

Abstrakte Bildidee. So lautet der Titel einer losen Serie von Arbeiten auf Papier, die der Dadaist Raoul Hausmann zwischen 1918 und 1925 angefertigt hat. Kurven, Flächen und geometrische Körper, die einander überlagern, sich ergänzen, manchmal im Widerstreit zueinander stehen. Gouachen in gedecktem Blau und Rot. Linien aus Tusche und Bleistift, die sich kreuzen, um daraufhin wieder parallel geführt zu werden. Schwarze Kreise und Spiralen in wechselnder Dynamik. Ideen für Bilder, die Spannkraft, Vehemenz, ja Impulsivität nicht nur zum Thema machen, sondern darüber hinaus noch auf die Betrachter*innen projizieren. Gegenstandslos. Anita Witek zeigt Hausmanns Zeichnungen in Paaren und Dreiergruppen zusammen mit Auszügen einer Serie eigener Fotomontagen. In *Unvorhersehbare Ereignisse* (2020–2022) spielen das Zu- und Miteinander von Flächen und geometrischen Formen eine ähnliche Rolle wie in den historischen Vorlagen aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne. Die Künstlerin hat Zeichnung für Zeichnung mit ihren eigenen Bildideen abgeglichen und führt uns diesen Prozess des vergleichenden Sehens in ihrer Hängung und Gruppierung der Arbeiten als unabgeschlossene Reihe vor. Hier eine geschwungene Linie, die sich dort in einer Spirale wiederfindet, zwei nahezu gleichförmige Rechtecke bei Hausmann, die bei Witek mit in Auflösung befindlichen Formen korrespondieren. Die Dynamiken der Bilder, von Hausmann wie von Witek, scheinen *einem* Kopf entsprungen zu sein: ein und dieselbe Bildidee, in unterschiedlichen Medien und mit einem Abstand von rund 100 Jahren realisiert.

Die Reproduktion existierender Fotografien aus einem massenmedialen Zusammenhang zieht sich wie ein roter Faden durch Anita Witeks Kunstpraxis. Ihre Bildkompositionen aus abstrakten Farbverläufen, Schattenspielen und vor allem Leerstellen – in Farbe oder wie im Fall von *Unvorhersehbare Ereignisse* in Graustufen – konstruiert die Künstlerin aus historischen Printmedien, Büchern, Zeitschriften oder Plakaten. Ihr Material entstammt einem Prozess des Beschneidens. Im Unterschied zu herkömmlichen collagierenden Bildpraktiken, für die etwa Körper, Objekte oder Landschaften aus dem (ursprünglich fotografischen) Kontext gelöst und neu zusammengesetzt werden, fokussiert Witek in ihren Montagen auf das Gegenstück, den Kontext nämlich: neutrale Flächen, die durch Hohlräume im Fotostudio erzeugt werden, farbliche Abstufungen, die durch die Beleuchtung der fotografierten Sujets im Hintergrund entstehen. „Ich vermeide, etwas Signifikantes aus den Bildern anderer Künstlerinnen oder Künstler zu übernehmen“, so Witek über ihre aneignende, jedoch respektvolle Herangehensweise, „seien es Gesichter, eindeutig zuzuordnende Objekte oder Elemente, die eine klare Verbindung zu ihren Werken herstellen. Stattdessen gehe ich den Weg der Fragmentierung, gefolgt von einem Prozess der Neuzusammensetzung.“¹ Die Hintergründe, die übrig bleiben, nachdem die Künstlerin die vorgefundenen Sujets im abgedruckten Foto mit dem Messer entfernt hat, dienen ihr dazu, aus alten neue Welten zu bauen. Lücken und leere Stellen in ebenso leeren Flächen benutzt sie, um der Vielschichtigkeit künstlerischer Produktion auf materieller, formaler und inhaltlicher Ebene Ausdruck zu verleihen. Von *Horror vacui* kann hier keine Rede sein. Sie fixiert ihre Papiermontagen nicht mit Klebstoff, sondern mit einer abschließenden Fotografie. Blende auf, Blende zu. Material für ein weiteres fotografisches Werk.

Im Unterschied zu Hausmanns *Abstrakter Bildidee* sind Anita Witeks Montagen der Serie *Unvorhersehbare Ereignisse* nicht gegenstandslos. Da und dort sind in den Werken

durch Untertitel wie *False Sense of Comfort*, *Thirst Trap* oder *Begriffsapparatur* Elemente aus dem ursprünglichen Material erkennbar: Ein Umriss, der einer Schere ähnelt, ein Buchstabe, der durchblitzt, Lichtstrahlen auf einer Wand – die Welt bricht immer wieder durch. Die Serie speist sich aus dem deutschsprachigen *P.M. Magazin*, genauer aus einer Sammlung von Ausgaben aus den 1980er-Jahren. Die Zeitschrift, bekannt für ihren populärwissenschaftlichen Ansatz, setzt sich bis heute mit naturwissenschaftlichen Phänomenen und technologischen Innovationen auseinander. Indem sie die Bildwelten aus dem Magazin manipuliert, konserviert Witek vergangene Zukunftsvisionen in fotografischen Zeitkapseln. Sie baut utopische Architekturen, alternative Handlungsspielräume aus einer sich zersetzenden, instabil gewordenen Welt, die visuell übersättigt ist. Aus Bildern, deren Erzählungen auch politisch instrumentalisiert werden.

„Wir können nicht alles reparieren, auch das nicht, was wir kaputt gemacht haben“, schreibt die US-amerikanische Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing über die Möglichkeiten des Lebens in einer vom Menschen zerstörten Umwelt, des Lebens in den Ruinen des Kapitalismus, und führt weiter aus: „Dies muss aber nicht unbedingt zur Lähmung führen.“² Mit ihrem Spiel aus reproduzierten Versatzstücken und mit den modernistischen Werkzeugen von Collage und Montage greift Witek auf die visuellen Bestände historischer und aktueller Gegenwarten zu und (re-)konstruiert ein Parallelarchiv aus den Ruinen der Moderne – als Gegenentwurf. Dieser durchaus positive Ansatz, der dem Status Quo einer sich stark verändernden Welt jedoch kritisch ins Auge blickt, wird auch bei weiteren dialogischen Situationen in der Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* deutlich. Witek kombiniert etwa Antoine Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* (1934–1935) mit *Eskalierendes Commitment* (2022). Die Skulptur des Konstruktivisten Pevsner, die 1959 als eines der ersten Werke in die Sammlung des Museums Eingang gefunden hat, basiert auf ähnlich architektonischen Prinzipien wie die Bildkonstruktionen Witeks. Darüber hinaus beschäftigen sich Pevsner und später Witek mit der formalen Frage, wie in dreidimensionalen Werken die vierte Dimension einfließen, wie also Zeit durch Bewegung in einem statischen Körper abgebildet werden kann. In *Eskalierendes Commitment* hat die Künstlerin Bildmaterial verarbeitet, das – mit genauem Blick auf die Leerstellen und Details – die Umrisse von Flugzeugen im Hangar erkennen lässt. Verschwommene Passagierbrücken, Transportfahrzeuge und Lagerhallen in der Ferne inklusive. Die Idee von Fortschritt, die einem Flughafen in den 30er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts zugeschrieben wurde, steht heute, vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt mit all ihren geopolitischen wie ökologischen Krisen und wachsender sozialer Ungleichheit ganz grundsätzlich zur Diskussion.

In einer weiteren Werkkombination greift Anita Witek neuerlich auf die Serie *Unvorhersehbare Ereignisse* zurück. Sie zeigt ihr Bild *Collision Neuronal* gemeinsam mit *Femme assise II* (Sitzende Frau II, 1936) und *Etude pour la femme assise* (Studie für Sitzende Frau, 1935) des in Barcelona geborenen Bildhauers Julio González. Bei dieser Gruppe steht nicht nur der Schwung im Zentrum ihres Interesses, den die Bronzeskulptur einer sitzenden Frau auf einem Holzsockel, die leicht abweichende Entwurfszeichnung derselben in Rot, Grün und Gelb und ihre eigene Fotomontage in Graustufen gemeinsam haben. Stärker noch liegt ihr Fokus auf den unterschiedlichen Aggregatzuständen, die ein und dieselbe künstlerische Äußerung – egal zu welcher Zeit diese auch immer getätigt wurde und von wem – annehmen kann. Die Tusche- und Farbstiftzeichnung von Julio González geht zwar der Skulptur voran, hat aber deswegen nicht weniger künstlerische Qualitäten als das aus ihr

hervorgegangene Objekt. Der Schwung der mit dem Messer ins Bild geschnittenen Linie Witek steht dazu in einem verwandtschaftlichen Verhältnis.

Anita Witek Auswahl von konstruktivistischen Skulpturen aus der mumok Sammlung hat auch mit ihrem künstlerischen Drang in den dreidimensionalen Raum zu tun. Die Collagen, welche teils mit kleinen Nägeln befestigt sind, um sie fotografisch festhalten und mittels Montagen transformieren zu können, werden nach dem Ablichten wieder zerlegt. Einzelne Fragmente kehren dann in anderen Bildern und neuen Kontexten wieder. Dementsprechend ist auch die Fixierung *qua* Fotografie nur eine vermeintliche und als temporär zu verstehen, denn Witek hält das Material über einen sowohl fotografischen als auch bildhauerischen Prozess in Bewegung. Mit *The Collector's Room* (2025), einer eigens für die Ausstellung angefertigten Installation, geht die Künstlerin noch einen Schritt weiter. Die wandfüllende Collage in Gold-, Bronze- und Beigetönen wird hier raumgreifend. Sie drängt vom Bild- in den Ausstellungsraum. Die abgebildeten und somit verflachten Formen kehren, auf Textil gedruckt und mit Füllmaterial in alle Richtungen hin ausge dehnt, in die dritte Dimension zurück. Direkt neben *The Collector's Room* hängen Fernand Légers *Nature morte aux fruits* (Stillleben mit Früchten, 1927) und *Carafe, verre et journal* (Karaffe, Glas und Zeitung, 1919) von Juan Gris ungewöhnlich nah beisammen. Die Werke des Franzosen Léger und des Spaniers Gris, beide dem Kubismus zuzurechnen, beginnen auf ähnliche Weise miteinander zu kommunizieren, wie František Muzikas traumhaft-unwirkliches *Panoptikum* (1944) sich direkt in die Installation von Witek, auf das von ihr an der Wand applizierte Papier, einfügt. Malerische Techniken, die Inhalte der Stillleben von Früchten bis zur Zeitung, die Farbgebung in Pastelltönen, das geometrische Formenvokabular – all dies setzt Anita Witek im Ausstellungsraum in einen derart engen Bezug zu ihrer eigenen Arbeit, als wären die Elemente immer schon die ihren gewesen, ohne dabei gewaltvoll mit ihnen umzugehen.

Der Installation gegenüber platziert die Künstlerin eine unscheinbare Fotografie Edward Steichens aus dem Jahr 1925. Es handelt sich dabei um das Fotoporträt des rumänisch-französischen Bildhauers Constantin Brâncuși, der in seinem Pariser Atelier zwischen für ihn typischen Säulen, Sockeln und Podesten sowie halb fertiggestellten Skulpturen und noch zu bearbeitendem Material sitzt. Der gelblich-braune Ton von Steichens Fotografie, in dem die Grenzen zwischen Figur und Grund verschwimmen, erweckt den Eindruck, als hätte hier Anita Witek Elemente aus dem Bild entfernt und Leerstellen produziert. Ganz im Gegenteil hat sie aber in *The Collector's Room* – ihrem gegenüber hängenden Werk – das aus einem ausrangierten Ausstellungskatalog aus den 1950er-Jahren stammende Foto einer Skulptur Brâncușis in dreidimensionale Form gebracht. Die Spiegelung in der zuerst fotografierten, dann auf Papier und schließlich auf Textil gedruckten Bronzefläche bei Witek lässt vermuten, dass wir es wiederum mit Brâncușis Atelier zu tun haben. Ob dies der Wahrheit entspricht, tut jedoch nichts zur Sache. Denn der Dialog ist bereits im Gang. Es handelt sich dabei um ein kommunikatives Oszillieren zwischen Orten, Paris und Wien, zwischen Zeiten, den ersten Quartalen des 20. und 21. Jahrhunderts, und zwischen Künstler*innen, Edward Steichen, Constantin Brâncuși, Anita Witek und dem/der unbekannten Fotograf*in des zerschnittenen Ausstellungskatalogs – einen vielschichtigen und freundlichen Austausch unter Kolleg*innen.

1 Aus Gesprächen mit Anita Witek, 2025.

2 Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2019, S. 345.

Abstrakte Bildidee (Abstract Pictorial Idea) reads the titles of a series of works on paper made by Dadaist Raoul Hausmann between 1918 and 1925. Curves, planes, and geometric bodies overlap, complement each other, and sometimes interfere. Gouaches in muted blue and red. Ink and graphite lines intersect then run parallel once again. Black circles and spirals with alternating dynamics. Ideas for pictures whose sense of resilience, vigor, impulsiveness, even, seizes the viewer. Non-representational. Anita Witek shows Hausmann's drawings in pairs and groups of three in combination with works from a series of her own photomontages. In *Unvorhersehbare Ereignisse* (2020–22, Unforeseeable Occurrences), the various configurations of surfaces and geometric forms exhibit similarities to the historical precedents from the mumok Collection of classical modernism. The artist compared them, drawing for drawing, with her own pictorial ideas. By selectively hanging and juxtaposing the works, this process of comparative viewing becomes tangible as an open-ended series: here, a curved line that reappears as a spiral over there; two virtually uniform rectangles by Hausmann correspond with Witek's dissolving forms. The dynamics of the images by both artists seem to spring forth from the same mind—one and the same image idea, realized in different media, with an intermission of about a hundred years between them.

Reproducing photographs from mass media is a quintessential aspect of Anita Witek's artistic practice. Her pictorial compositions of abstract color gradients, shadow plays, and, above all, voids—in color or, as in the case of *Unvorhersehbare Ereignisse*, in grayscale—draw from historical print media, books, magazines, or posters. The material accumulates in a cutting process. But in contrast to conventional collage practices, in which bodies, objects, or landscapes are extracted from their (originally photographic) context and reassembled, Witek's montages focus on the counterpart, namely the very context of the photographs: neutral surfaces generated by infinity coves in the studio, color gradients in the background of illuminated subjects. "I try to avoid taking anything distinctive from the pictures of other artists," says Witek about her respectful approach to appropriation, "things like faces, clearly identifiable objects, or elements that establish a clear connection to their works. Instead, I go for fragmentation, followed by a process of recomposition."¹ Once the artist has removed the subjects from the printed photo with her cutter, she works with the remaining backgrounds to build new worlds from old ones. For her, precisely these gaps and blank spaces in seemingly empty surfaces harbor the complexity of artistic production in terms of material, form, and content. No signs of *horror vacui* here. In the end, Witek does not fix her paper montages with glue, but with a final photograph. Shutter open, shutter closed. Material for the next photographic work.

Unlike Hausmann's *Abstrakte Bildidee*, the montages from the *Unvorhersehbare Ereignisse* series are not non-representational. Elements from the original material crop up sporadically in the works, hinted at in subtitles such as *False sense of comfort*, *Thirst Trap*, or *Begriffsapparatur*: a silhouette resembles a pair of scissors, traces of the shape of a letter, rays of light on a wall—the real world is creeping through. The series builds largely on snippets from the German-language *P.M. Magazin*, more specifically a collection of issues from the nineteen-eighties. Known for its focus on popular science, the magazine still covers scientific phenomena and technological innovations to this day. By manipulating

old imagery from the magazine, Anita Witek preserves past visions of the future in photographic time capsules. She constructs utopian architectures and alternative scopes of action from a decomposing, unstable world that has become visually oversaturated. From images whose narratives are being instrumentalized for political agendas, too.

"We can't fix anything, even what we have broken, by ourselves," writes the US anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing about the possibilities of sustaining life in an environment plagued by humans, of life in capitalist ruins, and continues: "yet this need not enforce paralysis."² Playing with reproduced set pieces and the modernist tools of collage and montage, Witek draws on the visual repository of historical and current presents to (re)construct a parallel archive from the ruins of modernity—as its counter proposal. This inherently positive approach, albeit with a critical eye on the status quo of a rapidly changing world, is also evident in other dialogical settings in the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*. Witek contrasts Antoine Pevsner's *Konstruktion für einen Flughafen* (1934–35, Construction Design for an Airport) with her *Eskalierendes Commitment* (2022, Escalating Commitment). The sculpture by Constructivist Pevsner—one of the first acquisitions to enter the mumok Collection in 1959—is based on similar architectural principles as Witek's pictorial constructions. Moreover, Pevsner and later Witek both address the formal quandary of how to incorporate the fourth dimension into three-dimensional works, how time can manifest in a static body through movement. In *Eskalierendes Commitment*, the artist worked with visual materials—again looking at the blank spaces and details—that reveal the outlines of airplanes in the hangar. Blurred passenger bridges, transport vehicles, and warehouses in the distance included. In today's globalized world, with all its geopolitical and ecological crises and growing social inequalities, the very idea of progress as it was associated with an airport in the nineteen-thirties is a topic of dispute in itself.

The *Unvorhersehbare Ereignisse* series recurs in another constellation of works: Anita Witek presents her montage *Collision Neuronal* together with *Femme assise II* (1936, Seated Woman II) and *Etude pour La femme assise* (1935, Study for Seated Woman) by the Barcelona-born sculptor Julio González. This combination emphasizes the intrinsic momentum shared by the bronze sculpture of a seated woman on a wooden plinth, the rather disparate design studies for the same work in red, green, and yellow, and her own grayscale photomontage. But the artist is even more interested in the different aggregate states that one and the same artistic expression can assume—regardless of when it was made or by whom. For even though Julio González's ink and colored pencil drawing on paper preceded the sculpture, it has no fewer artistic qualities than the resulting object. The sweeping line sliced into Witek's picture with her cutter proves to be a closely related gesture.

Anita Witek's penchant for Constructivist sculptures from the mumok Collection also reflects her own artistic drive towards three-dimensionality. The collages, some held together with small nails so they can be captured photographically and undergo transformation as montages, are disassembled once again after shooting. Certain fragments then reappear in other images and new contexts. Hence, this fixation in the form of a photograph is only a putative and temporary one, as the material remains in flux through both a photographic and sculptural process. In *The Collector's Room*, an installation created especially for the exhibition, the artist goes one step further. The wall-sized paper collage in shades of gold, bronze, and beige takes on an immersive character, surging from the

image plane into the exhibition space. Assorted prints on textiles packed with filling material distend in all directions, allowing the depicted and thus flattened forms behind them to return to the third dimension. Right beside the installation, Fernand Léger's *Nature morte aux fruits* (1927, Still Life with Fruits) and *Carafe, verre et journal* (1919, Carafe, Glass, and Newspaper) by Juan Gris hang unusually close to one another. The communication between the works of the Frenchman Léger and the Spaniard Gris, both proponents of Cubism, is similar to how František Muzika's dreamlike, unreal *Panoptikum* (1944) integrates into Witek's installation in the paper she has applied to the wall. Painting techniques, the contents of still lifes from fruit to newspapers, the choice of pastel colors, the geometric formal vocabulary—Anita Witek draws such logical connections to her own work, as if these elements had always been hers, albeit with due respect.

Opposite the installation, the artist has placed an inconspicuous photograph by Edward Steichen from 1925: a photo portrait of the Romanian-French sculptor Constantin Brâncuși, who is posing in his Parisian studio between his prototypical columns, plinths, and pedestals alongside half-finished sculptures and material still to be worked on. The yellowish-brown tone of Steichen's photograph, blurring the boundaries between figure and background, recalls Witek's practice of extracting image elements and generating voids. In *The Collector's Room*, however, she has transformed a photograph of a Brâncuși sculpture from a discarded nineteen-fifties exhibition catalogue into a three-dimensional form. The reflection in the bronze surface—first photographed, then printed on paper, and finally transferred to textile by Witek—suggests that we are once again dealing with Brâncuși's studio. If this is true or not is irrelevant. The dialogue has already begun. It is a communicative oscillation between places, Paris and Vienna, between times, the first quarters of the twentieth and twenty-first centuries, and between artists, Edward Steichen, Constantin Brâncuși, Anita Witek, and the unknown photographer of the cut-up exhibition catalogue: a multilayered and friendly exchange among colleagues.

1 Excerpt from a conversation with Anita Witek, 2025.

2 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015), p. 257.