

A/D/LUX

18,- €

CH

22,- sFr

**Niklas Taleb**

**Alexandra Symons-Sutcliffe**

**Sim Chi Yin**

**Gabrielle Moser**

**Sara-Lena Maierhofer**

**Natasha Christia**

**Lisa Holzer**

**Cara Lerchl**

Translated by Catherine Henry

In seinem Essay »Painting Beside Itself« (2009) untersucht der Kunsthistoriker David Joselit die Rolle der Malerei in der zeitgenössischen Kunst und geht dabei auf die Frage ein, wie ein Gemälde in einem breiteren Netzwerk existieren kann. Die »wichtigste Frage, die seit Warhol auf der Leinwand gestellt wurde«,<sup>1</sup> wurde laut ihm bereits in den 1990er-Jahren von Martin Kippenberger identifiziert: »Simply to hang a painting on the wall and say that it's art is dreadful. The whole network is important! Even spaghetti . . . . When you say art, then everything possible belongs to it. In a gallery that is also the floor, the architecture, the color of the walls.«<sup>2</sup> Joselit spricht von einem Bruch mit den Konventionen und der Tradition der Malerei und hebt eine Gruppe von Künstlern hervor, die auf Kippenberger und die Kölner Schule zurückgehen und im neuen Jahrtausend auf der internationalen Bühne auftauchten. Außerdem hebt er Kippenbergers Analyse als Wahrheit und Metapher hervor, da sich die soziale Interaktion über Essen und Trinken in ein chaotisches Durcheinander von Konsum und Austausch verwandelt.

Diese sogenannte »transitive Malerei«, bei der sich bemalte Leinwand, Installation und Performance überschneiden und einen Übergang zwischen Medium und sozialen Netzwerken ergeben, ist für das Werk von Lisa Holzer von zentraler Bedeutung. Die in Berlin lebende Künstlerin bewegt sich zwischen Figuration und Abstraktion sowie medienübergreifend zwischen Fotografie, Text und damit auch in Verbindung stehenden performativen Gesten und schreibt sich in den von Joselit erläuterten Begriff des Netzwerks als Faden von Assoziationen und Arbeitsweisen ein. Tränen, Schweiß oder Essensreste werden als flüssige Konsistenzen dargestellt, die abstrakte Malerei aufgreifen und ironisieren oder auch Begehren und Mangel ins Spiel bringen. Im Kontext der poststrukturalistischen Psychoanalyse befassen sich Holzers Arbeiten mit Sprache, Begehrensstrukturen sowie dem Hinterfragen des Mediums Fotografie und stellen sich als humoristische Verhandlungen heraus, in denen Bilder zu Protagonisten werden.

Während sich in vergangenen Serien (wie *Trauben*, 2019, *Guts*, 2019, oder *Not yet titled*, 2016) in weiße Schokolade getunkte Weintrauben, zerdrückte Avocadomasse oder pürierte Linsen, die an Exkremente oder Beton erinnern,<sup>3</sup> als teilweise im Photoshop bearbeitete Fotografien von Lebensmitteln herausstellen, die in Formlosigkeit geführt wurden, drücken sie auch Emotionen aus. Manche materialisieren ihre Zustände oder Probleme, indem sie weinen oder schwitzen (durch Polyurethan-Tropfen, die sich auf dem Glas der Rahmen befinden und so auch auf den Stress der Bilder innerhalb des Kunstmarkts hindeuten), kotzen (Acrylfarben) oder auslaufen (Photoshop) und stellen die Verbindung zwischen dem Organischen und Synthetischen, zwischen Flüssigkeit und Begehren her. Gleichzeitig hinterfragen sie allgemeiner, was ein Bild konstituiert, ausmacht und weiß. Einerseits werden sie durch Sublimationsprozesse zu Originalen, andererseits thematisieren sie die offensichtliche, wenn auch indirekte, Beziehung zwischen Photoshop und Schwäche, die Holzer in ihrem Werk beschreibt.

In ihrer Einzelausstellung *Forgot Sunglasses* (Layr, Wien 2023) befasste sich die Künstlerin mit »dem, was nicht da ist oder (nichts als) einem Wunsch. Vielleicht auch nur seine Ränder.«<sup>4</sup> Eine Reihe von farbigen Pigmentdrucken und erstmals kleineren Aquarellen, die sich als abgemalte Fotografien herausstellen, setzen sich spie-

In his essay "Painting Beside Itself" (2009), art historian David Joselit examines the role of painting in contemporary art and inquires into painting's place in a broader network. To Joselit's mind, the "most important problem to be addressed on canvas since Warhol"<sup>1</sup> was identified by Martin Kippenberger in the 1990s: "Simply to hang a painting on the wall and say that it's art is dreadful. The whole network is important! Even spaghetti . . . . When you say art, then everything possible belongs to it. In a gallery that is also the floor, the architecture, the color of the walls."<sup>2</sup> Joselit writes about a break with painting's conventions and tradition and highlights a group of artists with an international presence in the new millennium who can be traced back to Kippenberger and the Cologne School. Moreover, he emphasizes Kippenberger's analysis as both truth and metaphor, as social interaction over food and drink can turn into a chaos of consumption and exchange.

This so-called "transitive painting" in which painted canvas, installation, and performance overlap and create a transition between the medium and social networks is of central importance to Lisa Holzer's work. The Berlin-based artist moves between figuration and abstraction and in various media including photography, text, and related performative gestures; she inscribes herself into the concept of the network Joselit lays out as a chain of associations and working methods. Tears, sweat, and leftover food are depicted as liquids that cite abstract painting and ironize it, bringing desire and lack into play. In the context of poststructuralist psychoanalysis, Holzer's works address language, structures of desire, and inquiries into the medium of photography, and turn out to be humorous negotiations in which images become protagonists.

While in past series (such as *Trauben*, 2019; *Guts*, 2019; and *Not yet titled*, 2016) grapes dipped in white chocolate, mashed avocado, or pureed lentils reminiscent of excrement or concrete<sup>3</sup> sometimes turn out to be Photoshopped photographs of food taken to the point of formlessness, they also convey emotion. Some give material expression to their condition or problem by crying or sweating (polyurethane drops on the outside of the frames' glass, hinting at the stress the works undergo in the art market), by puking (via acrylics), or by leaking (Photoshop), and establish a connection between the organic and the synthetic, between fluidity and desire. At the same time, in a more general sense, they question what constitutes a picture, or what it knows. On the one hand, they become originals through processes of sublimation; on the other, they address the obvious, if oblique, relationship between Photoshop and weakness that Holzer describes in her work.

In her solo exhibition *Forgot Sunglasses* (Layr, Vienna, 2023), the artist investigates "what is not there or (nothing but) a wish. Maybe just its margins."<sup>4</sup> A series of colored pigment prints and, for the first time, smaller watercolors that turn out to be modelled after the photographs playfully explore questions about desire either as a problem or wish fulfillment expressing itself in the marginal. The visual *double entendres* are carriers of a sensual, lively aesthetic, as is usually the case in Holzer's work; they oscillate between perspectives through the reflective glass, incorporating the space and the viewer. The hanging reveals subtle changes in convention and implies the difficulties of the images: some fail to play tennis (neon-yellow tennis balls are wedged between the wall and two of the pictures) and



lerisch mit Fragen über Begehren als Problem oder Wunscherfüllung, die sich in den Graubereichen des Marginalen äußert, auseinander. Die visuellen *double entendres* sind Träger einer sinnlichen, lebhaften Ästhetik, wie sie bei Holzer üblicherweise vorkommt, und changieren durch spiegelnde Verglasungen zwischen den Blickwinkeln, indem sie den Raum und die Betrachter\*innen miteinbeziehen. Dabei zeigt die Hängung subtile Veränderungen der Konvention und impliziert die Schwierigkeiten der Bilder: Manche scheitern daran, Tennis zu spielen (neongelbe Tennisbälle sind zwischen Wänden und zwei der Bilder eingeklemmt) und illustrieren das Hin und Her des Gebens und Nehmens, oder dessen Scheitern, in einer Beziehung.

In *Family* (2022, 2023), einer Serie von Pigmentdrucken, erscheinen abstrakte wolkenartige Gebilde in Braun-, Grau-, oder Violetttönen von beinahe malerischer Qualität. Vielleicht sind sie vergleichbar mit den pastosen Malereien des französischen Malers Jean Fautrier (für ihre frühere »Männerserie« mit schmelzenden, schwitzenden Camembertstücken hatte Holzer bereits Titel von ihm entlehnt, wie *The Man Who Is Unhappy*, 2015) oder Lithografien von Jean Dubuffet (*Les Phénomènes*, 1958/1959). Jedoch geht es in erster Linie um Realität. Die bearbeiteten Fotografien von Fingerabdrücken auf einem Tablet, das die Künstlerin sich mit ihrem Sohn teilt, tragen Flüssigkeit als malerische Spur. Gleichzeitig schreibt sich der abwesende Körper über die Spur in die Bilder ein und stellt Fragen nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Nähe und Distanz. Die Überlagerung und Verwischung der Fingerabdrücke liest sich dabei wie eine sensorische Multiplizierung oder ein vervielfachtes Vergnügen.

Auch weitere Arbeiten der Serie zeigen einen Bezug zur Malerei und zum Flüssigen. *Family (Mm)* (2023) ist eine Fotografie des McDonald's »Family«-Logos, das Holzer bei einem Familientreffen in Paris aufgenommen hat.<sup>5</sup> Der Bildschirm im Hintergrund scheint einen *lack* (Mangel) zu haben und läuft aus. Eine cyanblaue, verschwommene Linie, die an von Kindern verwendete Fingerfarben erinnert, schlängelt sich wie Regenwasser am Bildvordergrund herunter. Eine hellblaue Spur entweicht auch *Family (Clouds)* (2023), einer auf den Kopf gestellten Fotografie, die ausnahmsweise explizit Körperlichkeit zeigt und den Sohn der Künstlerin in einem Zug darstellt, während das Tablet am rechten oberen Bildrand zu sehen ist und wie ein kleiner Himmelsausschnitt wirkt. Tatsächlich liegt es ausgeschaltet auf dem Tisch des Familienabteils der Deutschen Bahn neben Jamieson Websters Buch *Leben und Tod der Psychoanalyse* und reflektiert Himmel und Wolken.

»Was ist mit der in Texten/Bildern angelegten Abwesenheit? Kann sie etwas/Begehren halten/zeigen?«, fragt Holzer im Presse-text zur Ausstellung und deutet auf ihren wiederkehrenden Verweis auf Jacques Lacan und dessen Konzept des »objet petit a« (die »Objektursache des Begehrens«) hin, das für den Grund des Begehrens, den Antrieb und Auslöser menschlichen Handelns steht. Dabei ist das »objet petit a« weniger als eigentliches Objekt des Begehrens denn vielmehr als ursprünglicher Verlust zu verstehen, als fehlendes Objekt oder reiner Mangel, der Begehren erst zu dem macht, was es ist: eine ewige Suche, ein ewig unerfüllter Wunsch. Laut dem französischen Psychoanalytiker beginnt dieser grundlegende Mangel im Menschen bereits mit der Geburt, die das Kind aus der alle Bedürfnisse befriedigenden Vollkommenheit des embryonalen Daseins entbindet, und wird durch ein zweites großes Moment, die Trennung aus der Symbiose mit der Mutter, verstärkt.

Die Künstlerin nähert sich dem Begriff des Begehrens an, versucht es abzubilden, indem sie mit Andeutungen und Auslassungen spielt. Ihre wiederkehrende Referenz auf Lacan, welche sich in Titeln, Texten und Bildern wiederfindet, stellt sich unterdessen als Inhalt, viel mehr aber noch als geistreiches Bildgestaltungsmittel heraus, welches gelegentlich im Absurden mündet (wie in der frühen Serie *Omelette passing under* [2012], in der das »Omelett« als Homonym für Lacans französischen Begriff des »hommelette«<sup>6</sup> einsteht, welcher das Konzept des Begehrens nach Einheit, dem Ei, darzustellen versucht und zugleich auf das Spiegelstadium des Kindes anspricht) und wie eine Lücke funktioniert, welche die projektive Kraft

illustrate the back and forth in the give and take, or its failure, in a relationship.

In *Family* (2022, 2023), a series of pigment prints with an almost painterly quality, abstract cloud-like shapes appear in hues of brown, gray, or violet. Perhaps they can be compared to the impasto paintings of the French painter Jean Fautrier (Holzer had already borrowed titles from Fautrier such as *The Man Who Is Unhappy* [2015] for her earlier "men series" featuring melting, sweating pieces of Camembert cheese) or the lithographs of Jean Dubuffet (*Les Phénomènes*, 1958/1959). For the most part, however, they are about reality. The altered photographs of fingerprints on the surface of a tablet the artist shares with her son incorporate liquid as a painterly mark. At the same time, the absent body inscribes itself into the images via the mark, raising questions about visibility and invisibility, closeness and distance. The overlapping and blurring of the fingerprints read like a sensory accumulation or a pleasure multiplied.

Other works in the series also contain references to painting and liquids. *Family (Mm)* (2023) is a photograph of the McDonald's "Family" logo that Holzer took at a family reunion in Paris.<sup>5</sup> The screen in the background appears to *lack* something and is leaking. A blurry cyan-blue line reminiscent of a child's finger-painted mark meanders down the foreground of the picture like rainwater. A light-blue mark also escapes from *Family (Clouds)* (2023), an upside-down photograph that, for once, explicitly shows the physical body; it depicts the artist's son on a train, while the tablet can be seen at the top of the picture, like a small section of the sky. The tablet, in fact, is switched off and lying on the table of the Deutsche Bahn family compartment next to Jamieson Webster's book *The Life and Death of Psychoanalysis*, reflecting the sky and clouds.

"What is it with the inherent absence in pictures? Can it hold/show something/desire?" asks Holzer in the exhibition's press release and alludes to her recurring reference to Jacques Lacan and his concept of the "objet petit a" (the "object cause of desire"), the motivation behind desire, the drive and trigger of human action. The "objet petit a" is to be understood less as the actual object of desire than as an original loss, a missing object or irreducible lack that makes desire what it is: an eternal search, an eternally unfulfilled desire. According to the French psychoanalyst, this fundamental human deficiency begins at birth, which expels the child from the perfection of an embryonic existence that satisfies all needs and is then reinforced by a second momentous act, the separation from the symbiosis with the mother.

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with allusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette passing under* [2012], in which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommage" or "little man"<sup>6</sup> and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion.<sup>7</sup> The "objet petit a" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

*Objet petit a* (2023) and *Objet petit a (Sundown)* (2023) are continuations of works that Holzer presented in one of her first exhibitions; they act as a counterpart to the *Family* series. Like earlier works, the pigment prints depict the inner shapes of the lower-case letter "a," known in typography as "counters." As a visual fantasy or literal reading of Lacan's "object cause of desire," their shapes call drops or holes to mind. At the same time, they seem to vanish into the graduated violet and yellow backgrounds and lose themselves in being touched.<sup>8</sup> They reach out, try to touch each other or to find their limits. Holzer establishes the connections between language and desire in these works by associating visual signs with sexuality or emotion and by enjoying the mutual enrichment of language and image, image and language. How does an image function in the world of language, and how can language intervene in the image?



reading of *Objet punitif* again in Berlin's Haus am Waldsee in the 1960s, are evidence of humorous art that focuses on everyday objects and reverses the traditional relationship between viewer and object. Floor Cake (1962) is a wonderfully inedible brown slice of cake whose shape and color are more reminiscent of excrement and, similarly to Holzer, evoke associations of sticky sweetness and overindulgence. In her series *No Love is Left in the Eyes* or on the Floor (2021), the artist intensifies her strategic play of reproduction and appropriation through another artist's work that is related to her own use of food. A screenshot of Floor Cake becomes an overexposed image (it's crying inside) that is shown in two consecutive exhibitions. At the same time, Holzer is interested in what can literally fall out of a text or image (for example, cake was served during the reading of *Objet punitif* again in Berlin's Haus am Waldsee in the 1960s).

*Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023) are continuations of works that Holzer presented in one of her first exhibitions; they act as a counterpart to the *Fammy's* series. Like earlier works, the pigment prints depict the inner shapes of the lower-case letter "a", which she understands as "counters". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with illusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette* passing under the name of *Omelette*). In which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommelette" or "little man" and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion. The "object punitif" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

*Objet punitif* (2023) is a photograph of the McDonald's "Family" logo that Holzer took at a family reunion in Paris. The screen in the background appears to lack something and is leaky. A blurry cyan-blue line reminiscent of a child's finger-painted mark meanders down the foreground of the picture like rainwater. A light-blue mark at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist in fact is switched off and lying on the table of the Deutsche Bahn family compartment next to Jamison Webster's book *The Life and Death of Psychoanalysis*, reflecting the sky and clouds.

Other works in the series also contain references to painting and film. *Fammy* (Mm) (2023) is a photograph of the McDonald's "Family" logo that Holzer took at a family reunion in Paris. The screen in the background appears to lack something and is leaky. A blurry cyan-blue line reminiscent of a child's finger-painted mark meanders down the foreground of the picture like rainwater. A light-blue mark at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist in fact is switched off and lying on the table of the Deutsche Bahn family compartment next to Jamison Webster's book *The Life and Death of Psychoanalysis*, reflecting the sky and clouds.

Other works in the series also contain references to painting and film. *Fammy* (Mm) (2023) is a photograph of the McDonald's "Family" logo that Holzer took at a family reunion in Paris. The screen in the background appears to lack something and is leaky. A blurry cyan-blue line reminiscent of a child's finger-painted mark meanders down the foreground of the picture like rainwater. A light-blue mark at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist at the top of the picture, like a small section of the sky, the artist in fact is switched off and lying on the table of the Deutsche Bahn family compartment next to Jamison Webster's book *The Life and Death of Psychoanalysis*, reflecting the sky and clouds.

Begehren an, ver- und Auslassungen, welche sich in Typographien als "counter". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.

Begehren an, ver- und Auslassungen, welche sich in Typographien als "counter". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.

Begehren an, ver- und Auslassungen, welche sich in Typographien als "counter". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.

Begehren an, ver- und Auslassungen, welche sich in Typographien als "counter". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.

Begehren an, ver- und Auslassungen, welche sich in Typographien als "counter". As a visual fantasy or literal construction of Lacan's "object cause of desire," their shapes call upon the viewer's imagination. The artist's playful and witty approach to desire and its representation is evident in her series *Objet punitif* (2023) and *Objet punitif* (2023), which she presents in a gallery space.



reading of *Objet punitif* again in Berlin's Haus am Waldsee in the 1960s, are evidence of humorous art that focuses on everyday objects and reverses the traditional relationship between viewer and object. Floor Cake (1962) is a wonderfully inedible brown slice of cake whose shape and color are more reminiscent of excrement and, similarly to Holzer, evoke associations of sticky sweetness and overindulgence. In her series *No Love is Left in the Eyes* or on the Floor (2021), the artist intensifies her strategic play of reproduction and appropriation through another artist's work that is related to her own use of food. A screenshot of Floor Cake becomes an overexposed image (it's crying inside) that is shown in two consecutive exhibitions. At the same time, Holzer is interested in what can literally fall out of a text or image (for example, cake was served during the reading of *Objet punitif* again in Berlin's Haus am Waldsee in the 1960s).

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with illusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette* passing under the name of *Omelette*). In which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommelette" or "little man" and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion. The "object punitif" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with illusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette* passing under the name of *Omelette*). In which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommelette" or "little man" and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion. The "object punitif" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with illusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette* passing under the name of *Omelette*). In which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommelette" or "little man" and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion. The "object punitif" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

The artist approaches the concept of desire and attempts to depict it by playing with illusion and omission. Her recurring reference to Lacan in the titles, texts, and images presents itself as content, but even more so as a witty means of image-making that occasionally leads to absurdity (as in the early series *Omelette* passing under the name of *Omelette*). In which the "omelette" functions as a homonym for Lacan's French term "hommelette" or "little man" and attempts to illustrate the concept of the egg or desire for unity while at the same time alluding to the mirror stage of childhood)—functioning as a gap that sets the projective force of desire in motion. The "object punitif" runs like a red thread throughout her work and takes on different forms and variations: omelette, nail polish, Kinder Surprise eggs, and others.

In *La Trahison des images* (1929), the famous painting of a pipe with the caption “Ceci n’est pas une pipe,” René Magritte first explored the complex relationship between object, language, and representation. In his eponymous essay of 1968, Michel Foucault analyzed the painter’s visual critique of language and linked the history of European painting to a radical break in the relationship between language and image. While “classical painting,” which for him began in the fifteenth century, is based on the principles of “separation between plastic representation and linguistic reference” and the “equivalence between the fact of resemblance and the affirmation of a representative bond,” this changes in twentieth-century modernism with painters such as Magritte, Klee, and Kandinsky, marking the beginning of the introduction of language into the image.<sup>9</sup> Magritte, like Lacan, made use of the linguistic theories of Ferdinand de Saussure (*signifiant, signifié*) and played with an arbitrary connection between the depicted object and its name in his work.

Magritte and his visualizations of dream states in which things merge into one another present familiar objects in unfamiliar situations and create ambiguities that trigger a desire in us to want to recognize things “as something.” His surrealist paintings, which also employ the motif of the cloud, become projections of inner realities and incorporate ideas from psychoanalysis. This contradiction between the real and the simulated equally plays a role in Holzer’s work. Thus, series such as *Objet petit a* demonstrate her abiding interest in things that are both the object and its representation. The idea of a duality or doubling in which objects have more than one meaning quietly hints at the concept of conscious and subconscious that Freud was the first to formulate.

Drops as a trope for desire also return in a series titled *Umbrella/Rain* (2021, 2023). In the cream, pink, and brown-hued images, roughly pixelated umbrella emojis are slowly dissolving; while they still had form in an earlier work from 2021, *Rain/Umbrella (pink/green)*, they are barely recognizable here. The images seem to be crying or wet (Photoshop painting tool). Holzer links the visual similarity of the round *Objet petit a* shapes and raindrops. The “object cause of desire” is carried into the rain, suggests it, and places notions of futility, but also of transience, in the foreground. *Umbrella/Rain (forever)* (2023) continues the series and shows a grainy shot of the bottom of a water bottle with three drops of water or tears on the label. In *Umbrella/Rain (creme/violet)* (2023), it is only the cream-colored line that indicates the contour of the umbrella emoji appearing in the other works.

Claes Oldenburg’s *Soft Sculptures* of oversized food, created in the 1960s, are evidence of humorous art that focuses on everyday objects and reverses the traditional relationship between viewer and object. *Floor Cake* (1962) is a wonderfully inedible brown slice of cake whose shape and color are more reminiscent of excrement and, similarly to Holzer, evoke associations of sticky sweetness and overindulgence. In her series *No love is left in the eyes or on the floor* (2021), the artist intensifies her strategic play of reproduction and appropriation through another artist’s work that is related to her own use of food. A screenshot of *Floor Cake* becomes an overexposed image (it’s crying inside) that is shown in two consecutive exhibitions. At the same time, Holzer is interested in what can literally fall out of a text or image (for example, cake was served during the reading of *Forgot Sunglasses Again* in Berlin’s Haus am Waldsee in 2023 because a cake appears in the text).

In addition to photography and performative gestures, writing is another essential element in Holzer’s work. Her auto-theoretical and often densely referenced texts reflect an interest in psychoanalysis, art history, pop culture, language, and feminism. *Reading Between Clouds* was a performative reading that took place as an extension of the above-mentioned exhibition *Forgot Sunglasses* and as part of the group exhibition *Exposure* (Camera Austria, 2023), in which Holzer explored themes such as hysteria, rain, body, literalness, family, and how relationships themselves might be depicted. As a classical motif often revisited throughout art history, clouds are rich in symbolism. Holzer returns to them as a surrogate for the intangible nature of desire: “Clouds appear in the introduction of Webster’s book



des Begehrens in Bewegung setzt.<sup>7</sup> So zieht sich das »objet petit a« wie ein roter Faden durch ihr Werk und nimmt verschiedene Formen und Varianten an: Omelett, Nagellack, Überraschungsei und anderes.

*Objet petit a* (2023) und *Objet petit a (Sundown)* (2023) sind Fortsetzungen von Arbeiten, die Holzer in ihrer ersten Ausstellung präsentiert hat, und fungieren als Gegenstück zur *Family*-Serie. Wie auch frühere Arbeiten zeigen die Pigmentdrucke Innenflächen (in der Typografie werden diese »Punzen« genannt) von kleinen »a«-Buchstaben. Als visuelle Fantasie oder buchstäbliche Lesart von Lacans »Objektursache des Begehrens« erinnern ihre Formen an Tropfen oder Löcher. Gleichzeitig scheinen sie in den violetten und gelben Farbverläufen im Hintergrund unterzugehen und sich in »Rührung« zu verlieren.<sup>8</sup> Sie greifen um sich und versuchen, sich zu berühren oder ihre Grenzen zu finden. Holzer stellt hier die Verbindungen von Sprache und Begehren her, indem sie visuelle Zeichen mit Sexualität oder Emotion assoziierbar macht und sich mit der gegenseitigen Bereicherung von Sprache und Bild, Bild und Sprache amüsiert. Wie funktioniert ein Bild in der Welt der Sprache und wie kann Sprache in dieses eingreifen?

In *La trahison des images* (1929), der berühmten Malerei einer Pfeife mit der Unterschrift »Ceci n’est pas une pipe«, ging René Magritte erstmals der komplexen Beziehung zwischen Objekt, Sprache und Repräsentation nach. In seinem gleichnamigen Essay (1968) analysierte Michel Foucault die visuelle Sprachkritik des Malers und brachte die Geschichte der europäischen Malerei mit einem radikalen Bruch des Verhältnisses von Sprache und Bild in Verbindung. Während die »klassische Malerei«, die für ihn mit dem 15. Jahrhundert beginnt, auf den Prinzipien der »Trennung zwischen sprachlichen Zeichen und figürlichen Elementen« und der »Äquivalenz der Ähnlichkeit und der Affirmation« beruht, erfährt diese in der Moderne des 20. Jahrhunderts mit Malern wie Magritte, Klee oder Kandinsky eine Veränderung, die mit dem Einzug von Sprache in Bilder beginnt.<sup>9</sup> So bediente sich Magritte, wie übrigens auch Lacan, der sprachwissenschaftlichen Theorien von Ferdinand de Saussure (*signifiant, signifié*) und spielte in seinem Werk mit der willkürlichen Verbindung des abgebildeten Gegenstands und seiner Bezeichnung.

Magritte und seine Darstellungen von Traumzuständen, in denen die Dinge ineinander verschmelzen, stellen vertraute Gegenstände in ungewohnten Situationen dar und schaffen Ambiguitäten, die den Wunsch in uns auslösen, Dinge »als etwas« erkennen zu wollen. Seine surrealistischen Malereien, die auch das Motiv der Wolke aufgreifen, werden zu Projektionen der inneren Realität und verbinden sich mit Ideen der Psychoanalyse. Die Widersprüche zwischen Realem und Simuliertem spielen auch im Werk von Holzer eine Rolle. So sind es Serien wie *Objet petit a*, die ihr beständiges Interesse an Dingen verdeutlichen, die sowohl eine Sache als auch die Repräsentation dieser Sache sind. Die Idee der Dualität oder Verdopplung, bei der Objekte mehr als eine Bedeutung haben, deutet dabei leise auf das Konzept des Bewussten und Unbewussten hin, wie Freud es erstmals formulierte.

Tropfen als Trope für Begehren kehren auch in einer Serie mit dem Titel *Umbrella/Rain* (2021, 2023) zurück. In den creme-, rosa- und brauntonigen Bildern werden grob verpixelte Emoji-Regenschirme angedeutet, die sich langsam auflösen und kaum noch erkennbar sind (während sie in einer früheren Arbeit, *Rain/Umbrella (pink/green)* [2021], noch Gestalt hatten). Die Bilder scheinen zu weinen oder nass zu sein (Photoshop-Malwerkzeug). Dabei verknüpft Holzer die visuelle Ähnlichkeit der runden *Objet petit a*-Formen und Regentropfen. Die »Objektursache des Begehrens« wird in den Regen verschoben, ihm nahegelegt und stellt Ideen von Vergänglichkeit, aber auch Vergänglichkeit, in den Vordergrund. *Umbrella/Rain (forever)* (2023) ist eine Fortsetzung der Serie und zeigt die grobkörnige Aufnahme des unteren Teils einer Wasserflasche, die drei Wassertropfen oder Tränen auf dem Etikett trägt. In *Umbrella/Rain (creme/violet)* (2023) ist es nur mehr die cremefarbene Linie, die an die Kontur des Emoji-Regenschirms, wie er in den anderen Arbeiten vorkommt, erinnert.

Die in den 1960er-Jahren entstandenen *Soft Sculptures* überdimensionaler Lebensmittel von Claes Oldenburg sind Zeugnis einer hu-





Die in den 1960er Jahren entstandenen soft sculptures überstimmten...  
sionaler Lebensmittel von Claes Oldenburg sind Zeugnis einer hu...  
deren Arbeiten vorkommt, erinnert.  
Lime, die an die Konzepte des Emotio-Regenshimmels, wie er in den an...  
brennenden (forever) (2023) ist eine Fortsetzung der Serie und zeigt  
gedruckte, aber auch Vergegenständlichung in den Vordergrund. Um  
in den Regen verschoben. ihm nahegelegt und stellt Ideen von Ver...  
men und Regenwolken. Die »Objektsprache des Begehrens« wird  
knapp. Holzer die visuelle Ähnlichkeit der runden Objekte mit »For...  
weist über dass zu sein (Photograph-Malwerkzeug). Dabei ver...  
knapf (2021), noch Gestalt hatten). Die Bilder scheinen zu  
klingen sind (während sie in einer frühen Arbeit, Rain (1994),  
schon angebahnt, die sich langsam auflösen und kaum noch er...  
und harmonischen Bildern werden groß verpackte Emotio-Regen...  
dem Titel Umwälzung (2021, 2023) zurück. In den creme-rosa-  
Tropfen als Trope für Begehren kehren auch in einer Serie mit  
erzähltes formales  
auf die Konzept der Bodenstreu und Unbewusstheit hin, wie Freud es  
bei der Objekte mehr als eine Bedeutung haben, deutet dabei leicht  
ration, dieser Sache sind. Die Idee der Dualität oder Verkopplung,  
Dinge, verknüpfen, die sowohl eine Sache als auch die Reaktion  
So sind es Szenen wie Objekte, die für beständiges Interesse an  
altes und Stimmungen spielen auch im Werk von Holzer eine Rolle.  
sich mit Ideen der Psychoanalyse. Die Widersprüche zwischen Re...  
greifen werden zu Projektionen der inneren Realität und verbinden  
Seine surrealistischen Malereien, die auch das Motiv der Wolke auf...  
Wolke, in uns ausdehnen. Dinge, als etwas »erkennen zu wollen...  
in unterschiedlichen Situationen der und schmalen Arrangements, die den  
diese, die ineinander verschmelzen, stellen verneinte Gegenstände  
Mahlzeit und seine Darstellungen von Traumzuständen, in denen  
Verbindung des abgebildeten Gegenstands und seiner Beschreibung  
(wahrhaft, signale) und spielen in seinem Werk mit der willkürlichen  
der sprachwissenschaftlichen Theorien von Ferdinand de Saussure  
bildet, regnet. So bedient sich Holzer wie Magritte, wie übrigens auch Lacan,  
Kannibale eine Verbindung, die mit dem Einsatz von Sprache in  
Modus des 20. Jahrhunderts mit Malern wie Magritte, Klee oder  
der Ähnlichkeit und der Affirmation« bezieht, erzählt diese in der  
lichten Zeichen und natürlichen Elementen« und der »Äquivalenz  
der Teilung, auf den Prinzipien der »Trennung zwischen sprach...  
Während die »klassische Malerei«, die für ihn mit dem 12. Jahrhundert  
direkter Bereich des Verhältnisses von Sprache und Bild in Verbindung  
und Sprache die Geschichte der europäischen Malerei mit einem ra...  
Mahlzeit erstmals der komplexen Beziehung zwischen Objekt, Spra...  
che der Regenshimmel nach. In seinem gleichnamigen Essay (1968)  
analytische Michel Foucault die visuelle Sprachstruktur des Malers  
Platz mit der lateinischen »Ceci n'est pas une pipe«, ging René  
In der Welt der Sprache in dieser eingeleitet.  
kam Sprache in diese eingeleitet.  
amüsiert. Wie funk liiert ein Bild in der Welt der Sprache und wie  
genetischen Beschreibung von Sprache und Bild, Bild und Sprache  
nimmt. Neutralität oder Emotion assoziierbar macht und sich mit der ge...  
durch von Sprache und Begehren her, indem sie visuelle Zeichen  
berufen oder ihre Grenzen zu finden. Holzer stellt hier die Verbin...  
»Richtig zu verlieren, zu greifen um sich und versuchen, sich zu  
gelbes Farbverhalten im Hintergrund untersuchen und sich in  
Tropfen oder Löcher. Gleichzeitig scheinen sie in den violetten und  
Lacans »Objektsprache des Begehrens« erinnern ihre Formen an  
Büchlein. Als visuelle Fantasie oder buchstäbliche Lacan von  
auch »Objektsprache des Begehrens« erinnern ihre Formen an  
scenieren hat und fungieren als Gegenstück zur »Wahrheit«-Serie. Wie  
setzungen von Arbeiten, die Holzer in ihrer ersten Ausstellung prä...  
Objekt petit a (2023) und Objekt petit a (Zurück) (2023) sind Fort...  
wie ein roter Faden durch ihr Werk und nimmt verschiedene Formen  
und Varianten an: Omlett, Nagelack, Überschwungsel und andere.  
des Begehrens in Bewegung setzt. So zieht sich das »objet petit a«

moristischen Kunst, die sich auf alltägliche Gegenstände konzen...  
triert und die traditionelle Beziehung zwischen Betrachter\*in und  
Objekt umkehrt. *Floor Cake* (1962) ist ein wunderbar ungenießbares,  
braunes Kuchenstück, das in seiner Form und Farbigkeit eher  
an Exkremente erinnert und, ähnlich wie bei Holzer, Assoziationen  
von süßer Klebrigkeit und übermäßigem Genuss hervorruft. In  
ihrer Serie *No love is left in the eyes or on the floor* (2021) vertieft  
die Künstlerin ihr strategisches Spiel von Reproduktion und Ap...  
ropriation durch die Arbeit eines anderen Künstlers, die mit ihrer  
eigenen Verwendung von Lebensmitteln in Verbindung steht. Ein  
Screenshot des *Floor Cake* wird zu einem zu hell belichteten Bild  
(es weint), das sich in zwei Ausstellungen wiederholt. Daneben in...  
teressiert Holzer, was ganz buchstäblich aus einem Text oder Bild  
herausfallen kann (so wurde beispielsweise während der Lesung  
von *Forgot Sunglasses Again* im Berliner Haus am Waldsee 2023  
Kuchen serviert, weil dieser im Text vorkommt).

Neben Fotografie und performativen Gesten ist das Schreiben  
eine weitere wesentliche Linie in Holzers Werk. Ihre autotheoretischen  
und oft dicht referenzierten Texte spiegeln dabei ein Interesse  
an Psychoanalyse, Kunstgeschichte, Popkultur, Sprache und Femi...  
nismus wider. *Reading Between Clouds* war eine performative Le...  
sung, die als Erweiterung der erwähnten Ausstellung *Forgot Sun...  
glasses* sowie im Rahmen der Gruppenausstellung *Exposure* (Ca...  
camera Austria, 2023) stattfand, und in der sich Holzer mit Themen  
wie Hysterie, Regen, Körper, Buchstäblichkeit, Familie oder damit,  
wie man Beziehungen an sich abbilden könnte, befasst. Als klassi...  
sches, in der Kunstgeschichte immer wieder aufgegriffenes Motiv  
ist die Wolke reich an Symbolik. Holzer kommt auf diese als Sur...  
rogat der ungreifbaren Natur des Begehrens wieder zurück: »Wol...  
ken erscheinen in der Einleitung von Websters Buch *Conversion*  
*Disorder*, wenn sie über Wissen schreibt. [...] Dass Lacan mit einer  
Anspielung auf Aristophanes' Stück *The Clouds* sagte, dass Psycho...  
analyse durch *Zuhören zwischen den Wolken stattfindet* [Hervorh...  
der Künstlerin].«<sup>10</sup> Indem sie Verbindungen zur Psychoanalyse her...  
stellt, wird die Künstlerin durch die Subjektivität ihrer Kunst selbst  
zur Analysierenden und Analysierten.

Das Prinzip der Verdoppelung, das sich durch Serialität, Spiege...  
lung oder Zweideutigkeit in Holzers Werk äußert, ist auch in neu...  
eren Arbeiten präsent. In *She knows nothing about clouds* (2020,  
2023) entweicht Farbe aus zwei Bildern. Das Ausrinnen des Pig...  
mentdrucks auf die Glasscheibe unterstreicht die Flachheit der Bil...  
der, unterläuft sie aber auch und deutet vielleicht auf einen Wunsch  
hin, sich mit der Außenwelt zu verbinden. Die erste Arbeit zeigt die  
Fotografie einer Person mit giftgrünen Puddle Boots von Bottega  
Veneta am Kottbusser Tor in Berlin, eine weitere Referenz zu Re...  
gen und Wasser, und hantiert mit dem Begriff »Grund«, der sowohl  
»Boden« als auch »Beweggrund« bedeuten kann. Die zweite Ar...  
beit führt die *Butterfly*-Serie (2021, 2023) fort, in welcher sich Reste  
von klebriger Götterspeise als psychedelische Landschaftsbilder  
präsentieren, die vom Schmetterling als Begriff von »Seele« (nach  
Denis Diderot oder Lafcadio Hearn) handeln, weil sie Holzer an  
Schmetterlingsflügel erinnern, aber sie lassen auch an Jean Fautriers  
*paysagisme* denken.

Trotz theoriegeladener Anspielungen auf die Psychoanalyse (oder  
gerade wegen ihnen) bettet die losgelöste Bildsprache von Lisa Holzer  
wahrhaftige Bedeutungen in humoristische Symbole für aufge...  
staute Sehnsucht ein. Tropfen, sich zersetzende Formen oder große  
Farbverläufe lassen Begehrlichkeiten entstehen, von deren Existenz  
wir nichts wussten, und greifen auf die Palette des Abstrakten Ex...  
pressionismus oder die Farbfeldmalerei zurück, in der sich Kunst  
wie artifizielle Lebensmittelfarbe konsumieren lässt. Man kann sie  
nicht schmecken, berühren oder riechen, aber sie erinnert an Träume  
aus einer anderen Welt.



*Conversion Disorder*, when she writes about knowledge . . . That Lacan with a nod to Aristophanes’s play *The Clouds* said psychoanalysis takes place by *listening between clouds* [artist’s emphasis].”<sup>10</sup> By establishing connections to psychoanalysis through the subjectivity of her art, the artist becomes both analyst and the analyzed.

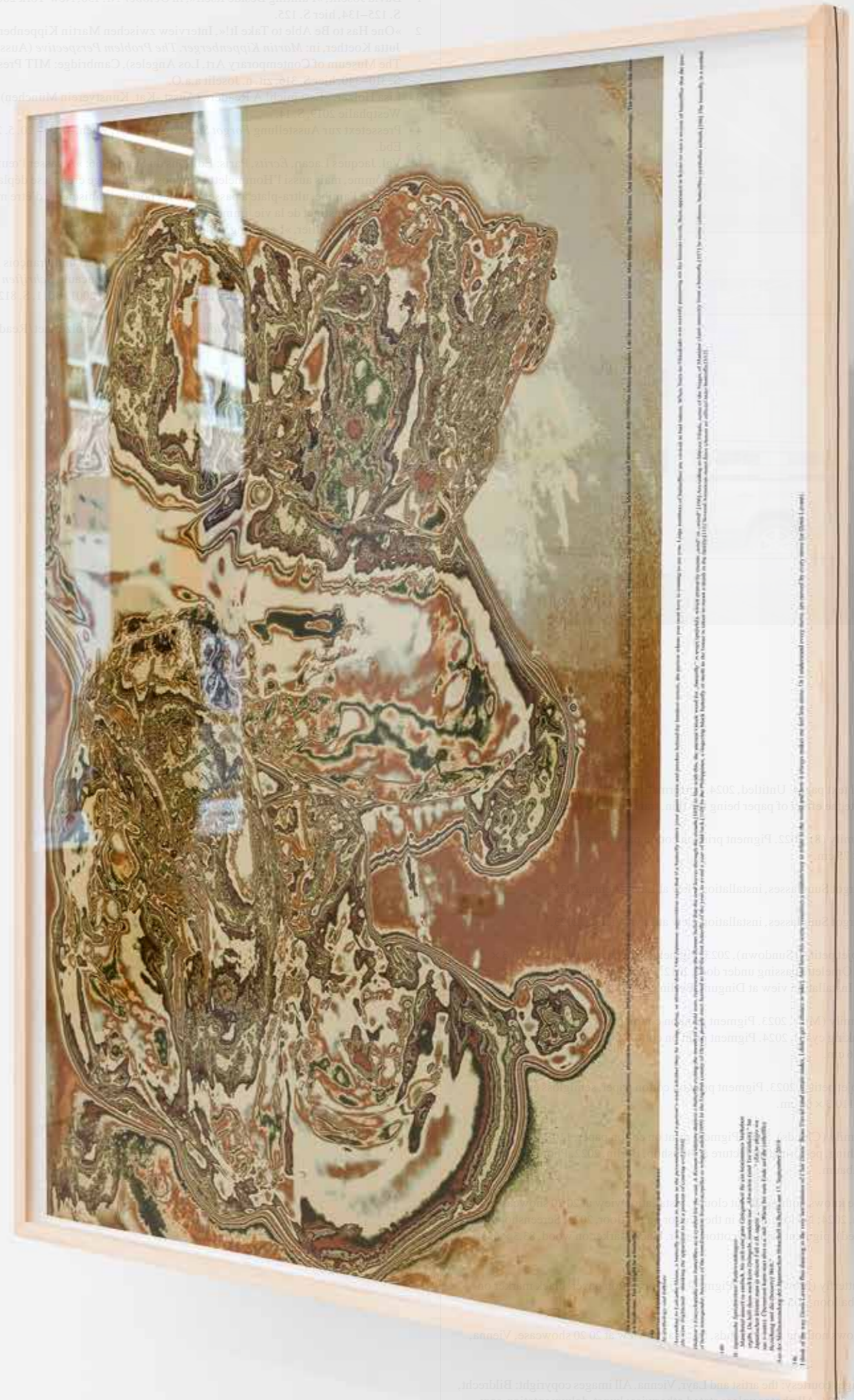
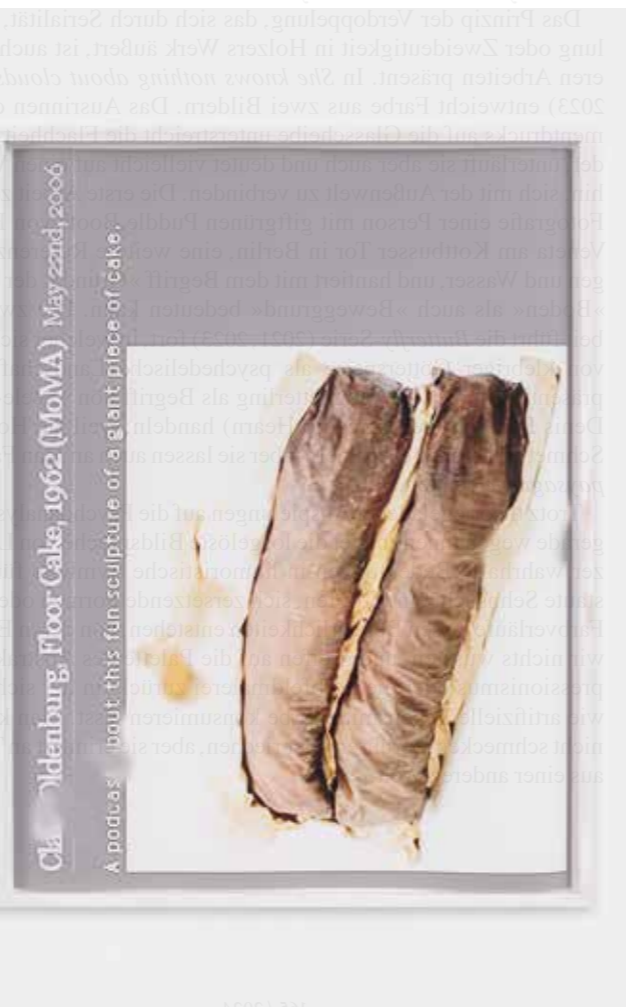
The principle of doubling, which is expressed through seriality, mirroring, and ambiguity in Holzer’s art, is also present in more recent works. In *She knows nothing about clouds* (2020, 2023), color is leaking out of two images. The draining of the pigment print onto the glass pane underlines the flatness of the pictures but also undermines it, perhaps suggesting a desire to connect with the outside world. The first work shows a photograph of a person wearing bright-green Bottega Veneta Puddle Boots at Kottbusser Tor in Berlin, another reference to rain and water, and plays with the term “ground,” which can mean both “fundament” and “motivation.” The second work continues the *Butterfly* series (2021, 2023), in which remnants of sticky jelly are Photoshopped into psychedelic landscape images and explore the butterfly as a concept of “soul” (according to Denis Diderot and Lafcadio Hearn) because they remind Holzer of butterfly wings, but also recall Jean Fautrier’s *paysagisme*.

Despite high-minded allusions to psychoanalysis (or perhaps because of them), Lisa Holzer’s detached imagery embeds true meaning in humorous symbols of pent-up longing. Drops, decomposing forms, and bright color gradations give rise to desires that we didn’t know existed and draw on the palettes of Abstract Expressionism and color field painting, in which art can be consumed like artificial food coloring. You can’t taste, touch, or smell it, but it reminds you of dreams from another world.

- 1 David Joselit, “Painting Beside Itself,” *October*, 130 (2009), p. 125.
- 2 “One Has to Be Able to Take It!,” interview between Martin Kippenberger and Jutta Koether in *Martin Kippenberger: The Problem Perspective*, exh. cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), p. 316. Quoted in Joselit, “Painting Beside Itself.”
- 3 *Lisa Holzer, Esst mich! A Reader*, exh. cat. Kunstverein München, Munich (Vienna: Westphalie, 2019), p. 14.
- 4 Press release for the exhibition *Forgot Sunglasses*, Layr, Vienna, March 31 – May 20, 2023.
- 5 *Ibid.*
- 6 See Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Éditions du Seuil, 1966): “A casser l’œuf se fait l’Homme, mais aussi l’Hommelette. Supposons-la, large crêpe à se déplacer comme l’amibe, ultra-plate à passer sous les portes, omnisciente d’être menée par le pur instinct de la vie, immortelle d’être scissipare.”
- 7 Dominikus Müller, “Laughing with Lacan,” *frieze* 10 (2013).
- 8 *Ibid.*
- 9 Michel Foucault, “This Is Not a Pipe,” in *This Is Not a Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), pp. 32–34.
- 10 Lisa Holzer, *Reading Between Clouds*, 2023, [https://lisaholzer.net/Reading\\_Between\\_Clouds.html](https://lisaholzer.net/Reading_Between_Clouds.html).

**Cara Lerchl** is a writer and art historian based in Vienna (AT). She holds a BA in French literature and language and is currently completing her MA. Her focus in the latter is on contemporary art, specifically conceptual and political art, with themes such as institutional critique, objecthood and ownership, economic structures, and social power dynamics. Since 2021 she has worked as director of the gallery Croy Nielsen in Vienna.

**Lisa Holzer** is a visual artist living in Berlin (DE). She works with photography, language (auto-theoretical texts), and occasionally performative gestures in exhibition contexts, inquiring into what an image is, what it constitutes, and what it can do, or how it might undo itself. Holzer is interested in the ambivalence between representation and abstraction, the relationship between Photoshop and weakness, the agency of pictures and texts. Next to her artistic work, she also curates exhibitions such as, most recently, *How to Move and Respond* at Haus am Waldsee, Berlin, 2023.





- 1 David Joselit, »Painting Beside Itself«, in *October* Nr. 130, New York 2009, S. 125–134, hier S. 125.
- 2 »One Has to Be Able to Take It!«, Interview zwischen Martin Kippenberger und Jutta Koether, in: *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* (Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge: MIT Press 2008, S. 310–340, hier S. 316, zit. n. Joselit a.a.O.
- 3 Lisa Holzer, »Esst mich! A Reader« (Ausst.-Kat. Kunstverein München), Wien: Westphalie 2019, S. 14.
- 4 Presstext zur Ausstellung *Forgot Sunglasses*, Layr, Wien, 31. 3. – 20. 5. 2023.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966: »A casser l'œuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette. Supposons-la, large crêpe à se déplacer comme l'amibe, ultra-plate à passer sous les portes, omnisciente d'être menée par le pur instinct de la vie, immortelle d'être scissipare.«
- 7 Dominikus Müller, »Laughing with Lacan«, in *frieze* #10, 2013.
- 8 Ebd.
- 9 Michel Foucault, »Dies ist keine Pfeife«, in: Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange (Hg.), Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, Bd. 1, S. 812–830, hier S. 829–830.
- 10 Lisa Holzer, *Reading Between Clouds*, 2023, [https://lisaholzer.net/Reading\\_Between\\_Clouds.html](https://lisaholzer.net/Reading_Between_Clouds.html).

← All text pages: Untitled, 2024. Performative gesture (5% double exposure to create the effect of paper being too thin, translucent).

← Family (8), 2022. Pigment print on cotton paper, matt varnish on wood, 110.3 × 75 cm.

← *Forgot Sunglasses*, installation view at Layr, Vienna, 2023.

← *Forgot Sunglasses*, installation view at Layr, Vienna, 2023.

← *Objet petit a (Sundown)*, 2023. Pigment print on cotton paper, 110.3 × 83 cm; *Omelette passing under door*, 2012. Pigment print on cotton paper, 92 × 72 cm. Installation view at Dingum, Berlin, 2012. Photo: the artist.

← Family (Mm), 2023. Pigment print on cotton paper, 110.3 × 86 cm; *Butterfly (leaking cyan)*, 2024. Pigment print on cotton paper, black marker on wood, 110 × 76 cm.

← *Objet petit a*, 2023. Pigment print on cotton paper, semigloss enamel on wood, 110.3 × 82 cm.

← Family (Clouds), 2023. Pigment print on cotton paper, 110.3 × 78.6 cm; *Everything*, performative lecture at Bobshop, Berlin, 2022. Photo: Hanna Fiegenbaum.

← *She knows nothing about clouds*, installation view at 20 20 showcase, Vienna, 2024; *No love is left in the eyes or on the floor*, 2021. Screenshot (sun-bleached), pigment print on cotton paper, black marker on wood, 83.3 × 63.4 cm.

← *Butterfly (brown)*, 2021. Pigment print on cotton paper, black marker on wood, balloon, 105 × 84.2 cm.

*She knows nothing about clouds*, installation view at 20 20 showcase, Vienna, 2024.

All images courtesy: the artist and Layr, Vienna. All images copyright: Bildrecht, Vienna, 2024. All photos unless stated otherwise: kunst-dokumentation.com.