

Lazar Lyutakov

Recession

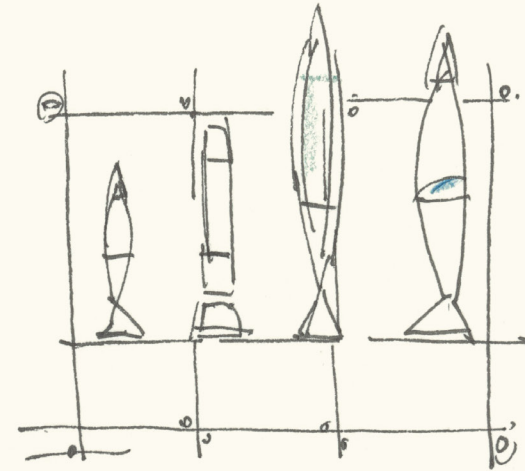
Secession Lazar Lyutakov

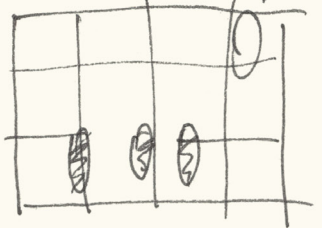
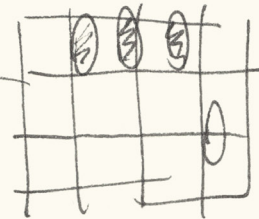
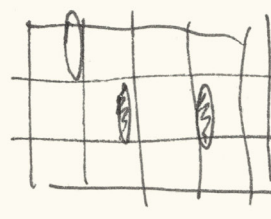
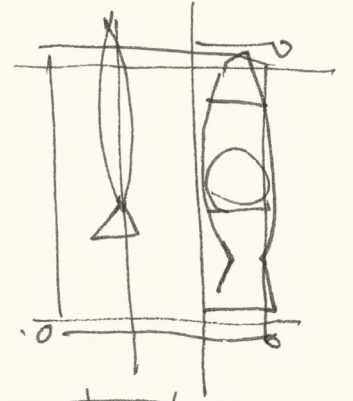
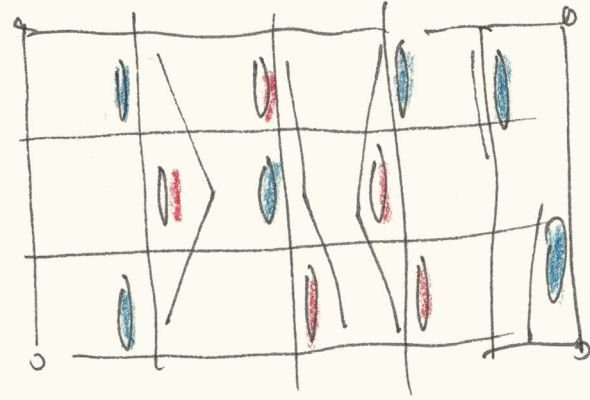
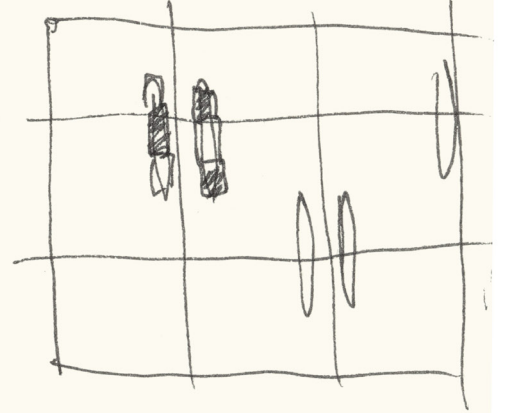
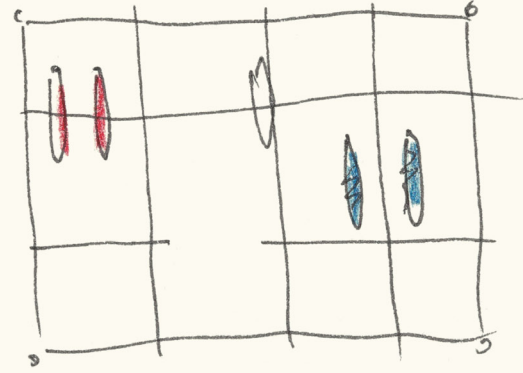
Preliminary Version / Vorläufige Fassung

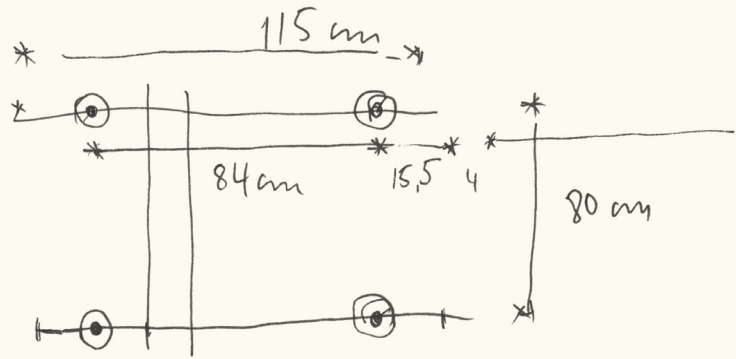
The final version including exhibition views will be published at the end of July 2023
Die finale Fassung mit Ansichten der Ausstellung erscheint Ende Juli 2023

16	Message in a bottle, Kristian Vistrup Madsen
26	Flaschenpost, Kristian Vistrup Madsen
33	Lava Lamps and the Monetization of Chaos, Stephen Zepke
43	Lavalampen und die Monetisierung des Chaos, Stephen Zepke

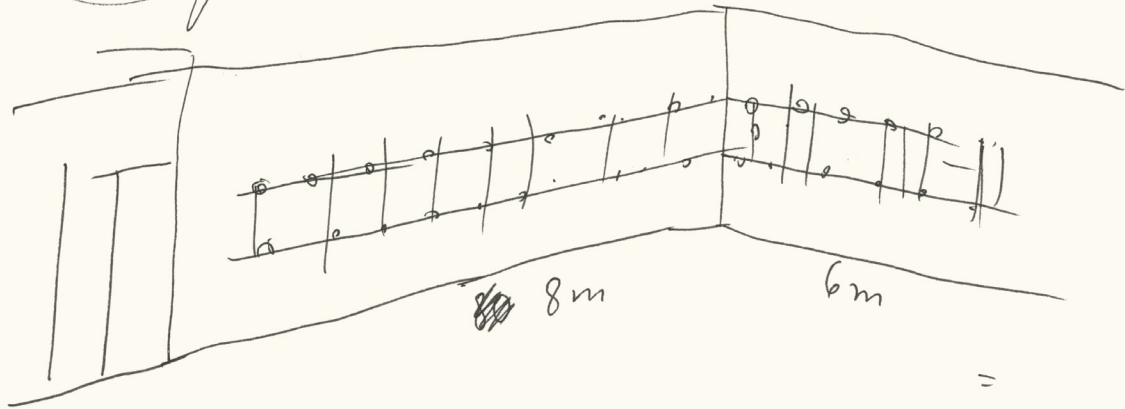
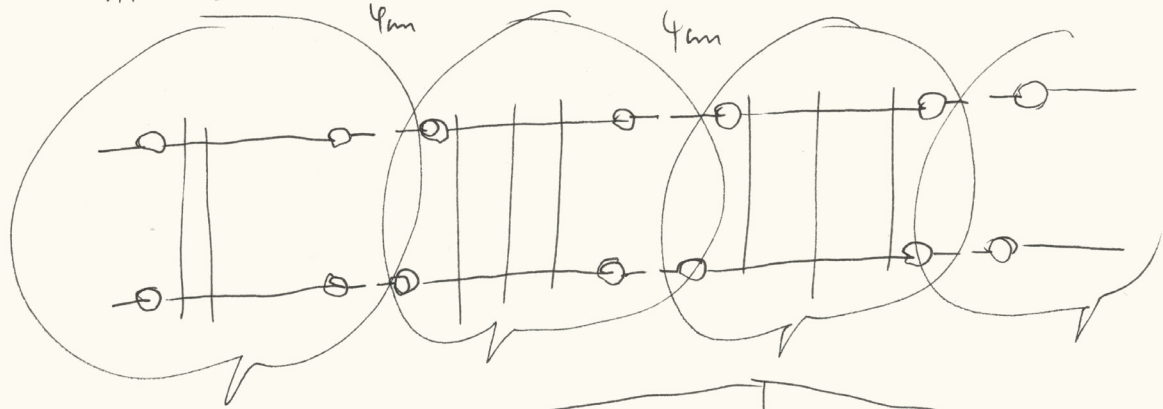
S1





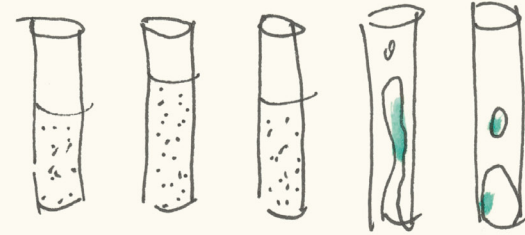


115 x 80

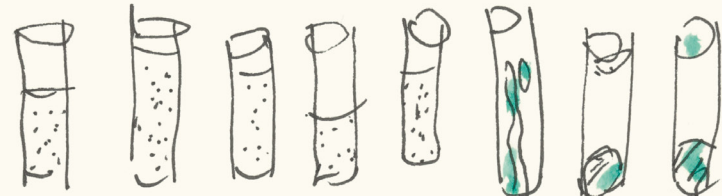
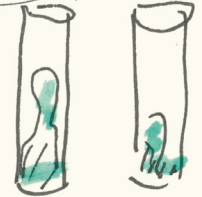


Stabring 70 mm ~ 10 Stück

12 Elemente

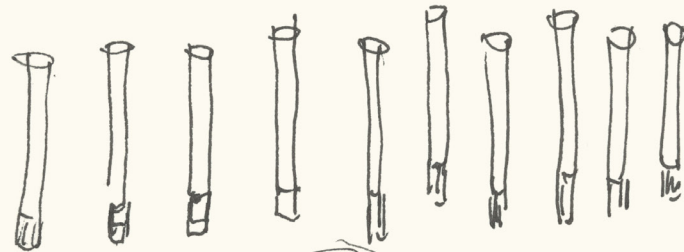


GL140XL
5x XXL
10x XL



x 15

GOOLAMP: Ø140XL: 5 Glitzer
4 LAVA, XXL: 3 Glitzer
3 LAVA



x 10



x 3



x 50



GRANDE
x 4



ASTRO
x 6-8



GL200
x 3



GOOLAMP
6x

11.06.2019

11.06.2019



(W) - 35
 (F) - 18
 (A) - 8
 (S) - 5
 (A) - 15

} (35)
 } (46)

(81) + 81

Kable 2m
 (W) 34 0009
 1 00
 Kabel 10m

(35) → All black?

18 0000 9w + 9b
 18 000 9w + 9b
 10 00 5w + 5b

9x 0000

4 x 3m · |||
 1 x 10m
 2 x 2m
 1 x 6m

4x3m
 1x10m
 2x2m
 1x6m

9x 000
 1 x 7m
 2 x 2m

6x3m
 1x7m
 2x2m

5x 00
 3x3m
 1x6m
 1x8m

3x3m
 1x6m
 1x8m

9x 0000

3 x 3m · |||
 2 x 6m ||
 2 x 5m ||
 3 x 8m |||

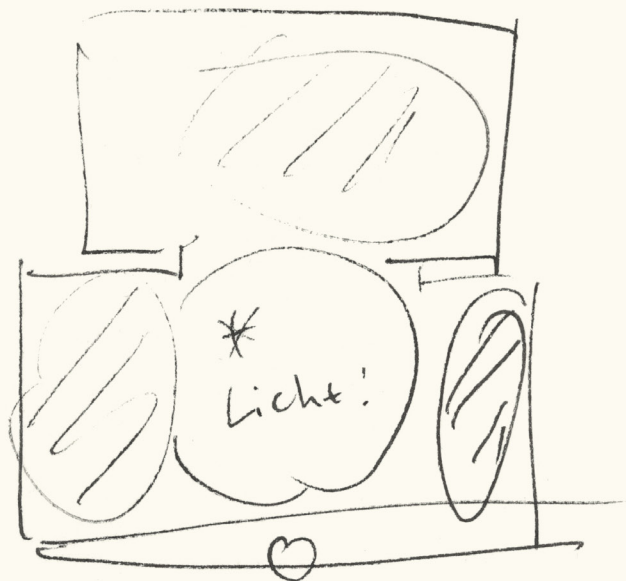
3x3m
 2x6m
 2x5m
 3x8m

9x 000
 6 x 3m
 1 x 10m
 2 x 5m

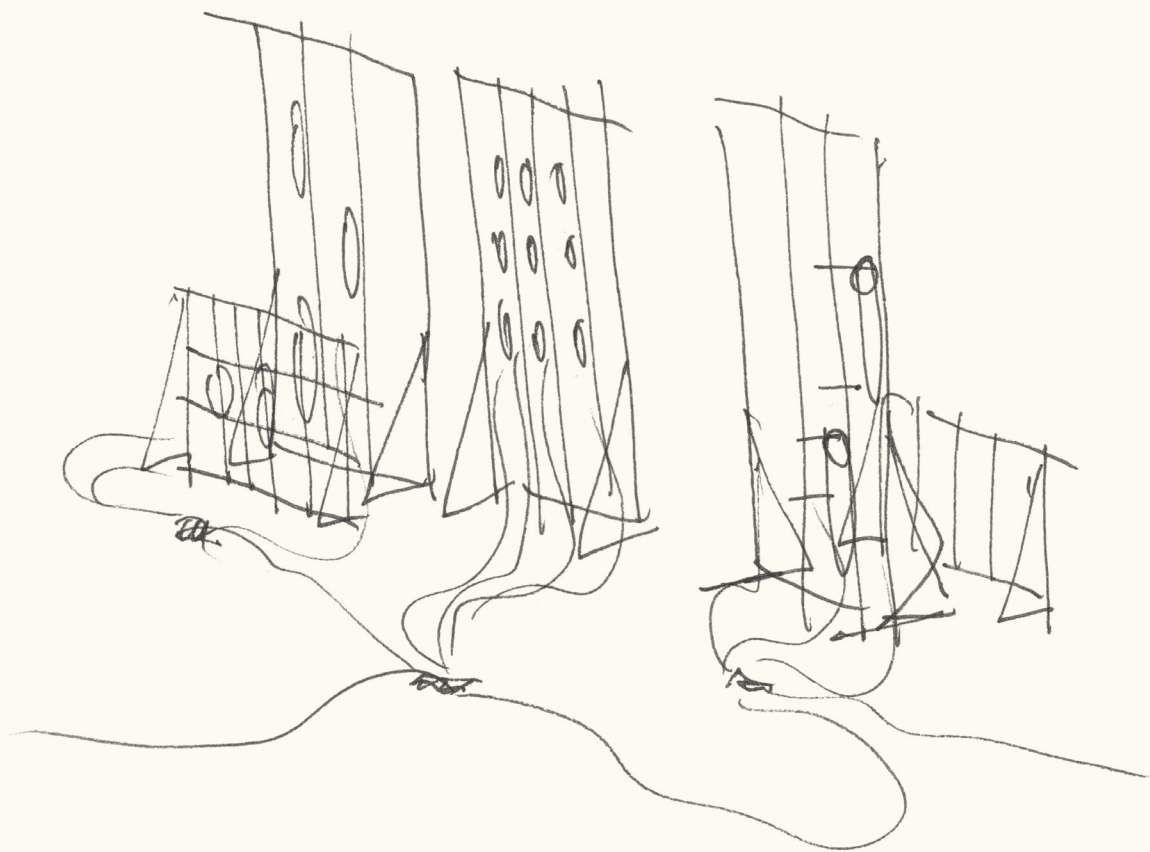
6x3m
 1x10m
 2x5m

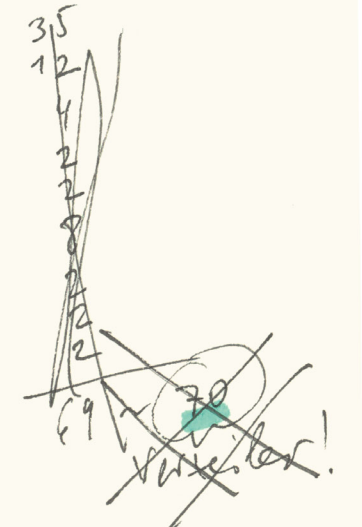
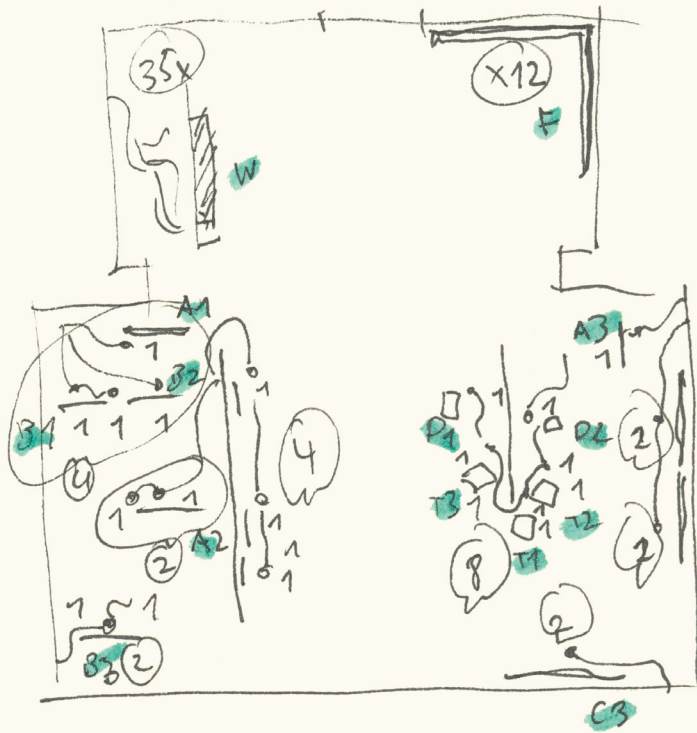
5x 00
 5 x 3m

5x3m



s o





+ 35
 12
 4
 2
 2.
 4
 8
 2
 2
 2
 2
 1
 73 4 75
 74

Message in a Bottle

Kristian Vistrup Madsen

Beautiful? Sad? Hot? What will be the accumulative effect of Lazar Lyutakov's lava lamps when installed in the hall of the Secession? I've never seen so many lava lamps in one place; it's impossible to know. It seems to me that the *feeling* that they inspire – whether excitement, fatigue, or a kind of electrically induced headache – will be crucial to what they *mean*, and so, at a temporal distance of weeks and months away, all I can do here is speculate. But the more I speculate, the more I think that the question of their effect will not be so easily answered by visitors to the exhibition, either – so eccentric these objects, so bizarre this situation. So, perhaps, I'm as well-positioned as anyone to speak? Perhaps it *should* actually be precisely for someone *outside* to say what it feels like *in there*?

On a visit to Lyutakov's studio on a cold day in February, the wax congealed inside the many vessels took some time to warm up into motion. We talked about counterculture, new age spirituality, youth movements. Something that I didn't know is that early versions of the lava lamp were envisioned as sleek desk objects for business executives, the kind that might sit alongside a Newton's cradle or a miniature Zen garden. But, of course, the shift in postwar society onto youth as its primary engine would have it otherwise. We also talked about spectacle, a problem in the lexicon of contemporary art not unrelated to kitsch. Will an object made to mesmerize be able to inspire critical reflection?

Lyutakov's work usually has, if any, a pretty oblique relationship to the spectacular. His display of metal hats at Simian in Copenhagen struck me as demonstratively cold. His collected varieties of the Feiyue kung fu shoe are almost stubborn in their plain exhibition, lined up on the floor, and the cheap drinking glasses used for beer in Vietnam even caused some public scandal in Bulgaria along the lines of "is this supposed to be art?", etc. It's just that this time, the entire *raison d'être* of the object he happens to have chosen is its ability to wow. In *The Society of the Spectacle*, Guy Debord declared that "The spectacle is capital accumulated to the point where it becomes image."¹ But as I think about Lyutakov's lava lamps in the lineage of the Feiyue shoes, the Vietnamese glasses, and the plastic lamps, also at Simian, shoddily assembled from bowls and cups, what there is *not* in his work is the static, resolved quality of "image." Rather, Lyutakov installs a sense of doubt as to what is actually on display here.

As such, I'll speculate that this is not so much a case of accumulation, but, to use David Joselit's term, *aggregation*: "an array of objects that embody entirely different values or epistemologies."² Deviating somewhat from Joselit's proposal in which "unlike things may occupy a common space,"³ the hundred-plus lava lamps make a scenario in which things that are thought to be not only very alike but also very particular, come to appear contradictory by way of their multiplication. Even in the studio, it was quickly apparent how different the lava lamps actually are, how imperfect. Some are hand-filled in Britain by the same company that invented them in the 60s, others mass-produced in China. Some are space-age, others post-grunge, and others still – the jade-hued Chinese specimen, for instance – outcomes of entirely different histories. As Joselit also argues, such asynchrony is one of the main characteristics of the aggregate. And so – at least, I imagine, here, now, weeks and months away – Lyutakov's aggregation of the lava lamp does not affirm its ontological stability by dazzling its audience into passivity, but tugs at the rug beneath it. In fact, what makes the lava lamp such apt material for Lyutakov's work is that its life as an object, to a great extent, mirrors the volatile trajectories of art in the twentieth century. That is, when we talk about art, we are also talking about lava lamps, and vice versa.

When the lava lamp launched in 1963, abstraction migrated from the canvas into a glass vase in the shape of a rocket just as President Kennedy promised to land a man on the moon. Ab-Ex had tipped into ubiquity, into living rooms and discourses everywhere. The inventors of what was called The Astro Lamp – Crestworth Ltd. (today: Mathmos Ltd.), a company based in Poole, Dorset – described it as a conversation stimulant: "Everyone may not like the 'Astro' lamp when they see it for the first time, but they can never ignore it. It will gain their attention and eventually their admiration"⁴ – in that sense, much like modern art. In fact, in the manual that the company sent to distributors, what they call an "an emotional product" is described as we would a work of art:

“Psychologists say that the basic, lasting attraction is Freudian. We say that the attraction lies in the ability of the ‘Astro’ lamp to portray the ever-changing patterns of our very existence. The way the whole movement begins from nothing, to rise and grow into maturity, before spreading out to cast off its ‘offspring’ and then ‘die’, is surely the very cycle of life itself.”⁵

Here, with their à la mode mix of psychoanalysis and existentialism, the Crestworth booklet answers the question of the content of abstraction that many art historians would be hard pressed to answer today. The discursive framing of the “Astro” lamp contains the intellectual ambitions of high modernism, as well as anticipates the narcissism that would be its outcome: we will be enthralled by our own self as though it was an image of the entire world.

In his essay for the exhibition *The Whole Earth*, Anselm Franke posits that the first photograph of Earth seen from space, published by NASA in 1968, replaced the mushroom cloud as the most emblematic picture of the 20th century. With that picture, he argues, “the expansion into the exterior of space now produces the ultimate, immanent planetary interior ... the expansive gaze, previously directed outwards, returns on itself to spread the paradoxical message that there is no longer any outside.”⁶ As Crestworth Ltd. also asserted, the lava lamp presents both the expansiveness of outer space and the limitlessness of the human interior, “certainly not just a lamp but the embodiment of tranquility, mystery, romance and fascination.”⁷ Freud taught that the Ego, which we tend to think of as autonomous and unitary, is merely the facade for the vast unconscious of the Id. But perhaps he underestimated the “mystery” and “fascination,” the religious feeling that such vastness evokes. It’s something to get lost in, Freud admitted: “It is not easy to deal scientifically with feelings.”⁸

And yet, much technological innovation seems to have sprung precisely from feeling. All the guests at Apple founder Steve Jobs’s memorial service in 2011 were given a book about spiritual enlightenment: Paramahansa Yogananda’s *Autobiography of a Yogi* (1946). “If you look back at the history of Steve and that early trip to India ... he had this incredible realization that his intuition was his greatest gift,” Jobs’s friend, the software billionaire Marc Benioff told *Business Insider* after the event. “He needed to look at the world from inside out... his message was to look inside yourself and realize yourself.”⁹ His parting gift encapsulates how the lava lamp became the screensaver in the same way as “the ever-changing patterns of our very existence” made the blueprint for network technology.

The relationship between spirituality and abstraction as formal innovation in modernism, of course, was evident from the beginning, say, in the shared interest of Hilma af Klint and Wassily Kandinsky in Theosophy. But it is clear that neither Freud nor the Viennese Secessionists who shared the city with

him in the first decades of the 20th century were naive about what would come of this modern preoccupation with the human interior. Looking at the contorted bodies and piercing eyes in Egon Schiele’s intensely psychological (self-)portraits, certainly not Yoganandic enlightenment, CIA-sponsored Ab-Ex Freedom, Silicon Valley’s tech-utopia, or the lava lamp’s promise of “boundless amusement.”

Rather, Vienna’s early modern moment was characterized by the same anxious deadlock that dimmed the lights on the 1990s. Gustav Klimt’s so-called *Faculty Paintings* (1900-1907) for the University of Vienna – meant to depict Philosophy, Medicine, and Jurisprudence – were all rejected for being too moody and mysterious. They were, like lava lamps, “emotional products,” interior portraits, but at a time when the outside had not yet, as with Franke’s “Earthrise,” disappeared. When the lava lamp came back in fashion in the 90s – like the recent Netflix documentary about another 60s reboot, Woodstock ’99, titled *Trainwreck* also showed – it did so as part of a drug-fueled, nihilistic meltdown. If, as Karl Kraus assessed, Vienna before WWI was a “laboratory of destruction,” in the final decade of the last millennium the experiment was being staged again if only for the hell of it.

Woodstock and the lava lamp were both signifiers detached from whatever they used to signify – counterculture, youthful optimism, peace and love – and accumulated, in Debord’s words, to the point where they had become a spectacularly empty image. From the Laboratory of Destruction, through the Summer of Love to the End of History, the idea, famously purported by Jean-François Lyotard, that postmodernism is modernism’s “nascent state” becomes so literal as to collapse the entire timeline of the century into a single moment of distress in the same way that human consciousness and the universe was made to fit into an “Astro” lamp.¹⁰ It is this darkness which, from my perspective of months away, I suspect will creep into Lyutakov’s exhibition, too – brightly lit though inevitably it will be. Because there is in the silent movement of the wax blobs, the aquatically shimmering glitter, and the blank lab-like grid structures and carts that hold the lamps, an over-arching sense of post-ness, of something abandoned – hopes, ideas – whether political, scientific or aesthetic.

With the pensiveness it inspires, the lava lamp is an object that inherently defers meaning in the same way that the meaning of this exhibition is deferred to me. We could say that lava lamps stage a situation of limbo, something begun but always-already never resolved. The limbo’d temporality of the lamp – and the history of the twentieth century that it relays – brings us back to its status in Lyutakov’s work as aggregate. Modernism, argues Joselit, has been displaced by “loosely related aesthetic tendencies”¹¹ such as postmodernism and pluralism, which together make up the idea of “the contemporary,” not as an adjective but a noun. One problem locked into the notion of the contemporary is that it “unconsciously reinscribes a model of temporal

progression that was fundamental to modernism.”¹² Except, the con- of contemporary means “with.” Here, in this “innocuous ‘with’,” modernism’s claim to the *avant* is replaced by a willful obliviousness to “the dramatically uneven development of globalization.” Uneven development, concludes Joselit, “carries with it asynchrony, not contemporaneity.”¹³

And so it is to their asynchrony that we should pay attention if we want objects to come alive as aggregates. Lyutakov’s work, we might say, makes a display of difference as asynchrony. Summed up into a prefix, his series of pendant lamps, begun in 2006 – almost-familiar assemblages of bowls, cups, and various other household vessels – are not *con-* as in “with,” but *a-* as in “without,” connoting a kind of dissonance or lack of resolve. The lamps signify in every possible direction: at the frayed edges of the home-made, the mute coldness of mass production, the aspirational homeware of the “Former East,” and the bourgeois design world that stretches from the Mediterranean to the North Sea, from Alessi through Vitra to Fritz Hansen, the bounty of a certain class. A certain class: a Venetian Palazzo in summer and the Vietnamese glasses that took on the air of Murano, the cultural dignity bestowed by the over-educated and underpaid people that fly in to inflate the historical significance of what is shown there. You change one thing and it changes everything, and still nothing at all has changed: The object-aggregate remains.

The aggregate – Joselit again – “exemplifies the deep structure of globalisation,”¹⁴ and as such, from a European perspective, contains within it the loss of one-way, capital-H, History. Lyutakov might now be able to look back to the Bulgaria of his childhood and the supermarkets with their single type of oil or flour or laundry detergent and think that it was beautiful in the exact proportion that capitalism has lost its shine, its colorful plurality become a language of destruction. In these objects, so much lostness, so much past, and so many realities in the place of whatever we think was there to begin with. Perhaps the story of every aggregate is the story of globalised capitalism in the same way as when we talk about art, we are also talking about lava lamps – *and vice versa*.

For the lava lamp – as we meet it in Lyutakov’s installation, too – exemplifies this “deep structure.” From the first specimens out of Poole, Dorset, to the swollen aquaria collected by keen connoisseurs today, and the collectively sublime, though individually poor, jade plastics of the *Wall of Entropy*, asynchrony abounds. Some lids are off, some wax has clotted, some wistfulness to their childish appeal. A scent of anxiety, perhaps, even – this I can only speculate – to the heat that they emit; a feeling of being already way past the point. The collection is not even encyclopedic or archival, but fairly arbitrary, subject to availability, affordability. When we talk about lava lamps, modernism starts to lose its bearings. Here is a great inside but with the doors unlocked and windows left wide open, as if it was all just a game we played

and it would be possible to simply walk back out. All that talk of newness, innovation, self-realization. *The Autobiography of a Yogi*. The first personal computer. The End of History. Pure language; just a game. We could do as children do and say that we are not playing anymore. We could decide, right here and right now, in a room full of lava lamps, that the game is over.

- 1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995, p. 24.
- 2 David Joselit, “On Aggregators,” in *October*, vol. 146 (Fall 2013), pp. 3-18, p. 13.
- 3 Ibid.
- 4 “Astro Lamps Stockists Manual,” <http://frink.machighway.com/~edwardcr/keepbubbling/crestworthastrostockistsmanual.html> (accessed April 14, 2023).
- 5 Ibid.
- 6 Anselm Franke and Diedrich Diederichsen, *The Whole Earth*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2013.
- 7 “Astro Lamps Stockists Manual,” <http://frink.machighway.com/~edwardcr/keepbubbling/crestworthastrostockistsmanual.html> (accessed April 14, 2023).
- 8 Sigmund Freud, “Civilization and Its Discontents,” in *The Standard Edition*, vol. XXI. Edited by James Strachey, translated by Joan Riviere. New York: Vintage, 2001, p. 65.
- 9 “The Last Gift Steve Jobs Gave To Family And Friends Was A Book About Self Realization” <https://www.businessinsider.com/steve-jobs-gave-yoganandas-book-as-a-gift-at-his-memorial-2013-9> (accessed April 14, 2023).
- 10 Jean-François Lyotard, “Answering the question: What is postmodernism?” in *Anthology of Literary Theory*, p. 416.
- 11 David Joselit, “On Aggregators”
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.

1, 2 Lazar Lyutakov, *Way of the Sand*, 2019
Bia Hoi glasses, acrylic glass, metal bolts / Bia Hoi Gläser, Acrylglas, Metallbolzen
Dimensions variable / Größe variabel
Installation view at Bulgarian Pavilion, 58th La Biennale di Venezia /
Installationsansicht Bulgarischer Pavillion, 58. Venedig Biennale



1



2



3



4

- 3, 4 Lazar Lyutakov, *Lamp Series*, ongoing since / fortlaufend seit 2008
plastic vessels, electrical components / Kunststoffbehälter, Elektroteile
Dimensions variable / Größe variabel
Installation view / Ausstellungsansicht evn collection extern, Plovdiv, 2019
- 5 Lazar Lyutakov, *Feiyue*, 2015
6 pair of sport shoes / 6 Paar Sportschuhe
Dimensions variable / Größe variabel
Installation view / Ausstellungsansicht Vienna Biennale, MAK, Vienna / Wien, 2015



5

Flaschenpost

Kristian Vistrup Madsen

Schön? Traurig? Heiß? Welche Gesamtwirkung werden Lazar Lyutakovs Lavalampen nach der Installation im Saal der Secession erzeugen? Ich habe noch nie so viele Lavalampen an einem Ort gesehen; das lässt sich nicht abschätzen. Meines Erachtens wird das *Gefühl*, das sie hervorrufen – sei es Begeisterung, Ermüdung oder so etwas wie elektrisch ausgelöste Kopfschmerzen – über ihre Bedeutung entscheiden, und so kann ich jetzt, Wochen und Monaten vorher, nur darüber spekulieren. Doch je länger ich spekuliere, desto mehr glaube ich, dass es auch den Besucher*innen der Ausstellung schwerfallen wird, die Frage nach der „Wirkung“ zu beantworten – zu exzentrisch sind die Objekte, zu bizarr die Umstände. Kann es sein, dass ich deshalb so gut wie jede*r andere dazu geeignet bin, mich zu äußern? *Soll* vielleicht sogar jemand von *außen* darüber sprechen, wie es sich *dort drinnen* anfühlt?

Als ich Lyutakov an einem kalten Februartag in seinem Atelier besuchte, dauerte es einige Zeit, bis sich das Wachs in den vielen Gefäßen erwärmte und in Bewegung setzte. Wir unterhielten uns über Gegenkultur, New-Age-Spiritualität, Jugendbewegungen. Es war mir neu, dass die ersten Lavalampen als elegante Dekoration für Manager*innen-Schreibtische gedacht waren, passend zu einem Newtonpendel oder vielleicht einem Miniatur-Zen-Garten. Das änderte sich natürlich, als die Jugend zum treibenden Motor der Nachkriegsgesellschaft wurde. Wir unterhielten uns auch über das Spektakel, ein problematischer, nicht vom Kitsch zu trennender Begriff im Wörterbuch der zeitgenössischen Kunst. Kann ein Gegenstand, der faszinieren soll, zu kritischer Reflexion anregen?

Die meisten von Lyutakovs Arbeiten haben, wenn überhaupt, eine ziemlich indirekte Beziehung zum Spektakel. Die Metallhüte, die er im Simian in Kopenhagen ausgestellt hat, fand ich demonstrativ kalt. Die gesammelten Kung-Fu-Schuhe der Marke Feiyue wirkten fast störrisch in ihrer unscheinbaren Präsentation nebeneinander auf dem Fußboden, und die billigen Gläser, aus denen in Vietnam Bier getrunken wird, sorgten in Bulgarien nach dem Motto „Soll das Kunst sein?“ sogar für einen öffentlichen Eklat usw. Diesmal allerdings besteht die Daseinsberechtigung der von Lyutakov ausgewählten Objekte ausschließlich in ihrem Wow-Effekt. In *Die Gesellschaft des Spektakels* erklärt Guy Debord: „Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Grad der Akkumulation, dass es zum Bild wird.“¹ Doch wenn ich Lyutakovs Lavalampen in eine Linie mit den Feiyue-Schuhen, den vietnamesischen Gläsern und den ebenfalls im Simian gezeigten, schlampig aus Schalen und Bechern zusammengesetzten Plastiklampen stelle, findet sich in seinen Arbeiten eben *nicht* die statische Abgeschlossenheit des „Bildes“. Vielmehr installiert Lyutakov Zweifel daran, was hier eigentlich ausgestellt wird.

Insofern mutmaße ich, dass es sich hier nicht um einen Fall von Akkumulation handelt, sondern, mit David Joselit gesprochen, um einen Fall von *Aggregation*: „ein ganzes Spektrum an Objekten, die grundverschiedene Werte und Epistemologien verkörpern“.² Leicht abweichend von Joselits Aussage, dass „ungleiche Dinge einen gemeinsamen Raum besetzen können“³, erschaffen die über 100 Lavalampen ein Szenario, in dem Dinge, die nicht nur als sehr ähnlich, sondern auch als sehr besonders gelten, durch ihre Vervielfältigung widersprüchlich erscheinen. Sogar im Atelier wurde schnell deutlich, wie unterschiedlich, wie unvollkommen die Lavalampen eigentlich sind. Einige wurden in Handarbeit von demselben britischen Unternehmen gefertigt, das sie in den 1960ern erfunden hat, andere kommen aus chinesischer Massenproduktion. Manche stammen aus dem Weltraumzeitalter, andere aus der Post-Grunge-Ära, wieder andere – beispielsweise die jadefarbenen chinesischen Exemplare – haben einen ganz anderen historischen Hintergrund. Laut Joselit ist diese Asynchronität ein Hauptmerkmal des Aggregats. Und so – zumindest in meiner Vorstellung, jetzt, Wochen und Monate vorher – bekräftigt Lyutakov durch die Aggregation der Lavalampe gerade nicht ihre ontologische Stabilität, indem er das geblendete Publikum in einen Zustand der Passivität versetzt, sondern zieht am Teppich darunter. Tatsächlich ist die Lavalampe als Material deshalb so geeignet für Lyutakovs Arbeit, weil ihr Leben als Objekt in hohem Maße den wechselhaften Verlauf der Kunst im 20. Jahrhundert widerspiegelt. Das heißt, wenn wir über Kunst sprechen, sprechen wir auch über Lavalampen, und umgekehrt.

Als die Lavalampe 1963 auf den Markt kam, wanderte die Abstraktion von der Leinwand in ein Glasgefäß in Form einer Rakete – just als Präsident Kennedy versprach, eine bemannte Raumfähre zum Mond zu schicken. Der abstrakte Expressionismus war in Wohnzimmern und Diskursen omnipräsent. Der Hersteller, das in Poole, Dorset, ansässige Unternehmen Crestworth Ltd. (heute

Mathmos Ltd.), bezeichnete die „Astro Lamp“ getaufte Lampe als gesprächs-anregend: „Nicht allen mag die ‚Astro‘-Lampe auf den ersten Blick gefallen, doch sie können sie nicht übersehen. Sie wird ihre Aufmerksamkeit und schließlich ihre Bewunderung erringen“⁴⁴ – in dieser Hinsicht also ganz ähnlich wie moderne Kunst. Tatsächlich wird die als „emotionales Produkt“ beworbene Lampe in der Broschüre, die das Unternehmen an seine Händler verschickte, so beschrieben, wie wir ein Kunstwerk beschreiben würden:

„Psycholog:innen nennen die elementare, dauerhafte Anziehung freudianisch. Wir sagen, die Anziehung der ‚Astro‘-Lampe besteht darin, dass sie die sich stetig wandelnden Muster unseres Daseins abbildet. Die Art, wie alle Bewegung aus dem Nichts aufsteigt und zur vollen Reife wächst, sich dann ausbreitet, um ihren ‚Nachwuchs‘ abzuwerfen und schließlich zu ‚sterben‘, entspricht zweifellos dem Kreislauf des Lebens.“⁴⁵

Mit dieser modischen Mischung aus Psychoanalyse und Existenzialismus beantwortet die Broschüre die Frage nach dem Gehalt von Abstraktion, die heute viele Kunsthistoriker*innen in arge Verlegenheit stürzen würde. Das diskursive Framing der „Astro“-Lampe enthält die intellektuellen Ambitionen der Hochmoderne und nimmt obendrein den Narzissmus vorweg, zu dem sie führen sollte: Wir sind von unserem eigenen Ich gefesselt, als wär es ein Abbild der ganzen Welt.

In seinem Essay zur Ausstellung *The Whole Earth* stellt Anselm Franke fest, dass das erste aus dem Weltraum aufgenommene Foto von der Erde (*Earthrise*) nach seiner Veröffentlichung durch die NASA 1968 den Atompilz als das emblematischste Bild des 20. Jahrhunderts ablöste. Mit diesem Bild, schreibt er, „produziert die Expansion in das Außen des Weltraums nunmehr den ultimativen, immanenten planetarischen Innenraum“, zu einem Zeitpunkt, „als der bis dahin expansiv nach außen gerichtete Blick sich zurückrichtete, um die paradoxe Nachricht zu verbreiten, dass es kein Außen mehr gibt“⁴⁶. Wie Crestworth Ltd. ebenfalls beteuerte, stellt die Lavalampe sowohl die Ausdehnung des Weltraums dar als auch die Grenzenlosigkeit des menschlichen Inneren – sie ist also „mitnichten nur eine Lampe, sondern der Inbegriff von Ruhe, des Geheimnisvollen, von Romantik und Faszination“⁴⁷. Freud hat uns gelehrt, dass das Ich, das wir uns als selbstständig und einheitlich vorstellen, nur als Fassade für den unermesslich großen unbewussten Raum des Es dient. Vielleicht hat er das „Geheimnisvolle“ und die „Faszination“, das religiöse Gefühl unterschätzt, das diese Unermesslichkeit hervorruft. Freud gab selbst zu, dass man sich darin verlieren kann: „Es ist nicht bequem, Gefühle wissenschaftlich zu bearbeiten.“⁴⁸

Und doch scheinen viele technische Innovationen aus dem Gefühl zu entspringen. Bei der Trauerfeier für Apple-Gründer Steve Jobs 2011 wurde jedem Gast ein Buch über spirituelle Erleuchtung überreicht: Paramahansa Yoganandas *Autobiographie eines Yogi* (1946). „Wenn man auf Steves Geschichte und die

frühe Reise nach Indien zurückblickt [...], kam er dort zu der unglaublichen Erkenntnis, dass seine größte Gabe seine Intuition war“, sagte Jobs' Freund, der Software-Milliardär Marc Benioff, später in einem Gespräch mit *Business Insider*. „Er musste von innen heraus auf die Welt blicken [...], seine Botschaft lautete, in sich hineinzuschauen und sich selbst zu verwirklichen.“⁴⁹ Jobs' Abschiedsgeschenk bringt auf den Punkt, dass die Lavalampe in gleicher Weise zum Bildschirmschoner wurde, wie „die sich stetig wandelnden Muster unseres Daseins“ die Vorlage für die Netzwerktechnologie lieferten.

Die Verbindung von Spiritualität und Abstraktion als formale Neuerung in der Moderne war natürlich von Anfang an sichtbar, etwa in Hilma af Klints und Wassily Kandinskys gemeinsamem Interesse an der Theosophie. Fest steht jedoch, dass weder Freud noch die Kunst der Wiener Secessionist*innen, die sich die Stadt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit ihm teilten, blauäugig gegenüber dem waren, was aus der modernen Beschäftigung mit dem Inneren des Menschen hervorgehen würde. Betrachtet man zum Beispiel mit Egon Schieles „psychologisierendem Blick“ die verzerrten Körper und die stechenden Augen – oft seine eigenen – auf seinen Gemälden, sieht man keineswegs yoganandische Erleuchtung, die vom CIA finanzierte Freiheit des abstrakten Expressionismus, die technische Utopie des Silicon Valley oder das von der Lavalampe versprochene „grenzenlose Vergnügen“.

Vielmehr war Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom gleichen ängstlichen Stillstand gekennzeichnet, der seine Schatten auch auf die 1990er warf. Gustav Klimts sogenannte *Fakultätsbilder* (1900–1907) für die Universität Wien – sie sollten die Fakultäten Philosophie, Medizin und Jurisprudenz darstellen – wurden allesamt als zu stimmungsvoll und rätselhaft abgelehnt. Sie waren wie die Lavalampen „emotionale Produkte“, Innenansichten, jedoch zu einer Zeit, als das Außen, wie es Franke anhand von *Earthrise* beschreibt, noch nicht verschwunden war. Als die Lavalampe in den 90ern wieder in Mode kam, geschah dies – wie auch in *Trainwreck* zu sehen, der Netflix-Doku über ein weiteres 60er-Jahre-Revival, Woodstock '99 – im Rahmen eines drogenberauschten, nihilistischen Meltdowns. Wenn, wie Karl Kraus spottete, Wien vor dem Ersten Weltkrieg eine „Versuchsstation des Weltuntergangs“ war, wurde das Experiment im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrtausends, wenn auch nur zum Spaß, noch einmal durchgeführt.

Woodstock und die Lavalampe waren Signifikanten, die sich von dem, was sie einmal bezeichneten – Gegenkultur, jugendlicher Optimismus, Frieden und Liebe – gelöst und, mit Debord gesprochen, einen solchen Grad der Akkumulation erreicht hatten, dass sie zu spektakulär leeren Bildern geworden waren. Von der Versuchsstation des Weltuntergangs über den „Summer of Love“ bis zum Ende der Geschichte bekommt Jean-François Lyotards berühmte These, der Postmodernismus sei die „Geburt“ des Modernismus, in dem Sinne eine wörtliche Bedeutung, als dass darin die gesamte Zeitleiste des Jahrhunderts auf gleiche Weise zu einem einzigen Moment der Verzweiflung zusammenfällt,

wie das menschliche Bewusstsein und das Universum in eine „Astro“-Lampe gesteckt wurden.¹⁰ Auch diese Dunkelheit wird sich, so vermute ich aus meiner Perspektive Monate vorher, trotz der unvermeidlich hellen Beleuchtung in Lyutakovs Ausstellung einschleichen. Denn in den lautlosen Bewegungen der Wachsblasen, dem aquatisch schimmernden Glanz und den nichtssagenden, laborhaften Gitterstrukturen und Gestellen, von denen die Lampen gehalten werden, steckt das übergeordnete Gefühl eines Danach, von etwas Aufgegebenem – Hoffnungen, Ideen –, ob nun politisch, wissenschaftlich oder ästhetisch.

Mit der Nachdenklichkeit, die sie hervorruft, ist die Lavalampe ein Objekt, das an sich Bedeutung auf die gleiche Weise auf schiebt, wie für mich die Bedeutung der Ausstellung aufgeschoben wird. Wir können sagen, dass die Lavalampe einen Schwebезustand inszeniert, etwas Begonnenes, doch immer schon Unlösbares. Die schwebende Temporalität der Lampe – und der Geschichte des 20. Jahrhunderts, die sie transportiert – führt uns zurück zu dem Aggregatstatus, den sie in Lyutakovs Arbeit erhält. Die Moderne, schreibt Joselit, wurde von „lose miteinander verwandten, ästhetischen Tendenzen“¹¹ abgelöst, die durch die Verwandlung des Adjektivs „zeitgenössisch“ in ein Substantiv zusammen „das Zeitgenössische“ oder „das Kontemporäre“ bilden. Es teilt mit der Postmoderne und dem Pluralismus – zwei dieser lose miteinander verwandten Tendenzen – ein Problem, denn es führt „unbewusst ein Modell zeitlicher Entwicklung wieder ein, das schon für die Moderne grundlegend war“¹². Außer das „kon-“ in „kontemporär“ bedeutet „mit“. Hier, in diesem vordergründig harmlosen „mit“, wird der Anspruch der Moderne, *avant* zu sein, durch das vorsätzliche Vergessen der „dramatisch uneinheitlichen Entwicklung der Globalisierung“ ersetzt. „Ungleiche Entwicklung“, stellt Joselit abschließend fest, „führt zu Asynchronität, nicht zu Zeitgenossenschaft.“¹³

Und so müssen wir, wenn Gegenstände als Aggregate lebendig werden sollen, unsere Aufmerksamkeit auf ihre Asynchronität richten. Lyutakovs Arbeit, könnte man sagen, macht Unterschiede als Asynchronitäten sichtbar. Die Hängeleuchten seiner 2006 begonnenen Lampenserie – fast vertraut anmutende Assemblagen aus Schalen, Bechern und anderen Haushaltsgefäßen – sind, zusammengefasst in einem Präfix, nicht „kon-“ wie in „mit“, sondern „a-“ wie in „ohne“, denn sie suggerieren Dissonanz oder Unentschlossenheit. Die Lampen verweisen in alle möglichen Richtungen: auf die unsauberen Kanten des Selbstgemachten, die stumme Kälte von Massenware, die bourgeoise Designwelt, die vom Mittelmeer bis zur Nordsee reicht, von Alessi über Vitra bis zu Fritz Hansen, Schätze einer bestimmten Klasse. Eine bestimmte Klasse: ein venezianischer Palazzo im Sommer und die vietnamesischen Gläser, die den Murano-Zauber angenommen haben, ein kultureller Stellenwert, verliehen von hochqualifizierten, unterbezahlten Menschen, die mit dem Flugzeug anreisen, um die historische Bedeutung des Gezeigten zu erhöhen. Es ist so einfach, alles zu verändern und trotzdem nichts zu ändern. Das Objekt-Aggregat bleibt bestehen.

Das Aggregat – noch mal Joselit – verdeutlicht „die Grundstruktur der Globalisierung“¹⁴, und als solches birgt es, aus europäischer Perspektive, den Verlust einer großen, nur in eine Richtung verlaufenden Geschichte. Vielleicht kann Lyutakov jetzt auf das Bulgarien und die Supermärkte seiner Kindheit zurückblicken, in denen es nur eine Sorte Öl, Mehl oder Waschmittel gab, und finden, dass es schön war, in genau demselben Maß, wie der Kapitalismus allmählich seinen Glanz verliert und seine bunte Pluralität zur Sprache des Weltuntergangs wird. In diesen Objekten nehmen so viel Verlorenheit, so viel Vergangenheit und so viele Realitäten den Platz dessen ein, von dem wir glauben, es wäre einmal da gewesen.

Auch die Lavalampe, so wie wir ihr in Lyutakovs Installation begegnen, veranschaulicht diese „Grundstruktur“, von den ersten Exemplaren aus dem südenglischen Poole bis zu den aufgeblähten Aquarien, die begeisterte Connaisseur*innen heute sammeln, und den in ihrer Gesamtheit erhabenen, aber schlecht gemachten Plastiklampen der *Wall of Entropy*. Kappen fehlen, teils ist das Wachs verklumpt, ihr kindlicher Reiz weckt eine gewisse Wehmut. Vielleicht sogar einen Hauch von Besorgnis – darüber kann ich nur spekulieren – wegen der Wärme, die sie abstrahlen; das Gefühl, es könnte längst zu spät sein. Die Sammlung ist nicht einmal enzyklopädisch oder archivarisch, sondern ziemlich beliebig, bestimmt durch Verfügbarkeit und Preis. Wir haben hier ein großartiges Innen, jedoch mit weit geöffneten Fenstern, als ob das alles nur ein Spiel wäre und wir ganz einfach wieder nach draußen gehen könnten. Das ganze Gerede über Neues, Innovation, Selbstverwirklichung – die *Autobiographie eines Yogi* – der erste personalisierte Computer – das Ende der Geschichte: reine Sprache; nur ein Spiel. Wir könnten es machen wie Kinder und sagen, dass wir nicht weiterspielen. Wir könnten dann und dort, in einem Raum voller Lavalampen, entscheiden, dass das Spiel aus ist.

- 1 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud, Berlin: Edition Tiamat, 1996, S. 27.
- 2 David Joselit, „Über Aggregatoren“, übers. v. Gaby Gehlen, in: *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachromie in der Gegenwartskunst*, hg. v. Eva Kernbauer, Paderborn: Fink, 2015, S. 115 – 127, S. 124.
- 3 David Joselit, „Über Aggregatoren“, 2015, S. 125.
- 4 „Astro Lamps Stockists Manual“, <http://frink.machighway.com/~edwardcr/keepbubbling/crestworthastrostockistsmanual.html> (abgerufen am 3.5.2023).
- 5 Ebd.
- 6 Anselm Franke, Diedrich Diederichsen, *The Whole Earth*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2013.
- 7 „Astro Lamps Stockists Manual“.
- 8 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere theoretische Schriften*, Frankfurt: Fischer, 2009, S. 31.
- 9 „The Last Gift Steve Jobs Gave To Family And Friends Was A Book About Self Realization“, <https://www.businessinsider.com/steve-jobs-gave-yoganandas-book-as-a-giftat-his-memorial-2013-9> (abgerufen am 3.5.2023).
- 10 Jean-François Lyotard, „Was ist postmodern?“, in: *Postmoderne und Dekonstruktion*, hg. v. Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam, 1993, S. 45.
- 11 David Joselit, „Über Aggregatoren“, 2015, S. 115.
- 12 Ebd.
- 13 David Joselit, „Über Aggregatoren“, 2015, S. 116.
- 14 David Joselit, „Über Aggregatoren“, 2015, S. 123.

Lava Lamps and the Monetization of Chaos

Stephen Zepke

Wall of Entropy is the largest work in Lazar Lyutakov's exhibition *1 Million Random Numbers*, its tall shelves holding one hundred carefully arranged lava lamps. The work is modeled on a very similar set up at the offices of Cloudflare that was created in 2017 to generate random numbers sold for use in online encryption. This system is based on the one invented by Landon Noll and two colleagues at Silicon Graphics in 1996, which contained six lamps and was named *Lavarand*. The lamps were photographed every second and the pixels converted into a string of bits; these were processed through a hash function to amplify variation, and then used to seed a heavy-duty pseudo-random generator, the resulting strings being sold to support internet security. Noll's invention along with its expanded version at Cloudflare is the main aesthetic and conceptual reference for Lyutakov's exhibition, providing its fundamental confrontation of the lava lamp's blissed-out psychedelic vision of the 60s with the scientific and commercial frame that at once supports and confines it. *1 Million Random Numbers* iterates this collision endlessly, repeating its juxtapositions of the soft and the hard, counterculture and science, the aesthetic and the conceptual, and finally the chaotic and its monetization by big business. This series of confrontations, or perhaps, better said, combinations, elaborate the even more fundamental interface of nature and culture, and provide the specific shapes to societies and their historical development. As we shall see, *Wall of Entropy* embodies a contemporary version of this ancient relationship.

The necessity of chaos to digital security, and the difficulty of producing it artificially, is a problem dating back to the beginnings of digital technology itself. It was realized early that computers could not generate truly random numbers, which had to be imported from the outside where real chaos animates the world around us. Lava lamps were perfect for this, because they generate wildly divergent patterns, making their future unpredictable and their past impossible to recreate. Invented by the founder of Mathmos Ltd. Edward Craven Walker in 1963, the lava lamp soon became a seemingly ubiquitous symbol of the sixties' counterculture. Its globular, psychedelic shapes, at once hedonistic and chaotic, celebrated good times, freedom, and a new future liberated from the repressive "mass society" of the Cold War and its obedient "one-dimensional man," as Herbert Marcuse described it.¹ The lava lamp being a kind of shorthand for the counterculture explains its role in the rapidly growing world of the internet and digital business in the nineties, which had developed much of the utopian tech ambitions of the counterculture into the futuristic visions of Silicon Valley. Both sought to build a world of autonomous but cooperating communities, using DIY technology and privileging creativity and innovation. From 1968 to 1972 Stewart Brand and others published the countercultural bible of this approach, *The Whole Earth Catalog*, where you could buy everything you needed to run your commune, from leather pants to computers.² The *Catalog* also provided a platform where you could discuss your experiences, exchange information and get advice from a network of fellow travelers. This was the beginning of the utopian tech dream: new tech = new world = new life. Many of those involved in *The Whole Earth Catalog* went on to be part of The Homebrew Computer Club that met between 1975 and 1986, a group of DIY tech hobbyists focused on creating home computers, which they wanted to make available to everyone. This group included Steve Jobs and Steve Wosniak, and championed networked computers as the technical condition of possibility for a user-led revolution freeing us from oppressive government. This mixture of a desire for social freedom, neoliberalism, and tech-utopianism led to the internet, and the so-called California ideology, which remains the dominant philosophy of Silicon Valley.

This trajectory leading from the counterculture to Silicon Valley is often seen as an instrumentalization of the youth movements of the sixties by the culture industry and digital capitalism, a tale of selling out and defeat, and in some cases enormous personal profit. From this point of view *Wall of Entropy* illustrates an extractive industry, the capture and exploitation of the chaotic and revolutionary energy of the sixties. But from the late nineties, revisionist histories started to tell a different story. Important elements of the counterculture, these historians claimed, were not a radical break with the fifties but in fact continued to develop aspects of the interdisciplinary research into cybernetics and systems theory undertaken in U.S. labs in the last years of the war under the auspices of the military. This work was to be crucial for countercultural thinkers like Buckminster Fuller (Stewart Brand's teacher),

Marshall McLuhan, and Timothy Leary. Similarly, although on a parallel track, these ideas also gave rise to new forms of business management emerging in the late fifties, which encouraged more horizontal organizations and fostered creativity, in order to connect management goals to the growing desire for individual self-actualization. Also adding to the zeitgeist was the rise of the advertising industry, whose emphasis on the youth market and hip-consumption predated many of the themes of the sixties' counterculture, not least people's disgust for conformity consumerism. The widespread desire for a deeper level of existential satisfaction led to an acceleration of lifestyle experimentation, catered for and advertised by corporate America. Coke – it's the real thing. All these developments sought alternatives to the dull rigidity of the fifties, making hip counterculture an important ally of business, a kind of R&D department feeding information back to corporations, which then mass-marketed non-conformity and individualism. As a result, while the counterculture was obviously instrumentalized by big business, this relationship was not entirely cynical, because many aspects of the revolution had already been anticipated by radical shifts in corporate culture. As Thomas Frank writes, "the counterculture may be more accurately understood as a stage in the development of the values of the American middle class, a colourful instalment in the twentieth century drama of consumer subjectivity."³ From here it is a short step to the early nineties, whose emerging theories of a digital network draws from both the neoliberalism of sixties management theory and the revolutionary ambitions of the counterculture, and their combination in the autonomous commune movement in particular.

That the internet was a logical development of countercultural values and aesthetics might, in hindsight, seem depressing, but not because it suggests that every attempt at autonomy will inevitably be subsumed (although it will), but rather because it shows how a desire for liberation and autonomy does not belong to the counterculture by right. The commune movement in particular segued nicely with the rise of neoliberal politics in the eighties and nineties, and their dreams of a free market unregulated by government interests. Influenced by how individuals such as Stewart Brand linked the counterculture and the California ideology, this version of *1 Million Random Numbers* would posit the lamps and their frames as equals, both inspired by dreams of freedom from government regulation. On the other hand, however, the counterculture as a marketing exercise run by hip executives is not the only version of this story. At the very end of the twentieth century, Luc Boltanski and Eve Chiapello argued in *The New Spirit of Capitalism* that the rise of neoliberalism was a *response* to the challenge of the French countercultural movement (or as they put it, *artistic critique*), allowing capitalism to reshape itself in its image.⁴ As a result, management and labor were restructured more horizontally, giving workers a degree of self-management, and the opportunity to contribute ideas to the production process. This gave workers a greater sense of personal fulfillment by encouraging their creativity and personal freedom, or in business-speak, innovation and flexibility. This shift emerges

along with digital technology, and is most notably enabled by the growing importance of immaterial labor associated with the internet. With this view the counterculture's desire for authenticity and freedom inspires a reaction in corporate organization, which must respond to maintain its workers' commitment. While this posits the energy of countercultural creativity as the prior and active force, rather than as an outgrowth of corporate innovation, there is a darker version of this story as well. This sees the counterculture–digital capitalism relationship and its mass-production of chaos as a commodity as functionalized entropy, and so as the inevitable outcome of late-capitalism's univocity, as this is enabled and embodied in the digital network. On this view, digi-tech captures nature's chaos at its point of emergence, commodifying and controlling creativity itself with no way back. Game over.⁵

Although Lyutakov's *1 Million Random Numbers* can be read as a succinct abbreviation of these rather pessimistic historical and political narratives, the exhibition does not feel like a lament because it offers too much enjoyment. While this may just be the vapid pleasure of contemporary consumption, I see it as a celebration of a chaotic and rebellious element that no longer produces a counterculture, but can never be entirely commodified or captured. In the eighties Antonio Negri and Michael Hardt suggested that this energy was found in the digital multitudes and the swarm intelligence that both supports and constantly subverts cognitive capitalism.⁶ While their hopes for a new digital International have not come to pass, their affirmation of the creative force of living labour that challenges capitalism's hegemony, while also fueling its constant movement remains relevant. Today, this struggle finds its means in digital technology, which offers a bio-political ability to monetize our most intimate thoughts and desires, and to control our most rebellious instincts, not by repressing any of them, but by amplifying their flow and turning them straight into commodities. The question *1 Million Random Numbers* asks, then, is whether the constant emergence of chaos in the lamps can ever exceed the limits of its scientific and corporate frame, to create something in its own terms, something that perhaps we once thought of as *art*? Or is revolution today doomed to be nothing more than a cliché, a rather simple ornament?

- 1 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.
- 2 For more on this fascinating story, see Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture*, Stewart Brand, *the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
- 3 Thomas Frank, *The Conquest of Cool, Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997, p. 29.
- 4 Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*. Translated by G. Elliot. London and New York: Verso, 2005.
- 5 Maurizio Lazzarato gives a suitably dark account of this in *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*. Edited and translated by J. Hetrick. New York: Columbia University Press, 2019.
- 6 This idea is explored across the trilogy *Empire, Multitude, and Commonwealth*, but for our purposes is most clearly articulated in Antonio Negri, Michael Hardt, *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

- 1 First lava lamp prototype developed by Edward Craven Walker / Erster Prototyp einer Lavalampe, entwickelt von Edward Craven Walker, early 1960s / Anfang der 1960er Jahre © Mathmos Ltd
- 2 The classic Lavarand 6 lamp setup with a “lamp clamp cage”, designed by Silicon Graphics in 1996 / Die klassische Lavarand 6-Lampen-Anordnung mit einem “Lampen-Klemmkäfig”, entworfen von Silicon Graphics im Jahr 1996, see / siehe Landon Curt Noll <http://www.isthe.com/chongo/index.html>
- 3 “The Wall of Entropy” in the San Francisco offices of Cloudflare / in den Büros von Cloudflare in San Francisco, with / mit Kuiper from / von “Beth Gordon & Kuiper the Science Dog” (“spacewhippet” on / auf Instagram.)



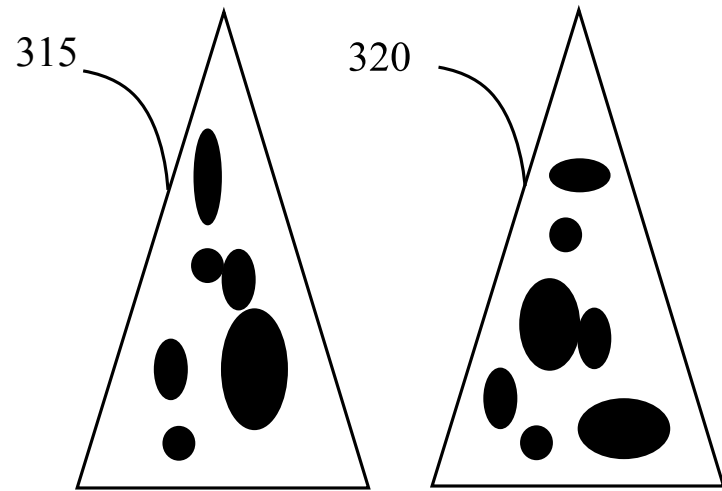
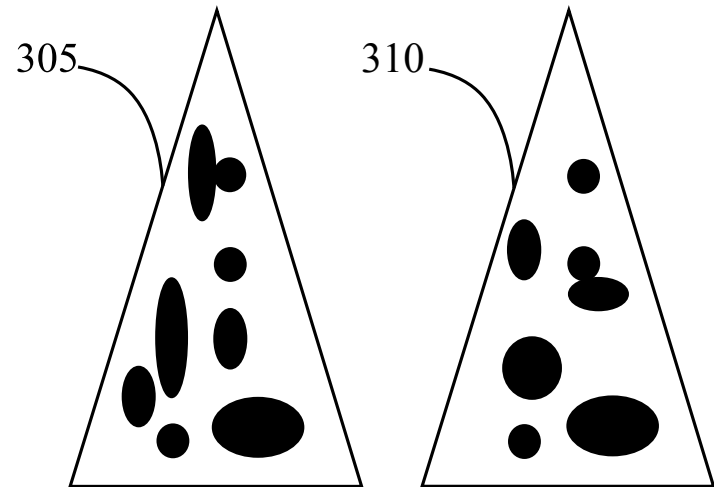
1



2



3



4

- 4 Landon Curt Noll, Robert G. Mende, Sanjeev Sisodiya, US patent / US Patent, March 24, 1998, Sheet 3 of 7 (detail), see / siehe Landon Curt Noll <http://www.isthe.com/chongo/index.html>
- 5 Laboratory jack / Hebebühne, Swiss Boy, Rudolf Grauer AG
- 6 Laboratory jack / Hebebühne, Rudolf Grauer AG



5



6

- 7 LavaRnd random numbers in image form / LavaRnd Zufallstabellen in Bild-Form, see / siehe Landon Curt Noll, Lavarand archiv / Archiv: <https://www.lavarand.org/what/nist-test.html>
- 8 LavaRnd random number as a decimal value / LavaRnd Zufallstabellen in Dezimalschreibweise, see / siehe Landon Curt Noll, Lavarand archiv / Archiv: <https://www.lavarand.org/what/nist-test.html>



```

11777355218590172772645245000200
5247629889322639468074853639155970
0250231189023038094347741113565128
8194601144905832886065268276285417
0136116278675488219930919358483831
7341660134151213024916257602391251
5588888831222450600498923881658510
7579081625427517720959427170439925
1158129209583812004985042989276871
8067365954826749787360163574642257
9703995320748066814807623591673988
5158873438060580470345948205319956
3465855803726260687619309222369349
7867358701179159364662077606046668
9527787493583348361850471617949984
4676413577960570254219480969597417
6978933992239766919212582086637114
2364519008175997478915675441653975
4629334749928198207268101670772058
5895690757540326391803856204282015
6822209994713373534364607503338458
7909583210764931538661953003312945
6273987440681003316092627827244763
9338091519018644444725113158809359
8541531095613876117794164702128476
8332466904306496363631827644730384
4292921965600946668243748519262128
0085684817108292319530872307228249
1501699813268890446717045079476850

```

8

Lavalampen und die Monetisierung des Chaos

Stephen Zepke

Mit ihren 100 in hohen Regalen angeordneten Lavalampen ist *Wall of Entropy* die größte Arbeit in Lazar Lyutakovs Ausstellung *1 Million Random Numbers*. Als Modell diente die Lavalampenwand, die 2017 im Hauptsitz des IT-Sicherheitsunternehmens Cloudflare aufgestellt wurde, um Zufallswerte für die Internetverschlüsselung zu generieren. Dieses Verfahren basiert auf „Lavarand“, einem aus sechs Lampen bestehenden System, das 1996 von Landon Noll und zwei Kollegen für Silicon Graphics entwickelt wurde. Die Lampen wurden einmal pro Sekunde fotografiert und die Bildpunkte in eine Bytekette umgewandelt. Zur breiteren Streuung wurde diese mit einer Hashfunktion „verarbeitet“ und dann als Startwert für einen hochleistungsfähigen Pseudozufallsgenerator verwendet. Der so erzeugte Zufallscode wurde zur Unterstützung der Internetsicherheit verkauft. Nolls Erfindung und die weiterentwickelte Version von Cloudflare sind der wichtigste ästhetische und konzeptuelle Bezugsrahmen für Lyutakovs Ausstellung, denn in beiden offenbart sich die grundlegende Auseinandersetzung zwischen den euphorischen, psychedelischen 1960ern, wie die Lavalampe sie verkörpert, und dem wissenschaftlichen, kommerziellen Rahmen, der die Visionen von damals fördert und gleichzeitig in ihre Schranken weist. *1 Million Random Numbers* wiederholt diese Konfrontation endlos, indem Lyutakov das Weiche und das Harte, Gegenkultur und Wissenschaft, das Ästhetische und das Konzeptuelle und nicht zuletzt das Chaotische und seine Monetisierung durch das Big Business nebeneinanderstellt. Diese Serie von Konfrontationen oder, vielleicht treffender ausgedrückt, von Kombinationen oder Schnittstellen hebt die noch elementarere Schnittstelle zwischen Natur

und Kultur hervor und gibt Gesellschaften und ihrer historischen Entwicklung eine spezifische Form. Wie wir noch sehen werden, stellt *Wall of Entropy* eine zeitgenössische Version dieser uralten Verbindung dar.

Dass Chaos für die digitale Sicherheit notwendig, aber nur sehr schwer künstlich zu erzeugen ist, ist ein Problem, das seit den Anfängen der Digitaltechnik besteht. Man erkannte früh, dass Computer nicht in der Lage sind, echte Zufallszahlen zu generieren. Der Zufall musste von außen, aus unserer von Chaos belebten Umwelt, importiert werden. Lavalampen waren dafür perfekt geeignet, weil das Wachs darin nie zweimal dasselbe Muster erzeugt, was ihre Zukunft unvorhersehbar und ihre Vergangenheit unreproduzierbar macht. Die Lavalampe, 1963 vom Gründer der Firma Mathmos Ltd., Edward Craven Walker, erfunden, wurde schnell zu einem gefühlt allgegenwärtigen Symbol der 60er-Jahre-Gegenkultur. Ihre runden, psychedelischen Formen, gleichzeitig hedonistisch und chaotisch, zelebrierten gute Zeiten, die Freiheit und eine neue Zukunft, die sich, wie Herbert Marcuse es beschreibt, der repressiven „Massengesellschaft“ des Kalten Krieges und des gehorsamen „eindimensionalen Menschen entledigt hatte“.¹ Die Lavalampe als Inbegriff der Gegenkultur erklärt die Rolle, die sie in den 1990ern in der schnell wachsenden Welt von Internet und Digital Business spielte, in der sich viele technische Utopien der Gegenkultur zu den futuristischen Visionen Silicon Valleys weiterentwickelt hatten. Beide wollten mit Technik Marke Eigenbau, Kreativität und Innovationsfreude eine Welt aus eigenständigen, aber zusammenarbeitenden Gemeinschaften schaffen. Von 1968 bis 1972 gaben Stewart Brand und andere mit dem *Whole Earth Catalog* die gegenkulturelle Bibel dieses Ansatzes heraus. Darin konnte man von Lederhosen bis zu Computern alles bestellen, was man zum Unterhalt der eigenen Kommune benötigte.² Der Katalog bot außerdem ein Forum, in dem man über eigene Erfahrungen sprechen, Informationen austauschen oder sich Reisetipps von Gleichgesinnten holen konnte. Das war der Beginn des utopischen Technologietraums: neue Technologien = neue Welt = neues Leben. Viele Leser*innen des *Whole Earth Catalog* waren später Mitglieder im „Homebrew Computer Club“, ein von 1975 bis 1986 bestehender Verein aus Hobbybastler*innen, die gemeinsam die Vision verfolgten, Heimcomputer zu entwickeln, die für jede*n erschwinglich waren. Für den Verein, dem auch Steve Jobs und Steve Wozniak angehörten, waren vernetzte Computer die technische Grundvoraussetzung für eine benutzer*innengeführte Revolution, die uns von staatlicher Gängelung befreit. Ergebnis dieser Mischung aus Neoliberalismus, Technikutopismus und dem Wunsch nach einer freien Gesellschaft waren das Internet und die sogenannte kalifornische Ideologie – bis heute die herrschende „Philosophie“ des Silicon Valley.

Diese von der Gegenkultur ins Silicon Valley führende Entwicklung wird oft als Instrumentalisierung der Jugendbewegungen der 60er durch die Kulturindustrie und den digitalen Kapitalismus aufgefasst, als eine Geschichte des „Ausverkaufs“ und der Niederlage sowie der riesigen Gewinne für ein paar wenige. Unter diesem Blickwinkel veranschaulicht *Wall of Entropy* die Inbesitznahme

und Ausbeutung der chaotischen, revolutionären Energie der 60er durch die Industrie. Ab Ende der 90er erfuhr diese Geschichte jedoch zunehmend eine Neubewertung. Wesentliche Bestandteile der Gegenkultur, argumentieren die Historiker*innen, seien nicht als radikaler Bruch mit den 50ern zu verstehen, sondern als Weiterentwicklung verschiedener Aspekte der interdisziplinären Kybernetik- und Systemtheorieforschungen, die im letzten Kriegsjahr unter Federführung des Militärs in US-amerikanischen Laboren durchgeführt wurden. Diese Forschungen hätten maßgeblichen Einfluss auf Buckminster Fuller (eines von Stewart Brands Vorbildern), Marshall McLuhan, Timothy Leary und andere Denker*innen der gegenkulturellen Bewegung ausgeübt. Gleichzeitig, wenn auch auf anderer Ebene, brachten diese Ideen Ende der 50er neue Formen der Unternehmensführung hervor, die horizontale Organisationsstrukturen und Kreativität förderten, um die Unternehmensziele in Einklang mit dem wachsenden Bedürfnis nach individueller Selbstentfaltung zu bringen. Ebenso prägend für den Zeitgeist war die aufsteigende Werbeindustrie, die sich mit ihrer Fokussierung auf die junge Zielgruppe und „angesagte Konsumgüter“ viele Themen der Gegenkultur der 60er einverleibte, nicht zuletzt die Abneigung der Leute gegen Konformität und Massenkonsum. Der weitverbreitete Wunsch nach persönlicher Erfüllung führte dazu, dass die Menschen in immer rascherem Wechsel mit neuen Lebensweisen experimentierten, die von amerikanischen Konzernen geliefert und entsprechend beworben wurden. „Coke – it’s the real thing.“ All diese Neuerungen suchten nach Alternativen zur rigiden Langeweile der 50er. Die hippe Gegenkultur war dabei eine wichtige Geschäftspartnerin, eine Art F&E-Abteilung, von der sich die Unternehmen mit Informationen füttern ließen, um Unangepasstheit und Individualismus zur Massenware zu machen. Insofern war diese Beziehung trotz der offensichtlichen Instrumentalisierung der Gegenkultur durch das Big Business nicht ganz und gar zynisch, denn viele Aspekte der „Revolution“ waren in Form von grundlegenden Veränderungen in der Unternehmenskultur bereits vorweggenommen worden. „Die Gegenkultur“, schreibt Thomas Frank, „lässt sich vielleicht am besten als Phase in der Entwicklung der Werte der amerikanischen Mittelschicht begreifen, als bunte Episode des Dramas der subjektiven Kundenbedürfnisse im 20. Jahrhundert.“³ Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zu den Digitalnetztheorien der frühen 90er, die aus der neoliberal geprägten Managementlehre der 60er, den revolutionären Zielen der Gegenkultur und vor allem aus ihrem Zusammenschluss in der autonomen Kommunenbewegung schöpften.

Dass das Internet die konsequente Weiterentwicklung der Werte und ästhetischen Vorstellungen der Gegenkultur war, wirkt aus heutiger Sicht vielleicht ernüchternd, jedoch nicht, weil diese Tatsache uns darauf stößt, dass jede Autonomiebestrebung unweigerlich subsumiert wird (auch wenn das zutrifft), sondern weil sie uns zeigt, dass sich das Bedürfnis nach Freiheit und Selbstbestimmung nicht exklusiv auf die Gegenkultur beschränkte. Vor allem die Kommunenbewegung zeigte sich in den 80ern und 90ern empfänglich für die aufstrebende neoliberale Politik und ihren Traum von einem freien Markt ohne regulierende Eingriffe des Staates. In dieser von der Art und Weise

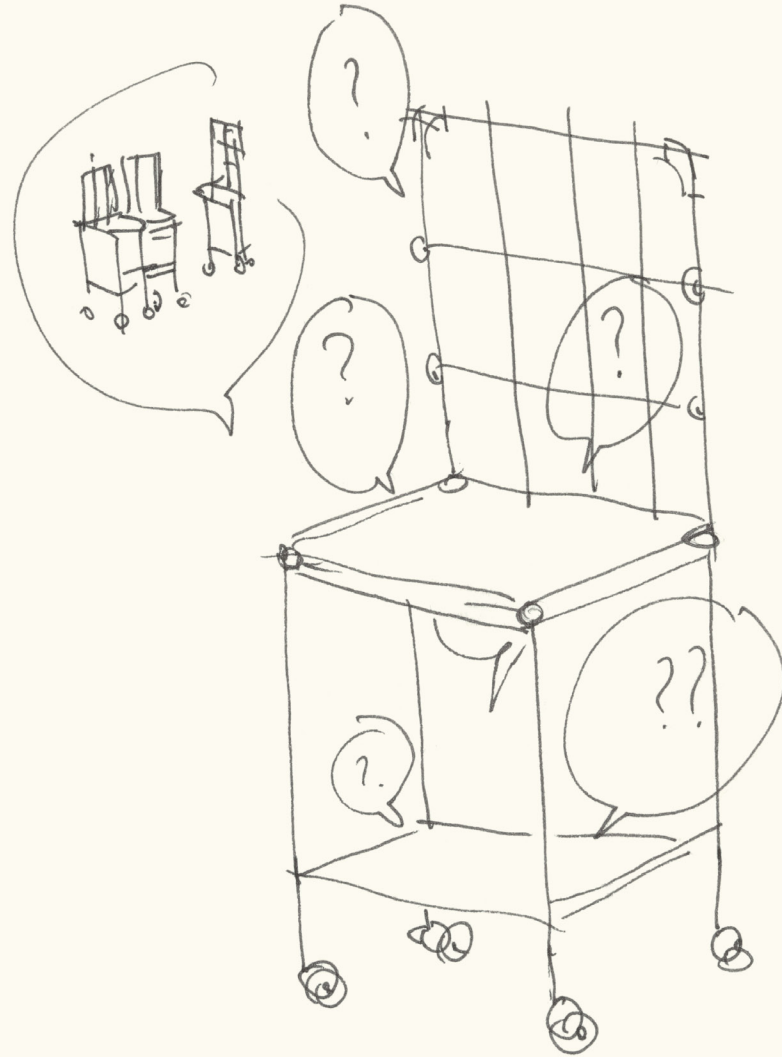
beeinflussten Lesart, wie Stewart Brand und andere die Gegenkultur mit der kalifornischen Ideologie verbanden, würde *1 Million Random Numbers* die Gleichberechtigung von Lampen und ihren Gestellen postulieren, denn beide wären inspiriert von dem Traum nach Befreiung von staatlichen Beschränkungen. Auf der anderen Seite ist die Auffassung von der Gegenkultur als ein von hippen Manager*innen durchgeführter Marketinglehrgang nicht die einzige Version dieser Geschichte. In ihrem kurz vor Ende des 20. Jahrhunderts erschienenen Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* vertreten Luc Boltanski und Ève Chiapello den Standpunkt, der Aufstieg des Neoliberalismus sei eine *Reaktion* auf die Forderungen der französischen Gegenkulturbewegung (oder in ihren Worten, der „Künstlerkritik“) gewesen, welche es dem Kapitalismus ermöglicht habe, sich nach gegenkulturellem Vorbild neu zu formen.⁴ In der Folge wurden auf Führungs- und Mitarbeiter*innenebene flachere Strukturen eingeführt, was den Beschäftigten mehr Möglichkeiten einräumte, sich selbst zu organisieren und eigene Ideen zum Produktionsprozess beizusteuern. Die Förderung von Kreativität und persönlicher Freiheit oder, im Wirtschaftsjargon, von „Innovation“ und „Flexibilität“ stärkte bei den Angestellten das Gefühl von persönlicher Entfaltung. Diese Veränderungen vollzogen sich zeitgleich mit dem Aufstieg der Digitaltechnik und wurden insbesondere durch die zunehmende Bedeutung von mit dem Internet assoziierter, immaterieller Arbeit möglich. So gesehen bewirkt das gegenkulturelle Bedürfnis nach Authentizität und Freiheit Veränderungen in der Unternehmensorganisation, denn die Firmen müssen reagieren, um das Engagement ihrer Arbeitskräfte aufrechtzuerhalten. Zwar postuliert diese Sichtweise, dass es sich bei der Energie gegenkultureller Kreativität nicht um das Ergebnis unternehmerischer Innovation handelt, sondern um die vorausgehende, treibende Kraft dahinter, doch auch diese Erzählung hat eine düstere Version. Darin ist die Beziehung von Gegenkultur und digitalem Kapitalismus und die damit verbundene Massenerzeugung von Chaos als Ware eine funktionalisierte Entropie und somit das unvermeidliche Resultat eines univoken Spätkapitalismus, da dieser Prozess vom digitalen Netzwerk ermöglicht und von ihm verkörpert wird. Nach dieser Lesart kapert die Digitaltechnik das Chaos in der Natur im Moment seines Entstehens, übernimmt die Kontrolle über seine Kreativität und macht es unwiderruflich zur Ware. Game over.⁵

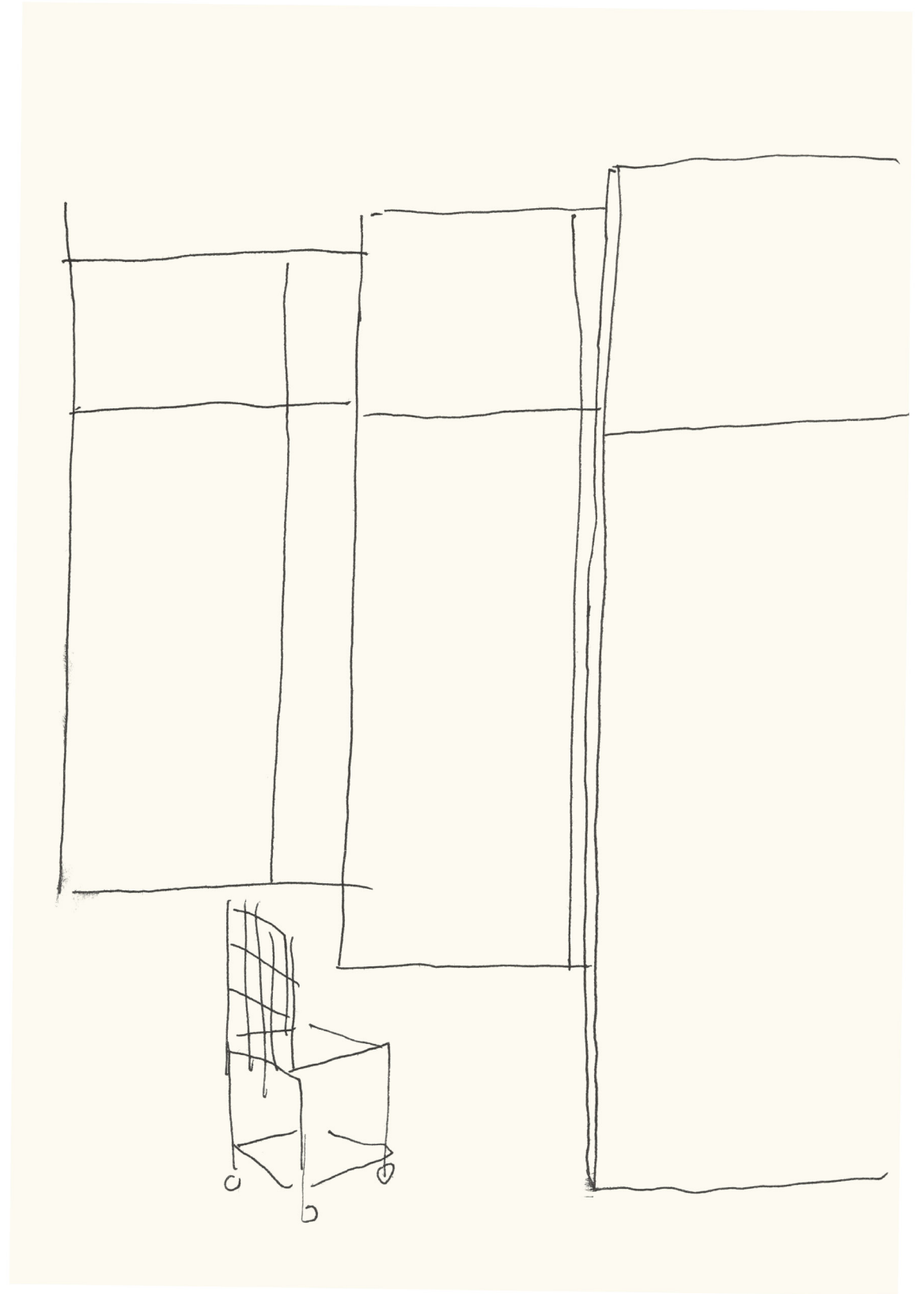
Man kann Lyutakovs *1 Million Random Numbers* als pointierte Zusammenfassung dieser ziemlich pessimistischen historischen und politischen Narrative lesen. Trotzdem wirkt die Ausstellung nicht wie ein Lamento, denn dazu macht sie einfach zu viel Spaß. Auch wenn es sich dabei nur um das hohle Vergnügen heutigen Konsums handeln mag, erkenne ich darin die Feier einer chaotischen, rebellischen Energie, die keine Gegenkultur mehr hervorbringt, sich aber auch nicht mehr vollständig vereinnahmen oder kommodifizieren lässt. In den 80ern stellten Antonio Negri und Michael Hardt die These auf, dass diese Energie in den digitalen „Multituden“ und der Schwarmintelligenz zu finden sei, die den kognitiven Kapitalismus gleichzeitig stützen und kontinuierlich unterwandern.⁶ Obgleich sich ihre Hoffnungen auf eine neue digitale Internationale nicht erfüllt

haben, hat ihre Bekräftigung von „lebendiger Arbeit“ als schöpferischer Kraft, die die Vormachtstellung des Kapitalismus herausfordert, nichts von ihrer Relevanz eingebüßt. Heute wird dieser Kampf in den digitalen Technologien ausgetragen, die über die biopolitischen Möglichkeiten verfügen, unsere intimsten Gedanken und Wünsche zu monetarisieren und unsere rebellischsten Instinkte zu beherrschen – nicht in Form von Unterdrückung, sondern indem ihr Fluss verstärkt wird und sie direkt zur Ware gemacht werden. Die Frage, die *1 Million Random Numbers* stellt, lautet also: Kann das Chaos, das die Lampen pausenlos erzeugen, je die Grenzen seines wissenschaftlichen und kommerziellen Rahmens sprengen, um etwas Eigenes zu schaffen, etwas, das wir früher einmal vielleicht für *Kunst* gehalten haben? Oder ist die Revolution heute dazu verurteilt, nur ein Klischee, ein simpler Ziergegenstand zu sein?

- 1 Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Springer: zu Klampen, 2014, 2014.
- 2 Mehr über diese faszinierende Geschichte in: Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2006.
- 3 Thomas Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2006, S. 29.
- 4 Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, übers. v. Michael Tillmann, Konstanz: UVK, 2003.
- 5 Maurizio Lazzarato, *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, übers. v. Stephan Geene u. Erik Stein, Berlin: b_books, 2002.
- 6 Dieser Gedanke wird ausführlich in den drei Bänden *Empire, Multitude und Commonwealth* behandelt. Für unsere Zwecke wird er am deutlichsten vermittelt in: Antonio Negri, Michael Hardt, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, übers. v. Thomas Atzert u. Andreas Wirthensohn, Frankfurt: Campus, 2004.

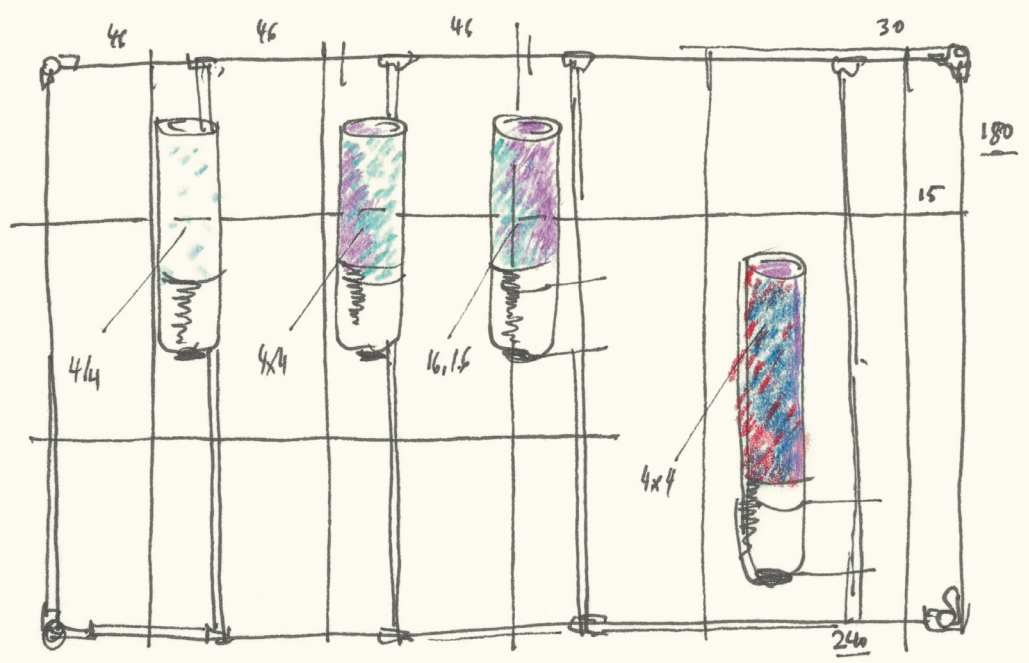
T1 + T2 + T3



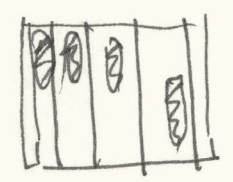
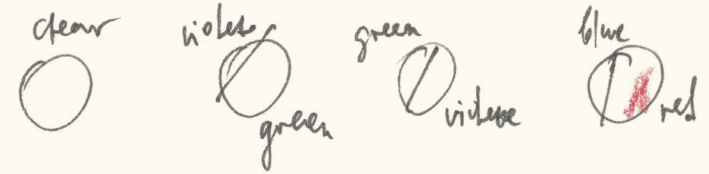


A1

180 x 240 x 45



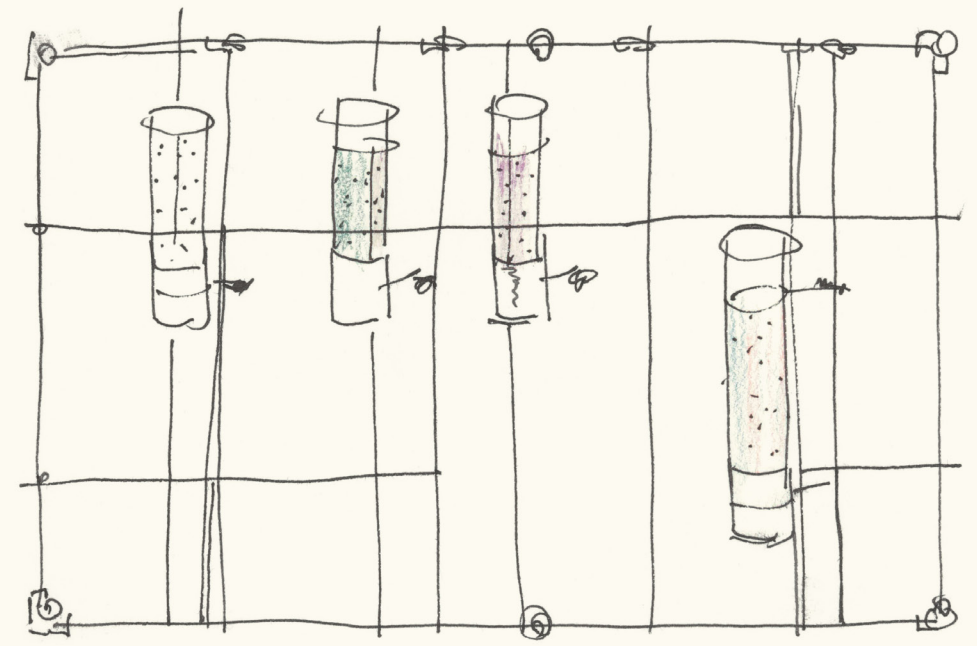
glass paint



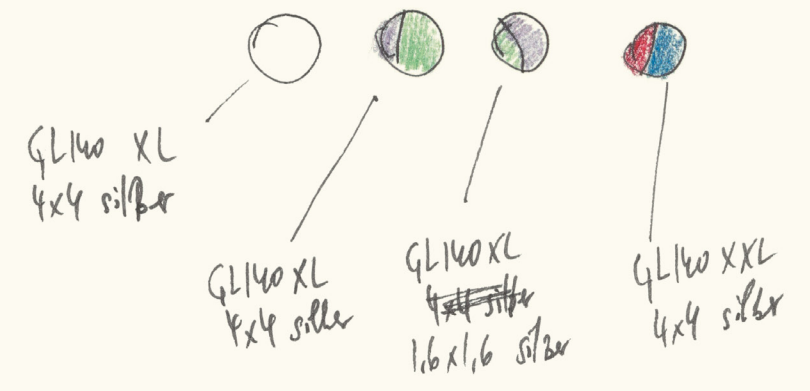
- GL140 XL silver 4x4
- GL140 XL silver 4x4
- GL140 XL silver 1,6x1,6
- GL140 XXL silver 4x4 cm

A1

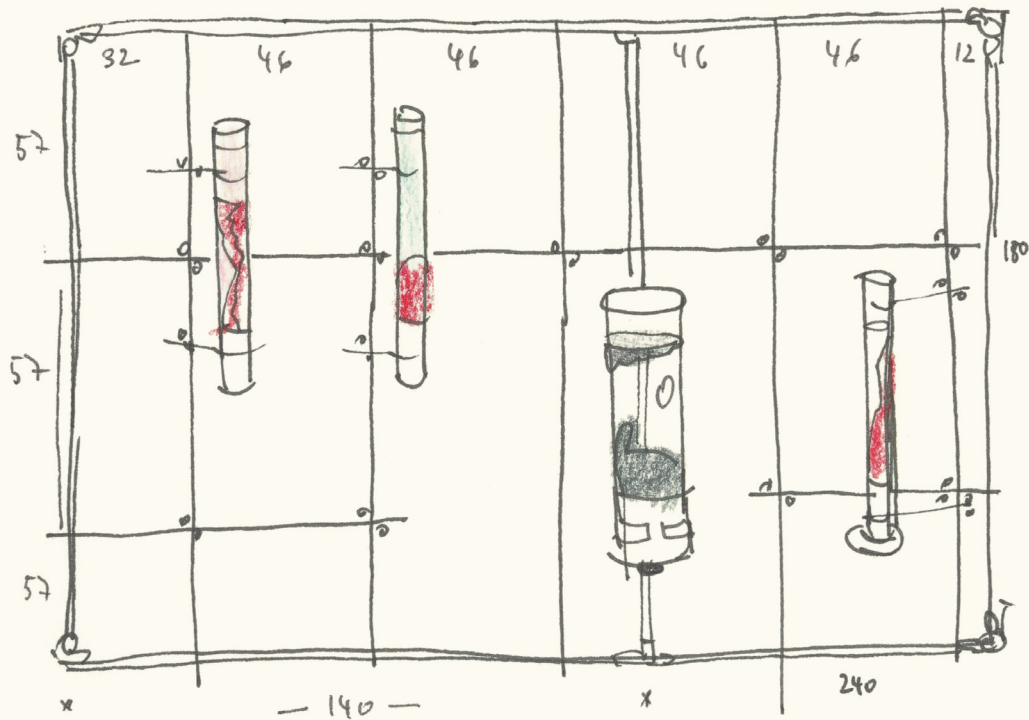
180 x 240 x 45 m



x 46m x 46m x

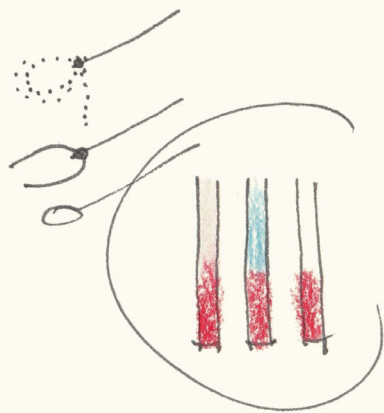


A2

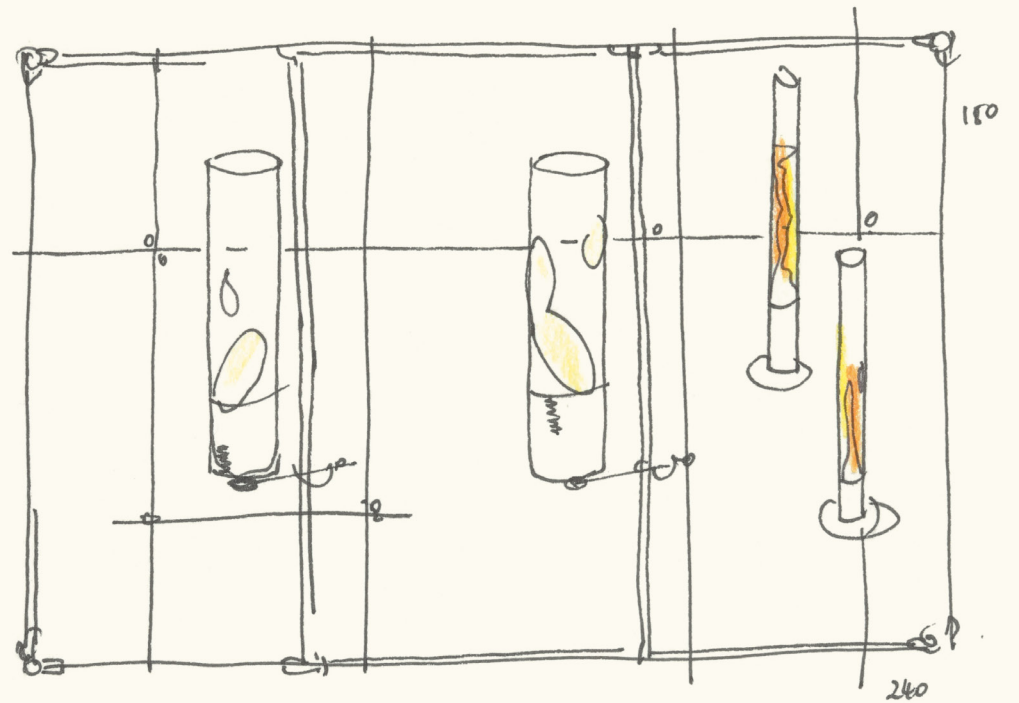


180 x 240 x 45 cm

1x GL140 XL black-grey
3x Rabalux open red

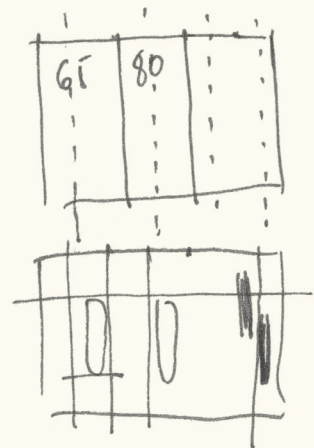
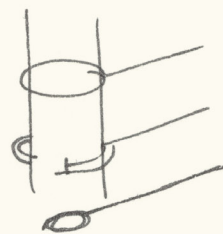


A3

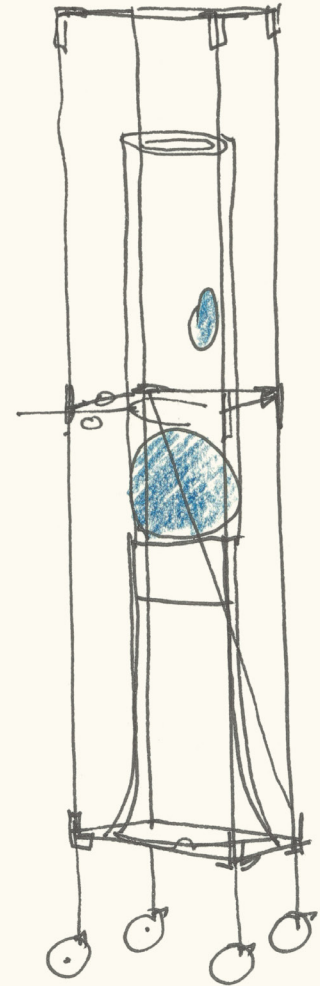


180 x 240 x 45 cm

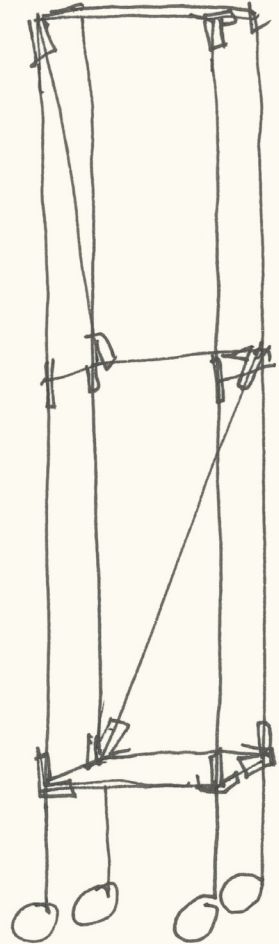
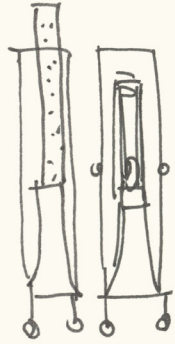
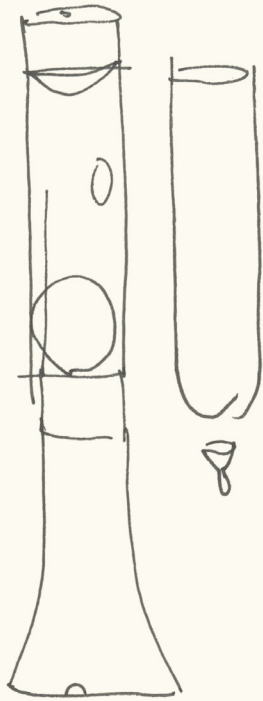
2x GL140 XXL clear wax
2x Rabalux with base



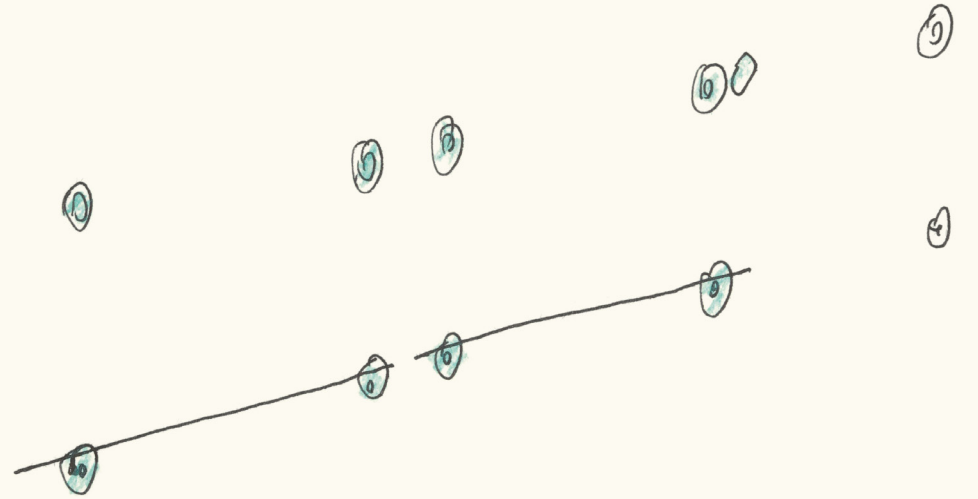
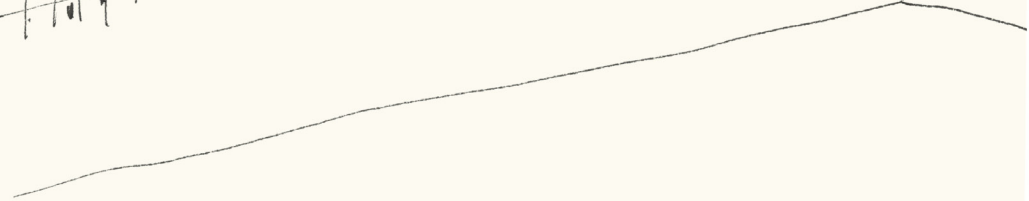
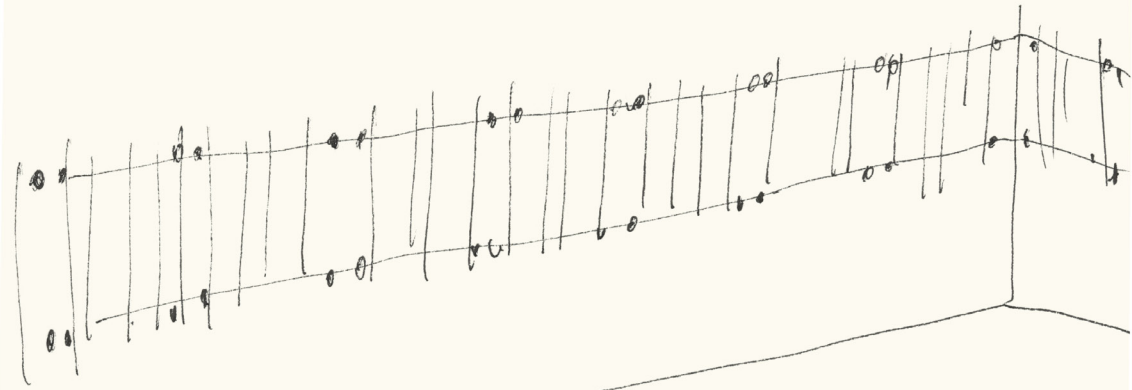
(G1)



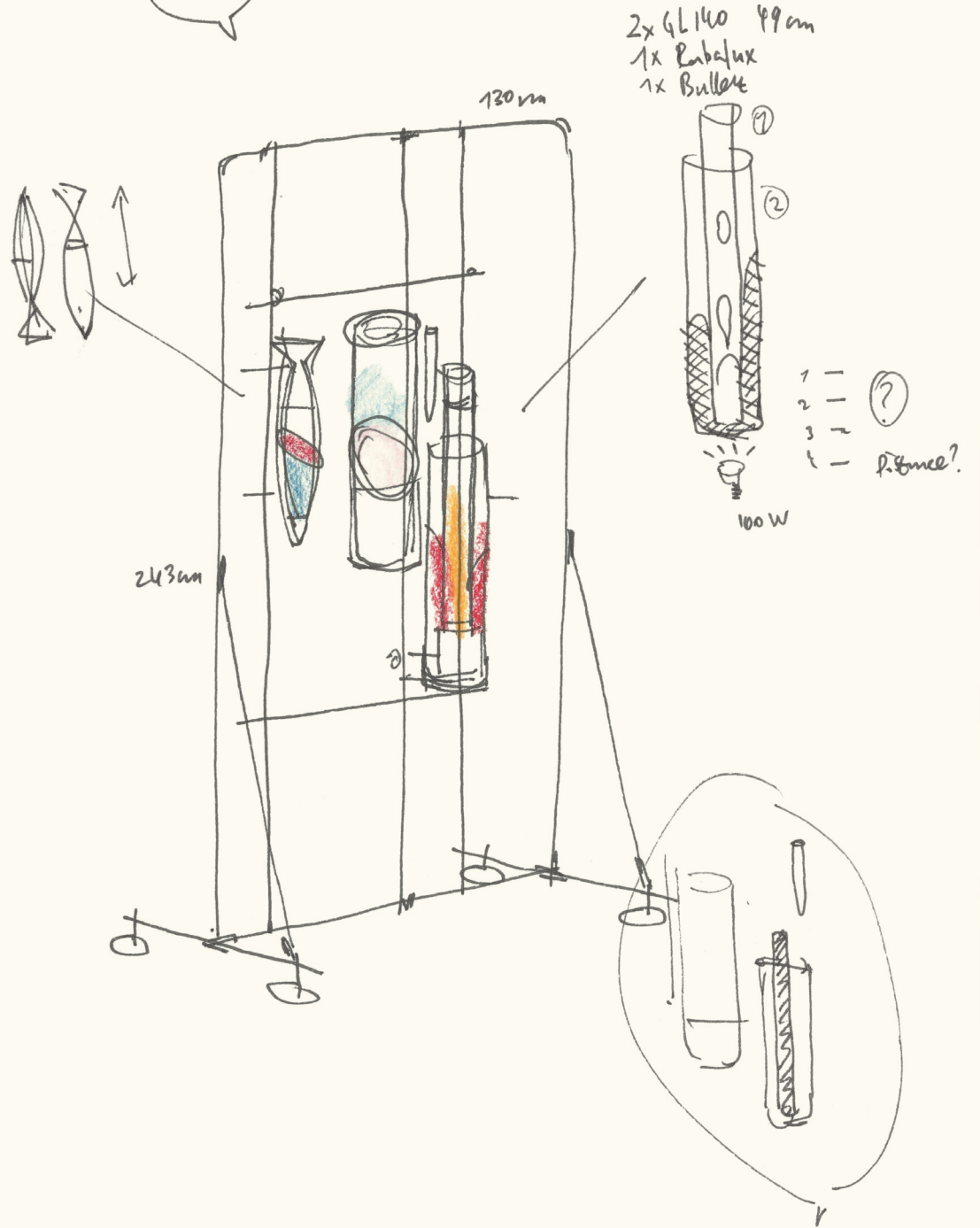
61

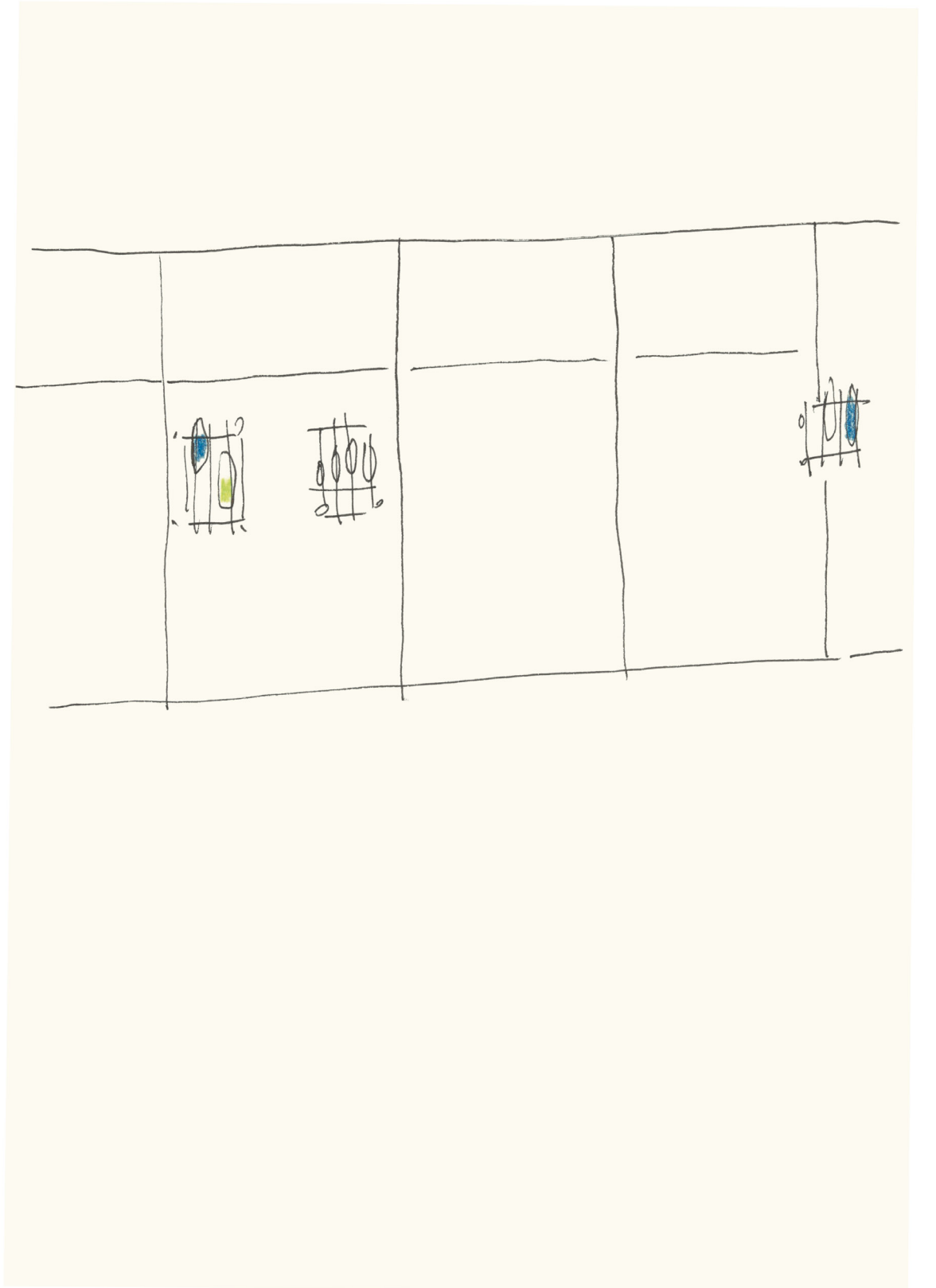
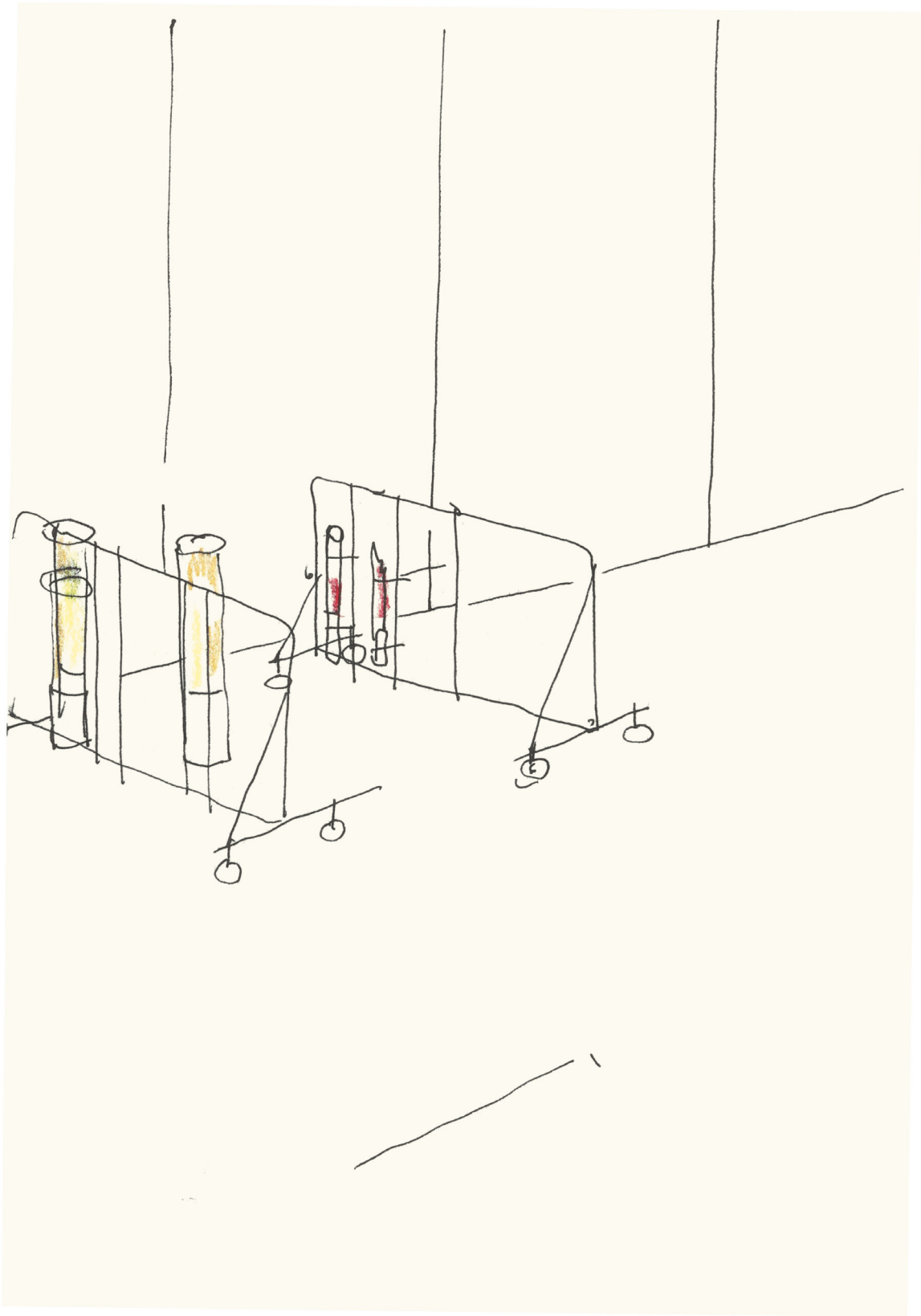


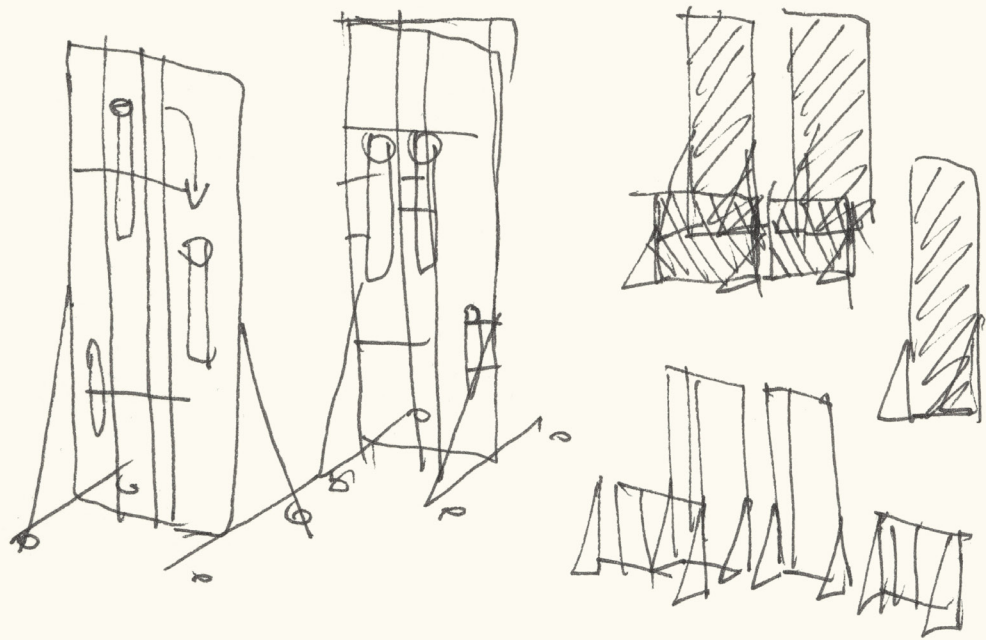
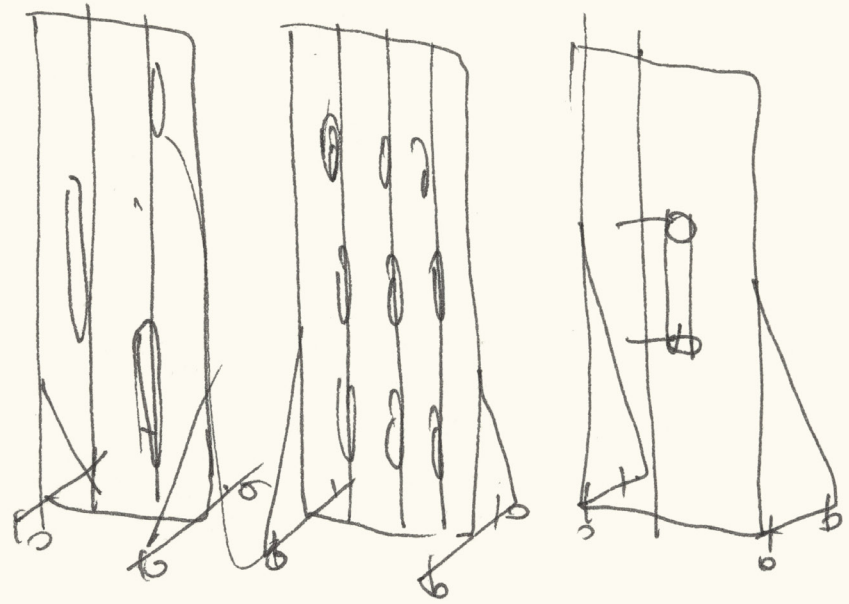
53,5 x 53,5 x 187 cm



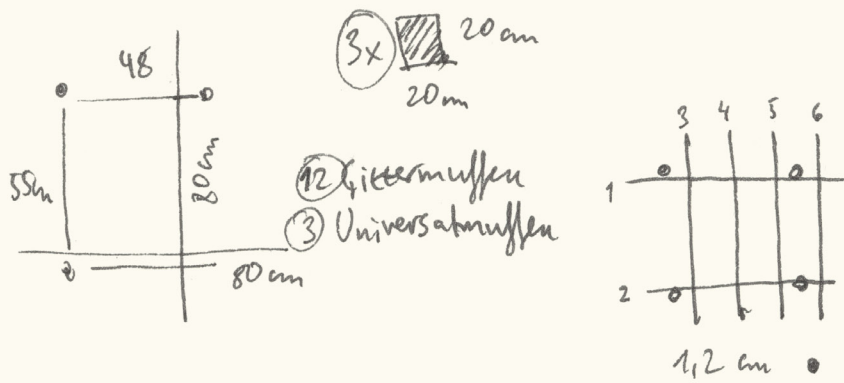
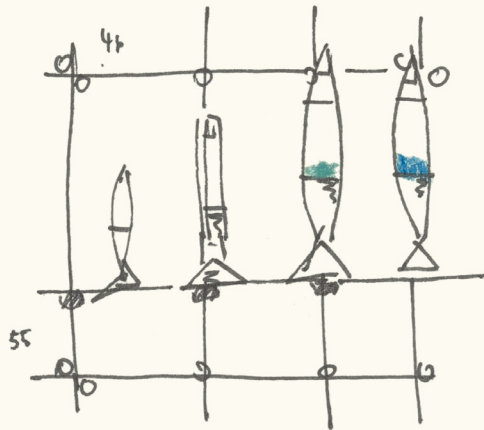
B1

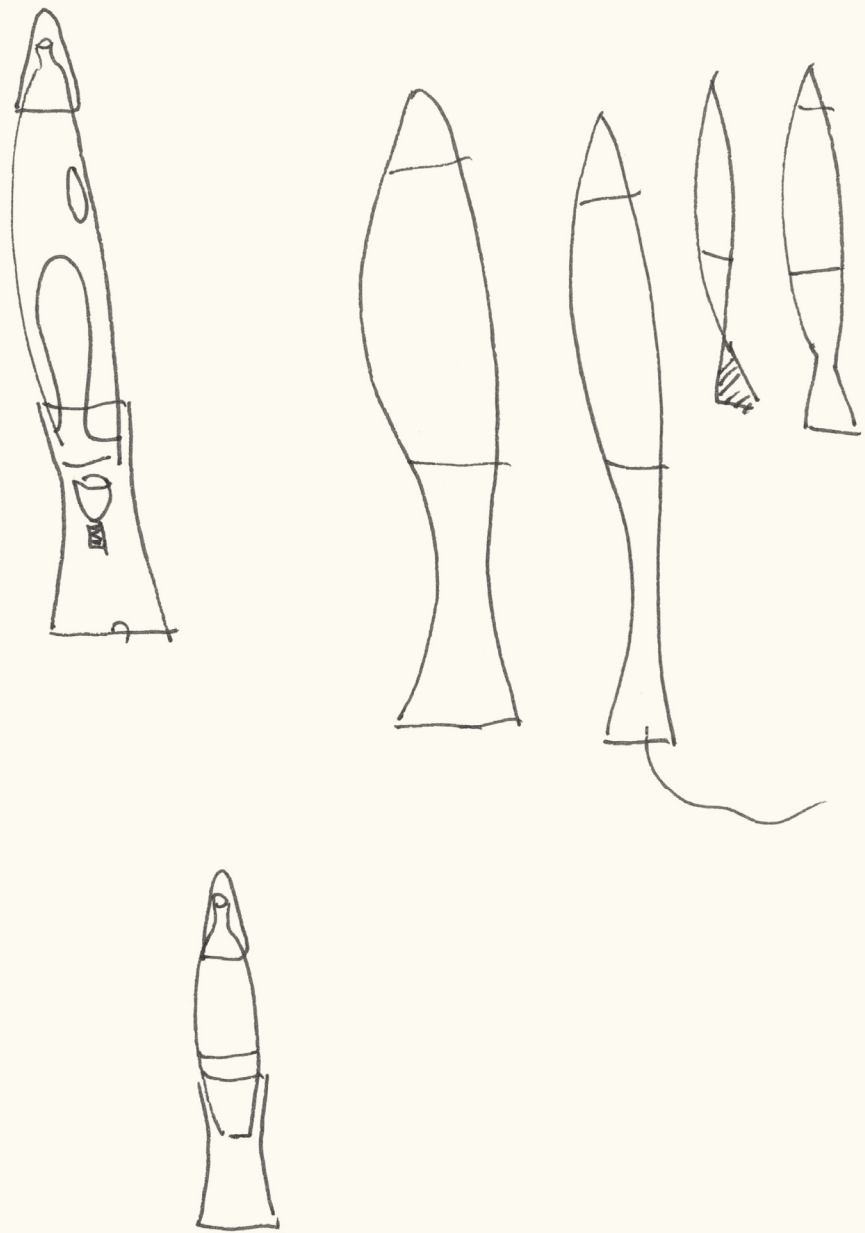




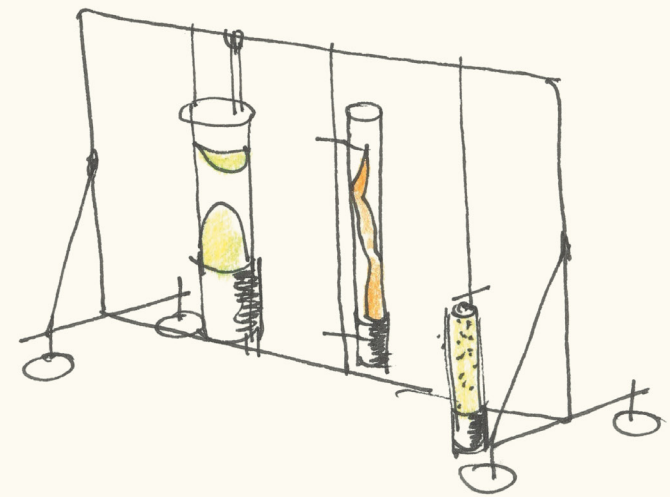


S1

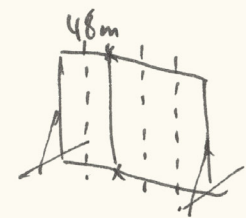




C3

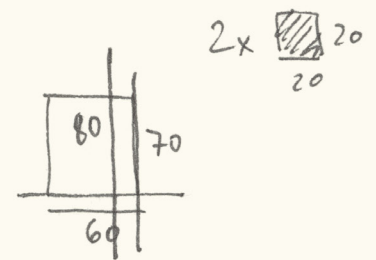
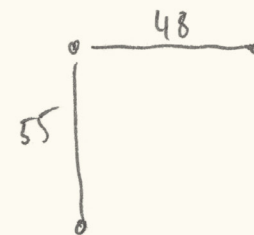
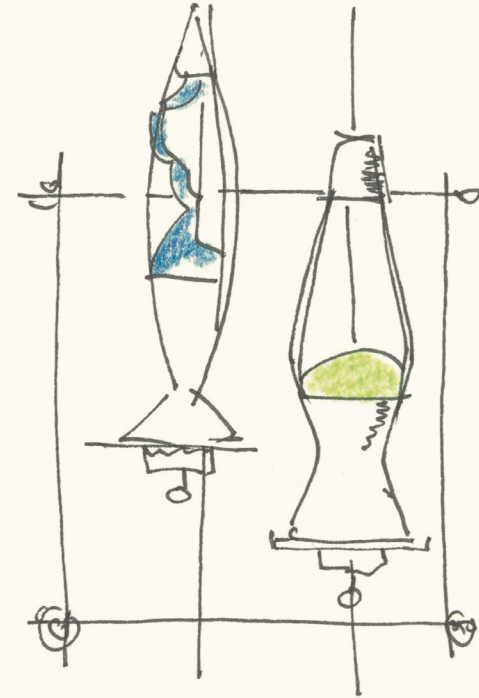


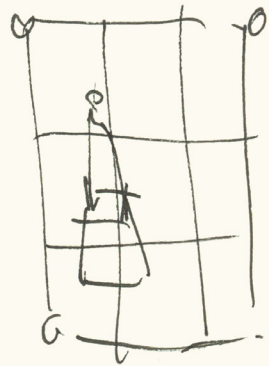
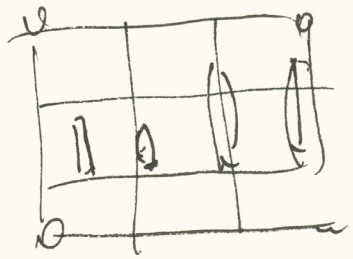
1x GL140 XL (Lime) larva
 1x Rabalux
 1x Posinum - Silber - plated bottle



105 x 62 x 148

S2

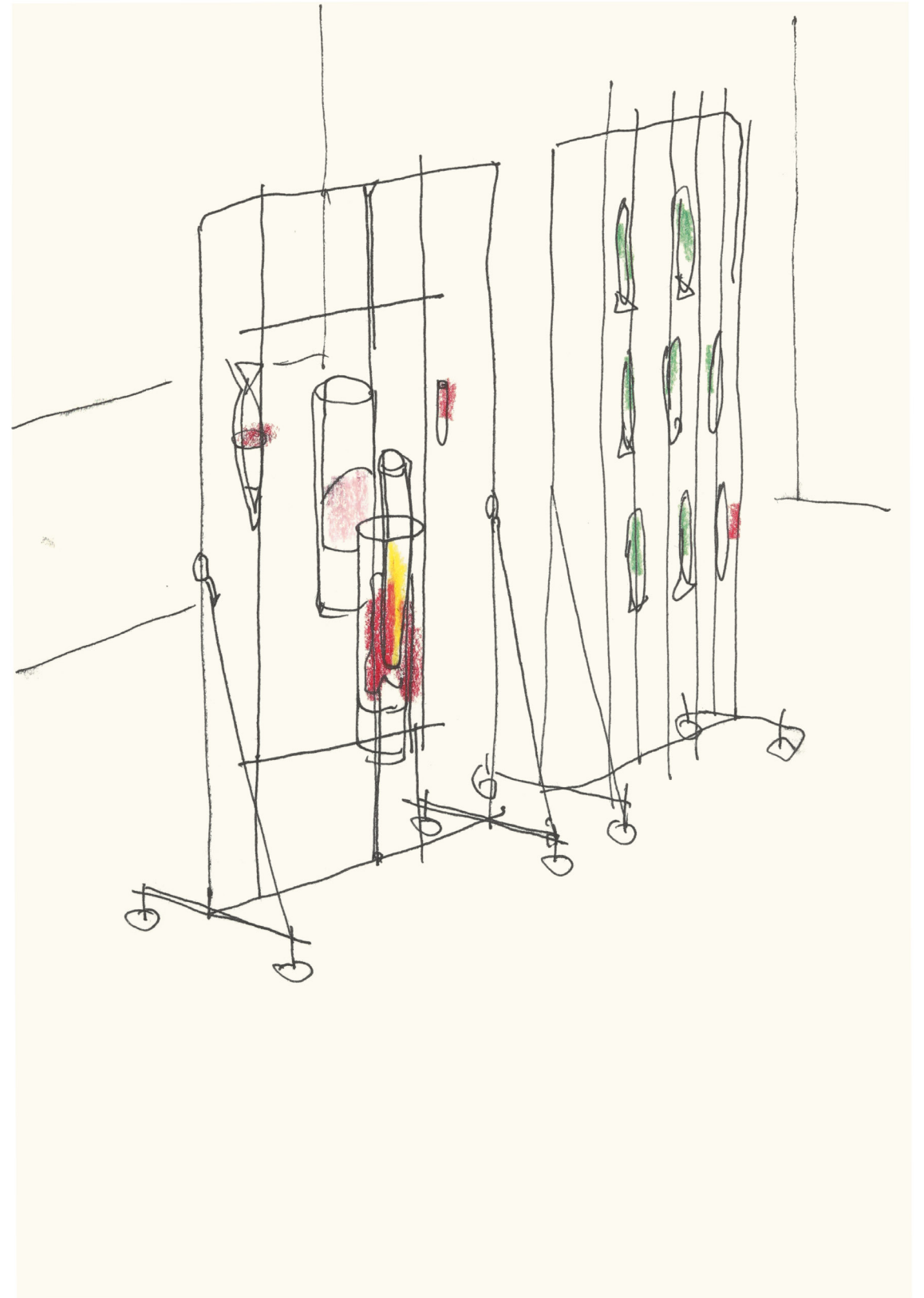


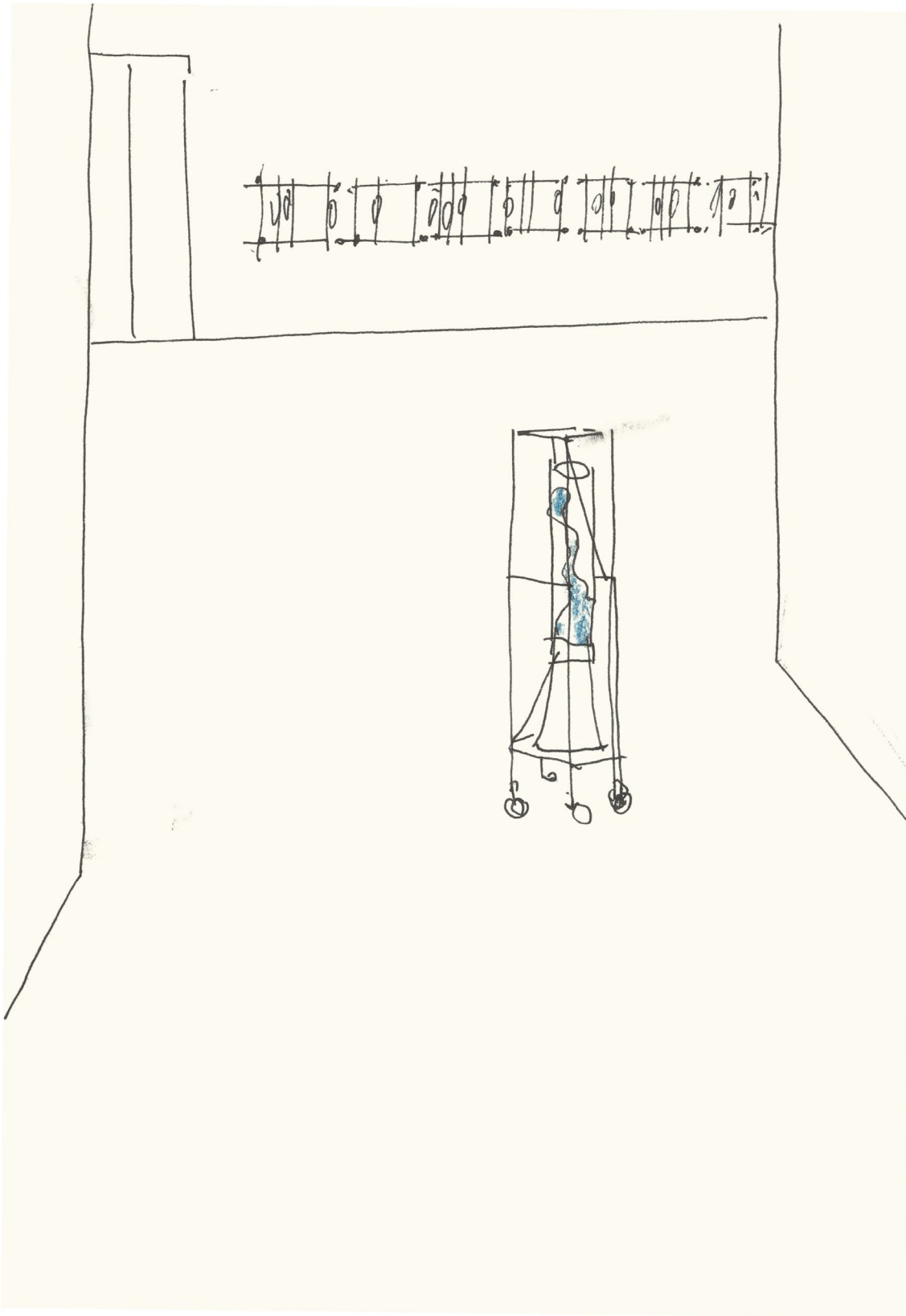


2 мақам формасы



Бүткілім суреті





Kristian Vistrup Madsen is a writer, art critic, and curator based in Berlin. He has contributed to magazines such as *Artforum*, *The White Review*, *Harper's* and *Spike*, and to catalogues for Moderna Museet, Stockholm, Kunsthalle Basel and others. *Doing Time. Essays on Using People* was published by Floating Opera Press in 2021.

Kristian Vistrup Madsen ist Schriftsteller, Kunstkritiker und Kurator und lebt in Berlin. Er hat Beiträge für Zeitschriften wie *Artforum*, *The White Review*, *Harpers* und *Spike* sowie für Kataloge des Moderna Museet, Stockholm, der Kunsthalle Basel und andere verfasst. 2021 veröffentlichte er *Doing Time. Essays on Using People* bei Floating Opera Press.

Stephen Zepke is an Independent Researcher based in Vienna. His recent books include *Towards a New 'New Brutalism'*. *Wandering Around Robin Hood Gardens* (Universidad Nacional de Colombia, 2022), *Head in the Stars. Essays on Science Fiction* (Multimedijalni institut, 2020), *La Sensación Más Allá de Los Límites. Ensayos sobre arte y política* (Javeriana University Press, 2019), *Sublime Art. Towards an Aesthetics of the Future* (Edinburgh University Press, 2017) and *Violence and Resistance. Art and Politics in Colombia* (edited with Nicolas Alvarado Castilla, Palgrave/Macmillan, 2023).

Stephen Zepke arbeitet als freiberuflicher Autor in Wien. Zu seinen jüngsten Büchern zählen *Towards a New 'New Brutalism'*. *Wandering Around Robin Hood Gardens* (Universidad Nacional de Colombia, 2022), *Head in the Stars. Essays on Science Fiction* (Multimedijalni institut, 2020), *La Sensación Más Allá de Los Límites. Ensayos sobre arte y política* (Javeriana University Press, 2019), *Sublime Art. Towards an Aesthetics of the Future* (Edinburgh University Press, 2017) und *Violence and Resistance. Art and Politics in Colombia* (herausgegeben mit Nicolas Alvarado Castilla, Palgrave/Macmillan, 2023).

This book is published on the occasion of the exhibition Lazar Lyutakov. 1 Million Random Numbers at the Secession, June 30 – September 3, 2023.

Publisher:
Secession
Editor:
Annette Südbeck
Publication manager:
Tina Lipsky
Series design concept:
Sabo Day
Graphic design:
Sabo Day
Drawings:
Lazar Lyutakov
Texts:
Kristian Vistrup Madsen
Stephen Zepke
Translations:
Volker Oldenburg
Copyediting & proofreading:
Charlotte Eckler (English)
Johannes Payer (German)

Printed & produced by:
Medienfabrik Graz
Print run:
400

Intervention by the artist:
The book includes a 12-page fanfold designed by the artist with design drawings for the series *1 Million Random Numbers (Secession Frieze)*.

© 2023 Secession,
Lazar Lyutakov, the authors,
the photographers and Verlag der
Buchhandlung Walther und Franz
König, Köln

Verlag der Buchhandlung Walther
und Franz König
Ehrenstr. 4
D - 50672 Köln

Distribution:
Buchhandlung Walther König
Ehrenstr. 4,
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0470-0

Printed in the EU

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the publishers.

Exhibition sponsor:



Sponsor der Ausstellung

Secession

Exhibition
Lazar Lyutakov
1 Million Random
Numbers

Curator:
Annette Südbeck
Installation crew:
Ovidiu Anton
Miriam Bachmann
Andrei Galtsov
with
Simon Bures
Said Gärtner
Tristan Giessler
Eric Kressnik
Desiree Palmen
Alex Pasch
Christian Rasser
Christoph Voglbauer
Hans Weinberger
Marton Zalka

The exhibition
program is conceived
by the Board of the
Secession.

Board of the
Association of Visual
Artists Secession

President:
Ramesch Daha
Vice-presidents:
Barbara Kapusta
Nick Oberthaler
Secretary:
Michael Part
Treasurer:
Axel Stockburger
Members:
Ricarda Denzer
Wilfried Kühn
Ulrike Müller
Lisl Ponger
Sophie Thun
Anna Witt
Jun Yang

Auditors:
Thomas Baumann
Susi Jirkuff
Management:
Annette Südbeck
Curators:
Jeanette Pacher
Bettina Spörr
Annette Südbeck
Junior curator:
Christian Lübbert
Gallery managers:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Facility manager,
audiovisual
engineering:
Andrei Galtsov
Publication manager:
Tina Lipsky
Public relations:
Julia Kronberger
Marketing:
Urte Schmitt-Ulms
Visual concept,
graphic design
Secession:
Sabo Day
Archive:
Katja Brestyensky
Tina Lipsky
Hessam Samavatian
Art education
coordination:
Verena Österreicher
Art education:
Paul Buschnegg
Grzegorz Kielawski
Sophia Rohwetter
Accounting:
Monika Vykoukal
Shop management:
Gabriele Grabler
Assistant to the
management:
Kathrin Schweizer
Administrative
assistant:
Albert Warpechowski

Visitor service:
Mario Heuschöber
Niklas Hofstetter
Anita Husar
Fiona Idahosa
Liana Isakhanyan
Nakale Lefaza-
Botowamungu
Gloria Linares-
Higuera
Carmen Linares
de Schubert
Robert Rendina
Sabine Schlemmel
Björn Schwarz
Wei Ling Zheng
Cleaners:
Emine Koza
& Firma Simacek
Web design:
Treat Agency

The Board of the Secession would like to thank the Friends of the Secession for supporting the project with their research.

Board of the Friends of the Secession

President:

Sylvie Liska

Vice-president:

Gabriela Gantenbein

Treasurer:

Dr. Primus Österreicher

Members:

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-

Sándor

Jacqueline Nowikovsky

Franz Seilern

Stefan Weber

Patrons of the Friends of the Secession

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

Susanne Breiner Wojnar

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs – Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

DI. Manuel Hajek – Vasko & Partner Ingenieure

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Louis & Mafalda Kahane

Dr. Christoph & Bernadette Kraus – Kraus & Kraus Family Office

Franz Krummel & Mira Kloss-Zechner

Marie-Eve Lafontaine – Kahan Art Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Galerie Meyer Kainer

Thomas Moskovics – Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Markus Schafferer

Franz Seilern

Stefan Stolzka – SLE Schuh GmbH

Stefan Szyszkowitz – EVN AG

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein

Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

Main Sponsor

ERSTE 

 **Stadt
Wien** | Kultur

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

freunde
der
secession

secession

Vereinigung bildender Künstler*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

www.secession.at