

Maria Lassnig

Nach O. Wieners Vorschlägen, 1976
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
45,8 × 60,9 cm, gerahmt / framed

Drawing after instruction from Ossi Wiener, ca. 1976–1979
Bleistift, Buntstift, wässriges Farbmittel auf Papier / Pencil, colored pencil, water-based pigment on paper
45,8 × 61 cm, gerahmt / framed

Bewusstseinsbild vom « Dog », 1978
Buntstift, Filzstift auf Papier / Colored pencil, felt-tip pen on paper
42 × 59,4 cm, gerahmt / framed

Ohne Titel, 1979
Bleistift, Filzstift auf Papier / Pencil, felt-tip pen on paper
28 × 35,5 cm, gerahmt / framed

Portrait von Ingrid und Oswald Wiener, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
111 × 130 cm
Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

Was mir beim Wort « Liebe » einfiel, 1978
Aquarell, Bleistift auf Papier / Watercolor, pencil on paper
41,9 × 56,5 cm, gerahmt / framed

Beim Wort « Amerika » erscheinen vorwiegend Landkarten, abstraktes Verhältnis, 1979
Aquarell, Kugelschreiber, Bleistift auf Papier / Watercolor, ballpoint pen, and pencil on paper
41,9 × 56,5 cm, gerahmt / framed

« Was fällt mir beim Wort Hund ein? », 1980
Aquarell, Buntstift auf Papier / Watercolor, colored pencil on paper
43,8 × 62,6 cm, gerahmt / framed

Alle Werke / All works Courtesy Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien / Vienna

(DE)

In *Portrait von Ingrid und Oswald Wiener* greift Maria Lassnig auf die Tradition des Doppelporträts zurück, verschiebt jedoch den Fokus auf unterschiedliche Modi der Wahrnehmung. Während Ingrid direkt zu den Betrachtenden blickt, ist Oswald in die Lektüre seiner Zeitung vertieft. Beide Blicke weisen gleichzeitig über das unmittelbar Sichtbare hinaus, und thematisieren unterschiedliche Formen von Aufmerksamkeit und Selbstwahrnehmung. Der Tagesspiegel veröffentlichte eine Ausstellungsrezension „Realismus des Irrealen“ (Heinz Ohff) über die Lassnig-Schau in der Galerie Wiener & Würthle (1976) in Berlin, illustriert durch die Abbildung jenes Doppelporträts.

In der Werkgruppe *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* befasste sich Lassnig sehr spezifisch mit Vorgängen des Sehens und mit der Bildhaftigkeit von Vorstellungen. Diese Zeichnungen und Aquarelle der späten 1970er-Jahre stehen im Kontext von Lassnigs jahrelangem Austausch mit Oswald Wiener. Er gab Lassnig sprachliche „Instruktionen“ zur bildnerischen Umsetzung, die sie wiederum auf ihren Blättern kommentierte: „Ich kann das ‚Verstehen‘ nicht zeichnen“ oder „Was fällt mir beim Wort Hund ein?“. Lassnig visualisierte auch Wahrnehmungen, die ihr bei geschlossenen Augen „im Auge erschienen“. Diese Beobachtungen wurden im Nachhinein „registriert“, was eine andere Art der Wahrnehmung verlangte sowie zu neuen Formen des Bildaufbaus führte. Einige Darstellungen erinnern formal an Comicstrips, wobei hier weniger ein Narrativ als vielmehr einzelne „Momentaufnahmen“ im Vordergrund stehen.

(EN)

In *Portrait von Ingrid und Oswald Wiener* (Portrait of Ingrid and Oswald Wiener), Lassnig draws on the tradition of the double portrait, yet shifts the focus to different modes of perception. While Ingrid looks directly at the viewer, Oswald is engrossed in reading his newspaper. Both gazes simultaneously point beyond the immediately visible, addressing different forms of attention and self-perception. The newspaper Tagesspiegel published an exhibition review titled “Realism of the Irreal” (Heinz Ohff) on the Lassnig show at the Wiener & Würthle Gallery (1976) in Berlin, illustrated with a reproduction of that double portrait.

In the series *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* (Investigations into the Emergence of a Conscious Image), Lassnig focused specifically on the processes of seeing and the visual nature of mental images. These drawings and watercolors from the late 1970s are part of Lassnig’s long-standing exchange with Oswald Wiener. He gave Lassnig verbal “instructions” for their artistic realization, which she in turn annotated on her sheets: “I cannot draw ‘understanding’” or “What comes to mind when I hear the word ‘dog?’” Lassnig also visualized perceptions that “appeared in her mind’s eye” when her eyes were closed. These observations were “recorded” retrospectively, which required a different kind of perception and led to new forms of image composition. Some depictions are formally reminiscent of comic strips, though here the focus is less on a narrative and more on individual “snapshots.”

Oswald Wiener

Im Spiegel, 2009; Spiegel, 2009
Bleistiftzeichnungen / Pencil drawings
je / each 29,7 × 21 cm

Gaupen, ca. 2010
2 Würfelobjekte in 8 Teilen, Buchenholz beschnitten / 2 cube-shaped objects in 8 pieces,
trimmed beech wood

Necker-Würfel, ca. 1960
Karton / Cardboard
18 × 18 × 3 cm

Oswald Wiener mit Metalldose am Kopf, undatiert / undated
Foto / Photograph

Oswald Wiener in der Küche in Kapfenstein, undatiert / undated
Foto von / Photograph by Elfie Semotan

Alle Arbeiten Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

Padhi Friedberger

Oswald Wiener und Ingrid Schuppan mit Maria Lassnig im Hintergrund, ca. 1950
Fotografie, Silbergelatine, Vintage / Photograph, silver gelatin print, vintage 30 × 24 cm

Ingrid und Oswald, 1962
Fotografie im Original, Silbergelatine, Vintage / Original photograph, silver gelatin
print, vintage 24,5 × 30 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Ingrid Wiener

Ohne Titel (# 114A), 2000

Aquarell, Zeichnung auf Papier / Watercolor, drawing on paper
24 × 32 cm

Ohne Titel (# 114B), 2000

Aquarell, Zeichnung auf Papier / Watercolor, drawing on paper
24 × 32 cm

Ohne Titel (# 190), 2001

Aquarell, Zeichnung auf Papier / Watercolor, drawing on paper
230,5 × 14 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Arachne, Verein zur Förderung des Werkes von Ingrid Wiener / Association for the Promotion of the Work of Ingrid Wiener

(DE)

In Ingrid Wieners aquarellierten Zeichnungen steht ein Wechselspiel von Wahrnehmung im Zentrum. In ihren *Traumzeichnungen* hält sie Erinnerungen und Träume fest, wobei sie ihre Notizen häufig unmittelbar nach dem Aufwachen niederschreibt. In den präsentierten Arbeiten begegnen uns in unterschiedlichen Szenen extravagante, tierähnliche Fahrzeuge, große Stücke Schinken oder Freunde der Künstlerin; in einer Zeichnung wird ein von Rudolf Polanszky gemaltes Porträt Oswald Wieners vermisst. Kurt Kalb verweist auf verstreute Fragmente des Bildes, die in der Mitte der Zeichnung verteilt sind. Auch diese Fragmentierung und die Reflexion von Wahrnehmung lassen sich mit Oswald Wieners Denken in Verbindung bringen.

(EN)

Ingrid Wiener's watercolor drawings focus on the interplay of perception. In her *Traumzeichnungen* (Dream Drawings), she captures memories and dreams, often jotting down her notes immediately after waking up. In the works on display, we encounter extravagant, animal-like vehicles, large pieces of ham, or the artist's friends in various scenes; in one drawing, a portrait of Oswald Wiener painted by Rudolf Polanszky is missing. Kurt Kalb points to scattered fragments of the image distributed across the center of the drawing. This fragmentation and the reflection on perception can also be linked to Oswald Wiener's thinking.

Günter Brus, *Exil*, 1972

Bleistift auf Papier / Pencil on paper

29,5 × 21 cm

Günter Brus, *Ex Libris*, 1972

Bleistift auf Papier / Pencil on paper

29,5 × 21 cm

Christian Skrein, *Die 12 Aposteln*, 1968

Fotomontage, 2 Schwarz-Weiß-Fotografien / Photomontage, 2 black and white photographs

29,5 × 73 cm, gerahmt / framed 52,8 × 93 cm

Padhi Friedberger, *Das Motorrad vom Café Hawelka*, 1968

Schwarz-Weiß-Fotografie / Black and white photograph

24,5 × 30 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Archivalien aus dem Nachlass von Oswald Wiener / Archival materials from the Estate of Oswald Wiener

Exil Speisekarte, undatiert / undated

Speisekarte / Menu

21 × 29,7 cm

Günter Brus, Dichterworkshop im Exil, 23. 10. 1972

Einladung / Invitation

21 × 29,7 cm

Günter Brus, Dichterworkshop im Exil, 23. 10. 1972

Einladung / Invitation

21 × 29,7 cm

Notizbuch « Notebook 3 » – Oswald Wiener, 1. 1993 – 6. 1993

Notizbuch / Notebook

20,5 × 14,7 × 2,5 cm

Notizbuch « Literatur » – Oswald Wiener, 5. 1990

Notizbuch / Notebook

10 × 15 × 2,5 cm

Oswald Wiener: Der Alte Uhu, undatiert / undated

Kugelschreiber auf Block (blau) / Ballpoint pen on notepad

14,8 × 21 cm

Martin Kippenberger, undatiert / undated

Postkarte (*Mann mit Spruch*) / Postcard (*man with catchphrase*)

14,8 × 10,5 cm

Martin Kippenberger, undatiert / undated

Postkarte (*Szene*) / Postcard (*scene*)

14,8 × 10,5 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek,
Wien / Literature Archive of the Austrian National Library, Vienna

Archivalien aus dem Nachlass von Oswald Wiener / Archival materials from the Estate of Oswald Wiener

Dieter Roth, undatiert / undated
Manuskript / Manuscript
21 × 29,7 cm

Dieter Roth, undatiert / undated
Manuskript / Manuscript
21 × 29,7 cm

Dieter Roth, « *Mr. Ossi, verzeih die lange Nixzeit?* », 12.11.1992
Karton beschrieben / Cardboard with handwritten note
30,6 × 20 × 0,2 cm

Notizbuch – Oswald Wiener, 7.1977 – 2.1978
Notizbuch / Notebook
10,5 × 16,5 × 1,5 cm

Notizbuch – Oswald Wiener, 4.1978 – 3.1979
Notizbuch / Notebook
16,5 × 21 × 1,5 cm

Dominik Steiger, undatiert / undated
2 Zeichnungen / drawings
21 × 29,7 cm, 21 × 29,7 cm

Dorothy Iannone, 13.1.1972
Postkarte (*abstrakt*) / Postcard (*abtract*)
16 × 12 cm

Dorothy Iannone, undatiert / undated
Postkarte (*abstrakt*) / Postcard (*abstract*, « *your complicated portrait* »)
16 × 12 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek,
Wien / Literature Archive of the Austrian National Library, Vienna

Christian Skrein, *Oswald Wiener*, 1968

Vintage Print

23,5 × 24 cm, gerahmt / framed

Christian Skrein, *Die Verbesserung von Mitteleuropa. Original-Fotografie – Ossi Wiener*, 1968

Silbergelatine auf Rapidoprint, Vintage / Silver gelatin on Rapidoprint, vintage

38,8 × 30,2 cm

Christian Skrein, *Wiener Gruppe*, 1958

Vintage Print

42,5 × 32,5 cm

Günter Brus, *Ossi Wiener, Stockerau*, 1972

Fotografie / Photograph

29,7 × 21 cm

Alle Arbeiten / All works Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

manuskripte, 1965 – 2021

Ausgaben der Literaturzeitschrift / Issues of the literary journal # 13 – 18, 20 – 24, 29 – 30, 86, 98, 171, 174 – 178, 181, 189 – 190, 207, 234, mit Texten von / with texts by Oswald Wiener
Courtesy manuskripte, Graz

Oswald Wiener

Typoskripte mit handschriftlichen Korrekturen im Original zu *die verbesserung von mitteleuropa, roman* und anderen Texten / Original typescripts with handwritten corrections on *the improvement of central europe, a novel* and other texts
Courtesy Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung, Graz

Oswald Wiener

Bioadapter, 1967

3 Originalseiten Typoskript

je / each 29,7 × 21 cm, gerahmt / framed

Courtesy Galerie Krinzinger, Wien / Vienna

Oswald Wiener

Typoskripte und handschriftliche Manuskripte im Original und als Faksimile / Typescripts and handwritten manuscripts, both originals and facsimiles
Zur Verfügung gestellt von Ingrid Wiener / Provided by Ingrid Wiener, Kapfenstein

Maria Lassnig

Briefwechsel Maria Lassnig, Oswald Wiener, 1974/1975/1976/1977/1996/undatiert / undated

7 Seiten handgeschriebene Briefe (Faksimile) / 7 pages of hand written letters (facsimile)
Courtesy Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien / Literature
Archive of the Austrian National Library, Vienna

Briefwechsel Maria Lassnig, Oswald Wiener, 1974/1977/2004

3 Postkarten (Faksimile) / 3 postcards (facsimile)
Courtesy Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien / Literature
Archive of the Austrian National Library, Vienna

Zettelnotiz zu / Notes on Innseitiges Kino (DAAD Stipendium / Fellowship), 1978 – 79 (Faksimile / facsimile)

Courtesy Archiv Maria Lassnig Stiftung, Wien / Archive Maria Lassnig Foundation, Vienna

Zeitungsausschnitt / Newspaper clipping, Heinz Ohff, « Realismus des Irrealen », in: der Tagesspiegel, 1976 (Faksimile / facsimile)

Courtesy Archiv Maria Lassnig Stiftung, Wien / Archive Maria Lassnig Foundation, Vienna

Ausstellungsfolder / Exhibition folder Maria Lassnig: Untersuchung zum Entstehen eines Bewußtseinsbildes vom Hund, Galerie Heike Curtze, Düsseldorf, 1981 (Faksimile / facsimile)

Courtesy Bibliothek Maria Lassnig Stiftung, Wien / Library Maria Lassnig Foundation, Vienna

Bildrezepte, 1975

14 Seiten Text von Oswald Wiener, Brief Dieter Roth an Maria Lassnig, Zeichnungen von Maria Lassnig (Faksimile) / 14 pages of text by Oswald Wiener, letter Dieter Roth to Maria Lassnig, drawings by Maria Lassnig (facsimile)

Courtesy Archiv Maria Lassnig Stiftung, Wien / Archive Maria Lassnig Foundation, Vienna

Franz West

Briefwechsel Franz West, Oswald Wiener, 20.11.1998 – 20.12.1998

37 Originalseiten handgeschrieben und als Typoskript, 1 Foto / 37 original pages,
handwritten and in typescript, 1 photograph

Courtesy Franz West Privatstiftung, Wien / Vienna

(DE)

Ebenfalls als Teil der Ausstellung wird eine über einen Monat (20.11. – 20.12.1998) geführte Korrespondenz zwischen Franz West und Oswald Wiener gezeigt. Diese dokumentiert nicht nur ihren Austausch, sondern macht auch deutlich, wie sehr Wests Praxis in dialogischen Prozessen verankert ist.

(EN)

A correspondence between Franz West and Oswald Wiener that spanned over a month (November 20–December 20, 1998) is also presented as part of the exhibition. This correspondence not only documents their exchange but also highlights how deeply West's practice is rooted in dialogic processes.

Oswald Wiener

Diverse Skizzen und Materialien / Various sketches and materials, 1992–1993
Bleistiftzeichnungen, Zeichnungen mit Kugelschreiber / Pencil drawings, ballpoint pen drawings

Handschriftliche Notizen und Skizzen zum Thema / Handwritten notes and sketches on the topic „Was soll Selbstbeobachtung? März 2010“ (What’s the point of self-reflection? März 2010,), 2010

Alle Arbeiten / All works Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

Ungefähre Anlage von Günter Brus als Vogel, n.d., 1970er / 1970s
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
21 × 29,7 cm
Courtesy: Archiv Brus, Graz

(DE)

Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller und Kybernetiker war Oswald Wiener auch als Wirt und Musiker tätig. Seine künstlerische Position ist vielfältig und lässt sich nur schwer eingrenzen. War er anfänglich noch als Teil der Wiener Gruppe an Lesungen und Happenings beteiligt, interessierte er sich später für die Extremen der Natur und des Klimas und somit auch für die Verschiebung, Erweiterung und Überprüfung der Grenzen des eigenen Handelns. Die Ausstellung beleuchtet diese unterschiedlichen Facetten seines Schaffens und stellt sie in einen erweiterten Zusammenhang. Fokussiert werden dabei Werke, die von seinem theoretischen Denken und einhergehenden Fragestellungen, die er auch visuell untersuchte, beeinflusst sind. Neben umfangreichem Archivmaterial zu seinen Schriften, Korrespondenzen und Notizen, werden Zeichnungen, Aquarelle und Musikstücke präsentiert.

Die gezeigten Zeichnungen sind häufig an Wieners Ideen geknüpft. In seiner Serie von Aquarellen zu introspektiven Vorstellungswelten stellt er unterschiedliche Knickungen von Würfeln dar, die er auffaltet und nummeriert. Darin verhandelt er zentrale Themen wie „Anwesenheit“, das „Wandern des Blicks“ sowie Fragen nach Sehen, Bewegung sowie Räumlichkeit und Fläche. Das Motiv des Würfels als Experiment taucht auch in eigens angefertigten Objekten und weiterem Material auf, das Wiener in seinen Notizen aufzeichnete oder unter anderem für Vorlesungen und Übungen verwendete. Verwandte Motive wie Knoten verweisen darüber hinaus auf seine Auseinandersetzung mit Vorstellungen und dem Prozess des Denkens.

In weiteren Zeichnungen stellt Wiener sich selbst sowie seine eigene Nase dar. Diese Arbeiten entstanden nach einer Augenoperation im Wiener AKH 2009 und lassen sich im Kontext seiner Untersuchungen zu Kognition und Selbstbeobachtung lesen. Die Wahrnehmung des eigenen Körpers erscheint dabei verschoben und auf den Geruchssinn beziehungsweise auf die Nase als Wahrnehmungsorgan konzentriert. Durch die isolierte Darstellung und die Betrachtung aus wechselnden Perspektiven wird die Nase vom anatomischen Detail zu einem Ort der Selbstbeobachtung.

Zudem wird eine Serie von Zeichnungen gezeigt, in der Oswald Wiener Günter Brus als Vogel darstellt. *Ungefähre Anlage von Günter Brus als Vogel* entstand für die 1970 erschienene Kunstzeitschrift *Schastrommel 4*, die von Brus herausgegeben wurde und als ein Publikationsorgan der „Österreichischen Exilregierung“ fungierte. Mit sicherem und zugleich reduziertem Strich portraitiert Wiener seinen Freund im Profil – mit Schnabel, langen Wimpern und Federn. Durch die wiederholte Darstellung des ähnlich ausgerichteten Profils mit leichten Abweichungen erscheint der Zeichenprozess wie ein organischer Denkprozess, der innere Vorgänge nach außen kehrt.

Wieners künstlerische Praxis ist als eigenständiger Bereich der Ausstellung zu betrachten, der zugleich eng mit seinem theoretischen Werk verschränkt ist, sodass sich Kunst und Denken nur schwer unabhängig voneinander betrachten lassen. Das heterogene Werk Wieners wird hier in neue Zusammenhänge gebracht, die – nicht zuletzt durch die Zusammenführung mit den Arbeiten anderer Künstler:innen aus unterschiedlichen Generationen – neue Sichtweisen ermöglichen.

(EN)

In addition to his work as a writer and cyberneticist, Oswald Wiener was also active as a bar owner and musician. His artistic stance is multifaceted and difficult to pin down. While he initially participated in readings and happenings as part of the Vienna Group, he later became interested in the extremes of nature and climate—and thus in shifting, expanding, and testing the boundaries of his own actions. The exhibition highlights these different facets of his work and places them in a broader context. It focuses on works influenced by his theoretical thinking and the accompanying questions he explored visually. In addition to extensive archival material on his writings, correspondence, and notes, the exhibition features drawings, watercolors, and musical compositions.

The drawings on display are often linked to Wiener’s ideas. In his series of watercolors depicting introspective imaginary worlds titled *Würfelabwicklung* (Cube Net), he depicts various folds of cubes, which he unfolds and numbers. In these works, he explores central themes such as “presence,” the “wandering of the gaze,” as well as questions of vision, movement, and the relationship between space and surface. The motif of the cube as an experiment also appears in custom-made objects and other materials that Wiener recorded in his notes or used for lectures and exercises, among other things. Related motifs such as knots further point to his exploration of concepts and the process of thinking.

In other drawings, Wiener depicts himself and his own nose. These works were created following eye surgery at Vienna General Hospital in 2009 and can be interpreted within the context of his explorations of cognition and introspection. The perception of one’s own body appears shifted and concentrated on the sense of smell or, more specifically, on the nose as an organ of perception. Through its isolated depiction and examination from shifting perspectives, the nose transforms from an anatomical detail into a site of introspection.

The exhibition also features a series of drawings in which Oswald Wiener depicts Günter Brus as a bird. The initial sketch of Günter Brus as a bird was created for the art magazine *Schastrommel 4*, published in 1970, which was edited by Brus and served as the official publication of the “Austrian Government-in-Exile.” With a confident yet minimalist line, Wiener portrays his friend in profile—with a beak, long eyelashes, and feathers. Through the repeated depiction of the similarly oriented profile with slight variations, the drawing process appears as an organic thought process that turns inner processes outward.

Wiener’s artistic practice should be viewed as a distinct section of the exhibition that is, at the same time, closely intertwined with his theoretical work, making it difficult to consider art and thought independently of one another. Wiener’s diverse body of work is presented here in new contexts—not least through its juxtaposition with works by other artists from different generations—open up new perspectives.

Axel Stockburger

Oswald Wiener, 2020

HD-Video, Farbe, Ton / HD video, color, sound

20:34 Min. / min.

Courtesy der Künstler / the artist

(DE)

Der Künstler und Theoretiker Axel Stockburger arbeitet in den Medien Film und Installation. Er ist assoziierter Professor für Kunst und Kulturtheorie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und Mitglied der künstlerischen Forschungsplattform Technopolitics sowie Vorstandsmitglied der Secession, Wien.

In dem ausgestellten Video *Oswald Wiener* entwickelt Stockburger ein filmisches Portrait, das auf einem Interview mit Oswald Wiener basiert, geführt am 10. Oktober 2020. Das Gespräch wurde von der Kunsthalle Wien für die Ausstellung *Cybernetics of the Poor* in Auftrag gegeben (Kuratoren: Diedrich Diederichsen und Oier Etxeberria, 2020).

In einem seiner letzten Interviews geht Oswald Wiener pointiert wie selbstkritisch auf seinen Werdegang und einige wesentliche Anliegen ein. Wiener spricht darin über zentrale Begriffe seines Denkens wie Kybernetik, Kommunikation, System und die Turing Maschine, und reflektiert über sein Werk *die verbesserung von mitteleuropa, roman*.

Die im Talking-Head-Format gehaltenen Sequenzen, in denen Wiener direkt in die Kamera blickt, werden durch Archivmaterial, technischen Zeichnungen sowie historisches Bildmaterial erweitert, die von der elektronischen Komposition *Studie In Lagen En Impulsen* von Frits C. Weiland begleitet werden. Somit entsteht ein dialogischer Zusammenhang, in dem die theoretischen Ausführungen visuell strukturiert und kommentiert werden.

(EN)

The artist and theorist Axel Stockburger works in the media of film and installation. He is an associate professor of art and cultural theory at the Academy of Fine Arts in Vienna, a member of the artistic research platform Technopolitics, and a member of the board of the Secession in Vienna.

In the exhibited video *Oswald Wiener*, Stockburger develops a cinematic portrait based on an interview with Oswald Wiener conducted on October 10, 2020. The conversation was commissioned by the Kunsthalle Wien for the exhibition *Cybernetics of the Poor* (curators: Diedrich Diederichsen and Oier Etxeberria, 2020).

In one of his final interviews, Oswald Wiener addresses his career and several key concerns in a pointed yet self-critical manner. In it, Wiener discusses central concepts of his thinking—such as cybernetics, communication, systems, and the Turing machine—and reflects on his work *die verbesserung von mitteleuropa, roman* (the improvement of central europe, a novel).

The sequences, shot in a talking-head format with Wiener looking directly into the camera, are supplemented by archival material, technical drawings, and historical imagery, accompanied by the electronic composition *Studie In Lagen En Impulsen* by Frits C. Weiland. This creates a dialogic context in which the theoretical explanations are visually structured and annotated.

Rudolf Polanszky

Oswald Wiener trifft Oswald Wiener und diskutiert die Taniyama/Shimura Vermutung, ca. 2000

Foto-Collage / Photo collage

80 × 50 cm

Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

Günter Brus

Ohne Titel, 2002

Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper

41 × 55 cm, gerahmt / framed

Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Siegfried Anzinger

O.W., 2018

Leimfarbe auf Leinwand / Glue paint on canvas

60 × 40 cm

Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

(DE)

Siegfried Anzinger arbeitet im Medium der Malerei, der Zeichnung sowie der Skulptur aus Ton und Terracotta, wird jedoch primär als Maler wahrgenommen. Seine Werke zeichnen sich durch Dynamik und Spontaneität aus. Der Künstler gilt als zentraler Vertreter der österreichischen „Neuen Wilden“ der 1980er-Jahre, deren spontane, schwungvolle Kompositionen gegenständliche Sujets aufgreifen. Während diese frühe Phase noch stark von Expressivität geprägt war, entwickelte sich Anzingers Werk im Laufe der Zeit hin zu einem zunehmend referenziellen Bildrepertoire aus kunsthistorischen Bildtraditionen und Alltagsmotiven.

Dabei geht es Anzinger weniger um die Motive als vielmehr um deren Funktion innerhalb der Malerei. Die von ihm teils selbstironisch als „Quatschinhalt“ bezeichneten Bildgegenstände dienen als Ausgangspunkt, um in der Komposition bewegter Figuren und räumlicher Situationen die Möglichkeiten der Malerei weiter auszuloten und tradierte Darstellungsweisen zu erproben. Im Bewusstsein kunsthistorischer Techniken verbindet er unterschiedliche malerische Mittel – von der Eigenwertigkeit der Farbe als monochrome Fläche bis zur fragilen Umrisslinie, die eher andeutet als begrenzt.

Er beruft sich dabei auf das Prinzip des *Non-finito* (It.: „unvollendet“), bei dem Arbeiten bewusst unfertig gelassen werden, was sich in seiner eigenen Technik zeigt. Anzinger fügt seinen Malereien wiederholt neue Farbschichten hinzu und arbeitet häufig mit dünner, transparenter Leimfarbe, die nicht korrigierbar ist und hohe Präzision verlangt. Misslingt ein Malvorgang, wäscht der Künstler die Farbe ab, wodurch eine vielschichtige, teils wässrig wirkende Oberfläche entsteht.

Siegfried Anzinger und Oswald Wiener verband eine Freundschaft; ein gemeinsames literarisches Projekt blieb unrealisiert. In der Ausstellung zu sehen ist ein Portrait Wieners, das mit dessen Initialen *O.W.* versehen ist. Er wird sitzend dargestellt, wobei seine Gesichtszüge mit wenigen Pinselstrichen angedeutet sind und der Kopf farblich ausgespart bleibt. Diese Leerstelle lässt sich als Negativform lesen: Der Ort des Denkens entzieht sich der Darstellung. Auch der Stuhl, auf dem Wiener sitzt, bleibt ausgespart, wodurch sich Figur und Grund in ein instabiles Verhältnis verschieben und teilweise zu verschmelzen scheinen. Die räumliche Verankerung wird dadurch geschwächt, und es entsteht der Eindruck eines offenen, schwer bestimmbareren Kontinuums. Diese malerische Reduktion lenkt den Blick auf innere Zustände und ein Bildverständnis, das nachvollzieht, was sich der Darstellung entzieht, anstatt lediglich abzubilden.

(EN)

Siegfried Anzinger works in the mediums of painting, drawing, and sculpture in clay and terracotta, but is primarily recognized as a painter. His works are characterized by dynamism and spontaneity. The artist is considered a key representative of the Austrian “Neue Wilde” movement of the 1980s, whose spontaneous, vigorous compositions engage with representational subjects. While this early phase was still strongly marked by expressiveness, Anzinger’s work evolved over time into an increasingly referential visual repertoire drawing on art-historical traditions and everyday motifs.

For Anzinger, the focus is less on the motifs themselves and more on their function within the painting. The pictorial elements—which he sometimes self-deprecatingly refers to as “nonsense content”—serve as a starting point for further exploring the possibilities of painting and testing traditional modes of representation through the composition of moving figures and spatial situations. With an awareness of art-historical techniques, he combines various painterly means—from the intrinsic value of color as a monochromatic surface to the fragile outline that suggests rather than defines.

He draws on the principle of the *non-finito* (Italian for “unfinished”), in which works are deliberately left unfinished—a concept reflected in his own technique. Anzinger repeatedly adds new layers of paint to his works and frequently works with thin, transparent glue paint, which cannot be corrected and demands a high degree of precision. If a painting process goes awry, the artist washes off the paint, creating a multi-layered surface that appears somewhat watery.

Siegfried Anzinger and Oswald Wiener were friends; a joint literary project of theirs never came to fruition. On display in the exhibition is a portrait of Wiener bearing his initials, *O.W.* He is depicted seated, his facial features suggested with just a few brushstrokes, while his head remains unpainted. This empty space can be read as a negative form: the seat of thought eludes representation. The chair on which Wiener sits is also left blank, causing figure and ground to shift into an unstable relationship and appear to merge partially. This weakens the spatial anchoring, creating the impression of an open, elusive continuum. This painterly reduction directs the gaze toward inner states and an understanding of the image that grasps what eludes representation rather than merely depicting it.

Günter Brus

Vom Ende der Selbstversuche im Halbschattengewächshaus, 1990

Bleistift und Farbstift auf Papier / Pencil and colored pencil on paper

63 × 44 cm, gerahmt / framed

Radikaler Versuch, selbst ein Glockenklang ohne Schwingung sein zu können, 1990

Ölkreide auf Papier / Oil pastels on paper

70 × 50 cm, gerahmt / framed

Das klassische Erbe oder Allegorie auf die Schlußfolgerung, 1983

Ölkreide auf Papier / Oil pastels on paper

40 × 30 cm, gerahmt / framed

Aus mir entsteht nichts, aber ich kann alles machen, 1994

Ölkreide und Gouache auf Papier / Oil pastels and gouache on paper

40 × 30 cm, gerahmt / framed

Alle Werke / All works Courtesy Privatsammlung / Private Collection, Graz

(DE)

Günter Brus führte den Körper als zentrales Ausdrucksmedium in die Kunst ein und verwendete in seiner Praxis Materialien wie Farbe, Körperflüssigkeiten und Alltagsstoffe. Damit verschob er die Grenzen zwischen Bild, Körper und Raum sowie Motiv und Künstler. Gemeinsam mit Oswald Wiener, Peter Weibel und Otto Mühl führte er 1968 im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien seine „Körperanalysen“ im Rahmen der Aktion „Kunst und Revolution“ auf. Durch das bewusste Brechen gesellschaftlicher Tabus provozierten sie einen Skandal und wurden zu sechs Monaten Haft verurteilt. Daraufhin ging Brus nach Berlin, wo er gemeinsam mit Oswald Wiener, Gerhard Rühm und anderen die sogenannte „Österreichische Exilregierung“ gründete.

In den 1970er-Jahren begann Brus, Zeichnungen anzufertigen, die er mit seinem literarischen Schaffen verband und so den Begriff der *Bild-Dichtung* prägte. Dabei treffen Bild und Text aufeinander, ohne sich gegenseitig zu erklären oder voneinander abhängig zu sein. Brus behält in dieser medienübergreifenden Praxis seinen prozesshaften, aktionsartigen Zugang bei.

In der Ausstellung werden unterschiedliche Zeichnungen ausgestellt, die in den 1980er- und 1990er-Jahren entstanden. Dabei wird sichtbar, dass sich Brus über eine lange Zeit hinweg mit Fragen der Selbstbeobachtung und Erkenntnis auseinandersetzt. Eine zentrale Rolle spielt dabei auch der Versuch, wie in zwei Arbeiten deutlich wird. In *Vom Ende der Selbstversuche im Halbschattengewächshaus* sind diese an externe Objekte wie ein Brett und eine hantelartige Form gebunden, während im Gehirn der dargestellten Person eine innere Unruhe visualisiert wird. In *Radikaler Versuch, selbst ein Glockenklang ohne Schwingung sein zu können* richtet sich der Versuch auf das eigene Selbst und verfolgt ein entkörperlichtes Ziel, das ein hohes Maß an Selbstbeobachtung voraussetzt.

In der Arbeit *Aus mir entsteht nichts, aber ich kann alles machen* lässt sich ein Subjekt erkennen, das sich in einer Art Spannungsfeld von Körperlichkeit und Systemlogik befindet: Ein Ich, das sich selbst beobachtet, sich analytisch zerlegt und dabei womöglich auch in technoide, kybernetische Skulptur übergeht. Erkenntnis erscheint als kybernetischer Prozess der Reduktion, in dem der Körper zum technoiden Träger von Kontroll- und Feedbackstrukturen wird.

(EN)

Günter Brus introduced the body as a central medium of expression in art and used materials such as paint, bodily fluids, and everyday substances in his practice. In doing so, he blurred the boundaries between image, body, and space, as well as between motif and artist. Together with Oswald Wiener, Peter Weibel, and Otto Mühl, he performed his “Körperanalysen” (Body Analyses) in 1968 in Lecture Hall 1 of the New Institute Building at the University of Vienna as part of the “Kunst und Revolution” (Art and Revolution) action. By deliberately breaking social taboos, they provoked a scandal and were sentenced to six months in prison. Brus subsequently moved to Berlin, where he founded the so-called “Österreichische Exilregierung” (Austrian Government-in-Exile) together with Oswald Wiener, Gerhard Rühm, and others.

In the 1970s, Brus began creating drawings that he linked to his literary work, thereby coining the term *Bild-Dichtung* (picture poetry). In this practice, image and text meet without explaining one another or being dependent on one another. Brus maintains his process-oriented, action-like approach in this cross-media practice.

The exhibition features a variety of drawings created in the 1980s and 1990s. It becomes clear that Brus has been grappling with questions of introspection and self-awareness over a long period of time. The act of experimentation also plays a central role, as is evident in two of the works. In *Vom Ende der Selbstversuche im Halbschattengewächshaus* (On the End of Self-Experiments in the Semi-Shaded Greenhouse), these are tied to external objects such as a board and a dumbbell-like form, while an inner restlessness is visualized in the brain of the depicted person. In *Radikaler Versuch, selbst ein Glockenklang ohne Schwingung sein zu können* (Radical Attempt to Become a Bell Tone Without Vibration), the experiment is directed at the self and pursues a disembodied goal that requires a high degree of self-observation.

In the work *Aus mir entsteht nichts, aber ich kann alles machen* (Nothing Emerges from Me, but I Can Make Everything), a subject can be discerned who finds themselves in a kind of tension between physicality and systemic logic: An “I” that observes itself, analytically dissects itself, and in the process possibly also transforms into a technoid, cybernetic sculpture. Insight appears as a cybernetic process of reduction in which the body becomes the technoid carrier of control and feedback structures.

VALIE EXPORT

Yukon Quest, 1986

mit / with Ingrid Wiener, Oswald Wiener, Elisabeth Förster-Staffleuer

Dokumentarisches Video, 4:3, Farbe, Stereo / Documentary, 4:3, color, stereo

58 Min. / min.

Courtesy ORF © 1986

(DE)

Der Dokumentarfilm *Yukon Quest* wurde im Norden Kanadas, an der Grenze zu Alaska, gefilmt, wo Ingrid und Oswald Wiener zu diesem Zeitpunkt seit drei Jahren in Dawson City lebten. VALIE EXPORT, Ingrid Wiener und Oswald Wiener dokumentieren ein mehrtägiges, regional populäres Schlittenhunderennen, und begleiten einen befreundeten Trapper, der daran teilnimmt. Gleichzeitig wird der Film auch zum Dokument des Paares, das in der Natur und weit weg von dem bisher Gewohnten lebt. Wie Oswald Wiener anfänglich im Film einleitet, „lassen die extremen Verhältnisse die Mechanismen von Natur und Kultur hervortreten.“ Häufig scheint die Kamera direkt am Schlitten angebracht zu sein, die den Hunden somit unmittelbar durch den Schnee folgt. Die drei Künstler:innen wechseln sich mit ihren Kommentaren ab, andere Teile werden von Aufnahmen von Kurt Weils Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* untermalt, die davon handelt, dass in der namensgebenden Stadt der hemmungslose Genuss und die Geldgier letztendlich zum moralischen wie gesellschaftlichen Zusammenbruch führen.

(EN)

The documentary *Yukon Quest* was filmed in northern Canada, on the border with Alaska, where Ingrid and Oswald Wiener had been living in Dawson City for three years at the time. VALIE EXPORT, Ingrid Wiener, and Oswald Wiener document a regionally popular sled dog race lasting several days and accompany a trapper friend of theirs who is participating in it. At the same time, the film also serves as a record of the couple living in nature and far removed from their former lives. As Oswald Wiener notes at the beginning of the film, “the extreme conditions bring out the mechanisms of nature and culture.” The camera often appears to be mounted directly on the sled, thus following the dogs closely through the snow. The three artists take turns providing commentary, while other sections are set to excerpts from Kurt Weill’s opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (The Rise and Fall of the City of Mahagonny), which tells the story of how, in the eponymous city, unrestrained indulgence and greed ultimately lead to moral and social collapse.

Padhi Friedberger

Das bewusste Leben gleicht der Erinnerung Ossi Wiener nackt, 1962

Schwarz-Weiß-Fotografie / Black and white photograph

30 × 30 cm

Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Ludwig Hoffenreich

« Gedenkbild » in Klemmers Badewanne, 1976

Fotografie, Abzug (1970er) / Photograph, print (1970s)

46 × 46 cm

Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Walter Pichler

Apparat (Prototyp 1), 1966
Aluminium, Messing verchromt / Aluminum, chrome-plated brass
136 × 55 × 150 cm

Apparat (Prototyp 1) Detail, 1966
Silbergelatineprint, Vintage / Silver gelatin print, vintage
31 × 24 cm, gerahmt / framed

Prototyp 1, 1966
Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
26 × 23 cm, gerahmt / framed

TV Helm, 1967
Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
29 × 20,5 cm, gerahmt / framed

Kleiner Raum (Prototyp 4), 1967
Silbergelatineprint / Silver gelatin print
40 × 30 cm, gerahmt / framed 85 × 61 cm

TV-Helm (Tragbares Wohnzimmer), 1967/2022
Silbergelatineprint / Silver gelatin print
116 × 112 cm, gerahmt / framed

Alle Arbeiten / All works Courtesy Galerie Krinzinger und / and
Nachlass Walter Pichler, Wien / Vienna

(DE)

Walter Pichler arbeitete mit Bildern, Objekten, Installationen und Architekturen und setzte sich dabei intensiv mit Raum und dessen individueller Wahrnehmung auseinander. Ausgangspunkt seines Schaffens war stets die Zeichnung, die sowohl der Konzeption seiner Skulpturen diente als auch einen Gegenpol zu deren präziser Ausführung bildete.

Walter Pichler und Oswald Wiener verband eine freundschaftliche und künstlerische Verbindung. Beide gehörten innerhalb der Wiener Avantgarde der 1960er-Jahre zur Gruppierung der „Englischen Flotte“, die sich mit visionären architektonischen und utopischen Konzepten auseinandersetzte. In *die verbesserung von mitteleuropa, roman* widmete Wiener Pichler den Appendix „notizen zum konzept des bio-adapters“. Darin beschreibt er eine technische Einrichtung, die den Menschen vollständig mit einer künstlichen Umwelt umgibt, sodass die Grenze zwischen Organismus und Umwelt zunehmend aufgehoben wird. In diesem Kontext entwarf er, teils gemeinsam mit Hans Hollein, utopische Stadtmodelle und Objekte an der Schnittstelle von Kunst und Architektur.

Präsentiert werden eine Fotoserie sowie Zeichnungen zu Pichlers *TV-Helm*, der Teil der Werkgruppe der sogenannten *Prototypen* ist, die zwischen 1966 und 1969 entstanden. Diese prostatisch anmutenden Arbeiten greifen ästhetische Einflüsse aus Raumfahrt, Automobil- und Militärindustrie auf und nutzen Materialien wie Kunststoff, Aluminium oder pneumatische Elemente. Der *TV-Helm*, von Pichler auch *Das tragbare Wohnzimmer* genannt, kann als technologische Erweiterung des menschlichen Kopfes und zugleich als mediale Isolationsvorrichtung verstanden werden. Fotografien zeigen, wie die Person visuell von der Außenwelt abgeschirmt wird und sich vollständig auf das im Helm integrierte Fernsehbild konzentriert. In der Skulptur *Apparat (Prototyp 1)* werden diese Ideen auf eine beinahe körpergroße Skulptur ausgeweitet, wobei die Rolle des Sehens und ihre Verstrickung mit dem Denken durch eine Sehvorrichtung in den Fokus gerückt werden. Diese ist auch in der Fotografie *Apparat (Prototyp 1)* abgedruckt, wo sie eingegipst an eine prothesenhafte Vorrichtung erinnert.

Walter Pichler verhandelt in seinen Arbeiten somit ein Spannungsfeld zwischen Mensch und Maschine, Apparatur und Umwelt. Jahrzehnte vor der Entwicklung von Virtual-Reality-Technologien nimmt er nicht nur eine Erweiterung medialer Wahrnehmungsräume vorweg, sondern formuliert zugleich eine kritische Reflexion über die Vereinzelung des Menschen im Zeitalter des Medienkonsums.

(EN)

Walter Pichler created paintings, objects, installations, and architectural works, engaging intensively with space and its individual perception. The starting point for his work was always the drawing, which served both to conceptualize his sculptures and to provide a counterpoint to their precise execution.

Walter Pichler and Oswald Wiener shared a close friendship and artistic bond. Both were part of the “Englische Flotte” (English Fleet group) within the Viennese avant-garde of the 1960s, which explored visionary architectural and utopian concepts. In the novel *die verbesserung von mitteleuropa, roman* (the improvement of central europe, a novel), Wiener dedicated the appendix “notizen zum konzept des bio-adapters” (Notes on the Concept of the Bio-Adapter) to Pichler. In it, he describes a technical installation that completely surrounds humans with an artificial environment, so that the boundary between organism and environment is increasingly dissolved. In this context, he designed—in part together with Hans Hollein—utopian urban models and objects at the intersection of art and architecture.

On display are a series of photographs and drawings of Pichler’s *TV-Helm* (TV Helmet), which is part of a group of works known as *Prototypen* (Prototypes), created between 1966 and 1969. These prosthetic-looking works draw on aesthetic influences from the aerospace, automotive, and military industries and utilize materials such as plastic, aluminum, and pneumatic elements. The TV Helmet, also called *Das tragbare Wohnzimmer* (The Portable Living Room) by Pichler, can be understood as a technological extension of the human head and, at the same time, as a device for media isolation. Photographs show how the person is visually shielded from the outside world and concentrates entirely on the television image integrated into the helmet. In the sculpture *Apparat (Prototyp 1)* (Apparatus [Prototype 1]), these ideas are expanded into an almost life-size sculpture, bringing into focus the role of vision and its entanglement with thought through a viewing device. This is also depicted in the photograph *Apparat (Prototyp 1)* (Apparatus [Prototype 1]), where, encased in plaster, it resembles a prosthetic device.

In his works, Walter Pichler thus explores the tension between human and machine, apparatus and environment. Decades before the development of virtual reality technologies, he not only anticipates an expansion of media-mediated spaces of perception but also formulates a critical reflection on the isolation of the human being in the age of media consumption.

Rudolf Polanszky

Illustration aus / from *Der musikalische Affe II / Gedächtnis und Musik*, ca. 2001
Fotografien, Bleistift, Filzstift, Kugelschreiber auf Papier auf Holz / Photographs, pencil, felt-tip pen, ballpoint pen on paper, mounted on wood
130 × 160 cm, gerahmt / framed

Illustration aus / from *Der musikalische Affe III / Stück für Tiere*, ca. 2001
Fotografien, Bleistift, Filzstift, Kugelschreiber auf Papier auf Holz / Photographs, pencil, felt-tip pen, ballpoint pen on paper, mounted on wood
130 × 160 cm, gerahmt / framed

Der musikalische Affe, 1978–79
S-8 Film, Video, Farbe, mit Ton / S-8 Film, video, color, with sound
3:47 Min. / min.

Der musikalische Affe II / Gedächtnis und Musik, 1985–89
Video-, Film-, Foto-Collage, Farbe, mit Ton / Video, film, photo collage, color, with sound
5:04 Min. / min.

Der musikalische Affe III / Stück für Tiere, 2000
Video, Farbe, mit Ton / Video, color, with sound
6:45 Min. / min.

Modelle für transaggregierte Strukturen, 2006–07
Video-, Foto-Collage, Farbe, mit Ton / Video and photo collage, color, with sound
10:57 Min. / min.

Alle Arbeiten / All works Courtesy der Künstler / the artist, Wien / Vienna

(DE)

Rudolf Polanszky wuchs in Wien der 1960er-Jahre im Umfeld der Wiener Aktionisten auf, auf die er in seinen frühen Arbeiten mit ironischen Aktionen reagierte. Seit den 1970er-Jahren beschäftigt er sich mit komplexen Wahrnehmungsprozessen und experimentellen Versuchsanordnungen. Bereits frühe Arbeiten wie seine *Schweinsfettzeichnungen* oder *Sprungfederbilder*, bewegen sich zwischen Kontrolle und Intuition, Zufall und Absicht. Es ging dem Künstler darum, bestehende Denkmuster aufzubrechen, neu zu strukturieren und gewohnte Sehgewohnheiten zu irritieren. Seine Praxis lässt sich als ein fortlaufender Prozess des Erkennens verstehen, in dem Materialien, Formen und Bedeutungszusammenhänge verschoben werden und sich innerhalb offener Systeme immer wieder neu konfigurieren.

In der Ausstellung sind mehrere Collagen, Materialbilder und Videoarbeiten von Polanszky zu sehen. Diese stehen im Kontext seines Interesses, unterschiedliche künstlerische Verfahrensweisen zu beobachten, um „fremdbestimmte“, unbewusste Steuerungen des Verhaltens und des Schaffensprozesses zu umgehen. Durch die Einschränkung auf bestimmte Methoden sollte die Struktur von Ergebnissen, die aus diesen Verfahren hervorgehen, gezielt untersucht und beschrieben werden.

Zu sehen sind vier Videos aus der Serie *Der musikalische Affe*. In diesen verhandelt Polanszky – ausgehend von der Verbindung aus „evolutionärer Genealogie“ und einem musikalischen abstrakten Impetus – die Beziehung zwischen körperlich bedingter Wahrnehmung und nicht-sprachlicher kulturellen Erfahrung. In der Version von 1980–83 nutzt der Künstler das Medium des Super-8-Films und entwickelt eine Methode, in der er sich selbst dupliziert. Er verdoppelt dafür die linke und rechte Seite der Aufnahmen seines Kopfes, indem er diese im Negativ umdrehte und wieder zusammenfügt. Er selbst beschrieb dies als ein abstraktes Ideenspiel ohne festgelegtes Ziel. Stattdessen kommt es zu einer Art zweiten Ebene des Erlebens. Diese Doppelung ist auch in der Collage *Oswald Wiener trifft Oswald Wiener und diskutiert die Taniyama/Shimura Vermutung* zu sehen, in der Polanszky seinen Freund Wiener auf diese Art darstellte. Die beiden standen im regen Austausch miteinander und beschäftigten sich mit ähnlichen Fragen, die unter anderem die Wahrnehmung betrafen. Auch die Musik verband sie, da sie für beide eine weitere Form des Ausdrucks und Denkens darstellte.

In *Der musikalische Affe II / Gedächtnis und Musik* setzt sich das Bild aus mehreren kleineren Videos zusammen, in denen Polanszky auf unterschiedliche Art und Weise musiziert, teils in Versuchsanordnungen mit Drähten, die an andere Arbeiten des Künstlers erinnern. Auch die Bezugnahme auf das Gedächtnis lässt an Wieners Auseinandersetzungen denken. In *Der musikalische Affe III / Stück für Tiere* musiziert Polanszky wortwörtlich für Tiere, wobei er hier die Idee verfolgt, durch den Austausch von Gehirnströmen eine erweiterte Form der Wahrnehmung zu erschließen, die über die Grenzen der eigenen Spezies hinausweist. Die Arbeit wirft Fragen nach Kommunikation, Wahrnehmung und Übersetzbarkeit zwischen unterschiedlichen Lebensformen auf.

(EN)

Rudolf Polanszky grew up in Vienna in the 1960s amidst the Vienna Actionists, to whom he responded in his early works with ironic actions. Since the 1970s, he has been exploring complex perceptual processes and experimental setups. Even his early works, such as his *Schweinsfettzeichnungen* (pig fat drawings) or *Sprungfederbilder* (images made with spiral springs), oscillate between control and intuition, chance and intention. The artist’s aim was to break down existing patterns of thought, restructure them, and disrupt familiar visual habits. His practice can be understood as an ongoing process of recognition in which materials, forms, and contexts of meaning are shifted and continually reconfigured within open systems.

The exhibition features several collages, material-based works, and video pieces by Polanszky. These works reflect his interest in observing various artistic practices in order to circumvent “externally determined,” unconscious influences on behavior and the creative process. By limiting himself to specific methods, he sought to systematically examine and describe the structure of the results emerging from these processes.

On view are four videos from the series *Der musikalische Affe* (The Musical Monkey). In these works, Polanszky explores—drawing on the intersection of “evolutionary genealogy” and an abstract musical impulse—the relationship between physically mediated perception and non-verbal cultural experience. In the 1980–83 version, the artist uses the medium of Super 8 film and develops a method in which he duplicates himself. To do this, he doubles the left and right sides of the footage of his head by flipping them in negative and reassembling them. He himself described this as an abstract play of ideas without a fixed goal. Instead, a kind of second level of experience emerges. This doubling can also be seen in the collage *Oswald Wiener trifft Oswald Wiener und diskutiert die Taniyama/Shimura Vermutung* (Oswald Wiener Meets Oswald Wiener and Discusses the Taniyama/Shimura Hypothesis), in which Polanszky depicted his friend Wiener in this manner. The two were in lively exchange with one another and grappled with similar questions, including those concerning perception. Music also connected them, as it represented another form of expression and thought for both of them.

In *Der musikalische Affe II / Gedächtnis und Musik* (The Musical Monkey II / Memory and Music), the installation consists of several shorter videos in which Polanszky makes music in various ways, sometimes in experimental setups with wires that recall other works by the artist. The reference to memory also brings to mind Wiener’s explorations. In *Der musikalische Affe III / Stück für Tiere* (The Musical Monkey III / Piece for Animals), Polanszky literally makes music for animals, pursuing the idea here of tapping into an expanded form of perception through the exchange of brainwaves that extends beyond the boundaries of one’s own species. The work raises questions about communication, perception, and translatability between different life forms.

Franz West

Ossi aussi Ossi, 1984

Gouache, Foto, Zeitschriftenseite auf Wellpappe / Gouache, photograph, magazine page on corrugated cardboard

35,5 × 126 cm, gerahmt / framed

Courtesy Cathy Fiscus, Wien / Vienna

Dialogue, 1984

Gouache und Druck, Papiercollage auf Karton / Gouache and print, paper collage on cardboard

31 × 91 cm, gerahmt / framed

Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Demagog, 1984

Mischtechnik, Collage auf Wellpappe / Mixed media, collage on corrugated cardboard

31 × 119 cm, gerahmt / framed

Courtesy Heinz Neumann, Wien / Vienna

(DE)

Franz West arbeitete mit unterschiedlichen Medien wie der Skulptur, Installation, Zeichnung oder Collage, wobei sein Werk auf Kommunikation und Partizipation in künstlerischer Produktion und Rezeption ausgerichtet ist. Zentral ist dabei die Auflösung traditioneller Werkgrenzen, in der nicht nur das abgeschlossene Objekt, sondern der Prozess der Nutzung und Interpretation durch andere relevant wird. Neben einer umfassenden eigenen Produktion, die auf eine Aktualisierung des Skulpturbegriffs zuläuft, kollaborierte er daher auch mit anderen Künstler:innen und schuf gemeinsame Installationen, die auch soziale Situationen erzeugen.

Seit den 1970er-Jahren entwickelte West die sogenannten *Passtücke*, die er aus verschiedenen Materialien wie Gips oder Metall fertigte. Diese tragbaren Objekte, häufig als prothesenhafte Erweiterungen des Körpers beschrieben, werden erst durch die körperliche Interaktion der Rezipient:innen zum eigentlichen Kunstwerk. Auch weitere Arbeiten, die sich an Möbel anlehnen, konzipierte er in diesem Sinne – sie fordern zur Benutzung auf und integrieren das Publikum als Bestandteil der Arbeit. Häufig inszenierte der Künstler die unterschiedlichen Objekte mit Freund:innen und Kolleg:innen.

In der Ausstellung sind drei Arbeiten einer mehrteiligen Serie von West zu sehen, in denen er Gouache, Zeitschriftenausschnitte und Fotografien auf Karton kombiniert. Allen drei ungewöhnlich langgestreckten collagierenden Materialbildern ist gemeinsam, dass West jeweils ein übermaltes Foto von Oswald Wiener integriert: Dieser presst darauf seine Lippen zu einer Grimasse zusammen und erscheint vor einem flächig bemalten grau-weißen bzw. weiß-grauen Hintergrund. Die Titel der Werke sind mehrdeutig und lassen sich als Anspielungen auf Wiener lesen: *Ossi aussi Ossi*, *Demagog* und *Dialogue*. In zwei der Collagen platzierte West kleine, nicht eindeutig identifizierbare Figuren in jeweils entgegengesetzte Ecken der Bildfläche. Diese scheinen auf unterschiedliche Weise mit einem *Passtück* zu hantieren. In der Arbeit *Ossi aussi Ossi* hingegen werden diese Figuren durch ein undefinierbares, spitzes Objekt ersetzt, das auf einem Untergrund positioniert ist.

In den Arbeiten scheint weniger eine lineare Narration im Zentrum zu stehen als vielmehr die Visualisierung einer Vorstellung oder eines gedanklichen Modells – möglicherweise eines, das sich mit Wieners Theorien zur Selbstbeobachtung und inneren Wahrnehmung verschränken lässt. Diese erscheinen daher als offene Anordnungen, in denen Wahrnehmung, Fragment und Bedeutung zueinander in Beziehung gesetzt werden. Sie lassen sich als visuelle Denkfelder lesen, in denen sich körperliche Erfahrung, sprachliche Reflexion und bildnerische Setzung überlagern.

(EN)

Franz West worked with various media, including sculpture, installation, drawing, and collage, with his work focused on communication and participation in both artistic production and reception. Central to this is the dissolution of traditional boundaries between works, in which not only the finished object but also the process of its use and interpretation by others becomes relevant. In addition to his own extensive body of work, which aims to redefine the concept of sculpture, he therefore also collaborated with other artists, creating joint installations that generate social situations.

Since the 1970s, West has been developing what are known as *Passtücke* (Adaptives), which he crafted from various materials such as plaster or metal. These wearable objects, often described as prosthetic extensions of the body, only become true works of art through the physical interaction of the viewers. He also conceived other works inspired by furniture in this vein—they invite use and integrate the audience as an integral part of the work. The artist often staged the various objects with friends and colleagues.

The exhibition features three works from a multi-part series by West in which he combines gouache, magazine clippings, and photographs on cardboard. What all three of these unusually elongated collage-like material paintings have in common is that West integrates a painted-over photograph of Oswald Wiener into each: In these, Wiener presses his lips together into a grimace and appears against a flatly painted gray-white or white-gray background. The titles of the works are ambiguous and can be read as allusions to Wiener: *Ossi aussi Ossi*, *Demagog*, and *Dialogue* (Dialogues). In two of the collages, West placed small, unidentifiable figures in opposite corners of the picture plane. These figures appear to be handling an adaptive in different ways. In the work *Ossi aussi Ossi*, however, these figures are replaced by an indefinable, pointed object positioned on a surface.

The works seem to focus less on a linear narrative and more on the visualization of an idea or a conceptual model—perhaps one that can be linked to Wiener’s theories on introspection and inner perception. They thus appear as open arrangements in which perception, fragment, and meaning are related to one another. They can be read as visual fields of thought in which physical experience, linguistic reflection, and pictorial composition overlap.

Dieter Roth

Stempelbild (Stempelzeichnung), 1975

Originalzeichnung auf Transparentpapier, gefertigt mit Gummistempel / Original drawing on tracing paper, created using a rubber stamp
70 × 95,5 cm, gerahmt / framed

Stempelbild (Stempelzeichnung), 1975

Originalzeichnung auf Transparentpapier, gefertigt mit Gummistempel / Original drawing on tracing paper, created using a rubber stamp
70 × 95,5 cm, gerahmt / framed

Stempelbild (Stempelzeichnung), 1975

Originalzeichnung auf Transparentpapier, gefertigt mit Gummistempel / Original drawing on tracing paper, created using a rubber stamp
70 × 95,5 cm, gerahmt / framed

Stempelbild (Stempelzeichnung), 1975

Originalzeichnung auf Transparentpapier, gefertigt mit Gummistempel / Original drawing on tracing paper, created using a rubber stamp
70 × 95,5 cm, gerahmt / framed

Alle Arbeiten / All works Courtesy Philipp Konzett, Wien / Vienna

Die Löwen von L. (3 Stück), 1973

Acryl auf Papier / Acrylic on paper
60 × 40 cm, gerahmt / framed
Courtesy Ingrid Wiener, Kapfenstein

(DE)

Dieter Roth war Intermedia-, Aktions- und Objektkünstler, Dichter und Grafiker. Er widmete sich vielen Facetten des künstlerischen Schaffens – von Malerei und Zeichnung bis hin zum Verfassen von Gedichten und Musik – und ließ sich nie auf einen Stil oder einen Ort festlegen. Zu den wenigen Konstanten in Roths Praxis gehörte seine Beschäftigung mit limitierten Formaten wie Büchern, Drucken und Multiples, die er von seiner Studienzeit bis an das Ende seines Lebens schuf.

In den 1960er-Jahren entwickelte Roth ein eigenständiges visuelles System, bestehend aus zweiundzwanzig Bildern, die jeweils mit einem oder zwei Buchstaben des lateinischen Alphabets korrespondierten. Er ließ aus seinen Skizzen eine Reihe von Stempeln anfertigen, mit denen er über 300 Stempelzeichnungen schuf, von denen vier in der Ausstellung zu sehen sind. 1967 wurden die Stempelzeichnungen in dem Buch MUNDUNCULUM abgedruckt, begleitet von einer Bildlegende, die die Symbole den jeweiligen Buchstaben zuordnet, sowie weiteren Texten und Illustrationen des Künstlers. Diese Stempelzeichnungen können auch als Texte gelesen werden, wobei Roth absichtlich ihre Lesbarkeit erschwerte, indem er behauptete, dass jedes Symbol je nach Ausrichtung unterschiedliche Bedeutungen erhält.

Oswald Wiener und Dieter Roth verband neben einer Freundschaft vor allem ein Interesse an der Verwendung von Sprache als Material sowie an der radikalen Auflösung traditioneller Formen in Kunst und Literatur. Bei beiden rückt damit nicht das abgeschlossene Werk, sondern die Darstellung von Prozessen ins Zentrum, verbunden mit der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen, um Denken, Wahrnehmung und sprachliche Abläufe darzustellen.

Mit Ingrid Wiener arbeitete Dieter Roth direkt zusammen. Zwischen 1974 und 1997 entstanden, anfangs noch gemeinsam mit VALIE EXPORT, fünf gewebte Teppiche. Diese zeigen Roths Hinwendung zu sogenannten weiblichen Kulturtechniken und seine Offenheit für alle Medien, sowie seine Sensibilität für unterdrückte und marginalisierte Kunstpraktiken. Die präsentierte Malerei *Die Löwen von L.* ist mit einer Widmung an Ingrid und Oswald Wiener versehen und zeigt eine Raubkatze, die – in unterschiedlichen Schichten eingezwängt – durch geometrische Formen angedeutet, selbst eine Art Gehäuse beherbergt. Das Motiv dieses Löwen taucht in der gemeinsamen Arbeit *Großer Teppich* von Dieter Roth und Ingrid Wiener wieder auf. Dort liegt sie direkt hinter dem Künstler, der in dem Teppich porträtiert wird. Ergänzend zu Roths Arbeiten sind in der Ausstellung auch persönliche Notizen und Briefe zu sehen.

(EN)

Dieter Roth was an intermedia, performance, and object artist, poet, and graphic designer. He explored many facets of artistic creation—from painting and drawing to writing poetry and composing music—and never allowed himself to be confined to a single style or location. Among the few constants in Roth’s practice was his engagement with limited-edition formats such as books, prints, and multiples, which he created from his student days until the end of his life.

In the 1960s, Roth developed a unique visual system consisting of twenty-two images, each corresponding to one or two letters of the Latin alphabet. He had a series of stamps made from his sketches, with which he created over 300 stamp drawings, four of which are on view in the exhibition. In 1967, the stamp drawings were published in the book MUNDUNCULUM, accompanied by a caption assigning the symbols to their respective letters, as well as additional texts and illustrations by the artist. These stamp drawings can also be read as texts, although Roth intentionally made them difficult to decipher by claiming that each symbol takes on different meanings depending on its orientation.

Oswald Wiener and Dieter Roth were united not only by a friendship but above all by a shared interest in the use of language as a medium and in the radical dissolution of traditional forms in art and literature. For both artists, the focus is not on the finished work but on the depiction of processes, combined with an exploration of the possibilities and limitations of representing thought, perception, and linguistic sequences.

Dieter Roth collaborated directly with Ingrid Wiener. Between 1974 and 1997, five woven tapestries were created, initially in collaboration with VALIE EXPORT. These works reflect Roth’s engagement with so-called “feminine” cultural techniques, his openness to all media, and his sensitivity to oppressed and marginalized artistic practices. The painting on display, *Die Löwen von L.* (The Lions of L.), is inscribed to Ingrid and Oswald Wiener and depicts a big cat that—trapped within various layers and suggested by geometric forms—itself houses a kind of enclosure. The motif of this lion reappears in the collaborative work *Großer Teppich* (Big Carpet) by Dieter Roth and Ingrid Wiener. There, she lies directly behind the artist, who is portrayed in the tapestry. Complementing Roth’s works, the exhibition also features personal notes and letters.

Agnes Scherer

An unnamed file contains an incorrect path, 2021

Skulptur aus Holz, Malerei auf Leinwand, Wandmalerei / Wooden sculpture, painting on canvas, mural

Bildschirm / Screen: 214 × 330 cm; Tastatur / keyboard: 214 × 330 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and ChertLüdde, Berlin; Sans Titre, Paris

(DE)

In ihren Arbeiten verbindet Agnes Scherer bemalte Skulptur, Malerei, Zeichnung und Performance zu narrativen Installationen und elaborierten „Operetten“. In figurativen Darstellungen macht sie Hierarchien, Repräsentationslogiken und Machtverhältnisse sichtbar. Dabei überlagert die Künstlerin historische Bezüge und setzt Anachronismen gezielt als Verfremdungsstrategien ein.

Die Arbeit *An unnamed file contains an incorrect path* ist Teil der Serie *The Notebook Simulations*, die 2021 entstanden ist. In diesen „Laptop-Simulationen“ entwirft Scherer auf gemalten Computerbildschirmen Bildräume, in denen rätselhafte Szenarien mit Elementen „zeitgenössischer Folklore“ verschränkt werden. Sie greift dafür auf historische und mythische Quellen zurück und verbindet diese mit der visuellen Sprache digitaler Interfaces. So entstehen vieldeutige, rätselhafte und kosmisch anmutende Bildgefüge.

Die an Fresken erinnernde Skulptur besteht aus zwei gleich großen Leinwänden, von denen eine auf dem Boden liegt und eine überdimensionierte Laptop-Tastatur zeigt. Diese imitiert kein reales Vorbild, sondern bildet eine fiktive Kombination unterschiedlicher Zeichen, darunter griechische Buchstaben, als eine Art Grundlage eines möglichen neuen Zeichensystems.

Der gemalte Windows-Desktop in Giotto-artigem Blaugrund wirkt rätselhaft durch die Kombination aus Figuren und Nachrichten in offenen Fenstern. Eine Herde scheinbar identer Reitender auf galoppierenden Pferden, die sich bei genauerem Hinsehen leicht voneinander unterscheiden, erinnert an kunsthistorische Pferdedarstellungen, wie jene von Paolo Uccello. Die Figuren tragen Banner in Form schmaler Computerfenster mit der titelgebenden Fehlermeldung „Eine unbenannte Datei enthält einen falschen Pfad“. Diese spielt mit gängigen Systemmeldungen, während andere Fenster existenziellere Aussagen formulieren. Auch weitere Symbole wie Sonne und Mond erscheinen auf dem Desktop. Über der Skulptur appliziert Scherer drei ineinandergreifende, weiß behandschuhte Hände, die an ein mittelalterliches Zeichen erinnern. Sie bilden eine Art Schleife ohne Anfang und Ende.

In Scherers Arbeit treffen unterschiedliche Denk- und Glaubenssysteme aufeinander. Die eingesetzten Symbole erzeugen Brüche und Irritationen, die diese Systeme sichtbar machen und unterlaufen. So rückt die Frage in den Fokus, wie Wirklichkeit durch Zeichen und Systeme überhaupt erst konstruiert wird. Die Künstlerin entwirft ihre Interfaces als produktive Ordnungen bzw. Welterzeugung: Die fiktive Tastatur wird zu einer Metapher eines Codes, der alternative Wirklichkeitsentwürfe ermöglicht und gleichzeitig die Kontingenz etablierter Zeichensysteme offenlegt. So erscheint die Verschränkung vormoderner Wissensformen und digitaler Ästhetiken als Teil einer kontinuierlichen Geschichte symbolischer Ordnungsbildung.

(EN)

In her work, Agnes Scherer combines painted sculpture, painting, drawing, and performance to create narrative installations and elaborate “operettas.” Through figurative representations, she reveals hierarchies, representational logics, and power dynamics. In doing so, the artist layers historical references and deliberately employs anachronisms as strategies of alienation.

The work *An unnamed file contains an incorrect path* is part of the series *The Notebook Simulations*, created in 2021. In these “laptop simulations,” Scherer creates pictorial spaces on painted computer screens in which enigmatic scenarios are interwoven with elements of “contemporary folklore.” To do so, she draws on historical and mythical sources and combines them with the visual language of digital interfaces. This gives rise to ambiguous, enigmatic, and cosmic-seeming visual structures.

The sculpture, reminiscent of frescoes, consists of two canvases of equal size, one of which lies on the floor and displays an oversized laptop keyboard. This does not imitate a real model but forms a fictional combination of different symbols, including Greek letters, as a kind of foundation for a possible new system of signs.

The painted Windows desktop, rendered in a Giotto-esque blue background, appears enigmatic due to the combination of figures and messages in open windows. A herd of seemingly identical riders on galloping horses—who, upon closer inspection, differ slightly from one another—evokes historical depictions of horses, such as those by Paolo Uccello. The figures carry banners in the form of narrow computer windows displaying the eponymous error message “An unnamed file contains an incorrect path.” This plays on common system messages, while other windows display more existential statements. Other symbols, such as the sun and moon, also appear on the desktop. Above the sculpture, Scherer has applied three interlocking hands clad in white gloves, reminiscent of a medieval symbol. They form a kind of loop with no beginning and no end.

In Scherer’s work, different systems of thought and belief converge. The symbols she employs create dislocations and disruptions that both reveal and subvert these systems. This brings into focus the question of how reality is constructed in the first place through signs and systems. The artist conceives her interfaces as productive orders or world-making: the fictional keyboard becomes a metaphor for a code that enables alternative conceptions of reality while simultaneously revealing the contingency of established sign systems. Thus, the intertwining of pre-modern forms of knowledge and digital aesthetics appears as part of a continuous history of symbolic order-making.

Tishan Hsu

Breath 2, 2021

UV-Druck, Silikon auf Holz / UV print, silicone on wood

121,9 × 157,5 × 7,6 cm

Courtesy Privatsammlung / Private Collection, Paris

(DE)

Tishan Hsu beschäftigt sich bereits seit Mitte der 1980er-Jahre mit den kognitiven und physischen Auswirkungen von Technologien auf den menschlichen Körper. Nach einem Studium der Architektur am Massachusetts Institute of Technology (MIT) kam er schon früh mit Computern in Berührung, durch einen Nebenjob als „Textverarbeiter“ („word processor“) an der New Yorker Wall Street. Er setzt in seinen Arbeiten an der Schnittstelle zwischen organischem und künstlichem Leben an und verbindet dabei klassische Techniken mit innovativen Materialien und digitalen Verfahren. Dabei interessieren ihn manuelle Prozesse, die zu einer entschleunigten künstlerischen Produktion führen, und auch in der Betrachtung der Arbeiten eine gewisse Langsamkeit evozieren.

In der Arbeit *Breath 2* treffen rasterartige, an digitale Scanlinien erinnernde Strukturen auf organisch wirkende Verformungen, die sich wie eine unter Spannung stehende Haut über die Bildoberfläche legen. Die horizontale Linienstruktur wird durch eine zentrale Auswölbung verzerrt, wodurch der Eindruck entsteht, als drücke sich ein Körper gegen eine membranartige Oberfläche. Diese visuelle Spannung erzeugt eine ambivalente Materialität zwischen digitaler Bildstruktur und körperlicher Präsenz, in der sich Bildschirm und Haut zunehmend überlagern. Die Oberfläche erscheint zugleich als glattes Interface und als elastische, verletzbare Membran, wodurch der Eindruck eines „atmenden“ Bildes entsteht, in dem Bewegung als Deformation sichtbar wird.

Ein eingefügtes Röntgenbild im unteren Bildbereich erweitert diese Bildlogik um eine zweite Ebene der Sichtbarkeit: Während die Rasterstruktur eine äußerliche Erfassung suggeriert, verweist das Röntgenbild auf Durchleuchtung und innere Lesbarkeit. Der Körper erscheint als vollständig erfassbares Objekt, dessen Oberfläche und Inneres gleichermaßen in visuelle Daten übersetzt werden. Diese Gleichzeitigkeit unterschiedlicher bildgebender Verfahren evoziert einen Zustand permanenter Beobachtung und technischer Kontrolle, in dem der Körper nicht mehr als opake Einheit existiert, sondern als kontinuierlich analysierbare Struktur.

Am rechten Bildrand durchbricht eine Silikonform die homogene Bildfläche. Sie erinnert an eine Schnittstelle oder ein technisches Anschlussstück und verweist auf Prozesse von Zu- und Abfuhr, etwa im Kontext medizinischer Apparaturen wie Beatmungsgeräten. Gleichzeitig wirkt es, als würde eine Person unter der Bildoberfläche liegen. Atmung erscheint hier nicht mehr als autonome Tätigkeit, sondern als potenziell regulierter, technologisch unterstützter Prozess.

Wie in anderen Arbeiten Hsus wird der menschliche Körper auch in *Breath 2* nicht als abgeschlossene Einheit dargestellt, sondern als hybrides Gefüge aus organischer Materie und technischer Infrastruktur. Die Arbeit verweist somit auf die Gegenwart, in der grundlegende Lebensprozesse wie das Atmen zunehmend in Netzwerke aus Messung, Kontrolle und technologischer Intervention eingebunden sind. Die dargestellte „Bildschirm-Haut“ lässt sich dabei als Interface verstehen, an dem Körper und Technologie nicht nur aufeinandertreffen, sondern ineinander übergehen.

(EN)

Tishan Hsu has been engaging with the cognitive and physical effects of technology on the human body since the mid-1980s. After studying architecture at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), he encountered computers early on through a side job as a “word processor” on Wall Street in New York. His work operates at the intersection of organic and artificial life, combining traditional techniques with innovative materials and digital processes. He is particularly interested in manual practices that lead to a decelerated mode of artistic production and that also evoke a certain slowness in the viewing experience.

In *Breath 2*, grid-like structures reminiscent of digital scan lines meet organic deformations that stretch across the picture surface like skin under tension. The regular horizontal line pattern is distorted by a central bulge, creating the impression of a body pressing against a membrane-like surface. This visual tension produces an ambivalent materiality between digital image structure and bodily presence, in which screen and skin increasingly overlap. The surface appears simultaneously as a smooth interface and as an elastic, vulnerable membrane, giving rise to the impression of a “breathing” image in which movement is rendered visible as deformation.

An inserted X-ray image in the lower section of the composition extends this visual logic by introducing a second level of visibility: while the raster structure suggests an external capture of the body, the X-ray points to its penetration and internal legibility. The body appears as a fully readable object, whose surface and interior are equally translated into visual data. This simultaneity of different imaging techniques evokes a state of permanent observation and technological control, in which the body no longer exists as an opaque entity but as a continuously analyzable structure.

On the right edge of the image, a silicone form disrupts the homogeneous surface. It resembles an interface or a technical connector and points to processes of input and output, for instance in the context of medical apparatuses such as ventilators. At the same time, it appears as though a person were lying beneath the image surface. Breathing no longer emerges as an autonomous activity, but as a potentially regulated and technologically supported process.

As in other works by Hsu, the human body in *Breath 2* is not depicted as a closed entity but as a hybrid assemblage of organic matter and technological infrastructure. The work thus points to a present in which fundamental life processes such as breathing are increasingly embedded in networks of measurement, control, and technological intervention. In this sense, the depicted “screen-skin” can be understood as an interface where body and technology not only meet but become indistinguishably intertwined.

Josh Kline

Whatever It Takes 2024, 2024

Pigmentiertes Silikon, Metallregal mit getönter Polyurethanfarbe, LED-Beleuchtung /
Pigmented silicone, metal shelf with tinted polyurethane paint, LED lighting

Oberste Ablage: Künstlerhand mit Magic 8 Ball; mittlere Ablage: Künstlerhand mit Handgelenkbandage; unterste Ablage: Künstlerhand mit Mac-Maus / Top shelf: Artist's hand with a Magic 8 Ball; middle shelf: Artist's hand with a wrist brace; bottom shelf: Artist's hand with a Mac mouse

94 × 66 × 33,7 cm

Courtesy Josh Kline und / and Lisson Gallery, London / New York

(DE)

In seinen Installationen, Videos, Skulpturen und Fotografien geht Josh Kline der Frage nach, wie neue Technologien zur Veränderung des menschlichen Lebens im 21. Jahrhundert beitragen. Dabei greift er gezielt auf die Technologien, Praktiken und Formen zurück, mit denen er selbst arbeitet und untersucht Digitalisierung, Bildbearbeitung, 3D-Druck, kommerzielle und politische Werbung und produktionssteigernde Substanzen, die er zugleich gezielt gegen ebendiese richtet. Er fokussiert die Aspekte von Arbeit und Klasse und erforscht, wie sich drängende soziale und politische Themen der Gegenwart wie Automatisierung, Klimawandel sowie Krankheit und Schwächung der Demokratie auf jene Menschen auswirken, die die Arbeitskräfte bilden.

In einer früheren Serie skulpturaler Arbeiten mit dem Titel *Creative Hands* (2011) schuf Kline Porträts von Kreativarbeitenden, die sich über soziale Medien selbst als Brands vermarkten und Aufmerksamkeit für sich generieren. Er goss ihre Hände aus hautfarbenem Silikon, wobei sie Gegenstände halten, die für kreative Arbeit und den damit verbundenen Lebensstil in New York unverzichtbar sind. Im Jahr 2024 griff er diese früheren Arbeiten wieder auf und schuf eine neue Gruppe von Selbstporträts, in denen seine Hände Gegenstände halten, die in seiner eigenen Kunst vorkommen oder Werkzeuge sind, die er in seiner Arbeit verwendet – wie etwa iPhones, Saftflaschen, Handdesinfektionsmittel, Computerzubehör wie Mac-Mäuse, Mundspülung (von Listerine), Wasser (von Poland Spring), Donuts, Handgelenkbandagen, Schmerzmittel (wie Advil) oder das Spielzeug-Orakel Magic 9 Ball.

Auch wenn der Künstler für den Abguss seine eigenen Hände als Ausgangspunkt verwendet, evozieren die in dreifacher Ausführung und mit nur minimalen Variationen präsentierten Güsse einen sterilen, unpersönlichen Eindruck. Der Körper wird hier im Kontext zunehmender Automatisierung und technologischer Durchdringung von Arbeit als austauschbar dargestellt. Es findet eine Verschiebung vom individuellen Subjekt hin zu einem funktionalen Bestandteil eines Systems statt, das Verhalten, Wahrnehmung und Existenz organisiert.

Die klaren Grenzen zwischen Mensch und Maschine beginnen sich dabei ebenso aufzulösen wie die Vorstellung einer stabilen, objektiven Realität. Diese erscheint vielmehr als Ergebnis technischer und medialer Prozesse, in denen Wahrnehmung, Verhalten und Identität zunehmend von digitalen und algorithmischen Systemen hervorgebracht und reguliert werden.

(EN)

In his installations, videos, sculptures, and photographs, Josh Kline explores how new technologies are transforming human life in the 21st century. In doing so, he deliberately draws on the technologies, practices, and forms with which he himself works, examining digitization, image processing, 3D printing, commercial and political advertising, and productivity-enhancing substances—all of which he simultaneously turns against these very same forces. He focuses on aspects of labor and class and explores how pressing contemporary social and political issues—such as automation, climate change, and the erosion of democracy—affect the people who make up the workforce.

In an earlier series of sculptures titled *Creative Hands* (2011), Kline created portraits of creative workers who market and traffic themselves as brands via social media. He cast their hands in skin-colored silicone holding objects that are indispensable for creative work and its associated lifestyle in New York. In 2024, he revisited these earlier works, making a new group of self-portraits in which his hands hold objects that have appeared in his own art or tools used in his work—such as iPhones, juice bottles, hand sanitizer, computer accessories like Mac mice, mouthwash (Listerine), water (Poland Spring), donuts, wrist wraps, pain relievers (such as Advil), or the Magic 9 Ball toy oracle.

Even though the artist uses his own hands as the starting point for the cast, the three casts—presented with only minimal variations—evoke a sterile, impersonal impression. Here, the body is portrayed as interchangeable in the context of increasing automation and the technological permeation of work. There is a shift from the individual subject toward a functional component of a system that organizes behavior, perception, and existence.

The clear boundaries between human and machine begin to dissolve, as does the notion of a stable, objective reality. Rather, this reality appears as the result of technical and media processes in which perception, behavior, and identity are increasingly generated and regulated by digital and algorithmic systems.

Jenna Bliss

Drone I, 2021

Silbergelatineabzug / Silver gelatin print

114,3 × 78,2 cm, gerahmt / framed 117,5 × 81,5 cm

Courtesy Sammlung von / Collection of Attilia Fattori Franchini und / and

Felix Gaudlitz, Wien / Vienna

Drone II, 2021

Silbergelatineabzug / Silver gelatin print

114,3 × 78,2 cm, gerahmt / framed 117,5 × 81,5 cm

Drone III, 2021

Silbergelatineabzug / Silver gelatin print

114,3 × 78,2 cm, gerahmt / framed 117,5 × 81,5 cm

5 Stock / Gangway (chat), 2017 & 2019

Super-8-mm-Film und Video / Super 8 mm film and video

1:39 Min. / min., Loop

New Delivery / Gangway (chat), 2017 & 2019

Super-8-mm-Film und Video / Super 8 mm film and video

1:39 Min. / min., Loop

Alle Werke / All works Courtesy die Künstlerin und / the artist and

FELIX GAUDLITZ, Wien / Vienna

(DE)

In ihrer Praxis, die von Filmen, Videos und Fotografien bis hin zu Skulpturen reicht, untersucht Jenna Bliss, wie Wahrnehmung, Erzählung und Wertbildung durch ökonomische und mediale Strukturen geprägt werden. Bliss beginnt häufig mit historischen Recherchen, die sie mit aktuellen politischen und globalen Zusammenhängen verknüpft. Durch die Montage von dokumentarischem und inszeniertem Material entstehen Konstellationen, in denen sich Fakt und Fiktion überlagern und narrative Ordnungen ins Rutschen geraten. Bliss richtet ihren Blick dabei auf ökonomische Systeme und deren Bildproduktion, in denen Wert nicht als inhärent erscheint, sondern vielmehr als Effekt von Repräsentation und Zirkulation.

In der Serie *Drones* bezieht sie sich auf frühe Luftaufnahmen, die aus Heißluftballons aufgenommen wurden, um die geografische Oberfläche des Landes abzubilden. Bliss drehte die Serie mit einer Super-8-mm-Kamera und Schwarz-Weiß-Umkehrfilm, was die negativen Bilder erklärt. Sie überarbeitete die Filmstills digital und übertrug sie mithilfe von LVT (Light Valve Technology) zurück auf Film, bevor sie schließlich analoge Silbergelatineabzüge anfertigte. Dieser aufwendige Prozess besteht auf einem endgültigen Bild, das vollständig physisch ist und durch Licht mittels eines Negativs erzeugt wird.

Die Aufnahmen der Serie entstanden vom One World Observatory aus, einer Aussichtsplattform auf dem „Freedom Tower“ in New York, der neben den tiefen Spiegelteichen errichtet wurde, die in Erinnerung an das World Trade Center angelegt wurden. Der Film wurde mit einer nach unten gerichteten Handkamera aufgenommen, die die Bewegung einer Drohne nachahmte. Bliss setzt hier bei einer scheinbar distanzierten, technisch vermittelten Perspektive an und untersucht, wie sich Wahrnehmung innerhalb medialer und politischer Strukturen organisiert. Ausgehend von der Perspektive der Drohne macht sie sichtbar, inwiefern dieser Blick an spezifische Regime von Überwachung, militärische Kontrolle und geopolitischer Machtausübung eingebettet ist. Der erhöhte Blick operiert dabei nicht neutral, sondern produziert eine spezifische Form der Abstraktion, durch die Raum in ein kontrollierbares, kartierbares und potenziell operatives Bild überführt wird.

In den Arbeiten *5 Stock / Gangway (chat)* und *New Delivery / Gangway (chat)* geht Bliss der Verschränkung von digitaler Kommunikation, logistischer Infrastruktur und betrieblicher Kommunikation nach. Ausgangspunkt sind Chatverläufe, die sie in filmische Strukturen überführt, und so als Teil jener Prozesse sichtbar macht, durch die Arbeitsabläufe und soziale Interaktionen organisiert werden. Indem Bliss diese scheinbar banalen Kommunikationsfragmente isoliert und reinszeniert, legt sie algorithmisch geprägte Logiken von Effizienz und Kontrolle offen.

In beiden Serien wird deutlich, dass Wahrnehmung niemals neutral ist. Die Arbeiten zeigen, wie Subjektivität selbst von technologischen, politischen und medialen Strukturen geprägt wird, die ansonsten unsichtbar blieben.

(EN)

In her practice, which ranges from films, videos, and photographs to sculptural works, Jenna Bliss explores how perception, narrative, and the formation of value are shaped by economic and media structures. Bliss often begins with historical research, which she connects to current political and global contexts. Through the montage of documentary and staged material, constellations emerge in which fact and fiction overlap and narrative orders shift. Bliss focuses her attention on economic systems and their image production, in which value does not appear as inherent, but rather as an effect of representation and circulation.

In the series *Drones*, she draws on early aerial photographs taken from hot-air balloons to depict the country's geographical landscape. Bliss shot the series using a Super 8 mm camera and black-and-white reversal film, which explains the negative images. She digitally reworked the film stills and transferred them back to film using LVT (Light Valve Technology) before finally making analogue silver gelatin prints. This elaborate process insists on a final image that is entirely physical, produced by light through a negative.

The images in the series were taken from the One World Observatory, an observation deck on the “Freedom Tower” in New York, which was built next to the deep reflecting pools created in memory of the World Trade Center. The film was shot with a handheld camera pointed downward, mimicking the movement of a drone. Bliss begins here with a seemingly detached, technologically mediated perspective and examines how perception is organized within media and political structures. Starting from the drone's perspective, she reveals the extent to which this gaze is embedded in specific regimes of surveillance, military control, and the exercise of geopolitical power. The elevated gaze does not operate neutrally, but rather produces a specific form of abstraction through which space is transformed into a controllable, mappable, and potentially operational image.

In the works *5 Stock / Gangway (chat)* and *New Delivery / Gangway (chat)*, Bliss explores the intertwining of digital communication, logistical infrastructure, and workplace communication. Her starting point is chat histories, which she transforms into cinematic structures, thereby making them visible as part of the processes through which workflows and social interactions are organized. By isolating and restaging these seemingly banal fragments of communication, Bliss reveals algorithmically driven logics of efficiency and control.

In both series we see how perception is never neutral. The works reveal how subjectivity itself is shaped by technological, political and media structures that would otherwise remain invisible.

Ken Okiishi

25 jan. 2025, 2025

Acrylfarbe auf Mylar, Monitor, .mov-Datei (Farbe, ohne Ton) / Acrylic paint on mylar, monitor, .mov File (color, silent)

121,9 × 68,6 × 9,5 cm

Courtesy Reena Spaulings Fine Art, New York und / and Pilar Corrias, London

(DE)

In seinen Werken verhandelt Ken Okiishi komplexe Gedanken- und Gefühlszustände, indem er das Vokabular der Medien thematisiert, die er aufgreift und zugleich kritisch hinterfragt. Seine Arbeiten bewegen sich im Spannungsfeld von Materie und Erinnerung, Wahrnehmung und Handlung, Bildnetzwerken und Mediensystemen. Dabei erzeugt er Momente, in denen Sprache und Bilder auseinanderdriften und gezielte Störungen entstehen, die neue Wahrnehmungsspielräume eröffnen. Im Zentrum steht sein Interesse an den sich wandelnden Beziehungen zwischen digitalem Bildraum und physischer Existenz sowie an der Frage, wie sich Körper und Psyche an eine zunehmend durch technologische und visuelle Artefakte geprägte Wirklichkeit anpassen.

In der Arbeit *25 jan 2025* überlagert Okiishi eine Abfolge digitaler Bilder auf einem Screen mit gestischen Pinselstrichen. Die Bilder stammen aus einer Bildschirmaufnahme von Videos, die in Okiishis Instagram-Suchfenster erschienen sind – einem Bereich, in dem durch KI-Algorithmen optimierte Empfehlungen angezeigt werden, was Okiishi als „abjektes Unbewusstes“ bezeichnet hat. Durch das Changieren der Bilder – von einer Porträtaufnahme Luigi Mangiones, eines des Mordes an dem CEO von UnitedHealthCare angeklagten Ivy League -Absolventen, bis hin zu weniger bekannten Personen (von denen viele mit KI generiert wurden) und unterschiedlichen Close-ups – entsteht ein visuelles Gefüge, in dem auf den Bildschirm aufgemalte Pinselstriche mal lesbarer, mal weniger lesbar auftreten. Im Wechselspiel der Pinselstriche wird eine Form von Berührung simuliert, die sich wiederholt und nachhallt. So gelingt es Okiishi, den Charakter und die repräsentative Darstellung digitaler Daten gestisch zu artikulieren und sichtbar zu machen. Der New Yorker Künstler und Schriftsteller Felix Bernstein beschreibt diese Arbeiten als eine hauchdünne Membran, die sich wie eine zweite Haut über das Bild legt. In seiner Vorstellung wird der Bildschirm zu einer strukturierten Oberfläche, die zugleich adressiert und entzogen wird, wodurch sich eine Annäherung an ein letztlich unerreichbares Bild vollzieht. Gleichzeitig wird die Grenze zwischen Bild und Träger instabil, sodass nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob sich die malerische Spur innerhalb oder auf der Oberfläche des digitalen Bildraums verorten lässt. In der Überlagerung unterschiedlicher Zeitlichkeiten und medialer Ebenen entsteht ein Gefüge, in dem sich körperliche Geste und datenbasierte Prozesse verschränken und Wahrnehmung selbst als ein zirkulärer, rückgekoppelter Vorgang erfahrbar wird.

In Ken Okiishis Werken zeigt sich, wie sehr Wahrnehmung und Bedeutung an mediale Prozesse gebunden sind, die sich nicht stabilisieren lassen, sondern sich fortwährend verschieben und neu organisieren. Seine Arbeiten erzeugen gezielte Irritationen innerhalb von Bild- und Zeichensystemen und machen deutlich, dass Sehen und Verstehen keine unmittelbaren Akte sind, sondern durch Strukturen vermittelt werden, die sich selbst beeinflussen und fortlaufend modifizieren. Subjektivität und Bedeutung entstehen erst innerhalb solcher medial vermittelten Schleifen, in denen Wahrnehmung, Interpretation und Reaktion ineinandergreifen, und dabei grundlegend instabil sowie jederzeit verschiebbar bleiben.

(EN)

In his works, Ken Okiishi explores complex states of mind and emotion by engaging with the vocabulary of the media he employs, while simultaneously subjecting them to critical scrutiny. His works navigate the tension between matter and memory, perception and action, networks of images, and media systems. In doing so, he creates moments in which language and images drift apart, giving rise to deliberate disruptions that open up new spaces for perception. Central to his work is his interest in the shifting relationships between digital image space and physical existence, as well as in the question of how the body and psyche adapt to a reality increasingly shaped by technological and visual artifacts.

In the work *25 Jan 2025*, Okiishi superimposes a sequence of digital images on a screen with gestural brushstrokes. The images are from a screen recording of videos that appeared in Okiishi's Instagram search window, a panel that appears with AI-algorithmically optimized recommendations, something Okiishi has referred to as “an abject unconscious.” As the images shift—from a portrait of Luigi Mangione, an Ivy League graduate accused of murdering the CEO of UnitedHealthCare, to lesser-known figures (many generated with AI) and various close-ups—a visual structure emerges in which the brushstrokes painted onto the screen appear at times more legible, at times less so. The interplay of the brushstrokes simulates a form of touch that repeats and reverberates. In this way, Okiishi succeeds in gesturally articulating and making visible the character and representational nature of digital data. New York artist and writer Felix Bernstein describes these works as a wafer-thin membrane that lays over the image like a second skin. In his conception, the screen becomes a textured surface that is simultaneously addressed and withdrawn, thereby bringing about an approach to an ultimately unattainable image. At the same time, the boundary between image and medium becomes unstable, making it impossible to determine unequivocally whether the painterly trace is situated within or on the surface of the digital image space. The interplay of different temporalities and media levels gives rise to a structure in which physical gestures and data-driven processes intertwine, and perception itself becomes an experience of a circular, feedback-driven process.

Ken Okiishi's works reveal how closely perception and meaning are tied to media processes that cannot be stabilized, but instead are constantly shifting and reorganizing themselves. His works create deliberate disruptions within systems of images and signs, making it clear that seeing and understanding are not immediate acts, but are mediated by structures that influence and continuously modify one another. Subjectivity and meaning arise only within such media-mediated loops, in which perception, interpretation, and reaction interlock, while remaining fundamentally unstable and subject to change at any time.

Morag Keil

Mr Magic, 2024

Schaufensterpuppe, Mikrowelle, Tisch, Fauteuil, Kameras, Bildschirme, Telefon und

Apfel / Mannequin, microwave, table, armchair, cameras, screens, phone and apple

Variable Dimension / Variable dimensions

Courtesy Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

(DE)

Morag Keil arbeitet medienübergreifend mit Malerei, Installation, Video und digitalen Formaten. In ihren Werken untersucht sie die komplexen Zusammenhänge zwischen Technologie, Überwachung und Arbeit und reflektiert, wie unsere Alltagsrealität durch (digitale) kapitalistische Systeme geprägt und strukturiert wird, insbesondere im Hinblick auf deren Auswirkungen auf Subjektivität und alltägliche Lebensrealitäten. Dabei adressiert sie Körperlichkeit, psychischen Zustände, Intimität und Begehren im Kontext gegenwärtiger Medien- und Konsumkulturen. Ihre Skulpturen und Installationen greifen häufig gezielt eine Low-Fi-Ästhetik auf und vermitteln einen Eindruck von Vorläufigkeit oder Unvollständigkeit, indem sie Alltagsgegenstände oder einfache Materialien verwenden, um so die glatten Oberflächen digitaler Bildwelten zu unterlaufen. Keils Werk nimmt Bezug auf die unterschiedlichen Weisen, in denen Künstler:innen in verschiedenen Epochen neue Medien aufgenommen und transformiert haben – von kinetischer Skulptur und früher Kybernetik der 1960er-Jahre über feministische Strömungen innerhalb der Computerkunst bis hin zu neueren Entwicklungen im Bereich der Installation.

In *Mr Magic* greift Keil eine häusliche Szene des Fernsehens auf und überführt sie in eine zugleich vertraute und irritierend verschobene Konstellation. Die Installation wirkt dabei gleichermaßen häuslich wie Bühnenhaft und organisiert sich um eine lebensgroße Schaufensterpuppe, eine Mikrowelle sowie eine Handkamera, deren Bild auf einem Bildschirm erscheint. Die Figur selbst oszilliert zwischen menschlicher Präsenz und leerer Hülle, wodurch das Vertraute in etwas Fremdes, beinahe Unheimliches kippt. In der Betrachtung verschwimmt die Grenze zwischen den Komponenten, die die Arbeit zusammensetzen und den Betrachtenden, die die Szene wahrnehmen, aber gleichzeitig Teil von ihr werden.

Diese Verschränkung von Wahrnehmen und Teilhaben führt zu einer Ambivalenz zwischen Innen und Außen, die sich nicht nur als räumliche oder situative Verschiebung begreifen lässt, sondern als strukturelles Moment der Wahrnehmung selbst erweist. Die Betrachtenden sind somit nicht mehr eindeutig von der Szene getrennt, sondern in ein Gefüge eingebunden, in dem Beobachtung und Partizipation ununterscheidbar werden, da sich das Wahrnehmen selbst in fortlaufenden Rückkopplungen organisiert. *Mr Magic* lässt sich dabei als eine Anordnung lesen, in der Selbstbeobachtung als Prozess wirksam wird, der nicht nur das Gesehene, sondern auch die Bedingungen des Sehens mit hervorbringt. So kippt die vermeintlich vertraute und private Situation des Fernsehens in eine irritierende Schleife, in der sich Subjekt und System wechselseitig hervorbringen und stabilisieren, ohne je vollständig zur Deckung zu kommen.

(EN)

Morag Keil works across media, including painting, installation, video and digital formats. In her work, she explores the complex interrelationships between technology, surveillance, and labor, and reflects on how our everyday reality is shaped and structured by (digital) capitalist systems, particularly with regard to their impact on subjectivity and the realities of daily life. In doing so, she addresses physicality, mental states, intimacy, and desire within the context of contemporary media and consumer cultures. Her sculptures and environments frequently adopt a deliberate low-fi aesthetic and evoke a sense of provisionality or incompleteness, using everyday objects and simple materials to subvert the smooth surfaces of digital imagery. From kinetic sculpture and vintage cybernetics of the 1960s, to feminist strains within computer art, and more contemporary developments in installation, Keil's work references the ways in which artists have metabolized new media in different periods.

In *Mr Magic*, Keil takes a domestic scene from television and transforms it into a constellation that is both familiar and unsettlingly shifted. The installation feels equally domestic and theatrical, organized around a life-size mannequin, a microwave, and a handheld camera whose image appears on a screen. The figure itself oscillates between human presence and an empty shell, causing the familiar to tip into something foreign, almost uncanny. In viewing the work, the boundary blurs between the components that make up the piece and the viewer, who perceives the scene but simultaneously becomes part of it.

This intertwining of perception and participation creates an ambivalence between the interior and the exterior, which cannot be understood merely as a spatial or situational shift, but proves to be a structural aspect of perception itself. Viewers are thus no longer clearly separated from the scene, but are integrated into a structure in which observation and participation become indistinguishable, as perception itself organizes itself through continuous feedback loops. *Mr Magic* can thus be read as an arrangement in which introspection becomes effective as a process that brings forth not only what is seen but also the conditions of seeing. Thus, the supposedly familiar and private situation of watching television tips into a disorienting loop in which subject and system mutually produce and stabilize one another without ever fully coinciding.

VALIE EXPORT

Oswald Wiener – « Tischbemerkungen November 1985 », 1985

Dokumentarfilm, digitale Datei, 4:3, Farbe, Stereo / Documentary, digital file, 4:3, color, stereo
45 Min. / min.

Das Unsagbare Sagen, 1992

mit / with Ingrid und / and Oswald Wiener

Dokumentarfilm, digitale Datei, 4:3, Farbe, Stereo / Documentary, digital file, 4:3, color, stereo
45 Min. / min.

Alle Arbeiten / All works Courtesy VALIE EXPORT / sixpackfilm, Wien / Vienna

(DE)

VALIE EXPORT arbeitet mit unterschiedlichen Medien wie Film, Video, Fotografie, Installation und Performance, ihre filmische und konzeptionelle Arbeitsweise wird auch mit dem Begriff *Expanded Cinema* in Beziehung gebracht. Internationale Anerkennung erlangte sie durch ihre Spielfilme *Praxis der Liebe*, *Unsichtbare Gegner* und *Menschenfrauen*. Zudem konzipiert sie Essayfilme, die sich mit spezifischen Themen befassen, künstlerisch anspruchsvoll und zugleich auf ein Publikum ausgerichtet sind, das durch Massenmedien sozialisiert wurde. In den 1980er-Jahren beauftragte der ORF die Künstlerin, gleich mehrere solcher Filme für das Format „Kunststücke“ zu produzieren.

In *Tischbemerkungen November 1985* portraitiert VALIE EXPORT Oswald Wiener. Der Film beginnt mit einer intimen Aufnahme Wieners im Bad beim Rasieren und Duschen und begleitet ihn an seine unterschiedlichen Wirkungsstätten in Wien, Berlin, Island und seiner Wahlheimat Kanada. Der gesamte Film wird von der Stimme Wieners begleitet, der selbst über seine Biografie, Gedanken und theoretischen Konzepte spricht. Diese Tonspur wird anstatt eines klassischen Voice-Overs – wie im dokumentarischen Film üblich – eingesetzt. Neben den Aufnahmen verwendet VALIE EXPORT auch Foto- und Archivmaterial, das sie zusammen in Form eines Rätsels oder Puzzles bringt, in dem sie einzelne Teile nach und nach zu einem Ganzen, einem Portrait, zusammengefügt.

Der experimentelle Dokumentarfilm *Das Unsagbare Sagen* ist eine weitere Gemeinschaftsarbeit der drei Künstler:innen. Die Funktion der Sprache als Werkzeug des Denkens kann aussetzen – sei es krankheitsbedingt durch den Verlust des Sprachvermögens oder des Sprachverstehens (Aphasie) oder durch gezielte künstlerische Eingriffe. Der Film wurde nach einem Drehbuch von Oswald Wiener gedreht und beschäftigt sich mit dem Phänomen des Glossolalischen Sprechen, einem Sprechen von unverständlichen, fremdartigen Klängen und Wortneubildungen. Es sind Aufnahmen von Patient:innen in unterschiedlichen Stadien, religiösen Kommunikationsritualen und Babygebrabbel zu sehen, die im Film mit literarischen Textfragmenten und handgezeichneten Animationen kombiniert werden. VALIE EXPORT, Ingrid und Oswald Wiener arbeiteten außerdem mit extremen Nahaufnahmen, wodurch sich der Film von konventionellen TV-Dokumentationen abhebt.

(EN)

VALIE EXPORT works with various media, including film, video, photography, installation, and performance; her cinematic and conceptual approach is also associated with the concept of *Expanded Cinema*. She gained international recognition for her feature films *Praxis der Liebe* (Practices of Love), *Unsichtbare Gegner* (Invisible Opponents), and *Menschenfrauen* (Human Women). She also creates essay films that address specific themes; these works are artistically sophisticated yet simultaneously tailored to an audience socialized by mass media. In the 1980s, the ORF commissioned the artist to produce several such films for the “Kunststücke” series.

In *Tischbemerkungen November 1985* (Table Remarks November 1985), VALIE EXPORT portrays Oswald Wiener. The film opens with an intimate shot of Wiener in the bathroom shaving and showering, and follows him to his various places of work in Vienna, Berlin, Iceland, and his adopted home of Canada. The entire film is accompanied by Wiener’s voice as he speaks about his own life story, thoughts, and theoretical concepts. This audio track is used instead of a traditional voice-over—as is customary in documentary film. In addition to the footage, VALIE EXPORT also uses photographic and archival material, which she assembles in the form of a riddle or puzzle, gradually piecing together individual parts into a whole, a portrait.

The experimental documentary *Das Unsagbare Sagen* (Saying the Unsayable) is another collaborative work by the three artists. The function of language as a tool of thought can be suspended—whether due to illness resulting in the loss of the ability to speak or to understand language (aphasia), or through deliberate artistic interventions. The film was shot based on a screenplay by Oswald Wiener and explores the phenomenon of glossolalia, a form of speech characterized by incomprehensible, strange sounds and neologisms. The film features footage of patients at various stages, religious communication rituals, and baby babbling, which are combined with literary text fragments and hand-drawn animations. VALIE EXPORT, Ingrid, and Oswald Wiener also worked with extreme close-ups, setting the film apart from conventional TV documentaries.

Michael Krebber

Vorlesungsunterlagen, Mitschriften, Hausübungen, Ephemera zu / Lecture notes, class notes, homework assignments, ephemera related to
Ghost Trap, 2024
Mixed Media
Dimensions variable

(DE)

Michael Krebber suchte über die letzten vier Jahrzehnte hinweg konsequent neue Wege in und aus der Malerei, stets im Spannungsfeld zwischen ihrer vermeintlichen Erschöpfung und ihrem Fortbestehen. Dabei entwickelte er einen konzeptuellen Ansatz, der die Systeme und Prozesse der Kunst durch subtile Hinweise hinterfragt und offen kritisiert.

Um das Jahr 2000 herum besuchte Krebber Seminare von Oswald Wiener und Friedrich Wolfram Heubach in der Kunstakademie Düsseldorf, und danach auch das erste Semester von einem Seminar Wieners über Automatentheorie.

Davon werden die Arbeitsunterlagen Wieners und Krebbers Mitschriften von den Unterrichtsstunden und seine Hausaufgaben gezeigt.

Die Fotografien, die Broschüre mit Diagrammen, zwei Postkarten und der Presstext sind Ephemera von Krebbers Ausstellung bei Greene Naftali in New York, Ende 2024.

„The elements here are the contents of my studio, set up on the ground floor at Greene Naftali. After I had had an idea for how to finally handle and accomplish the task I had defined for myself, and after setting up an experimental arrangement for that, I decided to just switch the power button off and ship this complete painting machine to the gallery and that way to also be rid of it.“

Im Presstext gibt es einen Hinweis auf *Retour à l'ordre* oder Return to Order, einer Kunst, die nach dem 1. Weltkrieg entstand. Das war eine Problematik dieser Ausstellung, in der es direkt keinen Bezug zu Wiener gab. Aber neben dem Presstext, außerhalb der Ausstellung, wurden einige Abschriften von Wieners Seminar mit Turing Maschinen und Notizen dazu gezeigt.

Bei der Introspektion geht es darum, Vorgänge beim Lösen von spezifischen Aufgaben in einer präzisen Versuchsanordnung zu beobachten. Das hieße aber, auf Lösungen zu verzichten, würde man sich hier tatsächlich auf die Vorgänge und nicht das Lösen konzentrieren.

Krebber wollte mit den Notizen aber nicht einen Verzicht von Lösungen zeigen, sondern ihm bekannte Möglichkeiten, Maschinen eventuell verbessern und beschleunigen zu können.

(EN)

Over the past four decades, Michael Krebber has consistently sought new paths into and out of painting, always navigating the tension between its supposed exhaustion and its continued existence. In doing so, he has developed a conceptual approach that questions and openly critiques the systems and processes of art through subtle allusions.

Around the year 2000, Krebber attended seminars by Oswald Wiener and Friedrich Wolfram Heubach at the Düsseldorf Art Academy, and subsequently also the first semester of a seminar by Wiener on automata theory.

Among these are Wiener's working documents, Krebber's class notes, and his homework assignments.

The photographs, the brochure with diagrams, two postcards, and the press release are ephemera from Krebber's exhibition at Greene Naftali in New York in late 2024.

“The elements here are the contents of my studio, set up on the ground floor at Greene Naftali. After I had had an idea for how to finally handle and accomplish the task I had defined for myself, and after setting up an experimental arrangement for that, I decided to just switch the power button off and ship this complete painting machine to the gallery and that way to also be rid of it.”

The press release includes a reference to *Retour à l'ordre* or Return to Order, an art movement that emerged after World War I. This was a central issue of the exhibition, in which there was no direct connection to Wiener. However, alongside the press release and outside the exhibition, several transcripts from Wiener's seminar on Turing machines and related notes were displayed.

Introspection involves observing processes involved in solving specific tasks within a precise experimental setup. However, this would mean foregoing solutions if one were to focus here on the processes rather than the solving itself.

With these notes, however, Krebber did not intend to demonstrate a renunciation of solutions, but rather possibilities known to him for potentially improving and accelerating machines.

Maria Lassnig

Das optische Zeitalter, 1985–1986

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

98,5 × 75 cm

Selbstportrait mit Sprechblase, 2006

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

207,5 × 154 cm

Violettes Monster, 1964

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

60 × 50 cm, gerahmt / framed 61,5 × 51,1 × 3,8 cm

Alle Werke / All works Courtesy Maria Lassnig Stiftung / Foundation, Wien / Vienna

(DE)

Maria Lassnig beschäftigte sich bereits in jungen Jahren mit der Darstellung der menschlichen Figur, insbesondere im Selbstportrait. Im Zentrum ihres Interesses stand dabei nicht die äußere Erscheinung des Körpers, sondern die Wahrnehmung desselben. Mit ihrem später als „Körpergefühlsmalerei“ oder „Body Awareness“ betitelten Konzept versuchte sie physische Empfindungen und innere Zustände sichtbar zu machen.

Dieser introspektive Ansatz wird in den präsentierten Malereien deutlich. So entwickelte Lassnig die Formen von *Violettes Monster* bei der „Umsetzung von Körperempfindungen auf eine Fläche“, wie sie ihren Arbeitsprozess einmal beschrieb. Im Wechselspiel mit der Außensicht entstanden Gesichtszüge, die Lassnig im Werktitel als monströs identifizierte. Damit entspricht das Werk Lassnigs einem künstlerischen Verfahren, nicht-visuelle, körperlich verankerte Eigenwahrnehmungen ins Bild zu übertragen. Das abgebildete Wesen hat keine Augen, ebenso wie die Figur in der Arbeit *Das optische Zeitalter*. Hier wird die Problematik des Sehens explizit thematisiert: Eine nackte Figur hält ein einzelnes Auge angespannt über sich, in einer Geste, die zwischen Präsentation und Anspannung oszilliert. Das Sehen erscheint als körperlich erfahrbarer Akt.

Das später entstandene *Selbstportrait mit Sprechblase* lässt sich ebenfalls im Kontext der „Körpergefühlsmalerei“ lesen, erweitert diese jedoch um eine weitere Sinnesdimension. Die Sprechblase visualisiert das Immaterielle; Sprache oder Geräusche werden in eine bildliche Form überführt. Der im Profil dargestellte Kopf ist zugleich Körper, was durch die angedeuteten Beine rechts im Bild betont wird.

(EN)

From a young age, Maria Lassnig explored the depiction of the human figure, particularly in self-portraits. Her focus was not on the body's outward appearance, but rather on the perception of it. Through her concept, later termed “Körpergefühlsmalerei” or “Body Awareness,” she sought to make physical sensations and inner states visible.

This introspective approach is evident in the paintings on display. Lassnig developed the forms of *Violettes Monster* (Violet Monster) through the “translation of bodily sensations onto a surface,” as she once described her working process. In interplay with the external view, facial features emerged that Lassnig identified as monstrous in the work's title. Thus, the work corresponds to Lassnig's artistic method of translating non-visual, physically anchored self-perceptions into the image. The depicted creature has no eyes, just like the figure in the work *Das optische Zeitalter* (The Optical Age). Here, the issue of seeing is explicitly addressed: a naked figure holds a single eye tensely above itself, in a gesture that oscillates between presentation and tension. Seeing appears as a physically experiential act.

The later work *Selbstportrait mit Sprechblase* (Self-Portrait with Speech Bubble) can also be interpreted within the context of “body-sensation painting,” though it expands this concept to include an additional sensory dimension. The speech bubble visualizes the immaterial; language or sound is transformed into a pictorial form. The head, depicted in profile, is simultaneously a body, a fact emphasized by the legs hinted at on the right side of the image.

Ingrid Wiener

Schnallenverschluss, 2019

Gobelin, Wolle, Seide, Kunstseide / Tapestry, wool, silk, rayon
37 × 65 cm

Dr. Müllers Kabelfrühling, 2008

Wolle, Seide, Kunstseide, Wirkerei / Wool, silk, rayon, knitwear
120 × 180 cm
Courtesy MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien / Vienna

ſAQUARDBINDUNG, 2019

Gobelin, Wolle, Seide, Kunstseide / Tapestry, wool, silk, rayon
50 × 100 cm

BUCHSTABE E, 2012

Gobelin, Wolle, Seide, Kunstseide / Tapestry, wool, silk, rayon
60 × 32 cm

Alle Arbeiten Courtesy Charim Galerie Wien / Vienna

(DE)

Ingrid Wiener arbeitet in handgewebten Tapisserien (Gobelins), Aquarellen und Zeichnungen. Ihre in zeitaufwendiger Arbeit entstehenden Gobelins widmen sich den unscheinbaren Dingen ihres unmittelbaren Alltags. Dabei verbindet die Künstlerin Bild und Schrift auf besondere Weise: Notizen, Zahlen, Jahresangaben und andere Kürzel werden zu Bestandteilen der gewebten Bilder, in die teilweise auch Denkansätze und Notizen Oswald Wieners einfließen.

Die großformatige Arbeit *Dr. Müllers Kabelfrühling* zeigt sehr direkt das unmittelbare Umfeld, das Wiener hinter dem Webstuhl wahrnimmt. Der Historiker Albert Müller, ein enger Freund der Künstlerin, spielte dabei eine wesentliche Rolle: Unter seinem Schreibtisch entdeckte Wiener ein Gewirr aus Kabeln und hielt es spontan fotografisch fest. Bei genauerer Betrachtung eröffnet sich eine Assoziation zwischen der Materialität von Computern und jener der Webkunst. Die Netzkabel und Verbindungen, die am Beginn unserer digitalen Welt noch offen sichtbar waren, lassen sich als Fortsetzung einer technologischen Entwicklung lesen, die vom Lochkartenwebstuhl bis zu unserer heutigen, allgegenwärtigen Vernetzung reicht. So entsteht eine doppelte Referenz: ein reales Motiv und zugleich ein Bild, das die strukturelle Nähe von Textil und digitaler Infrastruktur reflektiert.

Die obere Reihe der Arbeit *ſAQUARDBINDUNG* greift die Lochkarten des Jacquard-Webstuhls auf, die die automatisierte Steuerung komplexer Muster ermöglichen, und verweist damit auf die Lochkartenweberei – eine Vorläuferin früher Computersysteme. Auch der Gobelin *Buchstabe E* bezieht sich durch seine Zeichenhaftigkeit auf Computersysteme, ohne diese jedoch konkret abzubilden. In der Mitte der Arbeit bleibt ein Teil bewusst offen, wodurch die Struktur des Webens selbst in den Vordergrund tritt. Der im gleichnamigen Gobelin abgebildete *Schnallenverschluss* lässt sich in zwei Richtungen drehen, wodurch eine Art mechanisches Spiel entsteht, das an maschinelle Strukturen und zugleich an Oswald Wieners Skizzen erinnert.

(EN)

Ingrid Wiener creates hand-woven tapestries (Gobelins), watercolors, and drawings. Her tapestries, created through a time-consuming process, focus on the unassuming aspects of her immediate daily life. In doing so, the artist combines image and text in a unique way: notes, numbers, dates, and other abbreviations become integral parts of the woven images, some of which also incorporate Oswald Wiener's ideas and notes.

Dr. Müller's large-scale work *Dr. Müllers Kabelfrühling* (Cable Spring) offers a very direct depiction of the immediate surroundings that Wiener perceives from behind the loom. The historian Albert Müller, a close friend of the artist, played a key role in this: Wiener discovered a tangle of cables under his desk and spontaneously captured it in a photograph. Upon closer inspection, an association emerges between the materiality of computers and that of weaving art. The power cords and connections, which were still openly visible at the dawn of our digital world, can be read as a continuation of a technological development that spans from the punch-card loom to our present-day, ubiquitous networking. This creates a dual reference: a real motif and, at the same time, an image that reflects the structural proximity of textiles and digital infrastructure.

The top row of the work *ſAQUARDBINDUNG* draws on the punch cards of the Jacquard loom, which enable the automated control of complex patterns, thereby referencing punch-card weaving—a precursor to early computer systems. The tapestry *Buchstabe E* (Letter E) also alludes to computer systems through its symbolic nature, without, however, depicting them explicitly. In the center of the work, a section is deliberately left open, bringing the structure of the weaving itself to the forefront. The buckle fastener depicted in the tapestry titled *Schnallenverschluss* can be turned in two directions, creating a kind of mechanical interplay that evokes both mechanical structures and Oswald Wiener's sketches.

Tiffany Sia

Antipodes II, 2024

Ein umgebauter Rückspiegel, der 24 Stunden lang Live-Aufnahmen vom Hafen von Okinawa zeigt / Rewired rear-view mirror with recorded live-stream video of the port Okinawa for a duration of 24 hours

26 × 7,5 × 9 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Maxwell Graham, New York

(DE)

Tiffany Sia ist Künstlerin, Filmemacherin und Autorin. In ihrer Praxis hinterfragt sie die Grenzen von Genres und arbeitet unter anderem mit Film, Videoskulpturen, Künstler:innenbüchern und wissenschaftlichen Essays. Dabei fokussiert sie auf die Herausforderungen von visueller und sprachlicher Repräsentation, historischer Periodisierung sowie geografischer Ordnungen und die Grenzen offizieller Aufzeichnungen. Sie untersucht, wie materielle Kultur und Medienkultur – mit einem Schwerpunkt auf Printmedien sowie Film und Video – sowohl als Dokumentationsquelle als auch als Mechanismus von Herrschaft, Macht und Wahrnehmung fungieren. Sie beschäftigt sich in ihrer Arbeit außerdem damit, wie solche Formate zur Entstehung imaginärer Geografien beitragen, insbesondere im Kontext umstrittener oder nicht normativer politischer Einheiten und Territorien.

Antipodes II ist Teil einer Serie, in der Sia das Motiv des Rückspiegels als skulpturales Moment aufgreift. Sie installiert diesen von der Decke, und modifiziert ihn so, dass er an den Blick durch ein Periskop (Sehrohr) erinnert. In ihm ist ein Screen installiert, der ein 24-stündiges Live-Stream-Video vom Hafen von Okinawa zeigt. Die Künstlerin thematisiert in *Antipodes II* die Spannung zwischen den einerseits beeindruckenden, andererseits umstrittenen Landschaften der Pazifikregion. Somit erzeugt Sia eine situative Einbettung in Macht, Geschichte und Wahrnehmung. Dabei spielen die eingesetzten Fragmente eine Rolle, die sie zeitlich versetzt verwendet, wodurch eher eine affektive als narrative Bedeutung entsteht.

Durch die Verweigerung einer narrativen Lesbarkeit stellt Sia in ihren Arbeiten auch die Idee eines stabilen Bedeutungssystems in Frage. Wahrnehmung erscheint hier stets als kontextabhängig und Realität wird nicht als gegebene Einheit verstanden, sondern vielmehr als Effekt medialer und symbolischer Ordnungen. Dementsprechend arbeitet die Künstlerin weniger mit klaren, linearen Narrativen als mit Stimmungen, die der Wahrnehmung eine bestimmte Richtung geben, ohne sie eindeutig festzulegen. Dieser eher atmosphärische Ansatz lenkt die Aufmerksamkeit und strukturiert die Erfahrung.

(EN)

Tiffany Sia is an artist, filmmaker, and writer. In her practice, she questions the boundaries of genres and works with film, video sculptures, artists' books, and scholarly essays, among other media. She focuses on the challenges of visual and linguistic representation, historical periodization, and geographic ordering, as well as the limits of official records. She examines how material culture and media culture—with an emphasis on print media as well as film and video—function both as sources of documentation and as mechanisms of domination, power, and perception. Her work also explores how such formats contribute to the formation of imaginary geographies, particularly in the context of contested or non-normative political entities and territories.

Antipodes II is part of a series in which Sia takes up the motif of the rear-view mirror as a sculptural element. She installs it suspended from the ceiling and modifies it so that it evokes the view through a periscope. Inside it, a screen is installed showing a 24-hour live-stream video from the port of Okinawa. In *Antipodes II*, the artist addresses the tension between the Pacific region's landscapes, which are at once striking and highly contested. In doing so, Sia creates a situational embedding within power, history, and perception. The fragments she employs—used with temporal displacement—play a key role, producing an affective rather than a narrative meaning.

By refusing narrative readability, Sia's works also call into question the idea of a stable system of meaning. Perception appears here as always context-dependent, and reality is not understood as a given unity but rather as an effect of medial and symbolic orders. Accordingly, the artist works less with clear, linear narratives than with moods that guide perception in a particular direction without determining it unambiguously. This more atmospheric approach directs attention and structures experience.

Oswald Wiener

Team of Jeremy Roth, West Dawson, Yukon-Territory, 2001

Tiermusik / Animal Music, aufgenommen mit / recorded with Helmut Schoener CD, 35

Tracks

50 Min. / min.

Supposé, Wyk auf Föhr

Wichtel und die Wuchteln: Hämchen Hämchen und / and Wuchtel und die Wichtel:

Wunderschöner junger Mann, 2007

mit / featuring Ingrid & Oswald Wiener, Rosa Barba, Anja Theismann, Klaus Sander & Jan St. Werner

CD, Single

4:43 Min. / min, 3:18 Min. / min.

Supposé, Wyk auf Föhr

Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Dieter Roth, Günter Brus, Hermann Nitsch, *Selten gehörte Musik, 1974*

Platte, Cover, CDs, Poster / Record, cover, CDs, poster

Variable Maße / Variable dimensions

Courtesy Sammlung / Collection Philipp Konzett, Wien / Vienna

Oswald Wiener, Dieter Roth, *TOTE RENNEN Lieder, 1977*

Vinyl LP

12 Min. / min.

Courtesy Private Collection, Wien / Vienna

(DE)

Auch Wieners Musik wird in der Ausstellung thematisiert. In *Team of Jeremy Roth, West Dawson, Yukon-Territory* sind Feldaufnahmen zu hören, die Wiener gemeinsam mit Helmut Schoener während der nächtlichen Klagegesänge kanadischer Schlittenhunde aufnahm. In *Wichtel und die Wuchteln: Hämchen Hämchen und Wuchtel und die Wichtel: Wunderschöner junger Mann* kombiniert Wiener ein Doppelquartett des Männergesangsvereins Alpenland Mariazell mit einem Song von Lucyna & Megumi. Zu den Mitwirkenden zählen Rosa Barba, Klaus Sander, Anja Theismann, Jan St. Werner und Ingrid Wiener. Das experimentelle Musikprojekt *Selten gehörte Musik* entstand ab 1973 aus informellen Treffen mit u.a. Günter Brus, Gerhard Rühm, Dieter Roth, Dominik Steiger und Hermann Nitsch. Ausgang der Auseinandersetzung ist eine Ästhetik des Scheiterns in der Tradition der Wiener Gruppe. *TOTE RENNEN – Lieder* wurde mit Dieter Roth auf Island aufgenommen. Zu hören ist ein Gespräch mit Klavier-Begleitung, in dem sie ihre jeweiligen Praktiken reflektieren. Während Roths Strategie darin besteht, Wieners theoretischen Unterscheidungen wörtlich zu nehmen, verfolgt dieser die Details von Roths Praxis so weit, bis sich sein Bild von ihm verschiebt und verzerrt.

(EN)

Wiener's music is also featured in the exhibition. In *Team of Jeremy Roth, West Dawson, Yukon Territory*, visitors can hear field recordings that Wiener together with Helmut Schoener made of the nighttime howls of Canadian sled dogs. In *Wichtel und die Wuchteln: Hämchen Hämchen und Wuchtel und die Wichtel: Wunderschöner junger Mann*, Wiener combines a double quartet by the Alpenland Mariazell men's choir with a song by Lucyna & Megumi. Contributors include Rosa Barba, Klaus Sander, Anja Theismann, Jan St. Werner, and Ingrid Wiener. The experimental music project *Selten gehörte Musik* (Rare Music) emerged in 1973 from informal meetings with Günter Brus, Gerhard Rühm, Dieter Roth, Dominik Steiger, Hermann Nitsch, and others. The outcome of this exploration is an aesthetic of failure in the tradition of the Vienna Group. *TOTE RENNEN – Lieder* was recorded with Dieter Roth in Iceland. The recording features a conversation accompanied by piano, in which they reflect on their respective practices. While Roth's strategy consists of taking Wiener's theoretical distinctions literally, Wiener pursues the details of Roth's practice to the point where his image of him shifts and becomes distorted.