
E.M.S.S.T.

EXHIBITION MARTIN SOMMER STUDIO TOMMASEO

Martin Sommer



Trieste Contemporanea Editrice

E.M.S.S.T.

EXHIBITION MARTIN SOMMER STUDIO TOMMASEO

Martin Sommer

2025 Young European Artist Trieste Contemporanea Award

Since 1999, the Trieste Contemporanea Committee assigns the Young European Artist Trieste Contemporanea Award to a young Central Eastern European artist with the aim of promoting his or her work on the international art scene. The Award gives the winner the possibility of conceiving an exhibition project for Studio Tommaseo in Trieste and an exhibition catalogue is published. From 2013 the Award has become biennial.

The Awards:

2025 Martin Sommer (A)
2023 Mark Chehodaiev (UA)
2021 Luciana Tămaş (RO/D)
2019 Teresa Mayr (D)
2017 Selma Selman (BIH)
2015 Dominik Ritszel (PL)
2013 ex aequo Johanna Binder (A)
 Abel, Carlo and Max Korinsky (D)
2012 Kristina Buch (D)
2011 HR-Stemenov (BG)
2010 Dušica Dražić (SRB)
2009 Driant Zeneli (AL)
2008 Alberto Tadiello (I)
2007 Nikola Uzunovski (NMK)
2006 Ivan Moudov (BG)
2005 Nika Radić (HR)
2004 unassigned
2003 Nicolae Comănescu (RO)
2002 Paweł Althamer (PL)
2001 Gaetano Mainenti (I)
2000 Mojca Osojnik (SLO)
1999 Gia Edzgveradze (GE)

E.M.S.S.T.

EXHIBITION MARTIN SOMMER STUDIO TOMMASEO

Martin Sommer

t s c
ont

Trieste Contemporanea Editrice

Martin Sommer

E.M.S.S.T. EXHIBITION MARTIN SOMMER STUDIO TOMMASEO

2025 Young European Artist Trieste Contemporanea Award

18 December 2025 > 24 February 2026

Trieste, Studio Tommaseo, via del Monte 2/1

exhibition curator / Alice Debianchi

a production / Trieste Contemporanea

with the support of / Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia



in collaboration with / Studio Tommaseo, Trieste

STUDIO
TOMMASEO

Prima edizione febbraio 2026

2026 © Trieste Contemporanea Editrice

Testi © Gli autori

Trieste Contemporanea Committee

Italy – 34122 Trieste via del Monte 2/1

info@triestecontemporanea.it

www.triestecontemporanea.it

979-12-986043-0-8

2025 YOUNG EUROPEAN ARTIST TRIESTE
CONTEMPORANEA AWARD.
E.M.S.T. / EXHIBITION MARTIN SOMMER
STUDIO TOMMASEO
ALICE DEBIANCHI

8

WORKS IN THE EXHIBITION

14

NOMADIC MATTER: AN ONTOLOGY OF FLUX
NIKLAS KOSCHEL

22

Martin Sommer

34

ITALIAN TEXTS

36

IMAGES

45

2025 YOUNG
EUROPEAN ARTIST
TRIESTE
CONTEMPORANEA
AWARD.
E.M.S.S.T. / EXHIBITION
MARTIN SOMMER
STUDIO TOMMASEO

ALICE DEBIANCHI

The *E.M.S.S.T.* exhibition by Martin Sommer at Studio Tommaseo forms part of the Trieste Contemporanea program supporting emerging artistic research in Europe and emerges from the work of Martin Sommer, winner of the 2025 Young European Artist Trieste Contemporanea Award. Conceived in close relation to the space of Studio Tommaseo, the exhibition presents an essential installation composed of two original works.

Sommer's artistic practice begins with functional materials and residual elements drawn from infrastructural, administrative, and logistical contexts—standardized objects, technical

tools, and industrial components which, once removed from their original function, are subjected to rigorous and controlled processes of transformation. In this transition, what is preserved is not the object's utility, but its material history: the traces left by everyday use and by its decommissioning.

In the artist's works, matter is never a passive medium; on the contrary, it is an active element endowed with properties, resistance, and potential, capable of guiding the artistic process and determining the very conditions of the work. Martin Sommer's artistic research is grounded in a continuity of materials that persists through changes in form, in which the physical substance remains while the outward appearance shifts. Material thus becomes a co-protagonist of the artistic work—an entity that acts, operates, and transforms, eluding a purely symbolic or metaphorical reading.

Conceived specifically for Studio Tommaseo, the installation consists of two newly produced works designed to enter into dialogue with one another and with the surrounding environment. Light plays a central role, no longer merely illuminating the space but becoming an integral part of the installation project. Sommer employs lamps designed to capture attention in urban space, typically used to light advertising billboards, to guide the viewer's gaze and modulate the experience of the works. Materials drawn from the public realm thus become elements that shape the visual experience, turning observation into a critical and conscious act and allowing space and works to be perceived in a way that is deeply connected to their conditions of visibility. Space, light, materials, and their origins come together to construct an experience in which form and function, utility and suspension, are continuously reconsidered.

MARTIN SOMMER, F.S.L.K.

The series *F.S.L.K.* (*Fabric out of school desk and lost keys*) consists of large black textiles arranged on a flat surface or wrapped around a cardboard roll, placed on the floor or mounted on the wall.

The materials from which the works take shape come from two distinct but deeply intertwined contexts: discarded wooden school desks and lost keys collected from the Lost Property Office in Vienna. Both belong to systems of regulation and access, to structures that organize everyday life through rules, pathways and thresholds. When removed from their original use, these objects do not lose their identity, but transfer it into another form.

The process that leads to the production of the textile is slow and layered. The school desks were completely dismantled. The wood was then subjected to a chemical treatment to obtain pure cellulose fibers. From this primary material, thin and fragile paper was initially produced, which was then cut into narrow strips using the Japanese washi technique. The strips were spun one by one, giving rise to a paper thread which, when woven, was transformed into a durable fabric.



In parallel, the lost keys were subjected to a transformation process that altered their function but not their nature.

The metal was slowly oxidized until it became a deep black pigment, obtained from iron oxide, used to dye the yarn.

The result is not a simple textile product, but a material that preserves the memory of the objects from which it originates. In *F.S.L.K.*, the works appear in a state of suspension: the fabric is never fully unfurled, as if held in an intermediate state, suggesting a possible future function that remains intentionally unexpressed.



MARTIN SOMMER, *T.B.B.*

T.B.B. (*Thermohygrograph made from bones and blood ink in felt pen*) consists of a reconstructed thermohygrograph, an analogue instrument used to record temperature and humidity.

The instrument's casing is made entirely from animal bone. The bones underwent a lengthy preparation process designed to progressively remove all organic residue. Once cleaned and degreased, they were dried and ground into a fine powder. This material was then compressed and chemically bonded to produce solid plates.

The thermohygrograph operates according to analogue principles rooted in a technical knowledge of the past. Humidity is registered through a bundle of human hair, which lengthens or contracts in response to atmospheric changes, transmitting movement to a system of levers. Temperature is recorded by means of a bimetallic aluminium strip, which deforms as a result of differing rates of expansion of its constituent metals. In both instances, environmental variation is converted into mechanical movement that guides the writing arm.



The trace produced by the instrument is made using an ink derived from blood. Through the separation of its components, red blood cells are isolated and transformed into a haematin-based pigment via controlled oxidation. This pigment is then purified, concentrated, and formulated into ink, until it reaches a consistency suitable for use in a felt-tip pen.

The thermohygrograph does not simply measure the environment; it records it through substances directly connected

to life itself. The work brings into dialogue the precision of the scientific instrument and the fragility of the materials upon which its operation depends. Within this delicate balance, *T.B.B.* transforms climate recording into an act imbued with temporal and biological dimensions, rendering visible the relationship between environment and body.











NOMADIC MATTER: AN ONTOLOGY OF FLUX

NIKLAS KOSCHEL

The history of a world filled with things is permeated by the stories of their emergence and dissolution. Every state presupposes a before and implies an after. Every thing has its own narrative and begins somewhere. So too does the narrative about things themselves. To avoid reaching too far back – for before every point in the past lies, certainly, yet another – a glance at Ovid's work suffices.

„Ere land and sea and the all-covering sky
Were made, in the whole world the countenance
Of nature was the same, all one, well named
Chaos, a raw and undivided mass,
Naught but a lifeless bulk, with warring seeds
Of ill-joined elements compressed together.
[...]
Though there were land and sea and air, the land
No foot could tread, no creature swim the sea,
The air was lightless; nothing kept its form,
All objects were at odds, since in one mass
Cold essence fought with hot, and moist with dry,
And hard with soft and light with things of weight.“¹

This kinship of things runs through Ovid's entire work. His *Metamor-*

phoses tell of the immanent dynamics of bodies and the potential of their inevitable transformation. These poems about unstable states and processual bodily forms – highly relevant particularly today – envision transformation as an inherent property of matter. When Ovid writes of Daphne, who on fleeing Apollo's transgressive desire freezes into a laurel tree; of Arachne, who is transformed into a spider on a thread; of Narcissus, who, drowning in his own reflection, becomes an earthward-gazing flower, he writes of radical transformations of form that nevertheless preserve characteristics of their initial embodiment: Daphne's trembling in the leaves, Arachne's weaving as a spider, Narcissus's self-reference in the inclined blossom. Ovid's *Metamorphoses* thus show something we also encounter to the utmost degree in the works of Martin Sommer: a material continuity within transformation. The substance remains while the forms change—a thought that extends from Spinoza's monism to the New Materialism of the present.

What has been termed the 'material turn' in art theory over recent decades rarely means an actual return to matter, but rather a further discursivization of the material. Material is read, interpreted, and historicized but seldom taken seriously in its own efficacy. Conversely, discourse itself becomes the material that gives the artwork its form. This form follows no function and no essentialist notion of inherent conditions. Instead, it illustrates the narrative of discourse. Diana Coole and Samantha Frost state: The cultural turn privileges „[...] language, discourse, culture, and values [...]“² while neglecting matter. Matter becomes the mute Other of discourse, a passive surface onto which meaning is inscribed. Martin Sommer's works are part of a strategy that opposes this development. They understand matter and material as autonomous, self-asserting players. Matter and material are no longer conceived as passive sites of attribution but as ontological units with „agentic capacities“³. This makes them entities that act, operate, and above all possess transformative capacities.

For *S.N.E.O.* (2023), Sommer collected daily newspapers over two years and processed them into an alkaline solution.

Combined with motor oil from a passenger elevator, which serves as the fat component, these liquids react to saponification. From this process, 60 soap blocks emerge. A discursive art practice would use them to articulate signs here: the newspaper as a symbol for the flow of information, the oil as a metaphor for mobility. Sommer could have worked with the newspapers so as to position them closer to discourse: He could have montaged headlines to show the narratives of the past two years. He could have made the news itself the subject, thereby addressing crises, events, and the passing of time as a media construction. He could also have exhibited the elevator oil as a relic of industrial infrastructures, as a symbol for vertical mobility or social hierarchies. Instead, Sommer chemically dissolves the newspapers and transforms them into sodium hydroxide. Likewise, he does not extract the oil to solely display it but to let it react. The saponification that results is not an illustration of a concept but a chemical process that follows material laws.

What connects both source materials is thus not purely symbolic but material: both are circulation media. The



newspaper circulates daily through society, moving horizontally to disseminate information. The elevator's motor oil enables the circulation of bodies within a building by being a system that vertically transports other systems. In the process of saponification they transform into a substance that is constantly in motion: soap shifts from solid to liquid state during use, dissolves, and disperses. The circular movement enabled by newspaper and oil becomes the movement inherent to soap.

What may sound like a metaphor here is the literal description of a material processes: the newspaper actually circulated, the oil actually enabled movement, the soap actually changes its form. The metaphorical meaning arises from the material function, not vice versa. The material reacts according to chemical laws and thereby retains its functional capacities. It does not only mean – it acts; it performs „[...] choreographies of becoming [...]“⁴. Within a new-materialist framework, the artist works with scientific precision on the inherent properties and dynamics of the material. In contrast to a Cartesian system in which the material submits to the artist's vision, Sommer conceives of it as an active co-player that brings its own tendencies, resistances, and possibilities into the creative process. These properties, which can and indeed should be read metaphorically, are ultimately conditioned physically.

MATERIAL VEHICLES

To fully comprehend the complex interweaving of metaphorical meaning and material condition of existence, it helps at this point to employ what initially appears to be a methodological contradiction. The transfer of Aby Warburg's iconological concept of wandering images – often referred to in the academic discourse as 'image vehicles' – can be helpful in approaching Martin Sommer's practice. In his *Mnemosyne Atlas* Aby Warburg showed how images wander through art history while transforming their meaning. The *Pathosformel* of the striking maenad, for example, can be found in ancient reliefs, Renaissance paintings, and even in 20th-century sports advertising – recognizable by the same gesture, a similar affect and a related

intensity. Sommer operates with an analogous logic, except that with him it is not visual but functional *Pathosformeln* (pathos formulas) that wander. These do not wander chronologically along history but synchronously through various contexts of the present. In Sommer's work *B.S.S.B* (2023), for instance, they wander between public infrastructure, in the form of an old bus stop, and globally intended goods logistics in the form of eurocontainers. From the structure of a bus stop, Sommer cuts and mills the standardized forms of eurocontainers and reassembles them. After all the bus stop and the eurocontainer share the same principle: transportation. Both organize movement, both are based on standardization, both are nodes in networks. Yet while the bus stop steers people through urban space, eurocontainers move goods through global logistics chains. The object of public infrastructure is transformed into an object of global logistics. The form changes, but the material and thus the abstractly metaphorical function remain the same. The image of transport is thus itself transported – from one modality to another. The transit is in transit. And precisely at this moment, when the function transfers itself, it becomes visible as what it is: a system, wandering as a material conceptual figure.

Sommer's practice, therefore, could be described as material metamorphology. As with Ovid, the outer form transforms while an inner structure – the functional logic of the material – is preserved. In reference to Warburg's image vehicles, which transport *Pathosformeln* through art history, Martin Sommer's objects perform as material vehicles that transport functional logics through different aggregate states of matter.

The most essential difference from Warburg is the essential point of Sommer's practice and his understanding of material: While with Warburg a visual schema always remains recognizable (the gesture of the maenad), the functional continuity in Sommer's work is not necessarily visible. One does not see, for example, that the lithium solution in *L.C.* (2025) originated from batteries. The wandering does not take place on the surface but in the material depth



of chemical properties and physical capacities. They replicate the functional potentials of matter. Sommer thus shows that art history's visual focus requires a materialist supplement: not only images wander and transform meaning, but also substances and their functions. A Warburgian 'afterlife'⁵ occurs not only in iconography but also in materiality.

ON THE DIFFERENCE BETWEEN BEING ABOUT SOMETHING AND BEING SOMETHING

When Arthur C. Danto encountered Andy Warhol's wooden crates resembling Brillo Boxes in the New York Stable Gallery in 1964, something became clear to him that would significantly influence art theory in the following years:

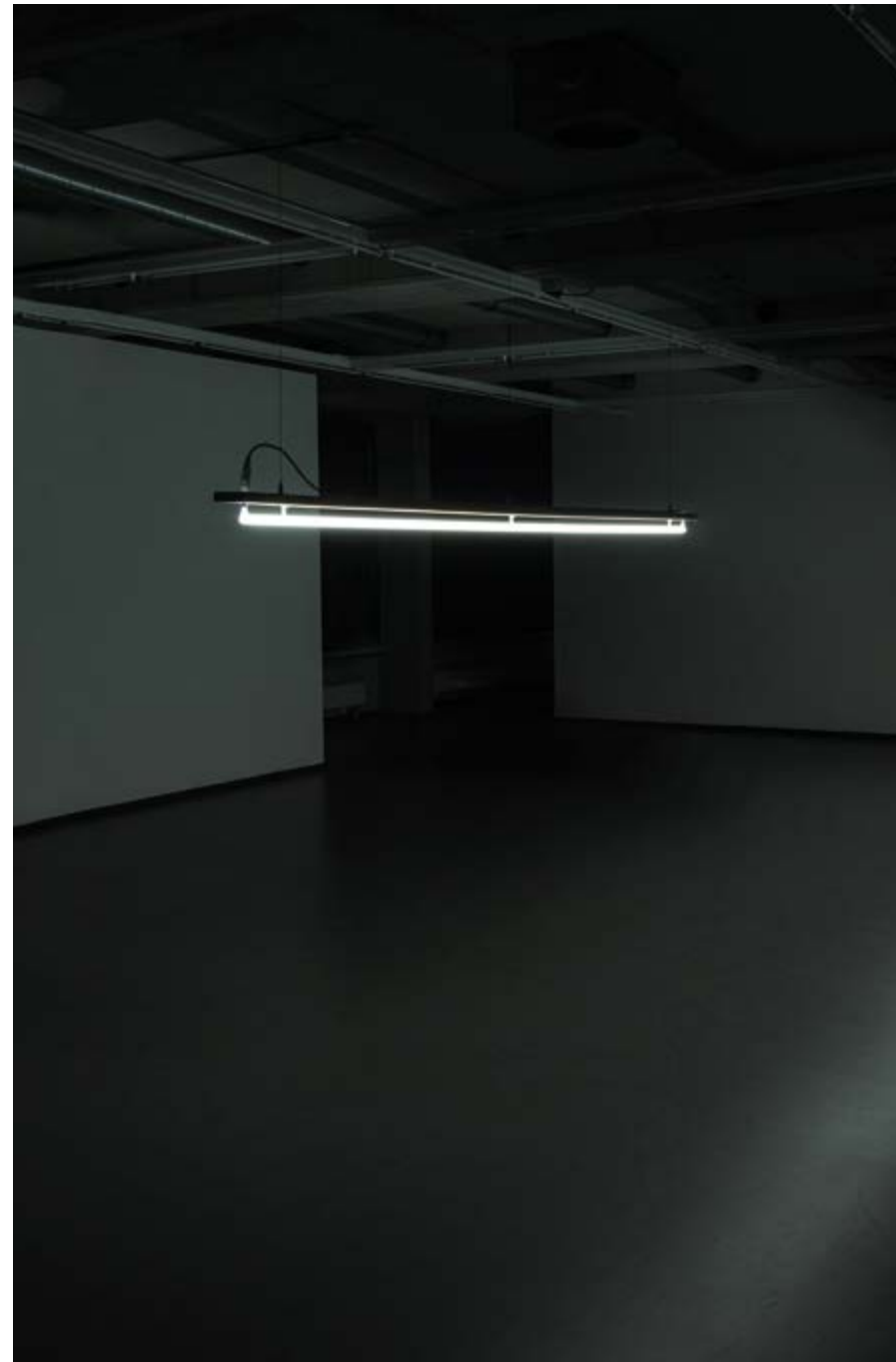
„The individual boxes looked as much like actual commercial containers as Andy and his helpers could make them. They were fabricated in a wood-working shop to Andy's specifications. Real cartons were photographed and the labels then stenciled onto the fabricated boxes, making them, as Gerard Malanga, Warhol's assistant, said, three-dimensional photographs. [...] The question, then, was, in what way did Andy's Factory-made boxes differ from the factory-made boxes? [...] My sense is that, if there were no visible differences, there had to have been invisible differences – not invisible like the Brillo pads packed in the Brillo boxes, but properties that were always invisible.”⁶

In the subsequent course of his argument, Danto distinguishes Warhol's Brillo Box from the supermarket Brillo Box: the former *denotes* the latter, while the latter simply *is*. Warhol's box stands at a distance from reality – that is art – while the supermarket box *is* reality. Two supermarket boxes do not denote each other; they are simply identical. Danto will later designate this as being-about-something. This

aboutness naturally promotes the discursive reading of the cultural turn mentioned above. Warhol's Brillo Boxes, which are not real Brillo Boxes, are objects that are about Brillo Boxes: about their status as commodities, about their design by Abstract Expressionist James Harvey, about their role as carriers of detergent and the associated connotations of cleanliness and circulation. „Works of art” are, accordingly, „embodied meanings”⁷. For Danto, who declares objects to be artworks through their discursive capacity by which they distance themselves from reality, it makes no difference whether the replicas are made of wood and the originals of cardboard. It could equally be the originals that Warhol presents in the context of art. These would then be about somewhat less – for example, no longer about production methods in artistic workshops – but still about more than the Brillo boxes in the supermarket.

The artwork is consequently always about something; it has *meaning*, it refers. While the supermarket box simply *is*, Warhol's box carries meaning. But with Sommer, this distinction becomes more complex. His eurocontainer-bus stop is not simply about transport—it still *is* an entity that enables transport. Both materially as well as functionally, it remains potentially active in transporting. It does not denote the 'real' bus stop (which no longer exists), nor does it embody the bus stop, but rather its functional logic in another form. The distance that Sommer formally establishes from the original matter is materially (and thus essentially) no distance at all. It results only from the new formal aggregate state of the material.

In his work *L.C.* (2025), Sommer presents containers filled with a lithium carbonate solution. The lithium was extracted from batteries, where it is used for energetic processes in technical systems. Through a chemical process the artist brings the substance into a medically usable form. Since the mid-20th century, lithium has been part of the emerging psychopharmacology and is used for affective stabilization of, for example, depression. In a discursive reading, the lithium in this work could be understood as a sign about psychiatric control, about pharmaceuticalization in the 20th century, and about the regulation or



the transfer of energetic processes. Of course, this work is also about these things – like a simple image of lithium or the written word could have been. Sommer's artwork, however, consists in the fact that the lithium solution extracted from batteries can actually regulate affects. It has biochemical efficacy that is not dependent on human interpretation. The work does not designate 'regulation' as an abstract concept but rather materializes precisely this regulative potential. Without this specific materiality in Martin Sommer's almost alchemical practice, this specific meaning would not exist. The meaning is not above the material but lies in the material and derives from it. Hence, the material is regulative and signifies regulation simultaneously.

This symbiosis of material efficacy and meaning is shown in almost paradigmatic form in the work *F.L.A.V.* (2023). For this, Sommer works with air from the vault room of the Austrian Postal Savings Bank in Vienna, an iconic building by Otto Wagner. The noble gas argon, which comprises about one percent of air, was extracted in the premises through a complex physical process. Using a specially constructed apparatus, Sommer first liquefied the air in the underground vault room. Through fractional distillation – a process that uses the different boiling points of air components – he separated argon from nitrogen, oxygen, and other gases. He then filled this isolated argon into specially manufactured fluorescent lamps to illuminate a darkened exhibition space. The hidden, underground vault room, empty of daylight, transfers to a lit exhibition space. By transforming the air from the Postal Savings Bank room into a light source that fills the exhibition, the original space becomes 'visible' in a multifaceted way. The vault room reverberates as a kind of visual echo in the gallery space. The physical trace of one space is responsible for the visibility of another space. The spaces intertwine—not symbolically but materially, through the actual presence of argon. A discursive reading would argue: the work is about space, about transformation, about presence and absence. Yet in Sommer's practice it becomes evident that the vault room is actually present – as gas, as light, and as a material trace. The meaning is inseparably bound to

the physical properties of argon and the process of fractional distillation. Without the specific materiality and the specific process, this specific meaning would not exist.

What connects all these works and Martin Sommer's complex practice is not only their material precision but a poetics of transformation that unfolds beyond the metaphorical. Sommer's artistic activity shows that meaning does not float above matter but springs from it. It springs from chemical reactions, from physical laws, from the capacities of the substances themselves. His works are not about something (about security, about transport, about regulation, about space). Rather, they show that this aboutness itself is materially conditioned. The lithium solution *is* regulation, not its representation. The eurocontainers *are* a means of transport, not a metaphor for it. The argon *is* the space, not a sign for it. In this material directness lies an unexpected poetry: things transform, change their form and state, yet they remain what they are. This is not a representation of a metaphor. It is the being of matter in motion.

NOTES

1 Ovid: *Metamorphoses*. Trans. A.D. Melville. Oxford: Oxford University Press (1986), Book I, lines 5-20. Available at: [https:// books.google.at/books?id=eKf8zCFn210C](https://books.google.at/books?id=eKf8zCFn210C) (accessed 7 December 2024).

2 Coole, Diana, and Samantha Frost: *Introducing the New Materialisms*, in *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, edited by Diana Coole and Samantha Frost, Duke University Press (2010), p. 3.

3 Ibid. p. 9.

4 Ibid. p. 10.

5 Cf. Didi-Huberman, Georges: *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Trans. Harvey Mendelsohn. (*L'image survivante. Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*). University Park: Pennsylvania State University Press (2017), esp. pp. 57–68.

6 Danto, Arthur C.: *What Art Is*. New Haven/London (2013), pp. 36-37.

7 Ibid.

Martin Sommer

Graz, A, 1998

Martin Sommer lives and works in Vienna. He specialized in classical sculpture and restoration at the HTBLVA Ortweinschule in Graz, and later studied "Sculpture and Space" at the University of Applied Arts in Vienna. In 2023, he attended the Contemporary Art Summer School at the Royal College of Art in London. His works have been exhibited in Europe, Africa and the United States. Recently, after taking part in Galerie Krinzinger's 2024 Artist in Residence programme, his work was presented by the Austrian gallery in the "Kabinett" section of Art Basel 2025.

EDUCATION

- 2019 - 2025 · University of applied arts Vienna, Sculpture and Space led by Hans Schabus
- 2023 · Royal Collage of Arts London, Contemporary Art Summer school
- 2013 - 2018 · HTBLVA Ortweinschule Graz, Classical sculptural shaping and restoration

AWARDS

- 2025 · Young European Artist Trieste Contemporanea Award 2025
- Diploma thesis Promotion award from the Province of Styria in cooperation with the University of Applied Arts Vienna

- 2021 · Würdigungspreis, Raiffeisen Club special Award der Basis Culture Vienna Austria

RESIDENCIES

- 2025 · Gallery Krinzinger, Residency-program Croatia
- 2024 · Gallery Krinzinger, Residency-program Hungary

SELECTED EXHIBITIONS

- 2026 · *A.I.R. 2025*, Gallery Krinzinger, Vienna Austria
- 2025 · *E.M.S.S.T.*, Trieste Contemporanea, Trieste Italy
- *Jahresausstellung*, Salzburger Kunstverein, Salzburg Austria
- *Vienna Contemporary*, Gallery Krinzinger, Vienna Austria
- *Art Basel*, by Gallery Krinzinger in "Kabinett", Basel Switzerland
- *A.I.R. 2024*, Gallery Krinzinger, Vienna Austria
- 2024 · *Parallel Vienna*, Sculpture, Gmunden Austria
- *Martin Sommer - Solo*, Bildrecht 01, Vienna Austria
- 2023 · *Walking Means Missing the Place*, Eboran Galerie, Salzburg Austria
- *Horror Show*, Büro Weltausstellung, Vienna Austria
- 2022 · *Sunglasses at Night*, Nighttimestory, Los Angeles USA
- *We Know Each Other from Looking Away*, Elektrohalle Rhomberg Galerie, Salzburg Austria
- *10 Jahre Kunsthalle*, Kunsthalle West, Bolzano Italy
- *Parallel Vienna*, SemmelweisKlinik, Vienna Austria
- 2021 · *Kolibri*, Bunker5, Bolzano Italy
- *Vienna Artweek*, Vienna Austria
- *Parallel Vienna*, SemmelweisKlinik, Vienna Austria
- *Conversation with Places*, Oststation, Vienna Austria
- *Stolen Paradise*, AAcollection, Vienna Austria
- 2020 · *Abuja Art week*, Abuja Nigeria
- *Parallel Vienna*, Gewerbehause Salliger Platz, Vienna Parallel
- 2019 · *U55*, Berlin Hauptbahnhof, Berlin Germany

ITALIAN TEXTS

PREMIO GIOVANE EMERGENTE EUROPEO TRIESTE
CONTEMPORANEA 2025.

E.M.S.S.T. / EXHIBITION MARTIN SOMMER STUDIO TOMMASEO

ALICE DEBIANCHI

La mostra *E.M.S.S.T. Exhibition Martin Sommer Studio Tommaseo* si inserisce all'interno del programma di attività di Trieste Contemporanea dedicato al sostegno della ricerca artistica emergente in ambito europeo e si configura come l'esito del lavoro di Martin Sommer, vincitore del Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea 2025. Il progetto espositivo, concepito in stretta relazione con lo spazio di Studio Tommaseo, propone un'installazione essenziale composta da due opere inedite.

La pratica artistica di Sommer prende avvio da materiali funzionali ed elementi residuali provenienti da contesti infrastrutturali, amministrativi e logistici – oggetti standardizzati, strumenti tecnici e componenti industriali che, una volta sottratti alla loro funzione originaria, vengono sottoposti a processi di trasformazione rigorosi e controllati. In questo passaggio ciò che viene preservato non è l'utilità dell'oggetto, ma la sua storia materiale: le tracce lasciate dall'uso quotidiano e dalla sua dismissione.

Nei lavori dell'artista la materia non è mai un supporto passivo,

al contrario, è un elemento attivo dotato di proprietà, resistenza e possibilità, capace di orientare il processo artistico e di determinare le condizioni stesse dell'opera. La ricerca artistica di Martin Sommer si fonda su una continuità dei materiali che attraversa il mutamento delle forme, in cui la sostanza fisica permane mentre l'aspetto esteriore cambia. Il materiale diventa così un co-protagonista del lavoro artistico, un'entità che agisce, opera e si trasforma, sottraendosi a una lettura puramente simbolica o metaforica.

Ideata specificamente per lo Studio Tommaseo, l'installazione è composta da due opere di nuova produzione pensate per dialogare tra loro e l'ambiente circostante. Un ruolo centrale è assunto dalla luce che non si limita a illuminare lo spazio, ma diventa parte integrante del progetto installativo. Sommer utilizza lampade normalmente impiegate per illuminare i cartelloni pubblicitari, dispositivi concepiti per catturare l'attenzione nello spazio urbano, per guidare lo sguardo dello spettatore e modulare la fruizione delle opere. Materiali provenienti dallo spazio pubblico si trasformano

così in un elemento che plasma l'esperienza visiva, trasformando l'osservazione in un atto critico e consapevole e permettendo di percepire lo spazio e le opere in modo profondamente connesso alle loro condizioni di visibilità. Lo spazio, la luce, i materiali e le loro origini concorrono a costruire un'esperienza in cui forma e funzione, operatività e sospensione, sono continuamente ripensati.

MARTIN SOMMER, F.S.L.K.

La serie *F.S.L.K. (Fabric out of School Desk and Lost Keys)* è composta da grandi tessuti neri disposti su un piano o avvolti attorno a un rotolo di cartone, collocati sul pavimento o montati sulla parete.

I materiali da cui prendono forma le opere provengono da due contesti distinti ma profondamente intrecciati: banchi di scuola in legno dismessi e chiavi smarrite raccolte presso l'Ufficio Oggetti Smarriti di Vienna. Entrambi appartengono a sistemi di regolazione e accesso, a strutture che organizzano il quotidiano attraverso norme, percorsi e soglie. Nel momento in cui vengono sottratti al loro uso originario, questi oggetti non perdono la propria identità, ma la trasferiscono in un'altra forma.

Il processo che ha condotto alla realizzazione del tessuto è lento e stratificato. I banchi scolastici sono stati smontati fino a perdere ogni riconoscibilità formale. Il legno è stato successivamente sottoposto a un trattamento chimico per ottenere le fibre di cellulosa pura. Da questa materia primaria è stata prodotta inizialmente la carta, sottile e

fragile, che è stata in seguito tagliata in strisce sottili secondo la tecnica giapponese del *washi*. Le strisce sono state filate a una a una dando origine a un filo di carta che, intrecciato, si è trasformato in un tessuto resistente.

Parallelamente, le chiavi smarrite sono state sottoposte a un processo di trasformazione che ne ha alterato la funzione ma non la natura. Il metallo è stato lentamente ossidato fino a diventare pigmento – un nero profondo ottenuto dall'ossido di ferro utilizzato per tingere il filato.

Il risultato non è un semplice prodotto tessile, ma una materia che conserva la memoria degli oggetti da cui proviene. In *F.S.L.K.* le opere appaiono in una condizione di sospensione, ovvero il tessuto non è mai completamente dispiegato, come se fosse trattenuto in uno stato intermedio, suggerendo una possibile funzione futura che rimane intenzionalmente inespressa.

MARTIN SOMMER, T.B.B.

L'opera *T.B.B. (Thermohygrograph out of Bones and Blood ink in felt pen)* consiste in un termohigrografo ricostruito, uno strumento analogico utilizzato per la registrazione della temperatura e dell'umidità.

L'involucro dello strumento è realizzato interamente in materiale osseo animale. Le ossa sono state sottoposte a un lungo processo di preparazione che ne ha eliminato progressivamente ogni residuo organico. Dopo essere state pulite e sgrassate, le ossa sono state asciugate e macinate in polvere. Questa

materia fine è stata poi compressa e legata chimicamente fino a formare lastre compatte.

Il termoigrografo opera secondo principi analogici che rimandano a un sapere tecnico del passato: l'umidità è rilevata attraverso un fascio di capelli umani, che si allunga o si contrae in risposta alle variazioni dell'aria, trasmettendo il movimento a un sistema di leve. La temperatura, invece, è registrata mediante una lamina bimetallica in alluminio, che si deforma in base alla diversa dilatazione dei metalli di cui è composta. In entrambi i casi, il cambiamento ambientale viene tradotto in un movimento meccanico che guida il braccio di scrittura.

La traccia lasciata dallo strumento è prodotta da un inchiostro ricavato dal sangue. Attraverso

la separazione delle sue componenti, i globuli rossi vengono isolati e trasformati in un pigmento a base di ematina, ottenuto mediante ossidazione controllata. Il pigmento viene purificato, concentrato e successivamente formulato come inchiostro, fino a raggiungere una consistenza compatibile con una penna a feltro.

Il termoigrografo non si limita a misurare l'ambiente, ma lo registra attraverso sostanze che rimandano direttamente alla vita. L'opera mette in relazione la precisione dello strumento scientifico con la precarietà dei materiali che ne rendono possibile il funzionamento. In questo equilibrio fragile, *T.B.B.* trasforma la registrazione climatica in un atto che porta con sé una dimensione temporale e biologica, rendendo visibile il legame tra ambiente e corpo.

LA MATERIA NOMADE: UN'ONTOLOGIA DEL FLUSSO

NIKLAS KOSCHEL

La storia di un mondo pieno di cose è permeata dalle storie della loro comparsa e scomparsa. Ogni stato presuppone un prima e implica un dopo. Ogni cosa ha la sua narrazione e ha inizio da qualche parte. Lo stesso vale per la narrazione delle cose stesse. Per evitare di risalire troppo indietro nel tempo, poiché prima di ogni momento del passato ce n'è sicuramente un altro, basta rileggere Ovidio.

Prima del mare, dei campi, del cielo, a coprire ogni cosa, / per l'universo mostrava la natura un'identica faccia, / il Caos, come l'hanno chiamata: una massa informe e confusa, / nient'altro che un torpido peso e dentro, / ammutoliti e discordi, i germi di cose sconnesse. / [...] / Se c'erano la terra, il mare e l'aria, / la terra era instabile, l'onda innavigabile, l'aria / senza luce: niente riusciva a serbare la stessa forma / e ogni cosa cozzava con l'altra: in un unico corpo combattevano il gelo col caldo, il bagnato con l'arido, / il morbido insieme col duro, il greve con l'imponderabile.¹

Questa affinità tra le cose permea l'intera opera di Ovidio. Le sue *Metamorfosi* raccontano delle dinamiche immanenti dei corpi e del potenziale della loro inevitabile trasformazione. Questi poemi sugli stati instabili e sulle forme corporee in evoluzione, particolarmente rilevanti oggi, immaginano la trasformazione come una proprietà intrinseca della materia. Ovidio scrive di Dafne,

che fuggendo dal desiderio trasgressivo di Apollo si trasforma in un albero di alloro; di Aracne, che viene trasformata in un ragno su un filo; di Narciso, che, specchiandosi nel proprio riflesso, si affoga in esso e diventa un fiore che guarda verso terra, Ovidio scrive di trasformazioni della forma che, pur radicali, conservano le loro caratteristiche iniziali: il tremo di Dafne tra le foglie, la tessitura di Aracne come ragno, l'autoriferimento di Narciso nel fiore che guarda verso terra. Le *Metamorfosi* di Ovidio mostrano dunque qualcosa che ritroviamo anche nelle opere di Martin Sommer: una continuità materiale nella trasformazione. La sostanza rimane mentre le forme cambiano: un pensiero che si estende dal monismo di Spinoza al Nuovo Materialismo contemporaneo.

Quella che negli ultimi decenni è stata definita la "svolta materiale" nella teoria dell'arte, raramente significa un effettivo ritorno alla materia, ma piuttosto un'ulteriore discorsivizzazione del materiale. Il materiale viene letto, interpretato e storicizzato, ma nella sua efficacia raramente preso sul serio. Al contrario, il discorso stesso diventa la materia che dà forma all'opera d'arte. Questa forma non obbedisce a nessuna funzione e a nessuna concezione essenzialista delle sue condizioni intrinseche. Invece, illustra il modo narrativo del discorso. Diana Coole e Samantha Frost affermano: la svolta culturale privilegia «[...] il linguaggio, il discorso, la cultura e i valori [...]»² trascurando la materia.

La materia si presenta come un'altra dimensione silenziosa del discorso, una superficie passiva sulla quale si scrive il significato. Il lavoro di Martin Sommer fa parte di una strategia che si oppone a questa tendenza. Esso intende la materia e il materiale come attori autonomi e autoaffermandi. La materia e il materiale non sono più concepiti come luoghi passivi di attribuzione, ma come unità ontologiche con "capacità agenti"³. Questo li rende entità che agiscono, operano e, soprattutto, possiedono capacità trasformative.

Per S.N.E.O. (2023), Sommer ha raccolto giornali quotidiani per due anni e li ha trasformati in una soluzione alcalina. Mescolando i quotidiani con l'olio motore di un ascensore, che va a costituire la componente grassa, questi liquidi reagiscono formando sapone. Da questo processo nascono 60 blocchi di sapone. Una pratica artistica discorsiva li userebbe per articolare segni: il giornale come simbolo del flusso di informazioni, l'olio come metafora della mobilità. Sommer avrebbe potuto lavorare con i giornali in modo da avvicinare di più la loro posizione al discorso: avrebbe potuto montarne i titoli per mostrare le narrazioni degli ultimi due anni. L'artista avrebbe potuto rendere le notizie il soggetto stesso, affrontando così crisi, eventi e il passare del tempo come costruzione mediale. Avrebbe anche potuto esporre l'olio dell'ascensore come reliquia delle infrastrutture industriali, come simbolo della mobilità verticale o delle gerarchie sociali. Sommer, invece, dissolve chimicamente i giornali e li trasforma in idrossido di sodio. Allo stesso modo, non estrae l'olio solo per esporlo, ma per farlo reagire. La saponificazione

che ne risulta non è l'illustrazione di un concetto, ma un processo chimico che segue le leggi della materia.

Ciò che collega entrambi i materiali di partenza non è quindi puramente simbolico, ma materiale: entrambi sono mezzi di circolazione. Il giornale circola quotidianamente nella società, muovendosi orizzontalmente per diffondere informazioni. L'olio motore dell'ascensore consente ai corpi di circolare all'interno di un edificio, trattandosi di un sistema che trasporta altri sistemi verticalmente. Nel processo di saponificazione i giornali-sistemi si trasformano in una sostanza che è costantemente in movimento: il sapone passa dallo stato solido a quello liquido durante l'uso, si dissolve e si disperde. Il movimento circolare, reso possibile dal giornale e dall'olio, diventa il movimento intrinseco al sapone.

Quella che potrebbe sembrare una metafora è in realtà la descrizione letterale di un processo materiale: il giornale è stato effettivamente fatto circolare, l'olio ha effettivamente consentito il movimento, il sapone ha effettivamente cambiato forma. Il significato metaforico deriva dalla funzione materiale, non viceversa. Il materiale reagisce secondo leggi chimiche e mantiene così le sue capacità funzionali. Questo non vuole solo dire, che significa; ma che esegue «[...] coreografie del divenire [...]»⁴. Nell'ambito di un contesto neo-materialista, l'artista lavora con precisione scientifica sulle proprietà e dinamiche intrinseche al materiale. In contrasto con un sistema cartesiano, in cui il materiale si sottomette alla visione dell'artista, Sommer concepisce il materiale come un co-protagonista attivo

che apporta le proprie tendenze, resistenze e possibilità al processo creativo. Queste proprietà, che possono e devono essere interpretate metaforicamente, sono in ultima analisi fisicamente condizionate.

MATERIALI-VEICOLO

Per comprendere appieno la complessa interconnessione tra significato metaforico e condizione materiale dell'esistenza, a questo punto è utile ricorrere a ciò che inizialmente appare come una contraddizione metodologica. Per avvicinarsi alla pratica di Martin Sommer può essere utile trasferire il concetto iconologico di immagini vaganti di Aby Warburg —spesso definite nel discorso accademico "immagini-veicolo". Nel suo *Atlante Mnemosyne*, Aby Warburg ha mostrato come le immagini attraversano la storia dell'arte trasformando il loro significato. La *Pathosformel* della sua suggestiva *mnemate*, ad esempio, si ritrova nei rilievi antichi, nei dipinti rinascimentali e persino nella pubblicità sportiva del XX secolo, riconoscibile dallo stesso gesto, da un affetto simile e da un'intensità correlata. Sommer opera con una logica analoga, tranne per il fatto che nel suo caso a vagare non sono formule visive di pathos (*Pathosformeln*) ma formule di pathos funzionali. Queste non vagano cronologicamente lungo la storia, ma sincronicamente attraverso vari contesti del presente. Nell'opera di Sommer *B.S.S.B* (2023), ad esempio, le formule vagano tra le infrastrutture pubbliche, sotto forma di una vecchia fermata dell'autobus, e tra la logistica delle merci a livello globale, sotto

forma di contenitori a norma europea. Dalla struttura di una fermata dell'autobus, Sommer taglia e fresa le forme standardizzate degli eurocontainer e li riassume. Dopo tutto, la fermata dell'autobus e l'eurocontainer condividono lo stesso principio: il trasporto. Entrambi organizzano il movimento, entrambi si basano sulla standardizzazione, entrambi sono nodi nelle reti. Tuttavia, mentre la fermata dell'autobus guida le persone attraverso lo spazio urbano, gli eurocontainer spostano le merci attraverso catene logistiche globali. L'oggetto dell'infrastruttura pubblica si trasforma in un oggetto della logistica globale. La forma cambia, ma il materiale e quindi la funzione astratta e metaforica rimangono gli stessi. L'immagine del trasporto viene così trasportata essa stessa, da una modalità all'altra. Il transito è in transito. Ed è proprio in questo momento, quando la funzione si trasferisce, che diventa visibile per quello che è: un sistema, che vaga come figura concettuale materiale.

La pratica di Sommer potrebbe quindi essere descritta come metamorfologia materiale. Come in Ovidio, la forma esteriore si trasforma mentre la struttura interna — la logica funzionale del materiale — viene preservata. In relazione alle immagini-veicolo di Warburg, che trasportano le *Pathosformeln* attraverso la storia dell'arte, gli oggetti di Martin Sommer fungono da materiali-veicolo che trasportano logiche funzionali attraverso diversi stati aggregativi della materia.

La differenza più essenziale rispetto a Warburg è il punto fondamentale della pratica di Sommer

e la sua comprensione del materiale: mentre in Warburg uno schema visivo rimane sempre riconoscibile (il gesto delle menadi), la continuità funzionale nell'opera di Sommer non è necessariamente visibile. Le persone non vedono, ad esempio, che la soluzione di litio in L.C. (2025) proviene dalle batterie. Il vagabondare non avviene sulla superficie ma nella profondità materiale delle proprietà chimiche e delle capacità fisiche. Esse replicano i potenziali funzionali della materia. Sommer mostra così che il focus visivo della storia dell'arte richiede un supplemento materialista: non solo le immagini vagano e trasformano il significato, ma anche le sostanze e le loro funzioni. Un "aldilà"⁵ warburgiano accade non solo nell'iconografia ma anche nella materialità.

SULLA DIFFERENZA FRA ESSERE RELATIVO A QUALCOSA ED ESSERE QUALCOSA

Quando Arthur C. Danto vide le casse di legno di Andy Warhol che ricordavano le Brillo Boxes alla New York Stable Gallery nel 1964, capì una cosa che avrebbe influenzato in modo significativo la teoria dell'arte negli anni successivi:

Andy e i suoi collaboratori cercavano di creare singole scatole che assomigliassero il più possibile a quelle in commercio. Erano fabbricate in una falegnameria secondo le istruzioni dell'artista. Venivano fotografati i cartoni veri e quindi le etichette serigrafate sulle scatole, che diventavano così fotografie tridimensionali, come le definì l'assistente di Warhol Gerard Malanga. [...] Che differenza c'era, quindi, tra

*le scatole fabbricate nella Factory di Warhol e quelle prodotte in fabbrica? [...] A mio parere, dunque, in assenza di differenze visibili, dovevano essercene di invisibili: non nel senso delle pagliette contenute all'interno della scatola, ma nel senso delle caratteristiche indipendenti della percezione visiva.*⁶

Nel corso della sua argomentazione, Danto distingue la Brillo Box di Warhol dalla Brillo Box del supermercato: la prima *denota* la seconda, mentre la seconda è semplicemente ciò che è. La scatola di Warhol è distante dalla realtà – cioè è arte – mentre quella del supermercato è realtà. Due scatole del supermercato non si denotano a vicenda; sono semplicemente identiche. Danto in seguito definirà questo concetto come essere-riguardo-a-qualcosa (*aboutness*). Questo *essere-riguardo-qualcosa* favorisce naturalmente una lettura discorsiva della svolta culturale sopra menzionata. Le Brillo Box di Warhol, che non sono vere Brillo Box, sono oggetti che riguardano le Brillo Box: il loro status di merce, il loro design dell'espressionista astratto James Harvey, il loro ruolo di contenitori di detersivo e le connotazioni associate di pulizia e circolazione. Le «opere d'arte», di conseguenza, sono «significati che prendono corpo.»⁷ Per Danto, che dichiara gli oggetti opere d'arte attraverso la loro capacità discorsiva con cui prendono le distanze dalla realtà, non fa alcuna differenza se le repliche sono in legno e gli originali in cartone. Ugualmente Warhol potrebbe presentare nel contesto dell'arte le scatole originali. Queste allora sarebbero relative a qualcosa di meno – ad esempio non riguarderebbero i metodi

di produzione all'interno dell'atelier artistico — ma continuerebbero comunque a significare qualcosa di più rispetto alle scatole di Brillo presenti nel supermercato.

L'opera d'arte riguarda quindi sempre qualcosa; ha un significato e fa un riferimento. Mentre la scatola del supermercato semplicemente è, la scatola di Warhol *ha un significato*. Ma con Sommer questa distinzione diventa più complessa. La sua fermata dell'autobus-eurocontainer non riguarda semplicemente il trasporto, ma è comunque un'entità che lo rende possibile. Sia dal punto di vista materiale che funzionale, rimane potenzialmente attiva nel trasporto. Non denota la "vera" fermata dell'autobus (che non esiste più), né incarna la fermata dell'autobus, ma piuttosto la sua logica funzionale in un'altra forma. La distanza che Sommer stabilisce formalmente dalla materia originale è materialmente (e quindi essenzialmente) una distanza nulla. Deriva solo dal nuovo stato formale di aggregazione dei materiali.

Nella sua opera L.C. (2025), Sommer presenta contenitori riempiti con una soluzione di carbonato di litio. Il litio è stato estratto dalle batterie, nelle quali è usato per generare energia per sistemi tecnici. Attraverso un processo chimico, l'artista porta la sostanza ad una forma utilizzabile in campo medico. Dalla metà del XX secolo, il litio fa parte della psicofarmacologia emergente ed è utilizzato per la stabilizzazione affettiva, ad esempio nella depressione. Se facessimo solo una lettura discorsiva, il litio in questo lavoro potrebbe essere inteso come un segno del controllo psichiatrico, del trattamento farmacologico

nel XX secolo e della regolazione o del trasferimento dei processi energetici. Naturalmente, quest'opera riguarda anche questi aspetti, proprio come avrebbe potuto farlo una semplice immagine del litio o una parola scritta. Questa opera d'arte di Sommer consiste, tuttavia, nel fatto che la soluzione di litio estratta dalle batterie può effettivamente regolare gli affetti. Ha un'efficacia biochimica che non dipende dall'interpretazione umana. L'opera non designa la "regolazione" come un concetto astratto, ma piuttosto materializza esattamente questo potenziale regolativo. Senza questa specifica materialità della pratica quasi alchemica di Martin Sommer, questo specifico significato non esisterebbe. Il significato non è al di sopra del materiale, ma risiede nel materiale e deriva da esso. Quindi, il materiale è regolativo e al contempo significa regolazione.

Questa simbiosi tra efficacia materiale e significato è rappresentata in forma quasi paradigmatica nell'opera *F.L.A.V.* (2023). Per realizzare quest'opera, Sommer utilizza l'aria proveniente dalla camera blindata della Cassa di Risparmio Postale Austriaca a Vienna, un edificio iconico progettato da Otto Wagner. L'argon, un gas nobile che costituisce circa l'uno per cento dell'aria, viene estratto nei locali attraverso un complesso processo fisico. Utilizzando un apparato appositamente costruito, Sommer ha prima liquefatto l'aria nella camera blindata sotterranea. Attraverso la distillazione frazionata – un processo che sfrutta i diversi punti di ebollizione dei componenti dell'aria – ha separato l'argon dall'azoto, dall'ossigeno e da altri gas. L'artista riempie poi con questo argon

isolato delle lampade fluorescenti appositamente fabbricate per illuminare uno spazio espositivo oscurato. La sala sotterranea nascosta, priva di luce naturale, si trasferisce in uno spazio espositivo illuminato. Trasformando l'aria della sala della Cassa di Risparmio Postale in una fonte di luce che riempie la mostra, lo spazio originale diventa "visibile" in modo sfaccettato. La camera blindata riverbera come una sorta di eco visivo nello spazio della galleria. La traccia fisica di uno spazio è responsabile della visibilità dell'altro spazio. Gli spazi si intrecciano, non simbolicamente ma materialmente, attraverso la presenza effettiva dell'argon. Una lettura discorsiva potrebbe sostenere che l'opera riguarda lo spazio, la trasformazione, la presenza e l'assenza. Eppure, nella pratica di Sommer, diventa evidente che la camera del caveau è effettivamente presente – come gas, come luce e come traccia materiale. Il significato è indissolubilmente legato alle proprietà fisiche dell'argon e al processo di distillazione frazionata. Senza la materialità specifica e il processo specifico, questo significato specifico non esisterebbe.

Ciò che accomuna tutte queste opere e la complessa pratica artistica di Martin Sommer non è solo la loro precisione materica, ma anche una poetica della trasformazione che va oltre il metaforico. L'attività artistica di Sommer dimostra che il significato non galleggia sopra la materia, ma scaturisce da essa. Scaturisce dalle reazioni chimiche, dalle leggi fisiche, dalle capacità delle sostanze stesse. Le sue opere non trattano di qualcosa (di sicurezza, di trasporti, di regolamentazione, di spazio). Piuttosto, mostrano che questo stesso riferimento è

materialmente condizionato. La soluzione di litio è regolazione, non la sua rappresentazione. Gli eurocontainer sono un mezzo di trasporto, non una metafora di esso. L'argon è lo spazio, non un segno che lo rappresenta. Nella materialità non mediata risiede una poesia inaspettata: le cose si trasformano, cambiano forma e stato, tuttavia rimangono ciò che sono. Non si tratta della rappresentazione di una metafora. È l'esistenza della materia in movimento.

NOTE

1 Ovidio, *Metamorfosi*, vol. 1, a cura di Alessandro Barchiesi; testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant; traduzione di Ludovica Koch. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori, 2005, linee 5-9, 15-20, pp. 9-11.

2 Coole, Diana, e Samantha Frost, *Introducing the New Materialisms*, in *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, edito da Diana Coole e Samantha Frost, Duke University Press, 2010, p. 3.

3 Ibid, p. 9.

4 Ibid, p. 10.

5 Cfr. Georges Didi-Huberman. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*; traduzione di Harvey Mendelsohn. (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*). University Park: Pennsylvania State University Press, 2017, pp. 57-68.

6 Arthur C. Danto, *Che cos'è l'arte*; traduzione di Nicoletta Poo. Milano: Johan&Levi editore, 2014, p. 39.

7 Ibid.

IMAGES

Works composing the installation at Studio Tommaseo (photo Agnese Divo):

Martin Sommer, *F.S.L.K.*, 2025

fabric made from wooden school desks and dyed with pigments produced through the oxidation of lost keys, 175 × 110 cm
cover and pages 14, 15, 16-17, 18-19, 20-21

Martin Sommer, *T.B.B.*, 2025

thermohygrograph made from bones, human hair, blood ink in felt pen, metal, glue, 25 × 27 × 13 cm
cover and pages 14, 15, 16-17, 18-19, 20-21

Images of the material transformation process used in the creation of the works exhibited in Trieste (photo Martin Sommer):
pages 10, 11, 12, 13

Works described in the Niklas Koschel's text (photo Martin Sommer):

Martin Sommer, *S.N.E.O. – G1*, 2023

soap made of elevator engine oil and lye from newspapers, tin cabinet, 120 × 117 × 45 cm
page 24

Martin Sommer, *B.S.S.C. – 12962,96296*, 2023

aluminum plates of a bus station, dirt, sugar, 124 × 42 × 69.69 cm
page 27

Martin Sommer, *L.C. – 01*, 2025,

plastic container, lithium carbonate extracted from batteries, steel structure, water, 2 times: 110 × 83 × 61,5 cm
page 30

Martin Sommer, *F.L.A.V. – 02*, 2023,

fluorescent lamp filled with extracted gas from air of an vault, 240 × 10 × 10 cm
page 31

editor / Alice Debianchi

texts by / Alice Debianchi, Niklas Koschel

italian translations / Sara Andreassich, Martina Turk

english translations / Elaine Roberta Harris

award jury panel / Paolo Bolpagni, Giuliana Carbi Jesurun, Francesco Mauro,
Vladimir Nikolić, Helmutas Šabasevičius

award project manager / Giuliana Carbi Jesurun

award general secretary / Francesco Mauro

photographs by / Martin Sommer, Agnese Divo

graphic design / Giulia Lantier

printing / Grafiche Filacorda, Udine

press office / Marina Lutmann, Sharon Perri, Sofia Samar

2025 Young European Artist Trieste Contemporanea Award
Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea 2025



2025 Young European Artist Trieste Contemporanea Award
Premio Giovane Emergente Europeo Trieste Contemporanea 2025
