

PHILIPP GUFLER

Body/Text (Urninge im Frühling), 2024

Siebdruck auf Stoff, Stahlrohr, Flachstahl, Schrauben, Bleischnur / Silkscreen on fabric, steel, steel tube, flat steel, screws, lead

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

„Body/Text (Urninge im Frühling)“ heißt die Installation von Philipp Gufler. Von einer runden Rahmenkonstruktion hängen bedruckte Stoffbahnen. Eine Seite zeigt eine arkadische Landschaft mit androgynen Aktfiguren, die andere schemenhafte Körperumrisse. Schriftbänder durchziehen beide Seiten.

Gufler beschäftigt sich mit queerer Geschichte. Er reflektiert schwule, lesbische, trans und nicht-binäre Perspektiven – oft mithilfe von Materialien aus queeren Archiven. Für „Body/Text“ greift er auf ein kunsthistorisches Vorbild zurück: das Rundbild „Klarwelt der Seligen“ von Elisàr von Kupffer, entstanden in den 1920er-Jahren in der Schweiz. Das Werk zeigt 84 nackte, geschlechtlich ambivalente Figuren – für Kupffer ein Sinnbild des Paradieses. Gufler zitiert das Bild, verändert es aber: Er ergänzt weitere Motive und integriert sich selbst, etwa als Selbstporträt auf dem blauen Stoffstück.

Auch Karl Heinrich Ulrichs taucht in der Installation auf – ein Jurist und Vordenker homosexueller Emanzipation. Schon 1867 sprach er sich öffentlich gegen die Kriminalisierung gleichgeschlechtlicher Liebe aus. Vier Jahre bevor der Begriff „Homosexualität“ geprägt wurde, schlug Ulrichs ein eigenes Wort vor: „Urning“ – abgeleitet von Aphrodite Urania, der Liebesgöttin, die aus dem abgetrennten Geschlechtsteil des Uranus entstand.

Der Titel „Body/Text“ verweist auf das zentrale Thema: die Verbindung von Körper und Schrift. Texte schlängeln sich entlang der abgebildeten Körper. Sie stammen unter anderem von Gufler, Ulrichs und dem 1988 geborenen Schriftsteller Ocean Vuong. Ihre Worte reflektieren Begehrungen und Geschlecht jenseits binärer Kategorien. Gufler zeigt, wie Sprache queere Körper definiert, aber auch pathologisiert und verbiegt. Passend dazu müssen auch wir uns verrenken, um die rankenhaften Schriftbänder zu entziffern.

„Body/Text (Urnings in Spring)“ is the title of Philipp Gufler’s installation. Printed fabric panels hang from a circular frame structure. On one side: an Arcadian landscape with androgynous nude figures. On the other: shadowy outlines of bodies. Ribbons of text weave around both sides.

Gufler explores queer history. He reflects gay, lesbian, trans, and non-binary perspectives artistically—often with the help of materials from queer archives. For „Body/Text“, he draws on an arthistorical reference: the panoramic painting „Klarwelt der Seligen“ by Elisàr von Kupffer, created in the 1920s in Switzerland. The original work shows 84 nude, gender-ambiguous figures—for Kupffer, an image of paradise. Gufler references this painting but transforms it: combining it with other motifs and

inserting himself into the scene—for instance, by virtue a self-portrait on a piece of blue fabric.

Karl Heinrich Ulrichs also appears in the installation. Ulrichs was a lawyer and pioneer of homosexual emancipation. In 1867, he publicly spoke out against the criminalization of same-sex love. Four years before the term "homosexuality" was coined, Ulrichs proposed his own word: „Urning“—derived from Aphrodite Urania, the goddess of love born from the severed genitals of the god Uranus.

The title „Body/Text“ refers to the central theme of the work: the connection between body and language. Texts curve along the bodies depicted. They come from Gufler, Ulrichs, and the writer Ocean Vuong, born in 1988, among others. Their words reflect desire and gender beyond binary categories. Gufler shows how language can be used to define queer bodies, but also to pathologize and distort them. Fittingly, we too must contort ourselves in order to decipher the winding ribbons of text.

ETEL ADNAN

Untitled, (2010 und 2013)

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Leuchtende Farben, klare Formen, ein kräftiger Farbauftrag – und immer wieder: der Berg. Diese Elemente prägen das visuelle Werk von Etel Adnan: Künstlerin, Philosophin und Dichterin.

Adnan war eine Grenzgängerin zwischen Sprachen, Ländern und Kulturen. Geboren 1925 in Beirut, studierte sie ab 1945 Philosophie und Literatur – in Beirut, Paris und Kalifornien. Ihre Texte schrieb sie auf Französisch, Englisch und Arabisch. Zur Malerei findet sie Ende der 1950er-Jahre. Eines ihrer zentralen Motive: der Mount Tamalpais in Kalifornien. Über diesen Berg schreibt sie: „*Als ich nach Sausalito zog, habe ich in einer Wohnung mit einer großen Glaswand gewohnt, und etwa zehn Kilometer hinter diesem Glas ist ein Berg. Ein Berg ist keine feste Form; je nach Klima, Wetter, Regen, Jahreszeit verändert er sich. [...] In meinem Fall war es die Dialektik zwischen dem Festen und dem sich Verändernden, die über die Jahre hinweg meine Bilder geschaffen hat.*“

Der Berg war für Adnan ein Anker in einer zersplitterten Welt. So musste sie den Libanon kurz nach ihrer Rückkehr wegen des Bürgerkriegs das Land 1977 erneut verlassen. Mit der Künstlerin Simone Fattal verband sie eine lebenslange Beziehung. Fattal nannte den Mount Tamalpais Adnans „Heimat fern der Heimat.“ Auch in den hier gezeigten Arbeiten ist er präsent.

Adnans Malerei war Ausdruck eines inneren Konflikts: Während des Algerienkriegs schrieb sie auf Französisch – der Sprache der Kolonialmacht. Doch sie suchte nach einem neuen Ausdruck und fand ihn in der Kunst: „*Rasch begriff ich, dass das Malen für mich eine neue Sprache war und dass es eine Lösung für mein Problem enthielt. Ich musste nicht mehr auf Französisch schreiben, ich malte einfach auf Arabisch.*“

Vibrant colors, clear forms, bold brushstrokes—and again and again: the mountain. These elements define the visual art of Etel Adnan—an artist, philosopher, and poet.

Adnan moved between languages, countries, and cultures. Born in Beirut in 1925, she studied philosophy and literature from 1945 onwards in Beirut, Paris, and California. She wrote in French, English, and Arabic. Adnan turned to painting in the late 1950s, when she lived in California. One of her central motifs: Mount Tamalpais in California. About this mountain, she wrote: “*I lived in an apartment with a bay window and a view over the mountain about ten miles away. But there is nothing fixed about a mountain, on the contrary, it never ceases to transform itself depending on the climate, the time of day, the rain, the seasons. [...] Over the years, the dialectic between fixity and changes has generated many of my paintings.*“

For Adnan, the mountain was an anchor in a fragmented world. Shortly after her return, she was forced to leave Lebanon again in 1977 due to the civil war. She had a lifelong relationship with the artist Simone Fattal, who called Mount Tamalpais Adnan's "home far from home." The mountain also appears in the works shown here.

Adnan's turn to painting was born of inner conflict: During the Algerian War, she wrote in French—the language of the colonial power. But she sought a new form of expression, and found it in painting: *"I soon realized that to me this meant a new language and a solution to my dilemma. I didn't need to write in French anymore, I was going to paint in Arabic."*

MAŁGORZATA MIRGA-TAS

Out Of Egypt (Wyjście z Egiptu) (Serie), 2021

Textil und Acryl auf Leinwand / Textile and acrylic on canvas

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Ein knorriger Baum neigt sich über eine Gruppe von Frauen und Kindern, die um ein Lagerfeuer versammelt sind. Links röhrt eine Frau in einem Kessel, rechts facht eine andere das Feuer mit einem Tuch an. Die übrigen Frauen und Kinder scheinen auf das gemeinsame Mahl zu warten.

Diese scheinbar idyllische Szene hat Małgorzata Mirga-Tas aus unzähligen Stoffstücken zusammengesetzt. Unterschiedliche Texturen und Muster verleihen dem Bild Tiefe und Bewegung – ein flirrendes Mosaik aus Stoff und Erinnerung. Das Werk ist Teil ihrer Serie „Out of Egypt“, in der sich Mirga-Tas mit der Geschichte der Rom*nja auseinandersetzt. Die Künstlerin, selbst Romni, greift dafür auf historische Vorlagen zurück: Kupferstiche von Jacques Callot aus dem 17. Jahrhundert.

Callots Darstellungen zeigen Rom*nja als plündernde Gruppen. Dies wird durch begleitende Texte, die auf den Stichen zu finden sind, noch verstärkt. Sie spiegeln tief verwurzelte Vorurteile wider, die bis heute nachwirken. Auch der Titel verweist auf diese Geschichte der Verunglimpfung: Callot vertrat die damals verbreitete Ansicht, Rom*nja stammten aus Ägypten – heute gilt ihr Ursprung in Indien als belegt.

Mirga-Tas eignet sich Callots Bilder an und schreibt sie um. Sie entfernt rassistische Elemente, lässt die Texte weg und verändert die Darstellung grundlegend. Indem sie das Medium wechselt – von der Grafik zum Wandteppich – erhebt sie die Figuren. Sie verleiht ihnen Größe und Würde. Die verwendeten Stoffe stammen zudem aus der Gemeinschaft der Rom*nja und versinnbildlichen ihren Zusammenhalt – entgegen allen Widrigkeiten. So wird ihre Arbeit zum Akt der Restitution: eine Rückeroberung der eigenen Geschichte durch Bilder – selbstbestimmt, würdevoll und kraftvoll erzählt.

A gnarled tree leans over a group of women and children gathered around a campfire. On the left, a woman stirs a pot. On the right, another fans the fire with a cloth. The others are waiting for the meal.

This seemingly idyllic scene has been made by Małgorzata Mirga-Tas from countless pieces of fabric. The variety of textures and patterns give the image depth and movement—a shimmering mosaic of cloth and memory. With this work, part of her series “Out of Egypt”, Mirga-Tas engages with the history of the Roma people. The artist, herself a Romani woman, draws on historical sources—copperplate engravings by Jacques Callot, created in the 17th century.

Callot's images depict the Roma people as thieving groups. These portrayals are amplified by accompanying texts included in the prints. They reflect the deep-seated prejudices of the time—many of which still persist today. The title also points to this

legacy of defamation: Callot subscribed to the then widespread belief that the Roma people came from Egypt—whereas their origins are now being traced to the Indian subcontinent.

Mirga-Tas appropriates and rewrites Callot's imagery. She removes the racist elements, omits the texts, and transforms the scenes. By shifting the medium—from print to tapestry—she elevates the figures. She gives them scale and dignity. The fabrics she uses come from Roma communities and symbolize their resilience and solidarity—in spite of adversity. In this way, the work becomes an act of restitution: a reclaiming of their own history through images—told in a self-determined, dignified, and powerful way.

CURTIS TALWST SANTIAGO

Blue devil dutty whine, 2023

Kohle und Vinylfarbe auf Leinwand / Charcoal and vinyl paint on canvas

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Ein Gemälde in leuchtenden Blautönen mit zwei dynamischen Figuren. Ihre Posen, die rhythmischen Linien und die wirbelnden Konfettipunkte vermitteln den Eindruck tänzerischer Bewegung.

„Blue devil dutty whine“ heißt das Bild von Curtis Talwst Santiago. Der multidisziplinäre Künstler mit kanadisch-trinidadischen Wurzeln greift darin ein Karnevalsritual aus Trinidad auf. Der „blaue Teufel“ ist links zu erkennen. In Trinidad steht diese Figur für Rebellion, aufrührerische Kraft und gemeinschaftliche Ekstase. Entstanden ist sie als Teil eines Maskenspiels, das von versklavten Schwarzen als Akt des Widerstandes genutzt wurde: Sie verspotteten ihre weißen Versklaver – und eigneten sich ihre Macht symbolisch an.

Der „Blue Devil“ ist typisch für Paramin im Norden von Trinidad. In anderen Teilen der Karibik wird Melasse für das Teufelskostüm verwendet – ein subtiler Verweis auf die Ausbeutung der versklavten Menschen auf Zuckerrohrplantagen. Da es in Paramin jedoch keinen Zuckeranbau gab, wurde dort blaues Waschmittel mit Fett gemischt und so zur „Teufelsfarbe“.

„Dutty whine“, der zweite Teil des Titels, bezeichnet einen Tanzschritt aus der Soca-Musik, die in den 1970er-Jahren auf Trinidad entstand. Santiago verbindet Malerei und Musik – auch, weil er selbst als Musiker aktiv ist. Wie bei einem Song entfaltet sich das Gemälde in Takt. Die schwarzen Kohlelinien geben einen Rhythmus vor. Die satten Blautöne stimmen in diesen Rhythmus mit ein. Ihre Nuancen erzeugen eine pulsierende Oberfläche. Farben, Linien und Flächen werden bei Santiago zu Musik. Seine Werke feiern kreativen Widerstand und die Geschichte der schwarzen Bevölkerung Trinidads.

A painting in vibrant shades of blue—featuring two large, dynamic figures. Their poses, the rhythmic lines, and swirling confetti dots give the impression of a dance-like movement.

“Blue devil dutty whine” is the title of this work by Curtis Talwst Santiago. The multidisciplinary artist with Canadian-Trinidadian roots explores a carnival ritual from Trinidad in this piece. The “blue devil” can be seen on the left side. In Trinidad, this figure stands for rebellion, defiant energy, and communal ecstasy. It originated as part of a masquerade tradition used by enslaved Black people as an act of resistance. Through this ritual, they mocked their white enslavers—symbolically taking power by embodying the devil.

The “blue devil” is a unique feature of Paramin in northern Trinidad. In other parts of the Caribbean, molasses is used for the devil costume—a subtle reference to the exploitation of enslaved people on sugar plantations. But since sugarcane wasn’t grown in Paramin, blue laundry detergent mixed with grease became the “devil’s paint.”

The second part of the title, “dutty whine”, refers to a dance move from soca music—a genre that emerged in the 1970s in Trinidad. For Santiago, the connection between painting and music is key—not least because he’s also active as a musician. In his paintings, sound and color merge: like a song, the image unfolds in several beats. The black lines of charcoal indicate a rhythm. The rich blue tones harmonize with this rhythm. Their different nuances create a pulsating surface. Colors, lines and surfaces become music in Santiago’s work. His pieces celebrate creative acts of resistance and the history of Trinidad’s Black population.

GÜLBIN ÜNLÜ

waiting faster, 2022

Tinte, Öl, Lippenstift auf Leinwand, Stoff, Holz / Ink, oil, lipstick on canvas, textile, wood

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Assemblage, Mash-Up, Hybridkunst – all diese Begriffe finden sich im Zusammenhang mit „waiting faster“, einer mehrteiligen Arbeit von Gülbin Ünlü. Sie verbindet darin Malerei mit analogen und KI-generierten Elementen. Ünlü versteht den Einsatz von KI als Dialog mit der Maschine. Vorschläge der KI werden geprüft und verändert. Dabei stellt Ünlü die Frage: Wer gestaltet – der Mensch oder die KI? Auch biographische Spuren finden sich: Der Spitzenstoff verweist auf Ünlüs Großmutter, eine Näherin, die als sogenannte Gastarbeiterin nach Deutschland kam. Persönliches trifft hier auf gesellschaftliche Kritik.

Auf einer der Leinwände steht das durchgestrichene Wort „Danke“. Darüber das scheinbar eindeutige Wort „Rache“. Doch der rechte Balken des „H“ fehlt – ersetzt durch eine angelehnte Holzlatte mit schwarzer Flagge aus Spitzenstoff. Die schwarze Flagge gilt in der Punk- und Antifa-Bewegung als Symbol des Widerstands. Durch den weiblich konnotierten Spitzenstoff erhält sie auch eine feministische Dimension.

Die Arbeit spielt mit Mehrdeutigkeit: Wird das „H“ beim Lesen ausgelassen, bleibt der englische Begriff „Race“ stehen, der „Rasse“ oder „Rennen“ heißen kann. Zwei Begriffe, die zentrale Spannungsfelder in der Migrationsgesellschaft benennen: Rassismus und Leistungsdruck. „Race“ im Sinne von „Rasse“ verweist auf Ausgrenzung. Auch türkische Gastarbeiter:innen in der BRD wurden rassifiziert – als „fremd“ markiert, geduldet, aber nicht anerkannt. Im Sinne von „Rennen“ verweist der Begriff auf das „Sich-hocharbeiten-müssen“. Für viele Migrant:innen bleibt Anerkennung an Leistung und Dankbarkeit geknüpft. Das durchgestrichene „Danke“ verweigert diese Haltung. „Waiting faster“ ist eine Absage an ein System, das Ausbeutung als Teilhabe verkauft – und ein visuell wie politisch starkes Statement.

Assemblage, mash-up, hybrid art—all these terms are associated with “waiting faster”, a multi-part work by Gülbin Ünlü. In this piece, she combines painting with both analog and AI-generated elements. Ünlü understands the use of AI as a dialogue with the machine. The suggestions made by KI are reviewed and altered. The artist raises questions about authorship: Who is the creator—the human or the AI? Biographical traces also appear: The lace fabric refers to Ünlü’s grandmother, a seamstress who came to Germany as a so-called guest worker. Personal history meets social criticism.

On one of the two canvases, the word “Danke”—meaning “Thank you”—is crossed out. Above it appears a seemingly clear word: “Rache”—meaning “Revenge.” But the right stroke of the “h” is missing—replaced by a leaning wooden slat with a black flag made of lace fabric. The black flag is a symbol of resistance in punk and Antifa

movements. Through the lace fabric, which carries feminine connotations, it also takes on a feminist dimension.

The work deliberately plays with ambiguity: if the “h” is omitted when reading, the English term “race” remains—which can either refer to the biological term used to categorize animals or to a contest of speed. These two terms represent key tensions in a migration society: racism and the pressure to perform. “Race” in the biological sense is still used to justify exclusion. Turkish guest workers in West Germany were also racialized—marked as “foreign,” tolerated but not recognized. “Race” in the sense of a contest of speed refers to the ideology of having to work one’s way up. For many migrants, recognition remains tied to performance and gratitude. The crossed-out “Danke” rejects this notion. *Waiting faster* is a refusal of a system that sells exploitation as participation—thus not only visually complex, but also a political statement.

ROMÉO MIVEKANNIN

Homme Inconnu, c. 1830–1840, 2025

Acryl und Elixierbad auf Leinwand / Acrylic and elixir bath on canvas

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Vor dunklem Hintergrund hebt sich eine elegant gekleidete Figur ab. Auffällig sind der gemusterte Turban und die rote Jacke mit Goldstickereien. Auch das Gesicht sticht hervor: Es blickt uns direkt an und passt in seiner schwarz-weißen Tonalität aber nicht zur restlichen Farbstimmung.

Das Porträt stammt von Roméo Mivekannin. Er hat es auf ungerahmtem Leinwandstoff gemalt. Die Arbeit gehört zu einer Serie, in der sich der Künstler mit dem Orientalismus auseinandersetzt – jener Kunstrichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, die verklärte Darstellungen des sogenannten „Orients“ zeigt. Der Begriff „Orient“ wird heute zu Recht kritisch gesehen: Er ist geografisch unscharf, kulturell verallgemeinernd und oft klischeebehaftet. So galten Menschen aus dem „Orient“ lange als sexuell freizügig. Ein beliebtes Motiv jener Zeit, das diese Annahme widerspiegelt, waren Haremsszenen.

Mivekannin setzt sich mit ebendiesen Vorstellungen auseinander. Er kopiert Werke europäischer Maler wie Jean-Léon Gérôme oder Eugène Delacroix und fügt sein eigenes Gesicht in diese Gemälde ein. In der hier gezeigten Arbeit erscheint er als „unbekannter Mann“ – so der Titel des ursprünglichen, nicht eindeutig zugeschriebenen Werks. Die kunstvoll verzierte Kleidung erinnert an osmanische Trachten und lässt uns das Bild zumindest halbwegs verorten. Mivekannin nennt seine künstlerischen Eingriffe eine „visuelle Irritation“. Indem er sein Porträt in die historischen Bilder einfügt und uns direkt ansieht, fordert er unsere Sehgewohnheiten heraus. So macht er aus den exotisierten Figuren, die zu dekorativen Objekten degradiert wurden, handelnde Subjekte – eine kritische Wiederaneignung, die den Blick auf koloniale Bildwelten verändert.

An elegantly dressed male figure stands out against a dark background. Particularly striking are his patterned turban and red jacket with gold embroidery. The face also stands out: it looks directly at us, but its black-and-white tones do not match the rest of the color scheme.

This portrait is by Roméo Mivekannin. He painted it on unframed canvas. The work is part of a series in which the artist explores Orientalism—the art movement of the 19th and 20th centuries that presents idealized depictions of the so-called “Orient.” With good reason the term “Orient” is viewed critically today: It is extremely vague geographically, it lumps very different cultures together and attributes stereotypical characteristics to them. People from the “Orient” were falsely characterized as sexually uninhibited. A popular motif of the time that reflected this assumption were harem scenes.

Mivekannin challenges these notions. He copies works by European painters such as Jean-Léon Gérôme or Eugène Delacroix and inserts his own face into the paintings. In the work shown here, he appears as an “unknown man” – the title of the original work, which has not been clearly attributed. The artistically decorated clothing is reminiscent of Ottoman costumes and allows us to at least partially locate the image. Mivekannin calls his artistic interventions “visual irritations.” By inserting his portrait and having it look directly at us, he challenges our visual expectations. In this way, he transforms exoticized figures, which have been reduced to decorative objects, into active subjects—a critical reappropriation that changes the way we view colonial imagery.

JENNY HOLZER

Untitled (18 German Language LED Signs), 1994

LED-Displays

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Licht, Worte und Bewegung: Aus diesen drei Elementen besteht das hier gezeigte Werk von Jenny Holzer aus dem Jahr 1994. Auf 18 LED-Anzeigen erscheinen ihre ins Deutsche übersetzten Textarbeiten als bewegte Laufschriften. Allerdings sind auf jeder Anzeige immer nur ein oder zwei Buchstaben gleichzeitig zu sehen – was das Lesen erschwert.

Die Texte vereinen mehrere Arbeiten der Künstlerin von 1977 bis 1994. Damit funktioniert das Werk wie eine kleine Retrospektive. Die frühesten Textarbeiten, die sogenannten „Truisms“, stammen aus den späten 1970er-Jahren. Sie machten Holzer international bekannt. „Truism“ bedeutet so viel wie Binsenweisheit.

Holzer begann damit, alltägliche Floskeln zu sammeln – Sätze, die wir ständig hören, aber selten hinterfragen. Anfänglich ließ sie diese Aussagen auf Poster drucken und verteilte sie in ihrer damaligen Heimatstadt New York. Beispiele sind: „JEDE LEISTUNG VERLANGT OPFER“, „WORTE SIND OFT UNZULÄNGLICH“ oder „SICH SORGEN WAPPNET FÜR MORGEN“.

Neben „Truisms“ enthält die hier gezeigte Installation noch neun weitere Textzyklen. Besonders eindrücklich ist die Arbeit „Lustmord“, die zwischen 1993 und 1994 entstand. Damit bezieht sich Holzer auf den zur selben Zeit wütenden Bosnienkrieg und die dortigen Gewaltakte gegen Frauen. Die Künstlerin fertigt einen Chor aus drei Stimmen an: Opfer, Täter und Beobachter:innen. Alle drei Stimmen stehen gleichberechtigt nebeneinander. Dadurch vermittelt Holzer nicht nur die Brutalität des Krieges, sondern auch, wie leicht Menschlichkeit durch nationalistische Ideologisierung vernichtet wird.

Dass das Werk auf Deutsch ist, ist kein Zufall. Holzer passt die Sprache ihrer Arbeiten oft an den Ausstellungsort an. Mittels dieser Adaptionen will sie möglichst viele Menschen ansprechen – ohne Übersetzung, ohne Distanz.

Light, words, and movement—these are the three elements that make up the work shown here created by Jenny Holzer in 1994. A total of 18 LED displays present several of her text-based work, translated into German, as scrolling messages. However, only one or two letters appear at a time on each display—making the texts difficult to read.

The texts combine several of Holzer's works from 1977 to 1994. In this way, the piece functions like a mini-retrospective. The earliest texts, known as "Truisms", date from the late 1970s and brought Holzer international recognition. "Truism" refers to a commonly accepted statement or cliché.

Holzer began collecting everyday platitudes—phrases we constantly hear but rarely question. At first, she printed them on posters and distributed them around the City of New York, where she lived at the time. Examples include: “EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES SACRIFICE,” “WORDS TEND TO BE INADEQUATE,” or “WORRYING PREPARES YOU FOR TOMORROW.”

In addition to “Truisms”, the installation shown here includes nine other text series. One of the most striking is “Lustmord”, created between 1993 and 1994. In this series, Holzer responds to the then-raging Bosnian War and the acts of violence committed against women. She constructs a chorus of three voices: victim, perpetrator, and observer. All three voices are given equal weight. Holzer conveys not only the brutality of war but also the ease with which humanity can be destroyed by nationalist ideology.

The fact that this work is in German is no coincidence. Holzer often adapts the language of her works to the exhibition site. These adaptations are meant to engage as many people as possible—with no translation, no distance.

ROSEMARY MAYER

Hypsipyle, 1973

Satin, Rayon, Nylon, Käsetuch, Nylonnetz, Band, Färbemittel, Holz, Acryl / Satin, rayon, nylon, cheesecloth, nylon netting, ribbon, dyes, wood, acrylic paint
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Zart und beinahe geisterhaft wirkt das Werk „*Hypsipyle*“ von Rosemary Mayer aus dem Jahr 1973. Darin drapiert die Künstlerin durchscheinende Stoffe über ein fragiles Holzkonstrukt. „*Hypsipyle*“ gehört zu einer Serie skulpturaler Draperien. Mit ihnen lotet Mayer die Grenzen zwischen Skulptur, Malerei und Installation neu aus. Erstmals wurden diese Arbeiten 1973 in der A.I.R. Gallery in Brooklyn gezeigt. Diese Galerie wurde ein Jahr zuvor von einer Gruppe Künstlerinnen gegründet – unter ihnen auch Mayer. Ihr Ziel: Frauen in der männlich dominierten Kunstwelt sichtbar zu machen.

In Mayers Werk ist die Rolle der Frau zentral. Oft benennt sie ihre Arbeiten nach historischen oder mythischen Frauenfiguren. So auch hier: Hypsipyle ist eine ambivalente Figur aus der griechischen Mythologie. Sie ist die Tochter von Thoas, König der Insel Lemnos. Durch eine Intrige der Göttin Aphrodite töten die Frauen alle Männer der Insel. Nur Hypsipyle verschont ihren Vater und wird dafür später verstoßen.

Für Mayer sind solche Frauenfiguren Projektionsfläche für verdrängte weibliche Handlungsmacht. Diese Themen verbindet die Künstlerin mit einer Bildsprache, die unter anderem vom Barock inspiriert ist. Sie vereint textile Leichtigkeit mit skulpturaler Präsenz. Die Konstruktion aus Tüll, Organza, Draht und Holz verweist auf das Fragile – auf Vergänglichkeit als ästhetisches Prinzip. Diese gezielte Materialwahl bricht mit den heroischen, dauerhaften Gesten männlich konnotierter Skulptur.

„*Hypsipyle*“ steht exemplarisch für Mayers Versuch vergessene Frauenfiguren in den Geschichtskanon zurückzuholen – durch neue Formen, neue Materialien und neue Erzählungen. Was bleibt, ist kein heroisches Monument, sondern ein flüchtiger Schleier, der dennoch Gewicht hat.

Delicate and almost ghostly—that's how “*Hypsipyle*”, a 1973 work by Rosemary Mayer, appears. In it, the artist drapes translucent fabrics over a fragile wooden structure. “*Hypsipyle*” is part of a series of sculptural draperies in which Mayer redefined the boundaries between sculpture, painting, and installation. These works were first exhibited in 1973 at the A.I.R. Gallery in Brooklyn. The gallery had been founded just a year earlier by a group of women artists—Mayer among them. Their goal: to make women visible in the male-dominated art world.

The role of women is central in Mayer's work. She often names her pieces after historical or mythological female figures. Such is the case here: *Hypsipyle* is an ambivalent figure from Greek mythology. She is the daughter of Thoas, king of the

island of Lemnos. Following a scheme by the goddess Aphrodite, the women of the island kill all the men. Only Hypsipyle spares her father—and is later cast out for it.

For Mayer, such figures serve as projections of repressed female agency. She connects these themes with a visual language inspired by, among other things, the Baroque period. She combines the lightness of textiles with sculptural presence. The construction of tulle, organza, wire, and wood evokes fragility—transience as an aesthetic principle. This deliberate choice of material breaks with the heroic, enduring gestures of traditionally male-coded sculpture.

“Hypsipyle” exemplifies Mayer’s effort to restore forgotten female figures to the canon of history—through new forms, new materials, and new narratives. What remains is not a heroic monument, but a fleeting veil—one that still carries weight.

MARCEL ODENBACH

Neuanfang, 2019

Collage, Fotokopien, Bleistift, Tinte auf Papier / Collage, photocopy, pencil, ink on paper

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Sammlung KiCo

„Neuanfang“ – so heißt die großformatige Collage von Marcel Odenbach. Sie besteht unter anderem aus Papier, Fotokopien und Zeichnungen des Künstlers. Das zentrale Motiv: der Kanzlerbungalow in Bonn. Der von Ludwig Erhard in Auftrag gegebene Kanzlerbungalow diente von 1964 bis 1999 als Wohn- und Empfangsgebäude für die Bundeskanzler der BRD. Mit seiner an das Bauhaus angelehnten Architektur sollte das Gebäude einen politischen Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg symbolisieren.

Doch was auf den ersten Blick wie ein gefälliger Innenraum im Stil der 1950er- und 60er-Jahre wirkt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als komplexes Geflecht aus zahlreichen Bildfragmenten. So können wir etwa bei näherer Betrachtung erkennen, dass sich das Muster der Stuhlbezüge aus unzähligen Gesichtern zusammensetzt. Und auch die Tapete ist keine bloße Fläche, sondern sie besteht aus einer Collage historischer Schriftdokumente.

Der Kanzlerbungalow ist bei Odenbach kein Symbol des Fortschritts, vielmehr ist er ein brüchiger Erinnerungsraum. Das Werk fordert uns auf, genauer hinzusehen – und Geschichte als Schichtungs- und Sedimentierungsprozess zu verstehen. Oder anders gesagt: Die Geister der Vergangenheit durchdringen die Gegenwart und die durch den Bungalow versinnbildlichte Zukunft der Bundesrepublik. Odenbach präsentiert das Nachkriegsdeutschland buchstäblich aus den Schichten der Vergangenheit.

Der Titel der Arbeit wirkt dabei bewusst doppeldeutig: „Neuanfang“ klingt hoffnungsvoll, doch Odenbach stellt in Frage, wie „neu“ ein Anfang sein kann, wenn die Vergangenheit nicht konsequent aufgearbeitet wird. Gerade im Hinblick auf die personellen und strukturellen Kontinuitäten zwischen der NS-Zeit und der BRD erscheint die Frage nach einem Neuanfang brisant.

“Neuanfang”—“New Beginning”—is the title of this large-format collage by Marcel Odenbach. It is composed of paper, photocopies, and the artist’s drawings. The central motif is the Chancellor’s Bungalow in Bonn. Commissioned by Ludwig Erhard, the Chancellor’s Bungalow served as residence and reception building for the Federal Chancellors of the Federal Republic of Germany from 1964 to 1999. With its Bauhaus-inspired architecture, the building was intended to symbolize a new political beginning after World War II.

But what appears at first glance as a pleasing 1950s–60s interior becomes, on closer inspection, a complex web of fragmented images. For example, the pattern on the

chair upholstery is made up of countless human faces. Even the wallpaper is not a plain surface: it consists of a collage of historical documents.

For Odenbach, the Chancellor's Bungalow isn't a symbol of progress; it's a fragile space of memory. The work invites us to look more closely and to understand history as a process, an accumulation of layers and sediments. In other words: the ghosts of the past permeate the present and the future that the Bungalow symbolizes. Odenbach literally presents post-war Germany through the layers of history.

The title is deliberately ambivalent: "*Neuanfang*" sounds hopeful, yet Odenbach questions how "new" a beginning can be if the past has not been fully accounted for. In view of the personnel and structural continuities between the Nazi era and the Federal Republic of Germany, the question of a new beginning remains controversial.

CANDIDA HÖFER

Hotel Xanten, 1994

C-Print, gerahmt / C-print, framed

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Jörg Johnen

Stille, menschenleere und lichtdurchflutete Innenräume – das ist das Hauptmotiv von Candida Höfer. Die Fotografie „*Hotel Xanten*“ aus dem Jahr 1994 zeigt genau das: einen nüchtern eingerichteten Speisesaal im geschichtsträchtigen Hotel van Bebber in Xanten – schon Napoleon nächtigte hier. Die Möbel sind schlicht, die Farben gedämpft. Keine Menschen, keine Bewegung. Und doch wirkt der Raum nicht leer. Er erzählt.

Höfer fotografiert nicht einfach Räume, sie porträtiert Institutionen: Bibliotheken, Museen, Theater, Hörsäle, oder wie hier, ein Hotel. Es geht ihr um Strukturen, Ordnungen, Spuren von Nutzung. Also um das, was Räume über uns Menschen erzählen, auch wenn niemand anwesend ist. In „*Hotel Xanten*“ begegnen wir einer alltäglichen Szenerie. Das kühle durch die Fenster einfallende Licht erhellt jedes Detail im Raum. Nichts scheint dem Auge der Kamera verborgen zu bleiben.

International bekannt wurde Höfer mit solchen streng komponierten Aufnahmen öffentlicher Räume – oft im Großformat, mit Zentralperspektive, gestochen scharf und nahezu klinisch ausgeleuchtet. Sie war Schülerin der Düsseldorfer Fotoschule und studierte bei Bernd und Hilla Becher, was ihre dokumentarische Strenge erklärt. Doch Höfers Fotos sind mehr als Dokumentationen. Sie sind stille Beobachtungen gesellschaftlicher Räume: Orte der Repräsentation, Bildung oder – wie hier – des Übergangs. Denn ein Hotelzimmer ist immer nur auf Zeit bewohnt. Es gehört nie ganz jemandem. Und im Gegensatz zu Kulturinstitutionen wie Museen sind Hotels äußerst unbeständig: Sie werden regelmäßig renoviert, um dem jeweiligen Zeitgeschmack zu entsprechen. Insofern funktioniert diese Fotografie auch als historische Bestandsaufnahme.

Silence, empty and light-flooded interiors—these are the central motifs in the work of Candida Höfer. The photograph “*Hotel Xanten*”, taken in 1994, shows exactly that: a plainly furnished dining room in the historic Hotel van Bebber in Xanten—Napoleon himself stayed here. The furniture is simple, the colors muted. No people, no movement. And yet the room does not feel empty. It tells a story.

Höfer doesn't just photograph spaces—she portrays institutions: libraries, museums, theaters, lecture halls, or, as in this case, a hotel. She is interested in structures, orders, traces of usage. In other words, in what spaces reveal about us as humans, even when no one is present. In “*Hotel Xanten*”, we are confronted with an everyday scene. The cool light falling through the windows illuminates every detail of the room. Nothing seems to escape the camera's eye.

Höfer became internationally known for these strictly composed images of public interiors—often in large format, using central perspective, crystal clear, and almost clinically lit. She studied at the Düsseldorf School of Photography under Bernd and Hilla Becher, which explains the documentary rigor of her work. Yet Höfer's photographs are more than documentation. They are quiet observations of social spaces: places of representation, education, or—as in this case—of transition. After all, a hotel room is always only occupied temporarily. It never truly belongs to anyone. And unlike cultural institutions such as museums, hotels are inherently transient: they are regularly renovated to suit current tastes. In this way, this photograph also functions as a historical snapshot.

ISA GENZKEN

Ohne Titel (Flugzeugfenster), 2005

Aluminium, Plexiglas, Lack / Aluminum, plexiglas, laquer

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Sammlung KiCo

Zwei Fenster, wie man sie aus dem Flugzeug kennt: oval, aus Plexiglas, mit Rahmen – wie herausgeschnitten aus der Kabinenwand. Nur ein Unterschied: Die Rahmung ist wie bei einem Actionpainting mit bunten Lackfarben bemalt. Isa Genzken hat dieses Werk 2005 geschaffen. Es gehört zu einer Serie, in der sie Flugzeugfenster und Kabinenwände zu Bildträgern macht. Die Arbeiten bewegen sich zwischen Malerei und Skulptur – typisch für Genzkens medienübergreifende Arbeitsweise.

Seit den 1970er-Jahren zählt Genzken zu den bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Generation. Immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen war sie eine der ersten Künstlerinnen, die schon in den 1980er-Jahren Computertechnologien nutzte. Sie verwendet Baumarktartikel, Spiegel, Beton, Kunststoff aber auch Alltagsgegenstände – oder eben Flugzeugfenster. Daraus macht sie Werke, die oft roh und verletzlich wirken und die sich mit unserem Blick auf die Welt beschäftigen.

In der hier gezeigten Arbeit ist es der Blick durch das Flugzeugfenster, mit dem Genzken sich auseinandersetzt. Ein Symbol für Fernweh und Freiheit. Das Fenstermotiv taucht wiederholt auf. Eine ihrer ersten Museumsausstellungen 1992 – die auch im Lenbachhaus gezeigt wurde – trug den Titel: „Jeder braucht mindestens ein Fenster“. Gleichzeitig muss gerade die Symbolik eines Flugzeugfensters im Zeitkontext der 2000er-Jahre gelesen werden: Die ersten Arbeiten dieser Serie entstanden wenige Jahre nach den Anschlägen vom 11. September 2001. Seitdem steht das Flugzeug auch für Globalisierung und deren Schattenseiten. Genzkens Werk ist oft politisch – aber nie eindeutig. Sie lädt uns ein, unseren eigenen Blick zu hinterfragen. Das Fenster wird dabei zum Spiegel unserer Perspektive.

Two windows, like the kind you see on an airplane: oval, made of plexiglass, with frames—as if they were cut straight out of the cabin wall. But there's one difference: the framing is painted with brightly colored lacquer, in the style of action painting. Isa Genzken created this work in 2005. It's part of a series in which she turned airplane windows and cabin walls into image surfaces. These works move between painting and sculpture—typical of Genzken's cross-media approach.

Since the 1970s, Genzken has been one of the most important artists of her generation. Always in search of new forms of expression, she was among the first artists to use computer technologies in the 1980s. She uses hardware store materials, mirrors, concrete, plastic, but also everyday objects—or, in this case, airplane windows. From these, she creates works that often appear raw and vulnerable, engaging with the way we look at the world.

In the work shown here, it is the view through the airplane window that Genzken explores—a symbol of wanderlust and freedom. The motif of the window appears repeatedly. One of her first museum exhibitions in 1992—which was also shown at the Lenbachhaus—was titled: *“Everyone Needs at Least One Window”*. An The airplane window as a symbol must be read in the context of the 2000s: the first works in this series were created just a few years after the attacks of September 11, 2001. Since then, the airplane has likewise come to represent globalization—and its darker sides. Genzken’s work is often political—but never explicit. She invites us to question our own perspective. The window becomes a mirror of our point of view.

SHEELA GOWDA

Shifting Ground, 2020

Granit, Klebeband / Granite, tape

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Weiße Linien, die ein Gitternetz an Wand und Boden bilden, und 25 im Raum verteilte Steine bilden die Grundelemente von Sheela Gowdas Arbeit „*Shifting Ground*“.

Bei den Steinen handelt es sich um alte Gewürzmahlsteine, die früher in fast allen indischen Haushalten zu finden waren. In mühsamer Handarbeit wurden in diesen Mörsern Gewürze gemahlen – vielleicht liegt der Gewürzduft sogar noch in der Luft? Mit der Industrialisierung verschwanden diese Geräte allmählich. Weil sie als heilig galten, warf man sie aber nicht einfach weg. Stattdessen landeten die bis zu 250 kg schweren Steine auf den Straßen. Dort entdeckte Gowda sie bei Spaziergängen durch ihre Heimatstadt Bengaluru. Für die erste Kochi-Muziris Biennale 2012 transportierte sie die Steine nach Kochi – einer Hafenstadt, die einst ein Zentrum des Gewürzhandels war.

Der Transport der schweren Steine ist dabei Teil des Kunstwerks. Die weißen Linien im Raum erinnern an Handelsrouten – Gowda greift dadurch das Thema Bewegung, Austausch und Handel auch visuell auf. Gowda kommentiert mit dem Werk eine Phase tiefgreifender Veränderungen in der indischen Gesellschaft: Die Mahlsteine sind Relikte einer uralten Kultur, die durch die rasante Modernisierung verdrängt wird.

Mit „*Shifting Ground*“ scheint die Künstlerin die Frage aufzuwerfen, wohin sich Indien bewegt: Kann das Land die eigene Geschichte bewahren und dennoch in die Zukunft schreiten? Gowda gelingt es, mit ihren Werken eine zeitgenössische Kunstsprache zu finden, die tief in der indischen Kultur verwurzelt ist. Dabei bewegt sie sich zwischen Malerei, Bildhauerei, Fotografie und Konzeptkunst

White lines forming a grid that extends across the walls and floor, and 25 stones distributed throughout the space—these are the basic elements of Sheela Gowda's work “*Shifting Ground*”.

The stones are old spice grinding stones, once found in nearly every Indian household. Spices were ground in these mortars by hand—a laborious task. Perhaps the scent of the spices still lingers in the air? With industrialization, these tools gradually disappeared. But since they were considered sacred, they weren't simply thrown away. Instead, the stones—some weighing up to 250 kilos—ended up on the streets. That is where Gowda discovered them during walks through her hometown of Bengaluru. For the first Kochi-Muziris Biennale in 2012, she transported the stones to Kochi—a port city that was once a major hub of the spice trade.

The transport of these heavy stones is part of the artwork itself. The white lines in the space visualize trade routes—visually referencing movement, exchange, and

commerce. With this work, Gowda comments on a time of profound transformation in Indian society: these grinding stones are relics of an ancient culture now being displaced by rapid modernization.

With “*Shifting Ground*”, the artist seems to ask: where is India headed? Can the country preserve its history while still moving forward? Gowda succeeds in creating a contemporary artistic language deeply rooted in Indian culture. Her practice moves fluidly between painting, sculpture, photography, and conceptual art.

SUNG TIEU

Read me, Wear Me, Fear me & *Cultural Appropriation (in the GDR)*, 2025

Zeitungldruck auf Baumwolle, maßgeschneiderte Schneiderpuppen / Newsprint on cotton, custom tailor's mannequins

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Auf dem Boden liegt ein sogenannter „Perserteppich“. Daneben stehen Schneiderpuppen mit Hemden und Hosen, die mit Zeitungsausschnitten bedruckt sind. Während der Teppich eine ungewohnt heimelige Atmosphäre in den Ausstellungsraum bringt, regen die bedruckten Gewänder zum genaueren Hinsehen an.

Die Künstlerin Sung Tieu will, dass wir uns mit den aufgedruckten Texten auseinandersetzen. Was wir lesen, schockiert: Alle Texte handeln von rassistischen Übergriffen auf vietnamesische Vertragsarbeiter:innen. Ab den 1970er-Jahren kamen zehntausende Menschen aus Vietnam als sogenannte „Vertragsarbeiter“ in die DDR. Sie sollten in Textilfabriken, Schlachthöfen oder der Elektronikindustrie arbeiten – meist unter strengen Bedingungen und ohne die Möglichkeit, dauerhaft zu bleiben. Nach der Wende verloren viele nicht nur ihre Jobs, sie wurden auch zur Zielscheibe für Rechtsextreme. Ihre Lebensgeschichten blieben lange unsichtbar. Die Arbeiten von Sung Tieu holen diese Erinnerungen zurück.

Auch der Teppich greift dieses Thema auf: Was auf den ersten Blick wie ein aufwendiger Perserteppich wirkt, ist in der Tat ein maschinell hergestelltes Produkt aus der DDR. Diese Teppiche waren ein wichtiges Exportprodukt der DDR. Sie stehen für die kapitalistischen Mechanismen, denen letztlich auch die DDR nicht entkommen konnte. So spiegelt das Schicksal der vietnamesischen Vertragsarbeiter:innen das der türkischen Gastarbeiter:innen aus der BRD wider: beide Systeme setzten auf Ausbeutung.

Sung Tieu schafft es, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Ihre Werke verbinden Sprache, Skulptur und Rauminstallation – und geben einer verdrängten Geschichte ihren rechtmäßigen Platz.

On the floor lies a so-called "Persian carpet." Next to it stand tailor's mannequins dressed in shirts and trousers printed with newspaper excerpts. While the carpet brings an unexpectedly homey atmosphere to the exhibition space, the printed garments invite a closer look.

The artist Sung Tieu wants us to engage with the texts printed on the clothes. What we read is shocking—all of the texts describe racist attacks against Vietnamese contract workers. Starting in the 1970s, tens of thousands of Vietnamese people came to East Germany as so-called "contract workers." They were expected to work in textile factories, slaughterhouses, or the electronics industry—usually under strict conditions and without any prospect of staying permanently. After the fall of the Berlin Wall, many not only lost their jobs—they also became targets of right-wing extremist violence.

Their life stories remained invisible for a long time. Sung Tieu's works retrieve these memories.

The carpet also touches on this theme: What at first glance appears to be a traditional Persian rug is, in fact, a mass-produced item made in the German Democratic Republic. These carpets were an important East German export product. So they stand for the capitalist mechanisms that even the GDR ultimately could not escape. The fate of the Vietnamese contract workers mirrors that of the Turkish guest workers in West Germany: both systems were built on exploitation.

Sung Tieu succeeds in making the invisible visible. Her works combine language, sculpture, and spatial installation—and give a long-suppressed part of history its rightful place.

NICOLE WERMERS

Abwaschskulpturen, 2024

Porzellan, Keramik, Glaswaren, Haushaltsutensilien, modifizierter Geschirrkorb, Sockel / Various china, ceramic, glassware, housekeeping utensils, modified dishwasher basket, plinth

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Sammlung KiCo

Ein bis zum Bersten gefüllter Geschirrkorb: Teller, Tassen, Besteck und andere Küchenutensilien. Er wirkt wie zufällig aufgetürmt, als ob er frisch aus der Spülmaschine kommt. Und doch: Jeder Gegenstand ist sorgfältig arrangiert und ausbalanciert – fast wie bei einer klassischen Skulptur mit Stand- und Spielbein.

Die Künstlerin Nicole Wermers greift hier einen ganz alltäglichen Moment auf – den Abwasch – und hebt ihn auf die Ebene der Kunst. Das erinnert an Marcel Duchamp und seine Readymades, wie das berühmte signierte Pissoir, das er als Kunstwerk ausstellte. Doch Wermers zeigt nicht einfach Industrieprodukte. Sie arrangiert sie aufwendig und präsentiert sie wie kunstvolle Blumenarrangements. Der künstlerische Wert liegt gerade in der Auswahl und Komposition der Materialien. Damit bewegt sich Wermers im Spannungsfeld zwischen Hochkultur und Haushalt. Was gilt als Kunst? Was als Design? Und wer entscheidet das? Ihre Abwaschskulpturen stellen diese Fragen eindringlich.

Wermers Arbeiten kreisen um Themen wie Konsumkultur, Kunstbegriff und Geschlechterrollen. In ihren Skulpturen steckt auch eine feministische Lesart: Der Abwasch als Symbol für unbezahlte Sorgearbeit, die nach wie vor meist von Frauen geleistet wird. Durch die Übertragung ins Museum bekommt diese Arbeit Sichtbarkeit – und Wert. Wermers geht es aber nicht um Anklage, sondern um eine Verschiebung der Wahrnehmung. Was passiert, wenn wir unseren Blick befreien? Wenn das vermeintlich Selbstverständliche plötzlich zur Kunst wird? Wermers untergräbt kulturelle Hierarchien, indem sie das Alltägliche mit kunsthistorischen Zitaten versieht.

A dish rack filled to the brim: plates, cups, cutlery, and other kitchen utensils. It appears haphazardly stacked, as if freshly unloaded from the dishwasher. And yet, every object is carefully arranged and balanced—almost like a classical sculpture with a supporting and a free leg.

Artist Nicole Wermers captures a completely ordinary moment—doing the dishes—and elevates it to the realm of art. It recalls Marcel Duchamp and his readymades, like the famous signed urinal he exhibited as a work of art. But Wermers doesn't simply present industrial products. She arranges them meticulously and displays them like elaborate floral arrangements. The artistic value lies precisely in the selection and composition of the materials. In doing so, Wermers consciously deals with the tension between high culture and the domestic sphere. What counts as art? What as design? And who gets to decide? Her dishwashing sculptures raise these questions in striking ways.

Wermers' work revolves around themes such as consumer culture, the definition of art, and gender roles. Her sculptures also invite a feminist reading: dishwashing as a symbol of unpaid care work, still mostly done by women. By bringing this labor into the museum, it gains visibility—and value. But Wermers isn't aiming to accuse—rather, she's interested in shifting perception. What happens when we liberate our gaze? When what seems mundane suddenly becomes art? Wermers undermines cultural hierarchies by infusing the everyday with references to art history.

THEA DJORDJADZE

Untitled, 2017

Hinterglasmalerei auf Acrylglas, Aluminiumglasfarbe und -tinte / Reverse glass painting, aluminum glass paint and ink

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Sammlung KiCo

Eine quadratische Leinwand: zart, durchscheinend, fast schwerelos. Und doch voller Spuren, Schichten, Überlagerungen. Das Gemälde „*Untitled*“ von 2017 wirkt wie eine stille Explosion aus Farbe und Geste.

Thea Djordjadze ist eigentlich für ihre skulpturalen Arbeiten bekannt: großformatige Installationen aus Gips, Metall und Alltagsmaterialien, die die Grenzen zwischen Kunst und Ausstellungsraum verwischen. Doch auch das Malerische spielt in ihrem Werk eine zentrale Rolle.

In diesem Bild zeigt sich das Malerische ganz direkt: Djordjadze arbeitet mit Lasuren, Kratzspuren und verdünnter Farbe, die zu verlaufen scheint und an ein Aquarell erinnert. Die dadurch entstehenden Texturen verleihen dem Bild etwas Geheimnisvolles. Es wirkt wie ein archäologischer Fund, wie ein Bild, das unter alten Putzschichten zum Vorschein kommt. Oder wie eine offengelegte Wunde. Die Formen sind flüchtig. Kein Motiv, das sich eindeutig benennen lässt. Stattdessen: ein Rhythmus, ein Pulsieren. Zusammen mit dem zarten Farbauftrag verleiht Djordjadze dem Bild Verletzlichkeit und Leichtigkeit.

Typisch für ihre Arbeiten ist, dass sie sich der Einordnung entziehen. Djordjadze verbindet das Unfertige mit dem Präzisen, das Körperhafte mit dem Flüchtigen. Dieses Bild pocht nicht auf Vollkommenheit – sondern befindet sich noch im Entstehen. Es zeigt das Spannungsverhältnis zwischen Zufall und Kontrolle. Die Spuren wirken spontan, sind aber gezielt gesetzt. Djordjadze interessiert sich für Prozesse, nicht für Perfektion. Ihre Malerei ist leise, aber nicht zurückhaltend. Sie fordert genaues Sehen – und vielleicht auch ein Loslassen von Erwartungen.

A square canvas: delicate, translucent, almost weightless. And yet full of traces, layers, overlaps. The painting *Untitled* from 2017 feels like a silent explosion of color and gesture.

Thea Djordjadze is primarily known for her sculptural work: large-scale installations made from plaster, metal, and everyday materials that blur the boundaries between art and exhibition space. But the painterly also plays a central role in her practice.

In this painting, the painterly reveals itself quite directly: Djordjadze works with glazes, scratch marks, and thinned paint, which seems to flow and evokes the impression of a watercolor. The resulting textures give the painting a sense of mystery. It feels like an archaeological find, like an image emerging from beneath layers of old plaster. Or like an exposed wound. The forms are fleeting. No motif that can be clearly named.

Instead: a rhythm, a pulsation. Together with the delicate application of color, Djordjadze lends the work a sense of vulnerability and lightness.

A typical feature of her work is its resistance to classification. Djordjadze combines the unfinished with the precise, the bodily with the ephemeral. This painting doesn't insist on perfection—instead, it is still in the process of becoming. It reveals a tension between chance and control. The marks seem spontaneous, yet they are deliberately placed. Djordjadze is interested in processes, not perfection. Her painting is quiet, but not reserved. It demands close observation—and perhaps a letting go of expectations.

ADRIAN GHENIE

Opernplatz, 2014

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Jan Fischer

Ein Platz, umgeben von hell erleuchteten Häuserfassaden. Auf dem Platz ein loderndes Feuer, dessen Rauch in einen dramatisch aufgewühlten Wolkenhimmel hinaufsteigt. Der Mond, verhangen hinter Wolken, wirkt wie ein stiller Zeuge. Adrian Ghenies Gemälde „Opernplatz“ erinnert an einen dunklen Moment der Geschichte: die Bücherverbrennung durch die Nationalsozialisten am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz, dem heutigen Bebelplatz.

Ghenie liefert uns keine historische Dokumentation. Seine Bilder sind keine klaren Erzählungen, sondern traumartige Visionen. Mit gezielter Verfremdung erzeugt er eine visuelle Unruhe – als würde sich die Geschichte vor unseren Augen zersetzen und neu zusammensetzen.

In „Opernplatz“ ist die Vergangenheit kein abgeschlossenes Kapitel, sondern ein eindringliches Echo, das bis in die Gegenwart hält. Die brennenden Bücher sind kaum erkennbar, vielmehr zeigt Ghenie diesen Scheiterhaufen von Ideen als allesverschlingendes Monstrum. Die Bücherverbrennung 1933 war eine Machtdemonstration: Werke von jüdischen, linken, pazifistischen und homosexuellen Autor*innen wurden ins Feuer geworfen. Unter dem Applaus der Menge. Dies war nur der Auftakt zu einer systematischen Verfolgung und Vernichtung von Menschen und Ideen, die nicht der Vorstellung des NS-Regimes entsprachen.

Ghenie, der in Rumänien aufwuchs, beschäftigt sich immer wieder mit autoritären Regimen. Seine Werke vermeiden platte Anklagen – sie sind historisch aufgeladen und zugleich offen für heutige Lesarten. „Opernplatz“ ist auch eine Warnung: In Zeiten, in denen Bücher wiederzensiert, Autor*innen bedroht und Geschichte umgeschrieben wird, gewinnt das Bild beklemmende Aktualität. Es fragt: Wie schnell kann es wieder brennen?

A square, surrounded by brightly lit building facades. In the center, a blazing fire, its smoke rising into a dramatically turbulent sky. The moon, veiled by clouds, appears as a silent witness to the scene. Adrian Ghenie's painting “Opernplatz” confronts us with a dark moment in history: the book burning by the National Socialists on May 10, 1933, at Berlin's Opernplatz—today known as Bebelplatz.

Ghenie doesn't offer us a historical documentation. His paintings aren't clear narratives but dreamlike visions. With deliberate distortion, he creates visual unrest—as if history were decomposing and reassembling itself before our eyes.

In “Opernplatz”, the past is not a closed chapter, but a haunting echo that reverberates into the present. The burning books are not clearly depicted—instead, Ghenie

presents this pyre of thoughts as a monstrous force, devouring everything in its path. The 1933 book burning was a demonstration of power: works by Jewish, leftist, pacifist, and queer authors were thrown into the flames—cheered on by the crowd. It marked only the beginning of a systematic persecution and annihilation of both people and ideas that didn't conform to the Nazi regime's worldview.

Ghenie, who grew up in Romania, repeatedly engages with authoritarian regimes. Yet he avoids simplistic accusations. His painting is historically charged, but also open to contemporary interpretations. *“Opernplatz”* is also a warning: in a time when books are once again being censored, authors threatened, and history rewritten, the painting takes on a chilling relevance. The painting asks: How quickly can it burn again?

DAN FLAVIN

untitled (To Virginia Dwan) 1, 1971

4 Leuchtstoffröhren / 4 fluorescent tubes

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben durch den Förderverein Lenbachhaus e.V.

Eine Skulptur aus Licht: Vier einfache Leuchtstoffröhren sind in der Ecke des Ausstellungsraums montiert. Ihr helles Licht – in Blau, Gelb, Rosa und Rot – wirft ein spektakuläres Farben- und Formenspiel an die Wand: Eine leuchtende Rautenform in warmen Tönen erstrahlt in der Ecke – umgeben von kühl-blauem Licht.

„*Ohne Titel (Für Virginia Dwan) 1*“ ist ein Werk von Dan Flavin, einem der wichtigsten Vertreter der Minimal Art. Diese Kunstbewegung entstand in den 1960er-Jahren in den USA und zeichnet sich durch eine radikale Reduktion von Form und Material aus.

Flavin macht mit seinen Installationen genau das und reduziert seine künstlerischen Mittel: Statt Marmor oder Bronze nutzt er industriell gefertigte Leuchtstoffröhren. Licht wird bei ihm zum Medium – flüchtig, atmosphärisch, immateriell.

Wie der Titel schon erkennen lässt, ist das Werk eine Hommage. Gewidmet ist es der bedeutenden Galeristin und Kunstsammlerin Virginia Dwan, die Flavin früh gefördert hat. Flavin komponierte mit Licht. Seine Werke verändern sich mit dem Raum, der Beleuchtung, dem Blickwinkel. Sie sind keine Objekte im klassischen Sinn, sondern Situationen – lebendig, durchlässig, poetisch. Trotz der reduzierten Mittel ist die Wirkung enorm: Das präzise gesetzte Licht der Leuchtstoffröhren verändert nicht nur den Raum, es umhüllt auch uns. Farben tanzen über unsere Haut und Kleidung. Wir selbst werden Teil des Kunstwerks.

Und genau darin liegt Flavins Radikalität: Er zeigt, dass Reduktion nicht kalt und nüchtern sein muss. Dass auch vermeintlich einfache Mittel – wie Leuchtstoffröhren – Kunst erzeugen können. Flavins Werk ist ein Dialog mit dem Raum, mit der Wahrnehmung und auch mit uns.

A sculpture made of light: four simple fluorescent tubes are mounted in the corner of the exhibition space. Their bright glow—in blue, yellow, pink, and red—casts a spectacular play of colors and shapes onto the wall. A glowing diamond shape in warm tones radiates from the corner, surrounded by cool blue light.

“*untitled (For Virginia Dwan) 1*” is a work by Dan Flavin, one of the key figures of Minimal Art. This art movement emerged in the United States in the 1960s and is characterized by a radical reduction of form and material.

With his installations, Flavin embraces this reduction: instead of marble or bronze, he uses industrially manufactured fluorescent tubes. For him, light becomes the medium—it is fleeting, atmospheric, immaterial.

As the title suggests, the work is a tribute. It is an homage to the influential gallerist and art collector Virginia Dwan, who supported Flavin early in his career. Flavin composed with light. His works change with the space, the lighting, the viewer's perspective. They are not traditional objects, but situations—alive, permeable, poetic. Despite the minimal means, the impact is immense: the precisely placed light of the fluorescent tubes transforms not only the space—it also envelops us. Colors dance across our skin and clothing. We ourselves become part of the artwork.

And that is where Flavin's radical approach lies: he shows that reduction doesn't have to be cold or sterile. That even seemingly simple materials—like fluorescent tubes—can create art. Flavin's work is a dialogue: with space, with perception—and with us.

TOLIA ASTAKHISHVILI

Ribs and ribbons & Relief from Boredom, 2023

Sanguine, Pappmaché, Gips, Öl, Bleistift, Gipskarton / Sanguine, papier mâché, plaster, oil, pencil, drywall

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben durch den Förderverein Lenbachhaus e.V. 2024, mit großzügiger Unterstützung durch Gabriel und Renate Mayer

Linien, die an menschliche Körper und Knochen erinnern, sind mit roter Farbe auf fleckige Rigipsplatten gezeichnet. Sie wirken wie prähistorische Höhlenzeichnungen: rau, gewaltvoll und dennoch – oder gerade deswegen – faszinierend.

Die Werke stammen von Tolia Astakhishvili. Die 1974 in Tbilisi geborene Künstlerin beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit den Spuren des Lebens, des Verfalls und Transformation. So auch in diesen Werken: Die Zeichnungen fragmentierter Körper sowie der offengelegten Wirbelsäule betonen die Fragilität des Menschen.

Gleichzeitig verknüpft Astakhishvili diese Motive mit der Ästhetik von Baumaterialien. Die verwendeten Rigipsplatten dienen nicht nur als Zeichengrund, sondern verweisen – ähnlich wie die Wirbelsäule im menschlichen Körper – auf das tragende Gerüst. Sie stehen sinnbildlich für das Skelett eines Gebäudes, den Rohbau, der hinter der fertigen Oberfläche liegt. Diese Verbindung von Körperfragmenten und architektonischen Elementen zieht sich wie ein roter Faden durch Astakhishvilis Werk. Sie spielt mit dem Spannungsverhältnis zwischen Anatomie und Architektur, Organischem und Konstruiertem. Die Oberflächen wirken wie offene Wunden. Risse, Flecken und Brüche werden nicht verborgen, sondern hervorgehoben. Sie erzählen von Zerstörung, Vergänglichkeit und davon, dass weder Räume noch Körper unversehrt bleiben.

Die Künstlerin interessiert sich für Übergänge: zwischen innen und außen, Verletzung und Heilung, Entstehen und Zerfall. Ihre Werke wirken wie fragile Bühnenbilder – provisorisch, verletzlich und von eindringlicher Schönheit.

Lines recalling human bodies and bones are drawn with red paint on stained drywall panels. They resemble prehistoric cave drawings—raw, forceful, and yet—or perhaps because of that—deeply compelling.

The works are by Tolia Astakhishvili. Born in Tbilisi in 1974, the artist explores traces of life, decay, and transformation in her practice. This is evident in these pieces as well: the drawings of fragmented bodies and exposed spines emphasize human fragility.

At the same time, Astakhishvili connects these bodily motifs with the aesthetic of construction materials. The drywall panels are not just drawing surfaces, they also reference—much like the spine in the human body—a structural framework. They

symbolically stand for the skeleton of a building, the raw construction hidden beneath the finished surface. This connection between body fragments and architectural elements runs like a thread through the work of Astakhishvili. She explores the tension between anatomy and architecture; between the organic and the constructed. The surfaces appear like open wounds. Cracks, stains, and fractures are not concealed, but highlighted. They speak of destruction, transience, and the fact that neither spaces nor bodies remain unscathed.

The artist is interested in transitions: between inside and outside, injury and healing, creation and decay. Her works appear like fragile stage sets—provisional, vulnerable, and hauntingly beautiful.