Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 107–118
doi: 10.5282/7sgvyd51

Bernd Stiegler

Das wilde Denken der Kunst. Lisl Pongers "Wild Places" im Kontext

Zusammenfassung: Lisl Pongers Werk "Wild Places" führt ihre künstlerischen Auseinandersetzungen mit kolonialen und postkolonialen Fragestellungen zusammen, die sich wie ein roter Faden durch ihr gesamtes Œuvre ziehen. Der Aufsatz rekonstruiert sowohl die Entstehungs- als auch die Rezeptionsgeschichte dieses Werks, einschließlich seiner Verwendung in einer Installation im Wiener Mumok im Jahr 2025.

Kernbegriffe: Postkolonialismus, moderne Kunst, Fotografie

« On ne fait que nous entregloser. »
Michel de Montaigne

1.

Vor einigen Jahren kaufte die in Wien lebende Künstlerin Lisl Ponger bei einem Besuch in Amsterdam eine Postkarte, die aus dem dortigen Tattoo-Museum stammte und dann Teil ihrer Sammlung wurde, aus der nicht wenige Ideen und Vorlagen für ihre eigene künstlerische Arbeit stammen.[1] Reise, Sammlung und Kunstproduktion gehen Hand in Hand. Abgebildet ist ein historisches Schwarzweiß-Foto, das einen Tätowierer beim Anfertigen

1 Informationen nach: https://www.facebook.com/watch/?v=707601423714812 (26.9.2025). Eine Variante dieser Geschichte berichtet Ponger Miriam Schumi, die mit der Künstlerin eine ganze Reihe von sehr informativen Gesprächen geführt hat, die in die Arbeit eingegangen sind. Dort (Schumi 2009: 156f.) lautet die Geschichte: „Es <*das Bild*> war in einem Buch zu sehen, in dem ein Mann in einem weißen Mantel abgebildet war. Er befand sich in einem Tätowierladen. Ebenfalls in diesem Bild war der Unterarm einer weißen Frau, der ins Bild ragte. Darauf waren die Namen ihrer Liebhaber tätowiert, von denen die oberen schon durchgestrichen wurden. Und ganz unten lässt sie sich gerade den letzten Namen tätowieren."



Abb.1

einer besonderen Liste auf dem rechten Unterarm einer Frau zeigt, von der neben einem Rock nur die linke Hand auszumachen ist, die den Ärmel einer Bluse hochhält. Schemenhaft können wir einen Ring auf dem Ringfinger der linken Hand ausmachen und daher annehmen, dass die Frau verlobt oder, je nach Kulturkreis, verheiratet ist. Die Liste, die ihr eintätowiert ist, besteht aus drei Teilen: Das Schrifttattoo beginnt mit dem Gegenstand der Reihe: "I LOVE". Dann kommen mit "~~BERT~~" und "~~JACK~~" erst zwei durchgestrichene Namen, auf die mit "ALEC" ein dritter folgt, der offenbar gerade erst als dauerhaftes Zeichen in die Haut graviert wurde. Sie „streicht", so Lisl Ponger in einem Video, „alle ihre Boyfriends durch und lässt ihren neuen tätowieren".[2] Vielleicht sehen wir aber auch den Moment, in dem die Tattoonadel ansetzt, den letzten Namen zu tilgen und einen weiteren, vierten darunterzusetzen. So oder so hat diese Listenpoesie eine doppelte ironische Volte, da, wie wir sehen, einerseits das, was für eine dauerhafte offene Zukunft bestimmt war und deshalb auch in der eigenen Haut verewigt wurde, als mittlerweile bereits

2 Ponger, Facebook-Video.

mindestens zwei Mal Vergangenes, Überlebtes lesbar wird. Andererseits wird sich auch die neue große Liebe, wenn er die Arme der Geliebten liebkost, dessen gewahr werden, dass er nicht der erste und noch nicht einmal der zweite ist, dem seitens der Geliebten die Ehre zuteilwird, seinen Namen vermeintlich für immer, wenn schon nicht für ewig auf dem Arm zu tragen. Aber immerhin wird er fortan dort auch seinen Namen lesen können und nicht nur jene seiner Vorgänger. Er reiht sich ein in eine Timeline, die eine Liebes- und Lebensgeschichte als Palimpsest lesbar hält.

Bei der tätowierten Liste verschränken sich wie bei Tattoos generell verschiedene Sphären: das Private und das Öffentliche, die Vergangenheit und die Gegenwart (und mitunter auch die erhoffte Zukunft) sowie nicht zuletzt die individuelle Geschichte und der persönliche Geschmack einerseits und eine entzifferbare kulturelle Codierung andererseits. Tattoos sind nicht nur abhängig von Moden und Konjunkturen, sie sind auch Marker von diversen gesellschaftlichen Gruppen mitsamt ihrer nun visuell erkennbaren Zugehörigkeit, und nicht zuletzt visuelle Narrative von Selbstbildern und Ego-Geschichten (vgl. Benthien 1999). Mit der fotografischen Aufnahme des Tätowierens und der medialen Translation des Tattoos verändert sich allerdings noch einmal das Feld. Die Frau bleibt anonym, ihre tätowierte Liebesgeschichte hingegen wird publik, einschließlich der Namen ihrer Geliebten. Das Foto wird Teil einer Geschichte der Tattoos und nimmt in dieser offenkundig eine solch prominenten Stelle ein, dass es als Postkarte vertrieben wird. Das Bild wird zum Modell.

2.

2000 inszeniert Lisl Ponger ihre sorgfältig komponierte Arbeit "Wild Places" in einem Tattoostudio in der Wiener Neustiftgasse, deren Inhaberin, Ina Ottohal-Hagenhöfer, auch eine der beiden Darstellerinnen ist (Schumi 2009: 156).[3] Die zweite ist eine Frau, die sich so zurückhaltend in Szene setzt, wie es das Vorbild vorgibt. Bis hin zum Ring an der linken Hand ist die Szene des historischen Fotos nachgestellt – allerdings mit signifikanten Verschiebungen.[4] Aus

3 Zu "Wild Places" und weiteren Arbeiten Pongers in diesem thematischen Zusammenhang vgl. Ponger 2017.

4 Diese Arbeit Pongers ist mehrfach ausführlich kommentiert worden. Vgl. dazu Nitsche 2012, Karentzos 2011, Karentzos 2013, Crasemann 2010, 2021: 36–45.



Abb. 2

der kleinformatigen schwarzweißen Aufnahme ist eine 125 × 106 cm große Farbaufnahme geworden. Auch der Text des Tattoos hat sich verändert. Bei Ponger wird die Namenreihe der Vorlage durch eine Folge von Substantiven gesellschaftlicher Rollen ersetzt, die die Künstlerin im Zuge ihrer intensiven Beschäftigung mit den *postcolonial studies* in einem Buch entdeckt hatte. Aus "~~BERT~~ ~~JACK~~ ALEC" wird nun "~~MISSIONARY~~ ~~MERCENARY~~ ~~ETHNOLOGIST~~ ~~TOURIST~~ ARTIST". Wie bei der fotografischen Vorlage sind die ersten Positionen auf der Liste durchgestrichen und wird der neue Eintrag gerade tätowierend ausgeführt. Weiterhin ist an die Stelle der hellen Bluse ein Tattoo-Shirt getreten, das mit bunten Bildern bedruckt ist, die in Ostasien auch bei Tattoos Verwendung finden. Auf dieser können wir auf dem bedruckten Stoff, den die Frau trägt, die gerade tätowiert wird, Drachen ausmachen, die sich u. a. bei japanischen Tattoos so großer Beliebtheit erfreuen, dass sie bereits im 19. Jahrhundert als Fotografien vertrieben wurden. Tätowierungen von – wie bei der Aufnahme der Frau namenlosen – Japanern wurden als handkolorierte Albuminabzüge an Touristen verkauft, wie etwa die um 1870 entstandene Aufnahme von Kusakabe Kimbei oder Baron von Stillfried zeigt.



Abb. 3

Nun, 130 Jahre später, dienen solche Motive auch in Europa als Vorlage für Tattoos, die zudem wieder in Mode kommen. „2001", berichtet Ponger, „war wieder so ein Hype. Die Leute haben sich völlig verschiedene Kulturen auf die Haut tätowiert. Keltische Tattoos, Maori Symbole und Moko-Tribals, alles an einer Person. Das hat mich fasziniert".[5]

Der modische Synkretismus der Populärkultur war der eine Einsatzpunkt ihrer Arbeit, ihre Auseinandersetzung mit der *postcolonial theory* der andere. In beiden Fällen reagiert sie als Künstlerin auf Phänomene eines wild wuchernden Kulturtransfers einerseits und auf die theoretische Reflexion darüber andererseits. Die Kunst bezieht Position, indem sie sich erst einmal verortet, positioniert. "Wild Places" tut genau dies als Bild: Es zeigt den Akt der Feststellung, der auch – und vor allem – die eigene Arbeit betrifft. Die Kunst reiht sich ein, schreibt sich in eine im Bild benannte Timeline ein, um dann die Tradition aufzunehmen, durchzuspielen und auf ihre Weise an diesem Diskurs zu partizipieren. Der Blick der Kunst ist janusköpfig: Sie schaut zurück in die Vergangenheit und nimmt gleichwohl die Gegenwart in den Blick. Und sie weiß, dass nicht sie es ist, die in der Lage wäre, das vor ihr Geschehene durchzustreichen, ist sie doch nur eine weitere gesellschaftliche Rolle, die zugleich

5 Ponger, Youtube-Video.

eine Deutungsperspektive institutionell mitbringt. Die Kunst ist nolens volens reaktiv, dabei aber kritisch beobachtend und selbstreflexiv. Sie weiß um die koloniale Vorgeschichte, ist informiert über die historischen und politischen Verwerfungen, die dunkle Vergangenheit mitsamt der sich daraus ergebenden Schuld und Verantwortung. Sie steht erst einmal am Ende der Reihe, aber wer weiß, was noch kommt. Das Beste kommt noch, wusste dereinst nicht ohne bittere Ironie bereits Samuel Beckett zu sagen (Beckett 1966). Nun aber ist die Kunst Teil dieser Geschichte und fortan ist sie zumindest teilnehmende Beobachterin. Sie nimmt teil, auch wenn sie nur zu schauen scheint.

Doch was genau ist ihre Position? "Wild Places" ist hier so bekennerhaft offen wie die Frau, die sich die Namen ihrer Geliebten stechen lässt. "~~MISSIONARY~~ ~~MERCENARY~~ ~~ETHNOLOGIST~~ ~~TOURIST~~ ARTIST" ist, wie Ponger betont, eine Timeline der Kolonisierung, an deren Ende die Kunst steht und mit dieser auch das Bild, das wir gerade betrachten. Der Missionar, der Söldner, der Ethnologe, der Tourist stehen als modellartige Rollen für Etappen der kolonialistischen Aneignung des Fremden, der sich auch die Kunst nicht entzieht. Am Ende kommen nicht die Tourist*innen, sondern die Künstler*innen und arbeiten sich an dem ab, was die Geschichte bereits angerichtet hat. Es ist ein weiterer Twist des *ethnographic turn* in der zeitgenössischen Kunst, den Hal Fosters 1995 in seinem vielzitierten Aufsatz "Artist as Ethnographer" ausgemacht hatte (Foster 1995, 1996). Mit einer Ethnographie der Gegenwart hat diese Positionierung allerdings nur dahingehend etwas zu tun, als die koloniale Vergangenheit und der kritische Blick auf sie die Perspektive darauf in entscheidender Weise bestimmt. Wenn die Kunst quasi-ethnographisch ihre Gegenwart in den Blick nimmt, so geschieht dies vor dem Hintergrund der postkolonialen Debatten und unter Einbeziehung ihrer Erkenntnisse. Das zeigt sich auch in weiteren Werkgruppen Pongers. Bereits vor "Wild Places" and anderen Fotoarbeiten aus dieser Zeit hat sie mehrfach eine Art Ethnographie der Gegenwart in Angriff genommen. In der Serie „Fremdes Wien" dokumentierte sie bereits 1993 eine große Fülle unterschiedlicher Kulturen in Wien in Gestalt von besonderen Feiern und Festen – vom nigerianischen Erntedankfest, über eine vietnamesische Hochzeit bis hin zu irischen Paartänzen (Ponger 1993). In „Xenographische Ansichten" portraitiert sie dann fast ein Vierteljahrhundert später „Wienerinnen, die sich auch noch als jemand anderer fühlen", als Schotte oder Beduine,

Massai oder Cowboy (Ponger zit. nach Schumi 2009: 109).[6] Mit "Wild Places" geht es nun um ihre eigene Rolle als Künstlerin.

3.



Abb. 4

2012 unternahm die in Quezon City auf den Philippinen geborene und in Berlin lebende Künstlerin Lizza May David ein weiteres Reenactment der fotografischen Vorlage. Für ihre Installation "On Surface", zu der auch ein Video gehört, das auf ihrer Website zu sehen ist, verwandelt sie die großformatige Farbaufnahme Pongers wieder zurück in eine Schwarzweiß-Fotografie, bei der nun aus dem bunten T-Shirt ein dunkles ärmelloses wird, die Tätowiererin aber wie jene bei Lisl Ponger ihrerseits die Tattoos auf ihrem rechten Arm offen zeigt. Verschwunden ist hingegen der Ring an der linken Hand, die hier auch keine Bluse hochkrempelt, sondern nur die Armhaltung der Vorbilder aufnimmt. Wiederum wird eine auf den Arm tätowierte Liste gezeigt. Dort ist nun zu lesen: "~~FILIPINO~~ ~~GUILT~~ GERMAN ANGST".

6 Vgl. auch Ponger 2007. Zu diesem Thema – nun am Beispiel der „Hunnen" in Köln – auch Dreschke 2024.

"German Angst" ist ein mittlerweile international auch in dieser Schreibweise verwendeter Begriff, der eine vermeintlich unbegründete kollektive Sorge oder Furcht bezeichnet, die, so die Annahme, charakteristisch für Deutschland ist. Unter "Filipino Guilt" sind hingegen "impediments to ideal mental health as well as modes of preventing individuals from living their independent lives away from their families" zu verstehen, also eine Art unbegründetes schlechtes Gewissen, da man meint, etwas Böses oder Verbotenes getan zu haben, auch wenn dies nicht der Fall ist (Nadal 2011: 87, 126; Guia 2005). Dazu gehört dann auch das, was als 'Utang na loob' bezeichnet wird, eine, so die Übersetzung, tief empfundene „eigene Schuld gegenüber seinem inneren Selbst", die auch dazu führt, dass Migrant*innen sich verpflichtet fühlen, Geld nach Hause zu schicken. Beides wird mit dem auf den Philippinen verbreiteten Katholizismus in Verbindung gebracht, der Schuld als Grunderfahrung des Individuums implementiert. Der Switch von den Philippinen zu Deutschland und von der Schuld ('guilt') zur Angst ist dabei höchst anspielungsreich, da bekanntlich die Schuld seit der Shoah zum Selbstverständnis Deutschlands als Nation notwendig dazugehört und eine Kritik daran vom Historikerstreit bis zur Neuen Rechten zu höchst kontrovers geführten politischen Debatten geführt hat. Bei Tattoos wird man in diesem Zusammenhang notwendig an die eintätowierten Nummern in den Vernichtungslagern denken.[7] Aber die hier durchgestrichene Schuld ist eben keine deutsche, sondern eine philippinische. Und nach der Schuld kommt die Angst.

Auf ihrer Website erläutert die Künstlerin, dass es ihr bei dem Projekt darauf angekommen sei, "the models of understanding between the subject and nation beyond its symbolic realms" zu erkunden, und zu fragen: "On what media are personal/collective narratives being inscribed? How does this influence their reception and the understanding of time, space and body? What is being forgotten and/or has to be rewritten?"[8] Wie ist nun aber das Durchstreichen der "Filipino Guilt" und die Ersetzung durch "German Angst" zu lesen? Wenn man es wie bei den beiden vorherigen Etappen dieser Bildergeschichte als Time Line versteht, so bietet es sich an, es als eine Art der Selbstbeobachtung

7 Eine Debatte über Nummern findet sich auch im Bereich der (post)kolonialen Fotografie, da Claudia Andujar für die Serien „Marcados" (1981–1983) die Menschen der Yanomami für eine Impfkampagne mit Nummern markierte.

8 http://www.lizzamaydavid.com/index.php/works/on-surface/ (29.9.2025).

der Künstlerin zu verstehen, die ihre eigene Erfahrung auf den Philippinen und in Deutschland auf Begriffe zu bringen sucht. Liest man es hingegen im Sinne des breiter angelegten Programms, so wäre der Akt der Durchstreichung und Ersetzung als komplexe Interrogation zu verstehen und noch dazu als eine, die anspielungsreich mehrere Register zieht: Folgt auf die Schuld die Angst? Sind das kollektive Grundgefühle, die ersetzbar sind und dies vielleicht sogar durch Migration? Und warum stehen sie als national apostrophierte Gefühle auf dem Unterarm eines Individuums? Und kann dieses sie einfach tilgen und ersetzen?

4.



Abb. 5

Das Mumok, das Museum für moderne Kunst in Wien, hat für die Ende 2025 gezeigte Ausstellung „Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein" fünf Künstlerinnen eingeladen, Werke der Sammlung auszuwählen und in einer Installation mit eigenen Werken in einen Dialog mit ihnen zu treten (Thalmair 2025). Ponger kombiniert in ihrem Part, in dessen Mitte ein Podest mit allerlei Objekten steht, die in ihren fotografischen Arbeiten als Requisiten Verwendung gefunden haben, eigene Fotografien mit Werken der klassischen Moderne von Florence Henri, Ernst Ludwig

Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Alexander Rodtchenko und August Sander. Weitere von Karl Blossfeldt bis hin zu frühniederländischen Gemälden finden sich als Reproduktionen.[9] Die Werke stehen facettenartig für wichtige Aspekte ihrer eigenen Arbeit – von der Reflexion über teilnehmende Beobachtung, über die irritierende Präsenz des kolonialen Erbes in der Kunstgeschichte bis hin zum Hineinwandern der kolonialen Geschichte in die Gestalt und Präsentationsform der Dinge etc. –, die ihrerseits in knapper Auswahl gezeigt werden. Wir betreten die Werkstatt Pongers, in der ausgebreitet wird, was in den Werken dann verdichtet wird.





Abb. 6 und 7

Wir können die Kleider in Augenschein nehmen, die in den *staged photographs* getragen werden, sehen Bilder und Bücher, Stoffe und Statuen, die dort auftauchen, und nicht zuletzt auch Postkarten und Porzellanfiguren, Karten und Kacheln, Becher und Bilder, die sie in ihren Arbeiten verwendet. Ponger bezeichnet ihre künstlerische Arbeit als "associative research" und "lateral thinking".[10] Die Accessoires dieses Denkens in Dingen liegen hier offen zutage. Dazu gehört auch Lizza May Davids Arbeit "On Surface", die sie, wie die offen-

9 Jan van Eycks Selbstbildnis dient ihr als Grundlage einer eigenen Arbeit. Gleiches gilt auch für andere Gemälde dieser Zeit. Sie merkt dazu an: „Die Holländer sind in vielerlei Hinsicht eine wichtige Anregung für mich. Nicht nur die Art, wie sie malen. Diese Zeit in Holland ist auch die Zeit des Frühkapitalismus. Die Welt, wie wir sie heute kennen und leben, hat ihren Anfang zu dieser Zeit und an diesem Ort. Außerdem ist es der Beginn des Kolonialismus. Das ist alles in den Gemälden enthalten" (Schumi 2009: 134).

10 In ihrer "Lecture for the Octopus Programme": https://www.youtube.com/watch?v=jB0oqx-kbdfE (29.9.2025).

gelegte Postkarte zeigt, Ponger mit einem kurzen Gruß 2015 geschickt hat. Sie bezeichnet "On Surface" explizit als "Interpretation of Ponger's 'Wild Places'" und assoziiert dabei die titelgebende Oberfläche ihrer Arbeit mit dem lateralen Querdenken Pongers. Dinge werden verschoben und verdichtet, Bildern zeigen ihre koloniale Geschichte, indem sie in Konstellationen eintreten, die sie anders zum Sprechen bringen. Wir sehen, wie Pongers künstlerische Praxis der Translation funktioniert und verstehen, dass ein Bild weitere in sich birgt und andere hervorbringt. "Wild Places" ist da keine Ausnahme, sondern das Modell. Es führt uns das „wilde Denken", das Ponger im Sinn hat, vor Augen. "Wild Places" sind nicht nur die Urwälder der Ferne, sondern auch die Räume der Nähe, die wir tagein tagaus durchschreiten. Und vielleicht ist es die Aufgabe der Kunst, ihnen wieder die Fremdheit zurückzugeben, die ihnen abhandengekommen ist.

Literatur

Beckett, Samuel (1966): *He, Joe.* (Fernsehfilm)

Benthien, Claudia (1999): *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Crasemann, Leena (2010): „Ausblendungen. Zur Frage des weißen Subjekts in den fotografischen Inszenierungen von Lisl Ponger", in: Crasemann, Leena / Krüger, Klaus / Weiß, Matthias (Hgg.): *Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*. München: Wilhelm Fink, 219–236.

Crasemann, Leena (2021): *Unmarkierte Sichtbarkeit? Weiße Identitäten in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie*. Paderborn: Brill / Wilhelm Fink.

Dreschke, Anja (2024): *Kölner Stämme. Eine Medienethnografie*. Berlin: Reimer.

Foster, Hal (1995): "The Artist as Ethnographer?", in: Marcus, George / Myers, Fred R. (Hgg.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 302–309.

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge/Mass.: MIT Press.

Guia, Katrin (2005). *Kapwa: The Self in the Other: Worldviews and Lifestyles of Filipino Culture-Bearers*. Pasig: Anvil.

Karentzos, Alexandra (2011): „Die Unmöglichkeit der Übersetzung. Lisl Pongers Filme ‚Passagen' und ‚Déjà Vu' im Spannungsfeld von Tourismus und Migration", in: Dennerlein, Bettina / Frietsch, Elke (Hgg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*. Bielefeld: transcript, 95–124.

Karentzos, Alexandra (2013): "Lisl Ponger's *Passages* – In-between Tourism and Migration", in: Witzgall, Susanne / Vogl, Gerlinde / Kesselring, Sven (Hgg.): *New Mobilities Regimes in Art and Social Sciences*. London / New York: Ashgate, 135–147.

Nadal, Kevin L. (2011): *Filipino American Psychology: A Handbook of Theory, Research, and Clinical Practice*. Hoboken: Wiley.

Nitsche, Jessica: (2012): "The Photographs of Lisl Ponger in Bamalo", in: Gutberlet, Marie-Hélène / Snyman, Cara (Hgg.): *Shoe Shop. Walking through Africa, the Arts and Beyond*. Johannesburg: Fanele, 137–146.

Ponger, Lisl (1993): *Fremdes Wien*. Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser.

Ponger, Lisl (2007): *Xenographische Ansichten*. Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser.

Ponger, Lisl (2017): *The Master Narrative*. Wien: Weltmuseum Wien.

Schumi, Miriam (2009): *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis. Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, Diplomarbeit Uni Wien, online unter: https://utheses.univie.ac.at/detail/14478# (23.02.2026).

Thalmair, Franz (2025) (Hg.): *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Abbildungen

Abb. 1: Anon. (1990): "A regular client, or so it would seem", in: Jeff Jaguer, *The Tattoo. A Pictorial History*. Horndean: Seven Hills Books, 96.

Abb. 2. Lisl Ponger (2001): "Wild Places", https://www.lislponger.com/

Abb. 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_Tattoo_by_Kimbei_or_Stillfried.jpg

Abb. 4: Lizza May David (2012): "On Surface" (Homage to Lisl Ponger), http://www.lizzamaydavid.com/index.php/works/on-surface/

Abb. 5–7: Ausstellungsansichten „Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein", Mumok Wien, September 2025. Aufnahmen des Verfassers.