

Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung  
Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation

Lebensform  
im Kunstformat  
Life-Form in  
the Art Format  
Surrealism on Display  
in Art of This Century

10 | 2011

Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung  
Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation

Ausstellung 31. März 2011–11. November 2011  
Exhibition March 31, 2011–November 11, 2011

## Vorwort

„Es gibt keinen Grund – außer Ängste von Akademikern – der verhindert, dass Kieslers so bedeutende Innovationen nicht zu ständigen Einrichtungen werden, in jeder Galerie und jedem Heim wo Bilder hängen.“, schreibt 1942 der Kunstkritiker Manny Farber über Peggy Guggenheims eben eröffnete Galerie *Art of This Century* am 8. Dezember im *Magazine of Art*.

Die damit prognostizierte Wende im Bereich des Ausstellungsdesigns vollzog sich jedoch nicht – wie sich heute unschwer feststellen lässt. Vielmehr gewann das neutrale Setting eines „White Cube“ die Oberhand. Angesichts Kieslers Gestaltung, die Bilderrahmen durch eine „umfassende Architektur“ ersetzte und der Kunst ein variantenreiches Spiel von Wahrnehmungsvorrichtungen zur Seite stellte, scheint die Frage jedoch berechtigt, warum die Art und Weise seiner Inszenierung kaum Folgeerscheinungen zeitigte.

Tatsächlich widmet sich der gegenwärtige Diskurs eben dieser Überlegung, wie wir heute von Kieslers anhaltender Rezeptionsgeschichte und von zahlreichen Hinweisen auf *The Art of This Century-Gallery* in internationalen Ausstellungsprojekten, Symposien und Katalogbeiträgen ablesen können.

Es ist der Kiesler Stiftung Wien daher ein großes Anliegen, das begehbare Modell der Surrealist Gallery, die als Bestandteil von *Art of This Century* Geschichte schrieb und bisher im Los Angeles County Museum, im Victorian & Albert Museum in London und im Guggenheim Museum Bilbao zu sehen war, auch der österreichischen Öffentlichkeit im wahrsten Sinn des Wortes „zugänglich“ zu machen.

Der nun in Wien ausgestellte Kunstraum, der einst der europäischen Avantgarde sowie jungen New Yorker Künstlern ein geeignetes Ambiente bot, ist auch für zeitgenössische Präsentationsmethoden von Interesse, da das Beziehungsgefüge zwischen dem Werk und seiner unmittelbaren Umgebung sowie die Einwirkung der Kunst auf die BetrachterInnen und vice versa, nach wie vor virulente Themen anspricht.

Der Künstler-Architekt Kiesler verhandelte und analysierte das wechselhafte

Subjet-Objektverhältnis auch in einer Fülle von Zeichnungen, Gouachen und Skizzen. Daher ist es der Kiesler Stiftung Wien möglich, die Ausstellung *Lebensform im Kunstformat. Surrealism on Display in Art of This Century* mit zahlreichen Zeugnissen aus ihren Archivbeständen zu vervollständigen.

Kieslers bis heute radikal anmutendes Konzept äußerte sich vor allem in einer Vielzahl didaktischer Interventionen, die durch die bewusste Lenkung des Blicks versuchten, der Vermittlung von künstlerischen Inhalten Vorschub zu leisten. Wenn dahingehend auch der Vorwurf der Bevormundung von BetrachterInnen, wie er schon zu Kieslers Zeiten geäußert wurde, nicht von der Hand zu weisen ist, so sind auch gegenteilige Reaktionen überliefert: „Durch diese Räume zu gehen ist eine mystische und wunderbare Erfahrung [...] Der Sinn von all dem ist es, augenscheinlich, das `Bildersehen` zu vereinfachen.“, meint *The New York World-Telegram* am 24.10.1942.

Im Spannungsfeld zwischen Theorie und sinnlichem Erleben, zwischen Geschichte und Gegenwart tätig zu sein, ist nicht allein ein Anspruch, den Kiesler formulierte, um eine positive Entwicklung sozio-kultureller Bedingungen zu forcieren. Dieser liefert auch der Kiesler Stiftung Wien und den ihr verbundenen ForscherInnen, KünstlerInnen und ArchitektInnen einen geeigneten Parameter zur Ausrichtung ihrer Ziele und Aktivitäten.

Monika Pessler

Direktorin  
Kiesler Stiftung Wien

## Preface

“There is no reason – other than academician’s fears – to keep Kiesler’s more important innovations from becoming standard fixtures in every gallery and home where pictures are hung”, art critic Manny Farber wrote of Peggy Guggenheim’s just opened *Art of This Century* gallery in *Magazine of Art* on 8 December in 1942.

However, obviously enough from today’s vantage point, the turning-point in exhibition design that he predicted did not happen. Instead, the neutral “white cube” setting prevailed. In view of Kiesler’s design, that replaced picture frames with a “comprehensive architecture”, accompanying art with a richly varied array of perceptual devices, it nevertheless seems justified to ask why the mode of its presentation yielded hardly any follow-ups.

And indeed, the current discourse focuses on this very question, as is reflected by the sustained reception of Kiesler’s work and numerous references to The *Art of This Century* gallery in international exhibition projects, symposiums and catalogue texts.

It is therefore a matter of great interest to the Kiesler Foundation Vienna to give the Austrian public “access”, quite literally, to the walk-in model of the Surrealist Gallery, that went down in history as part of *Art of This Century* and that was hitherto on show at the Los Angeles County Museum, the Victoria & Albert Museum in London, and the Guggenheim Museum Bilbao.

The art space now on display in Vienna, once an apposite setting for the European avant-garde and young New York artists, is equally of interest with regard to contemporary presentation methods as the interrelationship between the work and its immediate setting, and the effect of art on the viewers, and vice versa, are still very topical aspects.

The artist-architect Kiesler also negotiated and analysed the changeable relationship between subject and object in myriad drawings, gouaches and sketches. This allows the Kiesler Foundation Vienna to expand and complete the exhibition *Lebensform im Kunstformat. Surrealism on Display in Art of This Century* with numerous testimonies from its archive holdings.

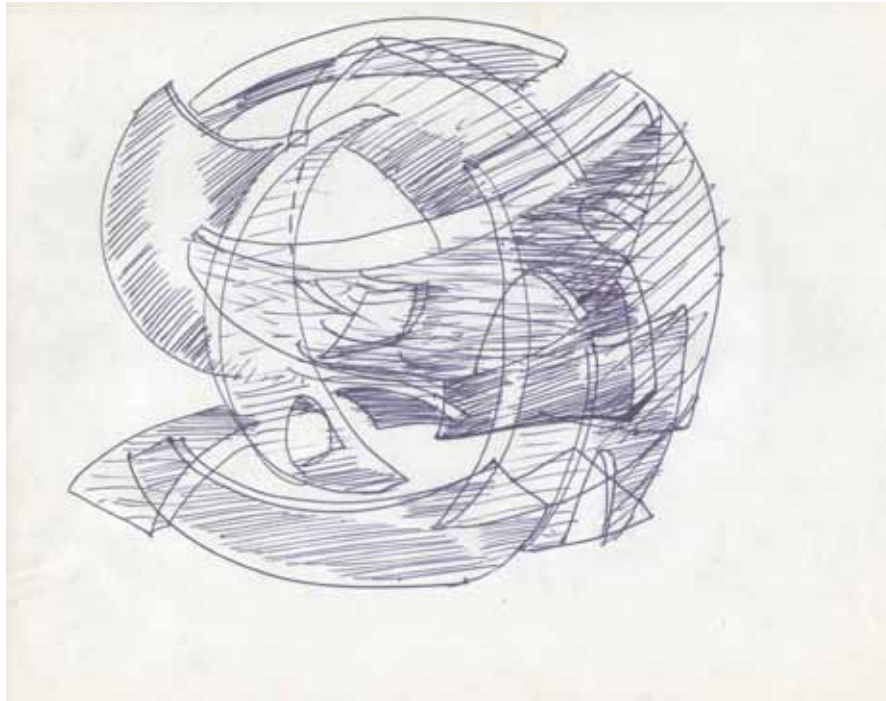
Kiesler’s concept, which remains radical to this day, was expressed above all in a host of didactic interventions designed to encourage the communication of art works by deliberately directing the eye. Although the reproach of dictating to the viewer, that was also voiced during Kiesler’s time, cannot be dismissed,

there is also evidence of contrary reactions: “Going through the rooms is a mystifying and delightful experience [...] The purpose of all this, obviously, is to make picture-seeing simpler”, wrote *The New York World-Telegram* on 24 October 1942.

Operating in the realm between theory and sensory experience, between history and present, is not only a goal formulated by Kiesler with the aim of promoting a positive development of socio-cultural conditions. It also presents a suitable parameter for the Kiesler Foundation Vienna and affiliated researchers, artists and architects to align their objectives and activities.

Monika Pessler

Director  
Kiesler Foundation Vienna



„Und unsere Städte? Mauern, Mauern, Mauern. Wir wollen keine Mauern mehr, Kasernierungen des Körpers und des Geistes [...]“/“And our cities? Walls, walls, walls. We will have no more walls, armories for body and soul [...]”  
Friedrich Kiesler, Manifest. Vitalbau-Raumstadt. Funktionelle Architektur. In: De Stijl, No 10/11, 1925.

Friedrich Kiesler, Raumbüte, Paris 1947-49, Kugelschreiber auf Papier/ball point on paper

Lebensform  
im Kunstformat  
Life-Form in  
the Art Format  
Surrealism on Display  
in Art of This Century

Nicht aufgrund ihrer einzigartigen Sammlung würde Peggy Guggenheim der Nachwelt ein Begriff bleiben, sondern vielmehr durch die revolutionäre Weise diese zu präsentieren. Mit dieser Behauptung<sup>1</sup>, behielt Friedrich Kiesler zwar nicht Recht, jedoch darf sein Display heute mit Sicherheit zu den außergewöhnlichsten Konzepten der Ausstellungsgeschichte der Moderne gezählt werden.

Es war der Kunstkenner und Berater Peggy Guggenheims, Howard Putzel, der sie auf Friedrich Kiesler aufmerksam gemacht hatte. Dieser sollte Peggys Vorhaben, ein adäquates Ausstellungsdesign für ihre damals hochgradig aktuelle Sammlung europäischer Kunst zu schaffen, in die Realität umsetzen.

Im Februar 1942 richtete sich Peggy in einem Schreiben mit den Worten „Sehr geehrter Herr Kiesler! Ich brauche Ihre Hilfe. Könnten Sie mich beim Umbau zweier Schneidergeschäfte in eine Kunstgalerie beraten?“<sup>2</sup> an den Künstler und Architekten.

Kiesler, dem sich im Laufe seiner Karriere nur wenige Gelegenheiten boten, seine visionären Ideen in die Realität umzusetzen, stürzte sich sofort in die Planung. Peggy ließ ihm dabei freie Hand, mit der einzigen Bedingung, die Bilder ungerahmt zu präsentieren.<sup>3</sup> Innerhalb kürzester Zeit lieferte Kiesler fertige Entwürfe, die allen Anforderungen der Auftraggeberin entsprechen sollten. Zum einen sah Peggy eine permanente Schau ihrer damals erst drei Jahre jungen Sammlung surrealistischer und abstrakter Kunst vor, zum anderen sollte auch Raum für temporäre Verkaufsausstellungen geschaffen werden. Ihre Galerie nannte sie geradlinig und einprägsam *Art of This Century*, gleichnamig wie der kurz davor von ihr publizierte Katalog zu ihrer Sammlung.

Das Gestalten von Ausstellungen sah Kiesler als Teil einer von ihm praktizierten architektonisch-skulpturalen Tätigkeit an: er konnte dabei seine bis dato mehrmals publizierten Theorien des *Correalismus* – wonach alle Dinge, die den Menschen umgeben, in einem unmittelbaren Spannungsfeld stehen und sich in einem kontinuierlichen Kräfteaustausch zueinander verhalten – einer praktischen Prüfung unterziehen.

Mit *Art of This Century* gelang es ihm alle Formen bisher dagewesener Präsentationsmodelle zu sprengen. Für die *Abstract Gallery*, also jenen Teil der Museumsgalerie, welcher abstrakten Künstlern wie beispielsweise Amedée Ozenfant, Antoine Pevsner oder Wassily Kandinsky vorbehalten war, schuf Kiesler aus Schnüren, die an der Decke und am Boden befestigt waren, ein flexibles Hängungssystem für Bilder, in das man bei Bedarf auch Stellflächen für Skulpturen einspannen konnte. Vor die Wände waren Stoffbahnen in Wellen gespannt, welche ebenfalls mit Schnüren im Boden und am Plafond verankert waren.

Die *Daylight Gallery* war mit von Kiesler eigens kreierten Bilderständern versehen, die es erlaubten, mehrere Bilder hintereinander zu schichten, die beim Sichten „durchgeblättert“ werden konnten.

An der Nordseite der Galerieräume befand sich ein kinetisches Display, welches Auszüge aus Marcel Duchamps *Boîte en valise* darbot. Blickte man durch ein kleines Loch in einer an der Wand angebrachten Holzbox und bewegte gleichzeitig das daran anschließende spiralförmige Rad, konnte man eine Reihe von Reproduktionen aus Duchamps berühmtem Koffer sehen, der sämtliche seiner Hauptwerke in Miniaturform beinhaltet. Peggy hatte ihn kurz vor ihrer Abreise nach New York vom Künstler selbst erstanden.

Auch Bilder von Paul Klee waren in der Galerie repräsentiert. Sie rotierten auf einem kleinen Paternoster, der sich, sobald man eine Lichtschranke durchbrach, in Bewegung setzte.

Am innovativsten jedoch war das Ausstellungsdesign der *Surrealist Gallery*, die, wie der Name sagt, die surrealistischen Bilder der Sammlung wie die von Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte, aber auch Skulpturen von Alberto Giacometti beherbergte. Dieser Teil der Museumsgalerie war auch Vorbild für die 1997 gebaute Rekonstruktion im Maßstab 1:3, die nun Teil dieser Ausstellung in der Kiesler Stiftung Wien ist.

Selbst Peggy Guggenheim war überrascht, als ihr die fertigen Pläne der *Surrealist Gallery* vorgelegt wurden. Ob der Auflage die Bilder ohne Rahmen auszustellen, hatte sie angenommen, Kiesler würde diese in die Wand einbetten.<sup>4</sup> Er jedoch hatte sich eine weit außergewöhnlichere Variante einfallen lassen!

Den Galerieraum stattete der Künstler durchgehend mit konkav geschwungenen, von der Wand abgesetzten

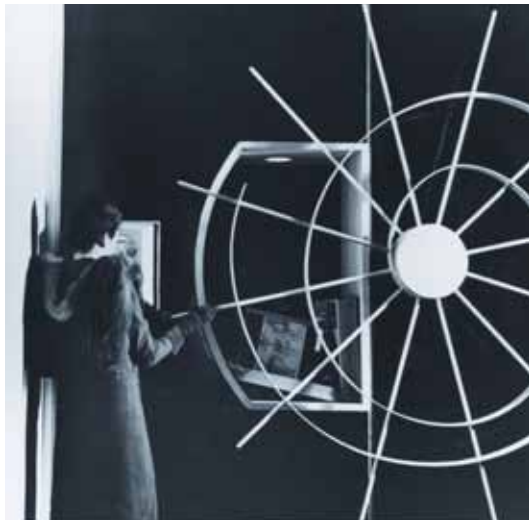


Shadow Box, Betrachtungsmechanismus viewing mechanism, Kinetic Gallery, publiziert in/published in "Design Correlation", VVV, März/march 1943

Holzpanelen aus. Die dahinterliegende Wand sowie der Plafond waren in mattem Schwarz gehalten. Wänden und Plafond war eine hölzerne Decke vorgelegt, die um einiges schmaler als die Raumbreite war, tiefer lag als die eigentliche Raumhöhe und somit die schwarze Grundierung der Wände gut sichtbar machte. Dadurch erweckte der Holzverkleidete Teil der Galerie den Anschein, als würde er schweben. Der behandelte Schiffsboden trug ebenso zu einer warmen, wohligen Atmosphäre in der Galerie bei wie die mit Eukalyptusholz furnierte konkaven Wände und die Decke.<sup>5</sup>

Nicht nur die Innenwände ragten in den Raum hinein, sondern auch die darauf angebrachten Holzarme, die als Bilderhalter dienten. Mithilfe eines flexiblen Moduls waren die aufgesetzten Bilder von der Kuratorin verstell- und im gewünschten Winkel fixierbar.

Die BesucherInnen mussten somit bei der Betrachtung nicht den Kontakt mit dem Bild suchen, sondern dieses kam ihnen nahezu entgegen. Meist in Augenhöhe präsentierte sich das jeweilige Werk den Zusehenden – selten parallel zur Wand – und immer in ergonomisch idealer Position. Dadurch wurden die Bilder Teil der Welt der BetrachterInnen und vice versa. Interessant ist hier zu beobachten, wie sich der *Correalist* Kiesler den Raum der Surrealisten aneignete,



Betrachtungsapparat für/  
viewing mechanism for  
Marcel Duchamp's *Boîte en  
valise*, Kinetic Gallery, 1942

beziehungsweise sich das eine Konzept dem anderen annäherte. Ghislaine Wood schreibt in *Surreal Things*: „Kieslers Vorstellung von der Realität – die sowohl physische als auch psychologische und metaphysische Aspekte umfasste – weist eindeutige Parallelen zu surrealistischen Sichtweisen der Wirklichkeit auf.“<sup>6</sup>

Waren die Surrealisten darum bemüht, die Wahrnehmung des Menschen durch irrationales, unterbewusstes und den Träumen entnommenes Gedankenmaterial zu erweitern, so wollte Kiesler mit seiner Anordnung der Bilder die Wahrnehmung öffnen und diese durch keinerlei Versatzstücke rund um das Kunstwerk eingeschränkt oder beeinträchtigt wissen. Nichts sollte beim kontemplativen Akt des Betrachtens beirren, schon gar nicht eine das Bild tragende Wand.

Unter diesem Aspekt ist ein Vergleich mit der von Kieslers engem Freund Marcel Duchamp co-kuratierten Ausstellung *First Papers of Surrealism* von Bedeutung, die eine Woche vor der Eröffnung der *Art of This Century* ebenfalls in New York Vernissage feierte. Marcel Duchamp, dessen Ausstellungsbeiträge immer für Aufregung sorgten, spannte seine berühmten *Sixteen Miles of String* quer durch die Räumlichkeiten, ungeachtet dessen, wie sehr er damit den BesucherInnen den Weg und die Sicht auf die Kunstwerke versperrte.

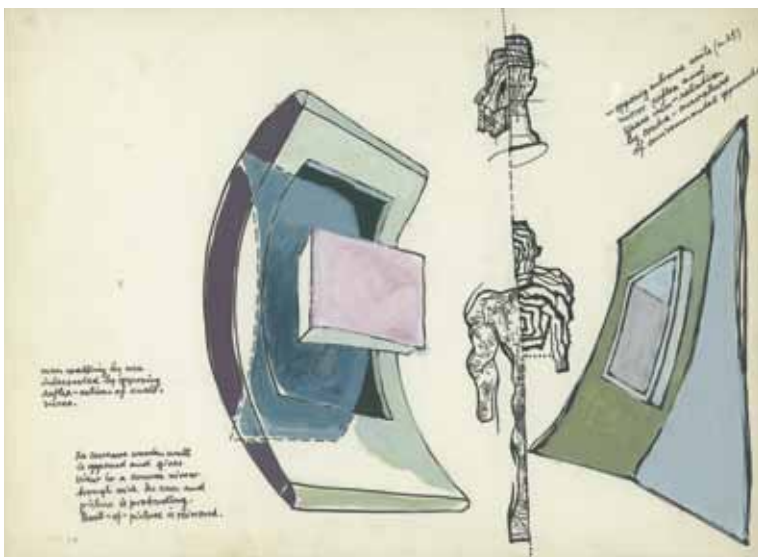
Michael Taylor beschreibt die große Affinität der dennoch sehr unterschiedlichen Raumkonzepte folgendermaßen: „Beide Ausstellungsentwürfe versuchten nicht nur, die Grenze zwischen Kunst und Architektur aufzulösen. Die BesucherInnen sollten auch erkennen, dass sie durch das Betrachten und Interpretieren der gezeigten Kunstwerke in einer interaktiven, sinnlich inspirierenden Umgebung am kreativen Prozess teilnehmen.“<sup>7</sup>

Wurde man von Duchamps Schnüren förmlich blockiert und gehindert ein Naheverhältnis mit den Ausstellungsstücken einzugehen, so verkürzte Kiesler die Distanz zwischen Bild und Betrachtenden. Man wurde aufgefordert, mit dem Werk in einen Dialog zu treten.

Beide Konzepte verlangten den GaleriebesucherInnen eine aktive Beteiligung ab, wobei Duchamp die surreale, verstörende Weise wählte, durch die Betrachter und Betrachterinnen auf sich selbst zurückgeworfen wurden, während Kiesler dem konzentrierten Fokussieren des Werks in einer Einheit von kontinuierlicher Spannung zwischen Subjekt und Objekt eine übergeordnete Stellung einräumte. Wie auch das in der Kiesler Stiftung Wien gezeigte Modell belegt, ging Kiesler sogar so weit, eine Lichtinszenierung zu entwerfen, die verhinderte, mehrere Bilder gleichzeitig wahrnehmen zu können. Einzelne Werke wurden für dreieinhalb Minuten beleuchtet und versanken danach wieder im Dunkeln. Diese Licht-Choreografie wurde von einem weiteren surrealen Versatzstück begleitet, das bei Kiesler jedoch wieder als „*correaler* Streich“ gedeutet werden kann. Denn

er, der sich im Laufe seiner Karriere auch als Wissenschaftler etabliert hatte, war stets bemüht, seine Theorien und Entwürfe dem Menschen und seinen alltagsbedingten Wahrnehmungen unterzuordnen. Die Bewusstmachung der Sinne war für ihn von derartiger Bedeutung, dass er bei der Erfahrungsreise durch die Galerie und dem Eintreten in den Fantasieraum der Bilder schwerlich den Hörsinn übergehen konnte. So bespielte Kiesler den surrealistischen Teil des Museums auch mit einer Klangkulissee, deren Tonspur den Lärm eines heraneitenden Zuges wiedergab.<sup>8</sup>

Don Quaintance will darin eine John Cage'sche Geste sehen, die alltägliche Stadtgeräusche in ein Kunst-Environment einfließen lässt.<sup>9</sup> Kritisch betrachtet steht dieser Eingriff diametral zu Kieslers sonstigem Wahrnehmungskonzept, da der Betrachter durch das für eine Galerie fremdartige Geräusch aus seiner Kontemplation herausgerissen wird. Jedoch bewirkt diese Art von Kunst-Environment, dass der Besucher ebenfalls über sein Gehör eine Verbindung mit der Umgebung eingeht. Das Publikum konnte mit diesem Kunstgriff allerdings wenig anfangen und Peggy Guggenheim sah sich auf dringendes Anraten von



Studie zu/study to Art of This Century, 1942, Gouache auf Karton/on paper board

Howard Putzel hin gezwungen, sich innerhalb kürzester Zeit von der Soundkulissee sowie der Lichtinszenierung zu verabschieden, da die GaleriebesucherInnen diese als allzu störend empfanden.<sup>10</sup>

Auch wenn aus heutiger Sicht eine akustische Beschallung der Ausstellungsräume eher unüblich ist, war Kiesler mit seinem ausstellungsbegleitenden Soundkonzept keineswegs alleine. Duchamp lud zur Eröffnung der besagten Ausstellung *First Papers of Surrealism* Kinder ein, die er dazu aufforderte, während der Dauer der Vernissage in den Ausstellungsräumen Ball zu spielen und sich dabei durch niemanden beirren zu lassen. Die spielenden Kinder waren gewiss auch in allen Räumen deutlich zu hören.<sup>11</sup>

Weniger einer dem öffentlichen Raum, sondern den hohen Künsten entnommenen Klangkulissee bediente sich Hilla Rebay, Kuratorin des *Museum for Non-Objective Paintings*. Sie bespielte 1939 die Räumlichkeiten des Vorgängermodells des Solomon Guggenheim Museum in New York, das sich nur wenige Blocks von *Art of This Century* entfernt befand, mit Musik von Bach, Chopin und Beethoven.<sup>12</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die von ihr beschriebene Intention, die Empfindungen des Besuchers dadurch zu beeinflussen: „Wer ein Bild wirklich verstehen möchte, muss mit ihm leben... Der Ausstellungsraum muss Erhabenheit ausstrahlen und zugleich so behaglich sein, dass man nicht anders kann als zu verweilen.“<sup>13</sup>

Eine Idee, die jener Kieslers nicht unähnlich war, wenn auch die tatsächliche Ausführung des Museums mit dem Design des Architekten kaum Übereinstimmungen aufwies. Die Worte „mit ihm leben“ könnten von Kiesler sein, ein Credo, das er vor allem später in seinen skulpturalen Arbeiten verfolgte. Auch stand Kiesler in einem engen Verhältnis zu Hilla Rebay, die für seine Arbeit große Bewunderung hegte, und ursprünglich sollte auch er mit dem Neubau für die Solomon Guggenheim-Sammlung beauftragt werden.<sup>14</sup>

In der *Surrealist Gallery* kulminierten mehrere Konzepte Kieslers zu einem ganzheitlichen und anwendbaren System. Kiesler ging darin einerseits seinen Wahrnehmungsstudien und der eingangs beschriebenen *correalistischen* Theorie nach, welche als übergeordnetes Prinzip gesehen werden muss und sich vor allem im Bild-BetrachterInnen-Verhältnis äußert. Er veranschaulichte mit dem Galerientwurf aber auch seine Suche nach Kontinuität und Endlosigkeit, die später in seinen *Endless House*-Entwürfen und -Modellen gipfelte. Die Andeutung der stetig fortsetzbaren konkaven Wände, die sich weder durch Boden noch Decke begrenzen ließen, konnten eine im Raum schwebende Architektur vortäuschen. Zudem schuf er für die Galerie eigens kreierte Sitzgelegenheiten,



Betrachtungsstudie/  
study for viewing  
apparatus, Art of  
This Century, 1942,  
Tusche auf Papier,  
ink on paper

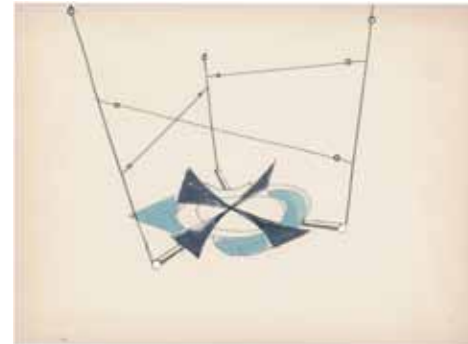
die sogenannten *Correalistischen Instrumente* und *Rocker*. Sie zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass sie auf achtzehn verschiedene Arten verwendet werden konnten, da sie in alle Richtungen stellbar waren und bei jeder neuen Wendung eine neue Benutzbarkeit ermöglichten. Kiesler schrieb im *Manifeste du Corréalisme* 1947: „Die zweiseitige Form ergab sich ebenfalls aus dem Prinzip der kontinuierlichen Spannung. Ich nahm eine wellenähnliche Form, die so gekrümmt war, dass sie ein Objekt ohne Anfang und ohne Ende bildete.“<sup>15</sup>

Sein umfassendes Design der *Art of This Century* lässt sich am ehesten als Gesamtkunstwerk beschreiben, ein „Environment“, das eine enorme Dichte an verwirklichten Ideen aufweist. Dass es bereits 1947, nach der kurzen Dauer von fünf Jahren, zur Auflösung der Galerie kam, ist daher umso erstaunlicher. Als der Zweite Weltkrieg zu Ende ging und Peggy Guggenheim beschloss, ihren



Surrealist Gallery, Art of This Century, New York 1942





Studie zur/study for  
Abstract Gallery, 1942  
Gouache auf Karton/on  
paper board

Lebensmittelpunkt nach Venedig zu verlegen, bedeutete das folglich das Ende dieser ungewöhnlichen Kunstpräsentation in New York. Nur ihr kurzes Bestehen kann als plausibler Grund angenommen werden, warum die Museumsgalerie nie jenen Kultstatus erreichte, den sie aufgrund des anfänglichen Pressefeedbacks zu bekommen versprach. Als Thomas Creighton Kiesler 1961, also vierzehn Jahre nach dem Ende der *Art of This Century*, in einem ausführlichen Interview zu seinem Werk befragte, stellte dieser retrospektiv fest, dass sich bestimmt nicht mehr viele Leute an Peggy Guggenheims Galerie erinnern könnten.<sup>16</sup> Und Shirley Haines-Cooke betitelt ihre PhD-Arbeit – eine umfassende Recherche zu *Art of This Century* – mit *Lost in History*,<sup>17</sup> und unterstreicht damit, dass diesem Galerie-Design bis dato nicht die verdiente Aufmerksamkeit zuteil wurde. Was von der damals viel beachteten Museumsgalerie übrig blieb, waren neben den einzelnen Kunstwerken und den Correalistischen Möbeln<sup>18</sup> eindrucksvolle Fotografien von Berenice Abbott, die heute als besonders wichtiges Dokumentationsmaterial gelten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Kieslers Display in einem vergleichsweise aufwendigen Modellformat mitsamt Möblierung und elektronischer Einrichtungen vom Los Angeles County Museum for Arts 1997 rekonstruiert wurde.<sup>19</sup>

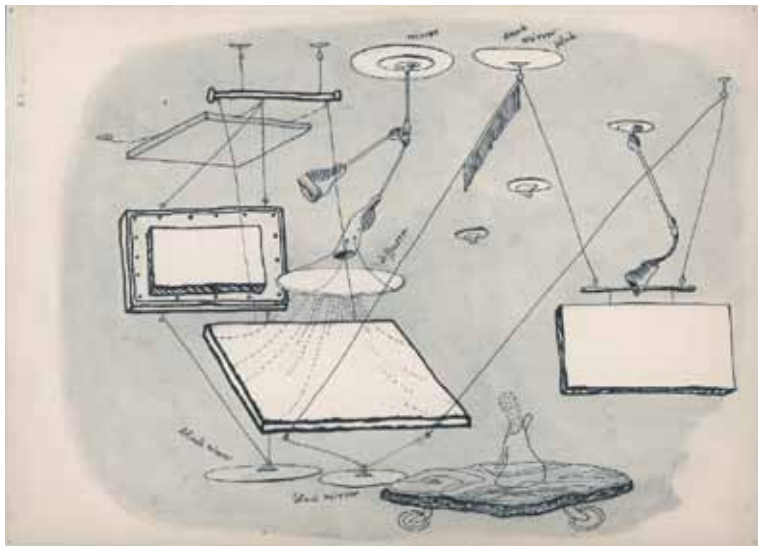
Das Museum zeigte in seiner Schau *Exiles and Emigrés*, die veranschaulichen sollte, wie europäische Exilkünstler in Amerika Fuß fassten, mehrere Ausstellungsrekonstruktionen, wovon eine das heute in der Kiesler Stiftung Wien gezeigte Modell der *Surrealist Gallery* war.

Ein Replikat, selbst in verringertem Maßstab, vermag, anders als Fotografien, das

Verhältnis von Raum und Objekten wiederzugeben und ermöglicht vor allem eine sinnliche Raumwahrnehmung wie sie Reesa Greenberg in ihrer Abhandlung zu Ausstellungsrekonstruktionen beschreibt: „Was eine dreidimensionale Rekonstruktion somit fördern kann, ist die Möglichkeit, das Zusammenspiel zwischen der Ästhetik und der Wirkung früherer Ausstellungen zu erleben, die äußere Erscheinung ebenso wie die Atmosphäre vergangener Präsentationen.“<sup>20</sup> Für die Kuratorin der Ausstellung in Los Angeles war es dabei von besonderer Bedeutung, das Modell, wenn auch nur begrenzt, begehbar zu machen.<sup>21</sup> Dadurch lässt sich das Objekt-BetrachterInnen-Verhältnis erahnen, obgleich man sich, sobald man sich im Modell befindet, mit dezimierten Raumverhältnissen konfrontiert sieht.

Trotzdem lässt sich leicht nachvollziehen, mit welcher außergewöhnlichem Feinsinn Kiesler die Bilder in der Raumhülle zu inszenieren vermochte, ohne dabei zu vergessen, dass nicht sein Architekturstudium, sondern die darin präsentierten Bilder und Skulpturen die Hauptrolle spielen mussten.<sup>22</sup>

Dass Kieslers Entwurf auf immer breiteres Interesse stößt und neben dem



Studie zum Beleuchtungssystem der/study for the lightening system of The Art of This Century-Gallery, 1942, Tinte auf Karton/ink on paper board

*Endless House* zu seinen meist rezipierten Arbeiten zählt, liegt in der immer größer werdenden Popularität von Ausstellungsdesign generell und der damit verbundenen Rückbesinnung auf die großen Pioniere der Ausstellungsgeschichte. Da Kunst seit jeher als Sensorium für gesellschaftliche Veränderungen gilt, die den KuratorInnen wie auch KünstlerInnen eine adäquate, wegweisende Präsentationsform abverlangt, liefert Kieslers *Surrealist Gallery* bis heute einen wertvollen Beitrag zum aktuellen Diskurs.

Tatjana Okresek-Oshima

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Peggy Guggenheim, *Out of this Century*, André Deutsch, New York 1979.

<sup>2</sup> Brief von Peggy Guggenheim an Friedrich Kiesler, 26.2.1942, Archiv der Kiesler Stiftung Wien.

<sup>3</sup> Siehe Anm. 1, S 274. Peggy Guggenheims Galerie nahm eine wesentliche Vorreiterrolle ein, die Bilder rahmenlos zu präsentieren, und es ist anzunehmen, dass Kieslers Design Vorbild für die rahmenlose Präsentation der Bilder im Solomon Guggenheim Museum war. (Vgl. dazu Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Massachusetts, 1997 S 235). Im Aufsatz "Note on Designing the Gallery", 1942, Manuskript der Kiesler Stiftung Wien, reklamiert Kiesler allerdings die Idee als seine eigene, was aufgrund seiner bisherigen Ausstellungsgeschichte durchaus glaubwürdig erscheint.

<sup>4</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>5</sup> Don Quaintance, *Modern Art in a Modern Setting. Frederick Kiesler's Design of Art of This Century*, in: Susan Davidson, Phillip Rylands (Hg.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

<sup>6</sup> Ghislaine Wood, *Surreal Things. Surrealism and Design*, Victoria & Albert Museum London 2007, S 87.

<sup>7</sup> Michael Taylor, *Marcel Duchamp. Étant donnés*. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2009, S 48.

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>11</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>12</sup> Don Quaintance, *Errecting the Temple of Non.Objectivity; The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum*, in: Karole Vail, *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum, New York 2009, S202. Diese Beschreibung findet auch in Peggys Biografie in sehr desavouierendem Ton Erwähnung.

<sup>13</sup> Hilla Rebay trifft diese Aussage in einem Brief an Rudolf Bauer, dem meist geförderten Künstler in der Sammlung Solomons. Zitiert bei: Vgl. Anm. 12, S 202.

<sup>14</sup> John G. Hanhardt, *Rythm of the In-Between: Abstract Film and the Museum of Non-Objective Painting*, in: Karole Vail, Vgl. Anm. 12, S 138. Nicht zuletzt wegen des feindschaftlichen Verhältnisses zwischen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim, Solomon Guggenheims Nichte, und des Auftrags der Art of This Century an Friedrich Kiesler, kam der Architekt in weiterer Folge als potenzieller Kandidat nicht mehr infrage.

<sup>15</sup> Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris 1949.

<sup>16</sup> Thomas Creighton, *Kiesler's pursuit of an idea*, in: *Progressive Architecture*, Juli 1961.

<sup>17</sup> Shirley Haines-Cooke, Frederick Kiesler, Lost in History. Art of this Century and the Modern Art Gallery, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

<sup>18</sup> Heute in der Sammlung des Museum of Modern Art New York. Seit 2002 gibt es die Correalistischen Möbel Kieslers auch als Re-Edition bei den Wittmann Möbelwerkstätten.

<sup>19</sup> Paul Lubowicki und Susan Lanier waren die beiden Architekten, die 1997 für das LACMA das Modell der Surrealist Gallery rekonstruierten.

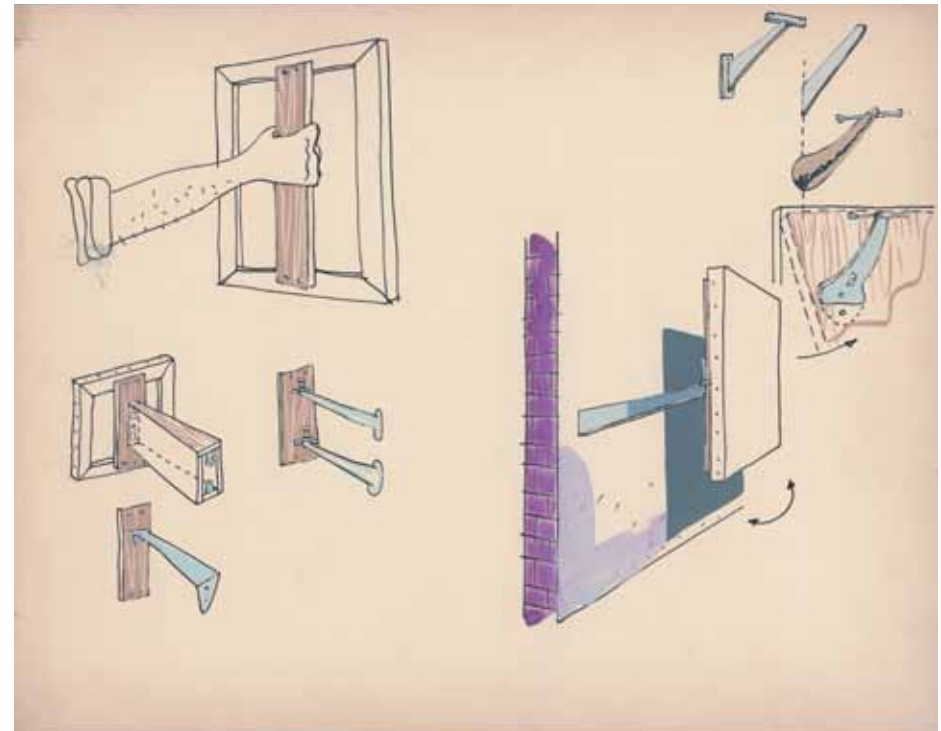
<sup>20</sup> Reesa Greenberg, Landmark Exhibitions Issue, 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web. Tate Papers 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/greenberg.shtm>. Stand: Mai 2011.

<sup>21</sup> E-Mail-Korrespondenz im März 2011 mit Stephanie Barron, Kuratorin des Los Angeles County Museum und der Ausstellung Exiles and Emigrés, LACMA 1997.

<sup>22</sup> Obwohl Peggy Guggenheim in ihrer Biografie daran zweifelte: „If the pictures suffered from the fact that their setting was too spectacular and took away people's attention from them, it was at least a marvelous décor and created a terrific stir.“ (siehe Anm. 1, S 274).



Surrealist Gallery, 1:3 Modell/model, Los Angeles County Museum 1997



Studie zum Präsentationssystem der/study for viewing apparatus for the Surrealist Gallery 1942, Gouache auf Karton/on paper board

Peggy Guggenheim would not be known for posterity for her unique collection, but rather for the revolutionary manner of its presentation. Although Frederick Kiesler proved wrong with this claim<sup>1</sup>, today his display may certainly be counted among the most extraordinary concepts in modern exhibition history.

It was Howard Putzel, art expert and adviser to Peggy Guggenheim, who had drawn her attention to Frederick Kiesler. Kiesler was to carry out Peggy's plan to create a fitting exhibition design for her up-to-the-minute collection of European art.

In February 1942, Peggy contacted the artist and architect with the words "Dear Mister Kiesler, I want your help. Will you give me some advice about remodelling two tailor-shops into an Art Gallery?"<sup>2</sup>. Kiesler, who had only few opportunities during his career to actually put his visionary ideas into practice, threw himself into planning. Peggy gave him full play, with the sole condition that the pictures were to be presented without frames.<sup>3</sup> In no time, Kiesler delivered finished designs that would meet all of the client's demands. Firstly, Peggy wanted to have a permanent exhibition of her collection, as yet three years young, of surrealist and abstract art, and secondly, to create a space for temporary sales shows.

She gave her gallery the straightforward, catchy name *Art of This Century*, the same as the title of the catalogue of her collection published shortly before.

Kiesler saw designing exhibitions as part of an architectural, sculptural activity in which he was engaged: it allowed him to test in practice his theories of *Correalism*, published on several occasions hitherto, according to which all things in the human environment are immediately interconnected and relate to each other in a continuous exchange of forces.

With *Art of This Century*, he succeeded in going far beyond all kinds of presentation models that had gone before. For the *Abstract Gallery*, that part of the museum gallery reserved for abstract artists such as Amedée Ozenfant, Antoine Pevsner or Wassily Kandinsky, Kiesler used ropes fastened to the ceiling and floor to create a flexible system for hanging pictures, which also permitted pedestals for sculptures to be incorporated. Wavy lengths of fabric, also anchored by ropes fixed to the floor and ceiling, were spanned in front of the walls.

The *Daylight Gallery* was equipped with easels specially designed by Kiesler that allowed multiple pictures to be arranged one behind the other, so that they could be "leafed through".

On the north side of the gallery rooms was a kinetic display showcasing excerpts of Marcel Duchamp's *Boîte en valise*. If you looked through a little

hole in a wooden box fastened to the wall and moved the adjacent spiral wheel, you could see a series of reproductions from Duchamp's famous case, that contained miniatures of all his major works. Peggy had purchased it from the artist himself shortly before departing for New York.

The gallery also featured paintings by Paul Klee. They rotated on a little paternoster, that began to move as soon as a photoelectric sensor was interrupted.

Most innovative, however, was the exhibition design of the *Surrealist Gallery*, that, as the name says, housed the surrealist paintings of the collection, such as those by Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte, but also sculptures by Alberto Giacometti. This part of the museum gallery also served as a model for the reconstruction on a scale of 1:3 built in 1997, that is now part of this exhibition at the Kiesler Foundation Vienna.

Even Peggy Guggenheim was surprised when he presented the finished plans for the *Surrealist Gallery*. In view of the condition of presenting the paintings without frames, she had assumed that Kiesler would recess them in the walls.<sup>4</sup> He had, however, come up with a far more unusual solution!

The artist fitted the gallery room with concave wooden panels jutting out from the wall. The wall behind and the ceiling were matt black. Walls and ceiling had a suspended wooden ceiling, that was quite a bit narrower than the width of the room and lower than actual room height, so that the black grounding of the walls was clearly visible. As a result, the wood-panelled part of the gallery created the impression of floating in space. The treated plank floor added to the warm, comfortable atmosphere in the gallery, as did the concave eucalyptus-veneered walls and the ceiling.<sup>5</sup>

Not only the interior walls projected into the room but also the wooden picture-holder arms attached to them. With the aid of a flexible module, the curator could adjust the pictures and lock them in place at the desired angle. Hence, visitors did not have to establish a rapport with the picture in order to view it, instead the picture would almost come towards them. Usually at eye-level, the work was presented to the beholders – rarely parallel to the wall – and always in the ideal ergonomic position. This made the pictures part of the viewers' world, and vice versa.

Here it is interesting to see how the *Correalist* Kiesler appropriated the space of the Surrealists, or rather, how one concept approximated to the other. Ghislaine Wood writes in *Surreal Things*: "Kiesler's conception of reality – which

incorporated the physical, psychological and metaphysical – bears obvious parallels with Surrealist perceptions of reality.<sup>66</sup>

While the Surrealists endeavoured to broaden human perception by means of irrational, subconscious thought material taken from dreams, Kiesler wanted his arrangement of pictures to open up perception, to have it restricted or impaired by no pieces of scenery around the art work.

Nothing was to distract from the contemplative act of viewing, certainly not the wall carrying a picture.

In this respect, a significant comparison can be made with the exhibition *First Papers of Surrealism* co-curated by Kiesler's close friend Marcel Duchamp, that also opened in New York one week before *Art of This Century*. Marcel Duchamp, whose exhibits always caused a stir, stretched his famous *Sixteen Miles of String* all around the exhibition rooms, regardless of how this blocked the visitors' path and view of the art works.

Michael Taylor describes the great affinity between the nevertheless very different spatial concepts as follows: "Both installation designs attempted not only to dissolve the boundaries between art and architecture, but also to help the spectator recognize that he or she participates in the creative process by



Studie zu vier Funktionen des *Correalistischen Instruments*/study to four functions of the *Correalist Instrument* publiziert in/published in: VVV, März/march 1943

seeing and interpreting the works of art on view in an interactive environment that challenges the senses.<sup>67</sup>

Whereas Duchamp's string actually blocked and prevented any close contact with the exhibits, Kiesler shortened the distance between the picture and the viewers, encouraging them to enter into a dialogue with the work.

Both concepts demanded active participation of visitors to the gallery. Duchamp chose the surreal, disconcerting approach, throwing the viewers back on their own resources, while Kiesler gave precedence to concentrated focusing on the work in a continuous tension between subject and object.

As demonstrated by the model on show at the Kiesler Foundation Vienna, Kiesler even went so far as to design a lighting concept that prevented people from viewing more than one picture at a time. Some works were illuminated for three and a half minutes and then plunged back into darkness. This light choreography was accompanied by another surreal set piece. As deployed by Kiesler, however, it can be seen as another "*correal* trick". Having equally established himself as a scientist in the course of his career, he always endeavoured to subordinate his theories and designs to the human being and his everyday perceptions. Sensory awareness was of such great importance



Links/left: Abstract Gallery  
Rechts/right: Daylight Gallery, 1942

to him that he could hardly neglect the sense of hearing in his experiential journey through the gallery and immersion in the fantasy realm of images. Kiesler therefore also added ambient sound to the surrealist section of the museum, its soundtrack consisting of the noise of an approaching train.<sup>8</sup>

Don Quaintance sees this as a Cagean gesture that incorporates everyday urban noise into an art environment.<sup>9</sup> Seen critically, this intervention is diametrically opposed to the rest of Kiesler's concept of perception, as this noise, not usually encountered in a gallery, jars the viewer out of his contemplation. But the effect of this kind of art environment is that the visitor also establishes an auditory connection with the setting.

This trick was rather lost on the public, however, and, urgently advised by Howard Putzel, Peggy Guggenheim found herself forced to do away with the background sound and the lighting concept post-haste, as visitors to the gallery found them overly disruptive.<sup>10</sup>

Even if, from today's viewpoint, it is unusual to add ambient sound to exhibition rooms, Kiesler was by no means on his own with his exhibition sound concept. For the opening of the above-mentioned exhibition *First Papers of Surrealism*,



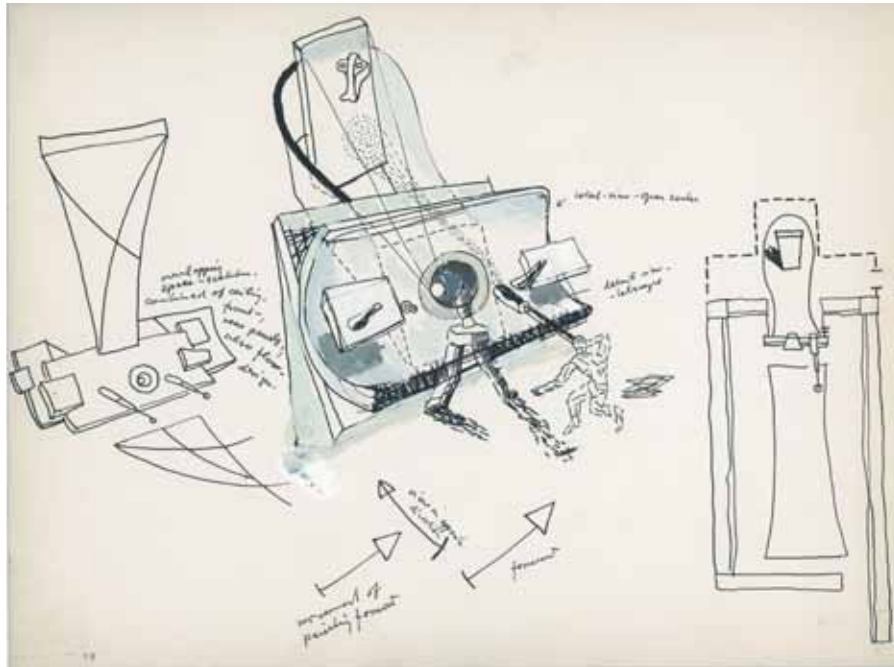
Duchamp invited children to play ball in the exhibition rooms and not to be put off by anyone for the duration of the opening event. The playing children were no doubt to be heard quite clearly in all of the rooms.<sup>11</sup>

Taken from the realm of high arts rather than from public space was the background sound used by Hilla Rebay, curator of the *Museum for Non-Objective Painting*. In 1939 she played music by Bach, Chopin and Beethoven in the rooms of the precursor model of the *Solomon Guggenheim Museum* in New York, situated just a few blocks from *Art of This Century*.<sup>12</sup> The idea of influencing the visitor's sensations that she describes is interesting in this context: "Anyone who hopes to fully comprehend a picture has to live with it .... The exhibition room needs to be solemn yet comfortable enough that one is forced to linger."<sup>13</sup>

An idea not dissimilar to Kiesler's, even if the actual realisation of the museum had hardly any similarity to the architect's design. The words "to live with it" could be Kiesler's own, a creed that he pursued above all later in his sculptural works. Kiesler was also very close to Hilla Rebay, a great admirer of his work, and originally he was to be commissioned with the new building for the Solomon Guggenheim collection.<sup>14</sup>

Several of Kiesler's concepts culminated in an integrated, practicable system in the *Surrealist Gallery*. Here, Kiesler pursued his perceptual studies and the *correalist* theory mentioned at the beginning, that must be regarded as an overarching principle expressed above all in the relationship of image and viewer. However, his gallery design also illustrated his search for continuity and endlessness, which would later climax in his *Endless House* designs and models. The suggestion of infinitely continuable concave walls, unbounded by floor or ceiling, simulated a free-floating architecture. In addition, he created specially conceived seats for the gallery, the *Correalist Instruments* and *Rockers*, as they were called. Their defining feature is that they could be used in eighteen different ways, as they could be placed in any direction, creating a new use with every new turn. In his *Manifeste du Corréalisme* Kiesler wrote in 1947: "The two-seat form also grew from the principle of continuous tension. I took a form similar to a wave and curved in such a way as to create an object with no beginning and no end."<sup>15</sup>

His comprehensive design for *Art of This Century* can be best described as a total art work, an environment with a tremendous concentration of ideas put into practice. The fact that the gallery closed in 1947, after a mere five years, is all the more astonishing. When World War II came to an end and



Peggy Guggenheim decided to move to Venice, this also spelt the end of this unusual art display in New York. Only its brief existence can be assumed as a plausible explanation of why the museum gallery never achieved that cult standing that it had promised to attain in view of initial press feedback. When Thomas Creighton interviewed Kiesler in depth about his work in 1961, fourteen years after the end of *Art of This Century*, he observed in retrospect that there were probably few people who remembered Peggy Guggenheim's gallery.<sup>16</sup> And Shirley Haines entitled her PhD thesis – an extensive research into *Art of This Century – Lost in History*,<sup>17</sup> thus underscoring the fact that this gallery design had so far not received the attention it deserved. What remained of the much acclaimed museum gallery, in addition to the art

**Betrachtungsstudie für/study for viewing apparatus for Art of This Century, 1942,  
Gouache auf Karton/on paper board**



works and the correalist furnitur<sup>18</sup>, were impressive photographs by Berenice Abbott, that today are regarded as particularly important documentary material.

Against this backdrop, it becomes clear why Kiesler's display was reconstructed in a comparably elaborate model format, along with the furniture and electronic equipment, by the Los Angeles County Museum for Arts in 1997.<sup>19</sup>

In its *Exiles and Emigrés* show, that was intended to illustrate how European exile artists gained a footing in America, the museum showcased a number of exhibition reconstructions, one of which was the model for the *Surrealist Gallery* now on show at the Kiesler Foundation Vienna.

Unlike photographs, a replica, even on a reduced scale, can reproduce the relationship of space and objects, above all enabling a sensory perception of space as described by Reesa Greenberg in her treatise on exhibition reconstructions: "What a three-dimensional reconstruction can foster, then, is the possibility of experiencing the interplay between the aesthetics and the affect of earlier exhibition experiences, the look as well as the feel of past exhibitions."<sup>20</sup> For the curator

**Links und Rechts/left and right: Studien zu Präsentationssystemen für Skulpturen von/study for viewing apparatus for sculptures of Alberto Giacometti, Surrealist Gallery 1942  
Gouache auf Karton/on paper board**



of the exhibition in Los Angeles it was particularly important to allow people to walk inside the model, even if only to a limited extent.<sup>21</sup> This gives an idea of the relationship between the object and viewer, although you find yourself faced with decimated spatial conditions once you are inside the model.

It is nevertheless easy to recognise the extraordinary subtlety with which Kiesler succeeded in staging the pictures in the envelope of space, without forgetting that it was not his architectural design, but the pictures and sculptures presented therein that had to play the leading role.<sup>22</sup>

That Kiesler's design meets with increasing interest and, alongside the *Endless House*, counts among his most well-known works, is due to the growing popularity of exhibition design as a whole and the related return to the grand pioneers of exhibition history.

Because art has always been seen as a barometer of social change that demands that curators and artists devise an adequate, pioneering form of presentation, Kiesler's *Surrealist Gallery* continues to contribute valuable impetus to the current discourse.

Tatjana Okresek-Oshima

#### Notes:

<sup>1</sup> Peggy Guggenheim, *Out of this Century*, André Deutsch, New York 1979.

<sup>2</sup> Letter from Peggy Guggenheim to Frederick Kiesler, 26 February 1942, archives of the Kiesler Foundation Vienna.

<sup>3</sup> See note 1, p. 274. Peggy Guggenheim's gallery played an important pioneering role in presenting the pictures without frames, and it may be assumed that Kiesler's design served as a model for the frameless presentation of pictures at the Solomon Guggenheim Museum. (Cf. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Massachusetts, 1997, p. 235.) In his essay "Note on Designing the Gallery", 1942, manuscript of the Kiesler Foundation Vienna, however, Kiesler claims the idea to be his own, which appears very plausible considering his previous exhibitions.

<sup>4</sup> Cf. note 1.

<sup>5</sup> Don Quaintance, *Modern Art in a Modern Setting. Frederick Kiesler's Design of Art of This Century*, in: Susan Davidson, Phillip Rylands (ed.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

<sup>6</sup> Ghislaine Wood, *Surreal Things. Surrealism and Design*, Victoria & Albert Museum London 2007, p. 87.

<sup>7</sup> Michael Taylor, *Marcel Duchamp. Étant donnés*. Philadelphia Museum of Art, 2009, p. 48.

<sup>8</sup> Cf. note 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Cf. note 1.

<sup>11</sup> Cf. note 7.

<sup>12</sup> Don Quaintance, *Erecting the Temple of Non-Objectivity; The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum*, in: Karole Vail, *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum, New York 2009, p. 202. This description also features in Peggy's biography in a very disapproving tone.

<sup>13</sup> Hilla Rebay makes this comment in a letter to Rudolf Bauer, the most patronised artist in the Solomon collection. Quoted in: Cf. note 12, p. 202.

<sup>14</sup> John G. Hanhardt, *Rhythm of the In-Between: Abstract Film and the Museum of Non-Objective Painting*, in: Karole Vail, cf. note 12, p. 138.

Not least as a consequence of the hostile relationship between Hilla Rebay and Peggy Guggenheim, Solomon Guggenheim's niece, and Frederick Kiesler being commissioned for *Art of This Century*, the architect subsequently ceased to be a potential candidate.

<sup>15</sup> Friedrich Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris 1949.

<sup>16</sup> Thomas Creighton, *Kiesler's pursuit of an idea*, in: *Progressive Architecture*, July 1961.

<sup>17</sup> Shirley Haines-Cooke, *Frederick Kiesler: Lost in History. Art of this Century and the Modern Art Gallery*, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

<sup>18</sup> Held today in the collection of the Museum of Modern Art New York. Since 2002, Kiesler's correalist furniture is also available as a re-edition from Wittmann Möbelwerkstätten.

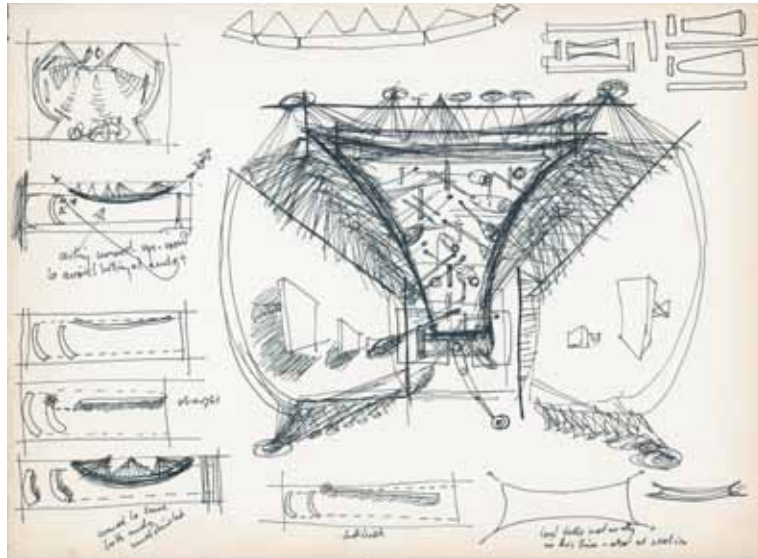
<sup>19</sup> Paul Lubowicki and Susan Lanier were the two architects who rebuilt the model of the *Surrealist Gallery* for LACMA in 1997.

<sup>20</sup> Reesa Greenberg, *Landmark Exhibitions Issue, 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web*. Tate Papers 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/greenberg.shtm>. May 2011.

<sup>21</sup> Email correspondence in March 2011 with Stephanie Barron, curator of the Los Angeles County Museum and the *Exiles and Emigrés* exhibition, LACMA in 1997.

<sup>22</sup> Although Peggy Guggenheim expressed some doubt on this point in her biography "If the pictures suffered from the fact that their setting was too spectacular and took away people's attention from them, it was at least a marvellous décor and created a terrific stir." (cf. note 1: p. 274).





Studie zu einem Decken- und Beleuchtungssystem/study for ceiling and lighting system,  
Surrealist Gallery, 1942, Tusche auf Papier/ink on paper

#### Impressum Imprint

Medieninhaber Proprietor  
Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung  
T +43 1 513 0775, F +43 1 513 0775-5, office@kiesler.org

Herausgeber und für den Inhalt verantwortlich Editor and responsible for content  
Monika Pessler

Text von Text by  
Tatjana Okresek-Oshima

Bildnachweis falls nicht anders angegeben Unless otherwise indicated, all images are  
© Berenice Abbott, Commerce Graphics Ltd; K.W Hermann;  
V&A Images  
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien

Übersetzung Translation  
Richard Watts

Herstellung Production  
Schreier & Braune G.m.b.H.

Mit Unterstützung von supported by



# Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation

Stifter und Förderer  
Founders and Donors

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur  
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung  
Kunstsektion/Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur  
Kulturabteilung der Stadt Wien  
Österreichische Nationalbank  
UniCredit Bank Austria AG  
BAWAG PSK Gruppe  
Österreichische Lotterien  
Wittmann Möbelwerkstätten  
Wiener Städtische Versicherung AG  
Hannes Pflaum  
John Sailer  
Gertraud Bogner  
Dieter Bogner

Vorstand  
Board of Directors

Dieter Bogner (Vorsitzender Head of the Board)  
Thomas Drozda  
Andrea Ecker  
Sylvia Eisenburger  
Michael P. Franz  
Monika Hutter  
Christoph Thun-Hohenstein  
Barbara Weitgruber

Direktorin  
Director  
Monika Pessler

Archiv/Kuratorische Assistenz  
Archive/curatorial assistance  
Gerd Zillner  
Tatjana Okresek-Oshima

Administration  
Sabina Prudic-Hartl