magical interaction, such as in *Eclipse*, 2012 (1), by Agnieszka Polska.

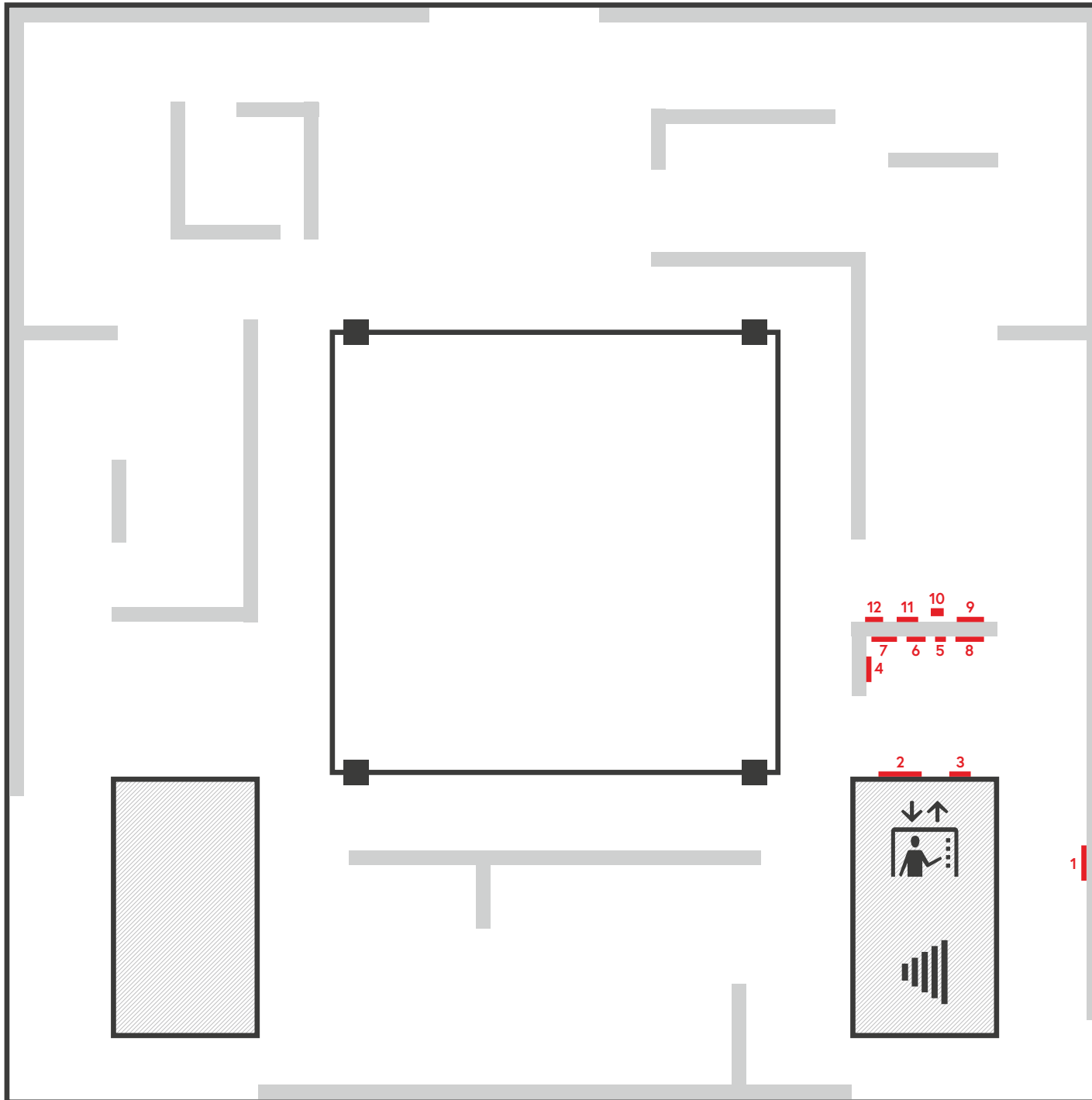
In the words of Walter Benjamin, collections are "never a document of culture that is not at the same time a document of barbarism." In Lisl Ponger's *Horror Vacui*, 2008 (2), we are confronted with the disturbing scene of a ravaged home, which in a wealth of references, thematizes the looting of Jewish property during the Nazi era, museums' entanglements, and the oft-belated restitution. No less disturbing is Rudolf Wacker's orderly *Still Life with Two Heads*, 1932 (3): the affirmed anti-fascist once prophetically described himself as a portraitist of objects, depicting the wreckage of bourgeois life.

Borjana Ventzislavova takes up Wacker's magical realism in her video *And the Sky Clears Up (MAGIC RESISTANCE)*, 2018 (4), in which five women in present-day Vienna perform ritual acts to expel the ghosts of national socialism. It is placed alongside four paintings by artists from the 1930s, whose biographies—symptomatic for the era of persecution, (inner) emigration, but also consent—reveal various ruptures.

Marie-Louise von Motesiczky's small but haunting portrait *Mrs. Ziegler*, 1938 (5), was created in the year in which her persecution as a Jewish woman led her to flee to the Netherlands (and later also to Great Britain). In 1938 Trude Waehner likewise emigrated for political reasons to the U.S. via Switzerland, France, and England. *Fritz Stross* (6), whom she portrayed, also managed to escape thanks to the intervention of Sigmund Freud.

Albert Paris Gütersloh and Heimito von Doderer, on the other hand, "acquired" Waehner's studio in Vienna's 8th district in autumn of 1938 under unclear circumstances. They had to give it back to the artist in 1948. In its plasticity, the portrait of Gütersloh's daughter, *Alexandra Gütersloh*, 1934 (7), testifies to a solidification of form reflecting the "new objectivity." After expressing sympathy with Austro-fascism, Gütersloh applied for membership in the NSDAP in 1938. However, not only was he rejected, but his work was categorized as "degenerate," which resulted in the loss of his professorship at the School of Arts and Crafts and disbarment. From 1945, Gütersloh taught a master class for painting at the Academy of Fine Arts, from which, among others, the proponents of Fantastic Realism emerged. He was also the first president of the *Art Club*.

Rudolf Hausner, too, was classified as a "degenerate" artist by the Reich Chamber of Culture due to the green cheeks in his *Self-portrait with Blue Hat*, 1936 (8), and banned from exhibiting his work. As one of the Fantastic Realists, Hausner later left his mark on the surrealist branch of the Austrian postwar avant-garde, which is characterized by a pronounced stylistic pluralism, as evident in works by Hilda C. Polsterer (9), Maria Biljan-Bilger (10), Gustav Kurt Beck (11), and Agnes Muthspiel (12), all members of the *Art Club*.



AN-SAMMLUNGEN UND GEBROCHENE REALITÄTEN COLLECTIONS AND FRACTURED REALITIES

- 1 Agnieszka Polska, *Eclipse*, 2012
- 2 Lisl Ponger, *Horror Vacui*, 2008
- 3 Rudolf Wacker, *Stilleben mit zwei Köpfen* [*Still Life with Two Heads*], 1932
- 4 Borjana Ventzislavova, *Und der Himmel klärt sich auf (MAGIC RESISTANCE)*, 2018
- 5 Marie-Louise von Motesiczky, *Frau Ziegler* [*Mrs. Ziegler*], 1938
- 6 Trude Waehner, *Porträt Dr. Fritz Stross* [*Portrait Dr. Fritz Stross*], 1930er / 1930ies
- 7 Albert Paris Gütersloh, *Alexandra Gütersloh*, 1934
- 8 Rudolf Hausner, *Selbstporträt mit blauem Hut* [*Self-portrait with Blue Hat*], 1936
- 9 Hilda C. Polsterer, *Porträt B. F.* [*Portrait B. F.*], vor / before 1952
- 10 Maria Biljan-Bilger, *Pflügender Bauer* [*Plowing Farmer*], um / c. 1946
- 11 Gustav Kurt Beck, *Stilleben mit Tisch, Blumen und Zitronen* [*Still Life with Table, Flowers, and Lemons*], 1952
- 12 Agnes Muthspiel, *Interieurstillleben* [*Interior Still Life*], 1951

SURREALE NARRATIVE

Der Erzählstrang *Surreale Narrative* versammelt traumhaft-unbewusste, absurde und phantastische Bildfindungen und durchzieht die gesamte Schau. Immer wieder scheinen künstlerische Verfahren der Verfremdung, Verschiebung und Überschreitung des Realen geeignet, das schwierige Verhältnis des Individuums zur Welt zu fassen.

Nach dem Trauma des Ersten Weltkriegs formiert sich die surrealistische Bewegung 1924 in Paris. Sie existiert formal bis 1969, zerfällt aber zu Beginn des Zweiten Weltkriegs durch die Emigration zahlreicher Mitglieder. Die surrealistische Ästhetik entwickelt sich jedoch über Paris und Europa hinaus weiter. Eines der seltenen erhaltenen surrealistischen Objekte ist *Nuage articulé II*, 1937/40 (13), des österreichischen Künstlers Wolfgang Paalen. Er ist Teil der surrealistischen Gruppe um André Breton und muss 1939 nach Mexiko emigrieren. Auch Greta Freist und Gottfried Goebel nehmen diese Ansätze in Paris auf, wo das Paar ab 1936 lebt. In ihrer verrästelten Bildsprache spiegeln Freists *Wache*, 1938 (14), und Goebels *Vorahnung des Krieges*, 1939 (15), die bedrohlichen politischen Entwicklungen ihrer Zeit.

In Österreich selbst wird die verspätete Surrealismusrezeption mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten gänzlich unterbunden. Unmittelbar nach 1945 wird sie aber wieder aufgenommen, wie die apokalyptische Zeichnung *Die Stadt*, 1946 (16), des damals 16-jährigen Ernst Fuchs eindrücklich belegt. Zentrale Orte der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus in Wien sind die Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste und der *Art Club*, aus denen die international wahrgenommene *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* mit Fuchs, Wolfgang Hutter (*Adam und Eva*, 1955 (17)), Arik Brauer (*Diebe in der Nacht*, 1955 (18)), Anton Lehmden (*Zwei Köpfe in einer Landschaft*, 1949–50 (19)) und Rudolf Hausner (*Adam vis-à-vis [Der alte und der neue Adam]*, 1970 (20)) hervorgeht.

Die Malerschule ist zwar populär, wird aber letztlich als nicht zeitgenössisch empfunden. Dass sie einen möglichen Referenzrahmen für aktuelle Ansätze bieten könnte, vermag die Gegenüberstellung mit den Arbeiten von Till Megerle (*Untitled*, 2018 (21)) und Matthias Noggler (o. T., 2019 (22)) zu verdeutlichen.

Generell scheint das Surreale in unserer krisenhaften Gegenwart eine Hochkonjunktur zu erleben, betrachtet man etwa *Neoliberal Surrealist*, 2019 (23), ein pissendes Selbstporträt von Ashley Hans Scheirl inmitten einer endzeitlich anmutenden Szenerie. Polaritäten von Geschlechtlichkeit, Mensch und Maschine, Intimität und Entfremdung thematisiert Bruno Gironcolis eigenwillige Skulptur *Mütterliches, Väterliches*, 1968–72 (24), in einer archaisch-futuristischen Formensprache.

Auch in den Arbeiten der Gruppe *Wirklichkeiten* mit Wolfgang Herzig (*Mansarde*, 1987–88 (25)), Martha Jungwirth (*Grand mal*, um 1983 (26)), Peter Pongratz (*Auszug aus meiner Ahnentafel bis 1740*, 1977 (27)) und Robert Zeppel-Sperl (*Die Drei*, 1968 (28)) finden sich surreale Momente zu Körperlichkeit, Sexualität und Gemeinschaft. Die Zurichtungen des Körpers schließlich inszeniert Markus Schinwald in seiner beklemmenden Videoarbeit *Dictio Pii*, 2001 (29): Ein unergründlich-endloser Loop artifizierender Handlungen vermittelt eine Idee von unseren Verunsicherungen, die unbewusst wirksam sind.

SURREAL NARRATIVES

The narrative strand *Surreal Narratives* gathers dreamlike, unconscious, absurd, and fantastical pictorial inventions and runs through the entire show. Time and again, artistic processes of alienation, displacement, and transgression of the real seem suitable for grasping the difficult relationship of the individual to the world. After the trauma of World War I, the surrealist movement formed in Paris in 1924. Although it technically existed until 1969, at the start of World War II, it deteriorated due to the emigration of numerous members. Nonetheless, the surrealist aesthetic further developed beyond Paris and Europe.

One of the rarest preserved surrealist objects is *Nuage articulé II*, 1937/1940 (13), by the Austrian artist Wolfgang Paalen. He was part of the surrealist group around André Breton and was forced into exile in Mexico in 1939. Greta Freist and Gottfried Goebel also took up these approaches in Paris, where the couple lived from 1936. In their enigmatic pictorial language, Freist's *Guard*, 1938 (14), and Goebel's *Anticipation of War*, 1939 (15), reflect the threatening political developments of their era.

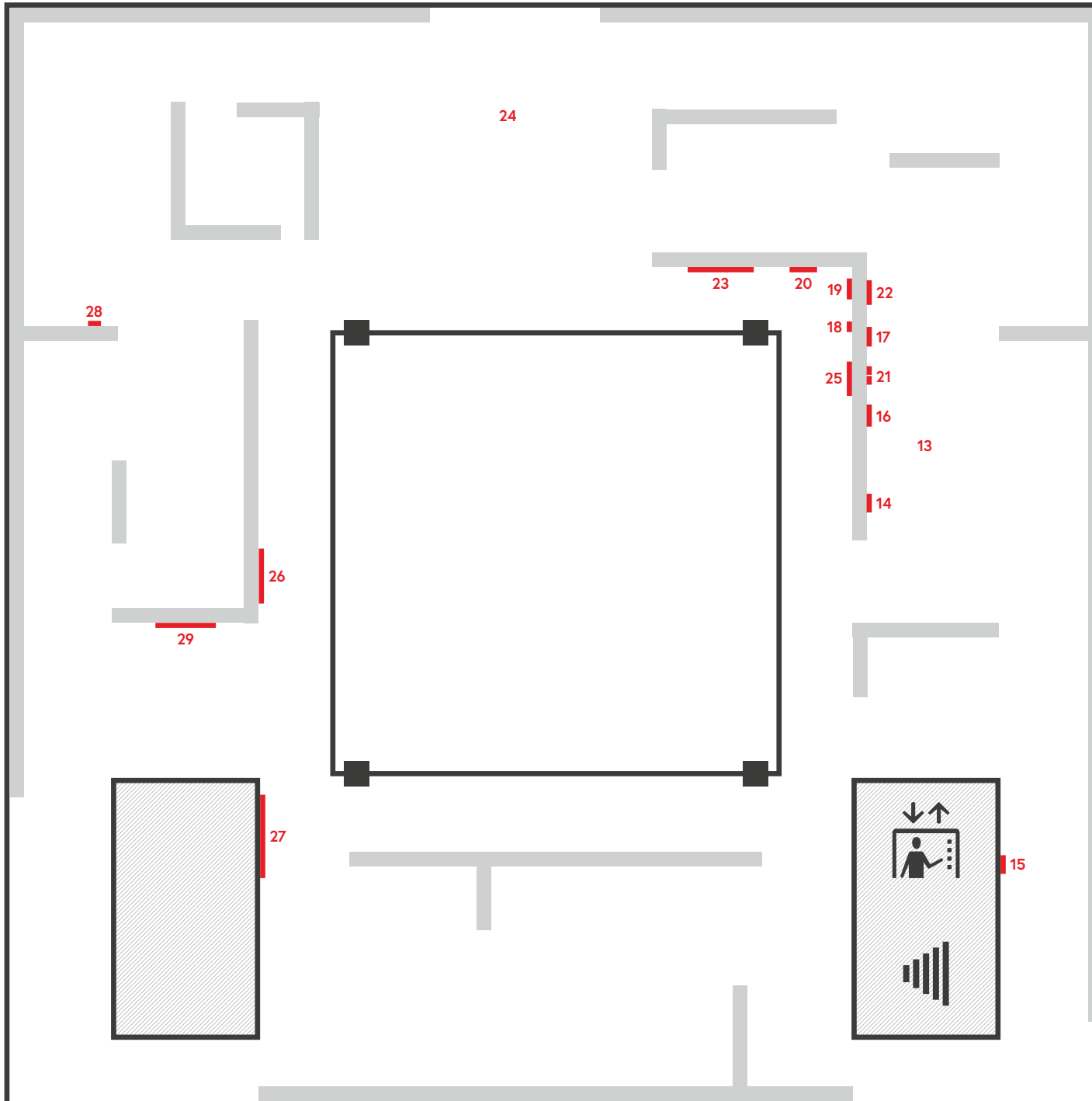
In Austria proper, the belated reception of Surrealism was entirely suppressed after the Nazi takeover of power. Immediately after 1945, though, it resumed, as impressively demonstrated by the apocalyptic drawing *The City*, 1946 (16), by the then-sixteen-year-old Ernst Fuchs. Primary sites of confrontation with Surrealism in Vienna were the master classes of Albert Paris Gütersloh at the Academy of Fine Arts and the *Art Club*, which gave rise to the internationally recognized *Vienna School of Fantastic Realism* with Fuchs, Wolfgang Hutter (*Adam and Eve*, 1955 (17)), Arik Brauer (*Thieves in the Night*, 1955 (18)), Anton Lehmden (*Two Heads in a Landscape*, 1949–1950 (19)), and Rudolf Hausner (*Adam vis à vis* [*The old and the new Adam*], 1970 (20)).

While the painters' group was indeed popular, ultimately, it was perceived as being non-contemporary. However, the juxtaposition with the works of Till Megerle (*Untitled*, 2018 (21)) and Matthias Noggler (*Untitled*, 2019 (22)) might illustrate that it could offer a possible frame of reference for current approaches.

In general, the surreal seems to be experiencing a boom in our crisis-riddled present, consider, for example, *Neoliberal Surrealist*, 2019 (23), a self-portrait by Ashley Hans Scheirl pissing in the midst of an end-times setting. Polarities of gender, human and machine, intimacy and alienation are thematized by Bruno Gironcoli's idiosyncratic sculpture *Maternal, Paternal*, 1968–1972 (24), in an archaic-futuristic formal language.

Surreal moments related to corporeality, sexuality, and community are also present in the works of the *Wirklichkeiten* [*Realities*] group with Wolfgang Herzig (*Mansard*, 1987–1988 (25)), Martha Jungwirth (*Grand mal*, before 1983 (26)), Peter Pongratz (*Extract from my Family Tree until 1740*, 1977 (27)), and Robert Zeppel-Sperl (*The Three*, 1968 (28)). Finally, Markus Schinwald stages the conditioning of the body in his unsettling video *Dictio Pii*, 2001 (29) that affect us unconsciously.

SURREALE NARRATIVE SURREAL NARRATIVES



- 13 Wolfgang Paalen, *Nuage articulé II*
[*Bewegliche Wolke / Articulated Cloud*], 1937/40
- 14 Greta Freist, *Wache* [*Guard*], 1938
- 15 Gottfried Goebel, *Vorahnung des Krieges*
[*Anticipation of War*], 1939
- 16 Ernst Fuchs, *Die Stadt* [*The City*], 1946
- 17 Wolfgang Hutter, *Adam und Eva* [*Adam and Eve*], 1955
- 18 Arik Brauer, *Diebe in der Nacht*
[*Thieves in the Night*], 1955
- 19 Anton Lehmden, *Zwei Köpfe in einer Landschaft*
[*Two Heads in a Landscape*], 1949–50
- 20 Rudolf Hausner, *Adam vis-à-vis* [*Der alte und
der neue Adam*] [*Adam vis à vis (The old and the
new Adam)*], 1970
- 21 Till Megerle, *Untitled*, 2017
- 22 Matthias Noggler, o.T. [*Untitled*], 2019
- 23 Ashley Hans Scheirl, *Neoliberal Surrealist*, 2019
- 24 Bruno Gironcoli, *Mütterliches, Väterliches*
[*Maternal, Paternal*], 1968–72
- 25 Wolfgang Herzig, *Mansarde* [*Mansard*], 1987–88
- 26 Martha Jungwirth, *Grand mal* [*Anfall / Seizure*],
um / c. 1983
- 27 Peter Pongratz, *Auszug aus meiner Ahnentafel bis 1740*,
[*Extract from my Family Tree until 1740*], 1977
- 28 Robert Zeppel-Sperl, *Die Drei* [*The Three*], 1968
- 29 Markus Schinwald, *Dictio Pii*, 2001

Art Club

Als Ort der lokalen und internationalen Vernetzung nimmt der *Art Club* (1947–59) für die Entwicklung der Nachkriegsavantgarden in Österreich eine zentrale Position ein. Initiiert von Gustav Kurt Beck verfolgt die Künstler_innenvereinigung eine dezidiert antifaschistische Ausrichtung in einer postnazistischen Gesellschaft. Seine wirksamsten Aktivitäten entfaltet der *Art Club* in den Jahren von 1948 bis 1953 mit Ausstellungen in der Zedlitzhalle und in einem Kellerlokal unter Adolf Loos' American Bar in der Wiener Innenstadt, dem sogenannten Strohkoffer. Unter der Schirmherrschaft des Akademieprofessors Albert Paris Gütersloh versammeln sich auf engstem Raum fast alle jungen Künstler_innen dieser Zeit wie Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig, Fritz Wotruba, Johanna Schidlo-Riedl, Arnulf Rainer, Hilda C. Polsterer, Arik Brauer, Rudolf Hausner und nicht zuletzt Maria Biljan-Bilger, eine der Energiequellen des *Art Club*. In diesem „Sammelbecken aller Modernen“ (Tobias G. Natter) findet zunächst noch ein Nebeneinander sehr verschiedener Strömungen, allen voran der Surrealisten und „Abstraktionisten“, statt. 1951 spaltet sich die „Hundsgruppe“ um Fuchs, Brauer, Rainer und Lassnig ab, aus der wiederum 1954 die Abstrakten um die neue Galerie St. Stephan hervorgehen.

Wiener Schule des Phantastischen Realismus

Die *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* stellt die spezifische Wiener Ausprägung des Surrealismus nach 1945 dar, rund 25 Jahre nach der Formierung der surrealistischen Bewegung in Paris. Ihre prominentesten Vertreter Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden nehmen die Fäden surrealistischer und magisch-realistischer Formfindungen der 1920er-Jahre auf. Daraus entwickeln sie einen an der technischen Präzision Alter Meister orientierten Malstil, um phantastisch-kryptische Bilderwelten zu entwerfen. Anlässlich der ersten musealen Ausstellung im Oberen Belvedere 1959 bezeichnet der *Art-Club*-Präsident Albert Paris Gütersloh die Maler als „Phantasmagoriker“. Rasch setzt sich aber im Zuge intensiver internationaler Ausstellungstätigkeit der Terminus *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* durch. Im beginnenden Kalten Krieg wird die populäre Wiener Malerschule oftmals als Gegenmodell zur westlichen Abstraktion gehandelt. Tatsächlich lässt sich im Verlauf der 1950er-Jahre im Wiener Kunstfeld eine Spaltung zwischen den „Phantasten“ einerseits und den „Abstrakten“ um die Galerie (nächst) St. Stephan andererseits beobachten.

Art Club

As a site of local and international networking, *Art Club* (1947–1959) occupied a central position in the emergence of the postwar avant-gardes in Austria. Initiated by Gustav Kurt Beck, the artists' association pursued a decidedly anti-fascist orientation in a post-Nazi society. The *Art Club's* most effective activities took place from 1948 to 1953 with exhibitions in the Zedlitzhalle and the so-called Strohkoffer, a basement venue below Adolf Loos's American Bar in Vienna's city center. In this extremely tight space, nearly all young artists of the time assembled under the patronage of the academy professor Albert Paris Gütersloh, such as Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig, Fritz Wotruba, Johanna Schidlo-Riedl, Arnulf Rainer, Hilda C. Polsterer, Arik Brauer, Rudolf Hausner, and last but not least, Maria Biljan-Bilger, one of the *Art Club's* most energetic members. Initially in this "melting pot of all modernists" (Tobias G. Natter), a coexistence of very different tendencies took place, first and foremost, the surrealists and the abstract artists. In 1951, the "Hundsgruppe" [Dog Pack] group around Fuchs, Brauer, Rainer, and Lassnig splintered off, from which, in turn, the abstract artists around the new Galerie St. Stephan evolved in 1954.

Vienna School of Fantastic Realism

The *Vienna School of Fantastic Realism* is a specifically Viennese version of post-1945 Surrealism, emerging roughly twenty-five years after the formation of the surrealist movement in Paris. Its most prominent representatives, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, and Anton Lehmden, picked up the threads of surrealist and magical-realist creation of the 1920s. From this they developed a style of painting oriented on the technical precision of the Old Masters in order to create fantastical and cryptic pictorial worlds. On the occasion of the first museum exhibition in the Upper Belvedere in 1959, *Art Club* president Albert Paris Gütersloh called the painters "phantasmagorians." However, the term *Vienna School of Fantastic Realism* quickly became established in the course of their intense international exhibition activity. At the beginning of the Cold War, the popular Viennese painting school was often treated as a counter-model to "Western" abstraction. In fact, through the 1950s, a division could be observed in Vienna's art world between the "Phantasts," on the one hand, and the "Abstracts" around the Galerie (nächst) St. Stephan on the other hand.

ABSTRAKTIONEN

Das Ungegenständliche und die Abstraktion gelten als wesentliche Errungenschaften der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Im österreichischen Kontext ist die Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen durch Ungleichzeitigkeiten und Brüche gekennzeichnet.

Der konstruktive Jugendstil der Wiener Moderne um 1900 nimmt mit seinen Gestaltungsprinzipien bereits die geometrische Abstraktion vorweg. Erst zeitversetzt und nur punktuell aber finden internationale Strömungen wie Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus in den frühen 1920er-Jahren eine Rezeption.

Aus Franz Čížeks progressiver Klasse für Ornamentale Formenlehre an der Kunstgewerbeschule geht der Wiener Kinetismus hervor. Dieser findet eine Formensprache für die Dynamisierung der inneren wie der äußeren Lebenswelt. Eine zentrale Protagonistin ist Erika Giovanna Klien, die in ihrer Werkserie zum Vogelflug (*Diving Bird*, 1939 (30)) die Bewegungsabläufe eines Naturphänomens in einer rhythmisierten Bildstruktur zu fassen sucht.

Die Phase des intensiven Austauschs mit den abstrakten Avantgarden, etwa im Rahmen der bahnbrechenden *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* 1924 von Friedrich Kiesler (*Landscape – Marriage of Heaven and Earth*, 1961–64 (31)), währt nur wenige Jahre. Sie endet spätestens mit der konservativen Wende des Austrofaschismus 1934.

Erst nach 1945 werden diese Tendenzen in bis dahin ungekannter Intensität wieder aufgenommen: zu einer Zeit, als die Abstraktion als Inkarnation der Freiheit gilt und im beginnenden Kalten Krieg diskursbestimmend wird. Davon zeugen etwa Curt Stenverts *Violinspieler in vier Bewegungsphasen*, 1947 (32), wie auch die Arbeiten von Johanna Schidlo-Riedl (*Abstraktion 52*, 1952 (33)), Arnulf Rainer (*Ostermorgen*, 1953–54 (34)), Maria Lassnig (*Kopf*, um 1954 bzw. 1957 (35)) und Josef Mikl (*Komposition*, 1954 (36)).

In der Skulptur treibt Fritz Wotruba (*Große sitzende Figur – Menschliche Kathedrale*, 1949 (37)) durch blockhafte, kubische Formfindungen die Auffassung des menschlichen Körpers als Architektur voran. 1945 aus dem Schweizer Exil an die Akademie der bildenden Künste in Wien berufen, prägt er mit seiner einflussreichen Bildhauerschule eine ganze Generation von Künstler_innen. Während Josef Pillhofer (*Kopf [Waltraud]*, 1964 (38)) an den kristallinen Gestaltungsprinzipien des Kubismus festhält, gelangt Wander Bertonni mit seinem *Imaginären Alphabet (Das große C*, 1955 (39)) zur reinen, konkreten Form.

Marc Adrian aktiviert mit *Mobiles (Rhythmus*, um 1957 (40)) und *Hinterglasmontagen (O4*, 1962 (41)) die Bewegung von Objekt und Betrachter_in im Raum. Wie Adrian zählt auch Helga Philipp mit ihren kinetischen Plexiglasobjekten (*O. T.*, um 1977 (42)) zur österreichischen Op-Art. Beide sind Teil der internationalen Gruppe *Neue Tendenzen*, die mittels konstruktiv-konkreter Abstraktion unter Einsatz neuer Technologien eine Entsubjektivierung der Kunst anstrebt.

Die Malerei des Neo-Geo (Gerwald Rockenschaub, *Ohne Titel*, 1983 bzw. 1985 (43), und Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 1984 (44)) nimmt diese abstrakt-geometrische und konkrete Formensprache auf, um sie durch Einsprengsel aus der Alltags- und Populärkultur ironisch zu brechen. Künstler_innen wie Florian Pumhösl (*Modernologie 21*, 2007 (45)) und Dorit Margreiter (*zentrum [julia]*, 2011 (46)) wiederum beleuchten in einer kritischen Revision das künstlerische Erbe der abstrakten Avantgarden in der Gegenwart.

ABSTRACTIONS

Abstraction and non-representational art are considered key achievements of early twentieth-century art. In the Austrian context, the exploration of these approaches is marked by non-concurrencies and ruptures. The constructive Jugendstil of Viennese Modernism around 1900 had already anticipated geometric abstraction with its design principles.

However, the international tendencies in Cubism, Futurism, and Constructivism were received with a time gap and only selectively in the early 1920s: thus, Viennese Kineticism emerged from Franz Čížek's progressive class for ornamental form theory at the School of Arts and Crafts. Kineticism invents a formal language for the dynamization of the interior as well as exterior Lebenswelt. One key protagonist was Erika Giovanna Klien, who, in her work series on the flight of birds (*Diving Bird*, 1939 (30)), attempted to capture the movement sequences of a natural phenomenon in a rhythmized pictorial structure.

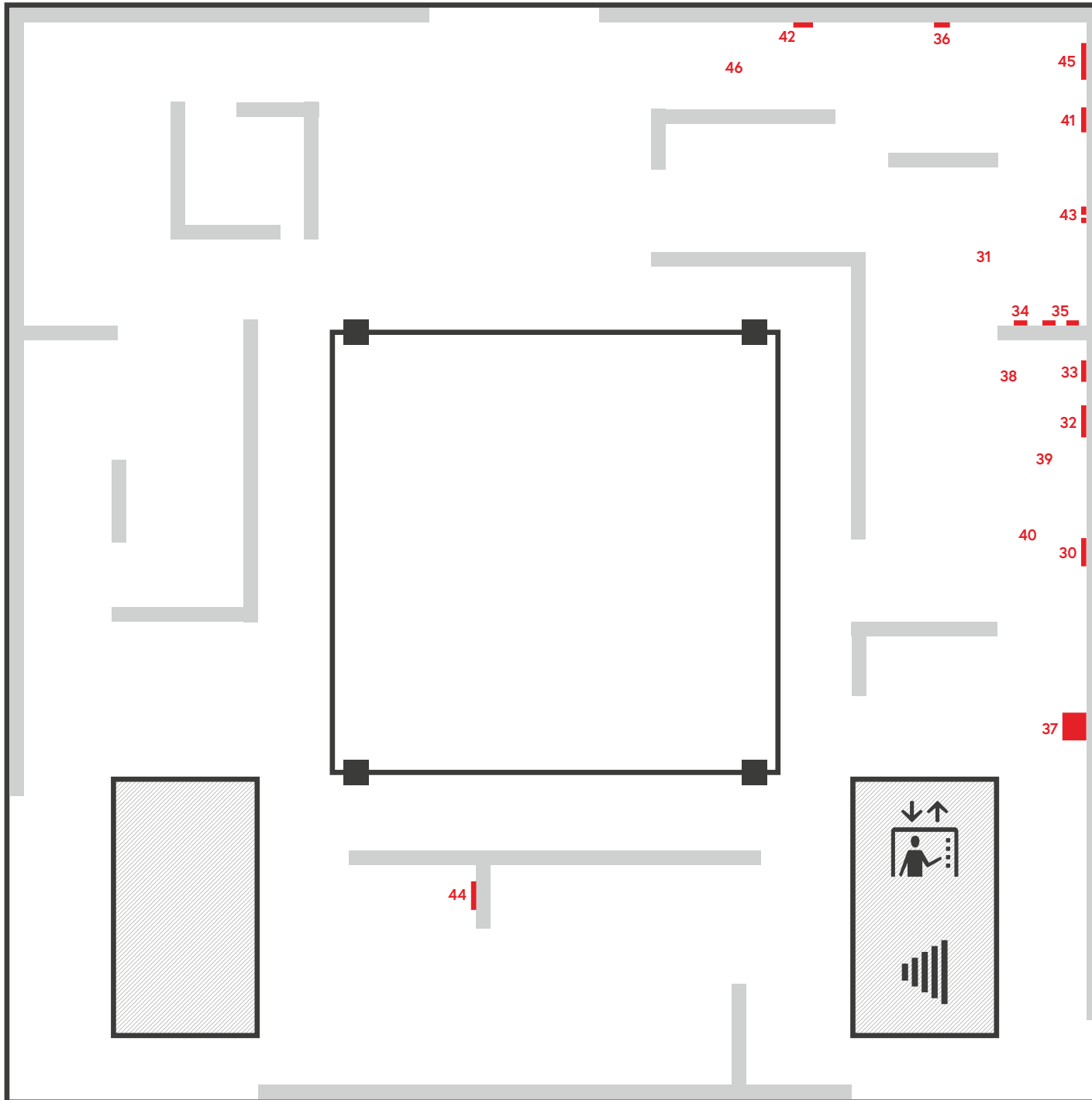
The phase of intense exchange with the abstract avant-gardes, for instance, in the context of the pioneering *International Exhibition of New Theater Techniques* (1924) by Friedrich Kiesler (*Landscape – Marriage of Heaven and Earth*, 1961–1964 (31)) lasted only a few years. At the latest, it came to an end with the conservative turn of Austro-fascism in 1934.

Only after 1945 these tendencies were first taken up again in an unprecedented intensity: at a time when abstraction was considered the incarnation of freedom and was dominating the discourse of the incipient Cold War. Testifying to this are, for instance, Curt Stenvert's *Violin Player in Four Phases of Movement*, 1947 (32), as well as the works by Johanna Schidlo-Riedl (*Abstraction 52*, 1952 (33)), Arnulf Rainer (*Easter Morning*, 1953–1954 (34)), Maria Lassnig, (*Head*, ca. 1954 and 1957 (35)), and Josef Mikl (*Composition*, 1954 (36)).

In sculpture, Fritz Wotruba promoted a conception of the human body as architecture through a block-like, cubic creation of form (*Large Seated Figure – Human Cathedral*, 1949 (37)). Called from exile in Switzerland to the Academy of Fine Arts Vienna in 1945, with his influential sculpting school, he shaped an entire generation of artists. Whereas Josef Pillhofer (*Head [Waltraud]*, 1964 (38)) retained the crystalline design principles of Cubism, with his *imaginary alphabet* (*Capital C*, 1955), Wander Bertonni (39) arrived at pure, concrete form.

Marc Adrian activated the movement of object and beholder in space with mobiles (*Rhythm*, ca. 1957 (40)) and montages behind glass (*O4*, 1962 (41)). Like Adrian, Helga Philipp with her kinetic objects (*Untitled*, ca. 1977 (42)) was also a part of Austrian Op Art. Both belong to the international group *Neue Tendenzen* [*New Tendencies*], which strived for a de-subjectification of art by means of constructive-concrete abstraction using new technologies.

Neo-Geo painting (Gerwald Rockenschau, *Untitled*, 1983 and 1985 (43)); and Heimo Zobernig, *Untitled*, 1984 (44)) adopted this abstract-geometrical and concrete formal language, to ironically fracture it with sprinklings from daily life and popular culture. In turn, artists such as Florian Pumhösl (*Modernologie 21*, 2007 (45)) and Dorit Margreiter (*zentrum [julia]*, 2011 (46)), critically re-examine the artistic heritage of abstract avant-garde art in the present.



ABSTRAKTIONEN ABSTRACTIONS

- 30 Erika Giovanna Klien, *Diving Bird [Tauchender Vogel]*, 1939
- 31 Friedrich Kiesler, *Landscape – Marriage of Heaven and Earth*, 1961–64
- 32 Curt Stenvert, *Violinspieler in vier Bewegungsphasen [Violin Player in Four Phases of Movement]*, 1947
- 33 Johanna Schidlo-Riedl, *Abstraktion 52 [Abstraction 52]*, 1952
- 34 Arnulf Rainer, *Ostermorgen [Easter Morning]*, 1953–54
- 35 Maria Lassnig, *Kopf [Head]*, um / c. 1954, und / and *Kopf [Head]*, 1957
- 36 Josef Mikl, *Komposition [Composition]*, 1954
- 37 Fritz Wotruba, *Große sitzende Figur – Menschliche Kathedrale [Large Seated Figure – Human Cathedral]*, 1949
- 38 Josef Pillhofer, *Kopf (Waltraud) [Head (Waltraud)]*, 1964
- 39 Wander Bertoni, *Das große C [Capital C]*, 1955
- 40 Marc Adrian, *Rhythmus [Rhythm]*, um / c. 1957
- 41 Marc Adrian, *O4*, 1962
- 42 Helga Philipp, o.T. [*Untitled*], um / c. 1977
- 43 Gerwald Rockenschaub, *Ohne Titel [Untitled]*, 1983 und / and 1985
- 44 Heimo Zobernig, *Ohne Titel [Untitled]*, 1984
- 45 Florian Pumhösl, *Modernologie 21*, 2007
- 46 Dorit Margreiter, *zentrum (julia)*, 2011

Malergruppe St. Stephan / Galerie nächst St. Stephan

1954 gründet Monsignore Otto Mauer, Domprediger im Stephansdom und leidenschaftlicher Förderer zeitgenössischer Kunst, in den Räumlichkeiten der ehemaligen Neuen Galerie des 1938 vertriebenen Kunsthändlers Otto Kallir die Galerie St. Stephan. Sie wird zu einem Zentrum der jungen österreichischen Avantgarde. Ein erster Schwerpunkt mit Arbeiten von Arnulf Rainer, Josef Mikl, Wolfgang Hollegga und Markus Prachensky liegt auf der informellen Malerei. 1956 schließen sich die Künstler zur „Malergruppe St. Stephan“ zusammen und bestimmen fast ein Jahrzehnt lang das Programm wesentlich mit. 1963 wird die Galerie aufgrund innerkirchlicher Kritik in Galerie nächst St. Stephan umbenannt. Neben der Malergruppe zeigt sie Positionen wie Maria Lassnig, Wander Bertoni, Kiki Kogelnik, Franziska Mikl-Wibmer, Roland Goeschl und Oswald Oberhuber. Oberhuber wird Mitte der 1960er-Jahre künstlerischer Berater der Galerie, nach dem Tod Otto Mauers 1973 übernimmt er die künstlerische Leitung. Er öffnet das Ausstellungsprogramm dem Wiener Aktionismus, der feministischen Kunst, der Konzeptkunst, aber auch literarischen Bewegungen wie der *Wiener Gruppe*. Seit 1978 wird die Galerie von Rosemarie Schwarzwälder geleitet.

Galerie im Griechenbeisl

Mit der 1960 durch das Künstlerpaar Christa Hauer und Johann Fruhmann gegründeten Galerie im Griechenbeisl etabliert sich nach dem Ende des *Art Club* ein neuer Ausstellungs- und Handlungsraum für österreichische und internationale Kunstschaaffende. Geleitet von Künstler_innen für Künstler_innen nimmt dieser das Modell der Produzentengalerie vorweg und verfolgt weniger kommerzielle Interessen als vielmehr solche der Förderung, der Vermittlung und des Austauschs. Während des elfjährigen Bestehens werden Ausstellungen experimenteller konzeptueller wie auch geometrischer und konkreter Kunst mit einer Schwerpunktsetzung auf Skulptur, Objektkunst und Neue Medien gezeigt. Positionen aus Großbritannien, Italien oder auch dem damaligen Jugoslawien werden programmatisch inkludiert. Von 1964 bis 1968 organisiert die Galerie das 1959 von Karl Prantl initiierte Internationale Bildhauersymposium in Sankt Margarethen. Zwar betreibt das Paar die Galerie nur bis 1971, allerdings wird eine Wohnung im Haus des Griechenbeisls zum Treffpunkt und Ausstellungsraum des feministischen Künstlerinnennetzwerks *IntAKT*, das Christa Hauer 1977 mitgründet.

Malergruppe St. Stephan / Galerie nächst St. Stephan

In 1954, Monsignore Otto Mauer, parish priest at St. Stephan's Cathedral and passionate promoter of contemporary art, founded the Galerie St. Stephan on the premises of the former "Neue Galerie" of the art dealer Otto Kallir, who had been forced to emigrate in 1938. It became a center of the young Austrian avant-garde. The initial focus was on informalist painting with works by Arnulf Rainer, Josef Mikl, Wolfgang Hollegga, and Markus Prachensky. In 1956, these artists joined together to form the "Painters' Group St. Stephan," and significantly codetermined the gallery's program for nearly a decade. Due to internal clerical critique, in 1963, the gallery was renamed Galerie nächst St. Stephan. In addition to the painters' group, it also presented positions such as Maria Lassnig, Wander Bertoni, Kiki Kogelnik, Franziska Mikl-Wibmer, Roland Goeschl, and Oswald Oberhuber. Oberhuber became artistic advisor to the gallery in the mid-1960s. After Otto Mauer's death in 1973, he took over as artistic director. He opened up the exhibition program to include Viennese Actionism, feminist art, Conceptual Art, and literary movements such as the *Wiener Gruppe*. Since 1978, the gallery has been run by Rosemarie Schwarzwälder.

Galerie im Griechenbeisl

The Galerie im Griechenbeisl, founded by the artist couple Christa Hauer and Johann Fruhmann in 1960, established a new exhibition venue for Austrian and international artists after the end of the *Art Club*. Run by artists for artists, it anticipated the model of the producer gallery and pursued support, mediation, and exchange rather than commercial interests. During its eleven-year existence, exhibitions of experimental Conceptual Art, as well as Geometric and Concrete Art were shown with a focus on sculpture, object art, and new media. Positions from Great Britain, Italy, and former Yugoslavia were included as part of the program. From 1964 to 1968, the gallery organized the International Sculptor Symposium in St. Margarethen, which had been initiated by Karl Prantl in 1959. Although the gallery operated only until 1971, a flat in the Griechenbeisl building became the meeting and exhibition space of the feminist artists' network *IntAKT*, which Christa Hauer co-founded in 1977.

FORMEN DES INFORMELLEN

Ausgehend von der informellen Malerei der 1950er-Jahre widmet sich der Erzählstrang *Formen des Informellen* künstlerischen Ansätzen, die zwischen subjektiv-gestischem Ausdruck und Strategien des Zufalls oszillieren.

Nach dem Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus, den eine gleichgeschaltete Gesellschaft zugelassen und aktiv vorangetrieben hatte, gilt die Stärkung des Individuums gegenüber dem Kollektiv als zentral. Eine realistisch-gegenständliche Bildsprache erscheint durch die politische Indienstnahme diskreditiert und unangemessen. Aber auch die Ordnung, Strenge und Komposition der geometrischen Abstraktion mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit wird zunehmend abgelehnt.

Als Gegenentwurf ist die neue abstrakt-gestische Malerei ganz dem Individuell-Subjektiven verpflichtet und löst jegliche Form auf. Basierend auf dem surrealistischen Automatismus wird die bewusste Kontrolle über den künstlerischen Herstellungsprozess unterdrückt. Die körperlich-performative Geste wird zum Ausdruck des Unbewussten. Zentrum der Entwicklung des Informel ist das Paris der späten 1940er-Jahre, parallel zum Action-Painting in den USA. Durch Reisen und intensiven Austausch werden diese Ansätze bald in Österreich aufgenommen und rund um die Galerie (nächst) St. Stephan zum dominanten Malstil der 1950er- und 1960er-Jahre.

Rouges différents sur noir – Liechtenstein, 1956/57 (47), entstammt der ersten expressiv-gestischen Werkserie von Markus Prachensky, in der sich der Malakt als Spur impulsiver Pinselstriche auf der Leinwand manifestiert. Die Vehemenz der titelgebenden Geste in *Vertikale, 1963 (48)*, zeugt von Arnulf Rainers Auffassung der Malerei als Befreiung, der auch ein Element der Zerstörung innewohnt. Die Materialbilder von Alfons Schilling (*Mit Materie, vor 1961 (49)*) und Adolf Frohner (*Das Lächeln des Clowns, 1962 (50)*) weisen auf die Überschreitung der Leinwand bei den Wiener Aktionisten voraus. Ausgehend vom Informel werden diese den Körper selbst als künstlerisches Material einsetzen.

Im Kalten Krieg wird die unideologisch intendierte informelle Malerei zum Propagandamittel des Westens. Die Geste als Ausdruck eines heroischen, meist männlichen Künstlermythos gerät zunehmend in die Kritik. So lässt sich der schematisierte Pinselstrich in Ulrike Müllers *Mirrors, 2013 (51)*, als feministische Ironisierung deuten. Die Arbeiten von Elke Silvia Krystufek (*Turner, 2019 (52)*; *Blurry, 2019 (53)*) und Isa Schmidlehner (*Bal de Purée, 2007 (54)*) veranschaulichen das Formlose als ästhetische Kategorie in der Malerei der Gegenwart, die sich freihändig kunsthistorischer Referenzen bedient.

Fragen nach Authentizität und Autor_innenschaft thematisiert Oswald Oberhuber mit *Kunst ohne Künstler, 1969/2011 (55)*, einer Ansammlung von in seinem Atelier gefundenen Überresten. Zufall und ausgelagerte Formfindung liegen auch Angelika Loderers Skulptur *Schüttloch (8), 2017 (56)*, zugrunde, bei der es sich um den Ausguss eines verlassenen Maulwurfsgangs handelt. Lois Weinberger (*Plant which makes faces [Datura], 2005 (57)*) greift das mythisch-schamanische Potenzial der Natur auf, wenn er – unter Einfluss des Rauschmittels – mit den Samen des Stechapfels konzentrische Kreise auf Papiersäckchen zeichnet, die Umrisse verzerrter Gesichter ergeben.

FORMS OF THE INFORMAL

Taking Art Informel painting of the 1950s as its point of departure, the narrative thread *Forms of the Informal* is devoted to artistic approaches that oscillate between subjective-gestural expression and strategies of chance.

After the civilizational rupture of national socialism that allowed and actively advanced forced conformity, the strengthening of the individual vis-à-vis the collective was regarded as pivotal. Having been (mis)used for political purposes, a realistic and figurative pictorial language seemed to be discredited and inappropriate. Furthermore, the order, austerity, and composition of geometric abstraction, with its claim of universal validity, were increasingly rejected.

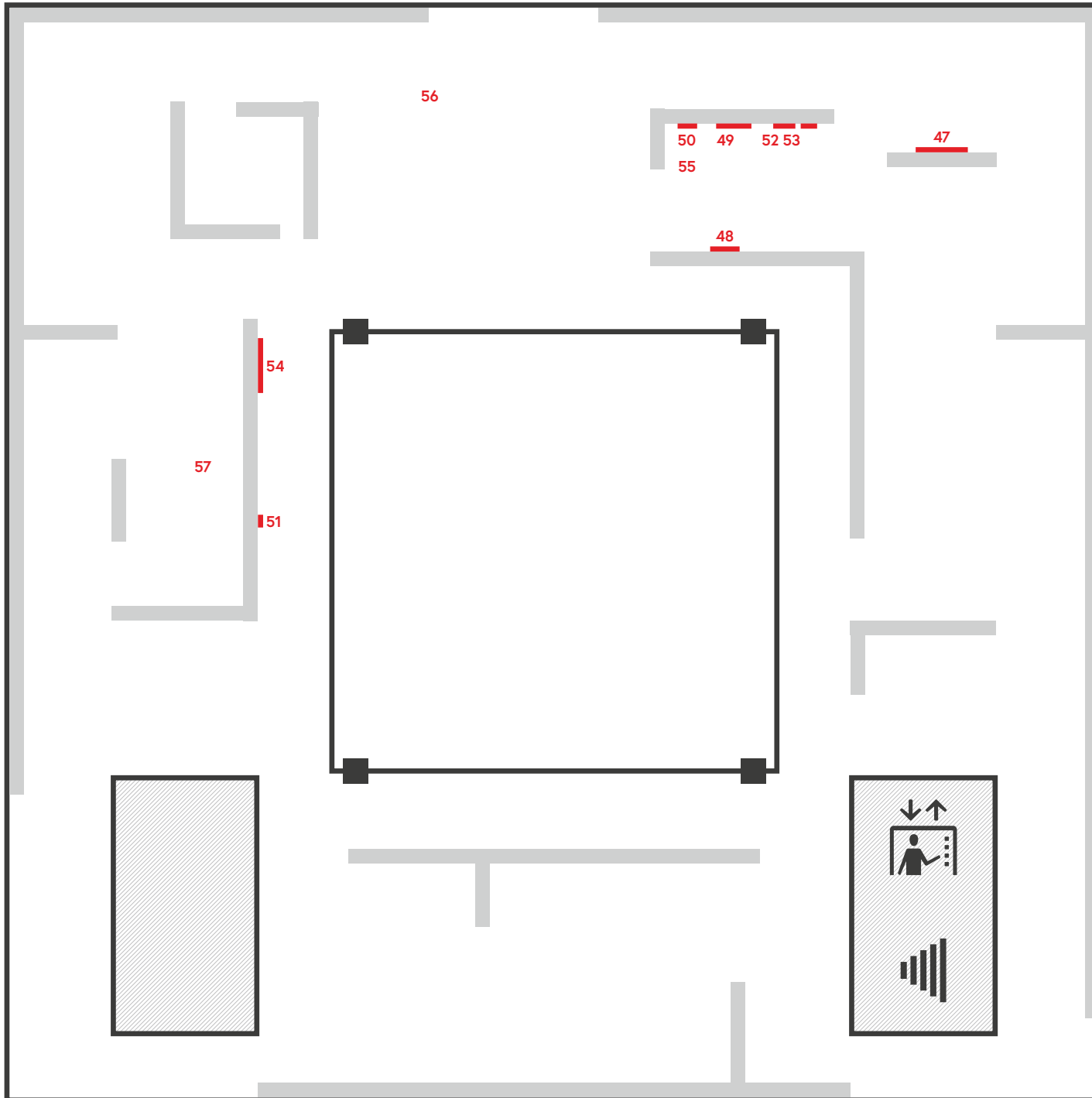
As an alternative, the new abstract-gestural painting was committed to individual subjectivity and dissolved any form. Following from the automatism of the Surrealists, conscious control over the artistic production process was relinquished. The physical-performative gesture became the expression of the unconscious. The site for the development of Art Informel in the late 1940s was Paris in parallel with action painting in the USA. As a result of travel and intensive exchanges, these approaches soon became evident in Austria and, centred on the Galerie (nächst) St. Stephan, rapidly became the dominant painting style of the 1950s and 1960s.

Rouges différents sur noir – Liechtenstein, 1956/57 (47), comes from Markus Prachensky's first expressive-gestural series of works in which the act of painting is manifested through impulsive brushstrokes on the canvas. The vehemence of the titular gesture in *Verticale, 1963 (48)*, shows Arnulf Rainer's belief in painting as an act of liberation with an inherent element of destruction. Material pictures by Alfons Schilling (*With Matter*, before 1961 (49)) and Adolf Frohner (*The Clown's Smile, 1962 (50)*), also heralded the transgression of the canvas by the Viennese Actionists who, starting from the impetus generated by Art Informel, went on to employ the body itself as a raw material for art.

During the Cold War, Informel painting, with its initially non-ideological intentions, became a medium of Western propaganda. The gestural expressions of a heroic, mainly male artist mythos came under increasing criticism. In that context, the schematic brushstroke of Ulrike Müller's *Mirrors, 2013 (51)*, can be read as feminist irony. The works by Elke Silvia Krystufek (*Turner, 2019 (52); Blurry, 2019 (53)*) and Isa Schmidlehner (*Bal de Purée, 2007 (54)*) demonstrate formlessness as an aesthetic category in contemporary painting which makes free use of art historical references.

With *Art without Artist, 1969/2011 (55)*, an accumulation of leftovers found in his studio, Oswald Oberhuber draws attention to questions of authenticity and authorship. Chance and outsourced form-finding are also the basis for Angelika Loderer's sculpture *Pour Hole (8), 2017 (56)*, a cast of an abandoned mole hole. Lois Weinberger (*Plant which makes faces [Datura], 2005 (57)*) takes up nature's mythical-shamanistic potential when he—under the influence of the drug—draws concentric circles on paper sachets with the datura seeds, resulting in outlines of distorted faces.

FORMEN DES INFORMELLEN FORMS OF THE INFORMAL



- 47 Markus Prachensky, *Rouges différents sur noir – Liechtenstein*, 1956/57
- 48 Arnulf Rainer, *Vertikale [Verticale]*, 1963
- 49 Alfons Schilling, *Mit Materie [With Matter]*, vor / before 1961
- 50 Adolf Frohner, *Das Lächeln des Clowns [The Clown's Smile]*, 1962
- 51 Ulrike Müller, *Mirrors*, 2013
- 52 Elke Silvia Krystufek, *Turner*, 2019
- 53 Elke Silvia Krystufek, *Blurry*, 2019
- 54 Isa Schmidlehner, *Bal de Purée*, 2007
- 55 Oswald Oberhuber, *Kunst ohne Künstler [Art without Artist]*, 1969/2011
- 56 Angelika Loderer, *Schüttloch (8) [Pour Hole (8)]*, 2017
- 57 Lois Weinberger, *Plant which makes faces (Datura)*, 2005

Wiener Aktionismus

In Reaktion auf eine gesellschaftliche Atmosphäre, die stark von der Kirche und von Kontinuitäten aus der Zeit des Nationalsozialismus geprägt ist, entwickelt sich Anfang der 1960er-Jahre mit dem Wiener Aktionismus eine der radikalsten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. Ausgehend von der abstrakt-gestischen Malerei des Informel und der Überwindung des Tafelbildes als Medium wird der menschliche Körper in Interaktion mit tabuisierten Substanzen und symbolisch aufgeladenen Objekten zum Material. Unter der Selbstbezeichnung „Wiener Aktionsgruppe“ verfolgen die Hauptvertreter Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler eine provokante Konfrontation mit verdrängten Themen wie Sexualität, Tod, Folter und Katharsis. Die Aktionisten stehen dabei in engem Austausch mit der literarischen Avantgarde der *Wiener Gruppe* (Gerhard Rühm, Oswald Wiener), dem Experimentalfilmemacher Kurt Kren, dem Fotografen Heinz Cibulka und anderen Künstler_innen, wie VALIE EXPORT, Adolf Frohner, Alfons Schilling, Peter Weibel oder auch Anna Brus, die wie Cibulka in viele Aktionen als Protagonistin involviert ist.

Feministische Avantgarde

Im Zuge der gesellschaftspolitischen Umwälzungen durch die Bürger_innenrechts- und Frauenbewegung der 1960er-Jahre formiert sich eine Generation feministischer Künstlerinnen wie Renate Bertlmann, Linda Christanell, VALIE EXPORT, Birgit Jürgenssen, Friederike Pezold, Margot Pilz und Ingeborg G. Pluhar. Sie befragen vorherrschende stereotype Rollenzuweisungen als Mutter, Haus- und Ehefrau und kritisieren patriarchale Strukturen und Machtverhältnisse. Als Gegenmodell zu männlich konnotierten Kunstgattungen wie Malerei und Bildhauerei setzen sie damals neue Medien wie Fotografie, Film und Performance ein. Wesentliche Etappen im Hinblick auf Sichtbarkeit und Selbstorganisation von Künstlerinnen sind beispielsweise das 1975 von VALIE EXPORT zusammengestellte Projekt *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* in der Galerie nächst St. Stephan oder die Gründung der *Internationalen Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen – IntAKT*, die ab 1978 einen Raum in der ehemaligen Galerie im Griechenbeisl betreibt. Die Kuratorin Gabriele Schor prägt in den 2000er-Jahren den Begriff „Feministische Avantgarde“, um die Pionierleistungen feministischer Künstlerinnen im immer noch männlich dominierten Kanon der Kunstgeschichte zu verankern.

Viennese Actionism

Viennese Actionism—one of the most radical artistic movements of the twentieth century—developed in the early 1960s as a reaction to a social atmosphere shaped heavily by the church and continuities from the Nazi era. Starting from the abstract-gestural painting of Art Informel and the surmounting of panel painting as a medium, the human body, in interaction with taboo substances and symbolically charged objects, became a material. Calling themselves the "Wiener Aktionsgruppe" [Vienna Action Group], the main representatives—Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, and Rudolf Schwarzkogler—pursued a provocative confrontation with suppressed themes, such as sexuality, death, torture, and catharsis. The actionists thereby engaged in close collaboration with the literary avant-garde of the *Wiener Gruppe* (Gerhard Rühm, Oswald Wiener), the experimental filmmaker Kurt Kren, the photographer Heinz Cibulka, and other artists such as VALIE EXPORT, Adolf Frohner, Alfons Schilling, Peter Weibel, but also with Anna Brus, who like Cibulka, was a protagonist in many actions.

Feminist Avant-Garde

A generation of feminist artists, including, among others, Renate Bertlmann, Linda Christanell, VALIE EXPORT, Birgit Jürgenssen, Friederike Pezold, Margot Pilz, and Ingeborg G. Pluhar formed in the course of the sociopolitical upheavals inspired by the Civil Rights and Women's Movements of the 1960s. They questioned dominant stereotypical role assignments as mothers, wives, and homemakers and criticize patriarchal structures and power relations. As a counter-model to male-occupied art genres, such as painting and sculpture, they employed new media including photography, film, and performance. Key stages with regards to visibility and artists' self-organization were, for example, the *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* project put together by Valie EXPORT in 1975 at the Galerie nächst St. Stephan and the founding of the *Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen – IntAKT*, which operated a space in the former Galerie im Griechenbeisl from 1978. The curator Gabriele Schor coined the term "Feminist Avant-Garde" in the 2000s to anchor the pioneering achievements of feminist artists in the still persisting, male-dominated canon of art history.

PERFORMATIVE KÖRPER

Vom Einsatz des menschlichen Körpers als künstlerisches Material wie auch von der kritischen Auseinandersetzung mit seiner Repräsentation erzählen Arbeiten in allen Teilen der Ausstellung. *kontaktgrill*, 2013 (58), ein Objekt von Toni Schmale, das Fritz Wotrubas Skulptur *Große sitzende Figur – Menschliche Kathedrale*, 1949 (37), am Beginn der Schau zur Seite gestellt ist, bringt den abwesenden Körper in ein imaginäres Spiel zwischen Begehren und Disziplinierung. Diesem Spiel scheint auch die Arbeit *Portable Smoking Area*, 1996 (59), von Sarah Lucas zu folgen – ein ironischer Kommentar zu individuellen Bedürfnissen und kollektiven Regeln.

Als ikonisch gilt das Werk *Selbstbemalung I*, 1964 (60), von Günter Brus. Es markiert nicht nur die radikale Übertragung der gestisch-abstrakten Malerei des Informel von der Leinwand auf den Körper des Künstlers, sondern auch dessen performative Aktivierung. Im Wiener Aktionismus wird der Körper selbst zum primären künstlerischen Ausdrucksmittel. Mit einer Fotokamera wird das performative Geschehen vor meist kleinem Publikum festgehalten. Rudolf Schwarzkogler inszeniert seine insgesamt sechs Aktionen ausschließlich für die fotografische Dokumentation. In der *1. Aktion, Hochzeit*, 1965 (61), führt er ritualhafte Handlungen mit zwei Modellen (Anna Brus, Heinz Cibulka) und medizinischen Utensilien durch, die verstörende Assoziationen hervorrufen.

Anhand der fiktiven Aktionistin Lora Sana und minimalistischer Eingriffe in Aktionsfotos von Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler nimmt Carola Dertnig (*Lora Sana I/1, I/4, I/5*, 2005 (62)) vierzig Jahre später die übersehene Rolle weiblicher Akteurinnen im männlich dominierten Wiener Aktionismus in den Blick. Sie eröffnet so eine neue Perspektive auf diesen einflussreichen wie umstrittenen österreichischen Beitrag zu den Avantgarden nach 1945.

Ganz grundsätzlich sind es gerade performative Ansätze und relativ neue Medien wie Fotografie und Video, die sich Künstlerinnen ab den späten 1960er-Jahren im Sinne einer feministischen Rückeroberung des weiblichen Körpers als Motiv in der Kunst aneignen. VALIE EXPORT, Pionierin der feministischen Aktionskunst, agiert in ihrer Performance *Homometer*, 1973 (63), mit zwei Brotlaiben, die wie Wackersteine an ihre Beine geschnürt sind und sie schließlich zu Fall bringen – ein sprechendes Bild für die kulturell geprägte Kampfzone des weiblichen Körpers.

In ihrer fotografischen Serie *Sekundenskulpturen*, 1979 (64), inszeniert sich Margot Pilz in dem Leinensakko, das sie bei ihrer (widerrechtlichen) Verhaftung auf dem 3. Wiener Frauenfest getragen hatte. Indem sie ihren performenden Körper zur temporären Skulptur erklärt, nimmt sie das Konzept der *One Minute Sculptures*, 1997/2000 (65), von Erwin Wurm vorweg. Wurms Handlungsanweisungen für das Operieren mit zweckentfremdeten Alltagsgegenständen bringen skurrile Bilder hervor, die den Skulpturbegriff erweitern.

Schillernde Identitäten, die zwischen den Geschlechtern oszillieren, lustvoll High und Low, Kitsch und Kunstgeschichte verschmelzen, stehen im Zentrum der Arbeiten von Jakob Lena Knebl (*Joan*, 2019 (66); *John Boy*, 2019 (67)). Auch Nilbar Güreş geht es um ein Aufbrechen binärer Geschlechterordnungen, wenn sie in *How I met your Mom*, 2017 (68), eine stilisierte Madonna auf einen anthropomorphen Kaktus treffen lässt.

PERFORMATIVE BODIES

In all sections of the exhibition, artworks tell of the use of the human body as a raw material for art, as well as a critical reassessment of its representation. *kontaktgrill*, 2013 (58), an object by Toni Schmale, which is juxtaposed at the beginning of the show with Fritz Wotruba's sculpture, *Large Seated Figure – Human Cathedral*, 1949 (37), positions the absent body in an imaginary game between desire and discipline. The work *Portable Smoking Area*, 1996 (59), by Sarah Lucas seems to follow this game, too, as an ironic commentary on individual needs and collective rules.

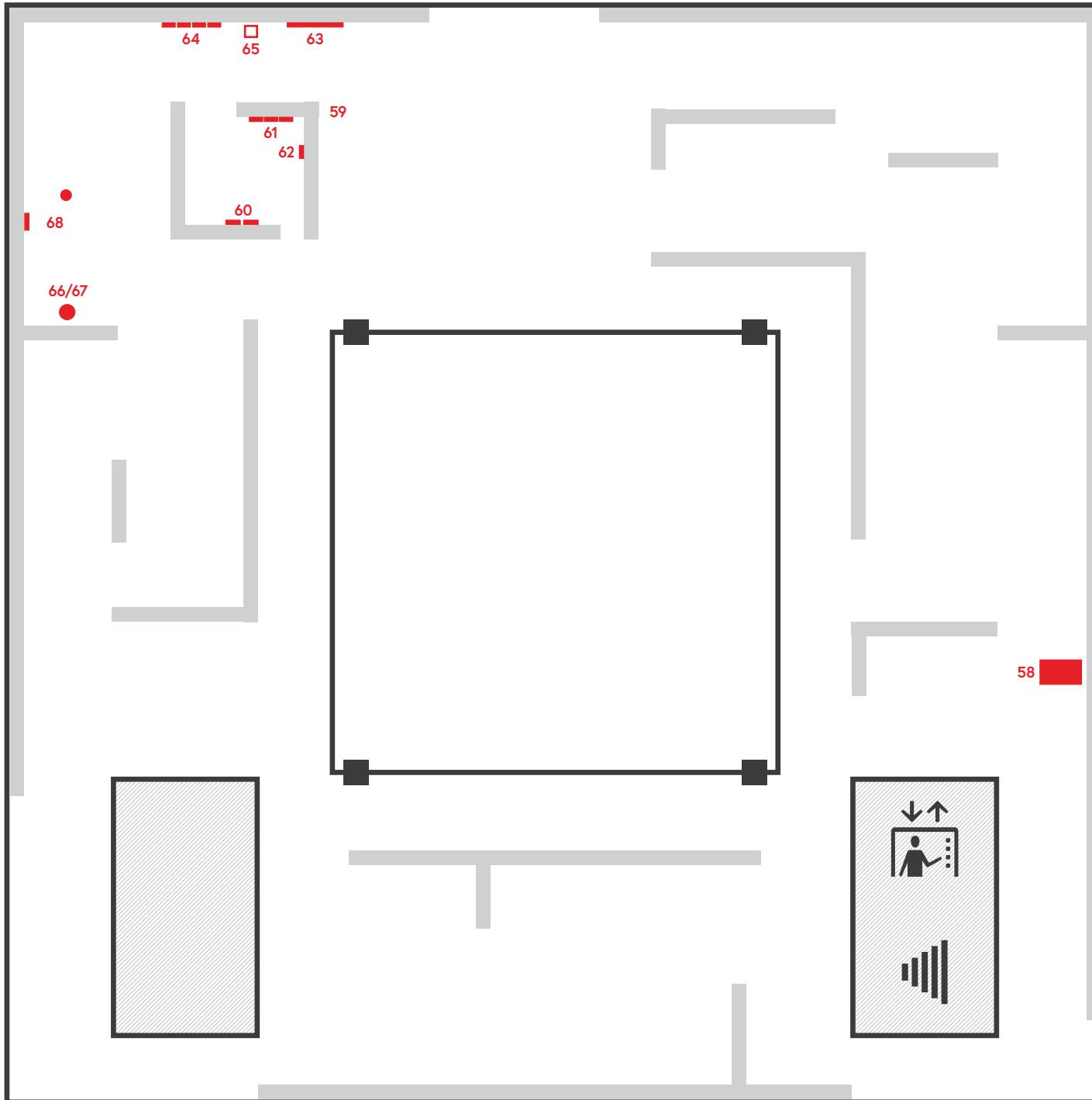
Günter Brus's work, *Self-Painting I*, 1964 (60), is regarded as iconic: it celebrates performative activation and marks the radical transcription—preceded by Art Informel's gestural-abstract painting—from the canvas to the body of the artist. In Viennese Actionism the body itself becomes the primary artistic means of expression in a performative event—usually before a small public—that is recorded by a photo camera. Rudolf Schwarzkogler staged all six of his actions purely for photographic documentation. In the *1st Action Wedding*, 1965 (61), he carried out ritual activities with two models (Anna Brus, Heinz Cibulka) using medical implements which evoke disturbing associations.

Forty years later, by employing a fictitious actionist, Lora Sana, and minimal interventions in action photos by Hermann Nitsch, Otto Muehl and Rudolf Schwarzkogler, Carola Dertnig (*Lora Sana I/1, I/4, I/5*, 2005 (62)) draws our attention to the overlooked role of female actors in the male-dominated Viennese actionist scene. She thus opens up new perspectives on this influential and controversial Austrian contribution to the post-1945 avant-gardes.

Generally speaking, it is the performative approach and access to photography and the new media of video that, beginning in the late 1960s, are employed by women artists concerned with recapturing the female body as a subject of art. In her performance, *Homometer*, 1973 (63), VALIE EXPORT, a pioneer of feminist actionist art, worked with two loaves of bread bound to her legs like millstones. These eventually caused her to fall—an appropriate image for the culturally inflected theatre of war that is the female body.

In her photographic series, *Second Sculptures*, 1979 (64), Margot Pilz staged herself in a linen jacket in which she had been (illegally) arrested at the third Wiener Frauenfest [Women's Festival]. By declaring her performing body a temporary sculpture, she anticipated Erwin Wurm's notion of *One Minute Sculptures*, 1997/2000 (65). Wurm's instructions for operating with repurposed everyday objects create bizarre images which expand the concept of sculpture.

Iridescent identities which oscillate between genders, a sensual coalescence of high and low culture, kitsch and art history, stand at the core of the works by Jakob Lena Knebl (*Joan*, 2019 (66); *John Boy*, 2019 (67)). Nilbar Güreş, too, is concerned with breaking open the binary categorization of the genders when, in *How I met your Mom*, 2017 (68), she arranges the encounter of a stylized Madonna with an anthropomorphic cactus.



PERFORMATIVE KÖRPER PERFORMATIVE BODIES

- 58 Toni Schmale, *kontaktgrill*, 2013
- 59 Sarah Lucas, *Portable Smoking Area*, 1996
- 60 Günter Brus, *Selbstbemalung I*
[*Self-Painting I*], 1964
- 61 Rudolf Schwarzkogler, *1. Aktion Hochzeit*
[*1st Action Wedding*], 1965
- 62 Carola Dertnig, *Lora Sana I/1, I/4, I/5*, 2005
- 63 VALIE EXPORT, *Homometer*, 1973
- 64 Margot Pilz, *Sekundenskulpturen*
[*Second Sculptures*], 1979
- 65 Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 1997/2000
- 66 Jakob Lena Knebl, *Joan*, 2019
- 67 Jakob Lena Knebl, *John Boy*, 2019
- 68 Nilbar Güreş, *How I met your Mom*, 2017

Wirklichkeiten

Im Mai 1968 eröffnet in der Wiener Secession unter dem Titel *Wirklichkeiten* eine von Otto Breicha kuratierte Ausstellung mit Werken von Wolfgang Herzig, Martha Jungwirth, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel und Robert Zeppel-Sperl. Mit ihren neuen malerischen Ansätzen lassen diese den alten Konflikt zwischen den „Abstrakten“ und den „Phantasten“ hinter sich – in einer Zeit, in der Konzeptkunst, Performance sowie Neue Medien ein „Ende der Malerei“ einzuläuten scheinen. Als loser Zusammenschluss sehr individuell arbeitender Künstler_innen besteht die Gruppe *Wirklichkeiten* rund fünf Jahre. Stilistisch weist die bunte, lebendige Malerei Tendenzen von Realismus bis Surrealismus und Art brut sowie Anklänge von Pop-Art und Comic auf. Inhaltliche Auseinandersetzungen mit Psychologie, Sexualität und Geschlechterverhältnissen spiegeln zudem den sozialen Wandel der späten 1960er-Jahre hin zu einer freieren Gesellschaft. Der Kunstkritiker Alfred Schmeller bezeichnet die *Wirklichkeiten* als „malende Krokodile“: „Naiv, zupackend, vital, raffiniert, unbekümmert, strotzend vor Farbe. Die Krokoprovos reiten auf dem Besen der Wirklichkeit.“

Neue Malerei

Entgegen der intellektuellen Kühle einer von jeglichem gestischen Ausdruck befreiten Minimal Art und Konzeptkunst ist die „Neue Malerei“ ab Mitte der 1970er-/Anfang der 1980er-Jahre von einer neoexpressiven Subjektivität geprägt. In einem stilistischen Pluralismus, der Figuration und Abstraktion gleichermaßen miteinschließt, entwerfen die Gemälde von Künstler_innen wie Alfred Klinkan, Herbert Brandl, Gunter Damisch, aber auch die frühen Gemeinschaftsarbeiten von Brigitte Kowanz und Franz Graf archaische Gegenwelten und poetisch-expressive Bildfindungen mit stets kraftvoller Farbigkeit. Anlässlich einer Ausstellung in der Neuen Galerie in Aachen prägt der deutsche Kunsthistoriker Wolfgang Becker für diese Tendenz in der Malerei 1980 den Begriff „Neue Wilde“. Dieser umfasst im österreichischen Zusammenhang neben den Genannten auch Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch, Alois Mosbacher, Hubert Scheibl und Hubert Schmalix – fast ausschließlich männliche Positionen, während etwa Künstlerinnen der Feministischen Avantgarde zeitgleich dezidiert nicht im Medium der Malerei arbeiten, sondern mit Fotografie und Performance experimentieren.

Realities

In May 1968, an exhibition curated by Otto Breicha entitled *Wirklichkeiten* [*Realities*] opened at the Vienna Secession with works by Wolfgang Herzig, Martha Jungwirth, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel, and Robert Zeppel-Sperl. With their new painterly approaches, these artists left the old conflict between the "abstracts" and the "fantastic realists" behind them—at a time when Conceptual Art, performance, as well as new media seemed to herald an "end of painting." As a loose association of very individual working artists, the group *Wirklichkeiten* existed for roughly five years. Stylistically, the colorful, vibrant painting reveals tendencies from Realism to Surrealism and Art Brut, as well as echoes of Pop Art and comics. The content, grappling with psychology, sexuality, and gender relations, also mirrors the late 1960s' social transformation toward a more liberated society. The art critic Alfred Schmeller described the *Wirklichkeiten* as "painting crocodiles": "naïve, impulsive, vital, sophisticated, easy going, full of color, these croco provos are riding on the broomstick of reality."

Neue Malerei [New Painting]

Contrary to the intellectual coolness of a Minimal Art and Conceptual Art freed of all gestural expression, Neue Malerei [New Painting], beginning in the mid-1970s/early 1980s, is shaped by neo-expressive subjectivity. In a stylistic pluralism that equally includes figuration and abstraction, paintings by artists such as Alfred Klinkan, Herbert Brandl, Gunter Damisch, but also early collaborative works by Brigitte Kowanz and Franz Graf, created archaic counterworlds and poetically expressive pictorial inventions in an invariably powerful colorfulness. On the occasion of an exhibition at the Neue Galerie in Aachen in 1980, German art critic Wolfgang Becker coined the term "Neue Wilde" for this tendency in painting. In the Austrian context, this includes, in addition to the artists cited, also Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch, Alois Mosbacher, Hubert Scheibl, and Hubert Schmalix—almost exclusively male positions, while contemporaneously, women artists of the feminist avant-garde decidedly turned away from the media of painting, choosing instead to experiment with photography and performance.

RE-VISIONEN

Der Denkfigur der Re-Vision, der der letzte Ausstellungsteil folgt, liegt eine doppelte Blickrichtung – zurück und nach vorn – zugrunde: gewissermaßen eine gegenläufige Perspektivierung der Dinge aus dem Jetzt, mit dem Ziel, aus dem Vergangenen nicht nur Schlüsse für die Gegenwart zu ziehen, sondern auch eine andere Zukunft zu imaginieren.

Marcus Geiger aktualisiert in der raumgreifenden Installation *Portraits und Wurst*, 2006 (69), die heroische Selbstdarstellung der Gründerväter der Wiener Secession unter Einbeziehung von Protagonist_innen der zeitgenössischen Kunstszene. Anna Artakers Werkserie *Unbekannte Avantgarde*, 2008 (70), nimmt den systematischen Ausschluss von Künstlerinnen aus der Kunstgeschichtsschreibung anhand von zehn fotografischen Porträts bekannter Künstler_innengruppen des 20. Jahrhunderts in den Blick.

Als starkes visuelles Zeichen erinnert die Textilarbeit *Hommage Otti Berger*, 2004–07 (71), von Marko Lulić an die nach ihrer Ermordung im KZ Auschwitz 1944 in Vergessenheit geratene österreichische Bauhauskünstlerin. Und auch Verena Dengler widmet ihre Objektassemblage *Skulptur für Camilla Birke und Maria Likarz (Wiener Werkstatt)*, 2009 (72), zwei österreichischen Designerinnen, die weitgehend aus der Wahrnehmung verschwunden waren und erst in jüngster Zeit „wiederentdeckt“ wurden.

Um eine archäologische Freilegung der durch zahlreiche Übermalungen angesammelten Farbschichten an einer Architekturikone der brasilianischen Moderne kreist die Fotomontage *Untitled – cut*, 2015 (73), der brasilianisch-österreichischen Künstlerin Inés Lombardi. Sie versucht, die materielle Geschichte eines Ortes gleichermaßen abbildend wie abstrahierend zu fassen.

Veronika Eberharts Videoarbeit *9 is 1 and 10 is none*, 2017 (74) – der Titel zitiert Fausts *Hexeneinmaleins* –, spielt im surreal-futuristischen Setting einer stillgelegten Tischlerei in der Südsteiermark: Im Postmaschinenzitalter wird der ausgebeutete Körper in einem Hexentanz queer-feministisch rückerobert. Auch die *Drachentöterin*, 2004 (75), eine Plexiglasskulptur von Linda Bilda, vermag als Figur des Widerstands und der feministischen Selbstermächtigung gelesen zu werden.

Und Henrike Naumann spürt in ihrer Videoinstallation *Triangular Stories*, 2012 (76), anhand zweier vermeintlicher Homevideos der Lebenswelt deutscher Teenager im Jahr 1992 zwischen selbst- und weltvergessenem Drogenrausch (*Amnesia*) und schleichender Rechtsradikalisierung (*Terror*) nach. Sie fiktionalisiert damit den „letzten Sommer der Unschuld“ von Uwe Mundlos, Uwe Böhnhardt und Beate Zschäpe. Als Terrorgruppe NSU (Nationalsozialistischer Untergrund) sollten sie ab den späten 1990er-Jahren rassistisch motivierte Morde, Mordversuche und Anschläge verüben.

Eva Grubingers Skulptur *Hedgehog*, 2014–15 (77), schließlich erinnert an das legendäre Versteck antifaschistischer Widerstandskämpfer_innen im Toten Gebirge nahe Altaussee, genannt „Igel“. Die stachelige Rundform geht auf ein kleines Objekt in der Sammlung des österreichischen Unternehmers und Kunstsammlers Oskar Bondy zurück, die von den Nazis geraubt und in den Salzminen bei Altaussee eingelagert wurde. Damit knüpft Grubingers Arbeit, wie auch das Gemälde von Marcin Maciejowski (*I used to live in Vienna, now I live in L. A. and the paintings have followed me here*, 2006 (78)), an den Beginn der Ausstellung an.

RE-VISIONS

The conceptual figure of the re-vision, which is pursued by the final part of the exhibition, is based on two viewing directions—backward and forward: an inverse perspectivation on things, as it were, from the present day aiming not only to draw conclusions for the present from the past and its representation, but also to imagine a different future.

In the large-scale installation *Portraits and Sausage*, 2006 (69), Marcus Geiger ironically updates the heroic self-representation of the founding fathers of the Vienna Secession by including protagonists from the contemporary art scene. Anna Artaker's work series *Unknown Avant-Garde*, 2008 (70), focuses on the systematic exclusion of women artists from the records of art history based on ten portrait photos of well-known twentieth-century artist groups.

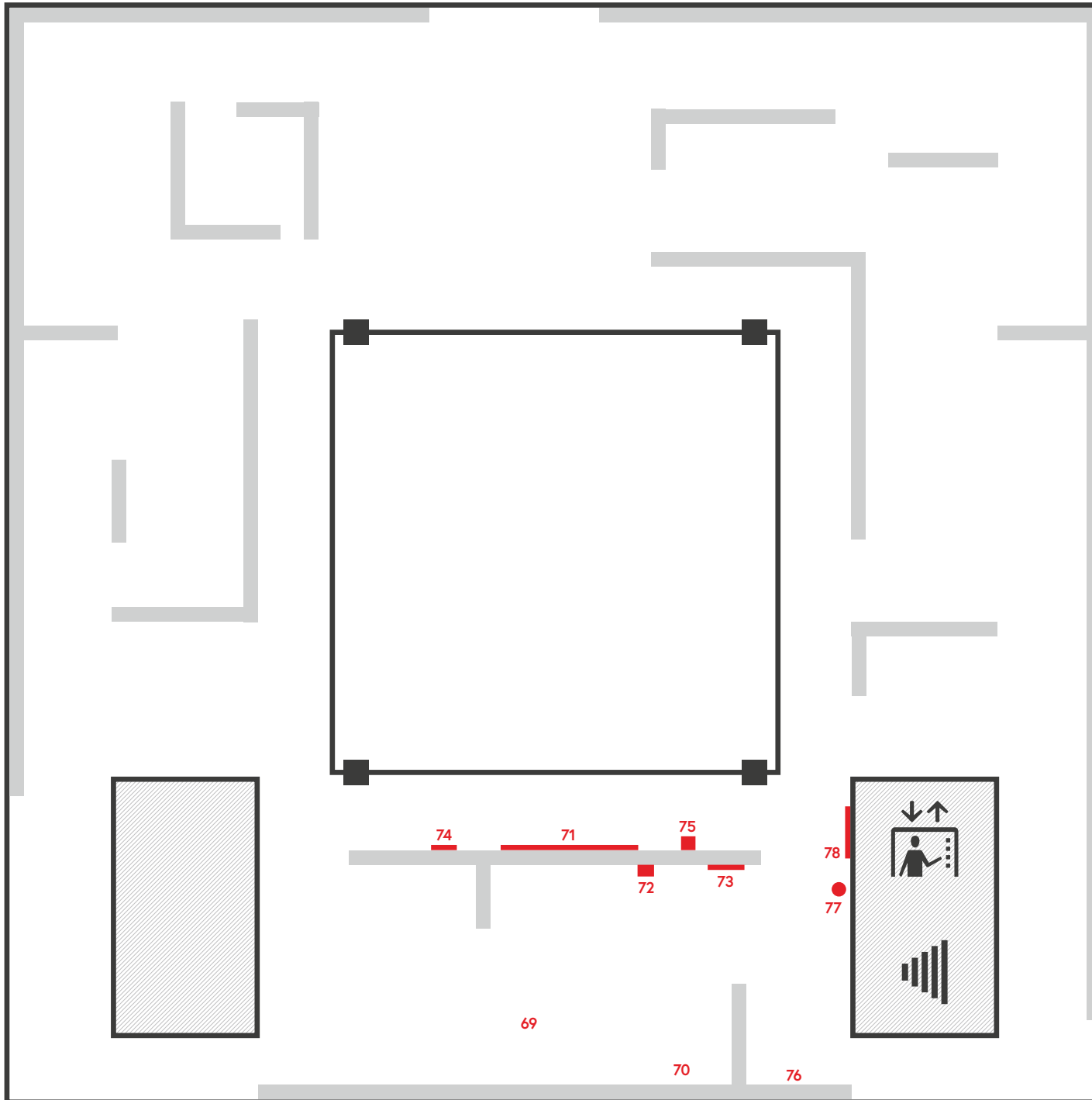
As a strong visual sign, Marko Lulic's textile work *Hommage Otti Berger*, 2004–2007 (71), recalls Berger, an Austrian Bauhaus artist who fell into oblivion after her murder in 1944 in the Auschwitz concentration camp. Verena Dengler, too, devotes her object assemblage *Sculpture for Camilla Birke and Maria Likarz (Wiener Werkstätte)*, 2009 (72), to two Austrian designers who had been largely forgotten and were "rediscovered" only recently.

The photo montage *Untitled–cut*, 2015 (73), by the Brazilian-Austrian artist Inés Lombardi, which attempts to grasp the material history of a site both figuratively and abstractly, revolves around an archaeological excavation of the layers of paint accumulated through overpainting on an architectural icon of Brazilian modernism.

Veronika Eberhart's video work *9 is 1 and 10 is none*, 2017 (74)—the title quotes Faust's "the witches' one-times-one"—is staged in the surreal-futuristic setting of a shuttered carpentry shop in southern Styria: here the exploited body of the post-machine era, is reconquered in a queer-feminist witch dance. Also Linda Bilda's *Dragon Slayer*, 2004 (75), a Plexiglas sculpture, can be read as a figure of resistance and feminist self-empowerment.

In her video installation *Triangular Stories*, 2012 (76), Henrike Naumann outlines the milieu of German teenagers in 1992 based on two alleged home videos: one rooted in a drug-intoxicated oblivion to oneself and the world (*Amnesia*) and the other insidious right-wing radicalization (*Terror*). She thereby fictionalizes the "last summer of innocence" of Uwe Mundlos, Uwe Böhnhardt, and Beate Zschäpe, who began their racist-motivated murders, attempted murders, and attacks as the terrorist group NSU (national socialist underground) in the late 1990s.

Finally, Eva Grubinger's sculpture *Hedgehog*, 2014–2015 (77), refers to the legendary hideout of the anti-fascist resisters in the Tote Gebirge near Altaussee known as "hedgehog." At the same time its spiky round form is based on a small object from the collection of the Austrian entrepreneur and art collector Oskar Bondy, which was looted by the Nazis and stored in the salt mines near Altaussee. With that, Grubinger's work, as well as the painting by Marcin Maciejowski (*I used to live in Vienna, now I live in L. A. and the paintings have followed me here*, 2006 (78)), reconnect with the beginning themes of the exhibition.



RE-VISIONEN RE-VISIONS

- 69 Marcus Geiger, *Portraits und Wurst*
[*Portraits and Sausage*], 2006
- 70 Anna Artaker, *UNBEKANNTE AVANTGARDE*
[*Unknown Avant-Garde*], 2008
- 71 Marko Lulić, *Hommage Otti Berger*, 2004–07
- 72 Verena Dengler, *Skulptur für Camilla Birke und Maria Likarz (Wiener Werkstätte)*
[*Sculpture for Camilla Birke and Maria Likarz (Wiener Werkstätte)*], 2009
- 73 Inés Lombardi, *Untitled – cut*, 2015
- 74 Veronika Eberhart, *9 is 1 and 10 is none*, 2017
- 75 Linda Bilda, *Drachentöterin [Dragon Slayer]*, 2004
- 76 Henrike Naumann, *Triangular Stories*, 2012
- 77 Eva Grubinger, *Hedgehog [Igel]*, 2014–15
- 78 Marcin Maciejowski, *I used to live in Vienna, now I live in L. A. and the paintings have followed me here*, 2006

Neo-Geo

Mit dem Begriff „Neue Geometrie“ bezeichnet der Schweizer Kunsthistoriker und Kurator Markus Bröderlin 1986 künstlerische Tendenzen, die sich – als Gegenmodell zur expressiv-subjektiven „Neuen Malerei“ der frühen 1980er-Jahre – einem rationalen, geometrisch-abstrakten Ausdruck zuwenden. In der Folge sprachlich verdichtet zu „Neo-Geo“ knüpfen diese in ihrer stark reduzierten Formensprache an Abstraktion, konkrete Kunst und Minimalismus an. Die häufig farbig gefassten geometrischen Grundformen werden als Elemente in der Malerei, aber auch in Skulptur und Installation eingesetzt. Diese sind im Gegensatz zu ihren selbstreferenziellen Vorläufern aber so codiert, dass sie im Sinne eines metaphorischen Kommunikationsmediums operieren und durchaus figurative Assoziationen hervorrufen. Künstlerische Positionen wie etwa Heimo Zobernig, Gerwald Rockenschaub, Helmut Federle oder Heinrich Dunst stellen ihre abstrakten Formfindungen als Ergebnisse einer Auseinandersetzung mit Umwelt und Gesellschaft, aber auch mit dem Repräsentationssystem Kunst selbst dar.

Konzeptkunst und Kontextkunst

Im Laufe der 1960er-Jahre formiert sich mit der Konzeptkunst eine neue Kunst-richtung, die traditionelle Werkbegriffe und Medien wie Malerei und Bildhauerei rigoros ablehnt. Die Idee und das Konzept rücken in den Vordergrund und werden in Form von Fotografien oder schriftlichen Aufzeichnungen selbst Gegenstand des Kunstwerks. Als ein zentraler Mitbegründer gilt der US-amerikanische Künstler Joseph Kosuth, der die Bedeutungsproduktion in der Kunst mittels sprachanalytischer Methoden untersucht. Wichtige Vertreter_innen der Konzeptkunst in Österreich sind u. a. VALIE EXPORT und Peter Weibel. In den 1990er-Jahren erweitern Künstler_innen wie Marcus Geiger, Dorit Margreiter, Florian Pumhösl, Heimo Zobernig u. v. a. diese Ansätze dann auf das System, den „Kontext“, in dem Kunst produziert und rezipiert wird. Dabei geraten die sichtbaren wie auch die unsichtbaren Rahmenbedingungen in den Blick: der Ausstellungsraum, das Display und der Backstagebereich, die Ökonomien und die Verwertungslogiken, gesellschaftspolitische Diskurse und Deutungsrahmen. Vielfach ist damit auch ein kritischer Blick auf die modernistischen Avantgarden und ihre ideologischen Ansprüche auf Allgemeingültigkeit und Gesellschaftsveränderung verbunden.

Neo-Geo

In 1986, Swiss art historian and curator Markus Bröderlin used the term "Neue Geometrie" [New Geometry] to describe artistic tendencies that—as a counter-model to the expressive and subjective "Neue Malerei" [New Painting] of the early 1980s—turned to rational, geometric abstraction. Subsequently condensed linguistically to "Neo-Geo," these link up with abstraction, Concrete Art, and Minimalism in their strongly reduced formal language. The basic geometric forms, often colorfully composed, were employed as elements in painting, but also in sculpture and installation. In contrast to their self-referential precursors, however, these are coded in such a way that they operate as metaphorical medium of communication and most definitely evoke figurative associations. Artists such as Heimo Zobernig, Gerwald Rockenschaub, Helmut Federle, and Heinrich Dunst, presented their abstract formal inventions as the results of an examination of the environment and society, but also of art as a system of representation.

Conceptual and Contextual Art

During the 1960s, Conceptual Art coalesced into a new art movement that rigorously rejected traditional definitions of work and mediums such as painting and sculpture. The idea and the concept took center stage and became the subject of the artwork itself in the form of photographs or written records. US American artist Joseph Kosuth, who investigates the production of meaning in art using methods of linguistic analysis, is regarded as one of the major cofounders. Important representatives of Conceptual Art in Austria are, for example, VALIE EXPORT and Peter Weibel. In the 1990s, artists such as Marcus Geiger, Dorit Margreiter, Florian Pumhösl, Heimo Zobernig, and others expanded this approach to include the "context" or the system in which art is produced and received. This placed the visible and invisible parameters under scrutiny: the exhibition spaces, the display and backstage areas, the economies and logics of commodification and sociopolitical discourses and interpretive frameworks. Frequently, this entails a critical consideration of the modernist avant-gardes and their ideological claims to universal validity and social change.

IMPRESSUM

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung
AVANTGARDE UND GEGENWART.
DIE SAMMLUNG BELVEDERE VON LASSNIG BIS KNEBL,
15. September 2021 bis 19. Februar 2023, Belvedere 21, Wien.

AUSSTELLUNG

Wissenschaftliche Geschäftsführerin / Generaldirektorin: Stella Rollig
Wirtschaftlicher Geschäftsführer: Wolfgang Bergmann
Kuratorin: Luisa Ziaja
Kuratorische Assistenz: Véronique Abpurg
Ausstellungsproduktion: Eszter Vályi
Architektur: Gerhard Veigel

BROSCHÜRE

Herausgeberin: Stella Rollig
Texte: Luisa Ziaja, Véronique Abpurg
Redaktion: Kerstin Krenn, Naima Wieltchnig
Deutsches Lektorat: Katharina Sacken
Übersetzung Deutsch – Englisch: Lisa Rosenblatt, Tim Sharp
Englisches Lektorat: Charlotte Eckler
Grafikdesign: Paul Mayer
Druck: WALLA Druck

© 2021, Belvedere, Wien, und die Autor_innen

BELVEDERE 21

Museum für zeitgenössische Kunst
Arsenalstraße 1
1030 Wien
www.belvedere.at



COLOPHON

This booklet is published on the occasion of the exhibition
AVANT-GARDE AND THE CONTEMPORARY.
THE BELVEDERE COLLECTION FROM LASSNIG TO KNEBL,
15 September 2021 to 19 February 2023, Belvedere 21, Vienna.

EXHIBITION

Artistic Director / CEO: Stella Rollig
CFO: Wolfgang Bergmann
Curator: Luisa Ziaja
Curatorial assistant: Véronique Abpurg
Exhibition production: Eszter Vályi
Architecture: Gerhard Veigel

BOOKLET

Editor: Stella Rollig
Texts: Luisa Ziaja, Véronique Abpurg
Editorial team: Kerstin Krenn, Naima Wieltchnig
German proof-reading: Katharina Sacken
Translation German – English: Lisa Rosenblatt, Tim Sharp
English proof-reading: Charlotte Eckler
Graphic design: Paul Mayer
Printed by: WALLA Druck

© 2021, Belvedere, Vienna, and the authors

BELVEDERE 21

Museum of Contemporary Art
Arsenalstrasse 1
1030 Vienna
www.belvedere.at





ERFAHREN SIE MEHR ÜBER DIE KUNSTWERKE DIREKT AUF IHREM SMARTPHONE.

Und so geht's:

1. Laden Sie die kostenlose Smartify-App für Apple oder Android herunter.
2. Öffnen Sie die App und scannen Sie die Kunstwerke mit der Kamera Ihres Smartphones.
3. Erfahren Sie mehr über Kunst und Künstler_innen!

VIEL VERGNÜGEN!

EXPLORE THE ARTWORKS RIGHT ON YOUR SMARTPHONE.

Here's how it works:

1. Go to the Apple or Android webstores to download the app for free.
2. Open the app and hold your smartphone camera up to the artworks to 'scan' them.
3. Get the inside scoop on the art and artists!

HAVE FUN!



BELVEDERE 21
MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
ARSENALSTRASSE 1, 1030 WIEN / VIENNA
WWW.BELVEDERE.AT

#AvantgardeUndGegenwart
#BelvedereCollection @belvedere21wien