

Kunstraum Lakeside

Aktuell

Ausstellungen

Publikationen

Kollaborationen

Permanent

Newsletter

Kontakt

Presse

Über uns

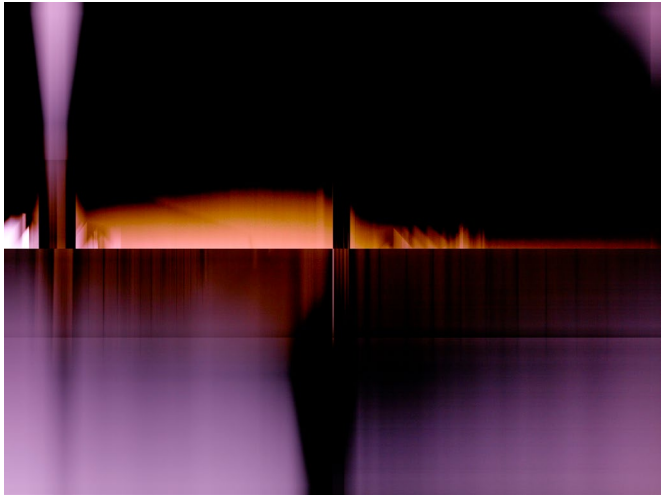
Impressum

English

gGlitch

Herausgegeben von | Edited by
Gudrun Ratzinger & Franz Thalmer







Hier liegt das Paradox: Glitch bewegt, blockiert aber auch. Glitch setzt in Bewegung und erzeugt simultan ein Hindernis. Glitch verleitet und Glitch verhindert.

Damit wird der Glitch zu einem Katalysator, der neue Wege eröffnet, in neue Richtungen weist. [...]

Glitch ist also etwas, das über die technologischen Funktionsweisen im wörtlichen Sinn hinauswirkt:

Es hilft uns, das Scheitern als generative Kraft hochleben zu lassen, eine neue Art, die Welt in Angriff zu nehmen.

Herein lies a paradox: glitch moves, but glitch also blocks. It incites movement while simultaneously creating an obstacle. Glitch prompts and glitch prevents. With this, glitch becomes a catalyst, opening up new pathways, allowing us to seize on new directions. [...] Thus, glitch is something that extends beyond the most literal technological mechanics: it helps us to celebrate failure as a generative force, a new way to take on the world.

Legacy Russell

Inhalt Contents

Gudrun Ratzinger & Franz Thalmeir	Glitch	6
Maruša Sagadin	<i>Dicke Haut, trotzdem ist mir kalt Thick Skin, Yet I'm Cold</i>	12
Olena Newkryta	(IMAGE) (COSMOS) (ZERO) (STAR)	22
Sophie Dvořák	SYNTAX	32
Julius Pristauz	<i>forever more (structural blur)</i>	40
	<i>edging—bodies without orgasms</i>	48
	Apparatus 22	
	Albin Bergström	
	Luca Büchler	
	Monilola Olayemi Ilupeju	
	Francis Whorral-Campbell	
	Kuratiert von <i>Curated by</i> Michal Leszuk	
Jonas Morgenthaler	Gap Gardening	66
Mara Novak	<i>My drink tastes like apocalypse</i>	76
	Glitch	86
	Fotografische Intervention von <i>Photographic intervention by</i> Johannes Puch	
	Impressum	92
	Imprint	

Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair



Glitch

Was, wenn ein vermeintlich stabiles System durch einen klitzekleinen Fehler ins Rutschen gerät oder gar vollends entgleitet? Wenn durch Brüche, Risse und Verwerfungen bisherige Selbstverständlichkeiten und bestimmte Vorannahmen zwar entstellt, aber auch klarer greifbar werden? Wenn durch Hervortreten sonst unsichtbarer Infrastrukturen unbeabsichtigt etwas Neues entsteht? Mit dem Jahresprogramm 2025 konzentriert sich der Kunstraum Lakeside – im 20. Jahr seines Bestehens – unter dem Titel *Glitch* auf die Potenziale von temporären und außerhalb der menschlichen Kontrolle liegenden Störungen. Kurzschlüsse, wie sie unsere technischen Apparate zunehmend produzieren, dienen dabei nur als Ausgangspunkt. Obstruktion steht im Vordergrund, gleichermaßen auf kunstimmanente wie auf gesellschaftliche Fragestellungen bezogen. Wir begreifen den *Glitch* als notwendige, ja willkommene soziale, technologische und kulturelle Unterbrechung des Alltags. Eine Unterbrechung, die der Gewalt des Gleichmachens entgegensteht und Vielfalt in Form von dauerhaften Durchquerungen und Passagen zelebriert. Die für dieses Jahresprogramm ausgewählten Künstler*innen erproben die Notwendigkeit von Fehlern im Sinne der Autorin Legacy Russell, die sie in ihrem Manifest *Glitch Feminismus* als „Zustand der Undurchsichtigkeit“¹ und als „unaufhörliches Schneiden und Nähen, Brechen und Heilen“² ausweist.

What if a supposedly stable system begins to slip, even slips out of hand, because of a tiny little mistake? If ruptures, cracks, and faults not only distort but also make what was previously a matter of course all the more tangible? If the emergence of otherwise invisible infrastructures unintentionally creates something new? In its 2025 annual program *Glitch*—and in the twentieth year of its existence—Kunstraum Lakeside explores the potential of temporary disruptions beyond human control. The short circuits our technical devices increasingly produce are but one starting point. Obstacles are the principle, in both artistic and societal contexts. We see the glitch as a necessary when not welcome social, technological, and cultural interruption of the everyday. An interruption that counters the violence of homogeneity and celebrates diversity in the form of slippery snakes and ladders. The artists selected for this annual program experiment with the necessity of the glitch, which Legacy Russell, the author of *Glitch Feminism*, refers to as a “state of opacity”¹ and an “incessant cutting and stitching, breaking and healing.”²

Maruša Sagadin bearbeitet etwa die Uneindeutigkeit von Raumkategorien und an sie geknüpfte Nutzungsformen. Sie schafft skulpturale Werke, die Räume sowohl akzentuieren als auch für verschiedenartige Nutzungen öffnen und auf diese Weise etablierte Codes unterwandern. Olena Newkryta legt den Fokus auf die Komplexität sozialer Gefüge sowie gemeinschaftlich organisierte Wissensproduktion und beschäftigt sich mit der Frage nach dem Potenzial der Störung, die latent in jeglichen Prozessen der Bild- und Wissensproduktion vorhanden ist. Unter dem Titel *edging—bodies without orgasms* kuratiert Michał Leszuk eine Gruppenausstellung. Er erweitert das Jahresthema um künstlerische Positionen, die die Welt für eine queere Sprache öffnen und an den Rand der hegemonialen Vorherrschaft der Mehrheitsgesellschaft bringen. Jonas Morgenthaler untersucht anhand der von ihm geschaffenen und als solche bezeichneten „xenobjects“ die Wirkkraft von Ausstellungsobjekten auf narrative Systeme und unterminiert damit normative Erzählweisen. Seine Zielsetzung ist dabei, das Verbindende zwischen den Elementen nicht in der Sinnproduktion zu suchen, sondern gerade im Bruch mit den damit einhergehenden Prozessen. Fehlerhafte Mechanismen unserer Wahrnehmung dienen Mara Novak als Metaphern für das globale Phänomen der kognitiven Dissonanz angesichts der anthropogenen Erderwärmung. Dabei drängt sich die Frage auf, ob nicht das vorherrschende Wirtschaftssystem der wahre *Glitch* im planetaren Gefüge ist.

Das Jahresthema bietet auch die Gelegenheit, den Kunstraum Lakeside als Ort zu positionieren, an dem Störungen, Brüche und unerwartete Verschiebungen nicht als Makel verstanden werden, sondern als produktive Impulse in seinem Umfeld und im Begegnen zwischen Künstler*innen und Publikum Wirkung entfalten. Seit 20 Jahren behauptet der Kunstraum Lakeside eine besondere Rolle im Lakeside Science & Technology Park. Er ist ein bewusst eingesetzter *Alien*, ein schwer greifbarer Systemfehler im Gefüge des Technologieareals. Als der Kunstraum im Oktober 2005 nach einer zweijährigen Zusammenarbeit zwischen der Geschäftsführung des Parks, den Kurator*innen Christian Kravagna und Hedwig Saxenhuber sowie dem Künstler Josef Dabernig eröffnet wurde, war genau diese Funktionsweise intendiert. Seither bildet er den Knotenpunkt eines kontinuierlichen künstlerischen Diskurses über techno-sozioökonomische Entwicklungen. Wie schon das Jahresthema *Host* nimmt auch *Glitch* ein Phänomen zum Ausgangspunkt, das zwischen dem Digitalen und Analogen angesiedelt ist und damit dem Selbstverständnis zahlreicher Firmen und Forschungseinrichtungen, die am Campus wirksam sind, entspricht.

Maruša Sagadin, for example, explores the ambiguity of prescribed spatial categories and functionalities. She creates sculptural works that accentuate spaces while opening them to a variety of uses, and as such undermine conventional codes. Olena Newkryta examines the complexity of the social fabric and collaborative forms of knowledge production with a keen eye for the latent potentials of the glitch in all processes of image and knowledge production. Under the title *edging—bodies without orgasms*, Michał Leszuk curates a group exhibition at Kunstraum Lakeside. He expands the annual theme *Glitch* with artistic positions that open the world to a queer language and bring it to the edge of the hegemonic dominance of majority society. Jonas Morgenthaler employs his “*xenobjects*” to investigate the impacts exhibited objects have on narrative systems and to subvert their normative effects. His objective is to identify the underlying connection between the elements not through the production of meaning but by disrupting its very parameters. Malfunctions in human perception serve Mara Novak as metaphors of the global phenomenon of cognitive dissonance regarding anthropogenic global warming. She asks whether our prevailing economic system might be the true glitch in the planetary order.

The annual theme also presents an opportunity to position Kunstraum Lakeside as a place where disruptions, breaks, and unexpected shifts are not seen as flaws but rather as productive impulses for its surroundings and in encounters between artists and visitors. For 20 years, Kunstraum Lakeside has played a special role at the Lakeside Science & Technology Park. It is a deliberately deployed *alien*, an elusive system error in the fabric of the technology park. When the Kunstraum opened in October 2005, following a two-year collaboration between the park’s management, curators Christian Kravagna and Hedwig Saxenhuber, and artist Josef Dabernig, this was precisely the intended function. Since then, it has been the hub of an ongoing artistic discourse about techno-socio-economic developments. Like *Host*, the previous annual theme, *Glitch* also tackles a phenomenon that resides between the digital and analog spheres, and as such echoes the profiles of numerous companies and research institutions that are active on campus.

This positive take on the principle of the glitch also manifests in Kunstraum Lakeside’s most recent permanent works in public space. Julius Pristauz’s *forever more (structural blur)* transforms a single park light into a queer monument. Almost invisible during the day, it only discloses its full chromatic spectrum after dark. This deviation within an infrastructural system points to the reality of queer life between self-assertion and persistent marginalization. Sophie Dvořák’s intervention *SYNTAX*, in

Dieses im positiven Sinn gelesene Prinzip der Störung zeigt sich auch in den jüngsten, permanent im öffentlichen Raum installierten Arbeiten des Kunstraum Lakeside. Julius Pristauz' *forever more (structural blur)* verwandelt eine einzelne Parkleuchte in ein queeres Denkmal. Am Tag nahezu unsichtbar, gibt sie erst in der Dunkelheit ihr farbiges Spektrum preis. Diese Abweichung innerhalb eines infrastrukturellen Systems verweist auf queere Lebensrealitäten zwischen selbstbewusster Behauptung und fortdauernder Ausgrenzung. Sophie Dvořáks Intervention *SYNTAX* wiederum setzt sich mit dem benachbarten Parkhaus auseinander, einem halb-öffentlichen Übergangsort mit seinen informellen Markierungen, amtlich vorgeschriebenen Hinweisschildern und in seiner Einbettung zwischen Architektur und Landschaft. Die Künstlerin entwickelt ein neues Vokabular aus Symbolen und Farbfeldern, die wie rätselhafte kartografische Legenden an den Betonwänden prangen. So entsteht eine Kartierung des Parks und gleichzeitig ein Kommentar zu solchen Vermessungen des Raums.

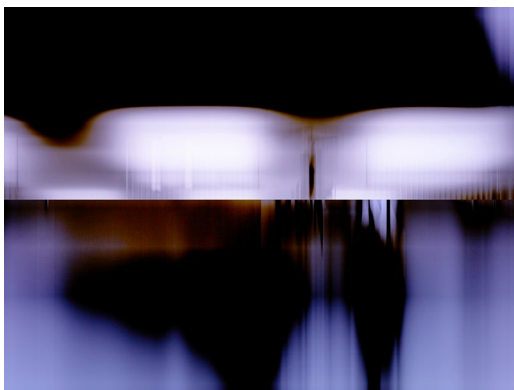
Wir schätzen es sehr, Auseinandersetzungen über den Kunstraum Lakeside, seine Funktionen und seine Bedingungen gemeinsam mit den Künstler*innen zu führen, die unsere Einladung zur Zusammenarbeit angenommen haben. Ebenso dankbar sind wir für die kontinuierliche Unterstützung des Programms durch das gesamte Team. Unser besonderer Dank gilt daher Lea Lugič für die administrative Leitung des Kunstraums und das Ausstellungsmanagement, Johannes Puch für die Fotografie, Fritz Hock und Gerhard Wabnig für die Ausstellungstechnik, Ulrich und Agnes Kehrer für die grafische Gestaltung sowie Christine Schöffler und Peter Blakeney für die Lektorate und Übersetzungen. Und nicht zuletzt möchten wir auf die private und öffentliche Förderfähigkeit verweisen, die es dem Kunstraum Lakeside seit 20 Jahren nicht nur ermöglicht, ein avanciertes Programm vor Ort umzusetzen, sondern es auch nachhaltig in regionalen wie digitalen Kontexten zu verankern. Möge auch in Zeiten schrumpfender Kulturbudgets die Arbeit von Produzent*innen kritischer Kunst und der sie ausstellenden Räume sichergestellt sein.

1 Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. v. Ann Cotten et al, Leipzig: Merve, 2021, S. 71.

2 Russell, S. 74.

turn, is situated in the nearby semi-public parking garage, a transitory space defined by informal markings, officially required signs, and its position between the built environment and surrounding landscape. She developed a new vocabulary of symbols and color fields for the concrete walls that seem like enigmatic cartographic legends—a mapping of the park that simultaneously questions the very nature of measuring space.

We deeply value the opportunities to engage in discussions about Kunstraum Lakeside, its function, and its conditions together with the artists who accepted our invitation to collaborate. We are equally grateful for the entire team's consistent support of the program. Our special thanks go to Lea Lugiarič for administrative and exhibition management of the Kunstraum, Johannes Puch for his photography, Fritz Hock and Gerhard Wabnig for exhibition technics, Ulrich and Agnes Kehrer for graphic design, and Christine Schöffler and Peter Blakeney for copyediting and translations. And last but not least, we would like to acknowledge the private and public funding that has enabled Kunstraum Lakeside to implement an ambitious artistic program on site for 20 years and to anchor it firmly in regional and digital contexts. May producers of critical art and the spaces that exhibit their work continue to thrive even in times of shrinking cultural budgets.



1 Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto*, (Verso, 2020), eBook.

2 Russell.

Maruša Sagadin



Eröffnung, 11. Februar 2025, 18 Uhr
Ausstellung, 12. Februar–21. März 2025

Maruša Sagadin (* 1978 in Slowenien) lebt und arbeitet in Wien.
www.sagadin.at

Opening, February 11, 2025, 6 pm
Exhibition, February 12–March 21, 2025

Maruša Sagadin (b. 1978 in Slovenia) lives and works in Vienna.
www.sagadin.at

Dicke Haut, trotzdem ist mir kalt ***Thick Skin, Yet I'm Cold***

In ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sich Maruša Sagadin mit Skulptur und Fragen zu Raumkonzeptionen. Aus der Beschäftigung mit Bildhauerei und Architektur eröffnen ihre Arbeiten immer auch Diskurse zu kollektiven Räumen. Bei *Dicke Haut, trotzdem ist mir kalt* geht es um Orte unseres alltäglichen Lebens. Die Künstlerin erforscht, wie durchlässig solche Räume sind, und hinterfragt ihre Benutzbarkeit und Funktion. Sie stellt gemeinschaftliche Orte wie Straßenkreuzungen oder Infrastrukturen des öffentlichen Lebens in einen erweiterten Kontext, der gewohnten Wahrnehmungsmustern zuwiderläuft. Diese an feministischen Lesarten der Raumproduktion angelehnte Methode nutzt metaphorische Brüche, um starre Kategorien aufzubrechen und hegemoniale Strukturen für Interventionen zugänglich zu machen. In Sagadins Arbeiten vermittelt sich diese Herangehensweise stets durch eine gewisse Ambiguität, sei es in der Materialität, Sprache oder Farbwahl.

Maruša Sagadin works with sculpture and spatial concepts. With her background in sculpture and architecture, her artistic practice invariably engages in discourses on collective spaces. In the exhibition *Thick Skin, Yet I'm Cold*, the artist explores the permeability of places we encounter on a daily basis, while questioning their usability and function. Communal places, such as street crossings or public infrastructures, are embedded in an expanded context that provokes a break with habitual perceptions. Inspired by feminist readings of spatial production, Sagadin's artistic approach employs metaphorical disruptions to break up entrenched categories and open hegemonic structures to interventions, which manifests as an ambiguity in her works, be it in materiality, language, or choice of colors.

Ausgehend von früheren Überlegungen über das Potenzial, das Lokalitäten oder Infrastrukturen des Alltags wie Sitzbänke oder Gehsteigkanten¹ innewohnt, konzentriert sich die Ausstellung im Kunstraum Lakeside auf das Medium Papier im öffentlichen Raum, konkret auf Werbeplakate: übermalt, zusammengeklebt und an den Rändern mit Alufolie verstärkt, bringt die Künstlerin das Papier in eine solide Form. Das Papier imitiert dann, wenn es aufgehängt, aufgerollt oder gefaltet wird, Strukturen wie Jalousien, Vorhänge oder Paravents – Flächen, die Räume schützen, verdecken, unterteilen oder schmücken. Im Wechsel zwischen Fläche, Raum und Abstraktion erkundet die Künstlerin die verschiedenen Dimensionen des Skulpturalen. Papier ist ihr Material, das durch übereinander aufgetragene Schichten aus Lack und weiteren Papierbögen entsteht. Sie arbeitet mit Elementen des Minimalismus, spielt mit Volumina und strukturellen Formen, die mittels eines pastösen und reliefartigen Farbauftrags und durch das wiederholte Falten des aufgebrauchten Papiers und das Pigmentvolumen Gestalt annehmen. Die Farbwahl – von Gelb zu leuchtendem Blau und Violett bis zu Schwarz – verweist auf den urbanen Raum und seine Subkulturen. Sagadins skulpturale Faltobjekte zeichnen klare Linien und geometrische Formen im Raum und schaffen so eine visuelle Verbindung zwischen Architektur und Design. Papier wird zu einem vielseitigen Medium, das weit mehr ist als nur ein Träger von Informationen. Es wird zu einem eigenständigen Objekt: Die großen, ausdrucksstarken Faltungen und Biegungen bieten neue Deutungsmöglichkeiten. Die Faltechniken verleihen dem Papier eine plastische, haptische Qualität, die dazu anregt, über den funktionalen und ästhetischen Wert von alltäglichen Materialien nachzudenken.

Sagadins Umgang mit Papier lässt sich ebenso als eine Auseinandersetzung mit Fehlfunktionen oder Störungen verstehen, da das Material durch Faltung, Zerreißen und Umgestaltung seine ursprüngliche Funktion und Bedeutung verliert. Ähnlich wie der *Glitch* in einem digitalen System löst sich das Papier aus seinem gewohnten Kontext und mutiert zu einer neuen, unerwarteten Form. „Fehler bringen neue Bewegung in statische Räume; durch diese Bewegung ist ein Fehler schwer zu erkennen, seine Störung dafür allgegenwärtig.“² Mit ihren rechteckig abgeteilten Flächen erinnert die Arbeit *Walls* (2022) an eine Daunentbedeckung oder gepolsterte Wand, die Töne, Stimmen und Geräusche verschlucken könnte. Bauschig und weich, ähnlich den Arbeiten von Alina Szapocznikow, setzt auch hier der für Sagadin bekannte Tenor von Übertreibung und Humor an. „Sie ermutigen die Nutzer:innen, eine persönliche Reaktion zu entwickeln und auszuloten, wie sich ihre gelebten Erfahrungen und ihre jeweils unterschiedlich gearteten und geformten Körper zu diesen Formen und Umgebungen verhalten.“³ Es sind diese kleinen Widersprüche und Ungereimtheiten in ihren Arbeiten – Bühnen ohne Funktion, Dächer mit Löchern oder untragbare Requisiten –, die den Besuch der Ausstellung zu einem performativen Erlebnis machen, an dem die Besucher*innen selbst mitwirken. Die Arbeiten zu berühren, mit ihnen zu verschmelzen und somit Raum einzunehmen, gehört für Sagadin untrennbar zum Kunstwerk. Diese Transformation bricht mit den normativen Erwartungen an Papier als informative Oberfläche und überführt es in eine skulpturale, fast performative Rolle. Mit dem feministischen Ansatz, die Durchlässigkeit von Kategorien, von Räumen oder auch Zuschreibungen

Drawing upon previous reflections on the potentials residing in everyday places or infrastructures, like benches or sidewalk curbs,¹ the exhibition at Kunstraum Lakeside now focuses on the medium of paper in public space, namely advertising posters. The artist paints over the posters and glues them together, reinforcing them with aluminum foil at the edges to form them into shape. When hung, rolled, or folded, the paper resembles objects such as blinds, curtains, or partition screens—surfaces intended to protect, conceal, divide, or decorate spaces. In the interplay between surface, space, and abstraction, Sagadin reveals various dimensions of the sculptural. Paper is her material: layers of paint and other papers are applied one on top of the other. She incorporates gestures of minimalism, playing with the volumes and structural forms that take shape through an impasto and relief-like application of paint and repeated folding while adding paper and pigment layers. The colors chosen—from yellow to a vivid blue and purple to black—resonate with the gamut found in urban space and its subcultures. Sagadin’s sculptural folded objects introduce a visual link between architecture and design by drawing clear lines and geometric shapes in the space. Paper becomes a versatile medium, far more than just a carrier of information, rather an object in its own right: its large, expressive folds and bends invite a wealth of interpretations. The folding techniques lend the paper a sculptural and tactile quality that prompts us to reflect on the functional and aesthetic qualities of everyday materials.

Maruša Sagadin’s manipulations of paper can be read as a take on malfunctions or disruptions, as the material itself is stripped of its original function and meaning through folding, combination, and reconfiguration. Similar to a glitch in digital systems, the paper is displaced from its usual context and transformed into a new, unexpected state. “Errors bring new movement into static space; this motion makes an error difficult to see but its interference ever present.”² With its rectangular, segmented surfaces, *Walls* (2022) conjures the image of a bed quilt or a padded wall that could swallow up sounds, voices, and noises. Bulgy and soft, akin to the works of Alina Szapocznikow, Sagadin asserts her signature tenor of exaggeration and humor. “They empower users to cultivate a personal response and explore how their lived experiences and their bodies, in all shapes and sizes, relate to these forms and environments.”³ It is these subtle contradictions and incongruities in her works—stages without purpose, roofs with holes, unwearable accessories—that turn a visit to the exhibition into a performative experience where the visitors themselves become participants. For Sagadin, touching the works, merging with them, and thereby claiming the space is an integral aspect of the artwork. This transformation breaks with the normative expectations of paper as an information carrier, assigning it a sculptural, almost performative role. Taking this feminist approach to revealing the permeability of categories, spaces, or even standard ascriptions and questioning prescribed classifications, Sagadin wields collective and performative aspects of disruption to access spaces for queer and feminist identities. In this light, the artist’s sculptural works initiate a collective dialogue between material, space, and viewer. The newly connoted paper objects refer to movements and changes in urban space while serving as acts of transformation in themselves. Analogous to the renegotiation of identities and conventions in Legacy Russell’s *Glitch*

aufzudecken und fixe Zuordnungen zu hinterfragen, sind hier also auch kollektive und performative Aspekte des Störens gemeint, die queeren und feministischen Identitäten Räume erschließen. In diesem Sinne initiieren Sagadins Arbeiten einen kollektiven Dialog zwischen Material, Raum und Betrachter*in. Das Papier und die derart umgewerteten Objekte nehmen Bezug auf Bewegungen und Veränderungen im urbanen Raum, sie fungieren als Akte der Transformation. Analog zu Legacy Russells *Glitch Feminismus*, wo Identitäten und Konventionen neu verhandelt werden, fordert uns die Künstlerin auf, gewohnte Sichtweisen auf alltägliche Materialien und urbane Strukturen zu überdenken.

Sagadins Arbeiten kommunizieren dies vor allem durch Mehrdeutigkeit: in ihrem materiellen Erscheinungsbild, in ihrem Gebrauch von Sprache, in ihren Farben. Mit Körperformen wie Nasen und Augen verdeckt die Künstlerin einerseits die für die Stabilität nötigen Schrauben und Nähte, betont diese zweckmäßigen Stellen aber gleichzeitig in postmoderner Faszination, indem sie sie mit Bausteinen wie Spiralen oder Scheren sichtbar hervorhebt. Diese Elemente, die die Künstlerin als „Props“ bezeichnet, scheinen zwar auf den ersten Blick nur flüchtig an den Papieren angebracht, wie lose Hilfsmittel; in Wirklichkeit sind sie jedoch fest mit den Arbeiten verbunden. Humor und Übertreibung sind wichtige Stilelemente ihrer Installationen. Sie kehrt das Große ins Kleine und umgekehrt und kratzt mit ihren Materialexperimenten an der Grenze zu Verwundung und Ekel. Die großen Tropfen an den Innen- und Außenseiten der Fensterscheiben, *Drop (blue)* und *Drop (red)* (2023), erinnern an Pilze; mit ihrer brüchigen, zerfurchten Oberfläche lassen sie an die Anatomie von Herzen oder im Fall des roten Tropfens an einen ausgeweideten Kadaver denken, während sie doch einfache Vergrößerungen von typischen Requisiten aus Sagadins Formenfundus sind.

Die Künstlerin nutzt den Fehler also nicht nur als visuelle Störung, sondern als Konzept, das auf symbolische Weise die Komplexität und Brüche der heutigen Welt widerspiegelt. Indem Maruša Sagadin den *Glitch* als ästhetisches Prinzip in ihre Arbeit integriert, macht sie die Betrachter*innen auf das unbeständige, fluide Wesen der Wahrnehmung aufmerksam und lässt sie die Welt als einen Ort ständiger Veränderung und Unsicherheit begreifen.

(Text: Marie Oucherif)

- 1 Vgl. Marie Oucherif (Hg.), *Maruša Sagadin. Luv Birds in toten Winkeln*, Dortmund: Verlag Kettler, 2023.
- 2 Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. v. Ann Cotten u. a., Leipzig: Merve, 2021, S. 70.
- 3 Persilia Caton, „Warm Hands, Warm Bench“, in: *Maruša Sagadin. Wet Feet*, hg. v. Alenka Gregorič, Ausst.-Kat., Ljubljana: Museum and Galleries of Ljubljana/Cukrama Gallery, 2022, S. 17.



Feminism, the artist challenges us to rethink our habitual manners of encountering everyday materials and urban structures.

Sagadin's works convey this, above all, through their ambiguity: in their material appearance, their use of language, their colors. With bodily features such as noses and eyes, the artist conceals the screws and seams needed for stability, yet at the same time emphasizes these functional details with a postmodern fascination by highlighting them with elements such as spirals or scissors. At first glance, these elements, which the artist calls "props," appear to be attached to the paper only superficially, like loose accessories, but in fact they are firmly anchored. Humor and exaggeration surface once more: she inverts the large into the small and vice versa, nudging us to the borders of trauma and disgust with her material experiments. The large drops on the inside and outside of the window panes, *Drop (blue)* and *Drop (red)* (2023), are reminiscent of mushrooms; their brittle, furrowed surface suggests the anatomy of hearts or, in the case of the red drop, an eviscerated cadaver, but they are merely enlargements of the typical props from Sagadin's inventory of forms. The glitch, for the artist, is not just a visual disruption—it is a concept that symbolically reflects the complexity and disorder in the world today. By integrating the glitch as an aesthetic principle in her work, Maruša Sagadin draws the viewer's attention to the unstable, fluid nature of perception and encourages them to see the world as a place of constant change and uncertainty. (Text: Marie Oucherif)

- 1 Cf. Marie Oucherif (ed.), *Maruša Sagadin. Luv Birds in toten Winkeln* (Verlag Kettler, 2023).
- 2 Legacy Russell, *Glitch Feminism. A Manifesto* (Verso, 2020), 74.
- 3 Persilia Caton, "Warm Hands, Warm Bench," in *Maruša Sagadin. Wet Feet*, ed. Alenka Gregorič, exh. cat. (Museum and Galleries of Ljubljana/Cukrarna Gallery, 2022), 17.









Olena Newkryta



Eröffnung, 8. April 2025, 18 Uhr
Ausstellung, 9. April–23. Mai 2025

Olena Newkryta (* 1990 in der Ukraine) lebt und arbeitet in Wien.
[www.olenanewkryta.com](http://www olenanewkryta.com)

Opening, April 8, 2025, 6 pm
Exhibition, April 9–May 23, 2025

Olena Newkryta (b. 1990 in Ukraine) lives and works in Vienna.
www.olenanewkryta.com

(IMAGE) (COSMOS) (ZERO) (STAR)



Olena Newkryta präsentiert in ihrer Ausstellung *(IMAGE) (COSMOS) (ZERO) (STAR)* verschiedene Arbeiten, die sich mit Technologien der Bildgenerierung, Interpretation und Datenverarbeitung im Bereich der Wissensproduktion auseinandersetzen. Dabei beleuchtet sie, wie eng das komplexe Gefüge von Daten, Strukturen und (Welt-)Ordnungen mit post- und neokolonialistischen Machtmechanismen verflochten ist. In ihrer kritischen Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart öffnet die Künstlerin gleichzeitig einen Raum für alternative Formen der Wissensproduktion.

In her exhibition *(IMAGE) (COSMOS) (ZERO) (STAR)*, Olena Newkryta presents a group of works that examines technologies of image generation, interpretation, and data processing in the realm of knowledge production. She sheds light on how deeply the complex fabric of data, structures, and (world) orders is embedded in post- and neo-colonialist power mechanisms. In her critical entwinements of past and present, the artist opens up potentials for alternative forms of knowledge production.

Die zentrale audiovisuelle Installation *This Aggregate of Images that is the Universe: Stars* (2025) führt, wie eine Reise durch Raum und Zeit, von den peruanischen Anden nach Harvard in Cambridge, von der Erde zur Großen und Kleinen Magellanschen Wolke. Die wissenschaftliche Kartierung und Erforschung dieser beiden Zwerggalaxien am Südsternhimmel, die nur von der Südhalbkugel aus zu sehen sind, wurden vom Harvard College Anfang des 20. Jahrhunderts in Angriff genommen. Hunderttausende fotografische Glasplatten, erstellt zwischen 1890 und 1926 am peruanischen Standort, dem Boyden Observatory in Arequipa, wurden dafür in einer Herkulesaufgabe von einer Gruppe von – als „menschliche Computer“ bezeichneten – Astronom*innen numerisch erfasst und zugeordnet. Dieses Unterfangen markiert den Anfang der automatisierten Beobachtung unseres Planetensystems und dessen Interpretation im Rahmen von Machine-Learning-Prozessen. Zugleich ist die Erforschung der Magellanschen Wolken durch das Ansammeln und numerische Auswerten von fotografischen Bildern ein Beispiel dafür, wie alternative Welterklärungsmodelle, also auch Indigene Kosmologien, systematisch verdrängt wurden.

Die Geschichte der Aneignung der Magellanschen Wolken durch den westlichen Wissenschaftsbetrieb sowie der dazu herangezogenen Ressourcen vermittelt Newkryta anhand einer nicht-linearen Erzählung und durch das Einbeziehen multipler Stimmen. Wir sehen zum einen eine Gruppe von Frauen, die offensichtlich eine Art Reenactment der Tätigkeit der Harvard-Astronom*innen betreiben, indem sie die Pünktchen auf einer projizierten Fotografie als Sterne identifizieren und einkreisen; zum anderen laufen auf einem Smartphone-Bildschirm Archivfotos aus dem Harvard College Observatory Archive, die sowohl die Arbeitsvorgänge in den Anden als auch vor Ort in Harvard zeigen. Bei dem suggestiven Voice Over handelt es sich um eine Komposition aus Zahlen und Textfragmenten, die das Zählen und Erzählen zusammenführt und dabei auf unterschiedliche Wissensquellen Bezug nimmt – unter anderem auf Texte der Astronomin Henrietta Swan Leavitt und der für den Cyberfeminismus einflussreichen Philosophin und Kulturtheoretikerin Sadie Plant oder auf die überlieferten Indigenen Kosmologien, die Lebensführung und Sternkonstellationen eng zusammendenken.

Die Projektionsfläche ist integraler Bestandteil der Installation: Sie ist von Hand perforiert und basiert auf einer Fotografie der Kleinen Magellanschen Wolke. Das Licht des Projektors, das durch die Perforierung dringt und sich im Verlauf des Films verändert, lässt die Besucher*innen physisch ins Universum eintauchen. Die große Fensterscheibe am Eingang ist mit einer perforierten Folie versehen, diesmal im „Muster“ der Großen Magellanschen Wolke. Das von außen hineinfließende „Sternenlicht“ verändert die Atmosphäre im Innenraum.

Der Video-Essay *This Aggregate of Images that is the Universe: Clouds* (2025) wird in unterteilten Kapiteln auf Smartphones auf Stativen im Raum präsentiert und bietet eine techno-philosophische Annäherung an die für uns meist unsichtbaren Bilddatensätze, die einer Vielzahl von technologischen Infrastrukturen zugrunde liegen. Die Videos, die in Verbindung mit Texten bei den Betrachter*innen imaginative Bilder entstehen lassen, erzählen über das sich wandelnde Verhältnis zwischen Mensch und Bild, das über weite Strecken von Verführung und Begehren geprägt war und sich immer mehr als Überforderung, Ausbeutung und Orientierungslosigkeit herausstellt.

The central audiovisual installation *This Aggregate of Images that is the Universe: Stars* (2025) takes us on a journey through space and time, from the Peruvian Andes to Harvard in Cambridge, from planet Earth to the Large and Small Magellanic Clouds. The scientific mapping and research of these two dwarf galaxies, which are only visible in the southern celestial hemisphere, was initiated by Harvard College at the beginning of the twentieth century. Hundreds of thousands of photographic glass plates, captured at Boyden Observatory in Arequipa, Peru, between 1890 and 1926, were numerically indexed and classified in a Herculean effort by a group of astronomers, the so-called “human computer.” This endeavor marks the beginnings of the automated observation of our planetary system and its interpretation through machine learning processes. At the same time, the exploration of the Magellanic Clouds through collecting photographic images and their numerical analysis is exemplary for the systematic suppression of alternative models of explaining the world, including Indigenous cosmologies.

Newkryta tells this history of appropriating the Magellanic Clouds by the Western scientific establishment and the implicated resources in the form of a non-linear narrative in which multiple voices have a say. On the one hand, we see a group of women who seem to reenact the work of the Harvard astronomers, identifying dots from a projected photograph as stars and circling them; parallel, a smartphone screen displays archive materials from the Harvard College Observatory Archive, which portray the work processes on site both in the Andes as well as in Harvard. The suggestive voice-over, a composition of numerical data and text fragments, entwines the acts of counting and recounting, while invoking different sources of knowledge—from texts by astronomer Henrietta Swan Leavitt and the influential cyber-feminist philosopher and cultural theorist Sadie Plant to traditional Indigenous cosmologies that draw innate links between life cycles and celestial constellations.

The projection screen is an integral element of the installation: the hand-made perforations in the surface are based on a photograph of the Small Magellanic Cloud. The projector light penetrates through the holes and subtly changes along with the film images, physically immersing visitors in the universe. The large window at the Kunstraum entrance is furnished with a perforated foil, this time in the pattern of the Large Magellanic Cloud: the atmosphere in the space transforms as the “starlight” flows in from the outside world.

Presented as sub-chapters on smartphones mounted to tripods, the video essay *This Aggregate of Images that is the Universe: Clouds* (2025) is a techno-philosophical investigation into image data sets that are generally invisible to us yet form the basis of a multitude of technological infrastructures. The videos, whose texts stimulate images in the viewers’ minds, tell of the transformations in the human-image relationship, which for a long time was spurred by seduction and desire but has increasingly shifted toward a sense of overload, exploitation, and disorientation.

*However today,
after centuries of chasing perfect images,
after centuries of worshipping them,
destroying them,
fighting over them,
kissing them,
and carrying pictures of loved ones in our wallets,
images elude us.
They turn their back on us.*

(Auszug aus: *This Aggregate of Images that is the Universe: Clouds*)

Wie in der Filminstallation setzt sich Olena Newkryta auch hier intensiv mit Arbeitsverhältnissen und -bedingungen auseinander, insbesondere jenen der Klickarbeiter*innen – Menschen, die, meist in Billiglohnländern, Anwendungen Künstlicher Intelligenz trainieren.

Nicht zuletzt durch das räumliche Setting der Ausstellung holt die Künstlerin die naturwissenschaftliche und abstrakte Beschreibung und Erfassung des Universums, die körperlosen Zahlen und Fakten zurück auf eine menschliche, sensitiv erfahrbare Ebene. Die von ihr bedruckten und perforierten Hemden – in der Ausstellung als Merchandising-Produkte präsentiert – sind ein ironischer Verweis auf den, in digitalen Infrastrukturen meist abwesenden, menschlichen Körper. (Text: Bettina Spörr)



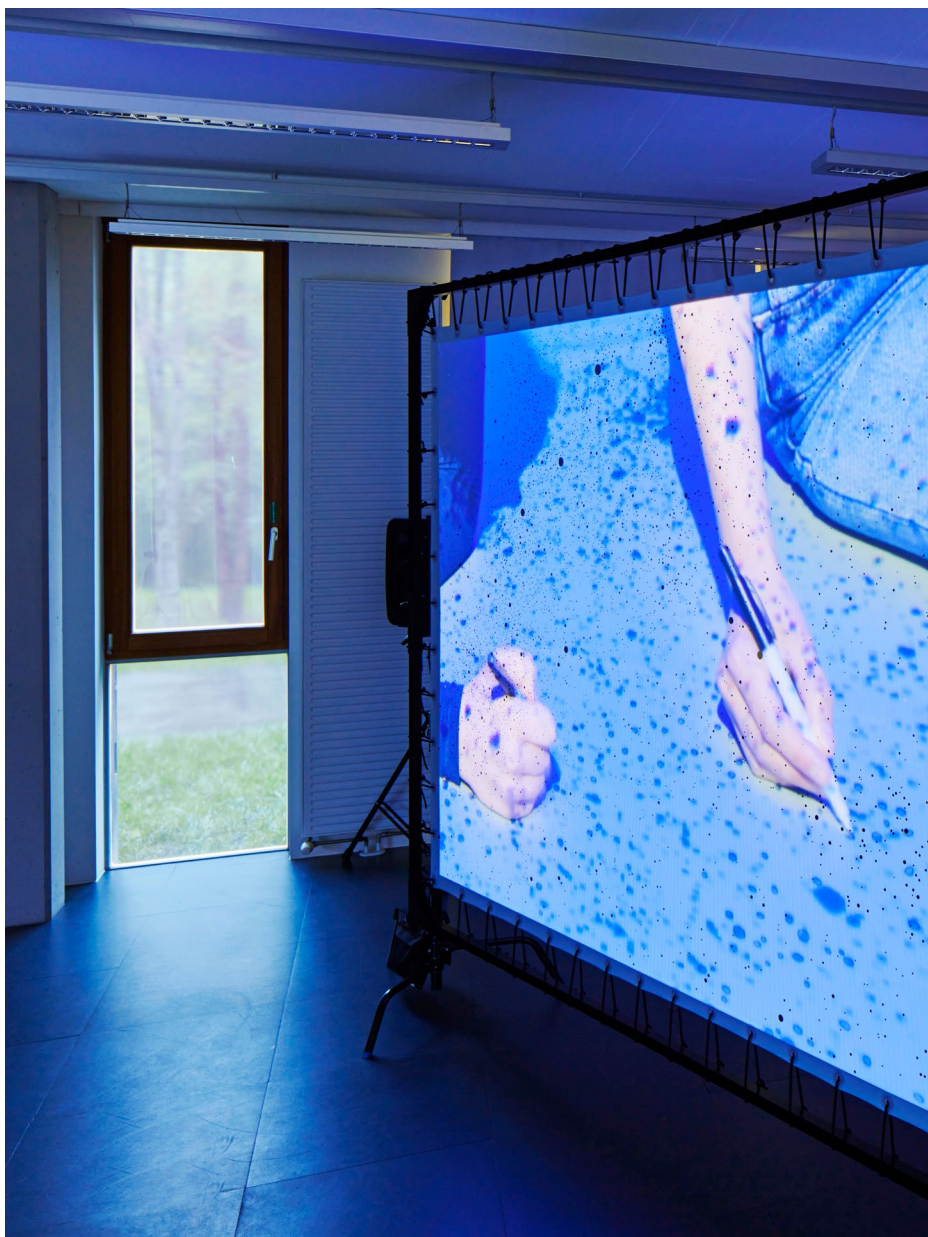
*However today,
after centuries of chasing perfect images,
after centuries of worshipping them,
destroying them,
fighting over them,
kissing them,
and carrying pictures of loved ones in our wallets,
images elude us.
They turn their back on us.*

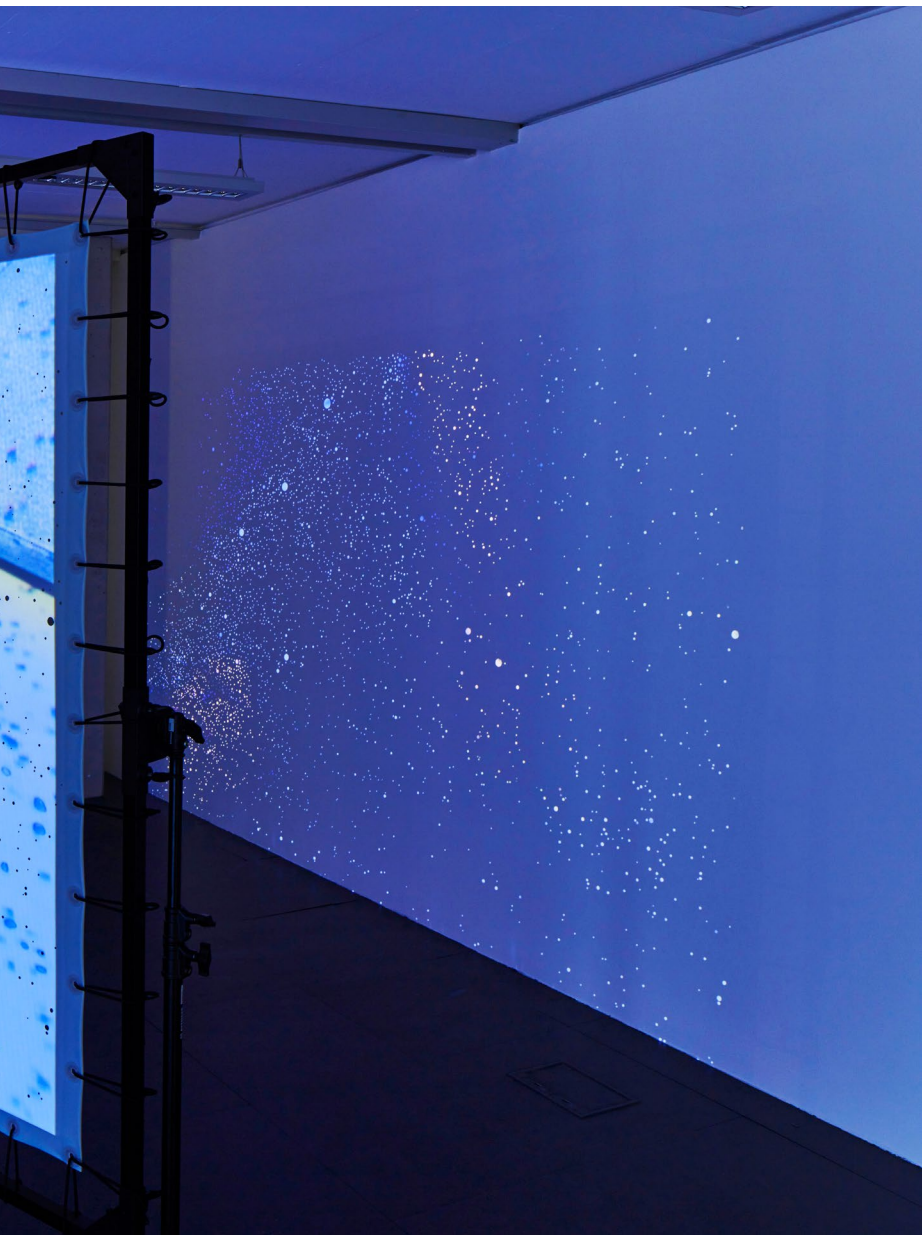
*(Excerpt from *This Aggregate of Images that is the Universe: Clouds*)*

As in the film installation, Olena Newkryta focuses intensively on working conditions, in particular those of click workers—people, typically in low-wage countries, who train artificial intelligence applications.

Not least through the spatial setting of the exhibition, she brings the scientific, abstract description and understanding of the universe, the disembodied facts and figures, back to a human, tangible level: the artist's printed and perforated shirts—presented here as merchandising products—are an ironic comment on the absence of the human body in digital infrastructures. (Text: Bettina Spörr)







Sophie Dvořák



Permanente Installation
Eröffnung, 8. April 2025, 18 Uhr

Sophie Dvořák (* 1978 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.
www.sophiedvorak.net

*Permanent installation
Opening, April 8, 2025, 6 pm*

*Sophie Dvořák (b. 1978 in Austria) lives and works in Vienna.
www.sophiedvorak.net*

SYNTAX

Sophie Dvořák's Kunstwerke haben eines gemeinsam: Ihre Zeichnungen, Collagen und Objekte sind Sammlungen. Künstlerische Neu- oder Wiederzusammenstellungen von Informationen, von Daten, von Material. Datenmaterial, das in verarbeiteter Form, etwa als Landkarten, Enzyklopädien oder mythologische Narrative bereits in unserer Welt zirkuliert und als solche die Funktion von Interpretationswerkzeugen erfüllt. Dieses Datenmaterial konfrontiert die Künstlerin mit Fragen nach räumlichen Beziehungen und ästhetischen Potenzialen. Mit der künstlerischen Intervention *SYNTAX* unternimmt die Künstlerin im Lakeside Science & Technology-Park die Kartierung eines besonderen Orts, eines Übergangsorts. Bei der Gestaltung der Eingangsbereiche auf einer Etage im neu errichteten Parkhaus handelt es sich aber nicht nur um eine ästhetische Intervention, sondern vielmehr noch um eine abstrahierte Ortsbeschreibung, und zwar an eben jenem Ort, der beschrieben wird. Das Zeichenvokabular, das Dvořák am Parkdeck vorgefunden hat, informelle Markierungen wie Graffitis, amtliche Brandschutzzeichen oder Fluchtwegschilder, hat sie in konkrete Farbpaletten und Symbole übersetzt, die nun wie kartografische Legenden – als Interpretationswerkzeuge – an den Betonwänden haften. Die Farben und Formen des Innenraums, der Architektur und der zur Orientierung dienenden Gebäudeausstattung, die Farben und Formen des Außenraums, der Blick in die umliegende Landschaft wie auf den Wald und den nahegelegenen See werden hier zu einem Kommentar über den Technologiepark selbst.

Sophie Dvořák's artworks have one thing in common: her drawings, collages, and objects are collections. Artistic reconfigurations or reassemblages of information, data, and material. Data material that is already circulating in our world in a processed form, be it as maps, encyclopedias, or mythological narratives, and as such become interpretation tools. The artist confronts this data material with questions of spatial relationships and aesthetic potentials. The artistic intervention *SYNTAX* is the product of Dvořák's mapping of a special place, a transitory space, at the Lakeside Science & Technology Park. But these enhancements to the entrance areas on a level of the newly built parking garage are not just an aesthetic intervention, they rather serve as an abstract description of a place, at the very place being described. Dvořák has translated a vocabulary of signs she found on the parking deck—informal markings like graffiti, official signs such as fire extinguishers boxes or escape route plans—into tangible color palettes and symbols, which now await inspection on the concrete walls like cartographic legends or interpretation tools. The colors and shapes of the interior, the architecture and its provisions for orientation, the colors and shapes of the outer space, the view to the surrounding nature with its forests and the nearby lake, become a commentary on the Technology Park itself.

Denn die von Dvořák kondensierte Information zeugt nicht zuletzt davon, wie beliebig die Relation zwischen Zeichen und dem Bezeichneten ist, also zwischen konventioneller Abstraktion und der Welt oder Wirklichkeit. Durch die konzeptuelle, räumliche und ästhetische Vermessung derartiger Relationen führt die Künstlerin die Spielräume vor, die bei der Interpretation von Daten, Informationen über die Welt, möglich sind. Durch die Annotation eines Orts mit dessen eigenen formalen Mitteln und am Ort selbst erzeugt die Künstlerin eine selbstreflexive Beobachtungs- und Wahrnehmungsschleife. Es handelt sich dabei um einen *Glitch*, der Passant*innen – im Vorübergehen – erlaubt, eine ästhetische Erfahrung zu machen und – im Innehalten – die eigene Beobachtung zu beobachten: Was sehe ich hier eigentlich? Worüber versucht mich diese Legende zu informieren? An welchem Ort befinde ich mich gerade? Die Zusammenhänge zwischen den von Dvořák verwendeten Farben und Symbolen und ihrer unmittelbaren (räumlichen) Umgebung sind manchmal offensichtlicher, manchmal von weiter her geholt. Die Künstlerin nutzt die von ihr geschaffenen Spielräume aus.

Der Kunsthistoriker und Künstler Hans Dieter Huber beschreibt die Vermessung als ambivalenten Vorgang, der die Welt unterscheidet in „einen vermessenen Teil und einen, der die Messung vornimmt“, wobei „derjenige Teil, der misst, wiederum selbst nicht vermessen werden [kann]“.¹ Sophie Dvořák führt in *SYNTAX* mit ihrer künstlerischen Reflexion unter Einbindung wissenschaftlicher Mittel und Methoden eine Beobachtung zweiter Ordnung ein – oder zumindest die Möglichkeit zu einer solchen Form der simultanen Reflexion und Selbstreflexion. „Das ist das Paradox der Vermessung und gleichzeitig ihre Vermessenheit“, notiert Huber weiters über die Blindheit, die jedem Messvorgang, jeder wissenschaftlichen Operation eingeschrieben ist: „Ein Messergebnis ist eine Form, die immer zwei Seiten hat, nämlich eine vermessene Innenseite und eine nicht vermessene Außenseite. Die nicht vermessene Außenseite ist der Punkt, an dem die Welt verschwindet, an dem sie unsichtbar, unbeobachtbar, verdeckt, latent und ausgeschlossen wird.“² Diese Unbeobachtbarkeit macht die Künstlerin mit ihrem konzentrierten Formen- und Farbenspiel beobachtbar, indem sie erste und zweite Ordnung, das Innen und Außen der Vermessung in Schwebelage hält.

1 Hans Dieter Huber, „Vermessene Ansprüche“, in: Kunsthaus Graz (Hg.), *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, Köln: Walther König, 2011, S. 20–31, hier: S. 21.

2 Ebd.

The information condensed by Dvořák testifies, if nothing else, to how arbitrary the relationship is between the sign and the signified, between conventional abstraction and the world or reality. Through her conceptual, spatial, and aesthetic measurement of such relations, the artist exposes the leeway in the interpretative scope of data, information about the world. By annotating a place with its own formal vocabulary and on the very place, the artist creates a self-reflexive loop of observation and perception. Here we find a glitch that allows passersby—en passant—to have an aesthetic experience and—in pausing—to observe their own observations: What am I actually seeing here? What is this legend trying to tell me? What sort of place am I at in the moment? The relationships between the colors and symbols employed by Dvořák and their immediate (spatial) surroundings are sometimes more obvious, sometimes rather far-fetched. The artist exploits the very interpretative scope she has created.

The artist and art historian Hans Dieter Huber describes measuring as an ambivalent process that “divides the world into two zones, a measured one and one that does the measuring,” whereby “the latter part, which does the measuring, cannot in turn itself be measured.”¹ In *SYNTAX*, Sophie Dvořák’s artistic reflection introduces a second-order observation using scientific means and methods—or at least the potential of such a form of simultaneous reflection and self-reflection. “That is the paradox and at the same time the presumption of measurement,” says Huber about the blindness that is inscribed in even the most exact measuring process, in every precise scientific operation: “A measurement is a form that always has two sides, i.e. a measured inside and an unmeasured outside. The unmeasured outside is the point where the world disappears, where it becomes invisible, unobservable, concealed, latent and excluded.”² With her concentrated interplay of forms and colors, the artist makes this unobservability observable by keeping both the first and second order, the inside and outside of the measurement, in abeyance.

1 Hans Dieter Huber, “Presumptuous claims,” in *Measuring the World. Heterotopias and Knowledge Spaces in Art*, ed. Katrin Bucher Trantow and Peter Pakesch, exh. cat. Kunsthaus Graz (Walther König, 2011), 224–233, here: 225.

2 Huber.







Julius Pristauz



Permanente Installation

Eröffnung, 8. Mai 2025, 18 Uhr

notes on "forever more" (autobiographical blur), Performance, 12. Juni 2025, nach Sonnenuntergang

Julius Pristauz (* 1998 in Österreich) lebt und arbeitet in Berlin.

www.juliuspristauz.eu

Permanent installation

Opening, May 8, 2025

notes on "forever more" (autobiographical blur), performance, June 12, after sundown

Julius Pristauz (b. 1998 in Austria) lives and works in Berlin.

www.juliuspristauz.eu

forever more (structural blur)

Durchlässigkeit kennzeichnet die künstlerische Praxis von Julius Pristauz: Installationen und architektonische Settings, die performativ angelegt sind, oder Performances, in denen Objekte, Skulpturen, ja ganze Räume zu Mit-Akteur*innen werden; vorgefundene Gegenstände, die, vom Zwang feststehender Nutzungsweisen befreit, das Potenzial zum Werkzeug wiedergewonnen haben; membranartige Oberflächen, die sowohl durchscheinend sind als auch den Blick auf das Dahinter verschleiern; Fragen nach einer queeren Subjektivität, ohne sich dabei von gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Kategorien vereinnahmen zu lassen; Autobiografisches mit dem Anspruch, über die eigenen Grenzen hinaus kollektives Handeln einzufordern; Popkultur der Gegenwart im Wissen um historische Zusammenhänge.

Julius Pristauz's artistic practice is marked by permeability: installations and architectural settings with a performative approach or performances in which objects, sculptures, even entire spaces become protagonists; found objects freed from the constraints of fixed functions but have the potential to be used as tools; membranous surfaces that are translucent yet obscure the view of what lies behind; topics of queer subjectivity that evade appropriation by social, political, or cultural categories; autobiographical works that point beyond their own horizons to modes of collective action; contemporary pop culture that is aware of historical contexts.

In *forever more (structural blur)* bringt Julius Pristauz all diese Mittel zum Einsatz, um im öffentlichen Raum auf die weit in die Vergangenheit reichende und immer noch anhaltende Diskriminierung und Verfolgung von Menschen hinzuweisen. Weil sie schwul, lesbisch oder trans sind, weil sie sowohl Männer als auch Frauen begehren, oder weil sie aus anderen Gründen nicht in eine normative Weltvorstellung passen. Pristauz widmet all diesen Menschen, die nicht den gängigen Konventionen entsprechend leben und/oder lieben (wollen) im Lakeside Science & Technology Park ein Denkmal. Ein geringfügig veränderter Beleuchtungskörper wird zum Zeichen, zur Skulptur. Als solche ist sie, zwischen Technologiepark und Universität Klagenfurt situiert, untertags unauffällig. Die Leuchte ist auf den ersten Blick kaum von den anderen Parkleuchten zu unterscheiden. Sie nimmt den für sie vorgesehenen Platz ein. Sie erfüllt ihre Aufgabe. Nur bei genauerem Hinsehen lässt sich hinter dem Milchglas der zylindrischen Lampe ein Farbspektrum erkennen – als sanfter Schein, als Andeutung, eine Möglichkeit unter vielen. „Im Gegensatz zu einer Möglichkeit, einer Sache, die einfach passieren könnte, ist eine Potenzialität eine bestimmte Art des Nicht-Seins, die bevorsteht“, schreibt der Kulturwissenschaftler José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia* über das Besondere an queeren Alternativökonomien, die sich außerhalb normativer Lebensvorstellungen bewegen, „eine Sache, die gegenwärtig ist, aber nicht tatsächlich in der Gegenwart existiert“. ¹

Erst bei Dunkelheit entfaltet das Denkmal sein volles Potenzial. Aus der Reihe tanzend, verhält es sich wie eine Störung, die das System und die Struktur, in denen sie auftritt, zum Vorschein bringt. Die nächtliche Störung „erzeugt Einrisse zwischen dem *Wiedererkannten* und *Wiedererkennbaren*, verstärkt sich an diesen Rissen und dehnt sie zu fantastischen Möglichkeitsszenarien aus“, wie Legacy Russell den technologischen *Glitch* als gesellschaftliches Phänomen begriff: „Möglichkeiten, uns selbst anzuerkennen und zu verwirklichen, uns spiegelnd, um einander wirklich zu *sehen*, während wir uns bewegen und modifizieren.“² Die etwas im Abseits, in einer Übergangszone positionierte Lampe ist anders als ihre Nachbarinnen und dennoch erfüllt sie ihren Zweck, den Weg zu weisen. Im Vertrauen darauf, dass Licht die Zeit³ überdauert, setzt Julius Pristauz mit der Intervention *forever more (structural blur)* im bestehenden Umfeld des Wissenschafts- und Technologieparks ein kräftiges Signal für Gleichberechtigung und Diversität. Pristauz tut dies in einer Zeit, in der weltweit hart erkämpfte Rechte von der Politik wieder beschnitten und eingeschränkt zu werden drohen. Licht, das im Dunkeln zur Orientierung dient, das ein ganzes Spektrum entfalten kann, sich in Wellen ausbreitet und transluzente Stoffe und Körper zu durchdringen vermag, performt hier wofür es steht: Strahlende Durchlässigkeit, die überdauert.

1 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and Now of Queer Futurity*, New York: New York University Press, 2019, S. 9.

2 Legacy Russell, *Glitch Feminism. Ein Manifest*, übers. v. Ann Cotten et al., Leipzig: Merve, 2021, S. 32.

3 Die Skulptur ist Teil der Ausstellung *I am the grass. Let me work*, die 80 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs dezentral in Klagenfurt und über die Stadtgrenzen hinaus auf das komplexe Wechselverhältnis von Erinnern und Vergessen fokussiert. Julius Pristauz erinnert mit *forever more (structural blur)* an all diejenigen Menschen, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung vom NS-Regime in Kärnten verfolgt wurden. Kuratiert von Gudrun Ratzinger, in Kooperation mit *ERINNERUNGS Jahr 2025 LETO SPOMINJANJA*.

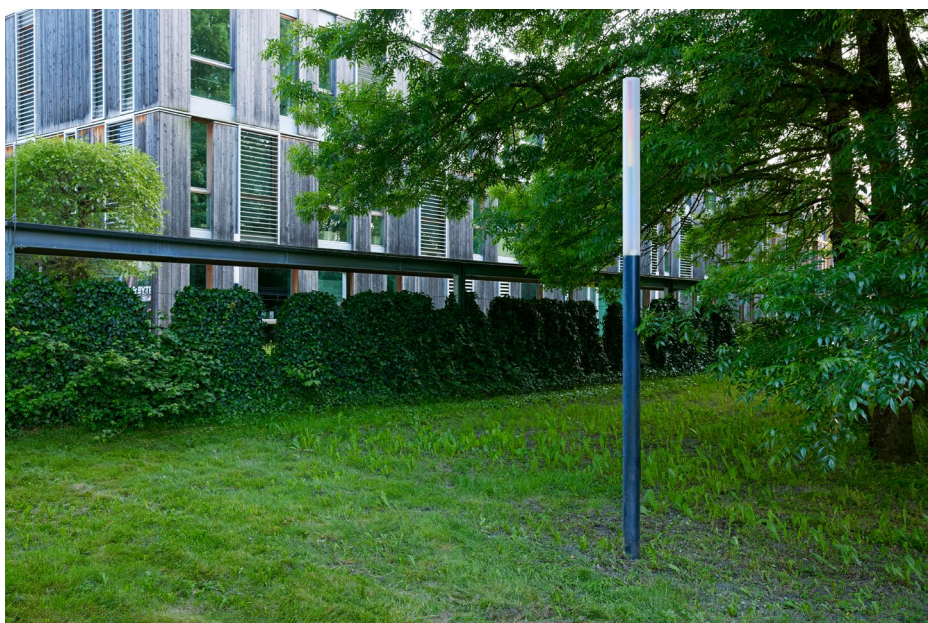
In *forever more (structural blur)*, Julius Pristauz deploys all of these means to draw public attention to the longstanding and ongoing discrimination and persecution of people. Because they are gay, lesbian, or trans, because they desire both men and women, or because they do not fit into a normative world view for whatever reason. Pristauz has made a monument at the Lakeside Science & Technology Park for all these people who do not (want to) live and/or love according to established conventions. A subtly modified light fixture becomes a sign, a sculpture. Situated between the Technology Park and the University of Klagenfurt, it is quite inconspicuous during the day. At first glance, the light is virtually identical to the other lights. It occupies the space intended for it. It fulfills its purpose. Only upon a closer look can a color spectrum be made out behind the frosted glass of the cylindrical lamp—as a soft shimmer, a hint, a possibility among many. “Unlike a possibility, a thing that simply might happen, a potentiality is a certain mode of nonbeing that is eminent,” writes queer theorist José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia* about the unique aspects of queer alternative economies that operate outside normative concepts of life, “a thing that is present but not actually existing in the present tense.”¹

The monument only unfolds its full potential in the dark. Dancing out of line, it behaves like a dysfunction, revealing the system and structure in which it occurs. The nocturnal glitch “manifests with such variance, generating ruptures between the *recognized* and *recognizable*, and amplifying within such ruptures, extending them to become fantastic landscapes of possibility,” says Legacy Russell about the technological glitch as a social phenomenon. It is “the opportunity to recognize and realize ourselves, ‘reflecting’ to truly *see* one another as we move and modify.”² Situated somewhat off to the side, in a transition zone, the lamp is different than its neighbors, but it still fulfills its purpose of guiding the way. In the belief that light outlasts time,³ Julius Pristauz’s intervention *forever more (structural blur)* sends a strong signal for equality and diversity in the cityscape of the Science and Technology Park. This at a time when hard-won rights around the world are once again under threat of being curtailed and restricted by politics. Light, which provides orientation in the dark, can take on a dazzling spectrum, spreads in waves, and is able to penetrate translucent materials and bodies, performs what it stands for here: radiant and enduring permeability.

1 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and Now of Queer Futurity* (New York University Press, 2019), 9.

2 Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto*, (Verso, 2020), eBook.

3 The sculpture is part of the exhibition *I am the grass. Let me work*, which focuses on the complex interplay between remembering and forgetting—80 years after the end of the Second World War—in Klagenfurt and beyond the city limits. With *forever more (structural blur)*, Julius Pristauz commemorates all the people who were persecuted by the Nazi regime in Carinthia because of their sexual orientation. Curated by Gudrun Ratzinger in cooperation with ERINNERUNGS Jahr 2025 LETO SPOMINJANJA.









Kuratiert von | *Curated by*
Michał Leszuk



Eröffnung, 12. Juni 2025, 18 Uhr
Ausstellung, 13. Juni–14. August 2025

Michał Leszuk (* 1993 in Polen) lebt und arbeitet in Wien.

Opening, June 12, 2025, 6 pm
Exhibition, June 13–August 14, 2025

Michał Leszuk (b. 1993 in Poland) lives and works in Vienna.

edging—bodies without orgasms



Apparatus 22

Albin Bergström

Luca Büchler

Monilola Olayemi Ilupeju

Francis Whorrall-Campbell

Unter dem Titel *edging—bodies without orgasms* hat Michał Leszuk eine Gruppenausstellung im Kunstraum Lakeside kuratiert. Sie erweitert das Jahresthema *Glitch* um künstlerische Positionen, die die Welt für eine queere Sprache öffnen und die hegemoniale Vorherrschaft der Mehrheitsgesellschaft *edgen* – auf die Spitze treiben. *Edging*, auch als Orgasmuskontrolle bekannt, allein, mit einer* einem oder mehreren Partner*innen praktiziert, ist dabei als Phänomen zu begreifen, das über den Bereich des Sexuellen hinausgeht und dennoch in ihm verankert bleibt. Mit ausgewählten Werken von Apparatus 22, Albin Bergström, Luca Büchler, Monilola Olayemi Ilupeju, Francis Whorrall-Campbell sowie einer eigenen kuratorischen Recherche geht Leszuk den Widersprüchlichkeiten und den Potenzialen des *Edging* im Sinne eines Modus Operandi auf den Grund. Lust und Erregung stehen dabei einer scheinbar ziellosen (sexuellen) Aktivität gegenüber. Übertragen auf gesamtgesellschaftliche Verhältnisse findet sich auf der einen Seite Akzeleration auf allen Ebenen und auf der anderen sozialer Stillstand, ja Rückschritt. *Edging* teilt in diesem Zusammenhang zentrale Merkmale des *Glitch*: „Hier liegt das Paradox: Glitch bewegt, blockiert aber auch“, schreibt Legacy Russell, deren Konzeption von *Glitch* maßgeblich für das Jahresprogramm 2025 im Kunstraum Lakeside ist: „Glitch setzt in Bewegung und erzeugt simultan ein Hindernis. Glitch verleitet und Glitch verhindert. Damit wird der Glitch zu einem Katalysator, der neue Wege eröffnet, in neue Richtungen weist.“¹

Drei miteinander verknüpfte Momente dienen Michał Leszuk dabei als Ausgangspunkt: zuerst die von Gilles Deleuze und Félix Guattari mit dem Prinzip der Mannigfaltigkeit umschriebene Dynamik von Verflechtungen und Assemblagen, die auf komplexe, nichtlineare Weise interagieren und zu unvorhersehbaren Ergebnissen führen; weiters die Instabilität der Kategorie „Körper“, dessen herkömmliche Darstellung und festes Konzept Legacy Russell zufolge als Störung oder Fehlfunktion zur Diskussion stehen; und nicht zuletzt Momente von Begierde und Lust, die mit Roland Barthes' pornografischen *messages* korrespondieren. „Es hat etwas Verlockendes, sich auf die Suche nach dem Unbekannten, dem Hybriden und Zweideutigen zu begeben und in ungewisse Lustzonen vorzudringen“, so Leszuk über die Konzeption der Ausstellung. Sie sei die „Feier eines wilden Festes, das weder einen Anfang festlegen noch ein Ende nehmen kann. Im Gegensatz zu einer Struktur, die durch sinnstiftende Ankerpunkte und Positionen (Anfang–Ende) determiniert wird, bleibt Queering immer unvollendet – die Form eines erregten Rhizoms annehmend, kartiert und durchquert es grenzenlose Mannigfaltigkeiten und wird zugleich mit Genuss, Lust und Bestätigung belohnt.“

1 Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. v. Ann Cotten u. a., Leipzig: Merve 2021, S. 71.

Under the title *edging—bodies without orgasms*, Michał Leszuk curates a group exhibition at Kunstraum Lakeside that expands the annual theme *Glitch* with artistic positions that open the world to a queer language and bring the hegemonic dominance of majority society to the edge. Edging, commonly known as orgasm control, practiced alone or with one or more partners, can be seen as a phenomenon that transcends the realm of sexuality while remaining firmly anchored in it. With selected works by Apparatus 22, Albin Bergström, Luca Büchler, Monilola Olayemi Ilupeju, Francis Whorrall-Campbell, and coupled with his own curatorial research, Leszuk explores its contradictions and potentials. Pleasure and stimulation are contrasted with a seemingly aimless (sexual) activity. Or, transferred to prevailing conditions in society, rapid acceleration on all levels is interrupted by social stagnation, even regression. In this sense, edging shares key characteristics with the glitch. “Herein lies a paradox: glitch moves, but glitch also blocks,” writes Legacy Russell, whose concept of the glitch is central to the 2025 annual program at Kunstraum Lakeside: “It incites movement while simultaneously creating an obstacle. Glitch prompts and glitch prevents. With this, glitch becomes a catalyst, opening up new pathways, allowing us to seize on new directions.”¹

Three interconnected motifs form Michał Leszuk’s departure point: first, the principle of multiplicity, as Gilles Deleuze and Félix Guattari described the dynamics of entanglements and assemblages, which interact in complex, non-linear ways and lead to unpredictable outcomes; second, the instability of the category “body,” whose conventional representation and fixed concept are put up for discussion by Legacy Russell as a glitch or malfunction; and last but not least, moments of desire and lust that correspond to Roland Barthes’ idea of pornographic messages. “There is a certain lure to search for what is unknown, what is hybrid and ambiguous, and to stir up uncertain desire-zones,” says Leszuk about the concept of the exhibition. It is “the journey of a wild celebration that can neither determine the beginning nor reach the end. Unlike a structure, which is established by the signifying points and positions (beginning-end), queering always remains unfinished, it takes a form of a horny rhizome, mapping and traversing limitless multiplicities, simultaneously rewarding it with pleasure, excitement, and affirmation.”

1 Legacy Russell, *Glitch Feminism, A Manifesto* (Verso, 2020), eBook.

Kuratorisches Statement

Michał Leszuk

„Das Prinzip der Mannigfaltigkeit: nur wenn die Vielheit tatsächlich als Substantiv, als Mannigfaltigkeit, behandelt wird, hat es zum Einen als Subjekt oder Objekt, als natürliche oder geistige Realität, als Bild und Welt keine Beziehung mehr.“¹

„Wir“ möchten weder Subjekt noch Objekt vorgeben; vielmehr manifestieren „wir“ uns als eine Assemblage von Mannigfaltigkeiten oder organlosen Körpern. Auf diese Weise werden die Körper nicht mehr wahrnehmbar, sie provozieren Aktion und Emotion. Erst die Abwesenheit eines singulären Subjekts macht es möglich, sich komplexer Dynamiken und des standhaften Wesens von Verbindungen bewusst zu werden. Jeder Bereich kennzeichnet sich durch seine eigenen Verbindungslinien oder Segmentierungen, Ebenen und Domänen. Es gibt jedoch auch Fluchtwege, Prozesse der Loslösung, des Abbaus etablierter Strukturen und Ebenen sowie Ausrutscher, Störungen oder Reibungen, die für das kritische Potenzial von Inkohärenzen und Fehlern empfänglich sind.

Das Projekt stellt sich auch nicht als einzelnes Objekt dar, da dies den Möglichkeiten der Mannigfaltigkeiten, rhizomatischen Verbindungen und uneindeutigen Beziehungen im Weg stehen würde. Als Assemblage existiert es in enger Verflechtung mit dem Anderssein und im Austausch mit anderen organlosen Körpern – ein Konzept, das einen Zustand des Seins ohne Einschränkungen durch gesellschaftliche, biologische oder normative Strukturen behauptet. Die Vertiefung in dieses Projekt entzieht sich einem ausschließlichen Fokus auf seinen Bedeutungsgehalt; stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf die ihm innewohnenden Potenziale gelenkt, die Intensitäten, die es überträgt oder eben nicht überträgt, die Mannigfaltigkeiten, die es birgt und transformiert, und auf die Annäherungen, die es mit anderen organlosen Körpern erreicht.

„Körper: ein Wort, das Welten baut, voller Potenzial, und, wie auch *Glitch*, voller Bewegung.“²

„Wir“ möchten einen Diskurs anstoßen, der sich in Dialogen über die Instabilität und Unzulänglichkeit des Körpers ergeht, seine konventionelle und binäre Darstellung in Frage stellt und dabei eine schlagkräftige Kritik an den kapitalistischen Strukturen anbietet. Die binäre Geschlechterordnung ist ein prekäres und immaterielles Konstrukt, dessen Toxizität Einfluss in gesellschaftliche Narrative nimmt. In diesem binären System sind „wir“ auf ein unveränderliches Selbst beschränkt, das seine Macht, „unsere“ Identitäten zu definieren und zu wählen, verwirkt hat. Als *Glitch*, als Fehler oder Fehlfunktion verstanden, materialisiert sich dieses Projekt als eine Weigerung, sich an vorgegebene Normen zu halten. Selbst die Gestalt eines *Glitch* annehmend, unterwandert es gesellschaftliche Erwartungshaltungen und durchbricht etablierte Bewertungsmaßstäbe von Geschlecht und Körperperformance.

Curatorial Statement

Michał Leszok

“Principle of multiplicity: it is only when the multiple is effectively treated as a substantive, ‘multiplicity,’ that it ceases to have any relation to the One as subject or object, natural or spiritual reality, image and world.”¹

“We” wish to distinctively impose neither subject nor object; instead, “we” manifest as an assemblage of multiplicities or bodies-without-organs. Within this context, the bodies become imperceptible, instigating action and emotion. The absence of a singular subject allows for an acknowledgment of intricate dynamics and the perpetual nature of interconnections. Within each realm exist lines of connection or segmentation, layers, and domains. Yet, there are also escape routes, processes of disengagement, dismantling of established structures and layers, and slippages, glitches, or frictions that welcome the critical potential of incoherencies and errors.

The project does not embody a single object, as doing so would hinder the potentialities of multiplicities, rhizomatic connections, and obscure relationships. As an assemblage, it exists intricately entwined with otherness and in correspondence with other bodies-without-organs—a concept signifying a state of being not constrained by societal, biological, or normative structures. The inquiry into this project diverges from a central focus on its meaning; instead, it directs attention to the potentialities it holds, the intensities it transmits or refrains from transmitting, the multiplicities it incorporates and transforms, and the convergence it achieves with other bodies-without-organs.

“Body: it is a world-building word, filled with potential, and, as with glitch, filled with movement.”²

“We” wish to initiate a discourse that explores dialogues on the instability and disability of the body, challenging its conventional and binary depiction while offering a powerful critique of capitalist structures. The gender binary is a precarious and immaterial construct that permeates societal narratives with toxic influence. Within this binary system, “we” are confined to unchangeable selves, relinquishing the power to define and choose “our” identities. Perceived as a “glitch,” an error or malfunction, this project materializes as a refusal to adhere to predetermined norms. Simultaneously, it embodies the glitch to question societal expectations and disrupt the established score of gender and body performance.

Dieses Injizieren von Regelwidrigkeiten wird zu einem Akt des Widerstands, der mittels Fehlfunktionen neue Architekturen aktiviert und Tore zum Unbekannten öffnet. Der als unberechenbar und unbenennbar beschriebene Körper ist von Potenzial und Bewegung durchdrungen, oder, wie Deleuze und Guattari es nennen, im „Werden“. Der Prozess umfasst Kompositionen, Interaktionen und kollektive Bewertungen, die normative Verstehensweisen destabilisieren. Er besetzt ein Irgend-wo und ein Nirgend-wo, Nicht- und Alles-sein zugleich.

„pomographische *messages* werden in Sätze gegossen, die so rein sind, daß man sie für Grammatikbeispiele halten kann.“³

„Wir“ möchten eine Welt aus queerer Sprache, Wahrnehmungen, Träume und Ästhetik schaffen, die sich der hegemonialen Vorherrschaft der Mehrheitsgesellschaft entgegenstellt und sie gleichzeitig auf die Spitze treibt. „Wir“ wollen diese Kategorien ausreizen und *edgen*: in vorzugsweise schludrigeren und manchmal unattraktiven intimen Begegnungen verlieren wir uns im Vergnügen, unvermutete Energien zwischen ihren Knotenpunkten zu entfachen und mit gängigen Ordnungen zu brechen. Beim *Edging* trachten „wir“ nach einer Rückzugsmöglichkeit aus und der Verzerrung einer linearen Wissensproduktion. In diesem Sinne streben „wir“ niemals danach, zum Höhepunkt der Schlussfolgerung zu *kommen*, denn unsere Handlungen des Herantastens, Ziehen und Schiebens vollziehen sich ohne vordefiniertes Ziel.

Dieser kontinuierliche Vollzug der (Selbst-)Penetration evoziert zugleich das „Pornografische“, das vorführt, was die Grenzen des Körpers stört und befreit, den Blick fesselt, ihn dramatisch verändert, und das direkt die rohe Essenz der körperlichen Existenz ansteuert. „Wir“ halten es für unabdingbar, Begriffe zu zerstören, die viel zu umfassend sind, Begriffe wie: Körper, Animalität, Identität, Sexualität, Kultur, Technologie oder Ökologien. So einfach sind die Dinge nicht, und eine binär-reduktionistische Herangehensweise reduziert sie nur.

Es hat etwas Verlockendes, sich auf die Suche nach dem Unbekannten, dem Hybriden und Zweideutigen zu begeben und in ungewisse Lustzonen vorzudringen. Ein wildes Fest zu feiern, das weder einen Anfang festlegen noch ein Ende nehmen kann. Im Gegensatz zu einer Struktur, die durch sinnstiftende Punkte und Positionen (Anfang–Ende) determiniert wird, bleibt Queering immer unvollendet – die Form eines erregten Rhizoms annehmend, kartiert und durchquert es grenzenlose Mannigfaltigkeiten und wird zugleich mit Genuss, Lust und Bestätigung belohnt.

1 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1980, 8.

2 Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. v. Ann Cotten u. a., Leipzig: Merve, 2021, S. 43.

3 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, übers. v. Traugott König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 13.

This injection of irregularities becomes an act of resistance, activating new architectures through malfunctions and celebrating gateways to the unknown. The body, described as unpredictable and unnamable, is imbued with potential and movement, or, as Deleuze and Guattari term it—“becoming.” This process involves composing, emphasizing interaction and collective valorization, and unsettling normative modes of comprehension. It simultaneously occupies some-where and no-where, no-thing and every-thing.

“porno-graphic messages are embodied in sentences so pure they might be used as grammatical models.”³

“We” wish to open up and bring to an edge a world of/for queer language, perceptions, dreams, and aesthetics that confront the hegemonic supremacy of majoritarian dominance. “We” want to tease out and edge these categories, prioritizing a messy and sometimes unattractive intimacy and pleasure, in which we lose ourselves, to bring unexpected energies between their junctures and to break from established orders. In edging, “we” seek the points of withdrawal and distortions from the linearity of knowledge production. Seen from this perspective, “we” never aim to come to conclusions, since there is no predefined destination when we embark in the movement of fingering, pulling, and pushing.

This continual act of (self-) penetration simultaneously evokes the “pornographic” and reveals what disturbs and liberates the limits of the body. It pertains to what dramatically alters and captivates the gaze, and what inevitably delves into the raw essence of corporeal existence. “We” find it vital to destroy notions that are far too inclusive, notions like: body, animality, identity, sexuality, culture, technology, or ecologies. Things are never that simple, and a binary-reductionist operation only subjugates them.

There is a certain lure to search what is unknown, what is hybrid and ambiguous, and to stir up uncertain desire-zones. The journey of a wild celebration that can neither determine the beginning nor reach the end. Unlike a structure, which is established by the signifying points and positions (beginning-end), queering remains always unfinished; it takes a form of a horny rhizome, mapping and traversing limitless multiplicities, simultaneously rewarding it with pleasure, excitement, and affirmation.

1 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press, 1987), 8.

2 Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto* (Verso Books, 2020), 51.

3 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (Hill and Wang, 1975), 6.

Albin Bergström

Untitled, 2024

Kunststoff, Popcorn, Reißverschlüsse, 60 × 50 × 20 cm

Albin Bergströms *Untitled* bezieht sich auf das atmosphärische Umfeld der schwulen Cruising-Kinos der 1970er und 80er Jahre – verdeckte Orte des intimen Austauschs, in denen aufgrund gesetzlicher Beschränkungen hauptsächlich heterosexuelle Pornografie gezeigt wurde. Weniger als konkrete Hommage an diese Szene gemeint, entzieht sich das Werk der Eindeutigkeit und zelebriert das Mehrdeutige und Unausgesprochene. Im Mittelpunkt steht ein Kissen – ein Objekt, das ebenso höchst privat wie keiner Person zuordenbar ist und aus einem Erlebnis des Künstlers hervorging, als er vor einem Kino im Londoner Stadtteil Hackney auf eine achtlos weggeworfene, mit Popcorn gefüllte Plastiktüte stieß. Ihre eingefallene, entleerte Form erinnerte ihn an eine Leiche, beschwor eine Verlassenheit voller Melancholie und Entfremdung. Dieses bei Bergström hervorgerufene Bild materialisiert sich in einer skulpturalen Geste zwischen Vertrautheit und Distanz, Präsenz und Abwesenheit. Das Kissen ist kein direktes Mittel der Repräsentation, trägt jedoch die Male einer Körperlichkeit; es suggeriert einen Moment der Ruhe, der Intimität und zeigt Spuren vergangener Begegnungen. Als Speicher und Ausdrucksmittel von Begehren, Erinnerung und Verlust macht das Objekt einen Raum zwischen Geborgenheit und Unbehagen auf, einen Raum, in dem sich Geschichten von Berührung und Zurücklassen subtil entfalten können.

Albin Bergström (* 1992 in Schweden) lebt und arbeitet in Wien und Göteborg.

Albin Bergström

Untitled, 2024

Plastic, popcorn, zippers, 60 × 50 × 20 cm

Albin Bergström's *Untitled* draws from the atmospheres of gay cruising cinemas of the 1970s and 80s—spaces of coded intimacy that, under legal constraints, screened primarily heterosexual pornography. Yet rather than a direct homage, the work defies specificity, embracing ambiguity and withholding. At its core is a pillow—an object both private and anonymous, shaped by the artist's encounter with a discarded plastic bag filled with popcorn outside a cinema in Hackney, London. Its deflated, emptied form evoked a corpse, a vacancy imbued with both melancholy and estrangement. This moment of recognition materializes in a sculptural gesture hovering between familiarity and detachment, presence and absence. The pillow resists direct representation yet carries traces of the body, suggesting rest, intimacy, and the imprint of past encounters. As an object, it absorbs and reflects desire, memory, and loss, occupying a space between comfort and discomfort, where histories of touch and abandonment subtly unfold.

Albin Bergström (b. 1992 in Sweden) lives and works in Vienna and Gothenburg.



Apparatus 22

Apparatus 22 – Sex Tape III (Atletica Ideal x Lovers of Beaubourg by Young-Hae Chang Heavy Industries), 2022

Videoinstallation / Präsentation als Video: 6:53 min

Apparatus 22 ist ein Kollektiv von selbsternannten Tagträumer*innen, Bürger*innen vieler Welten, Forscher*innen, poetischen Aktivist*innen und (gescheiterten) Futurolog*innen. Ihr facettenreiches Arbeitsspektrum, in dem Realität, Fiktion und Storytelling miteinander verwoben sind, ist von einem kritischen Ansatz durchzogen, der sich aus Erkenntnissen des Designs, der Soziologie, Literatur und Wirtschaft speist. Das Werk mit dem Untertitel *Atletica Ideal x Lovers of Beaubourg by Young-Hae Chang Heavy Industries* ist Teil von *Sex Tapes*, einer Sammlung von bizarren musikalischen Geschichten über Liebe, Begehren und Vergnügen aus einer nicht-menschlichen Perspektive – nämlich der von *Atletica Ideal*, einer fiktiven künstlichen Intelligenz aus dem utopischen SUPRAINFINIT-Universum, die ausschließlich Sex mit Kunstwerken hat. Mit animistischen und einnehmend techno-magischen Anklängen nimmt Apparatus 22 die heißblütige Begegnung zwischen *Atletica Ideal* und den „Lovers of Beaubourg“ – einem digitalen Werk produziert von zwei Netzkunst-Pionier*innen, dem Duo Young-Hae Chang Heavy Industries – zum Anlass, selbstbestimmten maschinellen Sex mit einer feurigen sapiosexuellen Note zu feiern. Knisternd-erotisch und zugleich geheimnisvoll, wird im Video *Apparatus 22 – Sex Tape III* dreist darüber spekuliert, wer hier wen verführt; wer könnte die Domina in der Beziehung Maschine / Mensch / Kunstwerk / Künstler*in sein, wer das Superhirn und wer der Bauer im Spiel eines anderen?

Apparatus 22 (2011 gegründet von den aktuellen Mitgliedern Erika Olea, Maria Farcas und Dragos Olea sowie Ioana Nemes (1979–2011)) leben und arbeiten zwischen Bukarest, Brüssel und der Utopie des SUPRAINFINIT-Universums.



Apparatus 22

Apparatus 22 – Sex Tape III (Atletica Ideal x Lovers of Beaubourg by Young-Hae Chang Heavy Industries), 2022
Video installation / presented as video: 6:53 min

Apparatus 22 is a collective of self-proclaimed daydreamers, citizens of many realms, researchers, poetic activists, and (failed) futurologists. In their multifarious works, reality is mixed with fiction and storytelling, which all converge with a critical approach that draws knowledge from design, sociology, literature, and economics. The work with the subtitle *Atletica Ideal x Lovers of Beaubourg by Young-Hae Chang Heavy Industries* is part of *Sex Tapes*, a series of quirky musical stories about love, desire, and pleasure from non-human perspectives—that of *Atletica Ideal*, a fictional artificial intelligence hailing from the SUPRAINFINIT utopian universe, who only has sex with artworks. Conjuring animism and sympathetic techno-magic, the steamy encounter between *Atletica Ideal* and the “Lovers of Beaubourg”—a digital work produced by two net art pioneers, namely the duo Young-Hae Chang Heavy Industries—is an occasion for Apparatus 22 to add a torrid sapiosex spin to their daring celebration of machinic sexual agency. Flirtatious and mysterious to the core, the *Apparatus 22 – Sex Tape III* video is a juicy speculation about who is seducing whom, who could be a dominatrix in the relationship machine / human / artworks / artist, who is the mastermind, and who is the pawn in someone else’s game?

Apparatus 22 (founded in 2011 by current members Erika Olea, Maria Farcas, and Dragos Olea, together with Ioana Nemes (1979–2011)) live and work between Bucharest, Brussels, and the SUPRAINFINIT utopian universe.



Francis Whorral-Campbell

Your Dreams Are Just a Dick Away, 2024

Graphit auf einem Dart Flight, 16,5 × 3,5 × 3,5 cm

Francis Whorral-Campbells Arbeiten zwischen Text, Skulptur und digitalen Elementen erkunden die materiellen Aspekte sexueller Subjektivität. Ausgehend von ihren Recherchen über die vergangene und gegenwärtige Geschichte des Gender-Transitioning, dienen die wechselseitigen Bezüge zwischen der Herstellung eines Kunstwerks und der Herstellung eines (geschlechtlichen) Selbst als eine Methode zur kritischen Reflexion darüber, wie Identitäten und Wunschvorstellungen in Interaktion mit der Welt und den Narrativen um sie herum geformt werden. *Your Dreams Are Just a Dick Away* ist Teil einer Serie von „Dart-Zeichnungen“ der Künstlerin*. Durch den direkten Auftrag des Bleistifts auf die kunststoffbeschichtete Oberfläche des Dart Flights, den Plastik-Flügel eines Dartpfeils, entsteht eine fragile, zarte Komposition, in der der schimmernde Graphit mit der glänzenden Beschichtung um visuelle und materielle Präsenz konkurriert. Auf drei Seiten des Flights sind Zeichnungen von männlichen Torsi zu erkennen, während die vierte Seite einen grafischen Pfeil zeigt – womöglich als Anspielung auf die doppelte Bedeutung, die im „Schwanz“ des Objekts steckt. Sowohl in seiner technischen wie auch formalen Umsetzung oszilliert das Werk, in dem sich vorgefundene Bildsujets mit bekannten Symboliken überlagern, zwischen akribischer Sorgfalt und dem Groben. Fragen des Begehrens und der Repräsentation werden ins Spiel gebracht, bleiben aber ungelöst, da sich die Bilder mit jedem neuen Blickwinkel verändern.

Francis Whorral-Campbell (* 1995 in Großbritannien) lebt und arbeitet in London und Wien.

www.fwhorralcampbell.superhi.hosting



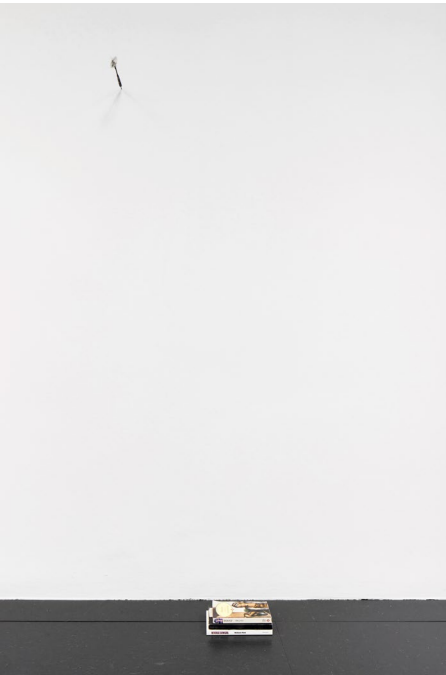
Francis Whorrall-Campbell

Your Dreams Are Just a Dick Away, 2024

Graphite on dart flight, 16.5 × 3.5 × 3.5 cm

Working across text, sculpture, and the digital, Francis Whorrall-Campbell's practice undertakes a materialist investigation into sexual subjectivity. Guided by their research into the pasts and presents of gender transition, the relationship between making an artwork and making a (gendered) self emerges as a method of critical reflection on how identities and desires are formed in interaction with the world and narratives around them. *Your Dreams Are Just a Dick Away* is part of a series of “dart drawings” by the artist. Pencil is applied directly onto the plastic-coated surface of the dart's flight, creating a fragile, delicate composition in which the sheen of the graphite competes with the glossy coating for visual and material presence. Three sides of the flight feature drawings of male torsos, while the fourth depicts a graphic arrow—perhaps alluding to the dual meaning embedded in the object's tail. Both in technique and form, the work oscillates between the painstaking and the crude, layering found imagery with recognizable symbols. Questions of desire and representation are thrown into play but remain unresolved as the images shift with each new angle.

Francis Whorrall-Campbell (b. 1995 in Great Britain) lives and works in London and Vienna.
fwhorrallcampbell.superhi.hosting



Luca Büchlers künstlerische Praxis kreist um Performance und Performativität, die räumlichen Begegnungen entspringen, und übersetzt diese in Skulpturen, Objekte, Installationen und Performances. Sein Interesse gilt dem Körper und dessen Verstricktsein in gesellschaftliche Normen sowie den Choreografien des Raums. *Horizon* ist Teil einer größeren Werkserie, zu der auch eine Rauminstallation gehört, in der Büchler das Wesen von Schwellen und den Moment des Dazwischen erkundet. Die Arbeit bezieht sich auf Giorgio Agambens Begriff der Geste: etwas, das die menschliche Existenz bestimmt und doch flüchtig bleibt, ein reines Mittel ohne Zweck und Ausdruck des Prozesshaften. Zur Arbeit *Horizon* gehört ein Fenster, das mit milchiger Vaseline bestrichen wurde – die anfängliche Wahrnehmung des Raums durch die Betrachter*innen wird gestört, die Sicht verschwimmt: Von außen ist nur schemenhaft zu erkennen, was sich im Inneren abspielt, lediglich Andeutungen, was hinter der Schwelle auf eine*n wartet. Einmal drinnen angekommen, ist der Blick nach draußen aber ebenso verzerrt, die Außenwelt nicht mehr als eine vage Vorstellung. Die reziproke Störung stellt die Eindeutigkeit von Grenzen auf die Probe und erzeugt ein dynamisches Wechselspiel aus teilweise Verborgenen und Enthülltem. Mit seiner formalen und konzeptionellen Strategie verschiebt *Horizon* die Wahrnehmung räumlicher Gegebenheiten, verwischt Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, Sichtbarkeit und Opazität. Während Büchlers Werk die Mechanismen räumlicher und sozialer Organisation vorführt, entfaltet es zugleich eine destabilisierende Wirkung auf solche Ordnungen: Die Betrachter*innen sind aufgefordert, sich mit Ungewissheit, Wünschen sowie den Politiken von Zugang und Zugehörigkeit auseinanderzusetzen.

Luca Büchler (* 1996 in der Schweiz) lebt und arbeitet in Zürich und Wien.
www.lucabuechler.com



Luca Büchler

Horizon, 2024

Vaseline, variable dimensions

Luca Büchler's artistic practice revolves around forms of performance and performativity derived from spatial encounters, which results in sculptures, objects, installations, and performances. He is interested in bodies, their entanglements with social norms, and the choreography of space. *Horizon* is part of a larger series of works including a spatial installation in which the artist explores thresholds and the in-between moment. The work draws on Giorgio Agamben's notion of *gesture*: something that defines human existence while remaining fleeting, a pure means without end, and an expression of process. As part of *Horizon*, Büchler's work at Kunstraum Lakeside presents a window covered in Vaseline that disrupts the viewer's initial perception of the space. Visibility is blurred: from the outside, one can only catch glimpses of what unfolds inside, hinting at what awaits beyond the threshold. Once inside, the view outward is equally obscured, turning the outside world into a vague impression. This two-way disturbance challenges the clarity of borders and creates a dynamic of partial concealment and exposure. Through its formal and conceptual strategy, *Horizon* alters the perception of spatial conditions, blurring distinctions between inside and outside, visibility and opacity. While Büchler's work reveals the mechanisms of spatial and social organization, it simultaneously destabilizes them, inviting viewers to navigate uncertainty, desire, and the politics of access and belonging.

Luca Büchler (b. 1996 in Switzerland) lives and works in Zurich and Vienna.

www.lucabuechler.com



Monilola Olayemi Ilupeju

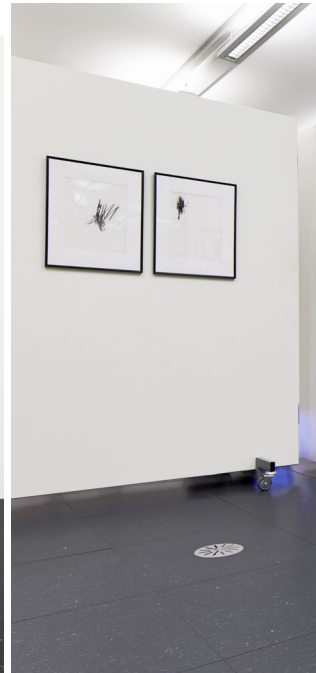
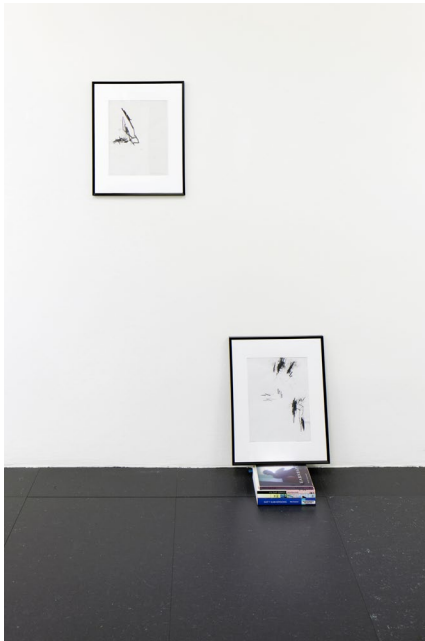
Masturbation Study #1–#5 (Body Print Series), 2022

Kohle und Graphit auf Papier, je 27,5 × 35 cm

Die Arbeiten Monilola Olayemi Ilupejus in den Bereichen Malerei, Text, Performance und Installation verknüpfen intime Erfahrungen von Verbundenheit, Gewalt und Heilung mit allgemeinen Überlegungen zu kulturellen Verzerrungen und Identität. Ihre *Masturbation Study (Body Print Series)* ist Ergebnis eines Akts kathartischer Einschreibung, in dem der Körper sowohl zum Medium als auch Gegenstand wird. Die in Momenten emotionaler Brüche entstandenen Arbeiten zeugen von der Spannung zwischen Begehren, Trauma und Befreiung. Unter Verwendung von Kohle und Papier als Erweiterungen des Selbst verwandelt Ilupeju eine persönliche, instinktive Geste in ein physisches Dokument des Affektiven – Druck, Reibung und Abwesenheit materialisieren sich in zerrissenen Oberflächen und erratischen Zeichen. Die Zeichnungen lassen die Grenzen zwischen Selbstbeherrschung und Verlust, Erotik und Gewalt verschwimmen und machen deutlich, wie eng Erinnern und Verkörperung miteinander verflochten sind. In diesem Prozess wird der Akt des Zeichnens zu einem Mittel der Abrechnung, einer Konfrontation mit den Gespenstern vergangener Intimität und zu einem Schauplatz der Transformation.

Monilola Olayemi Ilupeju (* 1996 in den USA) lebt und arbeitet in Berlin.

www.monilola.com



Monilola Olayemi Ilupeju

Masturbation Study #1–#5 (Body Print Series), 2022

Charcoal and graphite on paper, each 27.5 × 35 cm

Monilola Olayemi Ilupeju's works between painting, writing, performance, and installation balance intimate experiences of connection, violence, and healing against broader considerations of cultural distortion and identity. Her *Masturbation Study (Body Print Series)* emerges from an act of cathartic inscription, where the body becomes both the medium and the subject. Created in a moment of emotional rupture, the works register the tension between desire, trauma, and release. Using charcoal and paper as extensions of the self, Ilupeju transforms a personal, instinctual gesture into a physical record of affect—pressure, friction, and absence materialized in ruptured surfaces and erratic marks. These drawings challenge the boundaries between self-possession and loss, between eroticism and violence, revealing the entanglements of memory and embodiment. Through this process, the act of drawing becomes a means of reckoning, a confrontation with the ghosts of past intimacies, and a site for transformation.

Monilola Olayemi Ilupeju (b. 1996 in the USA) lives and works in Berlin.

www.monilola.com



Jonas Morgenthaler



Eröffnung, 23. September 2025, 18 Uhr
Ausstellung, 24. September–7. November 2025

Jonas Morgenthaler (* 1995 in der Schweiz) lebt und arbeitet in Wien.
www.xenobjects.blog

Opening, September 23, 2025, 6 pm
Exhibition, September 24–November 7, 2025

Jonas Morgenthaler (b. 1995 in Switzerland) lives and works in Vienna.
www.xenobjects.blog

Gap Gardening

Reste von Holz und eine Dekorabdeckung, deren Oberfläche an Marmor erinnern soll, ein Engel aus Keramik, Kleiderbügel, Ledergürtel und Kunststoffschnallen, handelsübliche Holzjalousien, vermutlich von IKEA oder vom Baumarkt, gelbe Klebefolie, das laminierte Bild eines Schmetterlings, Glasperlen und Aluminiumketten, Haarspangen, Kerzen und ein Staubwedel. *It's A Fine Day People Look Out Windows* (2022) lautet der Titel einer der Skulpturen von Jonas Morgenthaler. So lapidar, wie das Objekt an der Wand des Kunstraum Lakeside hängt, könnte es als Spiegelung, als Gegenbild, als Kommentar auf das große Schaufenster gelesen werden, das den Ausstellungsraum so charakteristisch macht und das ihn mit dem Außenraum verbindet. Könnte, also „kann“ im Konjunktiv, in einer Verbform, die etwas nicht einfach als Tatsache in den Raum stellt und als unveränderliche Gegebenheit behauptet, sondern eine andere Wirklichkeitsebene einzieht: jene der Möglichkeit, des Wunsches, nicht zuletzt des bloßen Zitats. Mit einer Vielfalt an Materialien – gefundenen Objekten etwa, Dingen zwischen Alltag und Popkultur, modifizierten Gebrauchsgegenständen, deren ursprünglicher Zweck nun nicht mehr als eine Erinnerung an eine Konvention ist – schafft der Künstler Werke, die bei den Betrachter*innen Assoziationsketten auslösen. Gedankensprünge, Bildfolgen und

Remnants of wood and self-sticking film with a marblesque surface, a ceramic angel, clothes hangers, leather belts, and plastic buckles, off-the-shelf wooden blinds, probably from IKEA or maybe a hardware store, yellow adhesive sheets, the laminated picture of a butterfly, glass beads and aluminum chains, hair clips, candles, and a feather duster.

It's A Fine Day People Look Out Windows (2022) is the title of one of Jonas Morgenthaler's sculptures. In its bluntness, the object hanging on the wall of Kunstraum Lakeside could be read as an inversion, an antithesis, a commentary on the large display window that is so distinctive of the exhibition space, connecting it to the outside world. Could, that is, “can” in the subjunctive, in a verb form that does not simply state a fact, claiming it as an unchangeable reality, rather it adds another level of reality: one of possibility, of desire, and not least of mere citation. The artist employs a wide variety of materials—found items,

Verknüpfungen, die ähnlich zahllos sind wie die potenziellen Betrachter*innen selbst. Dafür setzt Morgenthaler Objekte mit anderen Objekten in eine räumliche Beziehung, teils miteinander korrespondierend, teils sich widersprechend, und fügt sie in bestehende Kontexte ein. Seine kleinformatigen Skulpturen schmiegen sich an die jeweiligen Umgebungen an, bleiben jedoch aufgrund ihrer eigenwilligen Zusammensetzung immer Fremdkörper.

Jonas Morgenthalers Praxis lässt sich im Bereich der Assemblage verorten. Es handelt sich dabei um dreidimensionale Collagen, dadaistische Anti-Kunst-Objekte aus dem fortschreitenden 21. Jahrhundert, die mit alltäglichen Materialien spielen, Bedeutungen neu kombinieren und vertraute Formen in überraschende Konstellationen überführen. Statt mit seinen Materialzusammenstellungen, den „xenobjects“, wie er sie nennt, auf eine konkrete Erzählung zu verweisen, untersucht der Künstler das Potenzial dieser kompilierten Dinge und ihre Auswirkungen auf narrative Systeme. Im Hinterfragen der Eigenschaften von Gegenständen, Bildern und der Art und Weise, wie wir mit ihnen im Alltag, aber auch in der Kunst umgehen, führt er ihnen für einen vorgegebenen Zweck gestalteten Charakter vor. Morgenthaler bricht kontinuierlich mit dem, was die Queer-Theoretikerin Sara Ahmed als „straight lines“⁴¹ bezeichnet: gesellschaftliche Orientierungen, die als selbstverständlich gelten und Hegemonien, die unhinterfragt bleiben müssen, um Machtverhältnisse und Vorherrschaften aufrechtzuerhalten. Im Sinne einer narrativen Instabilität, die Morgenthaler mit seinen xenobjects permanent abrufft, sind seine Arbeiten „Gefüge“, der Politikwissenschaftlerin Jane Bennett mit Rückgriff auf Gilles Deleuze und Félix Guattari zufolge „ad hoc entstehende Gruppierungen unterschiedlicher Elemente“. Beziehungsformen, deren gesellschaftspolitisches Potenzial „unebene Topographien“ aufweisen: „Es gibt keine gleichmäßige Verteilung von Macht entlang der Oberfläche des Gefüges. Gefüge werden nicht von irgendeinem zentralen Oberhaupt gelenkt: Keine einzelne Materialität und kein einzelner Materialtyp verfügt über hinreichende Kompetenz, um durchgehend den Entwicklungsverlauf oder die Auswirkung der Gruppe bestimmen zu können.“⁴² Jonas Morgenthaler produziert im besten Sinne des Wortes verlorene Objekte, nicht-monumentale Skulpturen, statuslose und deviante Dinge, die erst im Diskurs über ebendiese Dinge entstehen.

Der Ausstellungstitel *Gap Gardening* ist doppeltes Programm. Zum einen eignet sich Morgenthaler damit einen Buchtitel der Lyrikerin und Übersetzerin Rosmarie Waldrop an, der in seiner Ambiguität den Momenten des Wiederaufnehmens als eines seiner künstlerischen Prinzipien entspricht. Zum anderen korrespondiert auch die literarische Praxis Waldrops insgesamt mit der bildhauerischen des Künstlers. „An Waldrops Texten fasziniert mich vor allem das Spiel mit sprachlicher Fragmentierung und Disjunktion, ebenso wie die konsequente Auseinandersetzung mit Sprache als Material“, so Jonas Morgenthaler: „Wie eine Gärtnerin, die zwischen den Blumenbeeten nach versteckter Bedeutung sucht, durchstreift Waldrop Sprache, um Formen zu finden, die nicht festgelegt, sondern fließend sind. Ihr Schreiben ist dem Bruch und der damit verbundenen Offenheit verpflichtet.“⁴³

Mit *Gap Gardening* zeigt der Künstler eine raumgreifende Installation, die in ihren Funktionsweisen seinen xenobjects gleicht. Im Zentrum stehen dabei Regeln der Zusammensetzung von Elementen, die eben nicht darauf abzielen, Bedeutung zu produzieren, sondern sich

objects between everyday and pop culture, modified utilitarian things whose original function only remains as a vestige of convention—to create works that trigger associative chains in the viewer’s mind. Mental leaps, image sequences, and correlations as countless as the potential viewers themselves. Morgenthaler sets objects in a relationship to each other, sometimes communicating, then in contradiction, and inserts them in existing spatial contexts. His small-scale sculptures seem to nestle into the respective surroundings, yet, with their idiosyncratic compositions, they remain foreign bodies.

Jonas Morgenthaler’s practice is akin to the genre of assemblage. His works are three-dimensional collages, Dadaist anti-art objects from the advancing twenty-first century that play with commonplace materials, recombine meanings, and translate familiar forms into surprising constellations. As opposed to using these material compositions—or “xenobjects” in his own words—to assert a specific narration, the artist explores the potential lurking in these compiled things and their impact on narrative systems. By questioning the inherent properties of objects, images, and the way we interact with them in everyday life, but also in art, he exposes their nature, one designed for a fixed purpose. Morgenthaler persistently challenges what queer theorist Sara Ahmed refers to as “straight lines,”²¹ social dispositions taken for granted, hegemonies that must go unquestioned in order to maintain power relations and prevailing norms. In the spirit of narrative instability, which Morgenthaler cultivates in his xenobjects, his works are “assemblages,” according to political scientist Jane Bennett, drawing on Gilles Deleuze and Félix Guattari, “ad hoc groupings of diverse elements.” Confederations whose socio-political reach exhibits “uneven topographies”: “Power is not distributed equally across [their] surface. Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group.”²² Jonas Morgenthaler produces, in the best sense of the word, lost objects, anti-monumental sculptures, statusless and deviant things that emerge solely in the discourse about these very things.

The exhibition title *Gap Gardening* has a dual meaning: on the one hand, Morgenthaler appropriates the title of a book by poet and translator Rosmarie Waldrop with an ambiguity similar to the moments of iteration intrinsic to his artistic work. In turn, Waldrop’s literary approach also corresponds to the artist’s sculptural practice. “What fascinates me most about Waldrop’s texts is how she plays with linguistic fragmentation and disjunction, not to mention her systematic exploration of language as material,” says Jonas Morgenthaler: “Like a gardener searching for hidden meanings between flower beds, Waldrop trawls through language to find forms more fluid than fixed. Her writing is dedicated to gaps and the openness that accompanies them.”²³

Gap Gardening is a large-scale installation whose operating principles mirror those of his xenobjects. The rules governing the composition of elements do not aim to produce meaning, on the contrary, they resist precisely this form of production. Concept and counter-concept. Morgenthaler’s sculptures and their arrangement in space create structures that welcome subjectivity while maintaining a formal or conceptual otherness; configurations that allow for simultaneity, indeterminacy, and nuances. In *Gap Gardening*, Morgenthaler

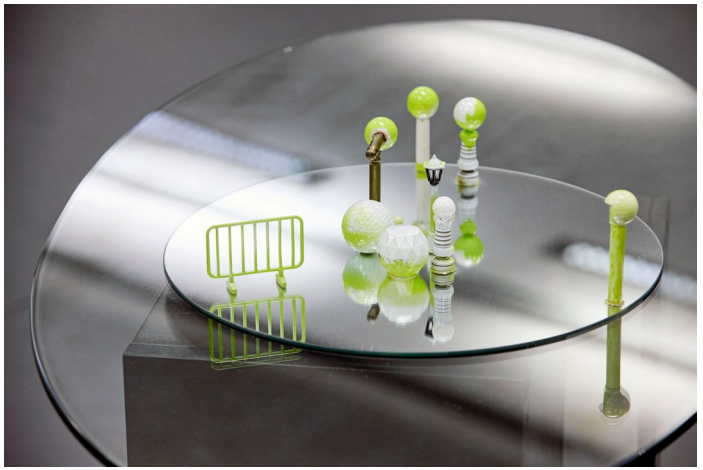
genau dieser Produktion widersetzen. Konzept und Gegenkonzept. Mit seinen Skulpturen und deren Positionierung im Raum schafft Morgenthaler Strukturen, die Subjektivität willkommen heißen und zugleich ihre formale oder konzeptuelle Fremdheit bewahren; Konfigurationen, die Simultaneität, Unbestimmtheit und Zwischentöne zulassen. In *Gap Gardening* sucht Morgenthaler das Verbindende zwischen den Elementen nicht in der Sinnproduktion, sondern gerade in der Störung der ihr zugrundeliegenden Parameter. Es geht letztlich darum, einen *Glitch* in Prozesse der Wahrnehmung und Deutung zu implementieren, der das Potenzial hat, normative Narrative auszuhebeln.

Neben scheinbar beiläufig im Raum verteilten Skulpturen mit so verheißungsvollen wie kryptischen Titeln wie *In In Flames* (2023), *Welcome Wellness* (2023/2025) oder *they don't know what they do does IRL* (2025) präsentiert Jonas Morgenthaler zwei besondere Serien: *Cross Collar Sadness* (2023–fortlaufend) und *Cross Collar Sadness* (2025) zeigen kleinere und größere Notenständer aus Edelstahl, an deren oberen Ende umgeänderte, teils überlange und bis weit auf den Boden reichende Hemdkragen montiert sind; mit Schlüsselanhängern, Metallketten oder Vorhängeschlössern behangene Kompositionen in menschlichem oder zumindest menschenähnlichem Maßstab. Diese Skulpturen treten nicht als stumme Begleitung der anderen Arbeiten im Raum auf, sie wirken vielmehr wie Beobachter*innen und autarke Figuren: Sie stehen da, haben Präsenz, strahlen eine eigentümliche Selbstständigkeit aus. Charakterköpfe ohne Köpfe, die genau jene Zwischenräume der Interpretation füllen, aus denen sich die poetisch-fragile Praxis von Jonas Morgenthaler speist und so einen offenen Resonanzraum für Wahrnehmung und Projektion schaffen.

1 Vgl. Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham/London: Duke University Press, 2006.

2 Jane Bennett, *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz, 2020, S. 59.

3 Aus Gesprächen mit dem Künstler, 2025.



seeks connections between elements, not in the production of meaning but in the disruption of such parameters. Ultimately, it is about introducing a glitch into perceptual and interpretative processes, which has the potential to counteract normative narratives.

Alongside sculptures that seem to be casually scattered around the exhibition space, with titles as seductive as they are cryptic—*In In Flames* (2023), *Welcome Wellness* (2023/2025), or *they don't know what they do does IRL* (2025), Jonas Morgenthaler presents two special series: *Cross Collar Sadness* (2023–ongoing) and *Cross Collar Sadness* (2025) feature small and larger stainless steel music stands propping up modified shirt collars, some extra-long reaching almost to the floor, adorned with keyrings, wallet chains, and padlocks, compositions with a human or at least human-like scale. These sculptures are not merely silent companions of the other works in the space: they appear to be observers, sovereign figures in their own right—standing there, commanding attention, and radiating an uncanny independence. Character heads without heads that occupy precisely those interpretative gaps where Jonas Morgenthaler's fragile and poetic practice opens a resonant space for new perceptions and projections.

1 Cf. Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Duke University Press, 2006).

2 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Duke University Press, 2010), 23–24.

3 Excerpts from conversations with the artist, 2025.

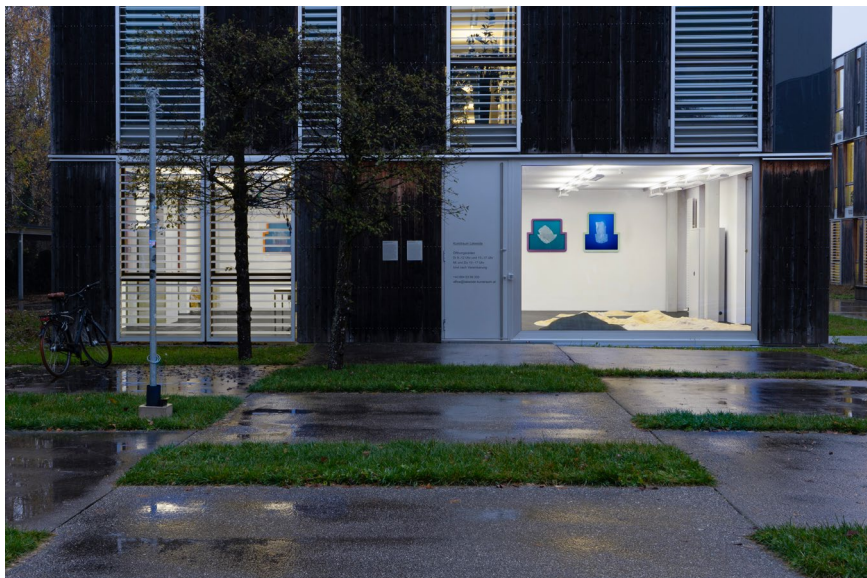








Mara Novak



Eröffnung, 25. November 2025, 18 Uhr
Ausstellung, 26. November 2025–16. Jänner 2026

Mara Novak (* 1987 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.
www.maranovak.com

Opening, November 25, 2025, 6 pm
Exhibition, November 26, 2025–January 16, 2026

Mara Novak (b. 1987 in Austria) lives and works in Vienna.
www.maranovak.com

My drink tastes like apocalypse

Was wäre, wenn. Was wäre, wenn die Petro-Elite aus den Vereinigten Arabischen Emiraten so absurd reich wäre, dass sie ihre Finanzkraft nicht nur mit dem Bau künstlicher Archipele vor Dubai zur Schau stellte, sondern auch mit der Herkunft der Eiswürfel in ihren Cocktails? Was wäre, wenn es ein Unternehmen gäbe, das Blöcke aus Gletschereis in Grönland erntet, um es als das „teuerste Eis der Welt“ zu vermarkten? Eis, das über 100.000 Jahre alt und daher frei von modernen Verunreinigungen ist. Eis, das sich daher – so das Marketingkonzept – in kleine Würfel oder Perlen geformt, besonders gut für Cocktails eignet. Was wäre, wenn das Unternehmen Arctic Ice nicht nur tatsächlich dieses Eis aus der Polarregion in die Wüste brächte, sondern auch Testimonials fände, die für dieses Produkt werben? Zum Beispiel den Spitzenkoch Alain Moreau, der folgendermaßen zitiert wird: „In meiner zwei Jahrzehnte langen Erfahrung als Koch der Haute Cuisine bin ich noch nie auf eine Zutat gestoßen, die so poetisch ist wie Arctic Ice. Seine Textur, seine leise Präsenz im Glas. Es macht einen Cocktail zum Erlebnis, eine Konsumation zu einer Erinnerung. Das ist kein Wasser. Das ist aus Eis geformte Zeit.“¹

What if. What if the petro-elite of the United Arab Emirates were so absurdly rich that they flaunted their financial power not only by building artificial archipelagos off Dubai but also through the provenance of the ice cubes in their cocktails? What if there was a company that harvested blocks of glacier ice in Greenland to market it as the “most expensive ice in the world”? Ice that is over 100,000 years old and thus free of modern contaminants. Ice, according to the marketing slogan, that is ideally suited for cocktails when formed into small cubes or pearls. What if the company Arctic Ice not only brought this ice from the polar region to the desert but also found testimonials to promote this product? For example, top chef Alain Moreau, who is quoted as saying: “In over two decades of crafting haute cuisine, I have never encountered an ingredient as poetic as Arctic Ice. Its texture, its silence in the glass. It elevates a cocktail to an experience, a dish to a memory. This is not water. This is time, sculpted in ice.”¹

Es gibt das Unternehmen Arctic Ice. Und ja, es gibt Personen, die ihren Namen für die Vermarktung dieses Produkts zur Verfügung stellen, sowie Angestellte, die dafür sorgen, dass die Firma Profit erwirtschaftet. Etwa indem sie die Vision von Arctic Ice verfassen, der zufolge nicht nur die Bedürfnisse seiner exklusiven Klientel erfüllt, sondern auch die Umwelt erhalten, lokale Gemeinschaften unterstützt und soziale Gerechtigkeit gefördert werden sollen.² Neben Werbetexter*innen gibt es unzählige weitere Personen, die sich der Vermarktung und dem Verkauf dieses und vergleichbarer Artikel verschreiben, darunter auch Fotograf*innen, die das fertige Produkt gekonnt in Szene setzen.

Mara Novak nimmt Arctic Ice zum Ausgangspunkt ihrer Fotoserie. Auch sie inszeniert Eis, leuchtet es akribisch aus und fotografiert es. Mehr noch, sie nimmt sich Zeit für das Testen von Materialien, die Herstellung von Cocktailgläsern aus Eis, für das Belichten in der Dunkelkammer. Doch bei ihr geht es nicht um den Verkauf eines Produkts oder den Verkauf ihrer Integrität. Vielmehr lotet sie in einer freien Experimentieranordnung aus, wie Materialien, Prozesse und Konventionen der Fotografie miteinander interagieren, um schließlich das Bild eines komplexen sozio-medialen Gefüges hervorzubringen.

Etymologisch wird das Wort „Fotografie“ aus „Zeichnen mit Licht“ hergeleitet. Damit aus so etwas Immateriellem wie Licht ein dauerhaftes Bild entstehen kann, werden chemische Substanzen, optische Verfahren und Speichermedien benötigt. Zudem erfordert die Herstellung von Fotografien meist komplexe Apparaturen. Der Bedarf nach derartigen Abbildern hat wiederum vielfältige sozio-ökonomische Gründe. Mara Novak schafft mittels fotografischer Verfahren Bilder, die über die Bedingungen ihrer Entstehung, ihre eigenen Voraussetzungen erzählen. Dies geschieht mitunter ganz buchstäblich, bringt die Künstlerin doch Techniken aus der Frühzeit der Fotografie wie Lochkameras zum Einsatz, um ihr Atelier oder Ausstellungsräume aufzunehmen und in einen fotografischen Prozess zu übersetzen. Der medienreflexive Zugang findet sich auch in Novaks Aneignung von kommerziellen Stockfotos, die sie in reale Kontexte integriert, um einen Bruch in der Wahrnehmung herbeizuführen. In anderen Arbeiten geht es ihr darum, die Grenzen zwischen (digitalen) Bildern und (sozialen) Räumen auszuloten. Im Fall ihrer jüngsten Werkserie bringt die Künstlerin Verfahren der analogen Produktfotografie zur Anwendung und spielt sowohl mit der Fetischisierung von Waren als auch mit der auratischen Aufladung analoger, künstlerischer Fotografie.

Die für den Kunstraum Lakeside erarbeitete Werkserie verortet das Jahresthema *Glitch* nicht im Fehler einer Apparatur, sondern in der menschlichen Wahrnehmung. Mara Novak fokussiert auf das Phänomen der optischen Vergrößerung von Objekten unter Wasser und verknüpft ihre Erkundung dieser Wahrnehmungs-„Störung“ mit der Klimakrise. Vergleichsweise hoch im Ausstellungsraum angebracht, scheinen die porträtierten Cocktailgläser aus Eis unter- und oberhalb eines imaginären Wasserspiegels aufgenommen worden zu sein. Selbst die Rahmen der großformatigen Fotografien weisen einen Größensprung auf. Die Skalierung auf Ebene des fotografischen Bilds verdankt sich einer rein analogen Manipulation in der Dunkelkammer durch eine nacheinander stattfindende Belichtung des unteren und oberen Bildbereichs. Um dabei einen möglichst einheitlichen Hintergrund zu erhalten, ist genaue Kenntnis des Materials und ein langer Prozess schrittweisen Herantastens an das intendierte Ergebnis unerlässlich.

The company Arctic Ice does exist. And yes, there are people who have lent their names to market this product, and there are employees taking care that the company makes profit. For example, by forging Arctic Ice's vision statement, which states that the company is eager to meet the needs of its exclusive clientele, while also striving to protect the environment, support local communities, and promote social justice.² Alongside these copywriters, there are countless other people who are dedicated to marketing and selling this and similar items, including photographers who skillfully stage the finished product.

Arctic Ice is the starting point for Mara Novak's photo series. She stages ice too, meticulously illuminating and photographing it. What's more, she devotes her time to testing materials, making cocktail glasses out of ice, exposing them in the darkroom. But for her, it's not about selling a product or selling her integrity. Rather, in a free experimental setup, she explores how the materials, processes, and conventions of photography intersect to ultimately conjure the image of a complex socio-media assemblage.

Etymologically, "photography" originates from "drawing with light." To create a lasting image from something as immaterial as light requires chemical substances, optical procedures, and storage media. Furthermore, photography often requires complex apparatuses. The demand for such imagery, in turn, is rooted in a variety of socio-economic reasons. Mara Novak employs photographic processes to produce images that capture the conditions of their making, their underlying imperatives. Sometimes, quite literally: for example, when the artist revisits techniques from the early days of photography, such as pinhole cameras, to photograph her studio or exhibition spaces and translate them into photographic works. This media-reflexive approach is also evident in Novak's appropriation of commercial stock photos, which she integrates into real contexts to provoke breaks in perception. Other works explore the boundaries between (digital) images and (social) spaces. In her latest series, the artist applies analog product photography techniques to play with both the fetishization of goods and the aura of analog artistic photography.

The work series developed for Kunstraum Lakeside situates the annual theme of the *Glitch* not in a technical malfunction but in human perception. Mara Novak focuses on the phenomenon of the optical magnification of objects underwater and links her investigations into this perceptual "dysfunction" to the climate crisis. Installed at a comparatively high level in the exhibition space, the portrait photographs of cocktail glasses made of ice seem to have been taken above and below an imaginary water level. Even the frames of the large-format photographs display a jump in size. The scaling of the photographic image is achieved through pure analog manipulation in the darkroom, successively exposing the lower and upper areas of the image. To arrive at a uniform background requires precise knowledge of the material and a long process of gradually approaching the intended result.

For Mara Novak, who sees her practice as sculptural, the photographic material acts a co-producer of her images. Only the autonomy of the material, its familiar properties and unpredictable reactions lead to photographs that are more than just the product of an artistic vision. Despite the inherent reproducibility of photography, she works with imaging processes that can never be repeated exactly, which results in one-of-a-kind photographs.

Mara Novak, die sich als Bildhauerin versteht, begreift das fotografische Material als Co-Produzenten ihrer Bilder. Erst die Eigenständigkeit des Materials, seine bekannten Eigenschaften und unvorhersehbaren Reaktionen führen zu Fotografien, die mehr sind als das Resultat der künstlerischen Konzeption. Trotz der prinzipiell vorhandenen fotografischen Reproduzierbarkeit bringt sie also Bildprozesse zur Anwendung, die sich nie exakt wiederholen lassen und die entstandenen Fotografien zu Unikaten machen.

Teil der Ausstellung *My drink tastes like apocalypse* sind auch modellartige Skulpturen von Teilen der Palm Islands, jener künstlichen Inselgruppe vor Dubai, die seit den frühen 2000er Jahren im Gewässer des Persischen Golfs angelegt wird. Die aus Millionen Kubikmetern Sand und Gestein aufgeschütteten Landmassen sind nicht nur Sinnbilder der immensen Finanzkraft und touristischen Ambitionen des Emirats, sie bringen auch erhebliche reale Auswirkungen auf das Ökosystem des Persischen Golfs mit sich. So veränderte der Bau der Inseln die natürlichen Meeresströmungen, führte zur Erosion der Küstenlinien, verwüstete Lebensräume wie Korallenriffe und begünstigte die Trübung des Wassers.

In Novaks Skulpturen, Miniaturen des Anthropozäns, materialisiert sich dieses Spannungsfeld: Der künstliche Boden für Luxusimmobilien, Freizeitwelten und maritime Exklusivität erscheint als prekäres Gebilde, dessen Existenz von denselben ökologischen Prozessen bedroht ist, die es selbst mitverursacht. Während die Palm Islands vor Dubai bereits heute dem Risiko des steigenden Meeresspiegels ausgesetzt sind, halten Novaks Skulpturen die Balance zwischen dem „noch nicht“ und „nicht mehr“ Bebauten. Am Boden des Ausstellungsraums präsentiert, wirken sie wie künstliche Unterwasserwelten in Aquarien. Durch Fragmentierung und Verschiebung der Größenverhältnisse wird die Fragilität dieser menschengemachten Paradiese sichtbar und damit die Hybris der immer noch weitverbreiteten Vorstellung, dass es möglich wäre, die Natur zu beherrschen.

Mit *My drink tastes like apocalypse* verweist die Künstlerin auf ungebremsten Konsumismus sowie die kognitiven Dissonanzen angesichts der anthropogenen globalen Erderwärmung, ohne den mahnenden Zeigefinger zu heben. Dabei drängt sich die Frage auf, ob nicht das vorherrschende Wirtschaftssystem als Teil der Technosphäre ein *Glitch* im planetaren Gefüge ist. Mara Novak begegnet ihr, indem sie sich Bildverfahren der Vermarktung von exklusiven Immobilien und Produkten aneignet und neu kontextualisiert. Solcherart der Deutungsmacht von Immobilienkonzernen und Luxusmarken entzogen, führt die Künstlerin paradigmatisch die Absurdität gegenwärtiger wirtschaftlicher und politischer Entscheidungen vor Augen. Sie tut dies mit einem Gefühl für eine gute Story, handwerklicher Präzision, einem Sinn für Schönheit sowie mit einer guten Portion Humor.

1 Siehe <https://arcticee.ae/>, abgerufen am 04.11.2025. Kurz nach Verfassen dieses Texts wurde die Webpage arcticee.ae entfernt. Anstatt der dort präsentierten Storys zu „Arctic Ice Dubai“ und „Arctic Ice Greenland“ findet sich seit Mitte November 2025 die im Umfang deutlich reduzierte Seite <https://arctic-ice.eu>. In ähnlicher Aufmachung werden hier statt Eiswürfeln aus der Polarregion nun solche von slowenischen Gletschern angeboten.

2 Siehe <https://arcticee.ae/pages/the-story>, abgerufen am 04.11.2025.

Part of the exhibition *My drink tastes like apocalypse* features model-like sculptures of the Palm Islands, the artificial archipelago off Dubai that has been under construction in the waters of the Persian Gulf since the early 2000s. The land masses, built up from millions of cubic meters of sand and rock, are not only symbols of the Emirate’s immense financial power and touristic ambitions, they also have a significant real impact on the ecosystem of the Persian Gulf. The construction of the islands has altered natural seawater currents, eroded coastlines, destroyed marine habitats such as coral reefs, and led to increased water turbidity. Novak’s sculptures, miniatures of the Anthropocene, materialize this entangled dynamic: the artificial ground for luxury real estate, leisure worlds, and maritime exclusivity is presented as a precarious edifice whose very existence is threatened by the same ecological processes that it has helped to trigger. While the Palm Islands are already exposed to the risk of rising sea levels, Novak’s sculptures strike a balance between the “not yet” and “no longer” built-up. Displayed on the floor of the exhibition space, they resemble artificial underwater worlds in aquariums. Fragmentation and shifts in scale reveal the fragility of these man-made paradises and therewith the hubris of the prevailing belief that it is possible to control nature. In *My drink tastes like apocalypse*, the artist draws attention to our unbridled consumerism and cognitive dissonance in the face of anthropogenic global warming—but without raising a finger of admonishment. Rather, she prompts the question of whether the current economic system, as part of the technosphere, is not a glitch in the planetary order. Mara Novak appropriates and recontextualizes the visual marketing language of high-end real estate and commodities to tackle this dilemma. Withdrawn from the interpretive context of real estate corporations and luxury brands, the artist paradigmatically highlights the absurdity of present-day economic and political decision-making. And she does so with a hand for a good story, with technical precision, a sense of beauty, and a healthy dose of humor.

1 See <https://arcticice.ae> (last accessed on November 4, 2025). Shortly after this text was written, the arcticice.ae website was taken down. Instead of the featured stories about “Arctic Ice Dubai” and “Arctic Ice Greenland,” from mid-November 2025 onward, a similarly designed yet significantly reduced version <https://arctic-ice.eu> could be found online. The ice cubes offered now come from Slovenian glaciers as opposed to the polar region.

2 See <https://arcticice.ae/pages/the-story> (last accessed on November 4, 2025).

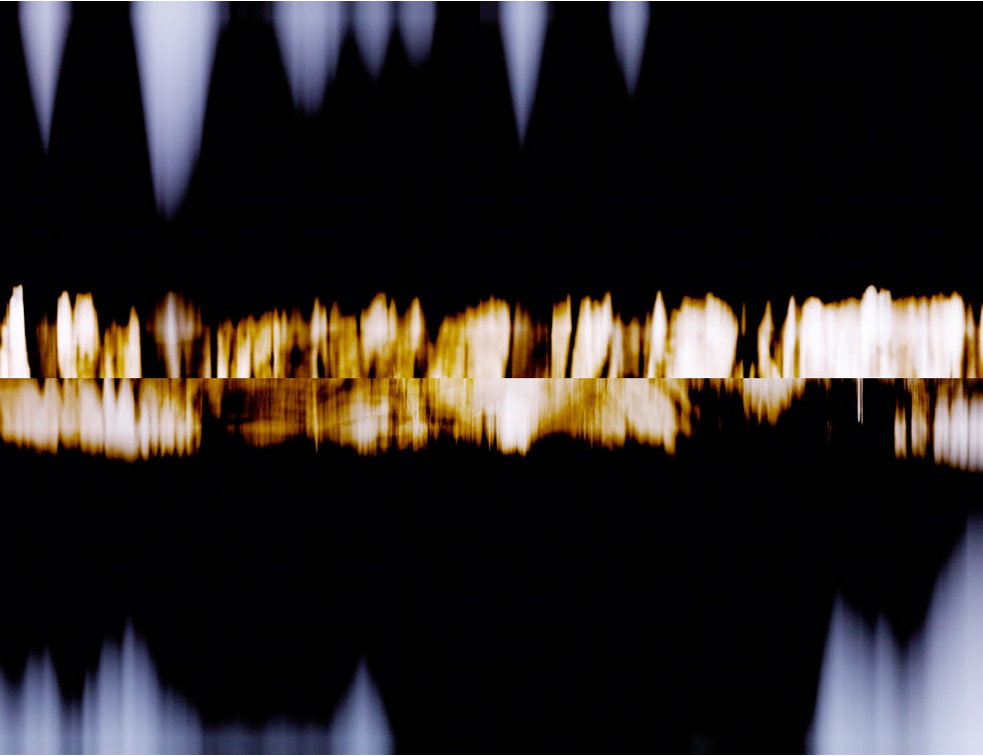








Johannes Puch



Fotografische Intervention im vorliegenden Buch

Johannes Puch (* 1974 in Österreich) lebt und arbeitet in Klagenfurt.
www.johannespuch.at

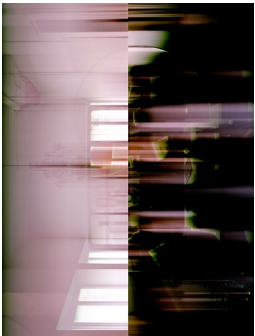
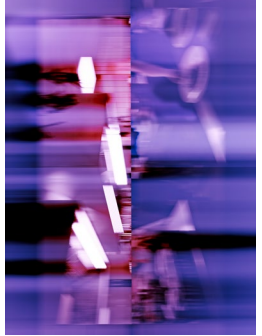
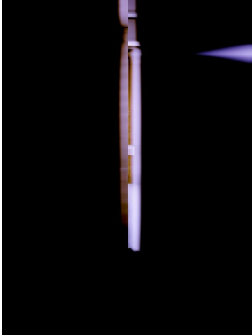
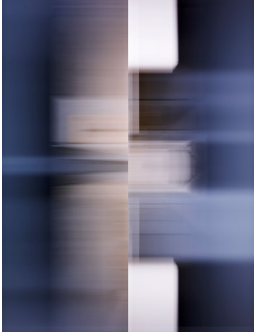
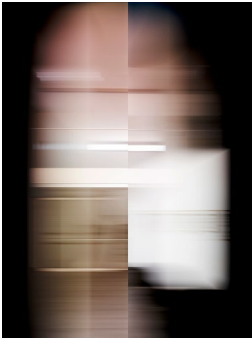
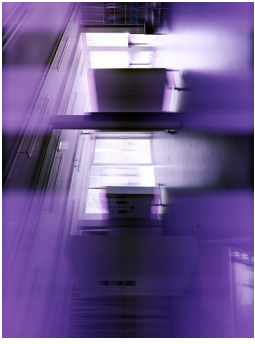
Photographic intervention in this book

Johannes Puch (b. 1974 in Austria) lives and works in Klagenfurt.
www.johannespuch.at

Glitch

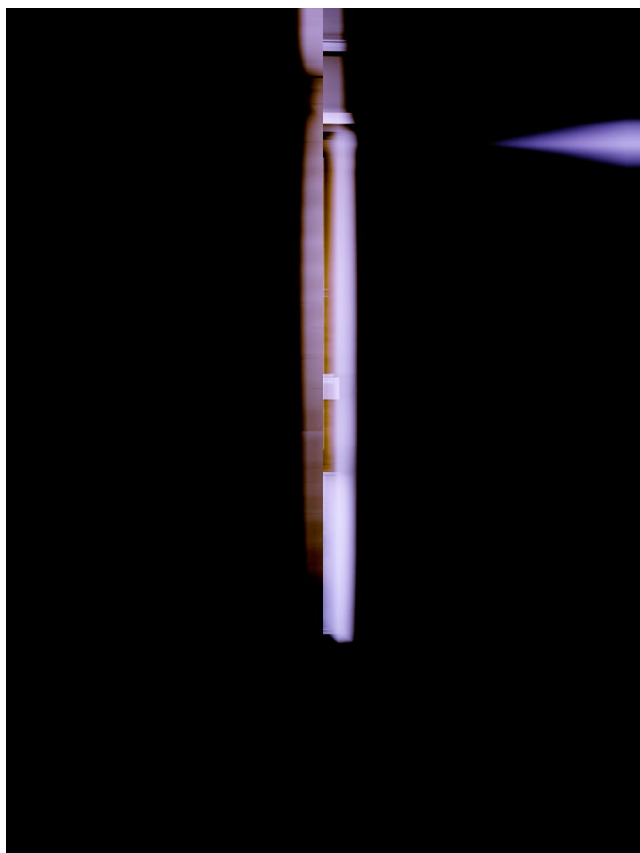
Wie ein treuer Begleiter verhält sich der Fehler zu Johannes Puchs Praxis als Fotograf. Das Nicht-Funktionieren der Kamera, ihr temporäres Ausfallen, das Stocken der Maschine, Bedienungsfehler, etwa dann, wenn die Kommunikation zwischen Verschluss und digitalem Sensor nicht funktioniert, um den Blick des Fotografen zu fixieren – all diese Momente gehören dazu. Im Unterschied zu anderen Fotograf*innen, die dieser Form von Einbrüchen keinerlei Bedeutung beimessen oder Fehler durch Löschung zu tilgen versuchen, sammelt Puch ebendiese. Auf diese Weise ist in den vergangenen zwei Jahrzehnten unter dem Titel *Glitch* eine Serie von Bildern entstanden, in denen er nicht nur die technologische und ästhetische Dimension des Fehlerhaften und Zufälligen beleuchtet, sondern auch das an den Fehler geknüpfte Scheitern oder das Brüchigwerden einer Mensch-Maschine-Beziehung sichtbar macht. Johannes Puch richtet mit seiner Sammlung „kaputter“ Bilder den Fokus auf den eigenen, sich durch fototechnologische Geräte manifestierenden Blick. Im Zentrum: die nicht immer friktionsfreie Interaktion zwischen dem Fotografen und seinem Werkzeug.

The photographic practice of Johannes Puch is accompanied by a faithful companion: the glitch. Malfunctions of the camera, temporary defects, mechanical stalls, operating errors, or whatever happens when the expected communication between the shutter and the digital sensor simply refuses to capture the photographer's gaze—all these moments are part of the process. Unlike other photographers who pay little heed to this form of disruption or simply try to eliminate mistakes by deleting them, Puch collects them. Over the past two decades, this has led to a series of images entitled *Glitch*, in which he not only illuminates the technological and aesthetic dimension of the defective and accidental but also visualizes the failure linked to the glitch—or, more generally, the erosion of a human-machine relationship. In his collection of “broken” images, Johannes Puch frames his own gaze as manifested by phototechnological devices. At the center: the not always frictionless interaction between the photographer and his apparatus.



Manche Bilder der Serie *Glitch* sind abstrakt und zeigen ein Farb- und Formenspiel in allen nur erdenklichen Nuancen. Über ein kräftiges Purpur legt sich ein leuchtendes Apricot, flankiert von einem mit hellen Streifen durchwachsenen Braun, der dunkle Hintergrund verschärft den Kontrast. Durch die klare Teilung des fotografischen Raums in ein Oben und ein Unten, durch diesen unerwünscht im Bildraum entstandenen Horizont – ein exakter Schnitt durch die Fläche – kann es sich nur um eine Landschaft handeln, die nächtliche Stadt an einem See, das brennende Kraftwerk in der gleichnamigen Wüste, die absurde Brache; der (fotografische) Schein trägt jedoch (immerzu). In anderen Bildern der Serie bricht die abgebildete Wirklichkeit gänzlich in die Abstraktion. Spuren aus Johannes Puchs Arbeit als Fotograf, eine Ausstellungsdocumentation im Kunstraum Lakeside zum Beispiel, Landschaftsaufnahmen, Porträts von Menschen in spezifischen Zusammenhängen blinken da und dort auf, verzerrt, überlagert, durch Farbblitze entstellt, quasi dekonstruiert. Die Brandung des Meeres, das Brechen der abgelichteten Wellen wird selbst durch ein Neongrün unterbrochen. Zwei völlig unterschiedliche Landschaftsformen kollidieren in ein und demselben Bild und lassen Orte und Zeiten aufeinanderprallen, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben. Und doch legen all diese fehlerhaften Elemente Zeugnis von etwas Gemeinsamen ab – von Johannes Puchs fotografischer Praxis und seinem Interesse an den Möglichkeiten und Bedingungen des eigenen Tuns.

Some photographs in the *Glitch* series are abstract and feature a variety of colors and forms in every imaginable nuance. A bright apricot against a strong purple, flanked by a brown streaked with bright stripes, the dark background intensifying the contrast. Given the clear division of the photographic plane into an above and a below, this horizon that has unintentionally emerged in the pictorial space, a precise cut through the surface, it must be a landscape, the sleeping city on a lake, the burning power station in the desert, an absurd wasteland—but the (photographic) impression is (always) deceptive. In other pictures, the depicted reality completely collapses into abstraction. Traces of Johannes Puch's work as a photographer, for example, an exhibition documentation at Kunstraum Lakeside, landscape photographs, portraits of people in specific contexts, flare up here and there, distorted, superimposed, warped by flashes of color, virtually deconstructed. The surf of the sea, the breaking of its waves, is disrupted by a neon green. Two unrelated landscapes collide in one and the same picture, bringing together places and times that have nothing to do with each other. And yet all these flawed elements bear witness to one thing in common—Johannes Puch's photographic practice and his fascination with the potential and conditions of his own pursuits.





Impressum Imprint



Herausgeber*innen **Gu~~drun~~ Ratzinger & Franz Thal~~mair~~** *Editors*

Texte **Michał Leszuk
Marie Oucherif
Gu~~drun~~ Ratzinger & Franz Thal~~mair~~
Bettina Spörr** *Texts*

Übersetzung und Lektorat **Christine Schöffler &
Peter Blakeney** *Translation and copyedit*
www.whysociety.org

Ausstellungsansichten **Johannes Puch
Mara Novak** *Exhibition views*

Grafische Gestaltung **Studio Kehrer** *Graphic design*
www.studiokehrer.at

Bildredaktion und Lithografie **Lea Luga~~rič~~** *Image editing and lithography*

Schrifttypen **Cooper Black** *Typefaces*
Arial
Times New Roman
Arial Narrow
Times New Roman Condensed

Papier **Munken Polar, 150 g** *Paper*

Druck **Gerin Druck GmbH** *Printing*

Auflage **700** *Print run*

Kunstraum Lakeside

Eigentümer **Lakeside Science & Technology Park GmbH** *Owner*
www.lakeside-scitec.com

Geschäftsführer **Bernhard Lamprecht** *General manager*

Künstlerische Leitung **Gudrun Ratzinger** *Artistic director*

Kurator*innen **Gudrun Ratzinger & Franz Thalmeir** *Curators*

Administrative Leitung **Lea Lugiarič** *Administrative management*

Technische Betreuung **Fritz Hock, Gerhard Wabnig** *Technical support*

© **2025, Verlag für moderne Kunst
und | and Kunstraum Lakeside**

Erschienen bei **VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH** *Published by*
Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien | Vienna
hello@vfmk.org
www.vfmk.org
ISBN 978-3-99153-234-7

Alle Rechte vorbehalten.

All rights reserved.

Gedruckt in Österreich.

Printed in Austria.


Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

*Bibliographic information published by the
Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche
Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are
available on the Internet at <http://www.dnb.de>.*

Vertrieb **Europa | Europe: LKG, www.lkg-va.de** *Distribution*
USA: D.A.P., www.artbook.com

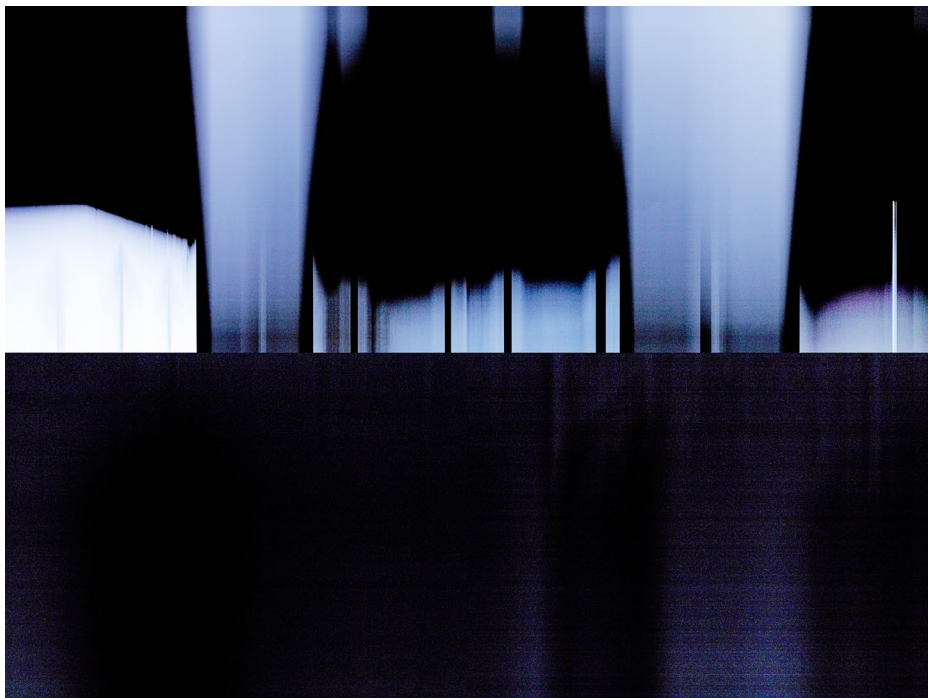
Mit finanzieller Unterstützung von *With financial support by*

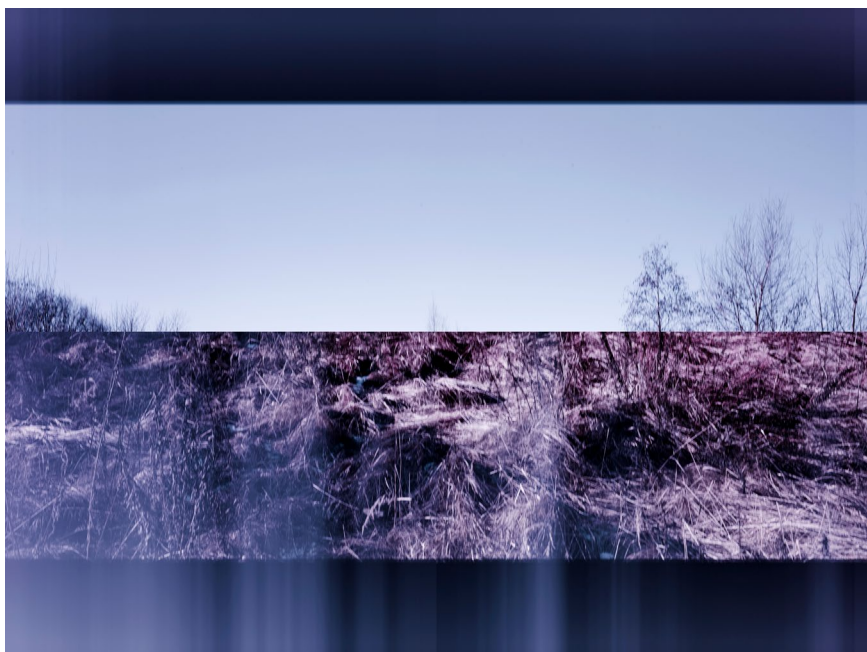
Lakeside
SCIENCE & TECHNOLOGY
PARK

 Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport

LAND  KÄRNTEN
Kultur


KLAGENFURT
AM WÖRTHERSEE





Current
Exhibitions
Publications
Collaborations
Permanent



Newsletter
Contact
Press

Maruša Sagadin

Olena Newkryta

About
Legal notice
Deutsch

Sophie Dvořák

www.lakeside-kunstraum.at

Julius Pristauz

edging—bodies without orgasms

Apparatus 22

Albin Bergström

Luca Büchler

Monilola Olayemi Ilupeju

Francis Whorrall-Campbell

Kuratiert von | *Curated by*

Michał Leszuk

Jonas Morgenthaler

Mara Novak