



MUNTEAN/ROSENBLUM

MUNTEAN/
ROSENBLUM



MUNTEAN/ ROSENBLUM

Herausgegeben von Edited by
Elsy Lahner und and *Klaus Albrecht Schröder*

Mit einem Text von With a text by *Elsy Lahner*
sowie einem Gespräch mit and a conversation with
Axel Stockburger und and *Muntean/Rosenblum*

ALBERTINA



Klaus Albrecht Schröder

6 *Foreword*

7 *Vorwort*

Elsy Lahner

10 *Between Life and Death*

11 *Zwischen Leben und Tod*

16 *Muntean/Rosenblum in Conversation
with Axel Stockburger*

17 *Muntean/Rosenblum im Gespräch
mit Axel Stockburger*

100 *Biography*

101 *Biografie*

Foreword

Muntean/Rosenblum create works that quote design principles familiar to us from the Renaissance and Mannerism, that is, scenes characterized by rigorous composition, central perspective, expressive gestures and poses, and the beauty of the human body. These they transpose into the present, in particular with depictions of young people engaged in recreational activities. Far from looking relaxed and carefree, however, their protagonists seem serious, melancholy, or lethargic; most have their backs turned to us and are initially in strict frontality in a shallow stage set, and later in a deeper, more complex space. The scenes remain ambiguous and the texts inserted below them if anything add to the ambiguity, since they enable the artists to evade any unequivocal statement such as might be conveyed by, for instance, a classical genre painting. The poses recall illustrations in fashion magazines or photos posted on social media, although Muntean/Rosenblum anticipated many of the self-dramatizing and filtering effects of Instagram and TikTok as long ago as the late 1990s. In their more recent works they have turned the process on its head and have made this pre-formed visual material the starting point of their creations.

The Muntean/Rosenblum exhibition at the Albertina Museum is conceived as a retrospective that concentrates on their paintings, drawings, and pastels. Having had many opportunities to acquire works by this internationally acclaimed artist duo over the past twenty years, the Albertina is now in possession of examples of their many diverse artistic approaches and from different phases of their career.

Several paintings by Muntean/Rosenblum came into our possession with the Essl Collection or were gifted or entrusted to us on permanent loan by the Haselsteiner family. These left us ideally placed to stage a Muntean/Rosenblum exhibition, which we have supplemented with works on loan for an even deeper insight into the duo's oeuvre.

Sincere thanks go to Karlheinz and Agnes Essl and to Hans-Peter Haselsteiner, as well as to all the public and private collections that so kindly provided us with the works on loan without which this exhibition would not have been possible. Thank you for your confidence in us! Thanks are also due to Sharon and David Braginsky, who very generously offered to finance the publication of this catalogue. I would especially like to thank curator Elsy Lahner and assistant curator Melissa Lumbroso, who with great commitment saw this project through to completion. I am also grateful to Axel Stockburger, who conducted a most revealing interview with Muntean/Rosenblum for the catalogue. My greatest debt of thanks, however, is to Markus Muntean and Adi Rosenblum themselves, who have actively cooperated with us and supported us throughout.

Klaus Albrecht Schröder

Director General of the Albertina Museum

Vorwort

Mit ihren Bildkompositionen zitieren Muntean/Rosenblum Gestaltungsprinzipien, die wir aus der Renaissance und vom Manierismus her kennen: Ein strenger Bildaufbau, die Zentralperspektive, Gesten und Körperhaltungen sowie die Schönheit des Körpers zeichnen jene Darstellungen aus. Sie wurden in die heutige Zeit übertragen. Vorwiegend junge Menschen sind in Freizeitsituationen zu sehen. Nicht ausgelassen und unbeschwert, sondern mit ernstem, melancholischem oder lethargischem Blick, meist wenden sich die Protagonisten dem Betrachter zu, anfangs in strenger Frontalität in einem seichten Bühnenraum, später in einem komplex konstruierten Tiefenraum. Die Szenen bleiben unklar und auch der darunter beigefügte Bildtext trägt eher zu ihrer Mehrdeutigkeit denn zu ihrer Erklärung bei, womit sich die Künstler jeder eindeutigen Aussage entziehen, wie sie etwa im klassischen Genrebild vermittelt wird. Die Posen erinnern an Abbildungen in Modezeitschriften oder Fotos, die in sozialen Medien zu sehen sind. Allerdings haben Muntean/Rosenblum viele Phänomene der Selbstinszenierung und Filter-Effekte auf Instagram und TikTok bereits Ende der 1990er Jahre vorweggenommen. In neueren Arbeiten kehren sie den Prozess um und ziehen eben dieses vorgeformte Bildmaterial als Ausgangsbasis ihrer Werke heran.

Die Albertina widmet Muntean/Rosenblum eine retrospektiv angelegte Ausstellung, die sich auf ihre Gemälde, Zeichnungen und Pastelle konzentriert. In den letzten zwanzig Jahren konnten immer wieder Werke des international erfolgreichen Künstlerpaars erworben werden, wodurch verschiedenste Schaffensphasen und

künstlerische Herangehensweisen in der Sammlung repräsentiert sind. Mit der Übernahme der Sammlung Essl gelangten durch die Schenkung sowie die Dauerleihgaben aus der Familiensammlung Haselsteiner auch etliche Gemälde von Muntean/Rosenblum in unseren Besitz – ein weiterer Anlass für diese Ausstellung, die wir um zusätzliche Arbeiten ergänzt haben, um einen umfassenden Einblick in das Œuvre bieten zu können.

Neben Karlheinz und Agnes Essl sowie Hans-Peter Haselsteiner gilt mein aufrichtiger Dank allen öffentlichen und privaten Sammlungen, die uns großzügig Leihgaben zur Verfügung gestellt und so diese Ausstellung ermöglicht haben. Danke für das Vertrauen in unser Haus! Zu Dank verpflichtet bin ich ebenso Sharon und David Braginsky, die sich bereit erklärt haben, die Produktion des vorliegenden Katalogs großzügig zu finanzieren. Besonders danke ich Elsy Lahner als Kuratorin der Ausstellung und Melissa Lumbroso als Assistentzkuratorin, die Ausstellung und Katalog mit viel Engagement realisiert haben. Axel Stockburger danke ich für das aufschlussreiche Interview, das er für den Katalog mit Muntean/Rosenblum geführt hat. Der größte Dank gilt Markus Muntean und Adi Rosenblum, die dieses Projekt durch ihr tatkräftiges Mitwirken begleitet und unterstützt haben.

Klaus Albrecht Schröder

Generaldirektor der Albertina



Between Life and Death

Adi Rosenblum and Markus Muntean do not work exclusively as painters. The artist duo are also known for their films, installations, and performances, though painting remains their starting point, their toolkit, and indeed their true mission. The choice of painting, especially figurative painting, as the form of artistic expression in which they would develop their own distinctive and distinctly contemporary style was a conscious decision on their part; because for them, realistic painting offered possibilities that no photo, nor any other medium could. A painted face, a painted body, has the capacity to convey a sensuality and a vitality which not only emulate but actually surpass those of reality. Therefore the first question that Muntean/Rosenblum address in their paintings and drawings is that of the “How,” which is more compelling to them than the “What”. A specific style is always defined by other exigencies. In their early works, in which the duo drew on material from glossy magazines, their primary concern was to provoke a deliberate disconnect by keeping the painterly surface as matte as possible. The depiction of light and shade then called for glazing, which meant working in oils.



Details aus from
Untitled 2010
(S. p. 55)
Untitled (“Focus on the future ...”) 2010
(S. p. 48)
*Untitled (“Between oblivion
and oblivion ...”)* 2008
(S. p. 76)

Zwischen Leben und Tod

Adi Rosenblum und Markus Muntean sind nicht ausschließlich als Malerin bzw. Maler tätig. Das Künstlerpaar ist ebenso für seine Filme, Installationen und Performances bekannt, doch bleibt bei allem die Malerei die Ausgangsbasis, das Rüstzeug, das eigentliche Anliegen. Es war eine klare Entscheidung der beiden, insbesondere die gegenständliche Malerei als künstlerische Ausdrucksform zu wählen und darin auf zeitgenössische Weise einen ganz eigenen, unverkennbaren Stil zu entwickeln. Denn diese realistische Malerei bietet für sie Möglichkeiten, die kein Foto, kein anderes Medium bieten kann. Ein gemaltes Gesicht, ein gemalter Körper vermag eine Sinnlichkeit, eine Lebendigkeit zu vermitteln, die die Wirklichkeit nachempfindet und dabei übertrifft. Daher stellt sich für Muntean/Rosenblum in ihren Gemälden und Zeichnungen zu allererst die Frage nach dem Wie, das für sie den Reiz ausmacht, dann erst jene nach dem Was. Ein spezifischer Stil bedingt sich durch jeweils andere Notwendigkeiten. In den früheren Werken, in denen sie Material aus Hochglanzmagazinen heranzogen, war ihnen an einer möglichst matten malerischen Oberfläche gelegen, um gezielt einen Bruch zu erzeugen.

Dann erforderte die Darstellung von Licht und Schatten den Einsatz von Lasur und damit von Ölfarbe. Heute arbeiten sie mit einer Technik, die eine matte Oberfläche erzeugt, doch gleichzeitig eine Plastizität erlaubt und Malerei und Zeichnung in sich vereint. Das Wie beinhaltet ebenso die Überlegung, wie etwas dargestellt wird, welche Details zu sehen sein sollen und welche Dinge weggelassen werden, etwa ein Kopf, der sich wegdreht und kaum mehr etwas vom Gesicht erkennen lässt. Nicht die thematische Aussage steht im Vordergrund, sondern deren Interpretation in verschiedenen Versionen, vergleichbar Musikstücken unterschiedlicher Länge und Komplexität. Mal ist es nur ein Motiv, eine einzelne Figur, deren Mimik oder Gestik gezeigt wird, mal eine Gruppenkonstellation, in der sich die individuellen Motive zu einem Ganzen vereinen.

Gerade in den Gruppenkonstellationen wird deutlich, wie Muntean/Rosenblum bei der Konzeption ihrer Werke vorgehen. Bildmaterial aus den unterschiedlichsten Quellen wird durch die Malerei zu einer Szene zusammengestellt, zu einer



Details aus from
*Untitled (“They must
mean something ...”)* 2021
(S. p. 45)
*Untitled (“Before we
know it ...”)* 2000
(S. p. 29)
*Untitled (“They had
a sense ...”)* 2019
(S. p. 67)

into, from which they select the urban or rural elements or interior views where they place their figures. This repertoire of found spatial situations and figures was obtained mainly by trawling the Internet, which they have been doing since its inception. They conduct their searches applying their own filters and habits of seeing, and then choose results that embody a certain style or art-historical mode of representation and with it a language of forms and iconography that they can then appropriate. An almost sculptural cloud formation might remind them of the Dutch painter van Ruisdael, for example, just as a pose in a street shot might call to mind Botticelli's *Venus* or Titian's *Assumption of the Virgin*. In addition, they take photos in their own studio, where they have models pose or perform certain movements in a certain light, which they then capture in photographs that will serve as a basis for their paintings. Their method is best explained by taking *Untitled* ("We don't get to...") (p. 57) as an example: The spatial setting is an airport interior, while the elderly man with outstretched arms comes from a completely different context, specifically a social media street shot, and the younger man from photographs taken of him in the act of standing up in the painters' own studio.

Thus Muntean/Rosenblum create situations which do not exist in reality, and which because of this can be perplexing. The figures are not portraits of actual people, but are rather stylized and often deeply ambiguous renderings of mostly young people. This is also what sets these works apart from genre scenes. Because there is nothing clichéd about the works of Muntean/Rosenblum, nor do they contain or imply any moral judgments. The young people populating them are

neither placed on a pedestal nor criticized for their youthful antics. And there are intimations of mortality in their carefree behavior—a mortality that seems not to exist on social media with its slavish adherence to the cult of beauty, its propagation of positivity and mindfulness, its promises of salvation. Muntean/Rosenblum create works that formulate a counterweight to whichever found visuals they have appropriated.

The ambiguity and complexity arising from their collage-like assemblages of sometimes contradictory content are further enhanced by the appendage of a text along the lower edge of the painting. These texts, which vary between the aphoristic, poetically metaphoric, and song lyrics, do not explain the paintings to which they are appended, nor are they presented as the words of any one figure—they are at most a retrospective reflection on the situation depicted. Rather they are a kind of visual voice over, an enigmatic utterance which as in a Godard film is washed up unexpectedly and continues to resonate. Muntean/Rosenblum describe their texts as flavor enhancers or as a dial to turn things up. But their inclusion of the written word can also be regarded as an additional dial with which to give the painting a twist in the opposite direction, or to pry apart the different layers of content, opening up a gap that we viewers then have to fill. Because what Muntean/Rosenblum are concerned with ultimately is the impact their works have: their power to suddenly touch us or overwhelm us, their encapsulation of a state of tranquility, that brief hiatus between life and death.

unerwarteten Kompilation an Inhalten. Die Künstler verfügen über ein riesiges Archiv an Abbildungen, aus dem sie schöpfen, aus dem sie urbane oder ländliche Elemente oder Innenansichten wählen, in denen die Figuren platziert werden. Dieses Repertoire an vorgefundenen Raumsituationen und Figuren beziehen sie seit dessen Anfängen vorwiegend aus dem Internet. Dabei legen sie in der Auswahl ihre eigenen Filter und Sehgewohnheiten an und entscheiden sich für Material, das für sie einen bestimmten Stil, eine kunsthistorische Darstellungsweise verkörpert, deren Formsprache und Ikonographie sie aufgreifen. Beispielsweise kann eine beinah skulpturale Wolkenformation sie an den Niederländer van Ruisdael erinnern, eine Pose in einem Streetshot an Botticellis *Venus* oder Tizians *Mariä Himmelfahrt*. Zusätzlich machen sie Fotoaufnahmen im Studio, wo Modelle in definierten Lichtsituationen Posen einnehmen und Bewegungen vollführen, die fotografisch festgehalten ebenfalls als malerische Vorlagen dienen. Anhand von *Untitled* ("We don't get to ...") (S. 57) lässt sich diese Vorgehensweise gut erklären: Als räumliches Setting dient ein Bild einer Flughafenhalle, der ältere Mann mit ausgebreiteten Armen stammt aus einem gänzlich anderen Zusammenhang, einem Social-Media-Streetshot, wohingegen der jüngere Mann im Atelier in der Bewegung des Aufstehens eingefangen wurde.

Muntean/Rosenblum schaffen Situationen, die in der Realität so nicht existieren und dadurch irritieren. Bei den Figuren handelt es sich nicht um Porträts konkreter Personen, vielmehr um Stilisierungen von meist jungen Menschen, die eine Mehrdeutigkeit zulassen. Dies ist es auch, was die Abgrenzung zum Genrebild zulässt. Denn die Werke von Muntean/Rosenblum sind keine klischeehaften Darstellungen,

enthalten kein moralisches Urteil. Weder wird die Jugend an sich auf ein Podest gestellt, noch eine Kritik an jugendlichen Verhaltensweisen geübt. In der jugendlichen Sorglosigkeit schwingt stets auch eine Vergänglichkeit mit – eine Vergänglichkeit, die es in den sozialen Medien mit ihrem Schönheitskult, mit dem Bewerben von Positivität und Mindfulness, mit ihren Heilsversprechen nicht zu geben scheint. In ihren Werken formulieren Muntean/Rosenblum ein Gegengewicht zum vorgefundenen und angeeigneten Bildmaterial.

Die Ambiguität und Vielschichtigkeit, die durch das collageartige Zusammenführen teils konträrer Inhalte entsteht, wird durch die Beifügung eines Texts am unteren Bildrand nochmals gesteigert. Zwischen aphoristischer Lebensweisheit, poetischer Metapher und Songtext erklärt dieser nicht das Bild und scheint keiner der dargestellten Figuren in den Mund gelegt worden zu sein, höchstens als retrospektive Erkenntnis in Erinnerung an die dargestellte Situation. Eher ist es eine Stimme aus dem Off, ein Satz, der wie in einem Godard-Film unvermittelt angespült wird und nachwirkt. Muntean/Rosenblum beschreiben diese Textzeilen als eine Art Geschmacksverstärker oder als Regler, der noch mehr nach oben geschoben wird. Doch lässt sich die Textbeifügung ebenso als zusätzlicher Regler sehen, mit dem das Tuning einen Twist in eine andere Richtung erhält oder wodurch sich zwischen den Inhaltsebenen ein unfassbarer Raum auftut, eine Leere, die von uns als Betrachtenden gefüllt wird. Denn letztlich geht es Muntean/Rosenblum um die Wirkung, die ihre Werke auslösen, um eine Stimmung, die uns plötzlich berührt oder überwältigt, um das Einfangen eines Zustands der Stille, des kurzen Moments zwischen Leben und Tod.

They **STOOD** for ▲ long moment looking vacantly out at the street of slanted shadows. There were times, such ▲■ this, when it was as though

they had lost themselves, had misplaced the self they were and become ▲ thing without substance, ▲ mote adrift in **MOTIONLESS** light.

Detail aus from

Untitled ("They stood for a long ...") 2016
(S. p. 87)



Muntean/Rosenblum in Conversation with Axel Stockburger

AS: We're sitting together in the roof garden of your flat here in Vienna and are about to have a conversation about your practice and the exhibition planned at the Albertina Museum in Vienna for the fall of 2022. You just showed me a new painting you are working on in your studio and to begin I would like to address what I understand to be a core aspect of your artistic engagement in the last 30 years, namely your specific take on figurative painting. While there has been a renewed interest in figuration in contemporary art in recent years, your position is exceptional in the Austrian context, and I remember, during the mid '90s it was certainly an unfashionable choice, not only to paint, but also to explore how figurative painting relates to the explosion of representational possibilities emerging with digital photography and new media. What is your fascination with the mimetic and how does the issue of craft, which has had a problematic relationship with art since the painting guilds were separated from the academic painters in the 18th century, appear in your work?

MR: You've put your finger on an issue that we've been struggling with for a very long time. Indeed, when we began to develop our approach to painting, figuration was regarded as something utterly unfashionable. The mimetic, however, provides a reservoir for affect, in much the same sense that Aby Warburg thought about it with his concept of the pathos formula. We are not afraid of pathos, as a form of mirroring and evoking emotion, and have always been interested in the historical dimension of images which are capable of generating affect in viewers. We have witnessed an enormous multiplication of image-making technologies with the rise of digital culture and have positioned the painted image as our preferred space in which to ask questions about these novel image universes, their qualities and their problems. Historically, after the Second World War, modernism seemed to have abandoned the mimetic principle in painting. As we now know, this process also had a strong ideological dimension, with the CIA directly championing abstract expressionism to pit it against the dominant forms of social realism in the Soviet Union. However, seen from today, the idea that abstract painting should be read as the face of the "free" market appears an equally problematic ideological formation. Furthermore, we've always regarded the strict separation between abstract and figurative painting as a slightly absurd proposition, since so much of our painting deploys highly abstract elements which evoke and trigger the pictorial capacities of the audience to see representations. As to the aspect of craft in the artistic process, while we're not interested in craft as an abstract measure of value, our ongoing exploration of the possibilities of image making almost automatically

develops alongside the path of craft, if only because you get better at solving certain painterly problems and continually seek out new ones. We see the multifaceted transgressions of norms that were so important for art in the last century also as a transgression of the limits of image production itself. In this sense it appears in our daily work. Maybe we can return to this point later and address some more details of our approach to painting.

AS: I believe that your work anticipated a lot of the aspects of contemporary image culture, and in particular the transformations brought about by social media. Just to give one example, while you have depicted groups of people from early on in your career, they've always appeared strangely isolated from each other. In a certain sense this seems normalized at present, in a media environment characterized by selfies and a hyper-individualized influencer culture. However, you focused on the increasing isolation of subjects in a consumer culture that seemed to transform them into commodities among commodities as early as in the beginning of the 1990s. Furthermore, you often capture a specific kind of melancholy in your tableaux vivants, films, paintings and drawings. The subjects of your works are usually young and beautiful people, often in a state of melancholic indifference. When I look at these works, I am reminded of the late Mark Fisher's diagnosis of the subjects of contemporary capitalism as being in a collective state of "hedonist depression". Fisher was convinced that the contemporary consumer landscapes and the interpellation of an ideology of enjoyment at all times would lead to such a state of being: a distracted state of mind, which, because it is exclusively directed towards pursuing the pleasure principle, paradoxically suppresses the emergence of desire. In other words, there always seems to be something missing. Do you see yourselves as chroniclers of this strange period in the evolution of consumer capitalism?

MR: Yes, looking back on how our work has changed over time, I do believe we were documenting certain historical developments, although that wasn't our initial intention. We believe that every good work of art must engage with and transform undercurrents of societal concern, or what one could refer to as the dominant zeitgeist. When we began choosing subjects for our work, we often focused on images from the print universe of fashion and advertisement, where people were staged according to a very strict aesthetic code, embedded in a matrix of contemporaneous ideals of beauty. At present, with the emergence of Instagram

Muntean/Rosenblum im Gespräch mit Axel Stockburger

AS: Wir sitzen auf der Dachterrasse Eurer Wohnung hier in Wien zusammen, um ein Gespräch über Eure künstlerische Arbeit und die Ausstellung zu führen, die für Herbst 2022 in der Albertina geplant ist. Ihr habt mir gerade ein neues Gemälde gezeigt, an dem Ihr im Moment in Eurem Atelier arbeitet, und zum Einstieg würde ich gern ansprechen, was meinem Empfinden nach ein Hauptaspekt Eurer künstlerischen Beschäftigung in den letzten dreißig Jahren ist, nämlich Eure spezifische Herangehensweise an die figürliche Malerei. Während in den letzten Jahren in der zeitgenössischen Kunst ein erneutes Interesse an der Figuration aufkam, nehmt Ihr in Österreich eine Ausnahmeposition ein, und ich erinnere mich daran, dass es Mitte der 1990er Jahre sicherlich eine unzeitgemäße Entscheidung war, nicht nur zu malen, sondern auch die Beziehung figürlicher Malerei zu der mit der Digitalfotografie und den Neuen Medien einhergehenden schlagartigen Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten zu untersuchen. Worin besteht Eure Faszination für das Mimetische, und in welcher Form taucht der Aspekt des Handwerklichen, das seit der Trennung von Malerzünften und akademischen Malern im 18. Jahrhundert ein problematisches Verhältnis zur bildenden Kunst hat, in Eurer Arbeit auf?

MR: Du hast ein Problem auf den Punkt gebracht, mit dem wir uns schon sehr lange herumschlagen. Als wir unseren malerischen Ansatz zu entwickeln begannen, galt die Figuration tatsächlich als absolut unzeitgemäß. Das Mimetische bietet jedoch ein Affektreservoir, ganz ähnlich wie es sich Aby Warburg mit seinem Konzept der Pathosformel überlegt hatte. Wir haben keine Angst vor Pathos als einer Form der Verhandlung von Emotion, und wir waren immer schon an der historischen Dimension von Bildern interessiert, die beim Betrachter Affekte auslösen können. Mit dem Aufstieg der digitalen Kultur haben wir eine enorme Zunahme verschiedenster Bildzeugungstechniken beobachtet und wir haben für uns das gemalte Bild als das Feld festgelegt, auf dem wir Fragen zu diesen neuartigen Bildwelten, ihren Qualitäten und ihren Problemen behandeln. Historisch betrachtet schien die Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg das mimetische Prinzip in der Malerei aufzugeben zu haben. Wie wir heute wissen, hatte dieser Prozess auch eine stark ideologische Dimension – beispielsweise hat sich die CIA direkt für den abstrakten Expressionismus engagiert, um ihn gegen die dominanten Formen des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion in Position zu bringen. Doch aus heutiger Sicht erscheint die Vorstellung, die abstrakte Malerei solle als das Gesicht des „freien“ Marktes betrachtet werden, als gleichermaßen problematische ideologische Formation. Außerdem haben wir die strikte Trennung zwischen abstrakter und figürlicher Malerei immer als leicht absurde

Idee betrachtet, denn so vieles in unserer Malerei bedient sich höchst abstrakter Elemente, die die Fähigkeiten der Betrachter, Darstellungen zu sehen, wachrufen und befeuern. Was den Aspekt des Handwerklichen beim künstlerischen Prozess angeht, so sind wir zwar nicht am Handwerk als abstraktem Wertmaßstab interessiert, aber unsere kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Bilderzeugung entwickelt sich fast automatisch parallel zum Handwerk, schon allein weil man bestimmte malerische Probleme immer besser in den Griff bekommt und stets neue ausfindig macht. Wir sehen die vielfältigen Normüberschreitungen, die im letzten Jahrhundert so wichtig für die Kunst waren, auch als Überschreitung der Grenzen der Bildproduktion selbst. Insofern taucht das Handwerkliche in unserer täglichen Arbeit auf. Vielleicht können wir später auf diesen Punkt zurückkommen und einige weitere Details unseres malerischen Ansatzes behandeln.

AS: Ich glaube, dass Eure Arbeit viele Aspekte der zeitgenössischen Bildkultur vorweggenommen hat, insbesondere die durch die sozialen Medien herbeigeführten Veränderungen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Schon von Beginn Eurer Karriere an habt Ihr Menschengruppen dargestellt, doch wirkten die einzelnen Subjekte untereinander immer seltsam isoliert. Heute, in einer medialen Umwelt, die sich durch Selfies und eine hyperindividualisierte Influencer-Kultur auszeichnet, scheint das in gewissem Sinn die Norm zu sein. Doch Ihr habt Euch schon zu Beginn der 1990er Jahre auf die zunehmende Isolation der Individuen in einer Konsumkultur konzentriert, die diese in Waren unter Waren zu verwandeln schien. Außerdem haltet Ihr in Euren Tableaux vivants, Filmen, Gemälden und Zeichnungen häufig eine spezielle Art der Melancholie fest. Die Sujets Eurer Arbeiten sind normalerweise junge, schöne Menschen, oft in einem Zustand melancholischer Gleichgültigkeit. Wenn ich diese Werke betrachte, denke ich an das Urteil des verstorbenen Mark Fisher, der die Subjekte des zeitgenössischen Kapitalismus als in einem kollektiven Zustand „hedonistischer Depression“ gefangen beschrieb. Nach Fishers Überzeugung führten die aktuellen Konsumlandschaften und die Interpellation einer Ideologie ständigen Genusses zu einem solchen Seinszustand: einem zerstreuten Geisteszustand, der gerade weil er ausschließlich auf die Verfolgung des Lustprinzips ausgerichtet ist, paradoxerweise das Entstehen von Begehren unterdrückt. Mit anderen Worten, es scheint immer etwas zu fehlen. Betrachtet Ihr Euch als Chronisten dieser seltsamen Phase in der Entwicklung des Konsumkapitalismus?

and other social networks, these beauty ideals have been translated into digital filters that the users can apply to conform to these norms. These face filters almost represent a kind of armor that individuals put on when they enter the digital realm. So, in a certain sense we traced the introduction of these beauty norms from their existence in magazines towards an even finer integration into the literal means of communication themselves. Of course, as artists we are aware of the important role of the notions of beauty and truth in the history of art and aesthetics. In the past, artists were responsible for the realization of these ideals, whereas at present they seem to become increasingly embedded into the tools of production itself, for example in mobile phone photography which increasingly offers a range of “beautification” filters. We are convinced that this development is a major reason to hold on to the practice of painting, because it allows us to address these phenomena without being limited by the automated formatting of contemporary image-making tools. Furthermore, one should ask what these face filter armors are guarding us against. Aren’t they fundamentally a way to shield us from transience, the unavoidable transformation of the physical body and ultimately death? And it is at this point that art enters the frame again, since it has always shown its capacity to render this transience bearable by presenting it in a “weak” form. It is in this sense that we regard the memento mori as a uniquely important responsibility of artistic work. We want to reintroduce the transience of life into this aseptic wonderland of endless commodity fetishism.

You were talking about Mark Fisher and what he called “hedonistic depression”. A similar diagnosis emerges from David Foster Wallace’s writing, which was equally directed towards an analysis of a culture that is aimed at removing anything from view that does not promise immediate pleasure. But, fundamentally, transience and death are unescapable facts of life and thus have to be negotiated.

AS: This removal of negativity is also central to the thinking of the American philosopher C. Thi Nguyen, who recently published an essay about the current phenomenon of all kinds of “pornography” online. He does not directly refer to images of a sexual nature but for example “food porn,” or “real estate porn,” images of delicious meals or luxurious mansions that people enjoy on the Internet. He believes that all of these types of imagery are pornographic in the sense that they allow you to symbolically enjoy something without having to deal with the real-world consequences, such as having to ingest the actual calories of the food, thereby risking becoming overweight. This avoidance of risk and the consequences of actions represents the downside of our current visual culture, which is characterized by principles of simulation. Paradoxically, however, while ever more aspects of human life are simulated and

accessed as visual feeds, desire, which is fundamentally linked to the phantasmatic dimension and which can only begin to emerge in the absence of what is desired, seems to fade into the background. You have recently begun to work with these types of “pornographic” images that manifest themselves in many diverse categories. What was your interest in selecting imagery of this kind from YouTube and other social media sites?

MR: When social media and the Internet became such important avenues for the circulation of visual material, we naturally became interested in those images and began to use them in our work. We chose to adopt the kinds of images you mentioned in our paintings for various reasons. Firstly, they often offer very colorful macro perspectives of objects and this allows us to introduce a different kind of perspective into our universe of images. You see this, for example, in our painting of an exploding watermelon (fig. 1). But more importantly, we began to select images that had gone viral, and as such had attained an incredibly powerful position in our contemporary collective unconscious. One could argue that the attention economy, which characterizes the Internet, generates its own equivalent of what used to be referred to as aura, while many of the gestures, compositions and tropes point towards important images from art history. For example, we found a subgenre of videos called “wisdom tooth aftermath” on YouTube, where people are filmed waking up from anesthesia after having their wisdom teeth removed, their faces displaying emotional expressions that reminded us of Bernini’s famous *Theresa of Avila* (fig. 2). Thus, these overtly very banal images have the capacity to affect us emotionally—they are part of what Aby Warburg tried to grasp with his notion of the pathos formula. The vulgar mainstream intersects with a canonical image, which manifests bodily presence. This is a very important aspect of our artistic perspective: we deliberately choose to work with the visual detritus of the information age, with the material that surrounds us, and aim to pass through the present into another territory. We were always impressed by how Paul Celan addressed the conundrum of presence and the historical in artistic production. In his Bremen speech from 1958 he stated: “... the poem does not stand outside time. True, it claims the infinite and tries to reach across time—but across, not above.”¹ Celan is incredibly precise here: As artists, we are always part of the present and all we can do is to attempt to work “across time”—in a sense, we have to “move through” the material of our time in order to potentially resurface enriched from this process. While for Celan, language is the material that he trusts in this process, we understand the contemporary image universe as a palette to choose from—as our raw material. But of course, our goal is to transform this raw material in our paintings.

¹ “Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen”, in: Paul Celan, *Collected Prose*, trans. Rosie Waldrop (1986), The Sheep and Meadow Press, Riverdale on Hudson, New York, p. 34.

MR: Ja, wenn ich zurückblicke, wie sich unsere Arbeit im Lauf der Zeit entwickelt hat, dann glaube ich, dass wir gewisse historische Entwicklungen dokumentiert haben, obwohl das anfänglich nicht unsere Absicht war. Wir glauben, dass jedes gute Kunstwerk sich mit Unterströmungen gesellschaftlicher Anliegen oder dem, was man als den vorherrschenden Zeitgeist bezeichnen könnte, auseinandersetzen und diese verwandeln muss. Als wir mit der Auswahl der Sujets für unsere Arbeit begannen, konzentrierten wir uns häufig auf Bilder aus dem Printuniversum von Mode und Werbung, wo Menschen nach einem sehr strengen ästhetischen Kodex inszeniert wurden, eingebettet in eine Matrix zeitgenössischer Schönheitsideale. Mit dem Aufkommen von Instagram und anderen sozialen Netzwerken sind diese Schönheitsideale in digitale Filter übersetzt worden, die die Nutzer anwenden können, um sich an diese Normen anzupassen. Diese Gesichtsfiler stellen beinahe eine Art Rüstung dar, die Personen anlegen, wenn sie das digitale Reich betreten. In gewisser Hinsicht haben wir so die Einführung dieser Schönheitsnormen von ihrer Existenz in den Magazinen bis hin zu einer noch feineren Integration in die digitalen Kommunikationsmittel selbst verfolgt. Natürlich sind wir uns als Künstler der entscheidenden Rolle der Begriffe von Schönheit und Wahrhaftigkeit in der Geschichte von Kunst und Ästhetik bewusst. In der Vergangenheit waren die Künstler für die Umsetzung dieser Ideale verantwortlich, wohingegen sie heute mehr und mehr in die Herstellungsinstrumente selbst eingebettet zu werden scheinen, beispielsweise in die Handyfotografie, die in wachsendem Maß eine Palette von „Verschönerungs“-Filtern bietet. Nach unserer Überzeugung ist diese Entwicklung ein Hauptgrund dafür, an der Malerei festzuhalten, weil sie uns erlaubt, uns mit diesen Phänomenen zu beschäftigen, ohne durch die automatische Formatierung zeitgenössischer Bilderzeugungsinstrumente beschränkt zu sein. Außerdem sollte man sich fragen, wovor uns diese Gesichtsfilterrüstungen eigentlich schützen. Sind sie nicht im Grunde genommen ein Mittel, um uns vor der Vergänglichkeit, der unvermeidbaren Veränderung des physischen Körpers und letztendlich dem Tod zu bewahren? Und an dieser Stelle kommt wieder die Kunst ins Spiel, da sie immer schon ihre Fähigkeit bewiesen hat, diese Vergänglichkeit erträglich zu machen, indem sie sie in einer „abgeschwächten“ Form präsentiert hat. So gesehen betrachten wir das Memento mori als eine einzigartig wichtige Verantwortung künstlerischer Arbeit. Wir wollen die Vergänglichkeit des Lebens wieder in dieses aseptische Wunderland eines endlosen Konsumfetischismus einführen.

Du hast über Mark Fisher und seinen Begriff der „hedonistischen Depression“ gesprochen. Eine ähnliche Diagnose findet sich in David Foster Wallace’ Schriften, in denen es ebenfalls um die Analyse einer Kultur geht, die letztlich darauf abzielt, alles aus dem Blickfeld zu verbannen, was keinen unmittelbaren Genuss verspricht. Doch im Endeffekt sind Vergänglichkeit und Tod unausweichliche Tatsachen des Lebens, und deshalb müssen sie verhandelt werden.



Abb. fig. 1 *Untitled (“Beyond this road ...”)* 2018
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 268 × 435 cm

AS: Diese Beseitigung von Negativität ist auch zentral im Denken des amerikanischen Philosophen C. Thi Nguyen, der kürzlich einen Essay über das gängige Phänomen jedweder Art von Online-„Pornografie“ veröffentlicht hat. Er verweist nicht direkt auf Bilder sexuellen Charakters, sondern beispielsweise auf „Foodporn“ oder „Immobilienporno“, Bilder köstlicher Mahlzeiten oder luxuriöser Villen, an denen sich die Menschen im Internet ergötzen. Er hält all diese Bildtypen insofern für pornografisch, als sie dem Betrachter erlauben, etwas symbolisch zu genießen, ohne reale Konsequenzen tragen zu müssen, etwa die tatsächlichen Kalorien des dargestellten Essens aufzunehmen und dabei eine Gewichtszunahme zu riskieren. Diese Vermeidung des Risikos und der Konsequenzen des Handelns stellt die Kehrseite unserer gegenwärtigen visuellen Kultur dar, die sich durch das Prinzip der Simulation auszeichnet. Während immer mehr Aspekte des menschlichen Lebens simuliert und als visuelle Feeds abgerufen werden, scheint jedoch das Begehren, das wesentlich mit der phantasmatischen Dimension verbunden ist und sich nur in Absenz des Ersehnten herausbilden kann, paradoxerweise in den Hintergrund zu rücken. Ihr habt vor Kurzem begonnen, Euch mit diesen Arten „pornografischer“ Bilder zu beschäftigen, die sich in vielen verschiedenen Kategorien manifestieren. Was war Euer Interesse daran, Bilder dieser Art von YouTube und aus anderen sozialen Medien auszuwählen?

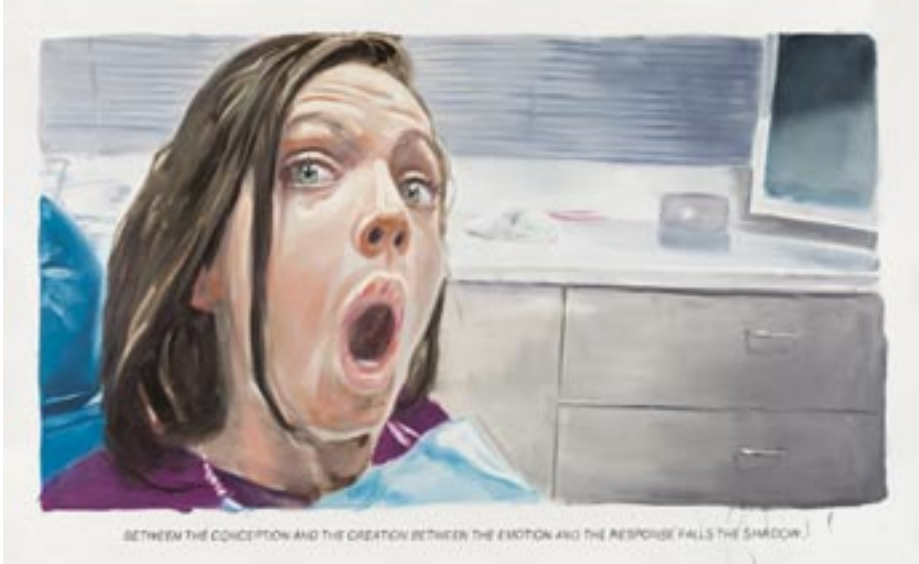


Abb. fig. 2 *Untitled ("Between the conception ...")* 2017
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 258 × 422 cm

AS: At this point I am really curious to hear more from you about your painterly process. For example, it appears to me that the relationship between drawing and painting in your work has transformed significantly over time. Yet, you still work within the matrix of the mimetic and have never abandoned representation and your version of a figurative realism. What does this realism mean to you and how is it related to the evolution of your approach to painting?

MR: Let's first talk about realism. First of all, we have no interest in any kind of photorealism, even though we work with photographic material. People tend to forget that there exists an untold number of visual realisms, since our understanding of what appears realistic is deeply structured and shaped by our visual technologies. Painting is of course one of these technologies and it has a very long history of negotiating with what we see in the world. There is a paradox moment in the relationship between painting and what we perceive, where the "nearer" you come to an object you want to depict, the more detail you add to it, the more the kind of realism we are interested in can get lost. In a sense, the freedom we seek in painting emerges from our strict subjection to the demands of realistic representation and the possibilities of painting itself. In other words, the freedom of painting appears where the signifier begins to slip away from the signified, where the gesture of painting can begin to realize the potential of the sensual. All of this is only possible in the gaps of the mimetic matrix, because the difference between what our senses expect and what we actually get produces this possibility. For us this also means that painting is essentially a process of information economy. It is an ongoing experiment with how much you can leave out of a

picture and still expect the imagination of a viewer to fill in the gaps. It is at all times a question of what to show and what to hide.

AS: I find this visual economy you mention very interesting. What you just said makes me think of the Japanese masters who kept on painting or drawing the same scene throughout their lives, but if you compare these works, you realize that they gradually begin to deliberately suppress visual information—they learn how to do less and less. How does something like this relate to your practice over the years? At the same time, your style of painting has become more complex in certain ways. Can you tell me a bit more about the questions you asked yourselves in your work over time?

MR: This is quite a journey, and we have experimented and changed our technique quite a bit over time. For example, our earliest paintings were done with acrylics. We frequently worked from high gloss print materials and were aiming to introduce a certain difference by keeping our pictures "flat" in a way. We wanted to achieve a dry surface and an even light situation in our compositions. We always balance between drawing and painting and our next undertaking was to work on large canvasses, which were grounded with pastel tones applied in a strong gestural fashion. We would then sketch on top of these surfaces with pencil hatching. At this point we were interested in creating a difference between these monumental canvasses and the loose and open style of drawing. We also wanted to capture another kind of temporality in these works—they were supposed to appear faster than our earlier paintings. What we said before about the amount of visual information in a picture then became really important and we began to hint at elements of the landscape in a much more open and loose manner. Following this series, we began to become interested in exploring plasticity and light and started to employ oil paints. However, if you paint with oil, particularly if you apply lots of layers as the old masters did, it's almost impossible to avoid a certain heaviness. Furthermore, the surface of this kind of painting style often becomes very glossy and "closed off," and in a certain sense academic. These paintings don't seem to be able to breathe freely at times and the style of painting itself seems to automatically evoke value due to the intensive amount of labor. We wanted to counter all of these problems and strove for a technique that would allow us to achieve a level of plasticity and particularly a specific luminance in our paintings while still maintaining a "dry" surface quality. Over time we managed to develop a unique manner of painting, which mixes oil with pastels in such a way that the images are not sealed off and still maintain a dynamic temporality. We're really happy with this development because it allows us to achieve a kind of luminance in our work that is related to our contemporary visual universe, which is dominated by self-illuminated screens. The exploration of light and dark elements in our compositions has been a vast and fruitful territory in recent years, whether in

MR: Als die sozialen Medien und das Internet zu solch maßgeblichen Wegen für die Verbreitung von Bildmaterial avancierten, weckte das natürlich unser Interesse an diesen Bildern, und wir begannen, sie für unsere Arbeit zu verwenden. Wir beschlossen aus verschiedenen Gründen, die erwähnte Art Bilder in unsere Gemälde aufzunehmen. Erstens bieten sie häufig sehr farbenfrohe Makroansichten von Objekten, und das ermöglicht uns, eine andere Art der Perspektive in unser Bild-universum einzuführen. Man kann das zum Beispiel in unserem Gemälde einer explodierenden Wassermelone sehen (Abb. 1). Doch was noch wichtiger ist, wir begannen, Bilder auszuwählen, die viral gegangen waren und als solche eine unglaublich einflussreiche Position in unserem gegenwärtigen kollektiven Unbewussten erreicht hatten. Man könnte argumentieren, dass die das Internet kennzeichnende Aufmerksamkeitsökonomie ihr eigenes Äquivalent dessen hervorbringt, was man als Aura zu bezeichnen pflegte, während viele Gesten, Kompositionen und Tropen auf bedeutende Bilder aus der Kunstgeschichte verweisen. Beispielsweise fanden wir auf YouTube ein Videosubgenre mit dem Titel "wisdom tooth aftermath" („Weisheitszahnachspiel“); dabei werden Menschen gefilmt, die nach der Entfernung ihrer Weisheitszähne aus der Narkose aufwachen und deren Gesichter Gefühlsausdrücke zeigen, die uns an Berninis berühmte Theresa von Avila (Abb. 2) erinnerten. Diese offenkundig sehr banalen Bilder haben also die Fähigkeit, uns emotional zu berühren – sie sind Teil dessen, was Aby Warburg mit seinem Begriff der Pathosformel zu erfassen suchte. Der gewöhnliche Mainstream überschneidet sich mit einem kanonischen Bild, das körperliche Präsenz manifestiert. Das ist ein sehr wichtiger Aspekt unserer künstlerischen Perspektive: Wir entscheiden bewusst, mit dem visuellen Müll des Informationszeitalters zu arbeiten, mit dem Material, das uns umgibt, und zielen darauf ab, durch das Gegenwärtige hindurch in ein anderes Gebiet vorzudringen. Wir waren immer davon beeindruckt, wie Paul Celan die schwierige Frage von Präsenz und Historischem in der künstlerischen Produktion behandelte. In der Rede, die er 1958 in Bremen hielt, stellte er fest: „[...] das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“¹ Celan ist hier unglaublich präzise: Als Künstler sind wir immer Teil der Gegenwart, und alles, was wir tun können, ist, zu versuchen, „durch die Zeit hindurch“ zu arbeiten – wir müssen uns gewissermaßen durch das Material unserer Zeit bewegen, um aus diesem Prozess möglicherweise bereichert hervorzugehen. Während für Celan die Sprache das Material ist, dem er in diesem Prozess vertraut, verstehen wir das zeitgenössische Bilduniversum als eine Palette, aus der wir auswählen – als unser Rohmaterial. Doch natürlich streben wir danach, dieses Rohmaterial in unseren Gemälden zu verwandeln.

¹ Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 3: *Gedichte III, Prosa, Reden*, Frankfurt am Main 2000, S. 185–186, hier: S. 186.

AS: An diesem Punkt bin ich wirklich neugierig, mehr über Euren malerischen Prozess zu hören. Zum Beispiel scheint es mir, dass sich das Verhältnis zwischen Zeichnung und Gemälde in Eurem Werk im Lauf der Zeit signifikant verändert hat. Doch Ihr arbeitet immer noch innerhalb der Matrix des Mimetischen und habt das Abbildhafte und Eure Version eines figurativen Realismus niemals aufgegeben. Was bedeutet dieser Realismus für Euch, und in welchem Zusammenhang steht er mit der Entwicklung Eures malerischen Ansatzes?

MR: Lass uns zuerst über den Realismus reden. Allem voran haben wir keinerlei Interesse an irgendeiner Art Fotorealismus, auch wenn wir mit fotografischem Material arbeiten. Die Menschen vergessen gern, dass es zahllose visuelle Realismen gibt, da unsere Vorstellungen dessen, was uns realistisch erscheint, zutiefst durch unsere visuellen Techniken strukturiert und geprägt sind. Die Malerei ist natürlich eine dieser Techniken, und sie blickt auf eine sehr lange Geschichte des Verhandelns mit dem zurück, was wir in der Welt sehen. Es gibt einen paradoxen Moment in dem Verhältnis zwischen Malerei und dem, was wir wahrnehmen, wo die Art von Realismus, an der wir interessiert sind, umso mehr verlorengeht, je „näher“ man einem Objekt kommt, das man abbilden möchte, je mehr Details man diesem hinzufügt. In gewisser Hinsicht entsteht die Freiheit, die wir in der Malerei suchen, genau dadurch, dass wir uns den Anforderungen der Matrix realistischer Darstellung und den Möglichkeiten der Malerei selbst strikt unterwerfen. Mit anderen Worten, die Freiheit der Malerei kommt genau da zum Vorschein, wo der Signifikant beginnt, sich vom Signifikat zu lösen, wo die Geste der Malerei beginnen kann, das Potenzial des Sinnlichen zu realisieren. All das ist nur innerhalb der Lücken einer mimetischen Matrix möglich, denn gerade die Differenz zwischen dem, was unsere Sinne erwarten, und dem, was wir tatsächlich bekommen, lässt diese Möglichkeit entstehen. Für uns bedeutet das auch, dass die Malerei im Wesentlichen ein Prozess von Informationsökonomie ist. Es ist ein laufendes Experiment, wie viel man von einem Bild weglassen und dabei von der Vorstellungskraft eines Betrachters erwarten kann, dass sie die Lücken füllt. Immer ist die Frage: Was zeigt man und was verbirgt man?

AS: Ich finde diese visuelle Ökonomie, die Ihr erwähnt, sehr interessant. Was Ihr gerade gesagt habt, lässt mich an die japanischen Meister denken, die ihr ganzes Leben lang immer die gleiche Szene malten oder zeichneten, doch wenn man diese Arbeiten miteinander vergleicht, dann stellt man fest, dass sie allmählich beginnen, visuelle Information bewusst zu unterdrücken – sie lernen, immer weniger zu machen. Wie verhält sich so etwas zu Eurem Schaffen im Lauf der Zeit? Zugleich scheint Euer Malstil in vielerlei Hinsicht

our charcoal drawings or in the paintings. Another important aspect of our work is that we have abandoned interior stretchers in our paintings. The function of the frame has moved into our pictures themselves since early on. We also began to apply eyelets to our canvasses and are thus able to mount them as flat items on the wall, deliberately avoiding the sculptural dimension present in many paintings. These eyelets are somewhat similar to the ones used in large advertisements, they appear a bit cheap or even kinky, like an odd piercing, if you perceive them in the context of the craft that becomes visible in our paintings. You can see that in all our efforts, we always aim to introduce a certain degree of ambiguity into proceedings.

AS: I'm looking at your latest work for the exhibition, which presents nine young people submerged in a pond of water lilies (p. 27). The painting displays a very intense and vibrant luminescence that points towards the kind of vivid colors generated by contemporary LCD screens. You are clearly referencing a canonical series

of works by Monet, which is widely regarded as a specifically modern moment in the representation of the natural world. Your subjects are in the water and seem enthralled by their own reflections, hinting at the famous Narcissus from Greek mythology. How are these elements related to each other?

MR: Yes, Monet's important contribution to art history is in part his evocation of the painterly in the advent of photographic realism. This is precisely what we were talking about before: the greatest possible freedom on the basis of a mimetic logic that can be realized in painting. Yet, we are not confronting first nature here, rather it is the second nature of digital devices and screensavers that we are immersed in. The surface of this pond transforms into a kind of screen, which reflects our present condition: It is a state of being in the world we all seem to share while it also isolates us as subjects and delivers us an individualized approach to our worlds. The story of Narcissus might tell us something about being caught in the brutal realities of selfie culture. But again, our attempt is to move across and through this conundrum, because we are not outside of time.

komplexer zu werden. Könnt Ihr mir etwas mehr über die Fragen berichten, die Ihr Euch selbst im Lauf der Zeit in Eurem Werk stellt?

MS: Das ist wirklich eine lange Wegstrecke, und wir haben viel experimentiert und mit der Zeit unsere Technik ziemlich verändert. Unsere frühesten Gemälde beispielsweise entstanden mit Acrylfarben. Wir haben viel mit hochglänzenden Druckmaterialien gearbeitet und wollten einen gewissen Unterschied schaffen, indem wir unsere Bilder sozusagen „flach“ hielten. Wir wollten in unseren Kompositionen eine trockene Oberfläche und auch eine gleichmäßige Licht-situation erzielen. Wir hielten immer das Gleichgewicht zwischen Zeichnung und Malerei, und unser nächstes Vorhaben war, an großen Leinwänden zu arbeiten, die in streng gestisch aufgetragenen Pastelltönen grundiert waren. Auf diese Oberflächen trugen wir dann mit Bleistiftschraffuren Skizzen auf. An diesem Punkt ging es uns darum, einen Unterschied zwischen den monumentalen Leinwänden und dem lockeren, offenen Stil der Zeichnung herzustellen. Wir wollten in diesen Werken auch eine andere Art der Temporalität erfassen – sie sollten „schneller“ als unsere früheren Gemälde wirken. Was wir vorhin über den Anteil an visueller Information in einem Bild gesagt haben, wurde dann wirklich wichtig, und wir begannen, auf sehr viel offenere, lockere Weise, auf Elemente der Landschaft zu verweisen. Nach dieser Serie entwickelten wir ein Interesse daran, Plastizität und Licht zu untersuchen, und gingen zu Ölfarben über. Doch wenn man mit Öl malt, insbesondere wenn man viele Schichten aufträgt, wie das die alten Meister gemacht haben, lässt sich eine gewisse Schwere kaum vermeiden. Außerdem wird die Oberfläche bei diesem Malstil häufig sehr glatt und „geschlossen“ und wirkt in gewisser Weise akademisch. Diese Gemälde scheinen bisweilen nicht frei atmen zu können, und der Malstil selbst scheint wegen des beträchtlichen Arbeitsaufwands automatisch eine Vorstellung von Wert zu erzeugen. All diesen Problemen wollten wir entgegentreten und strebten nach einer Technik, die es uns erlaubte, in unseren Gemälden einen Grad von Plastizität und insbesondere eine spezielle Leuchtkraft zu erzielen, während die „trockene“ Oberflächenqualität erhalten blieb. Im Lauf der Zeit haben wir es geschafft, eine einzigartige Malweise zu entwickeln, bei der Öl- mit Pastellfarben so gemischt werden, dass die Bilder nicht hermetisch versiegelt sind und immer noch eine dynamische Temporalität bewahren. Wir sind wirklich glücklich über diese Entwicklung, weil sie uns erlaubt, in unserem Werk eine Art von Leuchtkraft zu erreichen, die in Bezug zu unserem gegenwärtigen visuellen Universum steht, das ja von selbstleuchtenden Bildschirmen dominiert wird. Die Untersuchung heller und dunkler Elemente hat in unseren Kompositionen in den letzten Jahren enorm viel Raum eingenommen, gleich ob in

unseren Kohlezeichnungen oder in den Gemälden. Ein weiterer wichtiger Aspekt unserer Arbeit besteht darin, dass wir in unseren Gemälden auf Keilrahmen mit Innenstreben verzichtet haben. Die Funktion des Rahmens ist schon früh in unsere Bilder selbst einbezogen worden. Wir begannen auch, Ösen an unseren Leinwänden anzubringen, und können sie so als flache Objekte an die Wand montieren und damit die skulpturale Dimension, die in vielen Gemälden vorhanden ist, bewusst unterlaufen. Diese Ösen ähneln in etwa denen in großen Werbebannern, sie wirken ein wenig billig oder gar abnorm, wie ein seltsames Piercing, wenn man sie im Kontext der Handwerkskunst wahrnimmt, die in unseren Gemälden sichtbar wird. Man kann das in all unseren Bemühungen sehen, wir streben immer danach, einen gewissen Grad an Ambiguität in unsere Vorgehensweise einzubeziehen.

AS: Ich betrachte Euer letztes Werk für die Ausstellung, das neun junge Menschen darstellt, die in einen Seerosenteich eingetaucht sind (S. 27). Das Gemälde hat eine sehr intensive, strahlende Leuchtkraft, die auf die Art von leuchtenden Farben verweist, wie sie von heutigen LCD-Bildschirmen erzeugt werden. Ihr bezieht Euch eindeutig auf eine kanonische Werkserie von Monet, die weithin als ausdrücklich modernes Moment in der Darstellung der Natur angesehen wird. Eure Protagonisten befinden sich unter Wasser und scheinen wie der berühmte Narziss aus der griechischen Mythologie von ihren eigenen Spiegelungen im Wasser gefesselt. Wie hängen diese Elemente miteinander zusammen?

MR: Ja, Monets bedeutender Beitrag zur Kunstgeschichte besteht zum Teil in seiner Beschwörung des Malerischen angesichts des Realismus der Fotografie. Das ist genau das, worüber wir zuvor gesprochen haben: die größtmögliche Freiheit auf der Grundlage einer mimetischen Logik, die in der Malerei realisiert werden kann. Wir stehen hier jedoch nicht der ersten Natur gegenüber, sondern der zweiten Natur der digitalen Geräte und Bildschirmschoner, in die wir eingetaucht sind. Die Oberfläche dieses Teichs verwandelt sich in eine Art Bildschirm, der unseren gegenwärtigen Zustand widerspiegelt: Es ist ein Seinszustand in der Welt, den wir alle zu teilen scheinen, während er uns zugleich als Subjekte isoliert und uns einen individuellen Zugang zu unseren Welten bietet. Die Geschichte von Narziss könnte uns etwas darüber erzählen, wie wir in die brutale Realität der Selfie-Kultur geraten sind. Aber noch einmal, unser Versuch besteht darin, sich durch dieses Rätsel hindurchzubewegen, da wir uns nicht außerhalb der Zeit befinden.



Untitled ("We would like to ...") 2022
Pastellkreide und Öl auf Leinwand Pastel chalks and oil on canvas, 185 × 260 cm
David Braginsky, Tel Aviv



WE WOULD LIKE TO SEE THE WORLD MORE INNOCENTLY AGAIN, MORE IMPERSONALLY, BUT WE HAVE NO IDEA HOW TO ACHIEVE THIS.

Untitled (“There are times when life ...”) 2001

Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 cm
ALBERTINA, Wien Vienna – The ESSL Collection
(S. p. 30)

Untitled (“Self-help is an awkward ...”) 2001

Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 cm
ALBERTINA, Wien Vienna – The ESSL Collection
(S. p. 31)

Untitled (“Before we know it ...”) 2000

Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 cm
ALBERTINA, Wien Vienna – Familiensammlung Haselsteiner





THERE ARE TIMES WHEN LIFE SEEMS NOT SO GREAT BUT BETTER THAN ANYTHING ELSE, AND WHEN YOU ARE HAPPY TO BE ALIVE, THOUGH NOT EXACTLY ECSTATIC.



SELF-HELP IS AN AWKWARD CONCEPT, WHAT IT MEANS MOST OF THE TIME IS HELPING YOURSELF TO FEEL BETTER ABOUT MAKING THE SAME MISTAKES ALL OVER AGAIN.



EVERYTHING WAS AS IT HAD BEEN A MINUTE AGO, EXCEPT FOR A SENSE OF GENERAL SUSPENSION, AS OF THINGS HOLDING THEMSELVES IN STILLNESS, NOT DARING TO BREATHE.



WE LOOK AT EACH OTHER WITHOUT SEEING, WE LISTEN TO EACH OTHER AND HEAR ONLY A VOICE INSIDE OURSELVES.

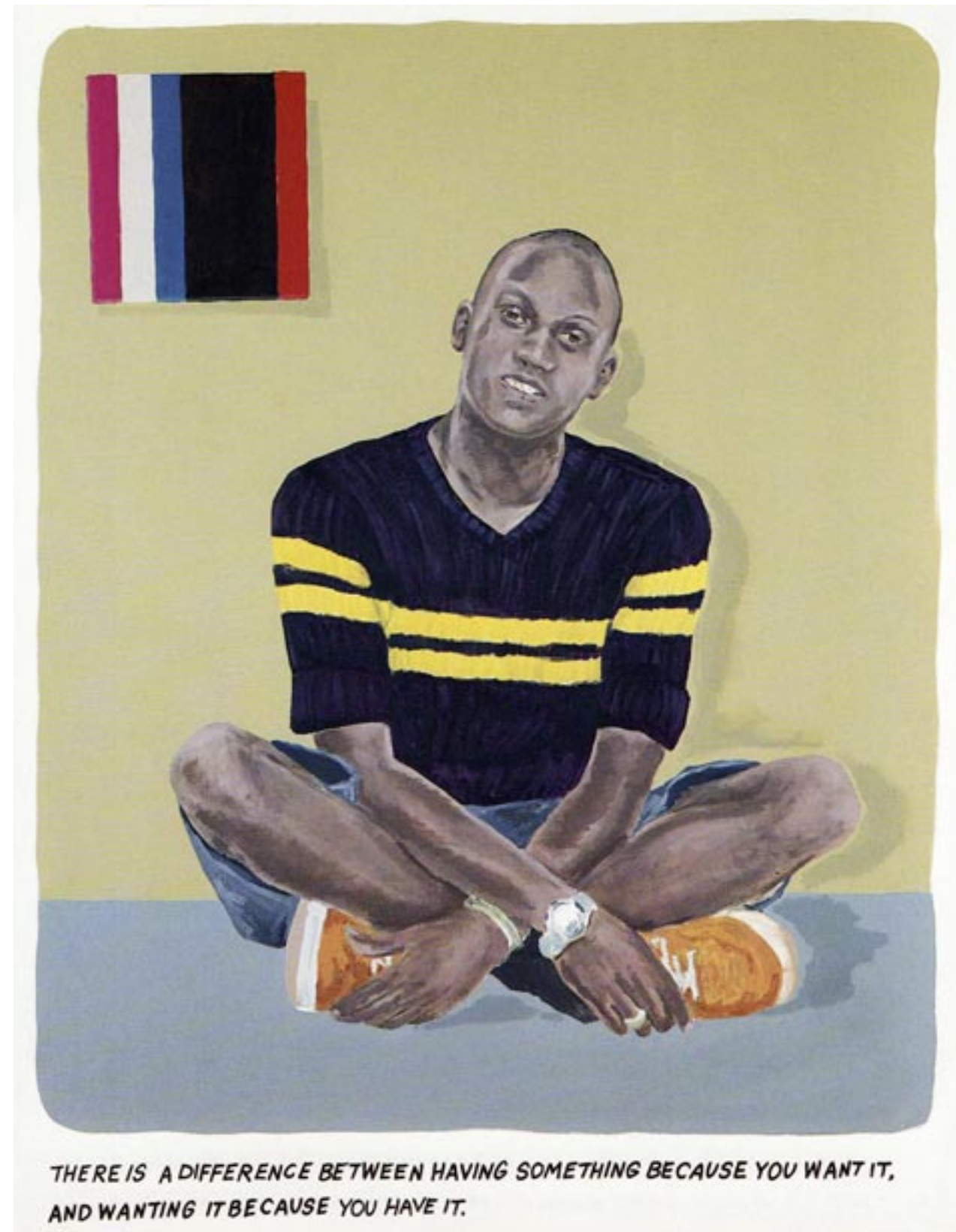
Untitled (“Everything was as it had ...”) 2001
Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 cm
Sammlung Dr. Fuchs, Wien
(S. p. 32)

Untitled (“We look at each other ...”) 2002
Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 cm
Sammlung Philara, Düsseldorf
(S. p. 33)

Untitled (“We believed, though ...”) 2004
Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 200 × 250 × 2 cm
ALBERTINA, Wien Vienna – Familiensammlung Haselsteiner



Untitled ("There is a difference ...") 1999
Acryl auf Leinwand Acrylic on canvas, 120 × 90 cm
Privateleihgabe Private loan





Untitled ("Don't trust faith ...") 2007

Acryl, Bleistift und Cut-out auf Leinwand
Acrylic, pencil and cutout on canvas, 195 × 259 cm
Privatsammlung Private collection, Berlin

Untitled ("Some things can be explained ...") 2008

Acryl, Bleistift und Cut-out auf Leinwand
Acrylic, pencil and cutout on canvas, 195 × 115 cm
ALBERTINA, Wien Vienna



Untitled ("There is so much ...") 2020
Pastellkreide, Öl und Acryl auf Leinwand
Pastel chalks, oil, and acrylic on canvas, 143 × 188 cm
Sammlung Berkson



THERE IS SO MUCH YOU CAN'T FORESEE, YET IT IS ALL LAID OUT AND CLEAR.



Untitled ("Set in an alternate world") 2022
 Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
 Courtesy of the artists

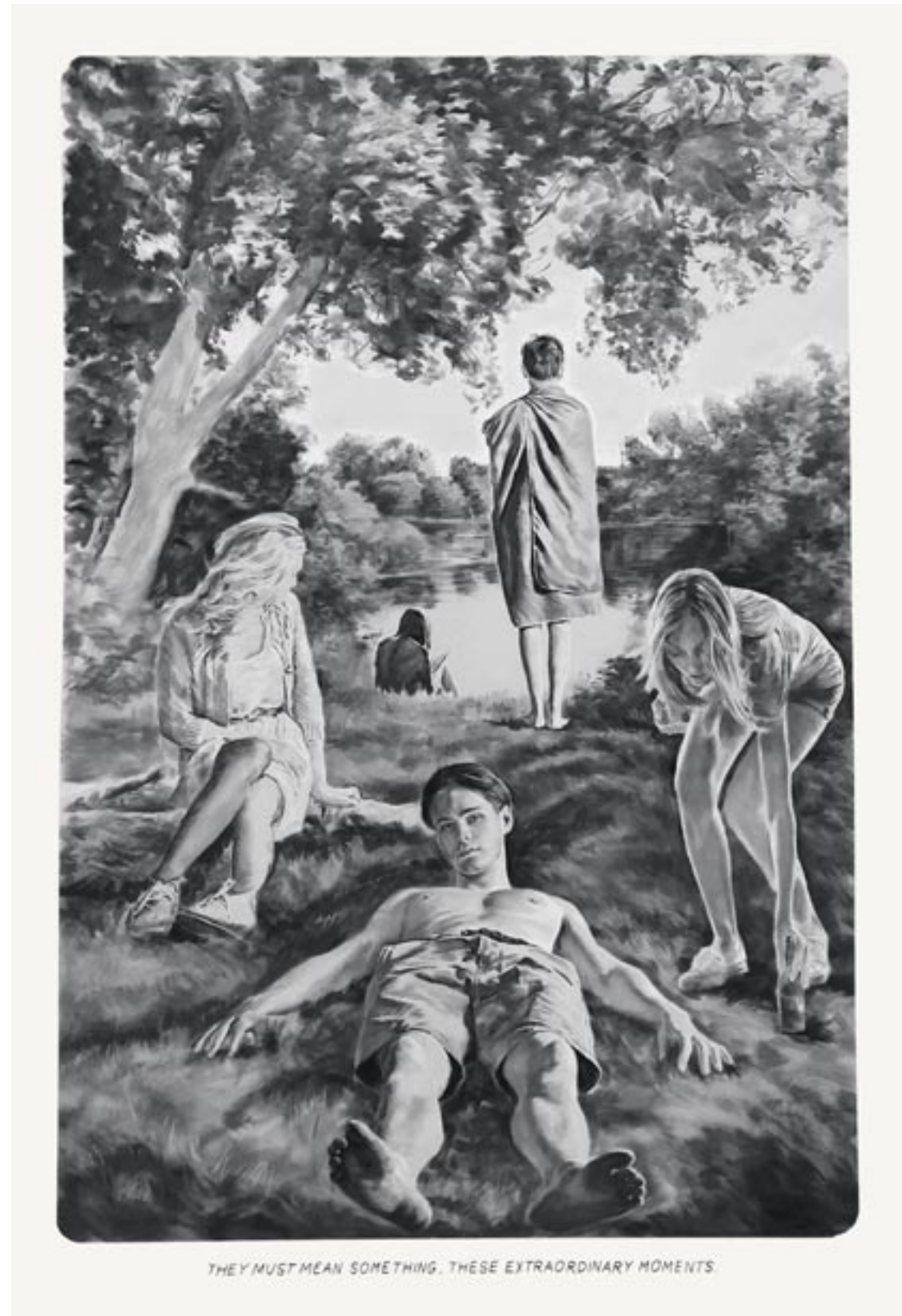
Untitled ("A feeling of equality ...") 2022
 Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
 Courtesy of the artists





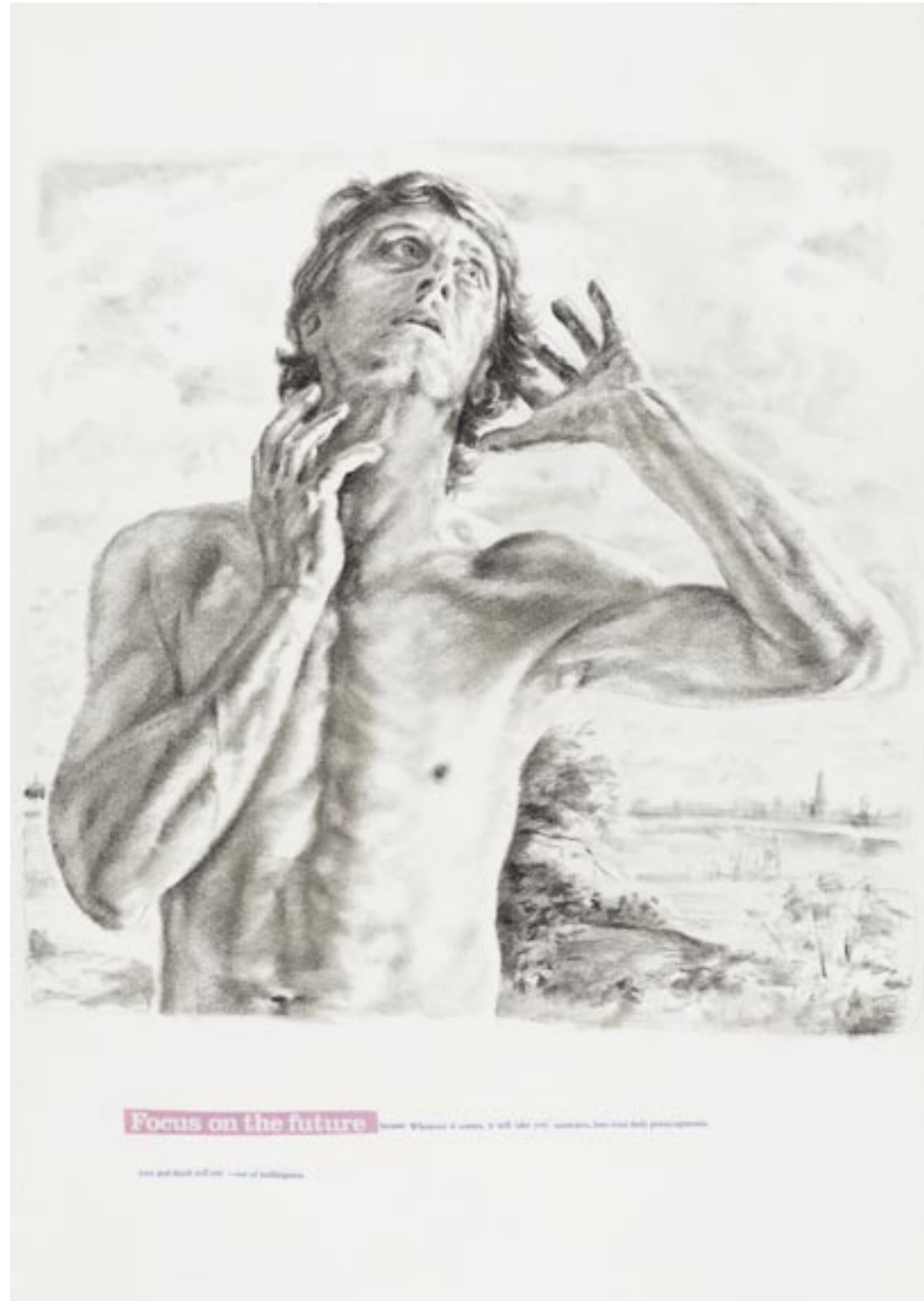
Untitled (“*Nothing that can be ...*”) 2022
 Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
 Courtesy of the artists

Untitled (“*They must mean something ...*”) 2021
 Kreide und Acryl auf Leinwand Chalk and acrylic on canvas, 187,5 × 131 cm
 Privatsammlung, Potsdam, Deutschland Private collection, Potsdam, Germany

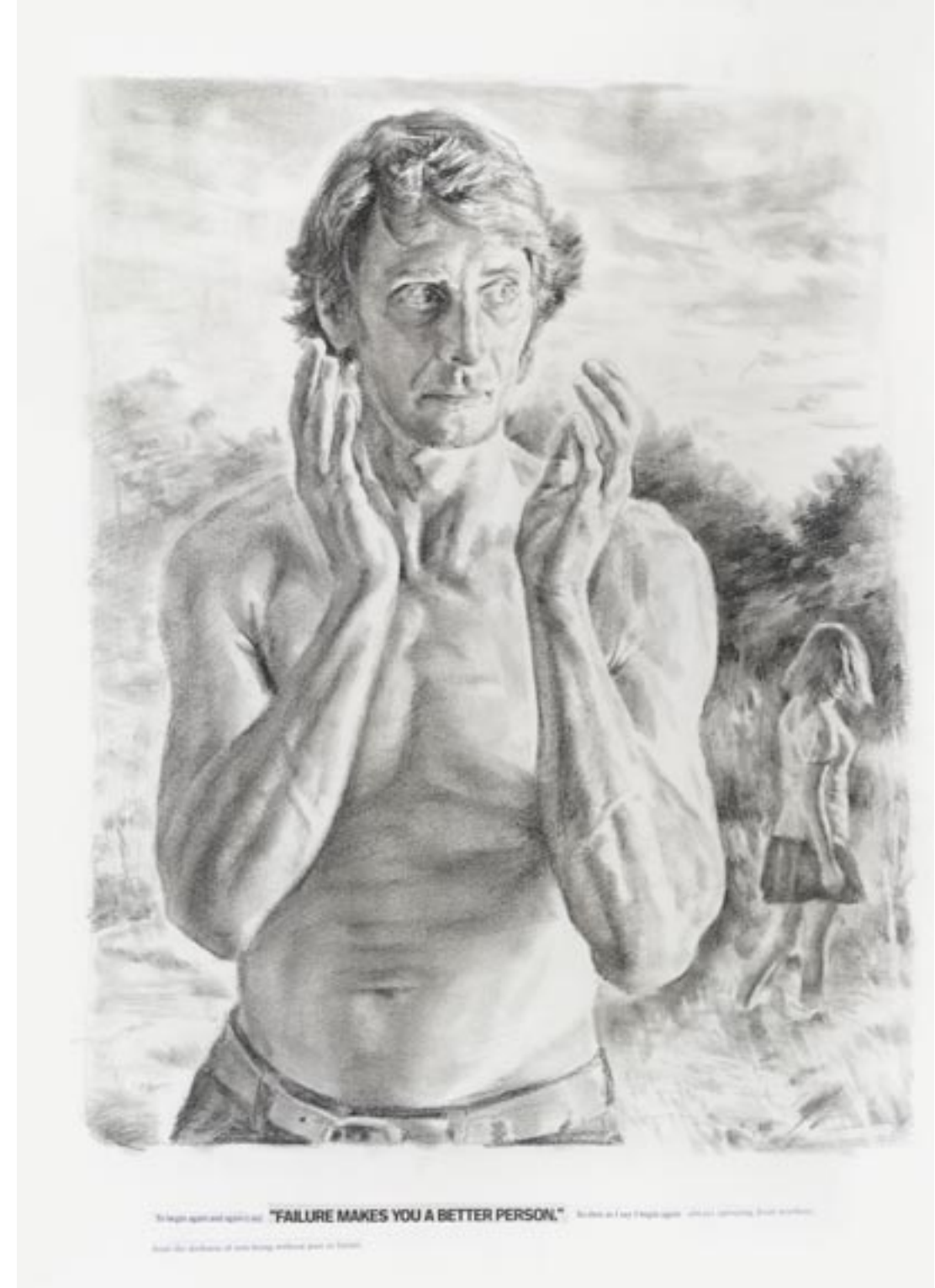


Untitled ("Between what was ...") 2008
Bleistift auf Papier Pencil on paper, 39,3 × 30 cm
ALBERTINA, Wien Vienna – Familiensammlung Haselsteiner





Untitled ("Focus on the future ...") 2010
 Kreide, Collage auf Papier Chalk, collage on paper, 60 × 42 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna. Erwerbung aus Mitteln der Galerienförderung
 des BMUKK 2010 Acquisition with funds from the Gallery Subsidy Program
 of the Federal Ministry for Education, Arts and Culture 2010



Untitled ("To begin again and again ...") 2010
 Kreide, Collage auf Papier Chalk, collage on paper, 60 × 42 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna. Erwerbung aus Mitteln der Galerienförderung
 des BMUKK 2010 Acquisition with funds from the Gallery Subsidy Program
 of the Federal Ministry for Education, Arts and Culture 2010



Untitled ("Those who restrain ...") 2010
 Kreide, Collage auf Papier Chalk, collage on paper, 42 × 60 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna. Erwerbung aus Mitteln der Galerienförderung
 des BMUKK 2010 Acquisition with funds from the Gallery Subsidy Program
 of the Federal Ministry for Education, Arts and Culture 2010

Untitled ("Can thought wake you ...") 2008
 Öl auf Leinwand Oil on canvas, 210 × 260 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna – Familiensammlung Haselsteiner



CAN THOUGHT WAKE YOU FROM THE DREAM OF EXISTENCE? NOT IF IT BECOMES A SECOND REALM OF CONFUSION, ANOTHER MORE COMPLICATED DREAM, THE DELUSION OF TOTAL EXPLANATIONS.



Untitled 2010

Kreide, Collage auf Papier Chalk and collage on paper, 56 × 42 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna. Erwerbung aus Mitteln der
 Galerienförderung des BMUKK 2010 Acquisition with funds
 from the Gallery Subsidy Program of the Federal Ministry
 for Education, Arts and Culture 2010



Untitled 2010

Kreide, Collage auf Papier Chalk and collage on paper, 36 × 27 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna. Erwerbung aus Mitteln der
 Galerienförderung des BMUKK 2010 Acquisition with funds
 from the Gallery Subsidy Program of the Federal Ministry
 for Education, Arts and Culture 2010

Untitled ("We don't get to ...") 2015
Acryl und Kreide auf Leinwand Acrylic and chalk on canvas, 285 × 405 cm
ALBERTINA, Wien Vienna



WE DON'T GET TO CHOOSE OUR OWN **REALITY**. WE CAN'T MAKE OURSELVES WANT WHAT'S GOOD FOR US OR WHAT'S GOOD FOR OTHER PEOPLE. WE DON'T GET TO CHOOSE THE PEOPLE WE ARE.





Untitled (“Memories are better ...”) 2022
 Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
 Courtesy of the artists

Untitled (“The fulness of the heart”) 2022
 Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
 Courtesy of the artists



Untitled ("They had a curious way ...") 2016
 Kreide, Acryl auf Leinwand Chalk and acrylic on canvas, 269 × 387 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna



They had a curious way of lingering in places or with people when there seemed **nothing** more that could happen; their manner was always calm, **and** yet quietly expectant, as though they thought there must surely be something more **and** they were waiting to see if it might come after all.



Untitled (“The ordinariness of words”) 2022
Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
Courtesy of the artists

Untitled (“A side effect ...”) 2022
Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
Courtesy of the artists

Untitled (“This tiny moment ...”) 2022
Pastellkreide auf Papier Pastel chalks on paper, 42 × 29,7 cm
Courtesy of the artists



Untitled ("They had a sense ...") 2019
Pastellkreide und Acryl auf Leinwand
Pastel chalks and acrylic on canvas, 210 × 280 cm
David Braginsky, Tel Aviv



THEY HAD A SENSE OF DAWNING WONDERMENT AS IF THEY HAD NEVER REALLY LOOKED AT THE WORLD BEFORE, HAD NEVER BEFORE SEEN IT IN ALL ITS RAW VIVIDNESS.





Untitled ("There are dreams ...") 2021
 Pastellkreide und Öl auf Leinwand
 Pastel chalks and oil on canvas, 133 × 168 cm
 David Braginsky, Tel Aviv

Untitled ("There is a coherence ...") 2021
 Kreide und Acryl auf Leinwand
 Chalk and acrylic on canvas, 192 × 244 cm
 Privatbesitz Private collection



There is a coherence in things. A stability; something is immune from change and shines out in the flowing, the fleeting - like a ruby.

Untitled ("They felt as if ...") 2021
Pastellkreide, Öl, Acryl auf Leinwand
Pastel chalks, oil, and acrylic on canvas, 168 × 216 cm
Privatsammlung Private collection



THEY FELT AS IF THEY WERE MADE OF AN IMPOSSIBLY FINE AND BREAKABLE FORM OF CRYSTAL.

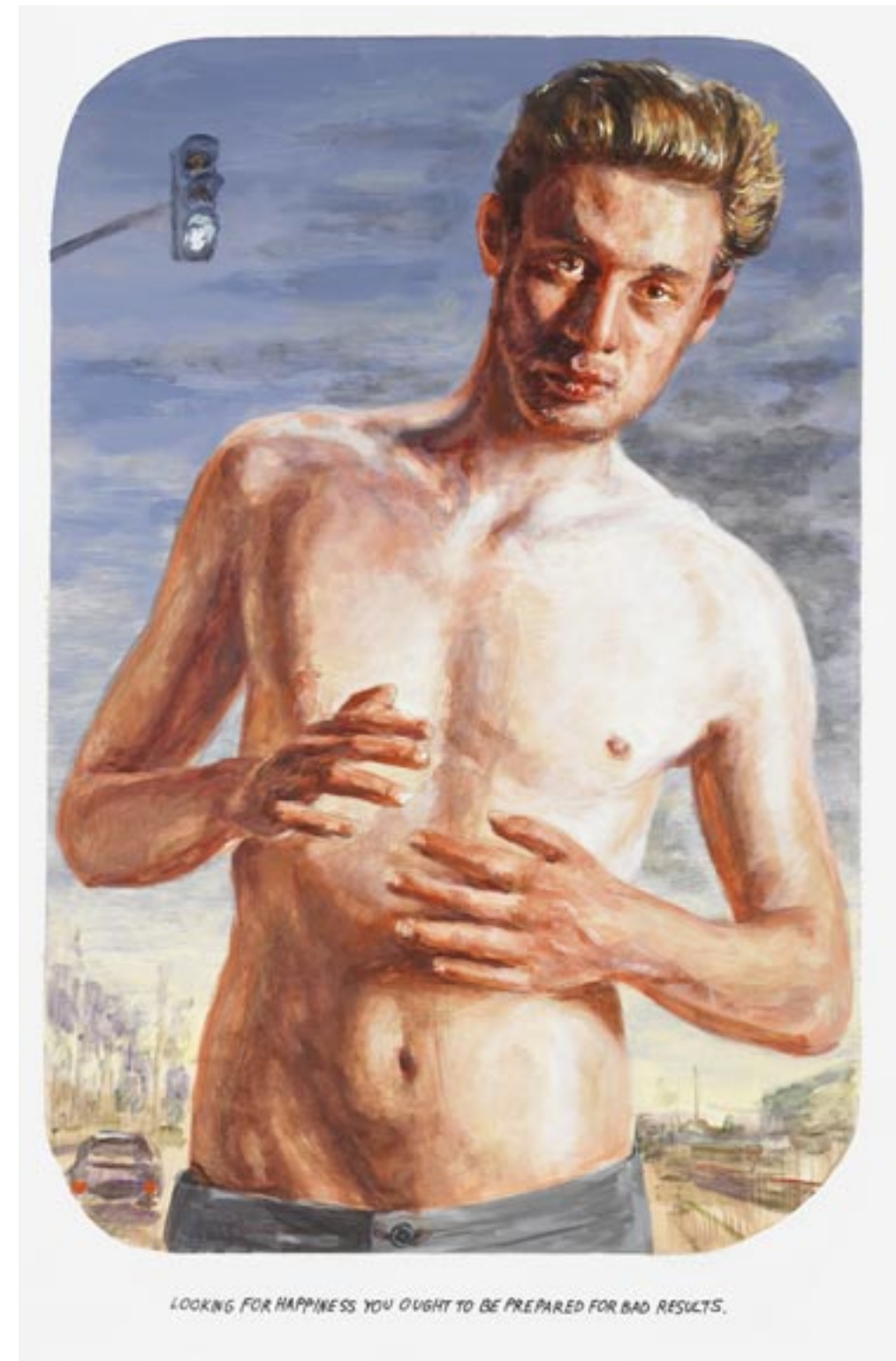


Untitled ("Suffering is just ...") 2008
 Öl auf Leinwand Oil on canvas, 70 × 43 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna – The ESSL Collection





Untitled ("Between oblivion and oblivion ...") 2008
 Öl auf Leinwand Oil on canvas, 70 × 45 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna – The ESSL Collection



Untitled ("Looking for happiness ...") 2008
 Öl auf Leinwand Oil on canvas, 70 × 45 cm
 ALBERTINA, Wien Vienna – The ESSL Collection

Untitled ("Truth had run through ...") 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 61 × 49 cm
Privatsammlung Private collection



TRUTH HAD RUN THROUGH MY FINGERS. EVERY DROP HAD ESCAPED.

Untitled ("You think it will never ...") 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 300 × 450 cm
Burger Collection, Hong Kong



YOU THINK IT WILL NEVER HAPPEN TO YOU. THAT IT CANNOT HAPPEN TO YOU. THAT YOU ARE THE ONLY PERSON IN THE WORLD TO WHOM NONE OF THESE THINGS WILL EVER HAPPEN. AND THEN, ONE BY ONE, THEY ALL BEGIN TO HAPPEN TO YOU, IN THE SAME WAY THEY HAPPEN TO EVERYONE ELSE.



The Twilight of our Heart, Performance in der Ausstellung in the exhibition *Once in a Lifetime*, Oude Kerk, Amsterdam, 2016

The Twilight of our Heart 2016
Video, 5 min 54 sec
ALBERTINA, Wien Vienna





Stills aus from
The Twilight of our Heart 2016
 Video, 5 min 54 sec
 ALBERTINA, Wien Vienna

The Twilight of our Heart, Ausstellungsansicht Exhibition view,
 Museo de Arte Contemporáneo, A Coruña, 2018





Untitled (“They stood for a long ...”) 2016
 Pastellkreide und Acryl auf Leinwand
 Pastel chalks and acrylic on canvas, 285 × 545 cm
 David Braginsky, Tel Aviv





Untitled ("What ...") 2019
 Kreide auf Papier Chalk on paper, 59,4 × 84,1 cm
 Privatsammlung Private collection



Untitled ("Do you ever ...") 2019
 Kreide auf Papier Chalk on paper, 59,4 × 84,1 cm
 Courtesy of the artists



Untitled ("I've always thought ...") 2019
 Kreide auf Papier Chalk on paper, 59,4 × 84,1 cm
 Sammlung Geisriegler und Haghirian, Graz, Courtesy Ebensperger



Untitled ("When he leaned ...") 2019
Kreide auf Papier Chalk on paper, 59,4 × 84,1 cm
Courtesy of the artists



Untitled ("The best part ...") 2019
Kreide auf Papier Chalk on paper, 59,4 × 84,1 cm
Privatsammlung Wien Private collection Vienna, Courtesy Ebensperger

Untitled ("The earth is literally a mirror ...") 2019
Pastellkreide und Öl auf Leinwand Pastel chalks and oil on canvas, 290 × 480 cm
KULTUMUSEUM Graz



THE EARTH IS LITERALLY A MIRROR OF THOUGHTS. OBJECTS THEMSELVES ARE EMBODIED THOUGHTS. DEATH IS THE DARK BACKING THAT A MIRROR NEEDS IF WE ARE TO SEE ANYTHING.



Biography

Markus Muntean (b. 1962 in Graz) and Adi Rosenblum (b. 1962 in Haifa) met in the 1980s when they were both studying art at the Academy of Fine Arts Vienna. They began collaborating as Muntean/Rosenblum in 1992. Painting has always remained at the heart of their oeuvre, which also comprises video works and installations. The artist duo ran Bricks & Kicks, one of Vienna’s first “Off-Spaces”, from 1995 to 1998 and hence count among the co-initiators of the city’s artist-run spaces. They shared the professorship of contextual painting at the Academy of Fine Arts Vienna from 1999 to 2005 and were awarded the City of Vienna Prize for Fine Arts (Painting and Graphics) in 2001.

Muntean/Rosenblum have had major solo exhibitions at the Secession, Vienna (2000), De Appel, Amsterdam (2002), the Salzburger Kunstverein (2003), Tate Britain, London (2004), the Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2004), MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2006), the Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2007), the Essl Museum, Klosterneuburg (2008), CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2012), the Institut für zeitgenössische Kunst, Nuremberg (2014), the Parkview Museum,

Beijing (2017), MAC, Museo de Arte Contemporáneo, A Coruña (2018), MOCAC, Museum of Contemporary Art, Krakow, (2018), and at the Espacio Marte, Mexico City (2020).

They took part in the 2nd Berlin Biennale in 2001 and in the 26th São Paulo Biennale in 2004, and have also participated in numerous group shows all over the world, including at the Tel Aviv Museum (2019), Kunsthalle Rotterdam (2019), the Städel Museum, Frankfurt (2015), MAXXI, Rome (2016), the Royal Academy of Arts, London (2010), Kunstmuseum Bern (2010), the Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki (2006), and Kunsthalle Nürnberg (2001).

Their works are to be found in museum collections across the globe, including those of MoMA, Museum of Modern Art, New York, MOCAC, Museum of Contemporary Art, Krakow, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, the Tel Aviv Museum of Art, the Albertina Museum, Vienna, and the Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Biografie

Markus Muntean (*1962 in Graz) und Adi Rosenblum (*1962 in Haifa) lernen sich in den 1980er Jahren beim Kunststudium an der Akademie der bildenden Künste Wien kennen. 1992 beginnen sie als Muntean/Rosenblum zusammen zu arbeiten. Malerei bleibt stets der Ausgangspunkt in ihrem gesamten Schaffen, das auch Videoarbeiten und raumgreifende Installationen umfasst. Von 1995 bis 1998 leiten sie Bricks & Kicks, einen der ersten Off-Spaces in Wien, und zählen damit zu den Mitinitiatoren der Wiener Artist-Run-Spaces. Von 1999 bis 2005 haben sie gemeinsam die Professur für Kontextuelle Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien inne. 2001 erhalten sie den Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst.

Zu ihren wichtigsten Einzelausstellungen zählen jene in der Secession, Wien (2000), im De Appel, Amsterdam (2002), im Salzburger Kunstverein (2003), der Tate Britain, London (2004), im Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2004), dem MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2006), der Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2007), im Essl Museum, Klosterneuburg (2008), im CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2012), im Institut für zeitgenössische Kunst, Nürnberg (2014), im

Parkview Museum, Peking (2017), im MAC, Museo de Arte Contemporáneo, A Coruña (2018), im MOCAC, Museum of Contemporary Art, Krakau (2018) sowie im Espacio Marte, Mexico City (2020).

2001 waren sie bei der 2. Berlin Biennale vertreten, 2004 nahmen sie an der 26. São Paulo Biennale teil. Beteiligung an zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen, darunter Tel Aviv Museum (2019); Kunsthalle Rotterdam (2019); Städel Museum, Frankfurt (2015); MAXXI, Rom (2016); Royal Academy of Arts, London (2010); Kunstmuseum Bern (2010); Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki (2006), Kunsthalle Nürnberg (2001).

Ihre Arbeiten befinden sich in musealen Sammlungen weltweit, unter anderem im MoMA, Museum of Modern Art, New York, im MOCAC, Museum of Contemporary Art, Krakau, im MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, im Tel Aviv Museum of Art, der Albertina, Wien, und im Museum Kunstpalast, Düsseldorf.



Atelier Studio Muntean/Rosenblum
Wien Vienna, 2021



Danksagung Acknowledgments

Wir danken besonders allen Leihgeberinnen und Leihgebern, die uns für diese Ausstellung Werke von Muntean/Rosenblum zur Verfügung gestellt haben We would especially like to thank all lenders who made works by Muntean/Rosenblum available to us for this exhibition:

David Braginsky, Tel Aviv
Burger Collection, Hong Kong
KULTUMUSEUM Graz
Sammlung Berkson
Sammlung Dr. Fuchs, Wien
Sammlung Geisriegler und Haghirian, Graz, Courtesy Ebensperger
Sammlung Philara, Düsseldorf

sowie jenen Privatsammlerinnen und -sammlern, die ungenannt bleiben möchten as well as those private collectors who wish to remain anonymous.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue has been published on the occasion of the exhibition
Hauenschild Ritter – Muntean/Rosenblum. Zwei Künstlerkollektive in Österreich

Albertina, Wien, 5. Oktober 2022 – 15. Jänner 2023
The Albertina Museum, Vienna, October 5, 2022 – January 15, 2023

574. Ausstellung der Albertina 574th exhibition of the Albertina Museum

Ausstellung Exhibition

Generaldirektor Director General: Klaus Albrecht Schröder

Kuratorin Curator: Elsy Lahner

Assistenzkuratorin Assistant Curator: Melissa Lumbroso
Ausstellungsorganisation Exhibition Management:
Barbara Buchbauer, Christiane Steinbichler-Schranz
Restauratorische Betreuung Conservation: Magdalena Duftner, Margarethe Fazekas,
Ute Kannengießer, Ida Rupp, Christina Schaaf-Fundneider

Katalog Catalogue

Herausgeber Edited by: Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder

Redaktion Editing: Elsy Lahner, Melissa Lumbroso, Lisa Trapp
Produktionsleitung Head of Production: Sandra Maria Rust
Lektorat Deutsch German Copyediting: Vera Udodenko
Lektorat Englisch English Copyediting: Barry Jenkins
Übersetzung aus dem Englischen Translation from English: Eva Dewes
Übersetzung aus dem Deutschen Translation from German: Bronwen Saunders
Gestaltung und Satz Design and Typesetting: Maria Anna Friedl
Lithografie Pre-press: Pixelstorm Litho & Digital Imaging
Druck und Bindung Printing and Binding: Medienfabrik Graz GmbH

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung der Albertina reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
All rights reserved, particularly those of reproduction, distribution, and translation. No part of this catalogue may be reproduced in any form without the express written consent of the Albertina Museum, or processed, duplicated, or distributed by electronic means.

© 2022 ALBERTINA, Wien The ALBERTINA Museum, Vienna;
und die Autor*innen and the authors
© 2022 Muntean/Rosenblum

Printed in Austria

ISBN 978-3-9504956-8-3

Umschlagvorderseite Front cover: Detail aus from *Untitled* (“*We look at each other ...*”) S. p. 33
Umschlagrückseite Back cover: Detail aus from *Untitled* (“*They felt as if ...*”) S. p. 73
Frontispiz Frontispiece: Detail aus from *Untitled* (“*They stood for a long ...*”) S. p. 87
S. pp. 4/5: Detail aus from *Untitled* (“*They had a sense ...*”) S. p. 67
S. pp. 8/9: Detail aus from *Untitled* (“*There is so much ...*”) S. p. 40
S. pp. 14/15: Detail aus from *Untitled* (“*You think it will never ...*”) S. p. 81
S. pp. 24/25: Detail aus from *Untitled* (“*We would like to ...*”) S. p. 27
S. p. 42: Detail aus from *Untitled* (“*Set in an alternate world*”) S. p. 43
S. p. 50: Detail aus from *Untitled* (“*Those who restrain ...*”) S. p. 51
S. p. 57: Detail aus from *Untitled* (“*We don’t get to ...*”) S. pp. 58/59
S. p. 61: Detail aus from *Untitled* (“*Memories are better ...*”) S. p. 60
S. p. 64: Detail aus from *Untitled* (“*This tiny moment ...*”) S. p. 65
S. pp. 68/69: Detail aus from *Untitled* (“*There are dreams ...*”) S. p. 70
S. p. 74: Detail aus from *Untitled* (“*Suffering is just ...*”) S. p. 75
S. pp. 88/89: Detail aus from *Untitled* (“*They stood for a long ...*”) S. p. 87
S. p. 90: Detail aus from *Untitled* (“*What ...*”) S. p. 91
S. pp. 98/99: Detail aus from *Untitled* (“*The earth is literally a mirror ...*”) S. p. 97
S. p. 102: Detail aus from *Untitled* (“*Truth had run through ...*”) S. p. 79

Bildnachweis Photo Credits

Umschlagvorderseite Front cover, S. pp. 8/9, 10, 11, 29, 30, 32, 33, 35, 38, 41–45, 47–51,
53–55, 60, 61, 64–65, 79, 83, 84/85, 90–95, 102: Courtesy of Muntean/Rosenblum
Umschlagrückseite Back cover, Frontispiz Frontispiece, S. pp. 4/5, 12/13, 14/15, 24/25, 27,
37, 57–59, 63, 67–71, 73–77, 81, 87–89, 97–99: Courtesy of Muntean/Rosenblum
(Foto photo: Jens Preusse)
S. pp. 19, 20: Courtesy of Muntean/Rosenblum (Foto photo: White Dog Studio)
S. p. 31: ALBERTINA, Wien Vienna (Foto photo: Mischa Nawrata)
S. p. 39: ALBERTINA, Wien Vienna
S. p. 82: Courtesy of Muntean/Rosenblum (Foto photo: Ernst van Deursen)
S. p. 85: Courtesy of Muntean/Rosenblum (Foto photo: Xoan Piñón)
S. p. 101: Courtesy of Muntean/Rosenblum (Foto photo: Benjakon)

Jahrespartner der Albertina
Annual Partner of the Albertina Museum



Member of



Partner der Albertina
Partner of the Albertina Museum



Dieser Katalog wurde mit einer großzügigen Spende realisiert von:
This catalogue was made possible by a generous contribution from:
Sharon und and David Braginsky, Tel Aviv

