

Stanislava Kovalčíková

Rubigo

21.02.–19.04.2026

Und umfasse nicht die zarten Saaten,
sondern das harte
Eisen und vernichte eher,
was andere vernichten kann!
Ovid, *Festkalender*, Robigalia¹

In der römischen Mythologie gibt es eine obskure Gottheit von unbestimmtem Geschlecht, die in den wenigen vorhandenen Quellen mal mit dem weiblichen Namen Robigo, mal männlich Robigus genannt wird. Zu ihrem Festtag im April, der Robigalia, wurde die Gottheit in Ritualen beschwichtigt, um die aufsprießende Saat vor Getreiderost zu schützen – einer Pilzart, die Getreide befällt und bis ins 20. Jahrhundert immer wieder Auslöser massiver Ernteauffälle und verheerender Hungersnöte war. Der Name der Gottheit klingt im Lateinischen „robigo“ oder „rubigo“ wieder, was Rost und Fäulnis bedeutet und damit so unterschiedliche Phänomene wie Getreidekrankheiten und die Korrosion von Eisen bezeichnet.

Stanislava Kovalčíkovás Ausstellung *Rubigo* beschwört Prozesse der Rostbildung und Zersetzung. Auf materieller Ebene wie auch in den Bildern konfrontiert sie uns mit Verfall und Krankheit sowie mit Vergänglichkeit und Abwesenheit. Zerfall und Erosion sind auch den Bildträgern selbst eingeschrieben. Die emaillierten Zifferblätter der ausrangierten Turmuhren sind verwittert und verrostet, ihre Oberflächen zerkratzt und zerfressen. Doch verhandelt Kovalčíková Krankheit und Zersetzung nicht bloß als Verfalls-, sondern als Transformationsprozesse, die das Potential eines Neubeginns bergen, die bestehenden Ordnungen aufbrechen und die von Verletzlichkeit, aber auch von Widerständigkeit zeugen.

Für ihre Gemälde hat Kovalčíková ein Environment aus fleischfarbenem Plastilin geschaffen. Das Setting dient als haltende Umgebung für die Gemälde – als „holding environment“ im Sinne des vom Psychoanalytiker und Kinderarzt Donald Winnicott geprägten Begriffs einer Schutz- und Sorgeumgebung. Die synthetische Modelliermasse, die vor allem als Knete für Kinder bekannt ist, wird unter anderem auch als Therapieknete in der Rehabilitation eingesetzt. Zugleich erinnert das Material an das Schöpfungsversprechen der Petrochemie, aus Kunststoff nahezu jeden beliebigen Gegenstand modellieren und eine schier unbegrenzte Vielfalt neuer Konsumgüter herstellen zu können. In Form von Mikroplastik findet die Erfüllung dieses Versprechens in Organismen, Böden und Meeren seinen toxischen Niederschlag und wird bis weit in die Zukunft hinein die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse unseres Planeten mitbestimmen. Die Kulturtheoretikerin Heather Davis hat Plastik bzw. Kunststoffe einmal treffend als „lebendige Tote unter uns“² beschrieben: Plastik zerfällt in immer kleinere Partikel, verschwindet aber nie ganz, sodass der größte Teil des jemals produzierten Plastiks weiterhin auf dem Planeten vorhanden ist.

Von oben betrachtet verbinden sich die auf dem Plastilin verlaufenden Pfade zu einer ornamentalen Raumzeichnung, die auch Assoziationen an ein Werk der Land Art weckt. Doch anders als in der Land Art handelt es sich nicht um einen gewaltsamen Eingriff in eine „natürliche“ Landschaft, sondern um eine künstlich geschaffene Landschaft innerhalb eines Ausstellungsraums. Die im Raum verteilten Findlinge und Steintröge können als Sitzgelegenheit zum Betrachten der Bilder genutzt werden. Sie sind aus Sandstein, wie der Stein, aus dem das Freiburger Münster erbaut wurde. Über ihre Anordnung erzeugen die Steine eine Atmosphäre, die an Stonehenge denken lässt, als würde man sich durch ein Feld archaischer Markierungen bewegen, als seien sie Relikte von Ritualen, deren Sinnzusammenhang längst verloren ist.

Die Farbe des Plastilins erinnert nicht nur an die Rottöne des Münsters Unserer Lieben Frau zu Freiburg, sondern auch an ikonische rote Räume im Film, wie beispielsweise das beklemmende Interieur in Ingmar Bergmans *Schreie und Flüstern* (1972) oder die psychedelischen Kulissen in Dario Argentos *Suspiria* (1977).

Die Hohlräume unzähliger Hand- und Fußabdrücke zeugen von der aufwendigen Bearbeitung des Materials, von menschlichen Körpern, die einmal anwesend waren, und von Handlungen, die geschehen sind. Die organischen Strukturen stehen im Kontrast zu den makellosen Oberflächen und der geometrischen Kühle modernistischer Architektur und hintertreiben damit auch die Idee und Praxis des White Cube, dem vermeintlich kontext- und zeitlosen Ausstellungsraum der zeitgenössischen Kunst.

Eher gleichen die amorphen Oberflächen einer verwitterten Fassade, als würde mit Kovalčíkovás Raumgestaltung das Äußere nach innen gekehrt. Gleichermäßen erscheint ein Körperinneres nach außen gekehrt. So evoziert die Installation das Umschlossensein von einem Körper. Die nachgebende, zugleich widerständige Materialität des Plastilins und die gedämpfte Akustik verstärken den Eindruck, sich in einer Architektur aus Körpergewebe oder in einer monumentalen Gummizelle zu befinden. In dem regressiven Wunsch, „in den Mutterleib zurückzukehren“, steht die Gebärmutter für das Versprechen von Geborgenheit, Schutz und Wärme. Doch weckt diese erste Umgebung auch die Angst, verschlungen zu werden, ähnlich wie die Kosmonauten-Heilige in Kovalčíkovás Gemälde *By Hunger and Habit* (2026), die von einem gierigen Mund verschlungen wird.

In Octavia Butlers Science-Fiction Roman *Dawn* (1987) erwacht die Protagonistin in einer Art Gefängniszelle. Eine Szene beschreibt, wie sie die Materialbeschaffenheit ihrer neuen Umgebung erkundet. Schließlich stellt sich heraus, dass es sich um die organische, lebendige Materie eines außerirdischen Raumschiffs handelt:

Sie hatte darauf geschlagen, es getreten, gekratzt und versucht, hineinzubeißen. Es war glatt, zäh, undurchdringlich, hatte aber dennoch leicht nachgegeben (...). Es hatte sich wie Plastik angefühlt, kühl unter ihren Händen.

„Was ist das?“, fragte sie.

„Fleisch. Es ähnelt eher meinem als deinem.

Aber es unterscheidet sich auch von meinem.

Es ist ... das Schiff.“³

In *Rubigo* ist dieses Mutterschiff jedoch kein idealisierter Mutterleib, sondern ein verfallender, erschöpfter Körper. Sobald das nachgiebige und scheinbar unbegrenzt formbare Kunststoffmedium trocknet, wird es hart und zerfällt im Laufe der Ausstellung langsam. Die Plastilinmasse behält den Abdruck jedes Schrittes, jedes Drucks, jeder Form, die ihr gegeben wurde. Dieser materielle Prozess steht im Einklang mit dem Konzept der Plastizität der Philosophin Catherine Malabou, die sie der Elastizität gegenüberstellt. Während elastische, flexible Materialien sich verbiegen und dann in ihre ursprüngliche Form zurückkehren können, bezeichnet Plastizität die Fähigkeit, eine Form anzunehmen und dabei irreversibel verändert zu werden.⁴ Übertragen auf den politischen und sozialen Bereich verbindet Malabou „Elastizität“ mit neoliberalen Forderungen nach endloser Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, der Erwartung, dass Subjekte unbegrenzt unter Druck gesetzt, erschöpft und dennoch nach einer Ruhepause wieder in ihre ursprüngliche Form zurückkehren können. Im Gegensatz dazu vermittelt Kovalčíková's ausgehärtete Plastilinmasse ein Bild von Materialermüdung.

In „Über den Begriff der Geschichte“ (1940) beschreibt Walter Benjamin eine Szene der Julirevolution von 1830 in Paris, in der die Aufständischen auf Zifferblätter von Turmuhren schießen, als wollten sie die Zeit selbst anhalten.⁵ Ein Augenzeuge, den Benjamin zitiert, vergleicht die Revolutionäre mit der biblischen Figur Josua, der die Zeit zum Stillstand brachte, indem er Gott bat, die Bewegung

der Sonne anzuhalten. Benjamin deutet das Beschießen der Uhren – dem gängigsten und allgegenwärtigsten Symbol des Zeitverständnisses der westlichen Moderne – als Versuch, einen radikalen Bruch mit der herrschenden Ordnung herbeizuführen. Der ikonoklastische Akt der Aufständischen bezeugt die Macht der Zeitmessgeräte unser Denken und Erleben von Zeit zu prägen. Vorstellungen der Zeit werden zum politischen Schlachtfeld. In *Rubigo* wurden die großen Zifferblätter bereits von ihren weithin sichtbaren Positionen auf Türmen und Kirchen entfernt. Da Uhrenliebhaber und -sammler nur an der Mechanik interessiert waren, blieben die Zifferblätter als nostalgische Relikte in einer säkularen Gegenwart zurück. Ohne ihre Zeiger wirken sie seltsam verstummt und reglos. Durch die restauratorischen, aber verzerrenden Eingriffe der Künstlerin sind die lateinischen Ziffern mal überlagert, mal auf den Kopf gestellt, als wäre die Zeit selbst durcheinandergeraten.

Die Serie von zehn Gemälden auf Zifferblättern, die in *Rubigo* zusammengeführt werden, entstand zwischen 2022 und 2026, einem für Kovalčíková ungewöhnlich kurzen Zeitraum, die ihre Gemälde oft über mehrere Jahre bearbeitet und überarbeitet. Doch mit ihren verschlissenen Emailleoberflächen und dem Rost tragen die Bildträger bereits die Sedimentation der Zeit in sich. Die Künstlerin rückt damit die Vergänglichkeit und die Materialität der Zeit gegenüber ihren abstrakten Symbolen und Vorstellungen in den Vordergrund. Die Kompositionen, die sie auf die kreisförmigen Flächen malt und collagiert, untergraben die lineare, messbare Zeit der Uhr zusätzlich; stattdessen erscheint die Zeit geschichtet und in sich selbst gefaltet. Wie der Titel *Timeshifters* (2026) nahelegt, scheinen Kovalčíková's Gemälde und ihre Protagonist*innen zwischen verschiedenen Zeiträumen und Zeitvorstellungen zu reisen oder zwischen ihnen hindurchzugleiten.

Zeitreisen und andere Science-Fiction-Motive sind häufig mit futuristischen Technologien und Visionen möglicher Zukünfte verknüpft. Doch selbst wenn Science-Fiction in anderen, oft weit entfernten Raumzeiten spielt, spiegelt

das Genre im Kern unsere gegenwärtigen Wünsche und Ängste wider. Andrei Tarkowskis sowjetischer Sci-Fi-Klassiker *Solaris* (1972) beispielsweise verwandelt eine Reise ins All in eine Reise in die menschliche Psyche. In der sinnlich verarmten und feindlichen Umgebung der Raumstation brechen Halluzinationen, Gespenster und Träume hervor – Erscheinungen, die eine zerstörerische Kraft entfalten, es aber auch ermöglichen, sich der Vergangenheit zu stellen und die Gegenwart erträglicher zu machen.⁶ In dieser Tradition – und im Gegensatz zu einer Science-Fiction, die schöpferische, utopische Zukünfte imaginiert – tragen Kovalčíková's Gemälde etwas Dystopisches und Verstörendes in sich. In ihnen gerät die Schwerkraft ins Wanken, die Orientierung geht verloren und die Figuren treiben über die korrodierten Oberflächen hinweg durch eine Ikonografie, die sich aus disparaten historischen und zeitgenössischen Quellen speist: aus der antiken griechischen Mythologie und römischen Münzportraits, aus der Renaissance-Malerei und Baby-Yoga-Handbüchern, aus Werbeanzeigen und Banknoten bis hin zu Sexspielzeugen und Zigarettenstummeln. Mittels der Collage integriert sie materielle Fragmente des Alltags in die Bildebene, als wolle das Bild so viel wie möglich von der Welt verschlingen. Waren Kovalčíková's Bildwelten bislang häufig von androgynen Figuren bevölkert, so würdigt diese neue Serie besonders weibliche Gefährtinnen, reale wie fiktive.

In *Why Would You Want to Win at a Loser's Game?* (2024) versetzt uns die schwindende Erde im Zentrum des Gemäldes in eine außerirdische Perspektive – als sähen wir den Planeten mit den Augen von Aliens und würden dem absurden Spiel beiwohnen, das sich die Menschheit selbst geschaffen hat. Das „Spiel der Verlierer“ ist nicht nur ein von vornherein manipuliertes Spiel oder eines, bei dem die einzige Gewinnstrategie darin besteht, Fehler zu minimieren, sondern es lässt sich auch als Metapher für unsere Welt lesen. Auf dem Gemälde sehen wir einen Mann, der sich selbst verbrennt, in einem Akt des politischen Protests und der radikalen Verweigerung, unter der gegenwärtigen Ordnung zu leben. Daneben

wird ein Radrennfahrer zur zeitgenössischen Allegorie für Geschwindigkeit und Wettbewerb. Darunter eine Paraphrase von Rebecca Horns *Rotbrust* (1971), entstanden als Reaktion auf die Lungenerkrankung der Künstlerin, in der sie ihre Lungen in dunklem Orange direkt auf ihren entblößten Oberkörper malte. Zusammengenommen scheinen diese Elemente des Protests, des Wettbewerbs und der Krankheit darauf hinzuweisen, dass diese Welt uns krank macht. Dies ist auch eines der Argumente, die Johanna Hedva in der auto-theoretischen, manifestartigen *Sick Woman Theory* (2020) vorbringt, in der Hedva betont, dass unsere Welt so gemacht ist, dass sie sich gegen das Überleben mancher Menschen richtet. Wir alle sind ständig auf unterstützende Infrastrukturen angewiesen, um leben zu können – doch die Welt, in der wir leben, garantiert keine Fürsorge für alle. Hedva geht sogar so weit zu behaupten, dass „der Kapitalismus, um am Leben zu bleiben, nicht für unsere Fürsorge verantwortlich sein kann – seine Logik der Ausbeutung erfordert, dass einige von uns sterben“.⁷ Gegen diese Welt und ihre Spielregeln verortet Hedva „den antikapitalistischsten Protest“⁸ in der Fürsorge für andere und für sich selbst. Die Regeln unserer Welt in Frage zu stellen, das Spiel insgesamt zu verändern, das ist, was Kovalčíková mit ihrer Malerei erreichen will. Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Bildern, die eine Welt beklagen, die kurz vorm Verschwinden steht, und Portalen, die sich zu anderen Welten öffnen oder zu anderen Seinsweisen innerhalb dieser Welt.

Text von Heinrich Dietz und Johanna Thorell

¹ Ovid, *Fasti*, Band II, Übers. Andrea Themann-Steinke (Darmstadt: WGB, 2018), IV. Buch, 25. April.

² Heather Davis, "Life & Death in the Anthropocene: A Short History of Plastic", in: Heather Davis und Etienne Turpin (Hg.), *Art in the Anthropocene: Encounters amongst Aesthetics, Politics, Environments, and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015), 352.

³ Octavia Butler, *Dawn. Xenogenesis: I* (London: VGSF, 1987), 30 (Übers. HD).

⁴ Catherine Malabou, "Plasticity and Elasticity in Freud's 'Beyond the Pleasure Principle'", *Diacritics*, Vol. 37, No. 4 (Winter, 2007), 82.

⁵ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, 2. Teil. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 702.

⁶ Vgl. Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London & New York: Verso, 2013) 20.

⁷ Johanna Hedva, "Sick Woman Theory", in: *How to Tell When We Will Die: On Pain, Disability, and Doom* (New York: Hillmann Grad Books, 2024), 56.

⁸ Johanna Hedva, "Sick Woman Theory", 57.

Stanislava Kovalčíková (*1988, Slowakei) lebt und arbeitet in Paris und Düsseldorf. *Rubigo* ist ihre erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland.

Einzelausstellungen (Auswahl):

ret rie vers, Emalin, London, UK (2024); *A Lover's Discourse*, Aspen Art Museum, Aspen, CA (2024); *First Rays of the New Sun*, Antenna Space, Shanghai, CH (2023); *Psychroluta*, Caprii, Düsseldorf, DE; *Grotto*, Museum für zeitgenössische Kunst – Belvedere 21, Wien, AT (2022); *am I dead yet*, Peres Projects, Berlin, DE; *Imaga*, 15 Orient, New York, US (2021).

Gruppenausstellungen (Auswahl):

Means of Reproduction, Emalin, London, UK (2025); *Devotion*, Trautwein Herleth, Berlin, DE (2025); *Stories from the Ground*, 9. Biennale der Malerei, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, BE (2024); *Cadavre Exquis or the Voluptuous Decay of the Shivering Veril*, BRAUNSFELDER, Köln, DE (2023); *Hardcore*, Sadie Coles HQ, London, UK (2023); *Dark Light, Realism in the Age of Post Truth*, Aishti Foundation, Beirut, LB (2022); *Do Nothing, Feel Everything*, Kunsthalle Wien, Wien, AT (2021); *Wild Dogs*, Michael Werner, New York, US (2021); *what fruits it bears*, CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, FR (2020); *Paint, also known as blood*, Museum of Modern Art, Warschau, PL (2019).

1
L'École des cadavres, 2026
Öl, Collage, Firnis, Folie, Harz-
Strasssteine, Zigaretten, antikes
preußisches Turmuhrzifferblatt Ø
155 × 1 cm

2
Wolkenkratzer, 2024
Öl, Wolle, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
148 × 147 × 8 cm
The George Economou Collection

3
By Hunger and Habit, 2026
Öl, Acryl, Folie, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
Ø 180 × 1,5 cm

4
Strict Female, 2024
Collage, Acryl, Aquarell, Sex-
spielzeug, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
Ø 180 × 7 cm
Courtesy of Antenna Space,
Shanghai

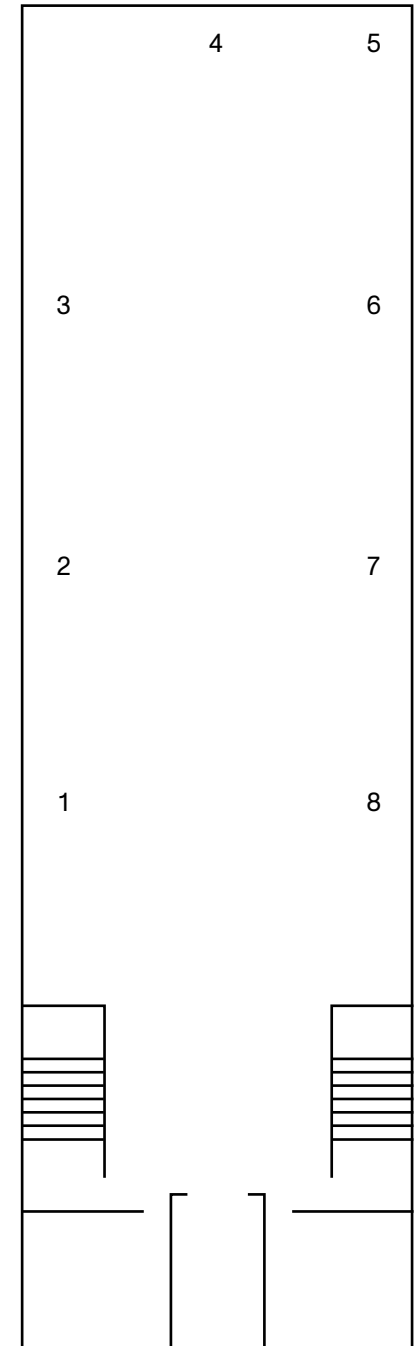
5
Clerk's Medusa, 2024
Öl, Aquarell, Schlangenhaut, antikes
preußisches Turmuhrzifferblatt,
verstärkter Holzrahmen, Spiegel
219 × 100 × 4 cm
Courtesy of Emalin, London

6
Dandelion, 2024
Öl, Folie, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
Ø 152 × 5 cm
Sammlung Alexander V. Petalas

7
*Why Would You Like to Win at a
Loser's Game?*, 2024
Öl, Linol, Acryl, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
180 × 180 × 3 cm
Privatsammlung

8
Timeshifters, 2026
Öl, Firnis, Collage, Folie, antikes
preußisches Turmuhrzifferblatt
Ø 176 × 1,5 cm

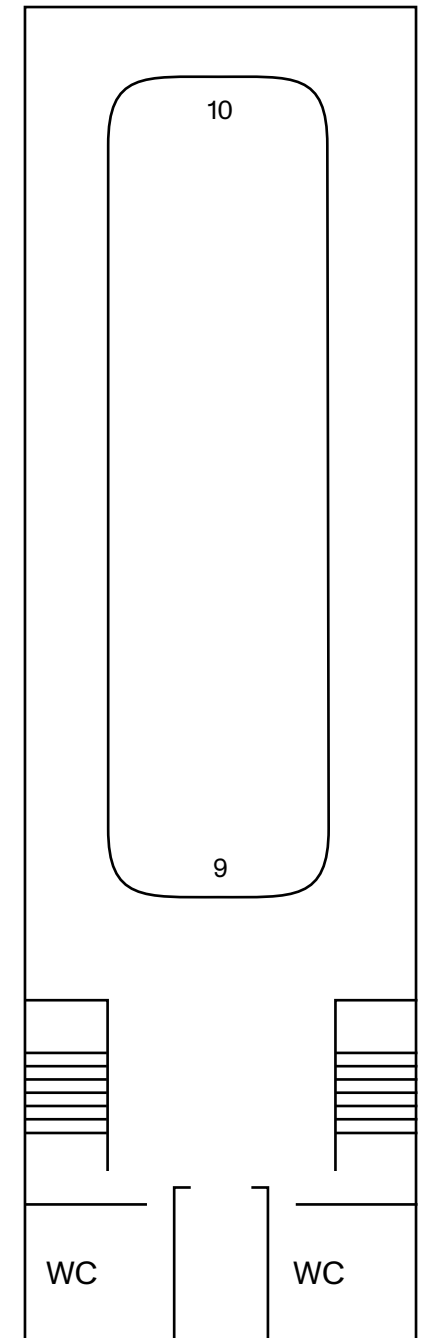
Halle



9
Lovers on Mars, 2024
Öl, Acryl, Folie, Aquarell,
Bienenwachs, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt, verstärkter
Holzrahmen
122 × 219 × 4 cm
Courtesy of Y.D.C.

10
Solaris, 2024
Öl, Folie, antikes preußisches
Turmuhrzifferblatt
Ø 130 × 3 cm
Privatsammlung

Galerie



Programm

Fr, 20.02.2026, 19 Uhr
Eröffnung mit einer Einführung von
Heinrich Dietz

Mi, 25.02.2026, 19 Uhr
Kuratorenführung mit Heinrich Dietz

Mo, 02.03.2026, 19 Uhr
Tischgespräch
*Plastizität und Vergänglichkeit –
Kunststoff als Material der Kunst*
mit Charlotte Matter

So, 08.03.2026, 16 Uhr
Öffentliche Führung mit
Dieu Thanh Hoang

Fr, 20.03.2026, 16 Uhr
Junge Kunstfreund*innen
Führung und Get-together

So, 22.03.2026, 14–16 Uhr
Workshop für Kinder
6–12 Jahre (mit Anmeldung)

Mi, 25.03.2026, 19 Uhr
Öffentliche Führung mit
Johanna Thorell

So, 29.03.2026, 19:30 Uhr
Filmvorführung
Schreie und Flüstern
(Ingmar Bergman, 1972)
Ort: Kommunales Kino

Fr, 17.04.2026, 19 Uhr
Künstlerringespräch mit
Stanislava Kovalčíková

So, 19.04.2026, 16 Uhr
Öffentliche Führung mit
Dieu Thanh Hoang

Öffnungszeiten

Mi–Fr, 15–19 Uhr
Sa–So, 12–18 Uhr
03.04., 06.04., 12–18 Uhr

Eintritt: 2 €/1,50 €
Donnerstag gratis
Mitglieder frei

Mit besonderem Dank an Emalin, London und Antenna Space, Shanghai.

Unterstützung für die Sandsteine vom Händler für historische
Baustoffe SchlauBERGER Haus & Garten SERVICE



Die Ausstellung wird unterstützt von:

LB≡BW

Der Kunstverein Freiburg wird gefördert durch:

