

Erschienen anlässlich der Ausstellung  
Published on the occasion of the exhibition

**THE WORLD WITHOUT US**

6.2.–10.5.2026

Lentos Kunstmuseum Linz  
Ernst-Koref-Promenade 1  
4020 Linz

[www.lentos.at](http://www.lentos.at)

Kurator:innen / Curators:  
Markus Proschek, Hemma Schmutz

Kuratorische Assistenz / Curatorial assistant:  
Sandra Eichinger

Leihverkehr und Registratur / Loans and registration:  
Laura Winkler

Autor:innen / Authors:  
Markus Proschek (S. / pp. 1, 10, 15, 16, 21, 22, 25, 30, 32, 34, 36, 40, 44)  
Sandra Eichinger (S. / pp. 6, 8, 12, 19, 26, 28, 39, 43, 47)  
DARUM (S. / p. 2)  
Christian Kosmas Mayer (S. / p. 4)

Manuskriptlektorat / Manuscript Editing:  
Deutsch: Ulrike Ritter  
Englisch: Richard Watts

Publikationsgestaltung / Publication design  
Katarina Schildgen & Paul Gasser

Druck / Printed by  
dierotationsdrucker, MHS Print GmbH Stuttgart

**Lentos** 

# THE WORLD

I have seen the dark universe yawning  
Where the black planets roll without aim  
Where they roll in their horror unheeded,  
Without knowledge or luster or name.

H. P. Lovecraft, *Nemesis*, 1917

In Folge der Aufklärung dehnten die Wissenschaften die tradierte westliche Vorstellung von Raum und Zeit ins schier Unendliche. Das Universum wurde älter, größer und kälter. Damit verbunden ist auch die Erfahrung einer Verunsicherung, nicht mehr im Mittelpunkt des Universums zu stehen, nicht in einem Weltbild verankert zu sein, das entscheidend der Geschichte ihren finalen Sinn abringt. Die Vorsehung einer Apokalypse wurde abgelöst durch eine geologische Kontinuität von Katastrophen und Veränderungen. Jenseits unserer eigenen Bedrohungen zeigt sich das Bild einer Welt, die bereits ohne uns bestand und auch nach unserem Verschwinden fort dauern wird. Es dämmt das Bewusstsein einer unheimlichen, erhabenen Indifferenz gegenüber dem menschlichen Maß, in einem Universum, das weder leer noch belebt, sondern untot ist. Die Ausstellung versammelt künstlerische Positionen, die Bezug nehmen auf Begriffe wie „Deep Time“ – Zeiträume von Milliarden Jahren, in denen das menschliche Dasein kaum mehr als ein Augenblick ist – und „Cosmic Horror“ – ein Gefühl zwischen Faszination und Schrecken angesichts einer für unsere Zeit- und Raumvorstellungen unfassbaren nichtmenschlichen Existenz. Neben zeitgenössischen Kunstwerken werden auch Objekte und Artefakte gezeigt, die eine Welt jenseits menschlicher Einflüsse erahnbar machen – ein Kosmos, dessen Dimensionen unser Vorstellungsvermögen sprengen.

*As a result of the Enlightenment, science extended the traditional Western conception of space and time into the realms of sheer infinity. The universe became older, larger and colder. This coincided with a sense of unease that mankind was no longer at the centre of the universe, no longer rooted in a worldview that was capable of wresting ultimate meaning from history. The foretold apocalypse gave way to a geological continuity of disasters and changes. Beyond our own threats, an image emerges of a world that existed long before us and that will persist long after our disappearance. There is a dawning awareness of an uncanny, sublime indifference towards the human scale in a universe that is neither empty nor animate, but rather undead. The exhibition brings together artistic positions that draw on concepts such as “deep time” – time periods spanning billions of years, in which human existence is little more than a fleeting moment – and “cosmic horror”, a feeling caught between fascination and terror when faced with non-human existence that is inconceivable to our notions of time and space. Alongside contemporary artworks, the exhibition also presents objects and artefacts that gesture towards a world beyond human influence – a cosmos whose dimensions exceed the limits of our imagination.*

KURATOR:INNEN / CURATORS: MARKUS PROSCHEK, HEMMA SCHMUTZ  
KURATORISCHE ASSISTENZ / CURATORIAL ASSISTANCE: SANDRA EICHINGER

# WITHOUT US

# DARUM



GOTO 10, 2025  
VR experience based on the VR work *[EOL]. End of Life* (2024)  
Screenshot Courtesy / screenshot courtesy DARUM

Anknüpfend an DARUMs 90-minütige VR-Arbeit *[EOL]. End of Life* (2024) lädt die VR-Installation *GOTO 10* das Publikum ein, auf einem Drehstuhl Platz zu nehmen und mittels Virtual-Reality-Headset in eine verlassene digitale Kinderwelt einzutauchen. Die Serververbindung ist gekappt, die Welt läuft weiter wie ein Nachhall: Eine „Legacy“-Figur nach dem Abbild einer verstorbenen 10-Jährigen baut Räume und Welten, reißt sie wieder ab, dekoriert Regen, Licht und Ruinen – und spricht zu uns. Zwischen leeren Krankenhausgängen, endlosen Betonhallen und einem Meer aus Trümmern erscheint die scheinbar eingefrorene Zeit als einsame Erfahrung eines im Loop gefangenen Algorithmus: Der Schrecken lauert hier in der sanften – und doch nicht weniger monströsen – Logik eines Systems, das über seinen Zweck hinaus bis in alle Ewigkeit weiterrechnet. Die Installation fragt, wie viel Leben in digitalen Abbildern steckt, was von uns bleibt, wenn niemand mehr zusieht, und wie sich eine Zukunft anfühlt, in der auch virtuelle Orte sterben; ein Memento mori technologischer Unsterblichkeitsfantasien.

2

*Building on DARUM's 90-minute VR work [EOL]. End of Life (2024), the VR installation GOTO 10 invites the audience to sit on a swivel chair and immerse themselves in an abandoned digital children's world through a virtual reality headset. The server connection has been cut, yet the world continues like an echo: a "legacy" figure modelled after a deceased 10-year-old builds rooms and worlds, tears them down again, decorates rain, light and ruins – and speaks to us. Amid empty hospital corridors, endless concrete halls and a sea of debris, seemingly frozen time becomes the solitary experience of an algorithm caught in a loop. Here, horror lies in the gentle – and yet no less monstrous – logic of a system that continues calculating beyond its purpose, into eternity. The installation questions how much life resides in digital representations, what remains of us when no one is watching, and what a future feels like in which even virtual spaces die: a memento mori of technological fantasies of immortality.*



# CHRISTIAN KOSMAS

*Putting in time* untersucht die Zeitkapsel als Praxis, bei der ausgewählte Objekte bewusst in Behältern deponiert und im Boden vergraben werden, um Spuren der eigenen Gegenwart für eine zukünftige Wiederauffindung zu hinterlassen. Ausgangspunkt sind analoge Pressefotografien aus Archiven US-amerikanischer Zeitungsverlage, die im Zuge der Digitalisierung ausgesondert werden. Der Künstler bewahrt diese Fotografien vor dem Verlust und integriert sie in Collagen, in denen Bildseiten, beschriftete Rückseiten, Datumsstempel und Fragmente der zugehörigen Zeitungsartikel miteinander in Beziehung treten. Die Fotografien erscheinen so als zeitlich geschichtete Objekte, deren Bedeutung sich im erneuten Sichtbarwerden aktualisiert. Die Werkserie wird stets in Verbindung mit *Allochthone* gezeigt, bestehend aus rund 200 Millionen Jahre alten petrifizierten Baumstämmen. Beide Serien sind eigenständig, jedoch konzeptuell aneinander gebunden: Während *Putting in time* menschliche Formen der Archivierung, Datierung und Bewahrung sichtbar macht, verweist *Allochthone* auf die geologische Tiefenzeit jenseits menschlicher Ordnungssysteme. In ihrer Verbindung entsteht ein Spannungsfeld unterschiedlicher Zeitlichkeiten, ohne diese zu vereinheitlichen oder aufzulösen.

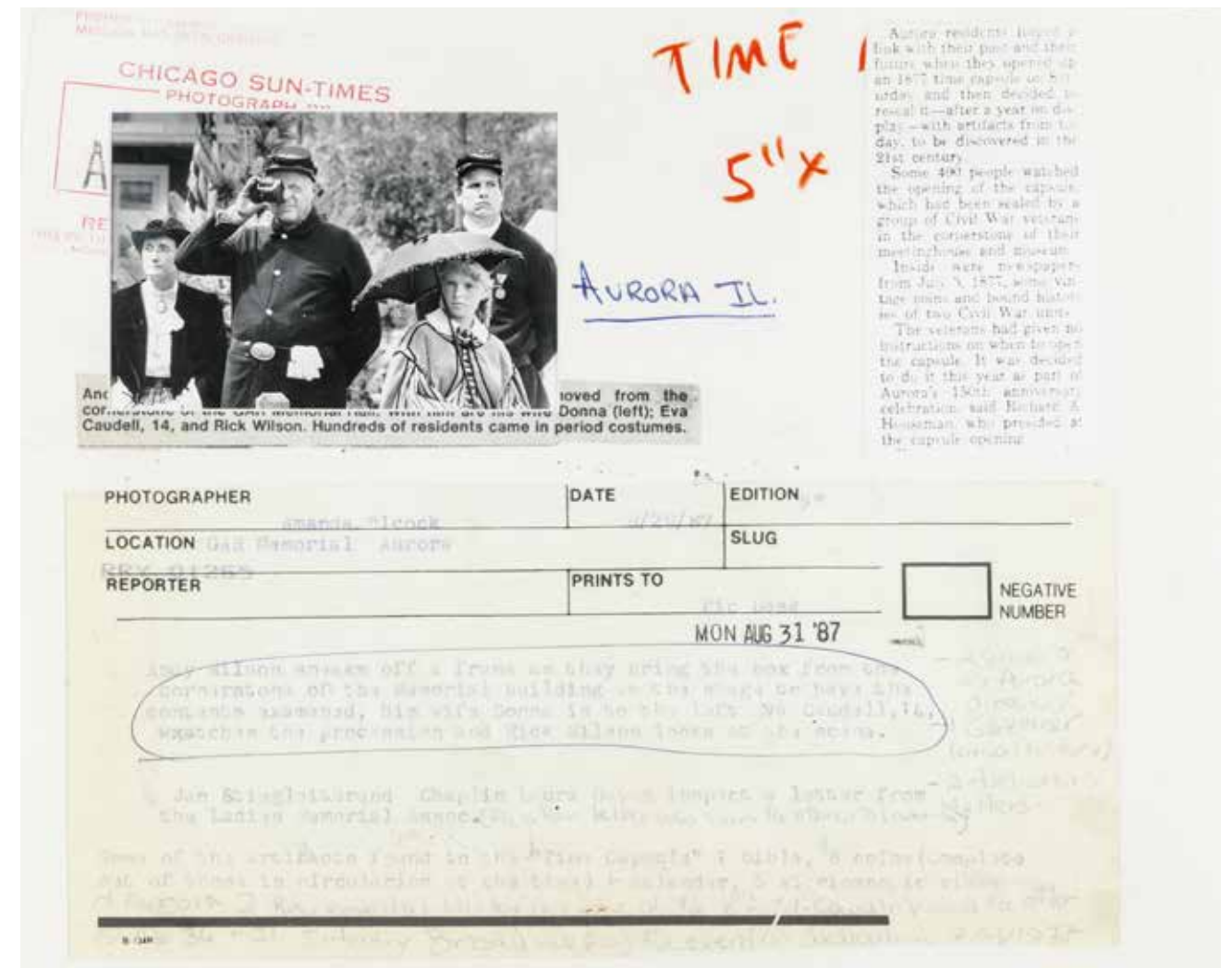
3

*Putting in time explores the time capsule as a practice in which selected objects are deliberately deposited in containers and buried in the ground in order to leave traces of the present for future rediscovery. The point of departure is provided by analogue press photographs from the archives of US newspaper publishers that are discarded in the course of digitisation. The artist rescues these photographs from oblivion and integrates them into collages in which rectos, annotated versos, date stamps, and fragments of the corresponding newspaper articles are brought into relation with one another. The photographs thus appear as temporally layered objects whose meaning is reactivated through their renewed visibility. The series is always shown in conjunction with *Allochthone*, which consists of petrified tree trunks approximately 200 million years old. Both series stand on their own yet are conceptually intertwined: while *Putting in time* makes visible human forms of archiving, dating and preservation, *Allochthone* points to geological deep time beyond human systems of order. In their conjunction, a field of tension between different temporalities emerges – without seeking to unify or resolve them.*

**PUTTING IN TIME (08/31/87), 2012**  
(fortlaufende Serie / ongoing series)  
originale Pressefotografie aus dem Archiv einer US-amerikanischen Zeitung, UV-Druck auf Passepartout, Acrylrahmen /  
original press photo from US newspaper archive, UV print on passepartout, acrylic frame  
54 x 4 x 67 cm  
Courtesy evn sammlung und / and Christian Kosmas Mayer  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Lisa Rastl

**ALLOCHTHONE, #4 #6 #7, 2012**  
versteinerte Baumstämme aus Madagaskar, ca. 200 Millionen Jahre alt /  
petrified tree trunks from Madagascar, approx. 200 million years old  
zwischen / between 20 x 15 x 12 cm und / and 80 x 35 x 28 cm  
Courtesy evn sammlung und / and Christian Kosmas Mayer  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Lena Deinhardstein

# MAYER





Anna Jermolaewa erkundet unter anderem mit dem Einsatz von Hand- bzw. Wildkameras die Schutzzone, die nach der Nuklearkatastrophe 1986 rund um das Atomkraftwerk Tschernobyl errichtet wurde. Denn obwohl die Sperrzone für Menschen als unhaltbar und gefährlich eingestuft wurde, heißt das nicht, dass alles Leben aus der Landschaft, die einen Radius von 30 Kilometern umfasst, gewichen ist. Zahlreiche Wildtiere und seltene Tierarten bewegen sich vor Jermolaewas Kameralinse und zeigen, wie sich Flora und Fauna die menschenleere Landschaft zurückerobern. Gleichzeitig stellt der atomare Unfall als Zeugnis menschlichen Versagens einen drastischen Einschnitt dar und wird das Umland bis weit in die Zukunft hinein prägen. Für die teils gewaltvollen Eingriffe des Menschen in die Natur wurde der Begriff des „Anthropozäns“ definiert. Obwohl wir Menschen erst seit einer vergleichsweise kurzen Zeit unseren Planeten bevölkern, lässt sich unsere Existenz bereits in den geologischen Schichten der Erde (zum Beispiel durch radioaktive Isotope der ersten Atombombentests) nachweisen. Das Bildmaterial entstand in den Jahren 2014 und 2021 während zweier Aufenthalte in der Schutzzone. Eine erste Version der Installation *Chernobyl Safari* wurde bei der Kyiv-Biennale 2015 gezeigt.

4

*Using handheld and motion-triggered cameras, Anna Jermolaewa explores the exclusion zone established around the Chernobyl nuclear power plant following the 1986 nuclear disaster. Although the zone was deemed uninhabitable and dangerous for humans, this does not mean that all life has vanished from the thirty-kilometre-wide area. Numerous wild animals and rare species move in front of Jermolaewa's lenses, revealing how flora and fauna are reclaiming the human-free landscape. At the same time, the nuclear accident stands as a stark testament to human failure, marking a dramatic rupture that will shape the surrounding environment far into the future. The term "Anthropocene" was coined to describe these often violent human interventions in nature. Although humans have inhabited the planet for only a comparatively short time, our presence is already detectable in the Earth's geological layers – for example through radioactive isotopes from the first atomic bomb tests. The footage was captured in 2014 and 2021 during two stays in the exclusion zone. A first version of the installation Chernobyl Safari was presented at the Kyiv Biennale in 2015.*



Video aus der Installation / Video from the installation  
**CHERNOBYL SAFARI**, 2014/2021  
Courtesy Anna Jermolaewa  
© Bildrecht, Wien 2026

# ANNA JERMOLAEWA



Im Werk des peruanisch-belgischen Künstlers Nicolás Lamas spielt Zeitlichkeit eine große Rolle. Ein Pfeiler aus zwei Marmorblöcken erscheint wie ein archaisches Monument, erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass dessen Massivität von einem zwischen die Blöcke gepressten Buch durchbrochen wird. Wo beginnt Vergangenheit und wie weit reicht diese zurück? Die Materialität des Marmors evoziert eine Zeitspanne, die bis in die geologischen Prozesse der Erdgeschichte führt – das im Gegensatz zur Masse des Marmors verschwindend erscheinende Buch dazwischen ist ein vom Menschen geformtes Artefakt eines linearen Zeitbegriffs. Am Buchrücken ersichtlich ist der Schriftzug *The Agony of the Past* – der gleichzeitig auch der Werktitel ist. Der Titel wirft wieder eine andere Überlegung auf für den Zeitstrahl, auf dem sich die Arbeit situiert: Im Verhältnis zu weiter gefassten Zeiträumen wirkt das Buch, für das Anthropozän stehend, wie eine weitere geologische Schicht; gleichzeitig wird es in unserer schnelllebigen und technologisierten Zeit zum vergangenheitsorientierten Memorialobjekt analogen Wissens.

5

*In the work of the Peruvian-Belgian artist Nicolás Lamas, temporality plays a central role. A pillar composed of two marble blocks appears like an archaic monument, only upon closer inspection does one notice that its solidity is disrupted by a book wedged tightly between the blocks. Where does the past begin, and how far does it reach back? The materiality of the marble evokes a timespan that extends into the geological processes of the Earth's history, while the book – seemingly insignificant in contrast to the mass of the marble – stands as a human-made artefact shaped by a linear understanding of time. Visible on the book's spine is the title The Agony of the Past, which is also the work's title. This title introduces another layer of reflection concerning the temporal axis on which the piece is situated: in relation to vastly expanded time scales, the book – symbolising the Anthropocene – appears as yet another geological stratum. At the same time, in our fast-paced and technologised era, it becomes a past-oriented memorial object of analogue knowledge.*

**THE AGONY OF THE PAST, 2023**  
 Portoro-Leonardo-Marmor und Buch / Portoro Leonardo marble and book  
 222 × 32 × 27 cm  
 Leihgabe / on loan from max goelitz  
 © Bildrecht, Wien 2026  
 Foto / photo: Marjorie Brunet Plaza



# NICOLÁS LAMAS



# PHILIP TOPOLOVAC

Philip Topolovac' künstlerische Praxis ist durchaus divers: Angewandter Modellbau wird ein Medium der Bildhauerei, Strategien der Museologie werden an Artefakten durchexerziert. In *Yesterday was dramatic* inszeniert der Künstler ein Fundstück der urbanen Archäologie wie ein geologisches Relikt. Bei einem der vielen Streifzüge durch die Baugruben Berlins geborgen, ist der Klumpen jedoch kein Produkt natürlicher Prozesse. Das „Gestein“ besteht aus Glasplatten, die durch die enorme Hitze einer Feuersbrunst, ausgelöst durch eines der Flächenbombardements Berlins im Zweiten Weltkrieg, miteinander verschmolzen, in einem Zerstörungshorizont als Erdschicht eingelagert wurden und in der Stadt immer wieder zutage treten – ein gewaltsames Zeugnis des Anthropozäns. Bei Philip Topolovac' *Aggregat* hat sich etwas in den Raum eingenistet, wie ein technologischer Parasit einer fremden Schwarmintelligenz, insektenhaft dezentral organisiert, mit dem Potenzial eines endlosen, tumorartigen Wachstums, bei dem Ruinenhaftes auf sich im Aufbau Befindendes trifft. Topolovac zieht dabei auch Analogien zu den allgegenwärtigen, alles durchdringenden, jedoch unsichtbaren Strukturen digitaler Technologien, die nicht mehr nur erweiterte anthropogene Werkzeuge sind, sondern die neuronalen Netzwerke des menschlichen Wirtes als Ressource nutzen. Der Künstler bedient sich dabei einer Technik aus dem vor-digitalen Zeitalter, bevor CGI (Computer Generated Imagery) den analogen Modellbau in der Produktion von Sci-Fi-Filmen verdrängt hat. Dabei wurden im Maßstab verkleinerte Modelle mittels Beleuchtung und Kameraführung derart inszeniert, dass beim Publikum der Eindruck monumentaler Strukturen entstand.

6

*Philip Topolovac's artistic practice is notably diverse: applied model-making becomes a medium of sculpture and strategies of museology are tested on artefacts. In Yesterday Was Dramatic, the artist stages a found object of urban archaeology as a geological relic. Recovered during one of many excursions through Berlin's construction sites, the lump is not the result of natural processes. The "stone" consists of glass panes that were fused together by the extreme heat of the firestorms caused by the Allied blanket bombing of Berlin during the Second World War. Embedded as a destruction layer within the soil, this layer repeatedly resurfaces across the city – a violent testimony of the Anthropocene.*

26

*In Philip Topolovac's Aggregate, something has nested within the exhibition space, like a technological parasite of an alien swarm intelligence: insect-like, decentralised and endowed with the potential for endless, tumour-like growth, where the ruinous collides with what is still in the process of becoming. Topolovac also draws analogies to the ubiquitous, all-pervasive yet invisible structures of digital technologies, which are no longer merely extended anthropogenic tools but exploit the neural networks of the human host as a resource. To this end, the artist employs a technique from the pre-digital era, before CGI (computer-generated imagery) displaced analogue model-making in the production of science-fiction films. Scaled-down models were staged through lighting and camera work in such a way that audiences perceived them as monumental structures.*



**AGGREGAT / AGGREGATE, 2014**  
Serie / Series from 2009–21  
Skulptur, Schaumkernpappe, Kunststoff, Holz, LED /  
sculpture, foam core board, plastic, wood, LED  
160 × 305 × 180 cm  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Philip Topolovac



**YESTERDAY WAS DRAMATIC, 2018**  
Skulptur, Glasfundstück, Sockel, Metallständer /  
sculpture, found glass object, plinth, metal stand  
140 × 80 × 80 cm  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Philip Topolovac



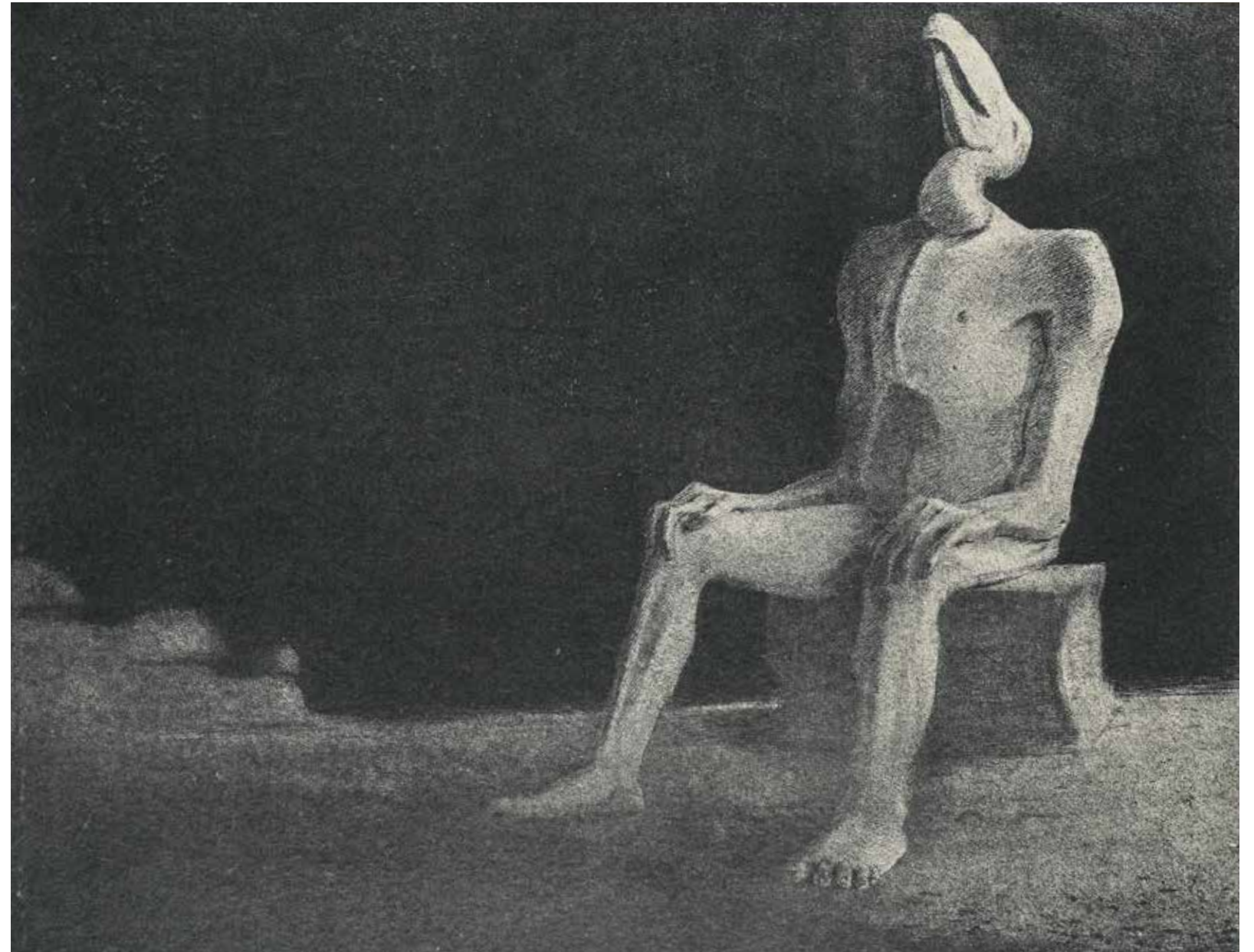
Alfred Kubins Grafik *Vergangenheit (Vergessen – Versunken)* stammt aus seinem ersten großen Mappenwerk – die sogenannte „Weber-Mappe“ wurde, durch den Verleger Hans von Weber unterstützt, 1903 veröffentlicht. Thematisch zieht sich eine düstere Stimmung durch die fünfzehnblättrige Mappe aus dem Frühwerk Kubins: Tod, Hungersnot, Angst und allerlei Bedrohungen machen den dargestellten Menschen und menschenähnlichen Wesen zu schaffen. Die gezeichneten Szenen schwanken dabei zwischen Dystopie und harter Realität, symbolistischer Darstellung und surrealistischer (Alb-)Traumwelt. In der hier gezeigten Grafik steht ein geierköpfiges Mischwesen im Fokus: Dieses findet sich in sitzender Pose wie ein archaisches Götzenbild am rechten Bildrand wieder, den Kopf in den Nacken gelegt und im schwarzen Hintergrund verschwindend. Kubins Wesen erscheint als abgemagerter, passiver Protagonist, der kaum mehr Einfluss auf das Erlebte hat. Barbara Eschenburg schreibt über den hinnehmenden Charakterzug in Kubins Werk: „Nicht die Beherrschung der Visionen, sondern das Beherrschtsein von ihnen ist nun das Thema.“

Obwohl Paul Klees *Angelus Novus* als „Engel der Geschichte“ ein gänzlich anderes Erscheinungsbild hat, scheint Walter Benjamins Beschreibung auch auf Kubins Protagonisten übertragbar: Den kaum sichtbaren leeren Blick gen Vergangenheit gewandt, wird die dargestellte Figur von der umliegenden Dunkelheit verschluckt und ihrer Handlungsmacht gänzlich beraubt. Geschichte bedeutet dabei eine Aneinanderreihung konstanter Katastrophen, die eine positive Zukunftsschreibung und den Fortschrittsgedanken der Moderne grundsätzlich infrage stellen.

7

*Alfred Kubin's drawing Past (Forgotten – Sunken) originates from his first major portfolio work – the so-called Weber Portfolio, published in 1903 with the support of Hans von Weber. A dark atmosphere runs throughout this fifteen-sheet portfolio from Kubin's early period: death, famine, fear and a wide range of threats afflict the human and quasi-human figures depicted. The drawn scenes oscillate between dystopia and harsh reality, between symbolist imagery and a surrealist (nightmarish) dream world. In the drawing shown here, a vulture-headed hybrid creature stands at the centre of attention. It appears seated at the right edge of the image like an archaic idol, its head tilted back and fading into the black background. Kubin's figure emerges as an emaciated, passive protagonist who has little to no agency over what is being experienced. Barbara Eschenburg writes of this receptive, acquiescent trait in Kubin's work: "It is no longer the mastery of visions, but being mastered by them that becomes the theme."*

*Although Paul Klee's Angelus Novus has a wholly different appearance, Walter Benjamin's description nonetheless seems transferable to Kubin's protagonist: with its barely visible, vacant gaze turned towards the past, the figure is swallowed by the surrounding darkness and entirely stripped of its capacity for action. History thus appears as a succession of constant catastrophes, fundamentally calling into question any positive narration of the future and the modern idea of progress.*



**VERGANGENHEIT (VERGESSEN – VERSUNKEN)  
PAST (FORGOTTEN – SUNKEN)**  
aus: Weber Mappe, Blatt 15 / in: Weber Portfolio, plate 15, 1903  
Lichtdruck auf Büttenpapier / collotype on laid paper  
32 × 36.6 cm  
Lentos Kunstmuseum Linz  
© Bildrecht, Wien 2026

# ALFRED KUBIN





# MARKUS

Das Schicksal und lange Nachleben von Artefakten spielt eine zentrale Rolle in Proscheks künstlerischer Praxis. In *Traveller* sehen wir schemenhaft das Skelett eines Wesens, fötenhaft eingepackt in eine anthropomorphe Gestalt. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch das Nichtmenschliche der Überreste; eine Röntgenaufnahme eines mumifizierten Falken, der den Ägyptern als Inkarnation des Gottes Horus galt. Der technologische Blick radioaktiver Isotope zeigt uns das, was vor unserem Blick für immer verborgen sein sollte, eingewickelt in Leinen und Harze und bestattet in einer Nekropole am Rande der Wüste. Proschek inszeniert diese historische Röntgenaufnahme wie auf einem medizinischen Lichtkasten. Dieser besteht jedoch nicht aus Milchglas, sondern aus Alabaster, einem Material, das bereits im alten Ägypten wegen seiner Transluzenz für Grabbeigaben und Sarkophage geschätzt wurde. Technisch erschlossene Archäologie trifft auf ein geologisches Material, ein steinerner Himmel, in dem der Falke zu schweben scheint wie eine Sonde auf der Reise durch die Zeitalter. Körper, Gegenstände und deren Abbildungen hatten in der ägyptischen Kosmologie Anteil an einer gemeinsamen höheren, überzeitlichen Realität, einer Art Wesensseele – ein Konzept, das wahrscheinlich Platos Ideenlehre grundlegend beeinflusste.

8

*The fate and long afterlife of artefacts play a central role in Proschek's artistic practice. In Traveller, we vaguely discern the skeleton of a being, wrapped foetus-like in an anthropomorphic form. On closer inspection, however, the non-human nature of the remains becomes apparent: an X-ray image of a mummified falcon – an animal revered by the ancient Egyptians as an incarnation of the god Horus. The technological gaze of radioactive isotopes reveals what was meant to remain forever hidden from sight, wrapped in linen and resins and buried in a necropolis at the edge of the desert. Proschek stages this historical X-ray image as if on a medical lightbox. Yet this lightbox is made of alabaster rather than frosted glass, a material already prized in ancient Egypt for its translucency and used for grave goods and sarcophagi. Technologically mediated archaeology thus encounters a geological material: a stony sky in which the falcon appears to float, like a probe travelling through the ages. Bodies, objects and their images shared in Egyptian cosmology a common, higher, atemporal reality – a kind of essential soul, a concept that likely had a formative influence on Plato's theory of ideas.*

**TRAVELLER, 2025**  
historische Röntgenaufnahme einer Falkenmumie / historical X-ray of a mummified falcon  
(Ägypten, 4.–1. Jahrhundert v. Chr. / Egypt, 4th–1st century BC)  
Lichtkasten mit Steinplatte (Alabaster) / lightbox with stone slab (alabaster)  
50 × 30 × 9 cm

# PROSCHEK



# NIKA NEELOVA

Neelovas Werke wirken oft wie eine zeitgenössische Form der Alchemie, angesiedelt zwischen forschungsbasierten Prozessen der Wissenschaft und der metaphysischen Suche nach Sinn mittels Assoziation und Intuition. So behauptet sich das Objekt in ihrer Bildhauerei als Materialisierung des Prozesses und wird zu einer eigenständigen Entität. Materialien aus unterschiedlichen Kontexten und Zeitebenen begegnen sich auf einem imaginären Feld, das den Begriff der Gegenwart in die Tiefenzeit (Deep Time) ausdehnt.

In der Ausstellung durchdringt eine Version von *Beghost* die zentrale Wand, die Grenzen der Architektur ignorierend. Sie wirkt wie von einem Pilz-Rhizom befallen odervon den Zweigen einer Kletterpflanze überwuchert, die eine Ruinenlandschaft zu bedecken beginnen. Hier ist eine Rose keine Rose mehr; die Dornen der kopflosen Triebe sind durch versteinerte Haifischzähne ersetzt, teils von Arten, die seit Millionen von Jahren ausgestorben sind. Die Ähnlichkeit von Dornen und Zähnen ist kein Zufall. Beide Konzepte sind das Resultat einer analogen Evolution mit dem Zweck, Fleisch zu durchdringen. Dieser Austausch von Materialien erweitert die vielfältigen Bedeutungen, die Rosen in mythologischen und kulturellen Kontexten hatten und immer noch haben.

*Second Sight* basiert auf dem anatomischen Modell eines Auges aus dem 18. Jahrhundert, das sich im medizinhistorischen Museum Josephinum in Wien befindet. In dieser Arbeit untersucht Neelova die Analogien zwischen der Entwicklung der Glastechnologie und dem Sehsinn. Das Auge ist unser Tor zum Universum, so wie Linsen unsere technologischen Prothesen sind, die es uns ermöglichen, das zu erforschen, was jenseits unserer visuellen Wahrnehmung liegt. Doch dieses Auge ist anders – schwarz und undurchsichtig wie John Dees Obsidianspiegel, es dringt kein Licht ein und aus, wie im Ereignishorizont eines Schwarzen Lochs; eine Metapher für den indifferenten Blick des Universums.

9

*Neelova's works often seem like a contemporary form of alchemy, set in between the research based processes of science and the metaphysical quest for meaning through association and intuition. Thus, through her work as a sculptor, the object asserts itself as the materialisation of the process, becoming an entity in its own right. Materials from different contexts and time scales encounter each other on an imaginary field that stretches the notion of presence into deep time.*

*In the exhibition a version of Beghost penetrates the central wall, ignoring the boundaries set by the architecture, which seems infested by the rhizome of a fungus or the branches of a creeper beginning to cover a landscape of ruins. Here a rose is not a rose, the thorns of the headless stems are substituted with fossilised shark teeth, some of species extinct for millions of years. The similarity of thorns and teeth is no coincidence, both concepts evolved in an analogue evolution to cut through flesh. This act of replacement adds a new aspect to the different connotations roses had and still have in mythological and cultural contexts.*

*Second Sight is based on an 18th-century anatomical model of an eye kept at the medical history museum Josephinum in Vienna. In this work Neelova investigates the analogies of the evolution of glass technology and the sense of sight. The eye is our portal to the universe, as lenses are our technological prosthetics that enable us to explore what is beyond our visual scale. Though this version of an eye is different – black and opaque, like John Dee's obsidian mirror – no light enters or leaves from inside, like the event horizon of a black hole; a metaphor for the indifferent gaze of the universe.*

25

**BEGHOST**, 2025  
fossile Haifischzähne, Epoxidton, Ölfarbe /  
fossilized shark teeth, epoxy clay, oil paint  
variable Maße / varying dimensions  
Courtesy Nika Neelova und / and NIKA Project Space

**SECOND SIGHT**, 2025  
handgeblasenes schwarzes Glas / hand-blown black glass  
Durchmesser / diameter 28 cm, fünf Einzelteile / five separate parts  
Privatsammlung / private collection  
Courtesy Nika Neelova und / and NIKA Project Space  
Foto / photo: Alex Kostromin



# ANGELIKA



UNTITLED (SECESSION) 2, 2017  
Metallgerüst, Gussand / metal framework, casting sand  
Courtesy Angelika Loderer  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Matthias Bildstein, Ausstellungsansicht / exhibition view Secession Wien 2017

# LODERER

Fragil und ephemer erscheinen Angelika Loderers skulpturale Sand-Stelen. Ein dünngliedriges Eisengerüst bildet die Basis für das Werk, feiner Sand wird in die vom Gerüst vorgeschlagene Form gepresst. Die vorgefundene Prekarität ist dabei jedoch nicht ganz so instabil, wie sie auf den ersten Blick erscheint, denn der verwendete Sand ist ein spezieller Quarzsand, der in der Metallgießerei verwendet wird und eine erstaunliche Stabilität aufweist. Das Werk referiert durch die verwendeten Materialien den eigenen Prozessablauf: Der spezielle Sand ist für den Metallguss erforderlich, seine Verwendung ist im Endprodukt aber eigentlich nicht mehr sichtbar. Parallelen zur Gesteinsbildung drängen sich auf: Durch Druck wird der Sand zu festen Sedimentschichten gepresst, dabei entsteht ein Übergang vom Ephemeren hin zur kompakten, finalen Form. Frühere geologische Anschauungsobjekte wurden ebenso nach diesem Verfahren angefertigt – so konnten komplexe Vorgänge der Gebirgsbildung simuliert werden. Obwohl der Quarzsand erstaunlich fest ist, kann er aber doch keine vollständige Stabilität garantieren; die Möglichkeit, dass sich Teile des Werkes lösen und eine unberechenbare Evolution der Arbeit auslösen, ist stets vorhanden. Als industriell verwendetes Produktionsmaterial kann man den Gussand im Kontext der Ausstellung thematisch im Anthropozän situieren: Die Spuren unserer Produktionsprozesse sind bereits messbar in geologische Schichten vorgedrungen und haben sich dabei längst der menschlichen Kontrolle entzogen.

10

*Fragile and ephemeral in appearance, Angelika Loderer's sculptural sand stelae rest on a slender iron framework that forms the work's underlying structure, into which fine sand is compacted according to the form suggested by the armature. Yet the apparent precariousness is not quite as unstable as it first seems: the sand used is a special quartz sand employed in the metal foundry and possesses remarkable stability. Through its materials, the work thus refers to its own processual logic. This specific sand is indispensable to metal casting, even though it disappears from view in the final product. Parallels to geological formation readily suggest themselves: under pressure, loose sand is compressed into solid sedimentary layers, marking a transition from the ephemeral to a compact, seemingly final form. Early geological teaching models were produced using similar methods, allowing complex processes of mountain formation to be simulated. Despite its surprising firmness, the quartz sand cannot guarantee absolute stability. The possibility that parts of the work may detach and trigger an unpredictable evolution of the sculpture is always present. As an industrial production material, the casting sand can be situated within the thematic context of the Anthropocene: the traces of our production processes have already become measurable within geological strata, long since slipping beyond human control.*



# STROMATOLITH

**STROMATOLITH / STROMATOLITE**  
ca. 500 Millionen Jahre alt (Kambrium), Westsahara /  
approx. 500 million years old (Cambrian), Western Sahara  
45 × 34 cm  
Foto / photo: Reinhard Haider



Stromatolithen gehören zu den ersten Spuren von Leben auf unserem Planeten. Die ältesten entdeckten Strukturen aus dem Präkambrium werden auf ein Alter von bis zu 3,5 Milliarden Jahren datiert. Sie wurden (und werden) in flachen Meeren von Mikroorganismen (meist Cyanobakterien) gebildet. Diese betreiben tagsüber Fotosynthese und scheiden dabei als Abfallprodukt einen Schleim aus Polysacchariden ab. Dieser fängt Sedimentpartikel ein, während seine mikrobielle Zersetzung zusammen mit dem CO<sub>2</sub>-Entzug durch die Cyanobakterien auch die Entstehung einer dünnen Kalkschicht auf der Oberfläche begünstigt und so die angelagerten Partikel zementiert. Der Stromatolith wächst dadurch Schicht für Schicht in Richtung des Sonnenlichts. Der Metabolismus dieser Gebilde setzte auch ein Element frei, das diesen Planeten radikal verändern sollte: Sauerstoff, der bis dahin fast nur chemisch gebunden vorkam. Die Anreicherung dieses Elements im Wasser und der Atmosphäre bildete die Grundvoraussetzung für die Entstehung mehrzelliger tierischen Lebens. Der Stoffwechselprozess der Atmung wurde damit möglich, bei dem wiederum Kohlendioxid freigesetzt wird, das der Fotosynthese erneut zur Verfügung steht. Die Anwesenheit des chemisch hochreaktiven Sauerstoffs hatte auch massive Auswirkungen auf die chemische Zusammensetzung der Meere; bis dahin im Wasser gelöstes Eisen oxidierte und setzte sich in massiven Sedimentschichten ab. Diese Lagerstätten sind bis heute die ergiebigsten Quellen von Eisenerz für die Stahlindustrie.

II

*Stromatolites are among the earliest traces of life on our planet; the oldest known structures from the Precambrian are dated to be up to 3.5 billion years old. They were (and continue to be) formed in shallow seas by microorganisms – primarily cyanobacteria. In daylight, these organisms carry out photosynthesis and secrete a polysaccharide-rich slime as a waste product. This slime traps sediment particles, while its microbial decomposition, together with the removal of CO<sub>2</sub> by the cyanobacteria, promotes the formation of a thin layer of limestone on the surface, cementing the accumulated particles. In this way, the stromatolite grows layer by layer towards the sunlight. The metabolism of these organisms also released an element that would radically transform the planet: oxygen, which until then had existed almost exclusively in chemically bound forms. The accumulation of oxygen in the oceans and the atmosphere created the fundamental precondition for multicellular animal life. It enabled the metabolic process of respiration, which in turn releases carbon dioxide and makes it available once again for photosynthesis. The presence of this highly reactive element also had profound effects on the chemical composition of the oceans: iron that had previously been dissolved in seawater oxidised and settled into massive sedimentary layers. These deposits remain, to this day, the richest sources of iron ore for the steel industry.*

# STROMATOLITE



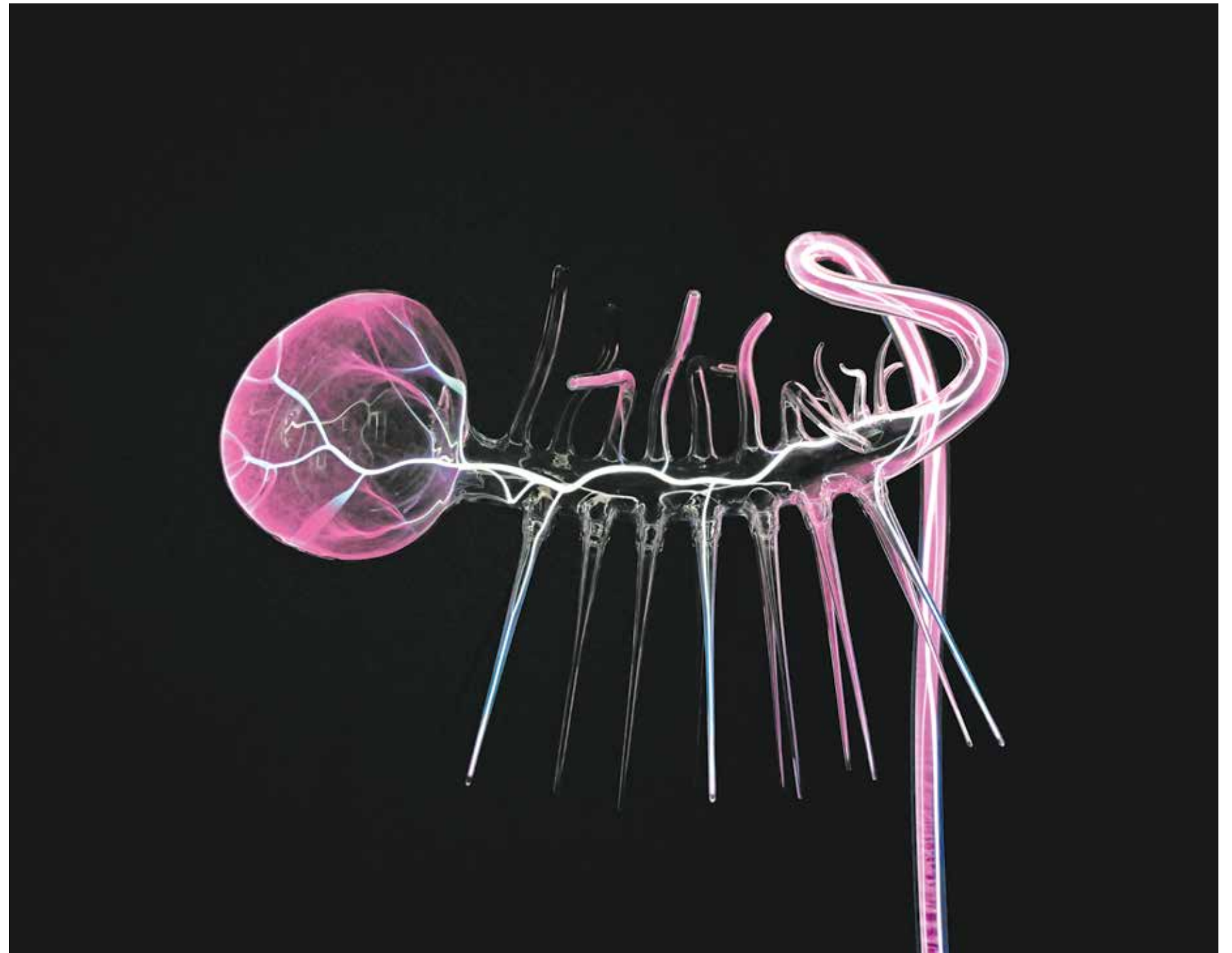
# MARTIN WALDE

1909 entdeckte der Paläontologe Charles Walcott in Kanada eine Fossilien-Lagerstätte aus dem Kambrium (530 Millionen Jahre), den sogenannten Burgess Shale (Burgess-Schiefer). Die Besonderheit der dort gefundenen Fossilien ist, dass in dem feinen Schiefer auch die Abdrücke von Weichteilen erhalten sind. Sie sind Zeugen der sogenannten „Kambrischen Explosion“, der Evolution einer Vielzahl komplexer mehrzelliger Organismen in einer für geologische Zeiträume relativ kurzen Zeit. Einige der entdeckten Fossilien waren jedoch in ihrem Körperbau so fremdartig, dass sie sich der eindeutigen Zuordnung in eine der bekannten Tierklassen verweigerten. So wurde der „Hallucigenia“ benannte Fund zuerst auf seinen Stacheln stehend rekonstruiert, später auf seinen tentakelartigen Fortsätzen sich fortbewegend. Es sind diese Unsicherheit und Unschärfe der Zuschreibung und Einordnung, die Martin Walde als Künstler, der sich bevorzugt mit den Wechselwirkungen von Wahrnehmung, Kunst, Technik, Natur und Wissenschaft auseinandersetzt, seit 1986 an diesem Fossil fasziniert. Seine *Hallucigenia*-Rekonstruktionen bestehen aus dünnwandig geblasenen Glaskörpern, die mit verschiedenen Edelgasen gefüllt sind und durch Hochfrequenztechnik zum Leuchten gebracht werden. Sie stehen in ihrer Materialität durchaus in der Tradition der Reproduktion fragiler, ephemerer Weichtiere für naturwissenschaftliche Sammlungen mittels raffinierter Glasbläserkunst. Walde führt uns mit *Hallucigenia* exemplarisch vor Augen, wie unsere Sinneswahrnehmungen von Dingen immer an Interpretationen geknüpft sind, und wie diese Interpretationen mit Verunsicherung einhergehen, wenn sich keine Eindeutigkeit herstellen lässt. Das Objekt vor uns wird damit zum Unding.

12

*In 1909, C. Walcott discovered a fossil site from the Cambrian period (530 million years ago) in Canada, known as the Burgess Shale. The remarkable feature of the fossils found there is that the fine shale also preserves the imprints of soft tissues. They bear witness to the so-called “Cambrian Explosion”, the rapid evolution of a wide variety of complex multicellular organisms within a relatively short geological period. Some of the fossils discovered, however, were so alien in their body structure that they could not be clearly assigned to any known animal class. For instance, the specimen named Hallucigenia was initially reconstructed standing on its spines, and only later shown moving on its tentacle-like appendages. It is precisely this uncertainty and ambiguity of attribution and classification that has fascinated Martin Walde, an artist who has primarily explored the interactions of perception, art, technology, nature and science since 1986. His Hallucigenia reconstructions consist of thin-walled blown-glass bodies filled with various inert gases and made to glow using high-frequency technology. In their materiality, they are firmly rooted in the tradition of reproducing fragile, ephemeral soft-bodied animals for scientific collections through sophisticated glassblowing techniques. With Hallucigenia, Walde demonstrates how our sensory perceptions of objects are always tied to interpretation – and how this interpretation becomes destabilised when clarity can no longer be established. The object before us thus transforms into the Unding – a “non-thing.”*

UBIQ\_X, 2021  
Borosilikatglas, Ne, Xn, Glaskörper /  
borosilicate glass, Ne, Xn, glass body  
Courtesy Martin Walde und / and Galerie Krinzinger Wien  
© Bildrecht, Wien 2026





12.755.000.000 DAYS / LENTOS, 2022  
Ultra-HD-Video, Farbe /  
Ultra HD video colour  
Leihgabe / on loan from the artist



Die mit Spezialisierung einhergehende klare Trennung von Wissenschaft und Kunst ist ein Konzept der Aufklärung – eine Kategorisierung, die bereits früh von Künstlern (und auch Künstlerinnen, zum Beispiel Maria Sibylla Merian) zum Nutzen der Forschung immer wieder aufgelöst wurde. Im Werk von Martin Dammann fließen mehrere Betätigungsfelder ineinander: Der Archivar trifft auf den Maler, der Konzeptkünstler auf den Amateurpaläontologen.

In 12.755.000.000 Days / Lentos inszeniert Dammann von ihm entdeckte Schädel von ausgestorbenen Ur-Säugetieren und einer Schildkröte aus den fossilführenden Schichten Wyomings (US) in einer Videoinstallation. Die Fossilien sind noch unpräpariert mit der Matrix des Gesteins verbunden und schweben scheinbar im leeren Raum. Assoziationen zu Aufnahmen von Asteroiden oder Szenen aus Sci-Fi-Filmen drängen sich auf; jedes Objekt ist eine kleine Welt für sich, aus der „Deep Time“ in den „Deep Space“ transferiert. Zwölf Milliarden siebenhundertfünfundfünfzig Millionen Tage – das entspricht den fast 35 Millionen Jahren, vor denen diese Tiere gelebt haben, jenseits aller Zeitkategorien, die wir uns tatsächlich vorstellen können.

*The specialisation and clear separation of science and art is a concept of the Enlightenment – a categorisation that was already challenged early on by artists (including women artists such as Maria Sibylla Merian), who repeatedly dissolved these boundaries in the interest of research. In the work of Martin Dammann, several fields of activity converge: the archivist meets the painter, the conceptual artist the amateur palaeontologist.*

13

*In 12,755,000,000 Days, Dammann stages skulls of extinct early mammals and a turtle that he himself discovered in the fossil-bearing strata of Wyoming (USA) within a video installation. The fossils remain unprepared, still embedded in the surrounding rock matrix, and appear to float in an empty space, evoking associations with images of asteroids or scenes from science-fiction films. Each object becomes a small world of its own, transferred from deep time into deep space. Twelve billion seven hundred and fifty-five million days: this corresponds to the 34 million years that have passed since these animals lived – beyond any temporal categories we are truly able to imagine.*

# MARTIN DAMMANN

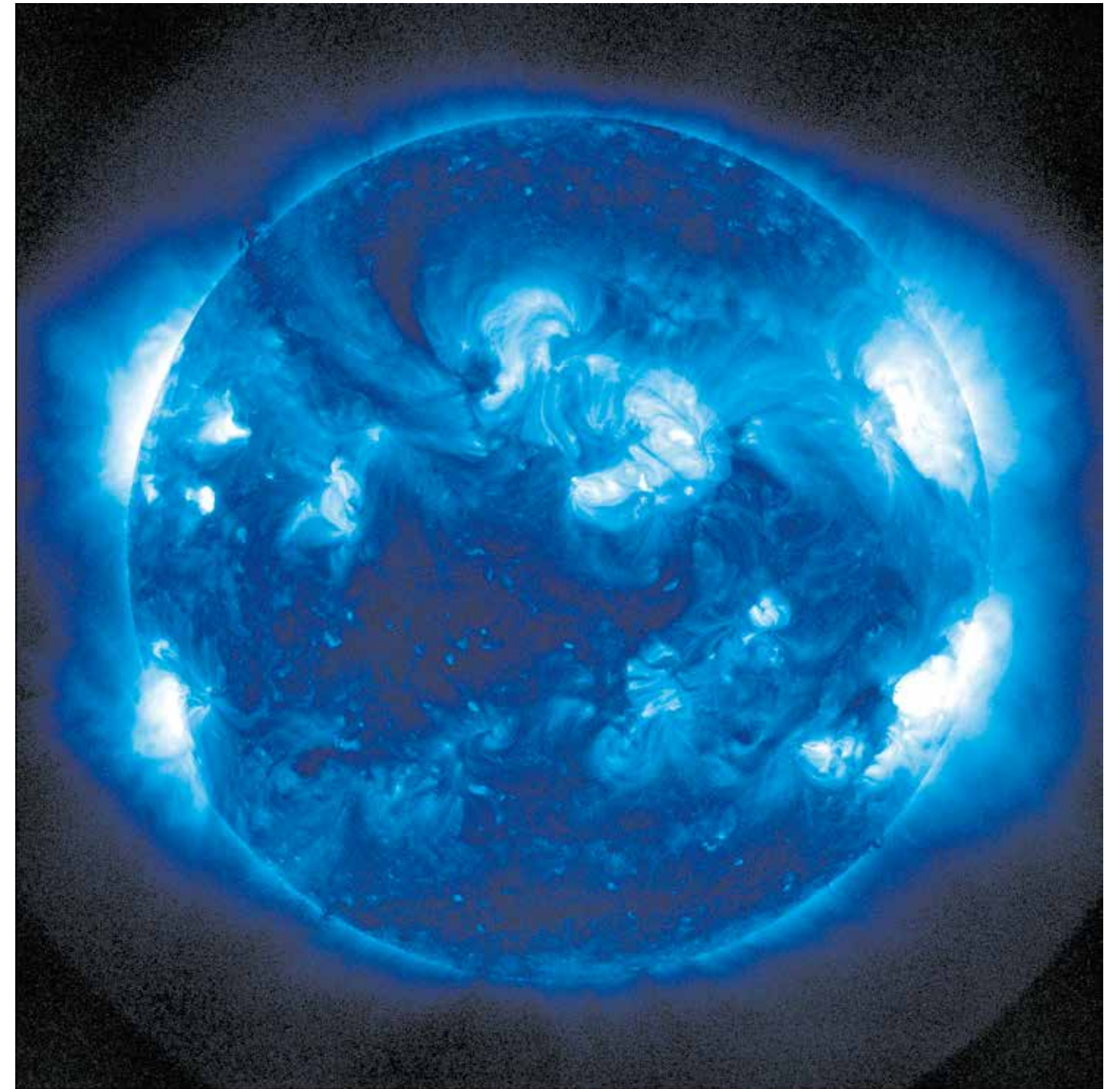
# KATHARINA

Katharina Sieverding zeigt, aus 200.000 NASA-Satellitenaufnahmen zusammengesetzt, eine konstruierte Oberfläche der Sonne, die deren Erscheinungsbild zwar nicht eins zu eins darstellt, aber die Kraftlinien des solaren Magnetfeldes für unsere menschliche Wahrnehmung begreifbar macht. Die Blaufärbung des sonst eigentlich vor Hitze glühenden Sterns ergibt sich durch den wissenschaftlichen Zugang zum Bildmaterial: Der Farbfilter ermöglicht eine Betrachtung der von der SDO-Sonde aufgenommenen Bilder, die sonst mit freiem Auge nicht erkennbar wären. Die Projektion dieses zwischen Wissenschaft und Kunstprojekt changierenden Werkes ruft zum Diskurs auf: Das Universum ist für die meisten (nicht ins Weltall reisenden) Menschen nur durch Bildmaterial erfahrbar – wie wird dieses erstellt und wo sind die Grenzen der Darstellung? In welcher Weise ist unser Zugang zum Weltall von dieser Vermittlung geprägt? Bereits die großformatige Präsentation und das surreale Abbild lassen das Gefühl einer unheimlichen Übermächtigkeit dieses Zentralgestirns aufkommen. Während die Videoarbeit faszinierend anzusehen ist, erzählt sie auch von der Erhabenheit der für uns meist unverständlichen Vorgänge im Universum.

14

*Composed from 200,000 NASA satellite images, Katharina Sieverding presents a constructed surface of the sun – one that does not depict its appearance as is, yet renders the lines of force of the solar magnetic field perceptible to human vision. The blue coloration of the sun, which normally glows with intense heat, results from the scientific handling of the image material: the colour filter makes it possible to view aspects of the SDO probe's recordings that would otherwise remain invisible to the naked eye. The projection of this work, which oscillates between scientific documentation and artistic project, calls for reflection: for most people (who do not travel into space), the universe is accessible only through images – how are these produced, and where are the limits of representation? How is our perception of outer space shaped by this mediation? The large-scale presentation and the surreal rendering already evoke a sense of the uncanny and overwhelming power of this central star. While the video work is visually captivating, it also speaks to the sublimity of the largely incomprehensible processes that govern the universe.*

DIE SONNE UM MITTERNACHT SCHAUEN /  
LOOKING AT THE SUN AT MIDNIGHT  
SDO/NASA (BLUE), 2010–15  
Digitale Filmprojektion / digital film projection  
231 min, loop  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Klaus Mettig



# SIEVERDING



# KLEMENS BROSCH

Schon während seiner Studienzeit galt der junge Klemens Brosch als absolutes Zeichengenie – obwohl er nur 32 Jahre alt wurde, umfasst sein Œuvre mehrere Tausend fein ausgearbeitete Zeichnungen. Broschs kurzes Leben war von großem Leid geprägt – der Künstler litt schon früh an einer Lungenkrankheit, war morphium- und kokainsüchtig und durch einen Kriegseinsatz schwer traumatisiert. Dieser düstere Lebensweg spiegelte sich auch in seinen Werken wider. Einsame Landschaften, grauenerregende Kriegsszenen und dystopische Weltanschauungen sind zentrale Themen seiner Kunst. Eines seiner wenigen farbigen Gemälde mit dem Titel *Sternwarte* zeigt die große Faszination des Menschen für das unbekannte Universum. Mehrere Personen – so klein, dass man sie vor dem Hintergrund des alles überspannenden Sternenhimmels kaum erkennt – bewegen sich von einer Sternwarte wegführend in Richtung unendlicher kosmischer Weiten. Das zweite in der Ausstellung gezeigte Werk Broschs wendet den Blick zurück in weit entfernte Zeiten, in der Urwesen – in diesem Fall Dinosaurier – eine Welt beherrschen, in der die Menschheit noch nicht existierte. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass Brosch in seinem Gemälde, der Evolutionsrealität trotzend, dennoch einen Menschen versteckt, der sich wie ein ungewünschter Parasit an einem Dinosaurierhals festklammert.

15

1

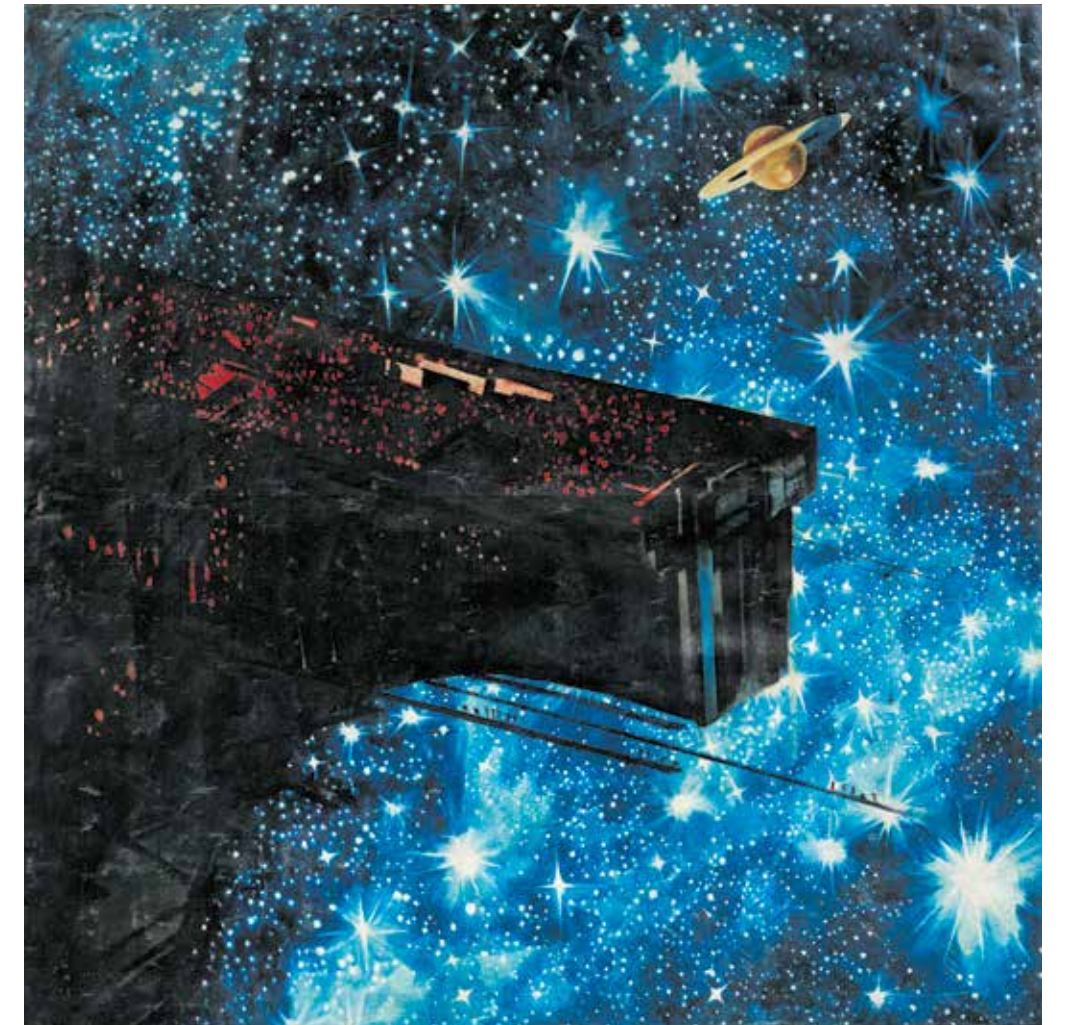
*Already during his studies, the young Klemens Brosch was considered an extraordinary drawing prodigy – although he died at just 32 years old, his oeuvre comprises several thousand meticulously executed drawings. Brosch's short life was marked by great suffering: he developed a lung disease early on, became addicted to morphine and cocaine, and was severely traumatized by his deployment in the war. This dark trajectory is also reflected in his works. Solitary landscapes, horrifying war scenes, and dystopian worldviews are central themes in his art.*

*One of his few colour paintings, titled Observatory, reveals humanity's profound fascination with the unknown universe. Several figures – so small that they are barely recognisable against the vast backdrop of the star-filled sky – move away from an observatory towards the infinite expanses of the cosmos.*

*The second work by Brosch shown in the exhibition turns its gaze back to distant times, when primordial creatures – in this case, dinosaurs – ruled a world in which humankind did not yet play a part. Only at second glance does one realise that, defying evolutionary reality, Brosch has nonetheless hidden a human figure in his painting – clinging to the neck of a dinosaur like a parasite.*

*Sternwarte / Observatory, 1926*  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
120,5 × 119 cm  
Nordico Stadtmuseum Linz  
Foto / photo: Reinhard Haider

*Ichthyosaurier rot / Red Ichthyosaurs, 1926*  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
134 × 497 cm  
Nordico Stadtmuseum Linz  
Foto / photo: Norbert Artner





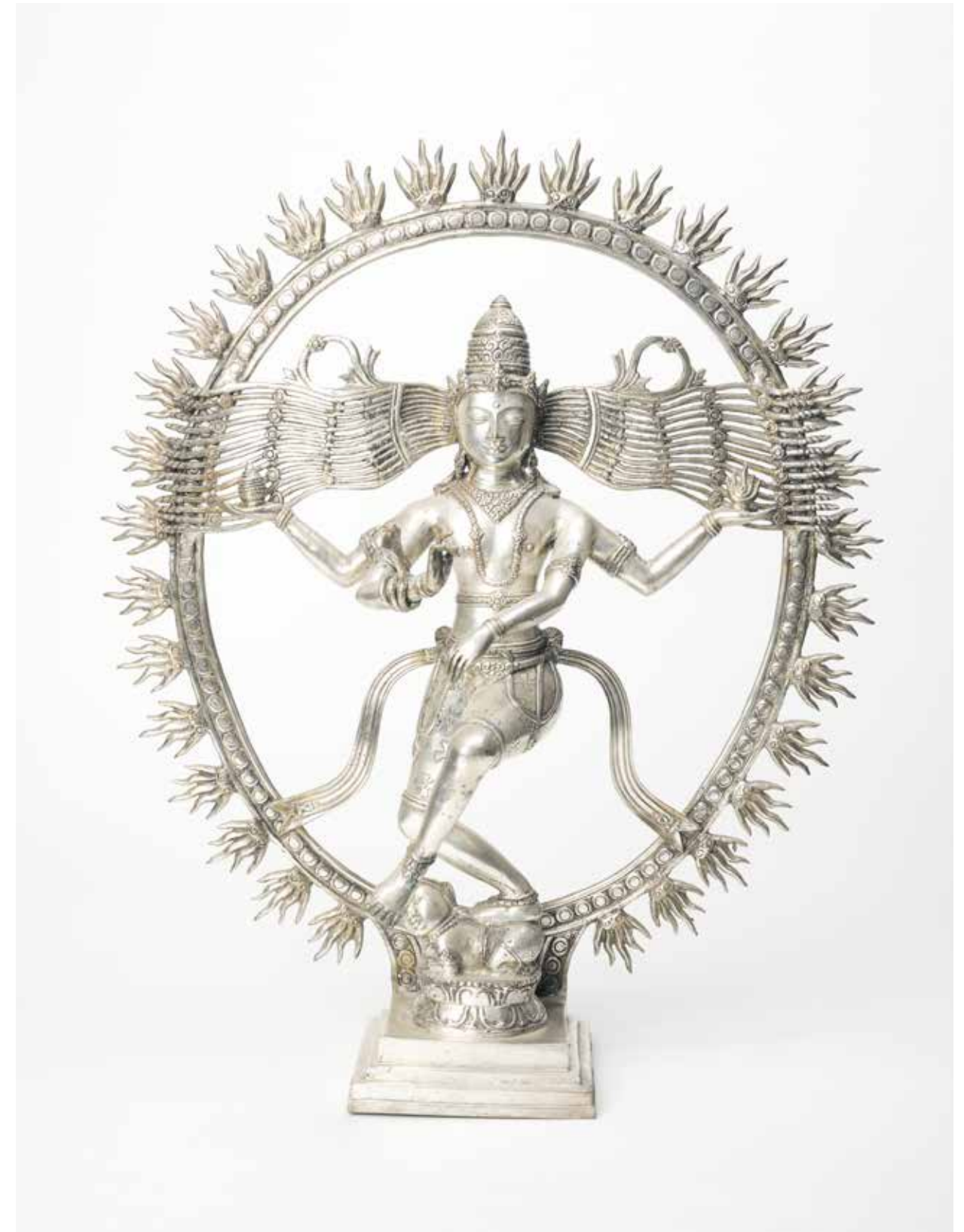
# SHIVA NATARAJA

Über hinduistische Kosmologie zu schreiben, ist unweigerlich zur Unzulänglichkeit und Unvollständigkeit verurteilt, keine autoritative Quelle hat das letzte Wort, alternierende Interpretationen fließen ineinander, versickern in den Jahrtausenden vielfältiger religiöser Praxis und treten an anderer Stelle wieder zutage. In der Form des Nataraja (Herr des Tanzes) repräsentiert Shiva die endlosen kosmischen Zyklen von Werden und Vergehen. Shiva ist Teil der Trimurti (Drei Formen), der Vereinigung der drei kosmischen Funktionen der Erschaffung, Erhaltung und Zerstörung in Form der drei großen Götter: Brahma als Schöpfer, Vishnu als Erhalter und Shiva als Zerstörer. Alle drei sind Aspekte des universellen, formlosen Brahman, des höchsten Seienden. Shiva Nataraja wird innerhalb eines Flammenkranzes dargestellt, dem kosmischen Feuer, das alles erschafft und auch wieder in endlosen Kreisläufen vernichtet. Er tanzt siegreich auf dem Zwergendämon Apasmara, der die Ignoranz symbolisiert. Seine obere rechte Hand hält ein Musikinstrument, meist eine Trommel, in unserem Fall ein Muschelhorn; Klang und Rhythmus erschaffen den Kosmos. Seine obere linke Hand hält eine Flamme, die Vernichtung der Welt vor einem Neuanfang. Die untere rechte Hand zeigt das Mudra (die Geste) der intellektuellen Reflexion, die linke untere Hand die Geste des Verborgenen. Im Gegensatz zu westlichen Weltvorstellungen (sowohl religiös als auch säkular), die meist eschatologisch, das heißt als eine endliche, lineare Geschichte mit einer „Erfüllung am Ende der Tage“, hingedacht sind, sind im Hinduismus der permanente Wandel und der Übergang von einem Zustand in einen anderen das vorherrschende Konzept – eine Inspiration für viele Physiker des 20. Jahrhunderts, für deren Beobachtungen sich das newtonsche Weltbild zusehends als unzulänglich erwies.

16

*Writing about Hindu cosmology is inevitably condemned to inadequacy and incompleteness: no authoritative source has the final word, and shifting interpretations flow into one another, seeping through millennia of diverse religious practice and resurfacing elsewhere. In the form of Nataraja (Lord of the Dance), Shiva embodies the endless cosmic cycles of becoming and dissolution. Shiva is part of the Trimurti (the three forms), the union of the three cosmic functions of creation, preservation and destruction in the figures of the three great gods: Brahma as creator, Vishnu as preserver, and Shiva as destroyer. All three are aspects of the universal, formless Brahman, the highest being. Shiva Nataraja is depicted within a ring of flames – the cosmic fire that creates all things and also annihilates them again in endless cycles. He dances triumphantly upon the dwarf demon Apasmara, who symbolises ignorance. His upper right hand holds a musical instrument, usually a drum – here, a conch horn – whose sound and rhythm bring the cosmos into being. His upper left hand holds a flame, signifying the destruction of the world in preparation for a new beginning. The lower right hand forms a mudra (gesture) of intellectual reflection, while the lower left hand makes the gesture of concealment.*

*In contrast to Western worldviews – both religious and secular – which are largely eschatological, conceiving history as a finite, linear progression culminating in a “fulfilment at the end of days”, Hinduism is governed by the concept of perpetual transformation and the transition from one state to another. This notion proved inspirational for many physicists of the twentieth century, for whom the Newtonian worldview increasingly revealed itself to be inadequate to their observations.*



**SHIVA NATARAJA**  
Indien, 19./20. Jahrhundert / India, 19th–20th century  
Bronze, verzinkt / bronze, tinned  
65 × 55 × 25 cm  
Foto / photo: Reinhard Haider



# MICHAŁ

**FALLENDER METEORIT UND EINE HAND**  
**FALLING METEORITE AND A HAND, 2024**  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
130 × 100 cm  
Leihgabe des Künstlers / on loan from the artist

**LANDSCHAFT MIT BERGEN UND EINEM KOMETEN**  
**LANDSCAPE WITH MOUNTAINS AND A COMET, 2020**  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
80 × 110 cm  
Leihgabe des Künstlers / on loan from the artist



Auf den ersten Blick scheinen sich die Gemälde von Michał Zawada nahtlos in die lange Tradition der europäischen Landschaftsmalerei einzufigen. Die Landschaft als autonomes Motiv taucht in der Kunst der frühen Neuzeit auf, zu einem Zeitpunkt, als bereits fast jedes Gebiet unberührter Natur durch den Eingriff des Menschen zur Kulturlandschaft verändert wurde, mit teils gravierenden Auswirkungen auf Ökosysteme. In der Romantik wird diese vermeintliche Natur zum Sehnsuchtsort, an dem das Erhabene noch unverfälscht erlebbar sei, oder zur Projektionsfläche nationaler Identität. Zawadas Landschaften jedoch brechen mit dem Idyll, sie haben etwas Beunruhigendes, die menschenleeren Szenarien wirken oft wie vor oder nach einer Katastrophe. Es ist jedoch eine Katastrophe ohne Drama: gemalte stoische Indifferenz, als ob der menschliche Blick bereits abwesend wäre. Manchmal ist der Verfremdungseffekt offensichtlicher: Surreale Elemente und Bildkombinationen (zuweilen dringt dabei auch ein ironisch-dunkler Humor des Künstlers durch) und unnatürliche Atmosphären brechen den Realismus zu einer delirierenden Dramaturgie, die das Publikum verunsichert zurücklässt.

17  
27

*At first glance, the paintings of Michał Zawada appear to fit seamlessly into the long tradition of European landscape painting. The landscape as an autonomous motif emerged in early modern art at a time when almost every area of untouched nature had already been transformed into cultivated landscape through human intervention, often with severe consequences for ecosystems. During the Romantic era, this idealised image of nature became a place of longing, a realm thought to offer an unadulterated experience of the sublime, or a projection surface for national identity. Zawada's landscapes, however, break with the idyll: they possess something unsettling, and the uninhabited scenes often appear as if they are set before or after a catastrophe. Yet this is a catastrophe without drama – painted stoic indifference, as though the human gaze were already absent. At times, the effect of estrangement is more overt: surreal elements and combined images (through which the artist's darkly ironic humor occasionally surfaces) and unnatural atmospheres fracture realism into a delirious dramaturgy that leaves the audience unsettled.*

Wir danken dem Polnischen Kulturinstitut herzlich für die Unterstützung /  
We would like to thank the Polish Cultural Institute for the support.

# ZAWADA





# METEORITEN

Der Fall des Hraschina-Meteoriten wurde am 26. Mai 1751 um 18 Uhr bei Hrašćina, etwa 60 Kilometer nordöstlich der heutigen kroatischen Hauptstadt Zagreb, von mehreren Augen- und Ohrenzeugen beobachtet. Kunde von dem Vorfall gelangte auch an den kaiserlichen Hof in Wien, woraufhin der naturwissenschaftlich interessierte Kaiser Franz I. Stephan vom bischöflichen Konsortium in Agram eine Untersuchung dieses Ereignisses anforderte. Das Zagreber katholische Kapitel schickte das größte geborgene Meteoritenfragment zusammen mit dem Bericht („Protokoll von Bischof Klobuczezky und Generalvikar Wolfgang Kukuljević“) an den kaiserlichen Hof in Wien. Der Meteorit wurde in der Schatzkammer in Wien deponiert und anschließend an das Hofmuseum, das heutige Naturhistorische Museum Wien, übergeben. Hraschina wurde damit zum „Gründungsmeteoriten“ einer der umfangreichsten und renommiertesten Meteoritensammlungen der Welt. Eisenmeteorite wie Hraschina und der 1981 gefallene Acuña sind Kernfragmente von Planetoiden, die bei Kollisionseignissen während der Entstehung unseres Sonnensystems zerstört wurden. Diese Himmelskörper waren bereits groß genug, dass die Hitze von zerfallenden radioaktiven Isotopen ausreichte, um das gesamte Material aufzuschmelzen, sodass durch die Gravitation ein Differenzierungsprozess einsetzte, bei dem sich ein Kern aus den schweren Elementen – vor allem Eisen und Nickel – bildete. Die Kenntnisse, die wir über unseren Erdkern (trotz der direkten Unzugänglichkeit für die Forschung) besitzen, wurden größtenteils aus der Meteoritenforschung abgeleitet. Auf dem vorliegenden angeschliffenen und geätzten Fragment von Acuña sind die typischen Widmanstätten-Strukturen zu sehen: Folgen der Kristallisation des Materials bei extrem langsamen Abkühlungsprozessen im Inneren des Planetoiden.

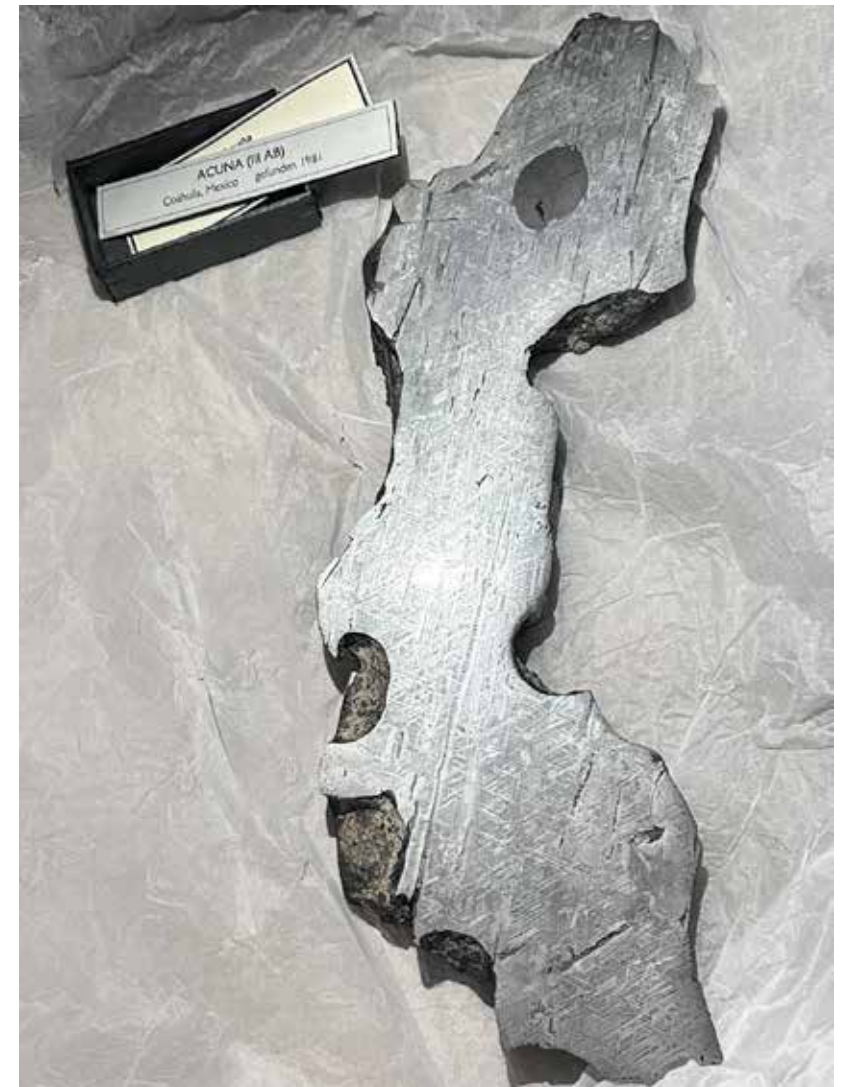
18

*The fall of the Hrašćina meteorite was observed by numerous eye- and earwitnesses at 6 p.m. on 26 May 1751, near Hrašćina, a village approximately 60 kilometres north-east of what is now the Croatian capital Zagreb. News of the incident reached the imperial court in Vienna, prompting the scientifically minded Emperor Francis I Stephen to request an official investigation from the episcopal consistory in Agram (Zagreb). The Zagreb Catholic Chapter sent the largest recovered fragment of the meteorite together with a written report (“Protocol of Bishop Klobuczezky and General Vicar Wolfgang Kukuljević”) to the imperial court in Vienna. The meteorite was deposited in the imperial treasury and subsequently transferred to the Hofmuseum, today’s Natural History Museum in Vienna. Hrašćina thus became the “founding meteorite” of one of the world’s most extensive and renowned meteorite collections. Iron meteorites such as Hrašćina and Acuña are fragments of the cores of planetesimals that were destroyed in collision events during the formation of our solar system. These celestial bodies had already reached a size at which the heat generated by the decay of radioactive isotopes was sufficient to melt the entire material. As a result, gravitational differentiation occurred, leading to the formation of a core composed of heavy elements – primarily iron and nickel. Much of what we know about Earth’s core, despite its inaccessibility to direct scientific research, has been derived from meteorite studies. On the present polished and etched fragment of Acuña, the characteristic “Widmanstätten structures” are visible, formed through the crystallisation of the material during extremely slow cooling processes within the interior of the planetesimal.*



Abguss Meteorit Hraschina / Cast of the Hraschina meteorite  
IID Eisenmeteorit / iron meteorite  
vermutlich / presumably 1955  
historisches Gipsmodell / historic plaster model  
Leihgabe / on loan from NHM Wien / Vienna

Fragment des Meteoriten Acuña / Fragment of the Acuña meteorite  
Eisenmeteorit / iron meteorite (Typ / type IIIAB)  
gefunden / found in 1918 in Acuña, Mexiko / Mexico  
36,5 × 12 × 2,2 cm  
Leihgabe und Foto / loan and photo: NHM Wien / Vienna



# METEORITES



# ALBRECHT

Albrecht Dürers *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 (die Jahreszahl ist auch im „magischen Quadrat“ auf dem Stich zu finden) ist wohl eine seiner bekanntesten grafischen Arbeiten. Die komplexe Ikonografie des Kupferstichs ist voller Symbole, Embleme und Allegorien, deren unterschiedliche Deutungen anzuführen hier den Rahmen sprengen würde. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky sah in dem Werk eine Darstellung der *Melencolia artificialis*, einer Künstlermelancholie, die nicht depressiv, sondern genial ist, aber, vom Planeten Saturn beeinflusst, zur Schwermut neigt. Im linken oberen Teil ist ein kometenhafter Himmelskörper zu sehen – im Mittelalter oft als Vorzeichen bevorstehenden Unheils gedeutet. Die Geologin Ursula Marvin vom Smithsonian Astrophysical Observatory hat dieses abgebildete Gestirn als den Meteoriten von Ensisheim gedeutet, der am 7. November 1492 nahe dem besagten Ort im Elsass niederging. Dürer hielt sich zu der Zeit im rund 40 Kilometer entfernten Basel auf und könnte von dem Ereignis, wenn auch nicht als direkter Augenzeuge, zeitnah erfahren haben. 1494 (oder 1497) malte er ebenso einen explodierenden Himmelskörper auf die Rückseite seines Gemäldes *Büßender Hieronymus*, das sich zurzeit in der National Gallery in London befindet. *Melencolia I* hat im Kontext unserer Ausstellung auch die Funktion eines Leitbildes: eine Hommage an künstlerisches Schaffen, das den Blick in den Abgrund nicht meidet, sondern mit Perlen aus dem Dunklen zurückkehrt, angesichts der eigenen Vergänglichkeit und Bedeutungslosigkeit im endlosen Kosmos.

19

*Albrecht Dürer's Melencolia I from 1514 (the date also appears in the "magic square" within the engraving) is arguably one of his most famous graphic works. The complex iconography of the copper engraving is rich in symbols, emblems and allegories, whose various interpretations would exceed the scope of this text. The art historian Erwin Panofsky understood the work as a representation of melencolia artificialis – an artistic melancholy that is not depressive but ingenious, yet, under the influence of the planet Saturn, inclined towards pensiveness. In the upper left section, a comet-like celestial body can be seen, which in the Middle Ages was often interpreted as an omen of impending disaster. Ursula Marvin of the Smithsonian Astrophysical Observatory has identified this depicted phenomenon as the Ensisheim meteorite, which fell near the town on 7 November 1492. At the time, Dürer was staying in Basel, approximately 38 kilometres from Ensisheim, and may have learned of the event shortly thereafter, even if he was not a direct eyewitness. In 1494 (or 1497), he also painted an exploding celestial body on the reverse of his Penitent Saint Jerome, now held in the National Gallery, London. Within the context of our exhibition, Melencolia I also functions as a guiding image: a homage to artistic practice that does not shy away from gazing into the abyss, but returns with pearls from the dark – fully aware of its own transience and insignificance within the endless cosmos.*

**MELENCOLIA I**, 1514  
Kupferstich / copper engraving  
24,2 × 19,1 cm  
Privatleihgabe / private loan

# DÜRER

37

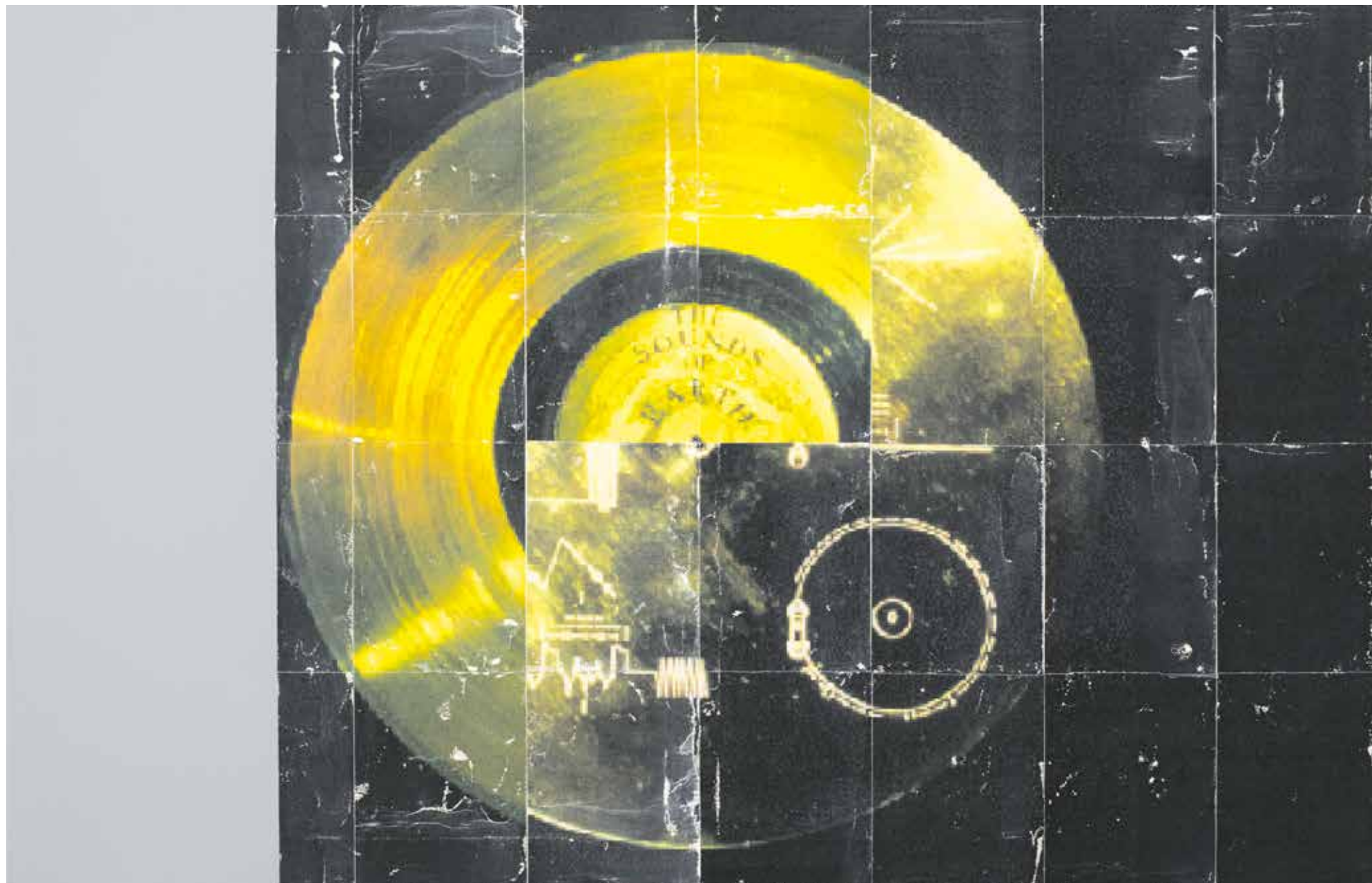


38



# MARK FRIDVALSZKI

**CCFOO9-BMP (THE VOYAGER LEGACY, 1995), 2025**  
 Pigmenttransfer, Acryl auf Leinwand /  
 pigment transfer, acrylic on canvas  
 65 x 100 cm  
 Leihgabe des Künstlers / loan from the artist und / and Vintage Gallery Budapest



1989 feiert die Menschheit einige Meilensteine: Während der „Second Summer of Love“ die Rave-Kultur groß macht, geht der Berliner Mauerfall als Synonym für die Hoffnung auf Freiheit und das Ende des Kalten Krieges in die Geschichte ein. Gleichzeitig passiert die Raumsonde Voyager 2 die Grenzen unseres Sonnensystems und entschwindet in für uns nicht mehr fassbare Entfernungen. Sie war 1977, beladen mit einer die menschlichen Errungenschaften vermittelnden goldenen Schallplatte, ins All geschickt worden, um extraterrestrischen Lebensformen auch weit nach dem Verschwinden der Menschheit einen Beleg für unsere Existenz und unsere Leistungen zu bieten – eine wohl etwas naive anthropozentrische Annahme, dass unsere semantischen Systeme universell lesbar wären.

Diese zeitlich parallel verlaufenden Entwicklungen finden ihren Weg in das Werk Mark Fridvalszkis, der den „Voyager Golden Record“ malerisch interpretiert und dabei den Zeitgeist einfängt: Die Darstellung der goldenen Schallplatte spielt mit einer nostalgisch-technologischen, an die 1990er-Jahre erinnernden Pixelästhetik und ist zugleich von der technologie- und zukunftsbegeisterten Glitch- und DIY-Ästhetik der Clubkultur geprägt.

Basierend auf dem Text Barnabás Zemlényi-Kovács zur Ausstellung /  
 Based on Barnabás Zemlényi-Kovács' exhibition text for the 2025 exhibition  
*Born in Transition*, Studio Hanniball, Berlin 2025.

*In 1989, humanity celebrated several milestones: while the Second Summer of Love propelled rave culture into the mainstream, the fall of the Berlin Wall entered history as a synonym for hope, freedom and the end of the Cold War. At the same time, the space probe Voyager 2 crossed the boundaries of our solar system and disappeared into distances no longer comprehensible to us. Launched in 1977 and carrying a golden phonograph record designed to convey humanity's achievements, it was sent into space to offer extraterrestrial life – long after the possible extinction of humankind – evidence of our existence and accomplishments; a perhaps somewhat naïve, anthropocentric assumption that our semantic systems would be universally legible.*

**20** *These temporally parallel developments find their way into the work of Mark Fridvalszki, who interprets the “Voyager Golden Record” and captures the spirit of the time with painterly devices. The depiction of the golden record plays with a nostalgic technological pixel aesthetic reminiscent of the 1990s, while simultaneously being shaped by the technology- and future-oriented glitch and DIY aesthetics of club culture.*



# NATALIA

Das Konzept des Flüssigen und Fließenden spielt in der Praxis von Natalia Domínguez Rangel sowohl in ihrer Arbeit als klassisch ausgebildete Komponistin als auch als Bildhauerin eine wesentliche Rolle. Glas ist ein ungewöhnliches Material unter den Feststoffen, es besitzt keine kristalline Struktur, sondern ist eine „unterkühlte Flüssigkeit“, eine amorphe Substanz, die nicht mehr fließt. Domínguez Rangel kreiert daraus Strukturen, die ein wesentliches Merkmal von Lebewesen aufweisen: eine Membran, die Inneres vom Äußeren trennt, manchmal verbunden durch eine Öffnung, durch die beide Räume kommunizieren. Flüssigkeit ist, soweit wir wissen, auch eine Grundbedingung für die Entstehung von Leben, da sich nur in ihr Moleküle frei bewegen und re-kombinieren können. Im Laufe der Evolution nahmen Lebewesen beim Landgang das sichere Meer eingekapselt mit sich, zuerst als durch eine Schale geschütztes Ei, später in der Form des Uterus. Domínguez Rangel kombiniert in *We Will Never Know* ein Objekt, das sich auf unbestimmte nichtmenschliche Zeiträume hin im Status des Werdens befindet oder etwas ausbrütet, mit Tonaufnahmen, die sowohl aus der Tiefsee als auch aus dem Inneren ihres eigenen Körpers stammen; beides Schallräume, die sich der menschlichen Wahrnehmung entziehen.

21

*The concept of the liquid and the fluid plays a central role in Natalia Domínguez Rangel's practice, both in her work as a classically trained composer and as a sculptor. Glass is an unusual material among solids; it has no crystalline structure but is rather an "undercooled liquid", an amorphous substance that no longer flows. Domínguez Rangel creates from it structures that display a fundamental characteristic of living beings: a membrane that separates the interior from the exterior, sometimes connected by an opening through which the two spaces communicate. As far as we know, liquid is also a basic condition for the emergence of life, as only in this state can molecules move freely and recombine. Over the course of evolution, when living beings moved onto land, they carried the safe sea with them, initially as an egg protected by a shell, later in the form of the uterus. In *We Will Never Know*, Domínguez Rangel combines an object that exists in an indeterminate, non-human timeframe in a state of becoming or incubation with sound recordings taken both from the deep sea and from within her own body – both soundscapes that elude human perception.*

**WE WILL NEVER KNOW**, 2026  
geblasenes Glas, Neonlicht, Mixed Media /  
blown glass, neon light, mixed media  
Höhe / height 67,5 cm, Durchmesser / diameter 35 cm  
Courtesy Natalia Domínguez Rangel  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Simon Veres



# DOMÍNGUEZ RANGEL

# CHIN TSAO

**JACK**, 2022  
Keramik / ceramic  
60 × 41 × 30 cm  
Courtesy Galerie Martin Janda  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Manuel Carreon Lopez / Kunstdokumentation.com

**YUNIK**, 2022  
Keramik / ceramic  
88 × 60 × 58 cm  
Courtesy Galerie Martin Janda  
© Bildrecht, Wien 2026  
Foto / photo: Manuel Carreon Lopez / Kunstdokumentation.com



Chin Tsaos Keramikobjekte bewegen sich zwischen ästhetischen Auffassungen westlicher und östlicher Tradition und stellen gleichzeitig in ihrer überladenen Form- und Farbgebung den ultra-zeitgenössischen Druck der ständigen Reizüberflutung dar. In Form eines der fragilsten, traditionsreichsten und alltäglichsten Materialien der Menschheit – Keramik – stellen *Jack*, *Ophalian* und *Yunik* die Frage, ob wir uns als Spezies in unserer derzeitigen Lebensweise nicht einer Selbstsabotage bis hin zur „Alienation“ unterziehen. Die drei Plastiken können in sich als Werk gesehen werden oder als Teil der Installation *EUTOPIA* (ein Amalgam aus „Utopia“ und „Europa“, Zweiteres zugleich einer der galileischen Monde des Jupiters und mythologische Namenspatronin des Kontinents Europa), die 2022 im Wiener Projektraum Echo Correspondence gezeigt wurde. *EUTOPIA* wurde im Außenbereich ausgestellt, die Keramikformen ragten in einer Gruppierung erekt aus dem Gras und erschienen dabei wie unbekannte exotische Pflanzen oder Sci-Fi-Protagonist:innen, die aus ihrem eigentlichen Habitat entfernt und willkürlich verpflanzt wurden. In ihrer Präsenz evozieren die drei Plastiken eine Welt, in der die Natur zur ungreifbaren und jenseits von menschlichen Logiken mutierenden Instanz wird. Eine Körperlichkeit andeutend, aber sich gleichzeitig destabilisierend aus dieser windend, visualisieren Tsaos Plastiken eine unkenntliche, fast unheimliche Existenz, die sich der menschlichen Deutungskraft entzieht.

*Chin Tsao's ceramic objects move between Western and Eastern traditions of aesthetic perception, while simultaneously expressing – through their formal construction and chromatic excess – the ultra-contemporary pressure of constant sensory overload. Taking the form of one of humanity's most fragile, tradition-laden and mundane materials – ceramic – Jack, Ophalian and Yunik pose the question of whether, in our current way of life, we as a species are subjecting ourselves to a form of self-sabotage that leads to alienation.*

*The three sculptures can be understood either as autonomous works or as part of the installation EUTOPIA (an amalgam of utopia and Europa, a Galilean moon of Jupiter and the mythological namesake of the European continent), which was shown in 2022 at the Vienna project space Echo Correspondence. EUTOPIA was installed outdoors: the ceramic forms rose erect from the grass in a clustered formation, appearing like unfamiliar exotic plants or sci-fi protagonists removed from their original habitat and arbitrarily transplanted. In their presence, the three sculptures evoke a world in which nature becomes an elusive force, mutating beyond human logic. Suggesting corporeality while simultaneously destabilizing and twisting away from it, Tsao's sculptures visualise an ungraspable, almost uncanny form of existence that resists human interpretation.*

22



H. R. Gigers *Xenomorph* wurde durch Ridley Scotts Film *Alien* (1979) wohl zu Recht zu einer der ikonischen Schöpfungen des Horror- und Sci-Fi-Genres, indem es die Vorstellung eines außerirdischen Wesens in der Populärkultur nachhaltig prägte. Dabei kam Giger über Umwege zur Produktion von *Alien*: Er hatte den Drehbuchautor Dan O'Bannon bei den Vorbereitungen zu Alejandro Jodorowskys (nie realisierter) Filmadaption von *Dune* getroffen, für die er das Setdesign entwerfen sollte.

Der für *Alien* entstandene Entwurf des *Xenomorph* (griech. fremdförmig) geht auf Gigers Gemälde *Necronom IV* (1976) zurück, in dem der verlängerte Schädel noch sehr eindeutig phallisch zu lesen ist. Giger gelingt es, subversiv Urängste und Obsessionen des Publikums zu evozieren; die Darstellung des fiktiven Lebenszyklus der Kreatur dockt dabei an unbewusste Phobien von (männlicher) Penetrationsangst bis hin zum Motiv der *Vagina dentata* an. Das Wesen erscheint als parasitärer Hybrid aus Artefakt und untotem Organismus, unbekannter Technologie und Lebewesen, menschlichem Wirtsorganismus und Alien. Diese Unbehagen auslösende Vermischung von Gegensätzen ist auch in der Materialität präsent: Feuchter Schleim trifft auf metallische Strukturen, Transparenz auf reflektierend schwarze Oberflächen. So wird Gigers *Xenomorph* zum Subjekt eines verdichteten kosmischen Horrors.

23

*H. R. Giger's Xenomorph, rightly regarded as one of the most iconic creations of the horror and science-fiction genres, became widely known through Ridley Scott's film Alien (1979), profoundly shaping the popular-cultural imagination of extraterrestrial beings. Giger's involvement in the production of Alien came by a circuitous route, after he met the screenwriter Dan O'Bannon during the preparations for Alejandro Jodorowsky's never-realised film adaptation of Dune, for which Giger was to design the set.*

*The Xenomorph design developed for Alien derives from Giger's painting Necronom IV (1976), in which the elongated skull can still be read very clearly as phallic. In a subversive manner, Giger succeeds in evoking primal fears and obsessions of the audience; the depiction of the creature's fictional life cycle taps into unconscious phobias ranging from (male) fears of penetration to the motif of the vagina dentata. The creature appears as a parasitic hybrid of artifact and undead organism, unknown technology and living being, human host body and alien. This discomfort-inducing fusion of opposites is also present in its materiality: moist slime meets metallic structures, transparency encounters reflective black surfaces. In this way, Giger's Xenomorph becomes the subject of a condensed cosmic horror.*



**XENOMORPH (SCHÄDEL / SKULL)**, 2017  
Polyesterharz und Holz / polyester resin and wood  
30 × 91 × 40 cm  
Edition: 0564/1000  
Leihgabe / on loan from HR Giger Museum

# H.R. GIGER





**WITHOUT THE BLOOD BOND, THE ARCH WOULD FALL**, 2025  
 Glasfaser, Resin, Tinte, Aluminium, Stahl, Motorradteile /  
 glass fiber, resin, ink, aluminium, steel, horn, motorcycle parts  
 160 x 40 x 80 cm  
 Leihgabe / on loan from Sophia Gatzkan  
 © Bildrecht, Wien 2026  
 Foto / photo: Luka Naujoks

Mensch, Maschine, Hybrid, Alien: Sophia Gatzkans Skulptur lässt sich nur schwer einer Kategorie oder gar einer Spezies zuordnen. Bereits der Titel *Without the blood bond, the arch would fall* (entlehnt aus Ursula K. Le Guins Roman *The Left Hand of Darkness*) erzeugt ein Gefühl der Unruhe und scheint in einer archaischen Zeitlichkeit verankert zu sein. In seiner Poetisierung des Unheimlichen erfasst der Titel das Werk präzise: Gatzkans grauer Mutant ragt aus der Wand, auf einer Metallsäule montiert, und wirkt wie das körperliche Relikt einer untoten hybriden Kreatur aus einem Albtraum.

Der angedeutete menschliche Brustkorb (von einem realen menschlichen Körper abgegossen) endet in massiven, hornartigen Greifern. Titanstäbe durchstoßen den gesamten Körper und halten seine einzelnen Teile wie Schrauben zusammen – sie erinnern an eine prothetische Konstruktion oder, im Sinne des künstlerischen Konzepts, an eine Wirbelsäulenoperation. Der *arch* (engl. für Bogen) kann daher als Kern eines Körpers gelesen werden – eines Körpers, der in Gatzkans Werk einer permanenten Verstümmelung ausgesetzt ist. Oberfläche und Farbigkeit der Skulptur wirken fahl und fremdartig, zugleich jedoch vertraut und evozieren die Ästhetik von Horror- und Science-Fiction-Wesen. Unweigerlich drängt sich ein Zitat aus H. P. Lovecrafts *The Colour Out of Space* auf: „Something was creeping and creeping and waiting to be seen and felt and heard.“

24

*Human, machine, hybrid, alien: Sophia Gatzkan's sculpture is difficult to assign to a category, or a species. The title Without the blood bond, the arch would fall (loaned from Ursula K. Le Guin The Left Hand of Darkness) already generates a sense of unease and seems anchored in an archaic temporality. In its poeticisation of the uncanny, the title perfectly captures the work: Gatzkan's grey mutant protrudes from the wall, mounted on a metal pillar, and appears like the corporeal remnant of an undead hybrid creature from a nightmare. The suggested human ribcage (cast from a real human body) ends in massive, horn-like graspers. Titanium rods protrude from the entire body, holding its individual parts together like screws, recalling a prosthetic construction or – as in the artist's concept – a spinal surgery. Therefore the "arch" can be read as the core of a body – which in Gatzkan's work is prone to constant mutilation. The surface and coloration of the sculpture appear pallid and alien, yet at the same time familiar, evoking the aesthetics of horror and sci-fi creatures. A quotation from H. P. Lovecraft's The Colour Out of Space comes to mind: "Something was creeping and creeping and waiting to be seen and felt and heard."*

# SOPHIA GATZKAN