Kunsthalle Wien #Tony Booklet

TONY CONRAD

Karlsplatz

ÜBER ZWEI ECKEN

TWO DEGREES OF SEPARATION

3/12 2014 – 8/3 2015

www.kunsthallewien.at

ÜBER ZWEI ECKEN

KHW_TC_BOOKLET.indd 1 26/11/14 19:26

Tony Conrad, *Women In Prison*, 1982, still, © Tony Conrad, Courtesy the artist and Greene Naftali Gallery, New York

Tony Conrad, *Women In Prison*, 1982, still, © Tony Conrad, Courtesy the artist and Greene Naftali Gallery, New York

Tony Conrad Über zwei Ecken

Gareth Long

Two Degrees of Separation/Über zwei Ecken **ist eine Ausstellung, die die verschiedenen Aspekte der komplexen wie nuancierten Praxis des außergewöhnlich vielseitigen Künstlers Tony Conrad (*1940, Concord, New Hampshire, USA) zeigt. Conrad hat großartige Beiträge in verschiedenen künstlerischen Bereichen geleistet, in seiner Ausstellung in der Kunsthalle Wien jedoch konzentrieren wir uns auf sein Schaffen in der bildenden Kunst.**

Eine Trennung seiner Arbeitsweisen, selbst wenn man sie nur vorstellungsweise unternähme, würde allerdings in die Irre führen. Während der Arbeit an der Konzeption dieser Ausstellung habe ich mit Tony Conrad darüber gesprochen, wie unwohl ich mich mit Interpunktionen fühle, die meinem Gefühl nach seiner künstlerischen Praxis nicht gerecht werden. Immer wieder gelangt man zu dem Punkt, solch allzu bekannte Aufstellungen zu erstellen wie: „Komponist KOMMA Musiker KOMMA Filmemacher KOMMA Künstler KOMMA Performer KOMMA …“ Diese Kommas sind, so erklärte ich Tony Conrad, irreführend. Wie bereits der Kunsthistoriker Brandon W. Joseph sehr eindrücklich dargelegt hat, ist Conrad der erste wahre „Crossover Künstler“. Und es ist eben diese Flüssigkeit und Leichtigkeit, mit der er Grenzen überschreitet, die mich zuerst sein Werk bewundern ließ. Sehr viel wird heute über den bemerkenswerten Anstieg interdisziplinärer Praktiken geredet. Ich denke, viele könnten sich in dieser Hinsicht Tony Conrad zum Vorbild nehmen.

In der Ausstellung wird nun die Idee der fehlerhaften Interpunktion gleichsam umgesetzt. Eine Reihe von Glasscheiben hängt von der Decke des Ausstellungsraumes herab. Diese Arbeiten, von Conrad *Paintings* (Gemälde) genannt, stehen in deutlicher Beziehung zu der Struktur des Glaspavillons der Kunsthalle Wien Karlsplatz, sie bringen aber auch eine humorvolle Doppelansichtigkeit zum Vorschein: In jede Glasplatte ist ein kleines „Guckloch“ eingeschnitten.

KHW_TC_BOOKLET.indd 2 26/11/14 19:26

Wer braucht ein Guckloch in einer durchsichtigen Glasplatte? Diese Skulpturen fungieren als stumme Raumteiler. Während sie die verschiedenen Werke in der Ausstellung voneinander trennen, geben sie durch ihre Transparenz zugleich auch zu erkennen, dass sie in ihrer Funktion, Grenzen zu ziehen, versagen. De facto versagen sie im doppelten Sinn, indem sie nämlich zu Linsen werden, durch welche die anderen Werke betrachtet werden können. Tony Conrad lädt uns somit ein, durch diese *Paintings* hindurchzuschauen. Ohne Zweifel übt er eine gewisse Macht auf die Betrachter aus, indem er sie anleitet, auf eine bestimmte Weise zu schauen: Benütze das Guckloch, blicke nicht durch das Glas hindurch oder rund um die Konstruktion herum.

Das führt uns zu einem anderen wesentlichen Thema der Ausstellung. Conrad spricht in seinem Werk schon seit langem verschiedene Spielarten von Machtstrukturen an, und speziell in dieser Ausstellung die damit einhergehenden Vorstellungen von Gefangenschaft und Transparenz – dies sowohl im Sinne sozialer Konstrukte als auch durch seinen Einsatz unterschiedlicher Mittel. Als zentrales Werk der Ausstellung hat Conrad eine Gefängniszelle nachgebildet – komplett mit Bett, Toilette und Waschbecken –, die zugleich als Projektionsgegenstand dient, indem ein Videofilm sowohl auf als auch durch die Zelle hindurch projiziert wird. Dieses Video, an dem mehrere Künstler wie z.B. Tony Oursler und Mike Kelley mitwirken, beruht auf einem zwischen 1982 und 1983 gedrehten 16mm-Film.

Der Film hätte ursprünglich viel später fertiggestellt werden sollen und setzt sich nun aus einer Auswahl aus sechs Stunden Filmmaterial zusammen, die durch wahrnehmbare Schnitte und Einstellungsänderungen voneinander getrennt sind. Diese Sequenzen zeigen die Grimassen bizarr gleichgültiger Insassen, begleitet von unsinnigem Singsang bis hin zu höhnischem Spottgelächter. Diese Gefängniszelle, die eine Nachbildung des Originals ist, das heute noch in Conrads Studio in Buffalo/N.Y. steht, wo der Film gedreht wurde, ist hier mit weit geöffneter Tür installiert – was Conrad mit der Aufforderung: "Visit my studio; cells beckon one to enter; the open doors promise transparency, not confinement" kommentiert.

Indem Conrad mit dem Genre des Exploitationfilms spielt – dem „Frauen im Gefängnis" -Tropus –, fordert er uns wie auch schon mit den gläsernen *Paintings* auf, zu überprüfen, wie wir etwas betrachten und wie Machtstrukturen unseren Blick determinieren. Die gut sichtbare Positionierung der Gefängniszelle in einem Glaspavillon an einem stark frequentierten Ort in der Stadt betont diese Dimension zusätzlich.

So wie bei einem Skype-Gespräch mit Conrad, bei dem es stets schwer fällt, nicht weiter zu plaudern, selbst wenn schon Stunden vergangen sind – es gibt immer noch etwas zu sagen! – fällt es schwer, Texte über seine Arbeit kurz zu halten. Aber es raubt der Ausstellung ihre Kraft, wenn man versucht, sie allzu genau zu erklären. Die Arbeiten bewirken im Raum viel mehr, als ich jemals auf Papier festhalten

KHW_TC_BOOKLET.indd 3 26/11/14 19:26

könnte. Aus diesem Grund bleibt mir nicht mehr als jenen zu danken, die so engagiert an der Entstehung dieser Ausstellung gearbeitet haben. Besonderer Dank gilt Carol Greene für ihre Unterstützung und ihren Enthusiasmus für die Ausstellung und Nicolaus Schafhausen, der mich eingeladen hat, diese Ausstellung für die Kunsthalle Wien zu kuratieren. Aber vor allem gilt mein Dank Tony Conrad selbst. Es war eine große Freude, mit ihm zu arbeiten.

GEMÄLDE: Über zwei Ecken

Tony Conrad

Wenn Mike Kelley die Gefangenen in der Zelle nebenan anschreit, ist er von uns isoliert – in seiner Erzählung, durch die Gitter, durch seinen Tod und durch die Zeit – da dieser Film vor dreißig Jahren gedreht worden ist. Seine energische Hässlichkeit reichert sich an mit uns, auf jene „theatrale" Art und Weise, wie der Betrachter minimalistische Skulpturen begleitet und aktualisiert [vgl. Michael Fried, „Art and Objecthood"]. Die Zellentür steht offen: Wir sind da, wieder mit Mike zusammen, als kulturelle Konfiguration, in einer Zusammenballung von Außenseiter-Werten: als Außenseiter gegenüber dem Gefängnis, dem Tod und der Geschichte. Ursprünglich wurde mit der Arbeit an dem Film begonnen in Erwartung, dass er viel später fertiggestellt werden würde, aber natürlich nicht erst nach dem Tod eines Protagonisten. Das Setting hier ist die Replik jenes Originals, das noch immer in meinem Atelier steht, eine Replik, die wie das Original ein Zeichen setzt. Besuchen Sie mein Atelier; die Zellen fordern einen auf, einzutreten; die offenen Türen versprechen Transparenz und nicht Gefangenschaft.

Es handelt sich um eine soziale Transparenz, gepaart (durch die Matrix der Zellengitter) mit visueller Transparenz. Die gemischte Paarung von sozialer Transparenz und einer Bild/Ton-Durchlässigkeit hat mehr als einmal als kultureller Katalysator gedient: sehr offensichtlich im Fall von John Cages *4'33''*, das den Komponisten ausradiert hat, sowie im Fall von Brunelleschi und Alberti und des Beginns der langlebigen Herrschaft der Zentralperspektive.

Brunelleschis Architekturentwürfe verlangen ein Verständnis der Wiedergabe der drei Dimensionen als zweidimensionale Diagramme oder Gemälde. Parallelprojektionen bieten eine Lösung für dieses Problem; projektive Geometrie und Zentralperspektive eine andere.

Überlegungen zu den Produktionsstrategien und Betrachtersituationen, welche die Zentralperspektive mit sich bringt, erzeugen einen Diskurs, der auf dem Standpunkt des Betrachters basiert – oder, in zeitgenössischer Terminologie: auf einem Diskurs des Blicks. Ein solcher Diskurs bildete die notwendige Vorgeschichte zur Entwicklung der klassischen Optik, welche die Lichtlinien als Übertragungswege durch transparente Medien ausfindig

KHW_TC_BOOKLET.indd 4 26/11/14 19:26

macht. Diese Übertragungswege sind Produkte der „Sehlinien“, die im griechischen Denken entstanden sind, als man sich vorstellte, dass das Sehen gewissermaßen aus dem Auge oder den Augen des Betrachters ausstrahlt.

Eine ebenso ungerechtfertigte Fiktion wie diese Sehlinien ist der Blick – ein Konzept, das vollständig abgelöst ist von dem physikalischen Verständnis von Licht als „Strahlen“. Die Vorstellung des „Blicks“ ist in einem zeitgenössischen Sinne nicht auf die Logik der Malerei oder des Kinos anwendbar. Die Vorstellung, dass eine kleine Blende irgendwie bedeutungsvoll die Interessen und die optische Einstellung des Betrachters vermittelt, sollte ad acta gelegt werden, wenn ein kohärenter Gedanke über die Perspektive oder über die Beziehung zwischen Betrachtern und kulturellen Gegenständen weiter vertieft werden soll.

Meine Glasarbeiten, *Paintings* betitelt, veranschaulichen die diskursive Differenz zwischen physikalischer Sicht und dem „Blick“. Hier ordnet sich das Sehen entlang zweier paradoxerweise inkompatibler Pfade: einer folgt der Transparenz des Glases; der andere ist die konzeptuelle Anziehungskraft, die auf den Betrachter durch die Anwesenheit des Lochs ausgeübt wird. Tatsächlich steht diese Konfiguration ihrer eigenen formalen Präsentationsweise entgegen; sie leugnet die „‚Enteignung‘ anstatt der ‚Aneignung‘, den ‚Maler ohne Gemälde und Gemälde ohne Maler‘, den ‚Shandyismus‘ und den Formalismus in seiner neuen Ausprägung“ – um Michael Krebbers Formulierung zu verwenden [vgl. Artforum International 46:9, S. 348]. Diese divergierenden Modalitäten spiegeln gewissermaßen ein zeitgenössisches Bewusstsein, dass alles, was gesehen wird, auch Gegenstand der Überwachung ist. Im mechanischen Zeitalter war die primäre Überwachungstechnologie letztlich das Guckloch, obschon die heutige Überwachung ohne Loch funktioniert.

Nichts davon hat irgendetwas mit „Interaktivität“ zu tun. Dennoch wird das Betrachten eines Kunstwerkes – jedes Kunstwerks – in gewissem Sinne als Teilhabe an dessen Besitz verstanden. Diese subjektive Voraussetzung der Aneignung fördert ein falsches Bewusstsein von öffentlichem Raum, eines Allgemeingutes visueller Übereinkünfte und Besorgnis.

Das *Grommet Horn* (ca. 1970) ist eine frühe Klanganalogie zu den *Paintings*. Indem man durch die Gummitüllen, mit denen eine Plastikflasche durchstochen wurde, bläst, lassen sich kleine Geräusche produzieren. Die Verunsicherung darüber, ob der Atem in die Flasche hinein oder aus ihr herausströmen soll, nimmt die Unbestimmtheit der offenen Gefängnistür vorweg, bei der es kein Eingesperrtsein gibt und weder ein Rein noch Raus. Es gibt hier keine Logik von „Freiheit“ oder „Kontrolle“; für den Beobachter gibt es weder Stasis noch Fixpunkt. Die Vorstellung eines unbeweglichen Betrachters war in der Renaissance die Grundvoraussetzung für die

KHW_TC_BOOKLET.indd 5 26/11/14 19:26

Einführung der Zentralperspektive. Aber aus der Distanz, die um zwei Ecken verläuft, gibt es immer nur Bewegung. Nichts steht still – der Galeriebesuch ist eine kontinuierliche Bewegung ohne das, was Tänzer als „stilling hiccups“ bezeichnen. Die Zeit, die man mit der Betrachtung eines Werks verbringt, bevor man sich wieder bewegt, beträgt keine zwei Minuten; sie ist von unbestimmbarer Dauer.

Löcher gelten, vielleicht als ein Produkt männlichen Begehrens, als Möglichkeiten des Ein- und Durchgangs. Die Öffentlichkeit beschäftigt sich mit einer imaginären Metaphorik, die von „Wurmlöchern“, Türspionen, Nadelöhren und Schlüssellöchern als opportunistischen Voraussetzungen zur Penetration reicht. Die geöffnete Zellentür, obschon sie mit einem richtigen Schloss und einem Schlüssel ausgestattet ist, fleht nach diszipliniertem Arrest. Für einen Besucher ist die Gefängniszelle nichtsdestotrotz ein Akkumulator – ein „verletzlicher Akkumulations“-Akkumulator, um Paige Sarlins Begriff aufzugreifen: das heißt, sie funktioniert kulturell als ein Attraktor für den Austausch von Vorstellungen, Ideenfindung, kulturellem Kapital, Energie und Erinnerung [vgl. Sarlin, P. http://reviewsinculture.com/special-issue/review14.html].

Tony Conrad, *Grommet Horn II*, 2005, © Tony Conrad, Courtesy the artist and Galerie Daniel Buchholz, Berlin and Cologne

Tony Conrad Two Degrees of Separation

Gareth Long

Two Degrees of Separation – or *Über zwei Ecken* – is an exhibition by the multi-talented and multi-faceted Tony Conrad (*1940, Concord, New Hampshire, USA), that highlights the different ‘multis’ that make up his complex, yet nuanced practice. As a cultural icon, Conrad has made great contributions to a variety of arenas, but in this exhibition we are excited to focus on his art practice. To even suggest a separation between his

KHW_TC_BOOKLET.indd 6 26/11/14 19:26

kinds of output is misleading, however. In the process of working on and conceiving of this exhibition I spoke to Tony about how uncomfortable I was with the punctuation that I felt belied his practice. One invariably ends up writing those all-too-familar lists, 'composer COMMA musician COMMA filmmaker COMMA artist COMMA performer COMMA...' and these commas, I suggested to Tony, were misleading. As art historian Branden W. Jospeh eloquently spends an entire book pointing out, Conrad is the first true 'crossover artist'. And it's the fluidity and ease with which he crosses over that has been the genesis point for my admiration of Conrad's work. So much breath is spent talking about the perceived rise in interdisciplinary practices today. I think many could take a cue from Tony Conrad.

The idea of this faulty punctuation plays out in the exhibition. A series of glass panels are suspended from the ceiling of the exhibition space. These works, which Conrad titles *Paintings*, have a legible relationship to the glass pavilion structure of Kunsthalle Wien Karlsplatz, but also embody a humorous twofold transparency: each panel of glass has had a small "peep hole" cut into it. Who needs a peep hole in a clear glass screen? These sculptures work as mute-dividers in the space. As a way to separate the different works in the exhibition, they also – being transparent – make it obvious that as an object to fashion boundaries, they fail. In fact, they fail twice. Instead they become a lens through which the other works can be seen. Tony is inviting us to look through these *Paintings*. Arguably, he's imposing a sort of power over the viewer, guiding them to look in a particular way: use the peep hole, don't look through the glass or around the structure.

And this brings us to one of the other major concerns developed in this exhibition. In his work Conrad has long addressed a variety of power structures, and in this exhibition in particular, those surrounding notions of confinement, and transparency – both in terms of social constructs and those imposed by the various media he employs. As a central work in *Two Degrees of Separation/Über zwei Ecken*, Conrad has recreated a jail cell – complete with cot, toilet and sink – that also serves as an object that a video will be both projected on to and through. This video, whose participants include a number of artists such as Tony Oursler and the late Mike Kelley, was shot on 16mm in 1982 and 1983. It was originally started with the expectation that it would be concluded much later, and is now comprised of selections from six hours of footage, separated by blips and shot changes, that depict the antics of oddly indifferent inmates, from nonsensical singing to taunting banter. This jail cell – a replica of the original that still stands in Conrad's Buffalo studio where the film was shot – sits with its door wide open. As Conrad puts it, "Visit my studio; cells beckon one to enter; the open doors promise transparency, not confinement."

To play on an exploitation genre – the "Women in Prison" trope – Conrad is also asking us, as he is with the glass Paintings, to examine how we look, and the power structures that

KHW_TC_BOOKLET.indd 7 26/11/14 19:26

determine our gazes. Having a jail cell visibly situated in a glass box in a park in an extremely busy part of town, can only heighten this.

As with a Skype conversation with Tony, where it's always hard to not keep talking even after an hour has elapsed – there is always more to be said! – it's hard to keep any writing about his work brief. But it's a disservice to the strength of the exhibition to explain it away. The works do much more in the space than I ever could on a page. So with that the only thing I have left to do is to thank those who have worked so hard to make this exhibition come to fruition. Especially to Carol Greene for her support and enthusiasm toward this exhibition. To Nicolaus Schafhausen, the director of Kunsthalle Wien, for the invitation – and privilege – to make this exhibition with Tony. But most of all to Tony himself. Not only has he been an absolute joy to work with, but his generosity of mind and spirit has made this an incredibly rewarding experience.

PAINTING: Two Degrees of Separation

Tony Conrad

When Mike Kelley yells at the prisoners in the cell next to his, he is isolated from us – by his narrative, by the bars, by his death, and by time – since this film was recorded thirty years ago. His spirited ugliness *accumulates* with us, in the "theatrical" way that a viewer accompanies and actualizes minimal sculpture. [See Fried, Michael. "Art and Objecthood".]

The cell door is open: we are there, with Mike again, as a cultural configuration, in an agglutination of outsider values: as outsiders to prison, to death, and to history. Originally the film was begun in the expectation that it would be concluded much, much later, but not after a death, of course. The set here is a replica of the original that still stands in my studio, a replica that like the original, beckons. Visit my studio; the cells bid one to enter; the open doors promise transparency, not confinement.

This is *social* transparency, coupled (through the cell-bar matrix) with *visual* transparency. A composite coupling of social and audio/visual transparency has served as a cultural catalyst more than once: very notably in the case of John Cage's *4' 33"*, which erased the composer; also in the instance of Brunelleschi and Alberti and their implementation of the long-surviving regime of linear perspective.

Brunelleschi's architectural designs demanded an understanding of the rendering of three dimensions as two-dimensional diagrams or paintings. Orthographic diagrams provide one solution to this problem; projective geometry and linear perspective provide another.

Reflections upon the production tactics and viewership situations

KHW_TC_BOOKLET.indd 8 26/11/14 19:26

involved in linear perspective paintings generated a discourse based on point of view – or in contemporary language, a discourse of the gaze. Such a discourse was a necessary antecedent to the development of classical optics, which traces light lines as transmission paths through transparent media. These transmission paths are descendants of the "lines of sight" that arose in Greek thought when it was imagined that sight somehow emanated from the eye or eyes of the viewer.

Just as much an unjustifiable fiction as these *lines of sight* is the *gaze* – a concept that is completely separable from the physical understanding of light "rays." The idea of "gaze" is no longer applicable to the logic of painting or cinema in any contemporary sense. The idea that somehow a small aperture meaningfully conveys the interests and visual engagement of a viewer needs to be set aside if any coherent thought about perspective, or about the relation between viewers and cultural objects, is to develop further.

My glass pieces, titled *Painting*, illustrate the discursive differential between physical vision and the "gaze." Here *seeing* is directed along two paradoxically incompatible pathways: one follows the transparency of glass; the other is engendered by the conceptual magnetism exerted upon the viewer by the presence of the hole. In effect this configuration conflicts with its own formal presentation; it denies "'expropriation' instead of 'appropriation,' 'painters without paintings and paintings without painters,' 'shandyism,' and formalism in its new form" – to use Michael Krebber's terms. [In *Artforum International* 46:9 p.348.] In a sense these divergent modalities reflect a contemporary awareness that everything seen is also subject to surveillance. In the mechanical era the prime surveillance technology was after all the peep-hole, though surveillance today sees without a hole.

None of this has anything to do with "interactivity." However, looking at an art work, any art work, is generally understood to be participating, in a certain sense, in its ownership. This subjective condition of appropriation encourages a false awareness of public space, of a commons of visual apprehension and understanding.

The *Grommet Horn* (ca. 1970) is an early sonic analog of the *Painting*s. Tiny noises may be produced by blowing out through grommets that puncture a plastic bottle. The confusion of whether breath shall pass in or out of the bottle presages the indeterminacy of the open jail cell, in which there is no confinement and neither in nor out. As in the other pieces, there is no logic here of "freedom" or "control;" no stasis or fixed point remains for the observer. The conception of a stationary viewer was the founding principle for the introduction of linear perspective in the renaissance. But at the distance of two degrees of separation there is always only movement. Nothing is still – the gallery visit is in continuous motion, without what dancers call "stilling hiccups." The time spent examining a work before moving on is not 2 minutes; it is indeterminate.

KHW_TC_BOOKLET.indd 9 26/11/14 19:26

Perhaps as a product of male desire, holes are thought of as opportunities for passage and entry. The public occupies itself with imaginary imagery as diverse as “wormholes”, peep-holes, pinholes, and keyholes as opportunistic conditions for penetration. The open jail cell, though fitted with a true lock and key, begs the issue of disciplined confinement. Instead, for a visitor the jail cell is an accumulator – a “vulnerable accumulation” accumulator, to invoke Paige Sarlin’s term: that is, it functions culturally as an attractor for interchanges of conception, ideation, cultural capital, energy, and memory. [See Sarlin, P. http://reviewsinculture.com/special-issue/review14.html]

Impressum
Colophon

Kunsthalle Wien GmbH

Direktor Director:
Nicolaus Schafhausen

Kaufmännische Geschäftsführerin
CFO: Ursula Hühnel-Benischek

Kurator Curator:
Gareth Long

Ausstellungsmanagement
Exhibition management: Martina Piber

Bauleitung Construction Management:
Johannes Diboky

Technik Technicians:
Beni Ardolic, Frank Herberg,
Mathias Kada, Othmar Stangl

Externe Technik External Technicians:
Danilo Pacher, Harald Adrian, Hermann Amon (audio, video), Dietmar Hochhauser

Ausstellungsaufbau Art Handling:
Scott Hayes, Johann Schoiswohl

Marketing: Dalia Ahmed, Katharina Baumgartner, Bernadette Vogl, Juliane Bischoff (**Praktikantin** Intern)

Presse und Kommunikation
Press and Communication:
Katharina Murschetz, Stefanie Obermeir, Hannah Koceva (**Praktikantin** Intern)

Kuratorin des Veranstaltungsprogramms
Curator Public Program:
Vanessa Joan Müller

KHW_TC_BOOKLET.indd 10 26/11/14 19:26

Vermittlung Education:
Belinda Hak, Anna May,
Matthias Nothnagel (**Praktikant** Intern)

Kunstvermittler/innen Education Team:
Wolfgang Brunner, Daniela Fasching,
Maximilano Kostal, Ursula Leitgeb,
Alexandra Matzner, Martin Pfitscher,
Michael Simku

Assistenz der Geschäftsführung
Assistant CFO:
Sigrid Mittersteiner

Buchhaltung
Finances:
Mira Gasparevic, Doris Hauke

Besucherservice Visitor Service:
Christina Zowack

© Kunsthalle Wien, 2014

Die Kunsthalle Wien GmbH ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

Kunsthalle Wien GmbH is Vienna's exhibition space for international contemporary art and discourse.

KHW_TC_BOOKLET.indd 11 26/11/14 19:26

Mehr Informationen zu Führungen und Vermittlungsprogramm:

For information on tours and education program:

+43 (0)1 5 21 89-33
vermittlung@kunsthallewien.at
kunsthallewien.at/education
blog.kunsthallewien.at
facebook.com/KunsthalleWien
instagram.com/KunsthalleWien
twitter.com/KunsthalleWien
#Tony

Kunsthalle Wien Karlsplatz
Treitlstraße 2
1040 Wien, Austria

Öffnungszeiten
Täglich 10 – 19 Uhr, Do 10 – 21 Uhr

Opening hours
Daily 10 am – 7 pm, Thu 10 am – 9 pm

WIEN KULTUR DER STANDARD
FALTER thegap ORF 1
snipcard®