

LIEBE IN ZEITEN DER REVOLUTION

Künstlerpaare der russischen Avantgarde

14. Oktober 2015 bis 31. Jänner 2016
Bank Austria Kunstforum Wien

PRESSEMAPPE
Stand: 13. Oktober 2015

Seite 1 von 23

Partner des Kunstforums



Inhaltsverzeichnis

Facts & Figures	3
Pressetext	5
Die Künstlerpaare.....	8
<i>NATALJA GONTSCHAROWA & MICHAEL LARIONOW</i>	8
<i>WARWARA STEPANOWA & ALEXANDER RODTSCHENKO</i>	10
<i>LJUBOW POPOWA & ALEXANDER WESNIN</i>	12
<i>OLGA ROSANOWA & ALEXEJ KRUTSCHONYCH</i>	14
<i>VALENTINA KULAGINA & GUSTAV KLUTSIS</i>	16
Das Buch zur Ausstellung	18
Vorschau Ausstellungsprogramm	20
Vorschau Ausstellungsprogramm tresor	23
Anhang: Bildauswahl und Credits	

Facts & Figures

Kurator/innen:	Heike Eipeldauer und Florian Steininger
Kuratorische Assistenz:	Veronika Rudorfer
Dauer:	14. Oktober 2015 bis 31. Jänner 2016
Öffnungszeiten:	Täglich 10 bis 19 Uhr, Freitag 10 bis 21 Uhr
Adresse:	1010 Wien, Freyung 8
Website:	www.kunstforumwien.at
Facebook:	www.facebook.com/KunstforumWien
Katalog:	Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Florian Steininger (Hg.), <i>Liebe in Zeiten der Revolution. Künstlerpaare der russischen Avantgarde</i> , Ausstellungskatalog Bank Austria Kunstforum Wien, Heidelberg 2015, 200 Seiten, 29 Euro, erhältlich im Shop des Bank Austria Kunstforum Wien und im gut sortierten Buchhandel.
Medien-Downloads:	www.kunstforumwien.at/presse
Medienkontakt:	leisure communications Wolfgang Lamprecht Tel.: +43 664 8563002 E-Mail: wlamprecht@leisure.at Alexander Khaelss-Khaelssberg Tel.: +43 664 856 3001 E-Mail: akhaelss@leisure.at

Tickets: Bank Austria Kunstforum Wien
Club Bank Austria in allen Zweigstellen
Austria Ticket Online (www.ato.at)
Österreich Ticket (www.oeticket.at)

Eintritt:	Erwachsene	10,- Euro
	Senioren	8,50 Euro
	Art Start Card (17 bis 27 Jahre)	6,- Euro
	Kinder bis 16 Jahre	4,- Euro
	Familienkarte	20,- Euro
	Gruppen (ab 10 Personen)	7,50 Euro
	Kinder bis 6 Jahre	frei
	Personal Art Assistant, öffentliche Führung	3,50 Euro

Weitere Informationen zu Ermäßigungen finden Sie im Service-Bereich auf unserer Website www.kunstforumwien.at.

Service, Buchung und Info: Bank Austria Kunstforum Wien
Tel.: +43 1 537 33-26
E-Mail: office@kunstforumwien.at

Presstext

LIEBE IN ZEITEN DER REVOLUTION – KÜNSTLERPAARE DER RUSSISCHEN AVANTGARDE

Die Ausstellung im Bank Austria Kunstforum Wien beleuchtet die bahnbrechenden Errungenschaften der russischen Avantgarde unter einem bislang kaum gewürdigten Aspekt: dem Künstlerpaar. Aus der im Lichte der russischen Oktoberrevolution 1917 wirkenden Bewegung, die von einer ungeheuren Produktivität, Innovationskraft und Vielfalt an künstlerischen Verfahren geprägt war, ging nicht nur eine erhebliche Anzahl an egalitär arbeitenden Künstlerinnen hervor, sondern auch eine beispiellos gebliebene Häufung an Künstlerpaaren.

Künstlerische Neugestaltung der Wirklichkeit

Diese realisierten jenes revolutionäre Kunstverständnis, das mit dem Anspruch einer künstlerischen Neugestaltung der Wirklichkeit sämtliche Kunstsparten, Aktionismus und Theorie verband. Ob temporär oder zeitlebens liiert, waren sie zugleich Liebespaare und Verbündete für die gemeinsame Sache, teilten vielfach ein Atelier, beteiligten sich an der Umgestaltung der kulturellen Institutionen wie auch an den wesentlichen avantgardistischen Diskursen und Ausstellungen. Sie arbeiteten nebeneinander in wechselseitiger Beeinflussung oder Abgrenzung wie auch miteinander als künstlerisches Team, oft mit geteilter Hand.

Selten schienen das Private und das Kollektive so tief ineinander verwirkt zu sein wie in jener von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten Epoche. Die Einlösung der – letztlich gescheiterten – Utopie einer Revolutionierung von Kunst und Leben schien mit der Oktoberrevolution für einige Zeit tatsächlich realisierbar. Die ab 1917/18 eingeleiteten bolschewistischen Reformen im Eherecht sowie in der Sexualethik, die von Stalin alsbald zurückgenommen wurden, setzten eine regelrechte „sexuelle Revolution“ in Gang, die Frauen einen bis dahin weder im Westen noch im Osten erreichten Grad an Autonomie einräumte.

Seite 5 von 23

Formen Kollektiver Schöpfung/Produktion

Unter diesen historischen Rahmenbedingungen konnten neue Perspektiven kollektiver Schöpfung entworfen werden, die nicht nur zu einer Vielzahl an Institutionen, Peergruppen, komplex verzweigten Netzwerken und ineinander verwobenen Künstlerbiografien führten – diese bilden die Metaerzählung der Ausstellung –, sondern auch den Nährboden für eine Konjunktur an Künstlerpartnerschaften bereiteten. Das Künstlerpaar unterläuft den Mythos von Kunst als der Leistung eines solitären Künstlergenies. Auf einer besonderen Verflechtung von Kunst und Leben sowie von Privatem und Öffentlichem gründend, verkörperte das Künstlerpaar innerhalb der russischen Avantgarde den „Nukleus“ vergemeinschafteter Kreativität, von dem aus das „Neue Leben“ (S. Tretjakow) einer von Klassen- wie auch von Geschlechterdifferenzen befreiten Gesellschaft gestaltet werden konnte.

Anhand einer exemplarischen Auswahl von fünf Paaren – **Natalja Gontscharowa** (1881–1962) und **Michail Larionow** (1881–1964), **Warwara Stepanowa** (1894–1958) und **Alexander Rodtschenko** (1891–1956), **Ljubow Popowa** (1889–1924) und **Alexander Wesnin** (1883–1959), **Olga Rosanowa** (1886–1918) und **Alexej Krutschonych** (1886–1968) sowie **Valentina Kulagina** (1902–1987) und **Gustav Klutsis** (1895–1938) – untersucht die Ausstellung, welche vielgestaltigen Formen der Zusammenarbeit sich aus dem utopischen Kunstverständnis entwickelten und welche Besonderheiten sich daraus im Hinblick auf Kreativität, Autorschaft und Produktion ergeben.

Wie sahen die Verhältnisse der russischen Künstlerpaare in künstlerischer und sozialer Hinsicht tatsächlich aus? Ließ sich das Potential einer kreativen Symbiose in der Praxis realisieren? Welchen Einfluss übte die jeweilige Paarbeziehung auf die künstlerische Produktion aus und inwiefern wirkten darin weiterhin virulente Geschlechterstereotypen fort?

Diesen Fragen geht die Ausstellung nach, wobei sie mit Fokus auf das Schaffen von Künstlerpaaren aus unterschiedlichen Generationen und aus sämtlichen Kunstbereichen zudem die Genealogie der russischen Avantgarde nachzeichnet: von ihren vorrevolutionären, von westeuropäischen, modernistischen Impulsen und russischen Traditionen geprägten Anfängen um 1907, der Entwicklung in die Abstraktion im (Kubo-)Futurismus, Rayonismus und Suprematismus, über die Funktionalisierung der Kunst im Sinne einer Neuschöpfung der Wirklichkeit in Konstruktivismus und Produktionskunst ab 1921 bis hin zu ihrer Indienststellung unter die totalitäre Propaganda des Stalinismus in den 1930er-Jahren.

DIE KÜNSTLERPAARE

NATALJA GONTSCHAROWA & MICHAÏL LARIONOW

Natalja Gontscharowa (1881–1962) und Michail Larionow (1881–1964) gelten als Gründungsfiguren der russischen Avantgarde. Insbesondere die Jahre vor der Revolution prägen sie als Vermittler zwischen westeuropäischem Modernismus und den visuellen Traditionen des Ostens; sie sind radikale Verfechter eines anti-akademischen Neoprimitivismus, den sie in Anlehnung an die „unverdorbene“ russische Volkskunst in unterschiedlichen motivischen und stilistischen Ausprägungen erarbeiten. Innerhalb der frühen russischen Avantgarde wirkt dieser wie ein Katalysator. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs ist die Besinnung auf die „eigenen“ Wurzeln durchaus nationalistisch motiviert, wenngleich die französischen Avantgarden weiterhin miteinfließen. Gemeinsam entwickeln beide den Rayonismus, in dem orphistische, kubistische und futuristische Elemente zu einer Bildsprache integriert werden, die auf die Visualisierung reflektierter Lichtstrahlen zielt; 1913 mit einem Manifest theoretisch untermauert, gilt er als „Dritter Weg der Gegenstandslosigkeit“, neben Wassily Kandinskys Abstraktion und Kasimir Malewitschs Suprematismus.

Als unorthodoxes Künstlerpaar treten sie auch öffentlich in Erscheinung – nicht nur durch ihre Werke in aufsehenerregenden Ausstellungen wie *Karo-Bube* (1910/11), *Eselsschwanz* (1912) und *Zielscheibe* (1913) und in einer bereits 1913 erschienenen Doppelmonografie über das Paar, sondern auch in personam im Rahmen des futuristischen Theaters und Films sowie in skandalträchtigen Performances in den Straßen Moskaus, wo sie mit Gesichtsbemalungen und in selbst entworfener Kleidung die Vermählung von Kunst und Leben proklamieren und diese in dazugehörigen Manifesten theoretisch untermauern.

Gontscharowa und Larionow verkörpern jenen Typus des Künstlerpaars, in dem eine parallele und gleichrangige Entwicklung zweier Künstlerindividuen jenseits von Geschlechterhierarchien möglich ist, in symbiotischem Bezug aufeinander und in gegenseitiger Unterstützung, aber auch in der nötigen Unabhängigkeit. Dennoch ist eine teils tendenziös geschlechtsspezifische kunsthistorische Rezeption des Paares

Seite 8 von 23

zu beobachten, die Larionow immer wieder als „Revolutionär“ apostrophiert oder diesem zumindest den „Hauptpart“ des „langjährigen Duetts“ zubilligt, Gontscharowa hingegen auf die Rolle der „begabten Schülerin“ reduziert. Ihre kreative Partnerschaft, die 1900 beginnt, überdauert die wechselvolle Liebesbeziehung, die schon bald nach ihrer endgültigen Emigration nach Paris 1917 endet, bis zu ihrem Lebensende: 1955 wird sie mit einer Heirat zur Sicherung des gemeinsamen künstlerischen Erbes besiegelt.

DIE KÜNSTLERPAARE

WARWARA STEPANOWA & ALEXANDER RODTSCHENKO

Im Schaffen von Warwara Stepanowa (1894–1958) und Alexander Rodtschenko (1891–1956), den Schlüsselfiguren der „zweiten“, konstruktivistischen Phase der russischen Avantgarde, konzentriert sich das ganze Spektrum an medialen Ausdrucksformen und (kollektiven) Arbeitsweisen der Bewegung. Im Unterschied zu den anderen in der Ausstellung vertretenen Künstlerpartnerschaften bildet für die beiden, die sich 1913/14 am Kazaner Kunstinstitut kennenlernen, ihr Selbstverständnis als avantgardistisches Paar ein zentrales Thema ihrer künstlerischen Produktion. Dieses reflektieren sie in Form von performativen Selbstinszenierungen und Maskeraden.

Das Paar stellt seine Kunst nach der Oktoberrevolution in den Dienst der Umgestaltung des politischen und gesellschaftlichen Lebens der jungen Sowjetunion. Ab 1920 engagieren sie sich gemeinsam mit **Popowa** und **Alexej Gan** in der „Arbeitsgruppe für Konstruktivismus“ am Petrograder INChUK (Institut für Künstlerische Kultur) für eine neue gesellschaftliche Funktionsbestimmung der Kunst, die das Ende der Tafelmalerei zugunsten der Konstruktion nützlicher Gebrauchsgegenstände für die industrielle Massenproduktion vorsieht. Die Zeitschrift *LEF* (Linke Kunstfront), an der sie ab 1923 mitwirken, wird unter ihrem Chefredakteur Wladimir Majakowski zu einem zentralen Publikationsorgan des Konstruktivismus. Beide beteiligten sich an der Konzeption innovativer Arbeits- und Lehrmethoden an den umgestalteten Kunsthochschulen, insbesondere an den WChUTEMAS (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten, ab 1927 in „Institut“, WChUTEIN, umbenannt), wo Rodtschenko von 1920 bis 1930 als Professor, ab 1922 als Dekan für Metallverarbeitung und Stepanowa zwischen 1924 und 1925 Textilgestaltung unterrichtet. Im selben Gebäude befindet sich auch ihre Wohnung, in der sie mit ihrer 1925 geborenen Tochter Warwara leben; diese dient zugleich als Atelier sowie als zentraler Treffpunkt der Avantgardezirkel. Gemeinsam nehmen sie an radikalen Ausstellungen teil wie der *Staatsausstellung X: Gegenstandslose Kreativität und Suprematismus*, 1919 (unter anderem mit Popowa und Wesnin), der

Seite 10 von 23

Staatsausstellung XIX, 1920, in einer ihnen eigens gewidmeten Halle, sowie an 5 x 5 = 25, 1921 (mit Popowa, Wesnin und Alexandra Exter).

Die künstlerische Entwicklung des Paares verläuft keineswegs deckungsgleich, aber als „künstlerisches Team“ arbeiteten sie in einem Prozess des intensiven künstlerischen Dialogs und der ebenbürtigen Zusammenarbeit bis zu ihrem Lebensende. Neben künstlerischen Phasen enger formaler und inhaltlicher Nähe – etwa unter dem Einfluss des von Rodtschenko geprägten „Lineismus“, oder in produktionskünstlerischen Entwürfen für Textilindustrie, Gebrauchsgrafik oder das Meyerhold-Theater sowie kollektiven Arbeiten im Medium Film (1926–1928) oder Fotobuch (1934–1938) – gibt es auch getrennte Arbeitsfelder. Während Rodtschenko seine Schwerpunkte auf minimale Malerei, gegenstandslose, dreidimensionale Konstruktionen und ab 1924 auf Fotografie und Fotomontage setzt, verfolgt Stepanowa ab 1921 – konsequenter als Rodtschenko – gemeinsam mit Popowa die Konstruktion nützlicher Gebrauchsgegenstände für die industrielle Massenproduktion in den Bereichen Mode-, Textilgestaltung, Buchkunst und Theater.

DIE KÜNSTLERPAARE

LJUBOW POPOWA & ALEXANDER WESNIN

Die subtilen wechselseitigen Beeinflussungen im Spannungsfeld von Malerei und Architektur, welche die Künstlerpartnerschaft der Malerin Ljubow Popowa (1889–1924) und des Architekten Alexander Wesnin (1883–1959) prägen, sind bislang kaum gewürdigt worden. Auch über deren private Liaison ist wenig bekannt, wohl auch aufgrund ihres „inoffiziellen“ Charakters, da Popowa zwischen 1918 und 1919 mit dem früh verstorbenen Kunsthistoriker Boris von Eding verheiratet ist, mit dem sie einen Sohn hat. Nach ihrer Rückkehr aus Paris und Italien 1913/14, wo sie sich mit den damals maßgeblichen Avantgardeströmungen Kubismus und Futurismus auseinandersetzt, pflegen Popowa und Wesnin im Umfeld Wladimir Tatlins einen ständigen Austausch.

Die Untersuchung der vielschichtigen Beziehung von Malerei und Architektur manifestiert sich im individuellen Werk sowohl Popowas als auch Wesnins: bei Popowa in ihren vom Suprematismus beeinflussten *Malerischen Architektoniken* sowie in ihren Linie und Faktur betonenden *Raum-Kraft-Konstruktionen*, bei Wesnin im Bereich Architektur ebenso wie in seinen von Popowa inspirierten abstrakten Gemälden. Theoretisch diskutiert wird diese im Rahmen ihrer gemeinsamen Lehrtätigkeit an den neu strukturierten, die Schönen Künste und die Produktionskünste verbindenden WChUTEMAS (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten) in Moskau, wo sie zwischen 1920 und 1923 das Fach „Farbdisziplin“ gemeinsam unterrichten und auch ein Atelier teilen.

Hinzu kommt ihre Beteiligung an $5 \times 5 = 25$, mit der sie 1921 (zusammen mit Stepanowa, Rodtschenko und Alexandra Exter) das Ende der Staffeleimalerei und den Übergang zur Produktionskunst ausrufen und ihre gemeinsamen Tätigkeiten fortan in öffentliche Bereiche wie Theater und Agitprop-Veranstaltungen ausdehnen. Dazu zählen die Dekorierung von Mossovet rund um die Feiern zum Ersten Mai 1918 wie auch die koproduzierten Bühnenentwürfe für das von Wsewolod Meyerhold geleitete, aus Kostengründen jedoch nicht aufgeführte Massenschauspiel *Kampf und Sieg der Sowjets* für den III. Weltkongress der

Komintern 1921. Auf seine Erfahrungen in Kunst und Theater aufbauend wird Wesnin, der zuvor einem Neoklassizismus verpflichtet war, ab 1922 zum Wegbereiter der konstruktivistischen Architektur – gemeinsam mit seinen Brüdern, den Architekten Leonid und Viktor. Dem Œuvre Popowas, die kurz nach ihrem Sohn 1924 im Alter von 35 Jahren an Scharlach stirbt, huldigt Wesnin mit der posthumen Erstellung eines Werkverzeichnisses.

DIE KÜNSTLERPAARE

OLGA ROSANOWA & ALEXEJ KRUTSCHONYCH

Aus der relativ kurzen interdisziplinären Zusammenarbeit der Künstlerin Olga Rosanowa (1886–1918) und des Dichters Alexej Krutschonych (1886–1968) gehen Schlüsselwerke der futuristischen Buchkunst hervor, die das Medium Buch in seinen Grundfesten erschüttern. Dazu zählen *Ein Entennestlein... schmutziger Worte* (1913), *Te li le* (1914), *Universaler Krieg* (1916) sowie *Krieg* (1916), die der Utopie einer umfassenden kollektiven Schöpfung nahe kommen. Traditionelle, häufig geschlechtsspezifisch strukturierte Hierarchien zwischen „schöpferischer“ Poesie auf der einen Seite und „dienender“ Illustration auf der anderen Seite sind darin außer Kraft gesetzt. Unter dem Einsatz verschiedenster Verfahren aus Grafik, Zeichnung und Collage gelingt es dem Künstlerpaar, Schrift- und Bildzeichen zu einer Synthese zu führen, die verdeutlicht, dass „geschrieben und gesehen werde im selben Augenblick!“, wie es im Manifest *Das Wort als solches* von Krutschonych und Welimir Chlebnikow heißt.

Krutschonychs und Chlebnikows „transrationale“ Zaum-Poesie – ein Vorläufer von Dada und konkreter Poesie – enthebt die Worte ihres herkömmlichen Sinns und betont stattdessen deren Klang und visuelles Erscheinungsbild. Die Intensität des Austausches zwischen Rosanowa und Krutschonych geht so weit, dass diese zeitweise in das Metier des/der anderen wechseln oder die Grenzen individueller Leistung überhaupt verschwimmen. Ihre häufigen Kollaborationen mit anderen Dichtern und bildenden Künstlern wie Chlebnikow, Majakowski, Malewitsch, Gontscharowa, Larionow und Stepanowa verdeutlichen, wie eng die künstlerischen Biografien innerhalb der russischen Avantgarde verwoben sind, verbunden im radikalen Anspruch der Gestaltung eines künstlerischen und gesellschaftlichen Neuanfangs.

Die äußerst produktive, aber auf persönlicher Ebene komplizierte Beziehung wird mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu einer Fernbeziehung. Krutschonych versucht dem Militärdienst in Georgien zu entgehen, wird aber schließlich doch eingezogen. Die erst 32-jährige Rosanowa erkrankt bei Arbeiten zur Ausgestaltung Moskaus anlässlich der Revolutionsfeiern im November 1918 tödlich an Diphtherie, ohne Krutschonych wiederzusehen.

In die Zeit der Künstlerpartnerschaft fällt nicht nur die Uraufführung der „ersten futuristischen Oper“ *Sieg über die Sonne* (1913), eine bahnbrechende Kollektivarbeit, für die Krutschonych das Libretto schreibt, sondern auch Rosanowas Veröffentlichung von *Grundlagen des neuen Schaffens und die Gründe ihres Nichtverstehens* (1913). Beeinflusst von Malewitschs Suprematismus formuliert sie darin die Forderung einer Befreiung der Malerei von ihrem Gegenstandsbezug, die sie alsbald in ihrer einzigartigen Farb-Licht-Malerei umsetzt.

DIE KÜNSTLERPAARE

VALENTINA KULAGINA & GUSTAV KLUTSIS

Das Künstlerpaar Valentina Kulagina (1902–1987) und Gustav Klutsis (1895–1938) repräsentiert die letzte Generation der russischen Avantgarde, die weiterführt, was sich mit dem Vormarsch der Produktionskunst ab 1921 abzeichnet. Die beiden lernen sich nach der Revolution 1920 während des Studiums an den WChUTEMAS (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten) in Moskau kennen, heiraten kurz darauf, bekommen einen Sohn und bleiben bis zur Hinrichtung Klutsis' 1938 verbunden. Obwohl Klutsis in den 1930er-Jahren an einem sowjetkonformen, produktionsorientierten Konstruktivismus festhält, wird er als Vertreter der lettischen Minderheit Opfer der stalinistischen Todesmaschinerie.

Als überzeugte Kommunisten arbeiten sie vermehrt für die sowjetische Agitation und Propaganda, um politische Maßnahmen wie die „Neue Ökonomische Politik“ (1921–1928) oder den durch den ersten Fünfjahresplan 1928 angestrebten Industrialisierungsschub mittels Plakaten, Buch- und Zeitschriftenillustrationen zu propagieren.

In der Technik der Fotomontage erkennen Klutsis, ein Schüler Malewitschs und Pevsners, und Kulagina, eine Schülerin von Popowa und Wesnin, – neben Künstlern wie El Lissitzky und Rodtschenko – das geeignete Instrument, ihre avantgardistisch-abstrakte Formensprache zum Träger einer agitatorischen Botschaft für ein Massenpublikum zu machen. Ab dem Beginn der 1930er-Jahre soll die radikale Syntax der Montage zusehends zugunsten einer Indienstnahme durch die totalitäre stalinistische Propaganda aufgegeben werden. Für ihre politischen Montagen schöpfen Kulagina und Klutsis aus einem, „semiprivaten“ Fotoarchiv, das unter anderem Inszenierungen von Klutsis als getreuer Anhänger des Sowjetregimes enthält. Die fortgeschrittene Verschmelzung von Privatem und Öffentlich-Politischem im sowjetischen Kollektiv kommt hier zum Ausdruck; ebenso ist die Zuschreibung der Urheberschaft des Endprodukts oft nicht möglich.

Trotz der intensiven Zusammenarbeit des Künstlerpaars, aus der Werke aus geteilter Hand und gemeinsame Beteiligungen an Künstlergruppen (unter anderem *Oktober-Gruppe*) und Ausstellungen (unter anderem *Pressa*, 1928 in Köln) hervorgehen, zeugen Kulaginas Tagebuchnotizen von einer wechselvollen und asymmetrischen Arbeits- und Liebesbeziehung. Die Künstlerin muss um ihre künstlerische Anerkennung jenseits der Rolle einer bloßen „Mitarbeiterin“ Klutsis' ringen. Insofern spiegeln sich die mit der Durchsetzung der Stalinistischen Gesellschaftsdoktrin und der Zurücknahme der bolschewistischen Reformen erfolgte Verfestigung traditioneller Geschlechterrollen auch in der kleinsten kollektiven schöpferischen Einheit – dem Künstlerpaar – wider.

**LIEBE IN ZEITEN DER REVOLUTION
KÜNSTLERPAARE DER RUSSISCHEN AVANTGARDE**

Das Buch zur Ausstellung

Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Florian Steininger (Hg.), *Liebe in Zeiten der Revolution. Künstlerpaare der russischen Avantgarde*, Ausstellungskatalog. Bank Austria Kunstforum Wien, Heidelberg 2015. Mit Texten von Heike Eipeldauer, Verena Krieger, Alexander Lawrentjew, Ada Raev, Veronika Rudorfer, Florian Steininger, Margarita Tupitsyn. 200 Seiten, ca. 365 Abbildungen.



Der umfassende Katalog zur Ausstellung analysiert in drei Essays die Formen kreativer Zusammenarbeit in der Konstellation des Künstlerpaares und veranschaulicht darüber hinaus den Netzwerkcharakter der Künstlergruppen und Institutionen der russischen Avantgarde. In Einzeltexten zu den fünf Künstlerpaaren werden gemeinsame Lebens- und Produktionslinien nachgezeichnet, begleitet von historischen Ausstellungsansichten und bisher kaum publizierten, biografisch-dokumentarischen Fotos, in denen Momente der Selbstreflexion Augenblicken der (politischen) Inszenierung gegenüberstehen. Der umfangreiche Abbildungsteil illustriert die ungemeine Produktivität und Innovationskraft der Künstlerinnen und Künstler – als Individuen wie auch als Paare – und verdeutlicht das breite Spektrum an Medien und Ausdrucksformen der russischen Avantgarde. So spannt die Publikation den Bogen von Gontscharowas und Larionows Neoprimitivismus, über den von Stepanowa und Rodtschenko erreichten Höhepunkt des Konstruktivismus, bis hin zu der Indienstnahme der Werke von Kulagina und Klutsis durch das totalitäre Regime Stalins und damit gleichsam das Ende der künstlerischen Utopie von Kunst und Leben.

Anspruch des Ausstellungskataloges ist die Befreiung der Künstlerpaare der russischen Avantgarde von geschlechtsspezifischen, mitunter stereotypen Rezeptionsmustern. In der Publikation wird die These entwickelt, dass das – durch die Umbrüche rund um die Oktoberrevolution – gewandelte Kunstverständnis einer kollektiven Schöpfung das erste Mal in der Geschichte der Kunst zur Entstehung egalitärer Künstlerpartnerschaften geführt hat. Diese verkörpern innerhalb der russischen Avantgarde die kleinste kollektive Produktionseinheit. So wird auch der grundlegende Beitrag der Künstlerinnen zur russischen Avantgarde analysiert, die konsequent an einer Verknüpfung von Kunst und Leben arbeiteten.

VORSCHAU AUSSTELLUNGSPROGRAMM

BALTHUS – Balthasar Klossowski de Rola

24. Februar bis 19. Juni 2016

Im Frühjahr 2016 zeigt das Bank Austria Kunstforum Wien erstmals in Österreich eine Retrospektive zum Werk Balthasar Klossowski de Rolas, genannt „Balthus“ – eine Ausstellung, die Balthus' Werk von seiner ersten Auseinandersetzung mit dem Quattrocento über seine Arbeiten im Umkreis von Surrealismus und Neuer Sachlichkeit zwischen Frankreich, dem deutschsprachigen Raum und Italien bis hin zu den Einflüssen und der Beschäftigung mit der Ostasiatischen Kunst in seinem späteren Werk verankern soll. Balthus, der die Gegenständlichkeit nie in Frage gestellt hat, und der abseits der Entwicklung aller Avantgarden seinen eigenen Stil der „anderen Moderne“ gepflegt hat, soll in diesem Projekt anhand seiner wichtigsten Themen verstanden werden: die Landschaft im Gegensatzpaar von Stadtlandschaft und pastoraler Natur, das Porträt zwischen klassischem Bildnis und Mehrfigurenbild, letztlich der weibliche Akt, wechselnd zwischen intimen Darstellungen der Toilette und komplexen Kompositionen im Interieur.

Innerhalb seiner durchgehend strukturierten und keinerlei expressive Elemente zulassenden Malerei gilt es, die Balthus' eigene geheimnisvolle, archaische und auch unheimliche Aura seiner Bilder zu erkunden, Bildwelten zu erforschen, die in ihren Gestalten die Phantasie unserer Kindheit hervorrufen – und auch einer gewissen Grausamkeit nicht entbehren. Dieser Beurteilung Balthus' als Künstler abseits der Normen spürt die Ausstellung nach – Balthus, der mittels subtiler Nuancen eine erstarrte, unheimlich-hintergründige Harmonie herstellt, so wie er selber formuliert: „Ich habe immer das Bedürfnis das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen zu suchen, vorzuschlagen, nicht zu bestimmen, immer etwas Rätselhaftes in meinen Bildern zu belassen.“

Die Ausstellung ist eine Kooperation mit den Scuderie del Quirinale, Rom.

KuratorInnen: Evelyn Benesch, Cécile Debray (Centre Pompidou), Matteo

Lafranconi (Scuderie del Quirinale, Rom)

Seite 20 von 23

MARTIN KIPPENBERGER – T.ü. (Titel überflüssig)**8. September bis 20. November 2016**

Martin Kippenberger (geboren 1953 in Dortmund, gestorben 1997 in Wien) ist einer der wichtigsten und gleichzeitig umstrittensten Künstler des 20. Jahrhunderts. „Selbstdarsteller“, „enfant terrible“, „Kunst-Punk“ – die Etiketten, die Kippenberger aufgedrückt bekommen hat, sind so zahlreich wie inhaltsleer, immer jedoch konzentrieren sie sich auf die außergewöhnliche Persönlichkeit des Künstlers. Das mag zum einen daran liegen, dass sich um die „großen Nummern“ der Kunst des 20. Jahrhunderts, unter denen Kippenberger mittlerweile zweifelsohne auch rangiert, nach wie vor ein Personenkult rankt. Kippenberger selbst hat diese Tendenz früh erkannt und sie sich zunutze gemacht: Von den ersten Aufklebern bis zu seinen letzten Gemälden – Selbstporträts – bleibt „Kippy“, die Künstlerfigur, eine Konstante. Kippenbergers Werk, das von Malerei, Zeichnung, Skulptur, Fotografie, Plakat, Installation, Performance, Künstlerbuch und Schriften bis hin zu kuratorischen und sammlerischen Praktiken reicht, entzieht sich einer Einordbarkeit und den „Ismen“ der Kunstgeschichte. „Heute denken, morgen fertig“, so eine von Kippenbergers berühmten Prämissen, mit denen er die Utopie künstlerischer Originalität auf den Punkt brachte.

Martin Kippenberger – T.ü. legt einen besonderen Fokus auf Sprache – innerhalb Kippenbergers multimedialen Œuvre das durchgängig stets bevorzugte Medium, das sich unter anderem als Text im Bild, Wortwitz und schlechter Witz, Missverständnis, Slogan oder auch in Form von Künstlerbüchern, Stickern und Plakaten artikuliert – sowie seine „Vor- und Nachbilder“ der Kunstgeschichte – Gerhard Richter, Joseph Beuys, Théodore Géricault und Pablo Picasso – an denen er sich mit großen malerischen Serien und Multiples abarbeitete.

Die Ausstellung entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitant, Köln.

Kuratorin: Lisa Ortner-Kreil

GEORGIA O'KEEFFE**29. November 2016 bis 12. März 2017**

Georgia O'Keeffe hat sich als mythische Figur und Malerin der erotisch konnotierten floralen Bilder und körperbezogenen Landschaften in die Kunstgeschichte eingeschrieben. In den USA ist sie eine Kunstikone, am Kunstmarkt führt sie mittlerweile die Rankings der teuersten Künstlerinnen an. In der bis dato größten europäischen O'Keeffe-Ausstellung steht das malerische Œuvre von den künstlerischen Anfängen um 1915 bis zum Spätwerk der 1970er-Jahre im Fokus. Für Wien ist diese Retrospektive eine sensationelle Premiere: O'Keeffes modernistisches Frühwerk der 1910er-Jahre zählt zu den herausragenden Beiträgen der Abstraktion in der Gefolgschaft von Wassily Kandinsky und František Kupka. Emotionalität, Unbewusstes, symbolistisch Ornamentales und Organik stehen im Zentrum. Die im folgenden Jahrzehnt entstandenen Blumen-Bilder zählen zu den populärsten und eindringlichsten Sujets ihres gesamten Werks: Orchideen und exotische Pflanzen im Close Up mit weiblich-erotischer Formensprache. O'Keeffes New York-Arbeiten schildern sowohl die Industrialisierung in den 1920er-Jahren als auch das gigantomanische Wolkenkratzerprojekt Manhattan: „I think of the City going up“.

Ein weiterer Schwerpunkt der Schau liegt auf den Bildern, die ab 1930 in New Mexico entstanden sind. Die Landschaftsbilder veranschaulichen die mentale Vereinigung mit der kargen Gegend – „O'Keeffes Country“. Ihre legendären schwebenden Geweihe sind zu Emblemen des kollektiven US-amerikanischen Gedächtnisses geworden. O'Keeffes Spätwerk ist geprägt von Reduktion und Spiritualität – ein Schweben über abstrakten Landschaften. Die Ausstellung verdeutlicht O'Keeffes einzelgängerische und authentische Position in der Moderne, sowie ihre singuläre Strahlkraft, die bis in die Gegenwartskunst andauert.

Die Ausstellung wird von Tate Modern, London, in Zusammenarbeit mit dem Bank Austria Kunstforum Wien organisiert.

Kurator/innen: Tanya Barson (Tate Modern, London), Florian Steininger

Seite 22 von 23

VORSCHAU AUSSTELLUNGSPROGRAMM

tresor im Bank Austria Kunstforum Wien

Collected #5: Reflexion. Selbstbesinnungen der Fotografie

29. Oktober 2015 bis 31. Jänner 2016

Die Ausstellungsserie „collected“ präsentiert in regelmäßigen Abständen ausgewählte Arbeiten aus der Bank Austria Kunstsammlung und unter wechselnden thematischen Aspekten. Die fünfte Ausgabe dieser Reihe widmet sich dem medienreflexiven Arbeiten in der Fotografie. Historische Positionen, etwa von Eadweard Muybridge, László Moholy-Nagy und Man Ray, stehen zeitgenössischen Arbeiten von Pia Mayer, Anja Manfredi, Tina Lechner und Nina Rike Springer gegenüber. Die Künstlerinnen und Künstler eint, dass sie auf ganz unterschiedliche Art und Weise die Fotografie als etwas Gemachtes thematisieren. Die Ausstellung zeigt, dass ein kritischer Umgang mit dem Medium die Fotografie zwar von Anfang an begleitet, in der digitalen Moderne, im Zeitalter von Handyfotografie, Social Media und inszenierten Nachrichtenbildern, jedoch wichtiger und aktueller denn je ist. Eine Selbstbefragung und -reflexion der Fotografie, ein Nachdenken über ihre Möglichkeiten, Grenzen, Defizite und ihre eigene Geschichte, passiert dabei vor allem durch Bezugnahme zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie Film, Skulptur oder Literatur.

Kuratorin: Lisa Ortner-Kreil