

ETEL ADNAN
Beirut 1925 – Paris 2021

UNTITLED, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
G 19364
Erworben / Acquired 2021

UNTITLED, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
G 19362
Erworben / Acquired 2021

UNTITLED, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
G 19363
Erworben / Acquired 2021

Etel Adnan war als Dichterin, Philosophin und Malerin eine Grenzgängerin zwischen Sprache, Bild und Raum. Sie wuchs in einem vielsprachigen, kulturell offenen Umfeld auf. Sie studierte Philosophie in Paris und an Universitäten in den USA, unter anderem in Berkeley und Harvard, und lebte später lange Zeit in Sausalito bei San Francisco. In ihrer Malerei arbeitete sie mit kräftigen Farben, klaren Flächen und reduzierten Formen. Was zunächst abstrakt erscheint, ist oft zutiefst konkret: Landschaften, Berge, Himmel. Zentrales Motiv in ihrem Werk ist der Mount Tamalpais in Kalifornien. Er wurde für sie zu einer wiederkehrenden Figur: als reales Gegenüber, spirituelles Symbol und poetisches Zentrum ihres Denkens. In zahlreichen Gemälden sowie in ihrem Essay *Journey to Mount Tamalpais* (1986) verwebt Adnan Naturerfahrung mit philosophischer Reflexion. Adnans künstlerisches und literarisches Werk steht in engem Zusammenhang mit der Künstlerin Simone Fattal. Gemeinsam lebten und arbeiteten sie über viele Jahrzehnte hinweg – zuerst im Libanon, später in Kalifornien und Paris. Ihre Beziehung war für beide intellektuell und künstlerisch prägend im Dialog zwischen Bild und Wort, Farbe und Form.

As a poet, philosopher and painter, Etel Adnan was a crossover artist working with language, image, and space. She grew up in a multilingual, culturally open environment. She studied philosophy in Paris and at universities in the USA, including Berkeley and Harvard, and she later lived for a long time in Sausalito near San Francisco. In her paintings, she worked with bold colors, clear surfaces and reduced forms. What at first sight appears abstract is often altogether concrete: landscapes, mountains, skies. The central motif in her work is Mount Tamalpais in California. It became a recurring figure for her: as a real counterpart, spiritual symbol and poetic focal point of her thinking. In numerous paintings and in her essay *Journey to Mount Tamalpais* (1986), Adnan interweaves her experience of nature with philosophical reflections.

Adnan's artistic and literary work is closely linked to that of the artist Simone Fattal. The two women lived and worked together for many decades—first in Lebanon, later in California and Paris. Their relationship was intellectually and artistically formative for both of them in the dialogue between image and word, color and form.

SAÂDANE AFIF
Vendôme 1970

THE FAIRYTALE RECORDINGS, 2011/2019

Acht Vasen, glasiertes Porzellan, handbemaltes Emaille, Porzellan Manufaktur

Nymphenburg / Eight vases, glazed porcelain, hand-painted enamel

G 19628/1-8

Erworben / Acquired 2025

In *The Fairytale Recordings* entfaltet Saâdane Afif ein vielschichtiges Geflecht aus Klang, Sprache, Performance und Objekt. Die Arbeit, die sowohl als einmalige Performance als auch als Installation konzipiert wurde, ist charakteristisch für Afifs konzeptuelles Vorgehen: Er überführt bestehende Objekte in neue Zusammenhänge, verschiebt ihre Bedeutungen, regt die kreative Mitarbeit Dritter an und macht dabei Prozesse von Reflexion und Rezeption selbst zum Teil des Kunstwerks.

Die acht Vasen entstanden in Zusammenarbeit mit der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, während ein Berliner Modelabel das Design der Figur auf den Deckeln entwarf. Für jede Vase bat Saâdane Afif befreundete Künstler*innen, einen Songtext zu verfassen. Titel und weitere Angaben sind auf dem Rand der Deckel vermerkt. Am 17. April 2019 wurde das Werk mit einer Performance eröffnet: Die Sängerin Katharina Schrade interpretierte alle acht Lieder. Vor jedem Lied wurde der Deckel einer Vase abgenommen, und im Kostüm und der Haltung der Deckelfigur nannte Schrade den Titel, bevor sie zu singen begann. Langsam näherte sie sich der geöffneten Vase und sang die letzten Worte direkt hinein, bevor sie versiegelt wurde. So sollen die gesungenen Worte symbolisch in den Gefäßen bewahrt bleiben – für die Ewigkeit. Das begleitende Plakat würdigt alle, die an der Realisierung dieses Projekts beteiligt waren.

Saâdane Afif schafft eine feinsinnige Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Ursprungswerk und Interpretation sowie zwischen Kreation und Rezeption. Das Werk ist nicht einfach erklärbar, sondern öffnet einen Raum, in dem ständig neue Bedeutungen entstehen können. Das Publikum wird eingeladen, aktiv an diesem Prozess teilzunehmen – durch Zuhören, Beobachten und vor allem durch eigene Deutungen, die das Werk lebendig halten. Im Mittelpunkt steht dabei weniger das Sichtbare, als vielmehr das, was diskutiert und verstanden wird – in immer neuen Bedeutungsschichten, die der Künstler anbietet.

In *The Fairytale Recordings*, Saâdane Afif unfolds a multi-layered web of sound, language, performance and object. The work, which was conceived as both an installation and a one time performance, is characteristic of Afif's conceptual approach: He transfers existing objects into new contexts, shifts their meanings, stimulates the creative collaboration of others and, in doing so, makes processes of reflection and reception themselves part of the artwork.

The eight vases were created in collaboration with the porcelain manufacturer Nymphenburg, whereas a Berlin fashion label created the design for the figure on the lids. Saâdane Afif asked artist friends to write lyrics for each vase. The title and other details are noted on the rims of the lids. The work was inaugurated with a

performance on April 17, 2019: Singer Katharina Schrade interpreted all eight songs. Before the start of each song, the lid of a vase was removed, and Schrade, in the costume and posture of the lid figure, named the title before she began to sing. She slowly approached the open vase and sang the last words directly into it before it was sealed. Thus the sung words are symbolically preserved in the vessels—for eternity.

Saâdane Afif accomplishes a subtle examination of the relationship between the original work and its interpretation as well as between creation and reception. The work cannot simply be explained, rather it opens up a space in which new meanings can constantly emerge. The audience is invited to actively participate in this process—by listening, observing and, above all, through its own interpretations that keep the work alive. The focus is less on what is visible and more on what is discussed and understood—in ever new layers of meaning offered by the artist.

NEVIN ALADAĞ

Van 1972

RAISE THE ROOF (VENICE EDITION), 2017

HD Video, 8:24 Min.

FH 464/2022-17

Sammlung KiCo 2022

STILETTO, WOMAN OF THE GHETTO, 8:24 MIN, 2017

Abdruck auf Kupferplatte, Holzrahmen / Heel imprint on copper, wooden frame

G 19355

Schenkung der Künstlerin / Donation of the artist 2022

STILETTO, DRUNK IN LOVE, 6:21 MIN, 2017

Abdruck auf Kupferplatte, Holzrahmen / Heel imprint on copper, wooden frame

FH 464/2022-4

Sammlung KiCo 2022

STILETTO, WILD WORLD, 3:08 MIN, 2017

Abdruck auf Kupferplatte, Holzrahmen / Heel imprint on copper, wooden frame

FH 464/2022-5

Sammlung KiCo 2022

STILETTO, STILETTO PUMPS, 3:23 MIN, 2017

Abdruck auf Kupferplatte, Holzrahmen / Heel imprint on copper, wooden frame

FH 464/2022-6

Sammlung KiCo 2022

Der Film zeigt die Wiederholung einer Performance, die Nevin Aladağ erstmals 2007 auf einem Dach im ehemaligen Grenzbereich zwischen West- und Ostberlin aufführte – einem Ort, der früher als Patrouillenweg der Grenzsoldaten diente. Für die Venedig Biennale 2017 inszenierte sie *Raise the Roof* erneut. In der Performance bewegen sich die Tänzerinnen jeweils allein zu einem Song, den nur sie über Kopfhörer hören. Dabei bohren sie mit ihren Stiletto-Absätzen rhythmisch in Kupferplatten, die als individuelle Tanzflächen fungieren. Jede Tänzerin trägt ein T-Shirt, das Titel und Dauer ihres Songs anzeigt.

Nevin Aladağ nimmt sich oft den öffentlichen Raum als Bühne und bespielt ihn mit Klängen, die für sie politische und gesellschaftliche Bedeutungen tragen. In ihren Arbeiten thematisiert sie Freiheit, Selbstermächtigung, kulturelle Zugehörigkeit und weiblichen Widerstand – Aspekte, die in der Musik und den Bewegungen ihrer Performerinnen lebendig werden.

The film shows the repetition of a performance that Nevin Aladağ first staged in 2007 on a roof in the former border area between West and East Berlin—a place that used to serve as a patrol route for border guards. She staged *Raise the Roof* again for the 2017 Venice Biennale. In the performance, the dancers move alone to a song that only they can hear through headphones. They rhythmically dig their stiletto heels into

copper plates, which serve as individual dance floors. Each dancer wears a T-shirt displaying the title and duration of her song.

Nevin Aladağ often uses public space as a stage and plays on it with sounds that carry political and social meanings for her. In her works, she addresses freedom, self-empowerment, cultural affiliation and female resistance—aspects that come to life in the music and movements of her performers.

HAROLD ANCART
Brüssel 1980

UNTITLED, 2017
Öl, Farbstift auf Papier auf Pressspan / Oil, colored pencil on paper on pressboard
G 19032
Schenkung / Donation Thorsten Eimuth 2017

Harold Ancarts Malerei bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen kontrollierter Komposition und gestischem Impuls. Mit leuchtenden Farben, expressiver Formensprache und eigensinnigem Bildaufbau erschafft Ancart Welten, die fern und vertraut zugleich wirken.

Im Zentrum stehen immer wieder Landschaftsmotive – Berge, Wälder, Ozeane. Doch was nach Natureindruck aussieht, entzieht sich einer eindeutigen Lesart. Ancart interessiert sich weniger für die äußere Realität als vielmehr für innere Erlebnisräume, die sich uns durch unser Sehen eröffnen. Seine Bilder sind Projektionsflächen, imaginäre Orte, die zwischen Erinnerung und Vorstellung schweben.

Typisch für seine Malweise ist der pastose Auftrag von Öl auf Papier oder Leinwand, wobei die physische Präsenz der Farbe spürbar ist. Gleichzeitig nutzt er die Offenheit des Bildträgers, um Leerräume zu schaffen, die den Blick ins Offene, Uneindeutige lenken. Ancarts Werk erreicht trotz seiner formalen Einfachheit eine große emotionale und atmosphärische Tiefe. Es fordert sein Publikum auf, sich einzulassen auf das Unbestimmte, das Schweben zwischen Realität und Fiktion.

Harold Ancart's painting moves in a field of tension between figuration and abstraction, between controlled composition and gestural impulse. With bright colors, an expressive formal language and an idiosyncratic pictorial structure, Ancart creates worlds that seem both distant and familiar at the same time.

The focus is always on landscape motifs—mountains, forests, oceans. But what looks like an impression of nature defies a clear interpretation. Ancart is less interested in external reality than in the inner spaces of experience that open up to us through our vision. His paintings are projection surfaces, imaginary places that hover between memory and imagination.

Typical of his painting style is the impasto application of oil on paper or canvas, whereby the physical presence of the paint is palpable. At the same time, he uses the openness of the picture support to create empty spaces that draw the eye into the open, the ambiguous. Despite its formal simplicity, Ancart's work achieves great emotional and atmospheric depth. It invites its audience to engage with the indeterminate, the hovering between reality and fiction

TOLIA ASTAKHISHVILI
Tbilissi 1974

RIBS AND RIBBONS, 2023
Sanguine, Pappmaché, Gips, Öl, Bleistift, Gipskarton / Sanguine, papier mâché, plaster, oil, pencil, drywall
FVL 51
Erworben durch den Förderverein Lenbachhaus e.V. 2024, mit großzügiger Unterstützung durch Gabriel und Renate Mayer

RELIEF FROM BOREDOM, 2023
Gips, Gipskarton, Sanguine, Pappmaché, Öl, Bleistift / Plaster, papier mâché, sanguine, oil, pencil
FVL 52
Erworben durch den Förderverein Lenbachhaus e.V. 2024, mit großzügiger Unterstützung durch Gabriel und Renate Mayer

Tolia Astakhishvilis Werk ist eine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und dessen Verletzlichkeit und Vergänglichkeit. Ihre Objekte balancieren zwischen Skulptur, Malerei und Zeichnung und stehen meist im Spannungsfeld zwischen Zerfall und Erneuerung. Physische Grenzen einerseits und innere Welten anderseits sind Bildthemen, die sich konkret vor unseren Augen manifestieren: Die hier gezeigten Werke sind äußerst schwere Objekte, die jedoch durch ihre reduzierte Farbigkeit und das feine Lineament beinahe schwerelos wirken und nur wie ein sich entfernendes Echo auf die Spuren menschlichen Lebens hinweisen.

Tolia Astakhishvili's work is an exploration of the human body, its vulnerability and transience. Her objects oscillate between sculpture, painting and drawing, and are usually typically influenced by opposing forces of decay and renewal. Physical boundaries on the one hand and inner worlds on the other are pictorial themes that manifest themselves concretely before our eyes: The works shown here are extremely heavy objects, but they appear almost weightless due to their reduced coloring and fine lineaments, they only hint at the traces of human life like a receding echo.

LEILAH BABIRYE
Kampala 1985

SSEMAKADDE FROM THE KUCHU NJOVU (ELEPHANT) CLAN, 2025
Glasierte Keramik, verbranntes Holz, Fahrradreifen, Schlauch / Glazed ceramic,
burnt wood, bicycle tyre inner tubes
FH 464/2025-12
Sammlung KiCo 2025

TULI MUKWANO (WE ARE IN LOVE) IV, 2025
Glasierte Keramik, Fahrradreifen, Schlauch, Ketten / Glazed ceramic, bicycle tyre
inner tubes, chains
FH 464/2025-13
Sammlung KiCo 2025

Sprache und Geschichte bilden die Grundlage für Leilah Babiryes Werk. Ihre Skulpturen leben von einer Neubesetzung und Vereinnahmung von Begriffen und Zuordnungen, mit denen sie bestehende Narrative hinterfragt und transformiert. Die Künstlerin verarbeitet in ihrer Praxis ihre persönliche Biografie, insbesondere ihre Erfahrungen mit Homophobie und der Anti-LGBTQ+ Gesetzgebung in Uganda, die sie zur Flucht in die USA zwang. Babirye kombiniert Materialien wie Keramik, Metall, gefundene Objekte sowie handgeschnitztes oder bearbeitetes Holz miteinander. Dabei integriert sie Elemente traditioneller west- und zentralafrikanischer Ikonografie und setzt sie in einen zeitgenössischen Kontext. Ihre Skulpturen zeigen sowohl reale als auch fiktive Porträts der queeren Gemeinschaft auf dem afrikanischen Kontinent sowie ihrer neuen Heimat in den USA. Sie repräsentieren eine stetig wachsende LGBTQ+ Wahlfamilie, die durch Solidarität und Vielfalt verbunden ist.

Mit ihren Skulpturen thematisiert Babirye die Ausgrenzung, der queere Menschen oft ausgesetzt sind, und zugleich feiert sie die Sichtbarkeit, die Schönheit und Würde dieser Gemeinschaft. Ein zentrales Interesse der Künstlerin gilt dem Begriff des Grotesken, der nicht nur kunsthistorisch bedeutend ist, sondern auch den Dualismus zwischen Abstoßendem und Schönem beinhaltet. Diese Spannung spiegelt sich in vielen Details ihrer Skulpturen wider: So kontrastieren glasierte Keramiken mit abgenutzten Fahrradketten und -schläuchen, während überlebensgroße organische Formen das Publikum sowohl einschüchtern als auch Neugierde wecken.

Leilah Babirye vereint in ihrem Werk Tradition, Geschichte und persönliche Erlebnisse zu einer kraftvollen Verbindung. Der Einsatz unterschiedlichster Materialien und deren künstlerischer Eigenwert ist ein Ausdruck von Resilienz, Vielfalt und der Schönheit im vermeintlich Wertlosen.

Language and history form the basis of Leilah Babirye's work. Her sculptures rely on a reinterpretation and appropriation of concepts and classifications, which she uses to question and transform existing narratives. In her practice, the artist deals with her personal biography, in particular her experiences with homophobia and anti-LGBTQ+ legislation in Uganda, which forced her to flee to the US. Babirye combines materials such as ceramics, metal, found objects, and hand-carved or sculpted wood. In doing so, she integrates elements of traditional West and Central African iconography and

places them in a contemporary context. Her sculptures are both real and fictional portraits of the queer community on the African continent and in her new home in the USA. They represent a growing LGBTQ+ adopted family united by solidarity and diversity.

With her sculptures, Babirye addresses the marginalization that queer people often face, at the same time she celebrates the visibility, beauty, and dignity of this community. One of the artist's central interests is the concept of the grotesque, which is not only significant in art history, but also encompasses the dualism between the repulsive and the beautiful. This tension is reflected in many details of her sculptures: glazed ceramics contrast with worn bicycle chains and inner tubes, while larger-than-life organic forms both intimidate and intrigue the audience.

Leilah Babirye combines tradition, history, and personal experiences to form a powerful whole. The use of a wide variety of materials with their intrinsic artistic value can be read as an expression of resilience, diversity, and beauty in the seemingly worthless.

CANA BILIR-MEIER
München 1986

GRAMMATIKHEFT, 2018
Druck und Bleistift auf Papier / Print and pencil on paper
G 19328
Erworben / Acquired 2021

SEMRA ERTAN, 2013
Video, 7:30 Min.
G 19327
Erworben / Acquired 2021

Cana Bilir-Meier verhandelt in ihrem Werk Fragen von Zugehörigkeit, Erinnerung, Migration und strukturellem Rassismus. Sie entwickelt Installationen, Filme und Archivarbeiten, die sich mit migrantischen Biografien und Geschichten einer diversen Gesellschaft auseinandersetzen. Dabei verbindet sie oftmals persönliche Familiengeschichte mit gesellschaftlicher Analyse sowie mit historischen und zeitgenössischen politischen Prozessen und deren Widerhall in den Medien.

Ein zentrales Werk ist ihr Film *Semra Ertan*, der an die gleichnamige Schriftstellerin, Aktivistin und Arbeitsmigrantin erinnert. Der Film basiert auf Ertans Gedichten und Texten, die Cana Bilir-Meier aus privaten wie öffentlichen Archiven rekonstruierte. Sie schuf damit ein poetisch-dokumentarisches Porträt, das sich der offiziellen Erzählung entzieht und migrantische Erinnerung als politischen, widerständigen Akt begreift.

Ein weiterer persönlicher und zugleich gesellschaftlich aufgeladener Bezugspunkt in Bilir-Meiers Arbeit ist das *Grammatikheft* ihrer Mutter Zühal Bilir, die in den 1970er Jahren als Tochter sogenannter Gastarbeiter*innen bzw. Arbeitsmigrant*innen nach Deutschland kam. Die handschriftlichen Deutschübungen, sorgfältig ausgefüllt und korrigiert, zeugen von ihrem alltäglichen Leben, aber auch ihren Herausforderungen, Träumen und Sehnsüchten. Obwohl sie durch den Spracherwerb Halt fand, beschreibt sie sich selbst als Passagierin im neuen Land: in Deutschland. In Bilir-Meiers künstlerischer Auseinandersetzung werden diese Hefte zu politischen Dokumenten. Sie sind kritische Zeugnisse eines Bildungssystems, das Integration forderte, aber Teilhabe oft verweigerte.

Cana Bilir-Meier entwirft eine vielschichtige Geschichtsschreibung: subjektiv und fragmentarisch – und gerade dadurch politisch wirksam. Ihre Arbeiten bezeugen eine Konstruktion von Erinnerung und Geschichte, verweigern sich jedoch einer festgeschriebenen, abgeschlossenen Vergangenheit. Es geht Bilir-Meier um gesamtgesellschaftliche Fragen: Wer hat die Macht zu sprechen und wer wird gehört?

In her work, Cana Bilir-Meier deals with questions of belonging, memory, migration and structural racism. She develops installations, films and archival works that deal with migrant biographies and repressed histories of a diverse society. In doing so,

she often combines personal family history with social analysis and historical and contemporary political processes and their resonance in the media.

A central work is her film *Semra Ertan*, which commemorates the writer, activist and migrant worker of the same name. The film is based on Ertan's poems and texts, which Cana Bilir-Meier reconstructed from private and public archives. She thus created a poetic-documentary portrait that defies the official narrative and understands migrant memory as a political, resistant act.

Another personal and at the same time socially charged point of reference for Bilir-Meier's work is the *Grammar Exercise Book* of her mother Zühal Bilir, who came to Germany as the daughter of so-called migrant workers in the 1970s. The handwritten German-exercises, carefully filled in and corrected, bear witness to the everyday challenges, longings and dreams. Although she found stability through language acquisition, she describes herself as a passenger in her new country: Germany. In Bilir-Meier's artistic examination, these notebooks become political documents. They are critical testimonies to an education system that demanded integration but often denied participation.

Cana Bilir-Meier creates a multi-layered historiography: subjective and fragmentary—and precisely because of this, politically effective. Her works bear witness to a construction of memory and history, yet refuse to accept a fixed, closed past. Bilir-Meier is concerned with questions that affect society as a whole: What has the power to speak, and who is heard?

MEL BOCHNER
Pittsburgh 1940

WORKING DRAWINGS AND OTHER VISIBLE THINGS ON PAPER NOT
NECESSARILY MEANT TO BE VIEWED AS ART, 1966/2006

4 Aktenordner mit Textilüberzug, je 100 Fotokopien in Plastikhüllen / 4 file folders with
fabric covers, each containing 100 photocopies in plastic sleeves
G 18453/1-4
Erworben / Acquired 2006/2007

Die *Working Drawings* sind eines der Hauptwerke des Konzeptkünstlers Mel Bochner. Sein Ursprung lässt sich bis in das Jahr 1966 zurückverfolgen, als Bochner, damals Lehrer an der School of Visual Arts in New York, eine Ausstellung unter demselben Titel in der Visual Arts Gallery zeigte. Dafür bat Bochner verschiedene Künstler*innen wie Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Eva Hesse, Dan Graham, ihm Zeichnungen zur Verfügung zu stellen, die ihrer Meinung nach nicht unbedingt als Kunstwerke zu bezeichnen seien: Diese verschiedenenartigen *Working Drawings* fasste Bochner mit anonymem Material, wie zum Beispiel Seiten aus dem *Scientific American*, Projektberichten aus Architektur, Biologie, Mathematik in einem Ordner zusammen, nachdem er die einzelnen Zeichnungen und Schriftstücke mit Hilfe einer Xerox-Maschine auf eine einheitliche Größe kopiert hatte. Für die Ausstellung fertigte Bochner vier Exemplare des Ordners an und plazierte jeweils ein Exemplar auf einem 80 cm hohen Sockel, wodurch das Publikum gezwungen war, die Zeichnungs- und Textsammlung im Stehen anzuschauen. Wie für die Konzeptkunst üblich besitzt die Ausführung des Kunstwerks für Mel Bochner nur eine untergeordnete Bedeutung. Im Vordergrund steht vielmehr das gedankliche Konzept. Anstelle von fertig ausgearbeiteten Bildern und Skulpturen tritt die Sammlung der Skizzen und Schriftstücke. Ziel ist die „Entmaterialisierung“ des Kunstwerks und die stärkere Einbeziehung der Betrachtenden.

The *Working Drawings* are among conceptual artist Mel Bochner's major works. Their origins can be traced back to 1966, when Bochner, then a teacher at the School of Visual Arts in New York, presented an exhibition of the same title at the Visual Arts Gallery. For this exhibition, Bochner asked various artists such as Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Eva Hesse, Dan Graham, and others to provide him with drawings that, in their opinion, could not necessarily be described as works of art: Bochner compiled these diverse *Working Drawings* with anonymous material such as pages from the *Scientific American* and project reports from architecture, biology, and mathematics, in a folder after he had copied the individual drawings and documents to a uniform size using a Xerox machine. For the exhibition, Bochner made four copies of the folder and placed each one on an 80 cm high pedestal, forcing the audience to view the collection of drawings and texts while standing. As is typical in conceptual art, the execution of the artwork is of secondary importance to Mel Bochner. Rather the focus is on the intellectual concept. Sketches and writings replace finished paintings and sculptures. The aim is to "dematerialize" the artwork and involve the viewer more closely.

THEA DJORDJADZE
Tbilissi 1971

UNTITLED, 2017
Hinterglasmalerei auf Acrylglas, Aluminiumglasfarbe und -tinte / Reverse glass painting, aluminum glass paint and ink
FH 464/2017-9b
Sammlung KiCo 2017

UNTITLED, 2018
Holz, Gips, Öl, Tusche, Pigment / Wood, plaster, oil, ink, pigment
FH 464/2017-10
Sammlung KiCo 2017

UNTITLED, 2017
Stahl / Steel
FH 464/2017-9a
Sammlung KiCo 2017

In ihren zwei- und dreidimensionalen Arbeiten verbindet Thea Djordjadze gefundene und konstruierte Elemente zu intuitiven Arrangements. Dabei reicht ihr Materialspektrum vom Alltäglichen bis zum Besonderen, von rigiden Holz- und Stahlkonstruktionen zu weichen, amorphen Formen aus Gips, Textilien oder Schaumstoff. Die Objekte sind aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang gelöst und werden durch eine künstlerische Geste neu zusammengesetzt. Manche von ihnen tauchen – leicht verändert oder neu kombiniert – in verschiedenen Ausstellungen erneut auf und ziehen sich wie ein roter Faden durch Djordjadzes Werk.

Das formale Vokabular ihrer Stahlskulpturen und Hinterglasmalereien, deren Oberflächen spontan und zugleich intensiv mit Farbe bearbeitet sind, bewegt sich zwischen Referenzen an Architektur, Minimal Art und Konzeptkunst – bleibt aber stets auf der Ebene der Andeutung. Djordjadzes Arbeiten entziehen sich der etablierten Logik kunsthistorischer Lesbarkeit. Sie erschließen sich nicht vorrangig über Wissen, sondern sprechen auf einer sinnlich-intuitiven Ebene. So entsteht eine Atmosphäre, die sich nur schwer in Worte fassen lässt – und dennoch unmittelbar spürbar ist.

In her two- and three-dimensional works, Thea Djordjadze combines found and constructed elements to create intuitive arrangements. Her material spectrum ranges from the everyday to the extraordinary, from rigid wood and steel constructions to soft, amorphous forms made of plaster, textiles or foam. The objects are detached from their original functional context and are reassembled through an artistic gesture. Some of them reappear—slightly altered or recombinéd—in various exhibitions and run like a common thread through Djordjadze's work.

The formal vocabulary of her steel sculptures and reverse glass paintings, whose surfaces are spontaneously and at the same time intensively treated with color, moves between references to architecture, minimal art and conceptual art—but does

not go beyond suggestions. Djordjadze's works defy the established logic of art-historical legibility. They are not primarily accessible through knowledge, but speak on a sensual-intuitive level. This creates an atmosphere that is difficult to put into words—and yet is immediately noticeable.

SIMONE FATTAL
Damaskus 1942

DÉESSE PRÉHISTORIQUE, 2008
Steingut / Stoneware
G 19381
Erworben / Acquired 2022

Simone Fattal ist Bildhauerin und Malerin. Ihre oft archaisch wirkenden Figuren und Formen erinnern an antike Relikte, die fragile und zugleich widerständige Spuren von Erinnerung, Exil und kulturellem Erbe tragen. Fattals Materialwahl – insbesondere Ton und Stein – verweist auf die Ursprünglichkeit ihrer Themen: Migration, Mythos, Landschaft und das Überleben von Geschichte in Körpern und Dingen. Nach einem Philosophiestudium in Paris begann Fattal zunächst als Malerin in Beirut, bevor sie 1980 während des libanesischen Bürgerkriegs in die USA emigrierte. In Kalifornien gründete sie den Verlag Post-Apollo Press, der sich der experimentellen Literatur widmete. Hier veröffentlichte sie unter anderem literarische Werke von Etel Adnan, mit der sie über Jahrzehnte hinweg in einem intensiven künstlerischen und intellektuellen Austausch stand. Seit den 1990er Jahren konzentriert sich Fattal auf die bildende Kunst. Ihr Werk wurde international ausgestellt, unter anderem bei der Biennale in Venedig.

Simone Fattal is a sculptor and a painter. Her often archaic-looking figures and forms are reminiscent of ancient relics that bear fragile and at the same time resistant traces of memory, exile and cultural heritage. Fattal's choice of materials—particularly clay and stone—refers to the primordial character of her themes: Migration, myth, landscape and the survival of history in bodies and things. After studying philosophy in Paris, Fattal began working as a painter in Beirut before emigrating to the USA in 1980 during the Lebanese civil war. In California, she founded the publishing house Post-Apollo Press, which dedicated itself to experimental literature. Here she published literary works by Etel Adnan, among others, with whom she engaged in an intensive artistic and intellectual exchange for decades. Since the 1990s, Fattal has focused on the visual arts. Her work has been exhibited internationally, including at the Venice Biennale.

AMY FELDMAN
New Windsor 1981

COSMIC SWIRL, 2023
Acryl und Siebdruck auf Leinwand / Acrylic and silkscreen on canvas
G 19631
Schenkung der Künstlerin / Donation of the artist 2025

Amy Feldman ist Vertreterin einer jungen US-amerikanischen Malereiszene. Ihre abstrakten Kompositionen kreiert sie in einer für sie charakteristischen Formensprache aus geometrischer Strenge und organischer Fluidität. *Cosmic Swirl* zeigt ein Zusammenspiel aus digital wirkender Oberfläche, gestischer Malerei und reduzierter Farbpalette. Ohne Narration oder augenfällige Symbolik wirkt das Bildmotiv rätselhaft und vertraut zugleich. Bildraum, Oberfläche und dynamisch-bewegte Strichführung interagieren dergestalt miteinander, dass das Dargestellte sowohl flächig als auch dreidimensional-skulptural wirkt. Die Malerin scheint die Grenzen von Raum und Fläche erproben und – laut Bildtitel – bis in den kosmischen Raum hinein wirbeln zu wollen.

Amy Feldman is a representative of a young US American painting scene. The abstract compositions she creates feature a characteristic formal language combining geometric rigor with organic fluidity. *Cosmic Swirl* shows an interplay of a seemingly digital appearing surface, gestural painting, and a reduced color palette. Without narration or obvious symbolism, the image motif appears both enigmatic and familiar. The pictorial space, surface, and dynamic painting style interact in such a way that the depicted object appears both flat and three-dimensional. The painter seems to be testing the boundaries of space and surface and—according to the title of the painting—wants to swirl into cosmic space.

DAN FLAVIN
Jamaica, New York 1933 – Riverhead 1996

UNTITLED (TO VIRGINIA DWAN) 1, 1971
4 Leuchtstoffröhren / 4 fluorescent tubes
FVL 3
Erworben durch den Förderverein Lenbachhaus e.V. 1995

Dan Flavin gilt als Pionier der minimalistischen Lichtkunst. Mit Leuchtstoffröhren schuf er Räume aus Farbe und Licht, die sich auf das Wesentliche konzentrieren und eine kontemplative Präsenz entfalten. Sein Werk *untitled (to Virginia Dwan) 1* ist eine Hommage an die amerikanische Kunstsammlerin und Förderin Virginia Dwan. Die filigrane Anordnung von Lichtkörpern erzeugt eine klare, aber zugleich subtile Komposition, die Wahrnehmung und Raum verschiebt.

Flavins Arbeiten entfalten Bedeutung über das Sichtbare hinaus – ähnlich wie Sprache, die mehr vermitteln kann als nur Worte. Seine Lichtinstallationen sprechen in einer minimalistischen Formensprache, die Raum für Interpretation und Resonanz lässt. So verbinden sich Licht und Sprache als Systeme, die Bedeutung erzeugen, jedoch stets offen für die eigene Wahrnehmung bleiben.

Dan Flavin is considered a pioneer of minimalist light art. Using fluorescent tubes, he created spaces of color and light that are reduced to the essential and generate a contemplative presence. His work *untitled (to Virginia Dwan) 1* is a tribute to the American art collector and patron Virginia Dwan. The filigree arrangement of light bodies constitutes a clear yet subtle composition that shifts perception and space. Flavin's works unfold meaning beyond the visible—much like language, which can convey more than just words. His light installations speak a minimalist formal language that leaves room for interpretation and resonance. In this way, light and language combine as systems that create meaning but always leave room for our own perception.

ISA GENZKEN
Bad Oldesloe 1948

OHNE TITEL, 2005
Klebeband, Papier, Lack, Folie, Aluminium / Duct tape, paper, lacquer, foil, aluminum
FH 464/2006-2
Sammlung KiCo 2006

OHNE TITEL, 2005
Klebeband, Papier, Lack, Folie, Aluminium / Duct tape, paper, lacquer, foil, aluminum
FH 464/2006-3
Sammlung KiCo 2006

SOZIALE FASSADE, 2002
Holz, Metall, Metallfolie, Klebeband / Wood, metal, metal foil, duct tape
FH 464/2003-18
Sammlung KiCo 2003

SOZIALE FASSADE, 2002
Holz, Metall, Metallfolie, Klebeband / Wood, metal, metal foil, duct tape
FH 464/2003-19
Sammlung KiCo 2003

SOZIALE FASSADE, 2002
Holz, Metall, Metallfolie, Klebeband / Wood, metal, metal foil, duct tape
FH 464/2003-20
Sammlung KiCo 2003

SOZIALE FASSADE, 2002
Holz, Metall, Metallfolie, Klebeband / Wood, metal, metal foil, duct tape
FH 464/2003-21
Sammlung KiCo 2003

OHNE TITEL (FLUGZEUGFENSTER), 2005
Aluminium, Plexiglas, Lack / Aluminum, plexiglas, laquer
FH 464/2006-27
Sammlung KiCo 2006

Isa Genzkens vielseitiges Œuvre hat sich in 40 Jahren mit immer neuen Wendungen kontinuierlich weiterentwickelt. Für ihre collagierten Wandarbeiten *Ohne Titel* verwendete die Künstlerin Folien und Klebebänder mit spiegelnden, leuchtend bunten Oberflächen. Ihre *Sozialen Fassaden* beziehen sich auf die Stadt Berlin, in deren Mitte nach der Wende rasant ein neues Zentrum erschaffen wurde. Berlins neue Mitte steht beispielhaft für die Reproduktion eines internationalen urbanen Architekturstils. Mehr als an einer Kritik ist Genzken an einer utopischen Umformung unserer gegenwärtigen Lebenswelt interessiert.

In over forty years, Isa Genzken has built a diverse oeuvre; her art kept evolving as she continually added new twists. For her *Untitled* collages, Genzken works with

lacquer paints, foils and masking tapes with reflective and bright, colorful surfaces. Her *Soziale Fassaden* (Social Façades) refer to the city of Berlin, where a new center was rapidly built in the heart of the city after the fall of the Wall. Berlin's synthetic downtown exemplifies the reproduction of an international urban architectural style. Yet Genzken is less interested in a critique of our lifeworld than in recasting it as a utopian vision.

ISA GENZKEN
Bad Oldesloe 1948

PARAVENT, 1990
Beton mit Scharnieren / Concrete with hinges
KiCo 5
KiCo Stiftung 2009

Isa Genzkens Œuvre umfasst Bildhauerei, Malerei, Fotografie, Zeichnung, Collage und Film. Die Künstlerin arbeitet mit einer minimalistischen Formensprache und reflektiert kritisch die ästhetischen Konventionen ihres Umfelds. Die Architektur der Städte und die Produkte der Kultur- und Massenindustrie sind für Genzken unmittelbarer Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen. Mitte der 1980er Jahre begann sie, Architektur-Objekte zu konzipieren, und seit den 90er Jahren hat sie die Entwicklung der Bildhauerei maßgeblich beeinflusst. In ihren Skulpturen und modellhaften Objekten aus Beton und Gips befragt Genzken Grundbegriffe von Architektur und stiftet eine enge Verbindung zwischen Architektur und Mensch. Dabei zitiert sie einerseits die streng geometrischen Auf- und Grundrisse von Bauhausarchitektur und bezieht sich andererseits auf die Skulptur des frühen 20. Jahrhunderts.

Isa Genzken's oeuvre includes sculpture, painting, photography, drawing, collage, and film. The artist employs a minimalist formal vocabulary and offers critical reflections on the aesthetic conventions that govern her environment. Genzken reads urban architecture and products of the culture and consumer industries as immediate expressions of social developments. She first designed architectural objects in the mid-1980s and has been an influential innovator in the field of sculpture since the 1990s. Her sculptures and model-like objects made of concrete and plaster interrogate basic ideas of architecture and set it in close relation to the human being—quoting the rigorously geometric ground plans and elevations of Bauhaus architecture while also drawing on early twentieth-century sculpture.

ADRIAN GHENIE
Baia Mare 1977

OPERNPLATZ, 2014
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
G 19193
Schenkung / Donation Jan Fischer 2019

Adrian Ghenie, der unter dem autoritären Regime in Rumänien geboren wurde und aufwuchs bevor seine Familie 1995 nach Deutschland zog, setzt sich mit den dunklen Kapiteln der jüngeren Geschichte und traumatischen Erlebnissen von Unterdrückung und Gewalt auseinander. Seine Malerei oszilliert zwischen expressiver Gestik und detailreicher Wiedergabe historischer Ereignisse. Dieses Gemälde zeigt die unter dem nationalsozialistischen Regime geplante und inszenierte Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz, dem heutigen Bebelplatz. Ghenie stellt diesen Akt kultureller und intellektueller Vernichtung nicht als historische Dokumentation, sondern als alptraumhafte Vision dar. Durch gezielte Verfremdung mit dynamisch-verwischem Pinselstrich und flackerndem Helldunkel einer reduzierten Farbpalette erzeugt Ghenie eine visuelle Unruhe, die den Eindruck bewirkt, das Ereignis spiele sich in diesem Moment in höchster Dramatik vor unseren eigenen Augen ab. Somit zeigt er auch, dass die Bücherverbrennung nicht unbedingt ein abgeschlossenes Kapitel der Geschichte ist, sondern ein Geschehnis, dessen Schatten bis in unsere Gegenwart reichen. Wie ein Fanal ruft uns das Bild ins Bewusstsein, was jederzeit wieder beklemmende Aktualität werden könnte.

Adrian Ghenie, who was born and raised under the authoritarian regime in Romania before his family moved to Germany in 1995, deals with the dark chapters of recent history and traumatic experiences of oppression and violence. His painting oscillates between expressive gestures and detailed renditions of historical events. This painting depicts the book burning planned and staged by the Nazi regime on May 10, 1933, at Berlin's Opernplatz, now known as Bebelplatz. Ghenie presents this act of cultural and intellectual destruction not as historical documentation, but as a nightmarish vision. Through deliberate alienation with dynamically blurred brushstrokes and flickering chiaroscuro in a reduced color palette, Ghenie creates a visual turbulence that gives the impression that the event is unfolding before our eyes at this very dramatic moment. Thus he also shows that book burning is not necessarily a closed chapter in history, but an event whose shadow reaches into our present. Like a beacon, the image reminds us of something that could reach oppressive relevance once more at any moment.

ZVI GOLDSTEIN
Cluj 1947

NATURAL STATE, 1990

Eloxiertes und lackiertes Aluminium, Edelstahl, Novotex, Perspex, Elastikband,
Siebdruck, Papier / Anodized and lacquered aluminum, stainless steel, Novotex,
Perspex, elasticated strap, silkscreen, paper

G 19641

Schenkung des Künstlers / Donation of the artist 2025

Zvi Goldstein wurde in Rumänien als Sohn von Holocaust-Überlebenden geboren und wuchs in Israel auf. Er studierte 1966 bis 1969 in Jerusalem und 1969 bis 1972 in Mailand, wo er seine konzeptuelle Bildsprache entwickelte. Seine eigene Erfahrung von Entwurzelung, Migration und Identitätssuche liegt den meisten seiner Werke zugrunde. Oft arbeitet er mit Materialien und Symbolen, die verschiedene historische Schichten in sich tragen und diese miteinander verbinden. Darin spiegelt sich seine eigene biografische Erfahrung von kultureller Mehrsprachigkeit wider.

In den frühen 1970er Jahren war Goldstein als Student in Mailand aktiv in der Konzeptkunstszene Europas engagiert. Dort lernte er auch den älteren Mel Bochner kennen, der für ihn vorbildhaft war und dem er sogar beim Installieren seiner Werke in einer Ausstellung behilflich war. Zunehmend unzufrieden mit der Kunst der späten Moderne, wollte er die inhaltlichen Anliegen der zeitgenössischen Kunst in Richtung derjenigen Regionen lenken, die als Peripherien der westlichen Welt gelten. Er verließ daher 1978 Italien und zog nach Jerusalem, wo er eine Zwischenzone zwischen Europa und den Peripherien im Nahen Osten und Afrika sah und seinen künstlerischen und intellektuellen Mittelpunkt fand.

Er entwickelte eine künstlerische Strategie, die sich speziell auf Länder des Globalen Südens richtete. In skulpturalen Installationen verband er Objekte und Texte und griff dabei zunächst auf visuelle Anklänge an den russischen Konstruktivismus zurück – die erste Bewegung, die moderne Kunst von den Rändern Europas her beeinflusste. In seiner aktiven Reisetätigkeit zu hermetischen Klostergemeinschaften und Gesellschaften, die bis heute nur teilweise von der Moderne berührt sind, verankerte er einen wichtigen Strang zeitgenössischer Kunstpraxis außerhalb westlicher Kontexte. Innerhalb dieser Strategie lassen sich auch seine konzeptuellen Überlegungen zu *Natural State* verorten. In seinen eigenen Worten bedeutet das Werk für Goldstein eine „biografische wie auch kulturelle Abkehr vom Westen“.

Goldstein sieht den Staat als Versuch, die chaotische Natur durch Institutionen und Kontrolle zu beherrschen – etwa durch Grenzziehungen, Ressourcenkontrolle und Eingriffe in Lebensräume. Doch diese Macht bleibt unvollständig, denn die Natur widersetzt sich den Zwängen, etwa durch Pflanzenwachstum in Städten oder organische Formen in geplanten architektonischen Räumen. In einem konfliktreichen politischen Umfeld reflektiert Goldstein nicht nur die direkte Gewalt eines Staates, sondern auch dessen ideologische Macht, mit der dieser natürlich gewachsene Orte als Symbole für die Identität eines Landes nutzt.

Der Künstler beschäftigt sich mit der Frage, ob Natur zum Widerstand dient oder Teil des Staatsapparats wird, wenn Landschaften politisch genutzt werden. Sein Werk

fordert dazu auf, Natur nicht nur als Ressource zu sehen, sondern als aktive Akteurin, die staatliche Macht infrage stellt. Seine poetische, metaphorische Bildsprache öffnet Raum für Reflexion über Freiheit, Kontrolle und das Verhältnis zwischen menschlicher Ordnung und natürlicher Unordnung.

Zvi Goldstein was born in Romania to Holocaust survivors and grew up in Israel. He studied in Jerusalem from 1966 to 1969 and in Milan from 1969 to 1972, where he developed his conceptual visual language. His own experience of uprooting, migration, and the search for identity underlies most of his works. He often works with materials and symbols that carry different historical layers and connect them with each other. This reflects his own biographical experience of cultural multilingualism.

In the early 1970s, as a student in Milan, Goldstein was actively involved in the European conceptual art scene. There he also met the older Mel Bochner, who was a role model for him and whom he even helped install his works in an exhibition. However, increasingly dissatisfied with late modern art, he wanted to steer the content of contemporary art toward regions that he considered to be on the periphery of the Western world. He left Italy in 1978 and moved to Jerusalem, where he saw an intermediate zone between Europe and the peripheries of the Middle East and Africa and found his artistic and intellectual center.

He developed an artistic strategy that focused specifically on countries in the Global South. In sculptural installations, he combined objects and texts, initially drawing on visual references to Russian Constructivism—the first movement to influence modern art from the margins of Europe. Through his active travels to hermetic monastic communities and societies that have only been partially touched by modernity to this day, he anchored an important strand of contemporary art practice outside Western contexts. His conceptual reflections on *Natural State* can also be located within this strategy. In his own words, for Goldstein the work represents a “shift, biographical as well as cultural, away from the West”.

Goldstein sees the state as an attempt to control chaotic nature through institutions and control—for example, by drawing boundaries, controlling resources, and intervening in habitats. But this power remains incomplete, because nature resists constraints, for example through plant growth in cities or organic forms in planned architectural spaces. In a conflict-ridden political environment, Goldstein reflects not only on the direct violence of the state, but also on its ideological power, which it uses to exploit naturally grown places as symbols of the country's identity. The artist questions whether nature serves as resistance or becomes part of the state apparatus when landscapes are used politically. His work encourages us to see nature not only as a resource, but as an active agent that challenges state power. His poetic, metaphorical imagery opens up space for reflection on freedom, control, and the relationship between human order and natural disorder.

SHEELA GOWDA
Bhadrapathi 1957

SHIFTING GROUND, 2020
Granit, Klebeband / Granite, tape
G 19264
Erworben / Acquired 2020

Shifting Ground entstand 2012 in einer ersten Version als ortsspezifische Installation für die Kochi-Muziris Biennale in Kochi, Südindien. Sie besteht aus einer Vielzahl von Gewürzmahlsteinen – einst ein unentbehrliches Küchenutensil in traditionellen indischen Haushalten. Mit der Entwicklung des Landes hin zu globalisierter Industrie und Ökonomie verschwanden nach und nach das einfache Handwerk und der Gebrauch handbetriebenen (Küchen-)Geräts. Köch*innen sitzen nicht mehr auf dem Boden, um in mühsamer körperlicher Arbeit Gewürze zu mahlen, sondern Haushalte funktionieren mit modernen elektrischen Geräten. Gewürzmahlsteine verloren daher ihre Funktion und die Menschen entledigten sich der unbrauchbar gewordenen Geräte. Da die Steine jedoch als heilig erachtet wurden, hat man sie nicht zerstört oder vollständig entsorgt, sondern lediglich auf die Straße befördert und dort belassen. Sheela Gowda fand diese ausrangierten Steine auf den Straßen von Bengaluru. Als Relikte und Zeugnisse einer uralten Kultur und überkommenen Zeit stehen sie zugleich als Zeichen für die Verwandlung des städtischen Lebens im Speziellen und der indischen Gesellschaft im Allgemeinen.

Sheela Gowda präsentiert die Steine unbearbeitet in ihrer ursprünglichen Form und Beschaffenheit. Die Bewegung der bis zu 250 kg schweren Granitblöcke vom Hausinneren in den öffentlichen Raum wurde von der Künstlerin nachvollzogen, als sie diese von den Straßen Bengalurus nach Kochi beförderte. Kochi war seit dem 14. bis ins frühe 20. Jahrhundert der bedeutendste Hafen an der indischen Südwestküste für den Gewürzhandel mit China und dem Nahen Osten. Für unsere Ausstellung sind die Steine erneut gereist, diesmal in Schiffscontainern von Indien nach Europa, womit sie selbst zu grenzüberschreitender Transport- und Zollware wurden. Die weißen Gitternetzlinien auf dem Boden bilden eine abstrahierte Karte von Handelswegen und Reminiszenz an die Transportwege, die die Steine ebenso wie einst die Gewürze als wertvolle Handelsgüter zurückgelegt haben.

A first version of *Shifting Ground* was created in 2012 as a site-specific installation for the Kochi-Muziris Biennale in Kochi, South India. It consists of a large number of spice grinding stones—once an indispensable kitchen utensil in traditional Indian households. With the country's development towards globalized industry and economy, simple craftsmanship and the use of hand-operated (kitchen) utensils gradually disappeared. Cooks no longer sit on the floor to grind spices in laborious physical work, but households function with modern electrical appliances. Spice millstones therefore lost their function and people got rid of these appliances, that had become useless. However, as the stones were considered sacred, they were not destroyed or completely disposed of, but simply transported to the street and left there. Sheela Gowda found these discarded stones on the streets of Bengaluru. As relicts and testimonies of an ancient culture and time gone by, they also stand as a symbol of the transformation, of urban life in particular, and Indian society in general.

Sheela Gowda presents the stones untreated, in their original form and condition. The movement of the granite blocks weighing up to 250 kg from inside the house to the public space was reenacted by the artist when she transported them from the streets of Bengaluru to Kochi. From the 14th to the early 20th century, Kochi was the most important harbor on the southwest coast of India for the spice trade with China and the Middle East. For our exhibition, the stones traveled again, this time in shipping containers from India to Europe, which made them cross-border-transport and customs goods. The white grid lines on the floor form an abstract map of trade routes and function as a reminder of the transportation routes that the stones, like the spices, once took as valuable trade goods.

GIORGIO GRIFFA

Turin 1936

LINEE ORIZZONTALI, 1968

Tusche auf Leinwand / Indian ink on canvas

G 19490

Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

Giorgio Griffa ist ein wichtiger Vertreter moderner Malerei in Italien und stand der Arte Povera Bewegung nahe. Seine Bilder entstehen immer auf ungrundierter Leinwand und bleiben ungerahmt. Griffa arbeitet mit reduzierter Farbpalette und begrenztem Formenrepertoire. Er entwickelte seine Malerei aus der Bewegung des Informel heraus – einer Stilrichtung abstrakter Kunst, die wörtlich „formlos“ bedeutet. Der Begriff bezieht sich auf die reine Geste der malenden Hand, ohne eine gezielte Form herstellen zu wollen. Griffa ließ in diesem Sinne die Malerei als Interaktion zwischen sich als Maler und seinem Werk entstehen – eine freie Form, die gewissermaßen automatisch als eine innere Notwendigkeit aus ihm heraus entsteht. Mit diesen Linien strukturiert er den Bildraum und verleiht ihm einen Rhythmus. Die Linien wirken auch wie eine Partitur für den Bildraum, der auf der Leinwand entsteht. Für Griffa spielt darüber hinaus die Zeit eine Rolle, die beim Malen vergeht, ähnlich wie beim Hören von Musik. Eine Form also, die sich mit dem und durch das Fließen der Zeit manifestiert.

Giorgio Griffa is an important representative of modern painting in Italy, and he was close to the Arte Povera movement. His paintings are always created on unprimed canvas and remain unframed. Griffa works with a reduced color palette and a limited repertoire of forms. He developed his painting in the context of the Informel movement—a style of abstract art that literally means "formless." The term refers to the pure gesture of the painting hand, not wanting to produce a specific form. In this sense, Griffa let painting evolve as a form of interaction between himself as a painter and his work—a free form that, in a sense, arises automatically from an inner necessity. With these lines he structures the pictorial space and gives it rhythm. The lines also act as a score for the pictorial space that is being constituted on the canvas. For Griffa, moreover, time plays a role in the process of painting, much like listening to music. A form, then, that manifests itself with and through the flow of time.

PHILIPP GUFLER
Augsburg 1989

BODY/TEXT (URNINGE IM FRÜHLING), 2024

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

G 19606

Erworben / Acquired 2024

PERLGLANZ PYRISMA MAGENTA ORASOL ROT 395, 2018

Siebdruck auf Spiegel / Silkscreen on mirror

G 19255

Schenkung / Donation Mathias Pschorr-Stiftung 2021

Philipp Guflers Installation ist eine Auseinandersetzung mit historischen und aktuellen Konzepten gesellschaftlicher Normierung und kollektiver wie individueller Identität. Ihr Titel verweist auf den Begriff „Urnning“, der im 19. Jahrhundert von dem Juristen Karl Heinrich Ulrichs geprägt wurde und eine frühe Bezeichnung für homosexuelle Männer war, bevor von „Homosexualität“ gesprochen wurde. Damit verbindet Gufler biografisches und historisches Material queerer Geschichte mit einer sehr persönlichen, künstlerischen Untersuchung von Erinnerung und Sichtbarkeit.

Wie häufig in seiner Arbeit verwendet er transparenten Siebdruck auf Stoffen wie Chiffon oder Tüll, die er auf Rahmen spannt. Die Materialien sind leicht, durchscheinend und beweglich und werden zu Trägern von Erinnerung; sie vermitteln Fragilität aber zugleich auch körperliche Präsenz. Auf den Stoffen erscheinen Porträts, Archivbilder oder Textfragmente, die sich je nach Lichtsituation, Perspektive oder Bewegung der Betrachtenden verändern. Damit entzieht sich die Installation bewusst einer eindeutigen Lesart. Vielmehr verschränken sich darin künstlerische Form und queere Erinnerung zu einer ästhetischen Praxis, die nicht nur sichtbar macht, was lange verdrängt oder unsichtbar gehalten wurde, sondern der Künstler macht damit auch alternative Formen von Geschichte und Identität erfahrbar. Es entsteht ein schwebender, poetischer Raum zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Philipp Gufler's installation is an examination of historical and current concepts of social standardization, and collective and individual identity. Its title refers to the term "Urnning," which was coined in the 19th century by the lawyer Karl Heinrich Ulrichs as a term for homosexual men before the term "homosexuality" was brought into use. Gufler thus combines biographical and historical material of queer history with a very personal, artistic investigation of memory and visibility.

As is often the case in his work, he uses transparent screen printing on fabrics such as chiffon or tulle, which he stretches onto frames. The materials are light, translucent and flexible and become carriers of memory; they convey fragility but also physical presence. Portraits, archive images or fragments of text appear on the fabrics, which change depending on the lighting situation, perspective or movement of the viewer. The installation thus deliberately eludes a clear interpretation. Instead, artistic form and queer memory intertwine to create an aesthetic practice that not only

makes visible what has long been suppressed or kept invisible, but also allows the artist to make alternative forms of history and identity tangible. The result is a floating, poetic space between past and present.

SAMIA HALABY
Jerusalem 1936

PAINTING 7, 1987

Digitaler Film, programmiert auf Amiga Computer / Digital film, programmed on Amiga computer

G 19549/1

Erworben / Acquired 2023

SOUND PAINTING, 1986

Digitaler Film mit Ton, programmiert auf Amiga Computer / Digital film with sound, programmed on Amiga computer, 43:00 Min.

G 19550/1

Erworben / Acquired 2023

Samia Halaby überschreitet seit den 1960er Jahren die Grenzen zwischen Malerei, Klang und Technologie und schlägt Brücken zwischen Kunst und Wissenschaft. Als erste Frau wurde sie 1973 zur außerordentlichen Professorin an der Yale School of Art ernannt. In den 1980er Jahren erforschte sie begeistert den neuen Amiga-Computer, der ein breites Farbspektrum bereithielt. Dessen technische Möglichkeiten, verbunden mit ihrem Interesse für die geometrische Abstraktion islamischer Architektur des östlichen Mittelmeerraums, die sie bei Reisen in den 1960er Jahren studiert hatte, brachten sie zu dem Schluss, dass Technologie, visuelle Form und Klang nicht getrennt voneinander existieren müssen. Inspiriert von abstrakter Musik, Kybernetik und der aufkommenden Computerkunst experimentierte Halaby also früh mit der synästhetischen Verbindung von Klang und Bild.

So entstanden ihre *Sound Paintings*, die wie visuelle Partituren fungieren. Rhythmische Wiederholungen, Farbbewegungen und kompositorische Strukturen übernehmen die Eigenschaften von Musik. Farbe, Fläche und Linie verkörpern Töne als eine der Malerei gleichberechtigte künstlerische Sprache. Die Leinwand wird zum unendlich erweiterbaren Resonanzraum, und visuelle Rhythmisierung erzeugt ein Gefühl von klanglicher Bewegung. Sie arbeitet mit modularen Strukturen, die an musikalische Phrasen erinnern, und versteht geometrische Abstraktion nicht als starre Ordnung, sondern als dynamisches System.

Für Samia Halaby sind die frühen *Sound Paintings* nicht nur Ausdruck einer medienübergreifenden Ästhetik, sondern auch ein politisches Statement: Sie schlägt damit Alternativen zu westlich geprägten Kunstbegriffen vor und lässt Technologie, Improvisation und kulturelle Vermischung zentrale Rollen spielen.

Samia Halaby has been crossing the boundaries between painting, sound and technology since the 1960s, building bridges between art and science. In 1973, she was the first woman to be appointed associate professor at the Yale School of Art. In the 1980s, she enthusiastically explored the new Amiga computer, which offered a broad spectrum of colors. Its technical possibilities, combined with her interest in the geometric abstraction of Islamic architecture of the Eastern Mediterranean, which she had studied while traveling in the 1960s, led her to the conclusion that technology, visual form and sound need not exist separately. Inspired by abstract music,

cybernetics and the emergence of computer art, Halaby experimented early on with the synaesthetic combination of sound and image.

This gave rise to her *Sound Paintings*, which function as visual scores. Rhythmic repetitions, color movements and compositional structures take on the characteristics of music. Color, surface and line embody sounds as an artistic language equal to painting. The canvas becomes an infinitely expandable resonating space and visual rhythms create a sense of sonic movement. She works with modular structures reminiscent of musical phrases and understands geometric abstraction not as a rigid order but as a dynamic system.

For Samia Halaby, the early *Sound Paintings* are not only an expression of a cross-media aesthetic, but also a political statement: she proposes alternatives to Westernized concepts of art and allows technology, improvisation and cultural mixing to play central roles.

CANDIDA HÖFER
Eberswalde 1994

HAUS DER WIRTSCHAFT KÖLN, 1999
C-Print, gerahmt / C-print, framed
G 19495
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

HOTEL XANTEN, 1994
C-Print, gerahmt / C-print, framed
G 19496
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

RESTAURANT KÖLN, 1994
C-Print, gerahmt / C-print, framed
G 19497
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

In den 1990er Jahren entwickelte Candida Höfer ihre für sie typische Bildsprache: die präzise, technisch makellose Fotografie öffentlicher Innenräume – Bibliotheken, Museen, Theater, Archive –, menschenleer, symmetrisch und in absoluter Ruhe inszeniert. Die Fotografien sind keine bloßen Dokumentationen architektonischer Räume, sondern vielmehr stille Porträts kollektiver Identität. Jeder Raum erzählt von gesellschaftlicher Ordnung, kultureller Repräsentation und der Beziehung zwischen Mensch und Institution – auch wenn niemand zu sehen ist. Gerade in den Serien der 1990er Jahre zeigt sich eine strenge Konzentration auf Licht, Struktur und Komposition. Die Zentralperspektive, der Verzicht auf dramatisches Arrangement, die Neutralität des Blicks: All dies lässt die Orte nicht nur sichtbar, sondern lesbar werden. Es sind Bühnen des sozialen Gedächtnisses; Orte, an denen kollektive Geschichte gespeichert, Wissen vermittelt und Zugehörigkeit inszeniert wird. Mit großer formaler Strenge und zugleich feiner Sensibilität lässt Candida Höfer in diesen Arbeiten die Architektur für sich sprechen – und damit auch über Zeitgeschichte und Gesellschaft.

In the 1990s, Candida Höfer developed her unique visual language: precise, technically flawless photographs of public interiors—libraries, museums, theaters, archives—devoid of people, symmetrical, and staged in absolute tranquility. The photographs are not mere documentations of architectural spaces, but rather silent portraits of collective identity. Each space tells a story of social order, cultural representation, and the relationship between people and institutions—even when no one is visible. The series from the 1990s in particular reveal a strict focus on light, structure, and composition. The central perspective, the absence of dramatic arrangement, the neutrality of the gaze: all of this makes these places not only visible, but legible. They are stages of social memory; places where collective history is stored, knowledge is imparted, and belonging is staged. With great formal rigor and at the same time fine sensitivity, Candida Höfer lets the architecture speak for itself—and thus also about contemporary history and society.

JENNY HOLZER
Gallipolis 1950

UNTITLED (18 GERMAN LANGUAGE LED SIGNS), 1994
LED-Displays
G 17897
Erworben / Acquired 1995

Jenny Holzer nutzt Sprache als künstlerisches Medium und verwandelt Wörter in öffentliche Botschaften. Ihre *Truisms* sind kurze, prägnante Aussagen, die wie alltägliche, banale Wahrheiten klingen, dabei aber gesellschaftliche und politische Widersprüche sichtbar machen, z.B. „Protect me from what I want“. „Schütze mich vor dem, was ich will“. Die Texte erscheinen auf Leinwänden, LED-Anzeigen oder Projektionen und fordern das Publikum heraus, eingefahrene Denkmuster zu hinterfragen.

Sprache ist bei Holzer nicht nur Mittel der Kommunikation, sondern ein Werkzeug, um Machtverhältnisse zu reflektieren und zu destabilisieren. Ihre *Truisms* arbeiten mit der Ambivalenz zwischen Allgemeingültigkeit und Provokation. Sie sprechen alle an und zwingen zum Nachdenken. Die LEDs erscheinen wie Werbe-Anzeigetafeln und zeigen, wie Sprache im öffentlichen Raum Wirkung entfaltet und zu einem Instrument der politischen Kunst wird.

Jenny Holzer uses language as an artistic medium and transforms words into public messages. Her *Truisms* are short, concise statements that sound like everyday, banal truths, but at the same time make social and political contradictions visible, e.g. “Protect me from what I want.” The texts appear on screens, LED displays or as projections, and challenge the audience to question established thought patterns.

For Holzer, language is not only a means of communication, but also a tool for reflecting on and destabilizing power relations. Her *Truisms* work with the ambivalence between universality and provocation. They appeal to everyone and force people to think. The LEDs appear like advertising billboards and show how language can have an impact in public space and become an instrument of political art.

KAYA
Kerstin Brätsch | Hamburg 1979
Debo Eilers | Texas 1974

UNIT 3D [LAVA], 2017
Urethan, Pigment / Urethane, pigment
FH 464/2023-3
Sammlung KiCo 2023

UNIT 3D [DEVIMPORT], 2017
Harz, Emaille, Pigment / Resin, enamel, pigment
FH 464/2023-4
Sammlung KiCo 2023

UNIT 3D [DDEBARMA], 2017
Harz, Emaille, Pigment / Resin, enamel, pigment
FH 464/2023-5
Sammlung KiCo 2023

CATACOMB LAMP HAMILTON BEACH, 2022
LED Licht, Elektrokabel, Leder, Epoxid, Metall, Glasmalerei, Blattsilber / LED lights,
electrical wire, leather, epoxy, metal, glass paint, silver leaf
FH 464/2023-2
Sammlung KiCo 2023

KAYA PELLE / TESTE DI CALCIO, 2018
Leder, Ölfarbe, Epoxid, Aluminium, Mischtechnik / Leather, oil paint, epoxy,
aluminum, mixed media
FH 464/2023-6
Sammlung KiCo 2023

N.O. MADSKI WALL, 2017
Leder, Kunstleder, Ösen, Ölfarbe, Sprühfarbe, Faserstift, Pigment, LED, Aluminium /
Leather, synthetic leather, grommets, oil paint, spray paint, fiber-tippedpen, pigment,
LED, aluminum
FH 464/2023-1
Sammlung KiCo 2023

Die Malerin Kerstin Brätsch und der Bildhauer Debo Eilers arbeiten seit 2010 als das Duo KAYA. Sie verbinden in ihren gemeinsamen Werken Malerei und Skulptur und lassen die beiden Genres zu einem neuen Dritten verschmelzen. Die *UNIT 3D*-Serie steht dafür beispielhaft. Urethanbeschichtete Oberflächen sind mit Pigmenten, Emaille und Öl kombiniert, wodurch eine lebendige und dynamische Komposition entsteht. Die zweidimensionale Bildfläche mit einer Textur aus sichtbaren Pinselstrichen wird durch eingebettete und applizierte Fundstücke ins Dreidimensionale erweitert. Die lebendige Oberfläche lässt einen dynamisch-performativen Entstehungsprozess erahnen.

The painter Kerstin Brätsch and the sculptor Debo Eilers have been working as the artistic duo KAYA since 2010. In their joint works, they combine painting and sculpture and fuse the two genres to create a new, third genre. The *UNIT 3D* series is an example of this. Urethane-coated surfaces are combined with pigments, enamel and oil, creating a lively and dynamic composition. The two-dimensional picture surface with its texture of visible brushstrokes is expanded into the three-dimensional by embedded and applied found objects. The lively surface suggests a dynamic and performative process of creation.

ALEXANDER KLUGE
Halberstadt 1932

ONTIME / OFFTIME, 2024

Installation

In Kooperation mit / In cooperation with Swantje Grundler & Thomas Mayfried

FH 464/2025-1

Sammlung KiCo 2025

Alexander Kluge zählt zu den wichtigsten Figuren der Medienkultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Filmemacher, Fernsehproduzent und Autor verbindet er künstlerische Reflexion mit essayistischer Form. Seine Arbeiten folgen einer für ihn charakteristischen Montagetechnik, in der er scheinbar widersprüchliche Perspektiven, Zeiten und Stimmen nebeneinander präsentiert. Er möchte damit Komplexität sichtbar und erfahrbar machen. Mit seiner nicht-linearen Erzählstruktur eröffnet er Räume für alternative Sichtweisen. Dabei steht meist der Mensch im Zentrum als ein Individuum, das in den Widersprüchen der Geschichte seine Handlungsfähigkeit behauptet.

Mittels der Kamera als ein virtuelles Auge betreibt Kluge die mediale Konstruktion von Realität und bedient sich dafür historischer Ikonographie wie aber auch surrealer Einflechtungen, die uns als Betrachtenden oftmals erst auf den zweiten Blick irritierend erscheinen. Damit erzeugt Kluge eine Situation, die unsere Wahrnehmung destabilisieren und neu ordnen soll. Die einzelnen Teile dieser Installation fungieren wie ein fortlaufendes Gespräch zwischen Kluge und dem Publikum über Kunst, Theorie und politisches Bewusstsein.

Alexander Kluge is one of the most important figures in media culture in the second half of the 20th century. As a filmmaker, television producer and author, he combines artistic reflection with essayistic form. His works employ a characteristic montage technique, combining seemingly contradictory perspectives, times and voices side by side. His aim is to make complexity visible and tangible. With his non-linear narrative structure, he opens up spaces for alternative perspectives. The focus is usually on people as individuals who assert their agency in the contradictions of history.

Kluge uses the camera as a virtual eye to construct reality in the media, making use of historical iconography as well as surreal interweavings that often only appear irritating at second glance. Kluge thus creates a situation that is intended to destabilize and reorganize our perception. The individual parts of this installation function like an ongoing conversation between Kluge and the audience about art, theory and political awareness.

JIŘÍ KOVANDA
Prag 1953

DIPTYCH II, 1996
Dispersion auf Leinwand / Emulsion paint on canvas
G 19502
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

IN THE NAME OF TRADITION, 1994
Öl auf Holz / Oil on wood
G 19503
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

BEZ NÁZVU, 1993
Holz / Wood
G 19501
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

Jiří Kovanda ist ein bedeutender Vertreter der Konzeptkunst in Mitteleuropa. Seit den 1970er Jahren widmet er sich einem reduzierten künstlerischen Ausdruck, der sich durch alltägliche Materialien und subtil inszenierte Situationen auszeichnet. Seine Werke hinterfragen die Wahrnehmung und die Rolle der Betrachtenden und spielen oft mit den Grenzen zwischen Kunst und Leben. Kovandas minimalistische Interventionen lenken den Blick auf das Unscheinbare und regen dazu an, Gewohntes neu zu entdecken.

In den hier gezeigten Werken verstecken sich ironische Anspielungen auf die Kunstgeschichte: Farbkleckse auf Holzdielen lassen an den als beinahe sakral geltenden Ort des Ateliers eines „Malergenie“ denken. Das kleine Diptychon trägt den Titel einer Kunstform, die in früheren Epochen als Andachtsbild fungierte. Das Motiv spielt auf den Konstruktivismus an, einer streng gegenstandslosen Stilrichtung der Moderne. Ein simples *Bez názvu*, auf deutsch *Ohne Titel*, gilt einem gebogenen Stück Holz als Anspielung auf konzeptuelle oder minimalistische Kunstobjekte. Die Reduktion auf das Elementare und eine konsequente Formensprache lassen viel Raum für eigene Interpretation.

Jiří Kovanda is an important representative of conceptual art in Central Europe. Since the 1970s, he has devoted himself to a minimalist form of artistic expression featuring everyday materials and subtly staged situations. His works question the perception and the role of the viewer and often play with the boundaries between art and life. Kovanda's minimalist interventions draw attention to the inconspicuous and encourage us to rediscover the familiar.

The works shown here make ironic allusions to art history: splashes of paint on wooden floorboards evoke the almost sacred space of a genius painter's studio. The small diptych bears the title of an art form that served as a devotional image in earlier eras. The motif alludes to constructivism, a strictly non-representational style of modernism. A simple *Bez názvu*, or *Untitled* in English, refers to a curved piece of

wood as an allusion to conceptual or minimalist art objects. The reduction to the elementary and a consistent formal language leave plenty of room for interpretation.

GOSHKA MACUGA
Warschau 1967

THE GALLERIST, 2008
Verschiedene Materialien / Mixed media
G 19616
Schenkung der Künstlerin / Donation of the artist 2024

Goshka Macuga wirft Fragen nach dem Umgang mit Geschichte, Politik, Gesellschaft und kultureller Symbolik auf. Immer wieder thematisiert sie dabei auch die Strukturen und Machtverhältnisse im zeitgenössischen Kunstbetrieb. Ihre Skulptur *The Gallerist* ist ein augenzwinkerndes Beispiel dafür, dass die Beteiligten dieser Strukturen sich bestimmter Widersprüche nicht entziehen können. So braucht sie als Künstlerin den Kunstmarkt zum materiellen Überleben und ihr Galerist ist darauf angewiesen, Kunst zu verkaufen, um ihr als von ihm vertretener Künstlerin wiederum das Weiterarbeiten zu sichern. *The Gallerist* ist dargestellt wie Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* als Anspielung auf dessen wissenschaftlich-philosophisches Interesse an Kunst und Kunstgeschichte. Anders als die vergeistigte Rückenfigur bei Friedrich steht *The Gallerist* allerdings aktiv und frontal im Geschehen, scheint jedoch nur mühsam seine Balance zu halten; in seiner Hand ein Werk der bekannten Konzeptkünstlerin Katharina Fritsch. Damit zeigt Goshka Macuga ein Sinnbild für das oftmals mit Kunst verbundene Prekarität. Zugleich jedoch schafft sie eine liebevolle Hommage an ihren Galeristen und die von ihr geschätzte Künstlerkollegin.

Goshka Macuga raises questions about how we deal with history, politics, society, and cultural symbolism. She repeatedly addresses the structures and power relations in the contemporary art world. Her sculpture *The Gallerist* is a tongue-in-cheek example of how the people involved in these structures cannot escape certain contradictions. As an artist, she needs the art market to survive financially, and her gallerist depends on selling art to ensure that she, as the artist he represents, can continue her work. The figure of *The Gallerist* is depicted like Caspar David Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog* as an allusion to his scientific and philosophical interest in art and art history. Unlike Friedrich's spiritualized figure seen from behind, however, *The Gallerist* stands actively and frontally in the scenery but seems to be struggling to maintain his balance; in his hand he holds a work by the well-known conceptual artist Katharina Fritsch. Thus Goshka Macuga creates a symbol for the precariousness often associated with art. At the same time, however, she pays a loving tribute to her gallerist and her esteemed fellow artist.

NICK MAUSS
New York 1980

EPISODES

7 Spiegel mit Hinterglasmalerei / 7 mirrors, reverse glass painting

G 19324/1-7

Schenkung des Künstlers im Andenken an seine Mutter Isabell

Nick Mauss verbindet bildende Kunst mit Tanz, Performance und kuratorischer Praxis. In seinen Installationen kombiniert er Objekt, Zeichnung und häufig auch Text mit historischen Referenzen und schafft hybride, mehrdeutige Wahrnehmungsräume. *Episodes* besteht aus sieben Hinterglasmalereien, die an drei Wänden des Treppenhauses installiert sind. Die Spiegelflächen reflektieren nicht nur ihre Umgebung, sondern irritieren sie auch – durch Linien, Fragmente und Überlagerungen, die das Bild in Bewegung versetzen.

Für die Entstehung von *Episodes* spielte eine wenig bekannte Zusammenarbeit zwischen Martha Graham und George Balanchine aus dem Jahr 1959 eine Rolle – eine gemeinsame Choreografie mit Musik von Anton von Webern, die unter dem Titel *Episodes* aufgeführt wurde, jedoch nie als kohärentes Ganzes weitergeführt wurde. Graham und Balanchine vertraten mit modernem Ausdruckstanz einerseits und klassischem Ballett anderseits zwei unterschiedliche Tanzsprachen und entwickelten getrennte Teile für ihre jeweilige Kompagnie. Die fragile Verbindung ihrer Ansätze, das Nebeneinander von struktureller Form und expressiver Geste, bildet einen Hintergrund für Mauss' Installation. Der Künstler reflektiert nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich das Fragmentarische, das Unvollendete und das Nebeneinander verschiedener Ausdrucksformen. Die Spiegel sind keine neutralen Oberflächen – sie sind durchzogen von Spuren, Gesten und Brüchen. Wir selbst werden Teil der Arbeit, ohne uns jedoch vollständig in ihr erkennen zu können. *Episodes* ist zugleich Objekt, Bühne und Archiv – ein choreografieter Raum zwischen Kunstgeschichte, Körper und Blick. Wie die Tanzarbeit, auf die es verweist, bleibt auch dieses Werk offen, fragmentarisch und in Bewegung.

Nick Mauss combines visual art with dance, performance and curatorial practice. In his installations, he combines objects, drawings and often text with historical references, and thus creates hybrid, ambiguous spaces of perception. *Episodes* consists of seven reverse glass paintings installed on three walls of the staircase. The mirrored surfaces not only reflect their surroundings, but also irritate them—through lines, fragments and superimpositions that set the image in motion. A little-known collaboration between Martha Graham and George Balanchine from 1959 played a decisive role in the creation of *Episodes*—a joint choreography with music by Anton von Webern, which was performed under the title *Episodes* but never continued as a coherent whole. With modern expressive dance on the one hand and classical ballet on the other, Graham and Balanchine represented two different languages of dance and they developed separate parts for their respective companies. The fragile connection between their approaches, the juxtaposition of structural form and expressive gesture, forms a backdrop for Mauss' installation. The artist reflects not only visually, but also in terms of content, the fragmentary, the unfinished and the juxtaposition of different forms of expression. The mirrors are not

neutral surfaces—they are permeated by traces, gestures and breaks. We ourselves become part of the work, but without being able to fully recognize ourselves in it. *Episodes* is at once object, stage and archive—a choreographed space between art history, body and gaze. Like the dance work to which it refers, this visual artwork also remains open, fragmentary and in motion.

ROSEMARY MAYER
Ridgewood 1943 – 2014

HYPsipyle, 1973

Satin, Rayon, Nylon, Käsetuch, Nylonnetz, Band, Färbemittel, Holz, Acryl / Satin,
rayon, nylon, cheesecloth, nylon netting, ribbon, dyes, wood, acrylic paint

G 19287

Erworben / Acquired 2020

Rosemary Mayer war eine lange übersehene Stimme der feministischen Avantgarde im New York der 1970er Jahre. In ihren Skulpturen, Installationen und Zeichnungen verband sie Sprache, Farbe und Form zu einem vielschichtigen Geflecht aus Erinnerung, Mythologie und weiblicher Geschichte. Ihre Arbeiten folgen keiner klaren Ordnung, sondern wachsen, hängen, entfalten sich – wie Gedanken, Körper oder Texte, die sich nicht auf eine einzige, gefügte Form festlegen lassen. *Hypsipyle* gehört zu einer Reihe von Stoffskulpturen, die Mayer aus durchlässigen Textilien, Seilen, Holz und Draht entwickelte. Die fragile Konstruktion aus pastellfarbenen Tüchern scheint zu schweben, als würde sie sich der Schwerkraft widersetzen.

Rosemary Mayer führte zeitlebens einen produktiven Dialog über Sprache und Kunst mit ihrer Schwester, der Schriftstellerin Bernadette Mayer. Beide experimentierten mit Textfragmenten, Tagebuchformen, und subjektiver Chronologie. Während Bernadette mit Sprache arbeitete, als wäre sie Material, ließ Rosemary Wörter, Namen und Geschichten in ihre visuellen Werke einfließen – oft als handschriftliche Notizen, Widmungen oder Titel. In beider Werk wird Sprache zu einem Mittel, um gegen das Vergessen weiblicher Perspektiven und künstlerischer Erfahrungen anzuschreiben.

Hypsipyle ist nicht nur Skulptur, sondern zugleich Trägerin von Erinnerungen, ein visueller Gedankenimpuls und eine poetische Ausdrucksform. Die Skulptur erinnert an eine Zeit, in der sich Künstlerinnen neue Räume und Formen jenseits männlich dominierter Strukturen in der Kunstwelt schufen. Gleichzeitig verbildlicht sie, wie Sprache in der Kunst eine lebendige Rolle spielen kann.

Rosemary Mayer was a long overlooked proponent of feminist avant-garde practice in New York in the 1970s. In her sculptures, installations and drawings, she combined language, color, and form to create a multi-layered web of memory, mythology and female history. Her works do not follow a clear order, but grow, hang and unfold—like thoughts, bodies or texts that cannot be pinned down to a single, structured form. *Hypsipyle* is part of a series of fabric sculptures that Mayer developed from permeable textiles, ropes, wood and wire. The fragile construction made of pastel-colored cloth seems to float, as if it could defy gravity.

Throughout her life, Rosemary Mayer engaged in a productive dialog about language and art with her sister, the writer Bernadette Mayer. Both experimented with text fragments, diary forms and subjective chronology. While Bernadette worked with language as if it were material, Rosemary incorporated words, names and stories into her visual works—often as handwritten notes, dedications or titles. In both works,

language becomes a means of writing against the forgetting of female perspectives and artistic experiences.

Hypsipyle is not only a sculpture, but also a repository of memories, a visual thought impulse and a poetic form of expression. It recalls a time when female artists created new spaces and forms beyond male-dominated structures in the art world. At the same time, it illustrates how language can play a vital role in art.

MAŁGORZATA MIRGA-TAS
Zakopane 1978

OUT OF EGYPT (SERIES), 2021
Textil und Acryl auf Leinwand / Textile and acrylic on canvas
G 19520
Erworben / Acquired 2022

BIBI SERINA, 2025
Textil und Acryl auf Leinwand / Textile and acrylic on canvas
G 19642
Erworben / Acquired 2025

MIRI BABA, 2025
Textil und Acryl auf Leinwand / Textile and acrylic on canvas
G 19643
Erworben / Acquired 2025

Małgorzata Mirga-Tas studierte ursprünglich Bildhauerei, ist heute jedoch vor allem für ihre farbenfrohen Textilcollagen bekannt. Mit diesen Arbeiten hinterfragt sie stereotype Darstellungen der Rom*nja, indem sie Kleidungsstücke und Stoffe zu lebendigen Alltagsszenen zusammennäht, oft gemeinsam mit anderen Frauen. 2022 hat sie den polnischen Pavillon bei der Venedig Biennale gestaltet. Ihre Arbeit ist inspiriert von historischen Motiven und verbindet traditionelle mit zeitgenössischen Ausdrucksformen. Małgorzata Mirga-Tas ist Bergitka-Romni und wuchs in einer Rom*nja-Siedlung im polnischen Czarna Góra auf. Stereotype Bilder der Rom*nja, die seit dem 15. Jahrhundert als „fremd“ und „anders“ gelten, haben ihre Wurzeln in jahrhundertelanger Diskriminierung, Versklavung und Ausgrenzung. Rom*nja wurden gesellschaftlich ausgegrenzt, kriminalisiert und feminisiert – was im Holocaust gipfelte, bei dem über 500.000 Rom*nja ermordet wurden. Die Anerkennung dieses Völkermords erfolgte erst 1982.

Mirga-Tas legt als Feministin besonderen Wert auf das Zusammenkommen von Frauen verschiedener Generationen, die in ihren Textil-Motiven vertraute, soziale Rituale zeigen. Sie entwickelt eine politische Identität der Rom*nja, die Grenzen überschreitet und eine gemeinsame „Wir“-Perspektive schafft. In ihrer Serie *Out of Egypt* überarbeitete sie Radierungen des Künstlers Jacques Callot, der im 17. Jahrhundert Rom*nja stereotypisch als plündernde Gruppen darstellte. Auch der Titel verweist auf die Geschichte der Verunglimpfung: Callot vertrat die damals verbreitete Ansicht, Rom*nja stammten aus Ägypten – heute gilt ihr Ursprung in Indien als belegt.

Mirga-Tas entfernte höhnische Texte, veränderte die Größe und Technik der Bilder und gab den Figuren neue Würde und neues Leben. So stellte sie Geschichte wieder her und gewann das Narrativ über die Darstellung ihres Volkes zurück. Die Serie wurde unter anderem bei der documenta fifteen in Kassel gezeigt.

Małgorzata Mirga-Tas initially studied sculpture, but today she is best known for her colorful textile collages. In these works, she challenges stereotypical representations of Romani people by sewing together pieces of clothing and fabric to create vivid

scenes from everyday life, often in collaboration with other women. In 2022, she represented the Polish pavilion at the Venice Biennale. Her work is inspired by historical motifs and combines traditional and contemporary forms of expression. Małgorzata Mirga-Tas is a Bergitka Romani woman and grew up in a Romani settlement in Czarna Góra, Poland. Stereotypical images of Romani people, who have been considered “foreign” and “different” since the 15th century, have their roots in centuries of discrimination, enslavement, and exclusion. Romani people were socially marginalized, criminalized, and feminized—culminating in the Holocaust, when over 500000 Romani people were murdered. This genocide was not recognized until 1982.

As a feminist, Mirga-Tas attaches particular importance to bringing together women of different generations, whose familiar social rituals are reflected in her textile motifs. She develops a political identity for Romani women that transcends boundaries and creates a shared “we” perspective. In her series *Out of Egypt*, she reworked etchings by the artist Jacques Callot, who in the 17th century stereotypically depicted Romani people as thieving groups. The title also points to the 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 removed derisive texts, changed the size and technique of the images, and gave the figures new dignity and new life. In this way, she restored history and reclaimed the narrative about the representation of her people. The series was shown at documenta fifteen in Kassel, among others.

ROMÉO MIVEKANNIN
Bouaké 1986

HOMME INCONNU, C. 1830-1840, 2025
Acryl und Elixierbad auf Leinwand / Acrylic and elixir bath on canvas
G 19624
Erworben / Acquired 2025

Roméo Mivekannin setzt sich kritisch mit den Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts auseinander, insbesondere mit der eurozentristischen Konstruktion des sogenannten „Orient“. Dafür greift er bekannte Werke europäischer Maler wie Jean-Léon Gérôme und Eugène Delacroix auf, die eine orientalisierende Bildsprache entwickelten, in der der „Orient“ als Projektionsfläche für westliche Fantasien diente. Haremsszenen, Sklavinnen, opulente Stoffe und architektonische Kulissen wurden zu Symbolen einer vermeintlich fremden, exotischen und erotisierten Welt. Diese Darstellungen verschleierten nicht nur politische Realitäten, sondern schufen ein Bild vom „Anderen“, das die eigene Überlegenheit still legitimierte.

Indem Mivekannin diese Gemälde übermalt, verfremdet und häufig mit seinem eigenen Selbstporträt versieht, stört er diese Bildnarrative. Er ruft in Erinnerung, dass der „Orient“ in den Gemälden des 19. Jahrhunderts nie real war, sondern ein westliches Konstrukt. Dieses stellt er infrage, wenn er es mit seiner eigenen Geschichte als Künstler mit westafrikanischen Wurzeln, mit Erfahrungen von Migration, Identitätsverhandlungen und der Suche nach Sichtbarkeit jenseits stereotyper Repräsentation konfrontiert.

Die frei hängenden Leinwände entstehen auf alten Bettlaken, die Teil seiner künstlerischen Praxis sind. Die Laken werden mit Elixirbädern durchtränkt, die von Voodoo-Ritualen aus Benin inspiriert sind. Diese Praxis verleiht den Werken eine nicht sichtbare, aber doch tiefe materielle und spirituelle Resonanz.

Roméo Mivekannin critically examines the pictorial traditions of the 19th century, in particular the Eurocentric construction of the so-called “Orient.” To this end, he takes up well-known works by European painters such as Jean-Léon Gérôme and Eugène Delacroix, who developed an orientalist visual language in which the “Orient” served as a projection surface for Western fantasies. Harem scenes, female slaves, opulent fabrics and architectural backdrops became symbols of a supposedly foreign, exotic and eroticized world. These depictions not only concealed political realities, but also created an image of the “other” that quietly legitimized one's own superiority.

By overpainting these paintings, alienating them and often adding his own self-portrait, Mivekannin disturbs established pictorial narratives. He reminds us that the “Orient” in the paintings of the 19th century was never real, but a Western construct. He challenges this construct when he confronts it with his own history as an artist with West African roots, with experiences of migration, identity negotiations and the quest for visibility beyond stereotypical representation.

The free-hanging canvases are created on old bed sheets, the use of which is part of his artistic practice. The sheets are soaked in elixir baths inspired by voodoo rituals

from Benin. This practice lends the works an invisible yet profound material and spiritual resonance.

MATT MULLICAN
Santa Monica 1951

UNTITLED (SLEEPING CHILD), 1974

Holz, Kissen / Wood, pillow

G 18031

Erworben / Acquired 1999

Matt Mullican arbeitet stetig an einer Systematisierung seiner subjektiven Weltsicht. Hierbei gewinnt jedes seiner Werke paradigmatische Bedeutung im Zusammenhang mit seiner Vorstellung von Wirklichkeit. Grundlage dieses universalen Konzepts ist ein System von Zeichen, die Mullican einerseits aus unserer Alltagswelt übernommen, andererseits selbst erfunden hat; Zeichen der Orientierung, wie sie uns an öffentlichen Orten begegnen – Flughäfen, Bahnhöfen, Straßen, Städten –, an denen sich Menschen unterschiedlicher Herkunft und Sprachen ballen. Mullican nutzt dieses internationale Kommunikationssystem aus Zeichen und Symbolen zur Entwicklung von eigenen Modellen seiner persönlichen Kosmologie.

Das plastische Konzept von *Sleeping Child* bezeichnet eine weitere Ebene der Abstraktion vom realen Subjekt zum Zeichen, wobei der Künstler eine abbildhafte Darstellung des materiellen Objekts entwickelt hat. Es handelt sich um eine reduzierte Erscheinungsform, deren Zeichencharakter archetypische Gestaltmuster anspricht, die sich in der Vorstellung nur dann zu einem Bild fügen, wenn sie sich im Unterbewusstsein mit einer entsprechenden Erfahrung verbinden. Das heißt, die Wahrnehmung wird weniger durch die Realität des Sichtbaren als durch die Projektion subjektiver Erfahrungen bestimmt. Sie vermittelt unterschiedliche Arten von Beziehungen zu einem realen Gegenstand, in deren Zentrum die Schnittstelle liegt, an der das Subjektive und Objektive auseinandertreten.

Matt Mullican is constantly seeking to systematize his subjective view of the world. In doing so, each of his works takes on paradigmatic significance in relation to his conception of reality. The basis of this universal concept is a system of signs which Mullican took either from our everyday world or invented himself; signs of orientation, such as those we encounter in public places—airports, train stations, streets, cities—where people of different origins and languages come together. Mullican uses this international communication system of signs and symbols to develop his own models of his personal cosmology.

The sculptural concept of *Sleeping Child* denotes a further level of abstraction from the real subject to the sign. The artist has developed a pictorial representation of the material object. It is a reduced form of appearance whose sign character appeals to archetypal design patterns. Only when they tap into a corresponding experience in the subconscious can they coalesce into an image. In other words, perception is determined less by the reality of the visible than by the projection of subjective experiences. It conveys different types of relationships to a real object, at the center of which lies the intersection where the subjective and the objective diverge.

MARCEL ODENBACH
Köln 1953

HEIMAT 3, 2016
Fotokopie, Bleistift, Tinte auf Papier / Photocopy, pencil, ink on paper
FH 464/2017-40
Sammlung KiCo 2017

Marcel Odenbach erzählt uns mit seinen Videos und Collagen von Ereignissen der deutschen Geschichte und deren vielschichtigen Nachwirkungen. Im Fokus stehen die gesellschaftlichen und kulturellen Folgen des Nationalsozialismus sowie der deutschen Teilung. Seine Arbeiten machen die in der Gesellschaft verwurzelten Erinnerungen und Traumata sichtbar, die das kollektive Bewusstsein bis heute prägen. Mit einer eigenen visuellen Sprache erzählt Odenbach komplexe gesellschaftspolitische Themen neu. Er reflektiert zentrale Aspekte deutscher Identität – von den Schrecken der Naziherrschaft und des Holocaust bis zur persönlichen Familiengeschichte – und regt dazu an, sich verdrängten Erinnerungen zu stellen und sie neu zu verstehen.

Heimat 3 zeigt das Schlafzimmer des Bundeskanzlers im ehemaligen Regierungsbunker südlich von Bonn. Der Bunker wurde zwischen 1960 und 1972 heimlich im Tunnel einer nie fertiggestellten Eisenbahnstrecke gebaut. Er diente der Bundesregierung als Schutzraum und unterirdische Zentrale im Kriegsfall. Während des Zweiten Weltkriegs nutzten Rüstungsfirmen die Tunnelanlage, die mit einem Außenlager des Konzentrationslagers Buchenwald verbunden war. Im Kalten Krieg plante man 897 Büro- und 936 Schlafräume sowie eigene Wasserversorgung, Strom, Luftfilter und Vorräte für einen 30-tägigen Aufenthalt ohne Außenkontakt, um die Regierungssicherheit auch bei nuklearer Eskalation zu gewährleisten. Der Bunker wurde erstmals 1966 bei einer NATO-Übung genutzt, zuletzt 1989. 1997 gab die Bundesregierung ihn auf, da kein ziviles Nutzungskonzept gefunden wurde. Heute ist ein 200 Meter langer Abschnitt als Museum erhalten, die Dokumentationsstätte Regierungsbunker.

With his videos and collages, Marcel Odenbach tells us about events in German history and their complex aftermath. The focus is on the social and cultural consequences of National Socialism and the division of Germany. His works make visible the memories and traumas rooted in society that still shape the collective consciousness today. Odenbach uses his own visual language to retell complex socio-political themes. He reflects on central aspects of German identity—from the horrors of Nazi rule and the Holocaust to personal family history—and encourages us to confront repressed memories and understand them anew.

Heimat 3 shows the Federal Chancellor's bedroom in the former government bunker south of Bonn. The bunker was secretly built between 1960 and 1972 in the tunnel of a railroad line that was never completed. It was to serve the German government as a shelter and underground headquarters in the event of war. During the Second World War, arms manufacturing companies used the tunnel facility, which was connected to a satellite camp of the Buchenwald concentration camp. During the Cold War, 897 offices and 936 bedrooms were planned with their own water supply,

electricity, air filters and supplies for a 30-day stay without outside contact in order to guarantee government security even in the event of a nuclear escalation. The bunker was first used for a NATO exercise in 1966 and was last used in 1989. In 1997, the German government gave it up as no civilian utilization concept could be found. Today, a 200-metre-long section has been preserved as a museum, the Government Bunker Documentation Site.

MARCEL ODENBACH
Köln 1953

NEUANFANG, 2019
Collage, Fotokopien, Bleistift, Tinte auf Papier / Collage, photocopy, pencil, ink on paper
FH 464/2020-6
Sammlung KiCo 2020

Die Collage zeigt einen Blick in den Kanzlerbungalow in Bonn – Wohn- und Empfangsgebäude der Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland von 1964 bis 1999. Das von Bauhausarchitektur inspirierte Gebäude symbolisierte einen politischen Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg. Odenbachs Arbeit jedoch entlarvt diese vermeintliche Fortschrittlichkeit als brüchigen Erinnerungsraum: Das zunächst harmonisch wirkende Interieur offenbart bei genauerem Hinsehen zahlreiche Bildfragmente. So bestehen die Stuhlbezüge aus unzähligen Gesichtern, die Tapete setzt sich aus historischen Schriftdokumenten zusammen.

Der Bungalow wird hier nicht als Symbol eines klaren Neuanfangs gezeigt, sondern als ein vielschichtiger Ort, an dem die Vergangenheit in die Gegenwart hineinwirkt. Odenbach fordert uns auf, Geschichte als komplexen Prozess von Schichtungen und Sedimentierungen zu verstehen. Der Titel *Neuanfang* spielt bewusst mit dieser Ambivalenz: Wie neu kann ein Anfang sein, wenn die Verbindungen zur Vergangenheit – insbesondere die personellen und strukturellen Kontinuitäten zwischen der NS-Zeit und der jungen Bundesrepublik – nicht konsequent aufgearbeitet werden?

The collage entitled *New Beginning* shows a view of the Chancellor's Bungalow in Bonn—the residence and reception building of the Chancellors of the Federal Republic of Germany from 1964 to 1999. The building, which was inspired by Bauhaus architecture, symbolized a new political beginning after the Second World War. However, Odenbach's work exposes this supposed progressiveness as a fragile space of remembrance: on closer inspection, the initially harmonious-looking interior reveals numerous image fragments. The chair covers are made up of countless faces, the wallpaper is composed of historical documents.

The bungalow is not shown here as a symbol of a clear new beginning, but as a complex site where the past has an impact on the present. Odenbach challenges us to understand history as a complex process of layering and sedimentation. The title *New Beginning* deliberately plays with this ambivalence: how new can a beginning be if the connections to the past—in particular the personal and structural continuities between the Nazi era and the young Federal Republic—are not consistently dealt with?

MARCEL ODENBACH
Köln 1953

AS IF MEMORIES COULD DECEIVE ME, 1986
Video, 17:35 Min.
G 19118
Erworben / Acquired 2006

In diesem Film verbindet Marcel Odenbach dokumentarisches Material, Musik und persönliche Erinnerungen zu einem assoziativen Diskurs über deutsche Geschichte und Identität. Überblendungen von NS-Zeit, Nachkriegszeit, Volkstänzen und barocker Architektur entfalten sich wie Traumsequenzen und vermischen kollektive mit individuellen Erinnerungen.

Das Werk beginnt mit realistischen Szenen einer Orchesterprobe, deren dissonante Musik die Ambivalenz der gezeigten Geschichte symbolisiert. Odenbach selbst erscheint mit geschlossenen Augen am Klavier. Über Splitscreens und wechselnde Bildfolgen setzt der Film private Mythen und öffentliche Geschichte in Beziehung, indem er Bürgerliches, Offizielles und Autobiografisches miteinander verwebt. Mit Schnitt, Überblendung und Gegenüberstellung schafft Odenbach ein komplexes Bildgefüge, das das Politische als Wechselspiel zwischen strukturellen Zusammenhängen und individuellen Erfahrungen begreift. Die Klaviertastatur fungiert dabei als Metapher für die deutsche bürgerliche Tradition und bildet den Boden für eine Reflexion über kulturelle Identität.

Das „Geistertheater“ aus Archivfilmen und medialen Bildern – von Wagner-Opern über Hitlers Aufmärsche bis zu den Nürnberger Prozessen – wird ergänzt durch persönliche und kulturelle Symbole wie bayerische Volkstänze oder zeitgenössische Mode-Ikonografie. Odenbach zeichnet so eine Spur historischer und kultureller Exzesse nach und hinterfragt die Konstruktion deutscher Identität aus der Perspektive seiner eigenen bürgerlichen Herkunft.

In this film, Marcel Odenbach combines documentary material, music and personal memories to create an associative discourse on German history and identity. Cross-fades of the Nazi era, the post-war period, folk dances and baroque architecture unfold like dream sequences, mixing collective and individual memories.

The work begins with realistic scenes of an orchestra rehearsal, whose dissonant music symbolizes the ambivalence of the history shown. Odenbach himself appears at the piano with his eyes closed. Using split screens and alternating image sequences, the film relates private myths and public history by interweaving the bourgeois, the official and the autobiographical. By using editing, cross-fading and juxtaposition, Odenbach creates a complex visual framework that recognizes the political as an interplay between structural relations and individual experiences. The piano keyboard functions as a metaphor for the German bourgeois tradition and forms the basis for a reflection on cultural identity.

The “ghost theater” of archive films and media images—from Wagner operas to Hitler's parades to the Nuremberg Trials—is complemented by personal and cultural

symbols such as Bavarian folk dances or contemporary fashion iconography. Odenbach thus traces a trail of historical and cultural excesses, and questions the construction of German identity from the perspective of his own middle-class background.

ROMAN ONDAK
Žilina 1966

TORN SHOELACE, 2010
Installation
G 19566
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

Roman Ondaks konzeptuelle Kunst bewegt sich im Spannungsfeld von Alltag, Erinnerung und kollektiver Wahrnehmung. Mit subtilen Eingriffen in Räume, Objekte oder Situationen stellt er unsere Routinen und Erwartungen infrage. Ondaks Werke sind oft leise und fast unscheinbar und entfalten gerade dadurch ihre Wirkung. Er interessiert sich für die sozialen Choreografien des Lebens: das, was gesehen wird, und das, was übersehen wird. *Torn Shoelace* besteht aus einem einzelnen, abgenutzten Schnürsenkel, der scheinbar beiläufig an der Wand hängt. Kaum mehr als ein Fragment, verweist das Objekt auf das Alltägliche und Übersehene und öffnet Fragen: Wem gehörte dieser Schnürsenkel? Was ist geschehen? Ist er ein Zeugnis von Abwesenheit oder von Präsenz? Mit minimalen Mitteln aktiviert Ondak unsere Vorstellungskraft und stellt gewohnte Kontexte in Frage. *Torn Shoelace* ist weder Skulptur noch Fundstück im klassischen Sinn, sondern vielmehr ein Denkbild – feinfühlig und direkt, beiläufig und aufgeladen zugleich. Roman Ondak vertrat 2009 die Slowakei bei der Biennale in Venedig.

Roman Ondak's conceptual art moves in the field of tension between everyday life, memory and collective perception. With subtle interventions in spaces, objects or situations, he questions our routines and expectations. Ondak's works are often quiet and almost inconspicuous, which is precisely why they have such an impact. He is interested in the social choreographies of life: what is seen and what is overlooked. *Torn Shoelace* consists of a single, worn shoelace, hanging seemingly casually on the wall. Barely more than a fragment, the object refers to the everyday and the overlooked and opens up questions: Who did this shoelace belong to? What has happened? Is it a testimony to absence or presence? With minimal means, Ondak activates our imagination and questions familiar contexts. *Torn Shoelace* is neither a sculpture nor a found object in the classical sense, but rather a mental image—sensitive and direct, casual and charged at the same time. Roman Ondak represented Slovakia at the Venice Biennale in 2009.

ANRI SALA
Tirana 1974

NOCTURNES, 1999
Video, 11:28 Min.
G 19568
Schenkung / Donation Jörg Johnen 2023

Nocturnes, in Lille gedreht, ist das Porträt zweier Männer und ihrer Lebensgeschichten. Sie kennen sich nicht und sind sich nie begegnet. Im Film allerdings werden ihre beiden ungleichen Biografien so gegenübergestellt, dass Gemeinsamkeiten und Parallelen erahntbar werden. Denis, ein französischer Söldner, spricht mit großer Offenheit von seinem brutalen Training und seiner Rolle als Mörder. Er sollte militärische Schlüsselziele ausspähen und eliminieren. Jacques, Inhaber eines tropischen Aquariums und Sammler von Fischen, spricht über die raue Wirklichkeit seines Lebens als Autist zwischen unzähligen Fischen und Aquarien und den ständigen Zwängen seiner freiwillig-unfreiwilligen Obsession. Durch den Wechsel von einem Protagonisten zum anderen verdeutlicht der Film parallele Erfahrungen, wie zum Beispiel den Druck des sozialen Umfeldes und die Einsamkeit, und verbindet somit zwei Leben, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben.

Nocturnes, filmed in Lille, is a portrait of two men and their life stories. They do not know each other and they have never met. But in this film, their disparate biographies are juxtaposed in such a way that similarities and parallels become apparent. Denis, a French mercenary, speaks with great candor about his brutal training and his role as an assassin. His job was to spy on and eliminate key military targets. Jacques, owner of a tropical aquarium and collector of fish, talks about the harsh reality of his life as an autistic person surrounded by countless fish and aquariums and the constant pressures of his voluntary-involuntary obsession. By switching from one protagonist to the other, the film illustrates parallel experiences, such as the pressure of the social environment or loneliness; thus, connecting two lives that effectively have nothing to do with each other.

CURTIS TALWST SANTIAGO
Edmonton 1979

BLUE DEVIL DUTTY WHINE, 2023
Kohle und Vinylfarbe auf Leinwand / Charcoal and vinyl paint on canvas
G 19586
Erworben / Acquired 2023

Blue Devil Dutty Whine zeigt in leuchtenden Blautönen zwei dynamische Figuren, deren Posen, rhythmische Linien und wirbelnde Konfettipunkte Tanzbewegungen vermitteln. Der Künstler greift darin ein Karnevalssymbol aus Trinidad auf: die Figur des „Blauen Teufels“. Sie ist links im Bild zu sehen und symbolisiert Rebellion und aufrührerische Kraft. Historisch entstand der Blaue Teufel aus den Ritualen versklavter Menschen, die den Karneval als eine Form des kulturellen Widerstands nutzen. Sie verspotteten ihre weißen Herrschaften, indem sie deren Symbole nachahmten und sich somit Macht über sie aneigneten.

Das Teufelskostüm in blauer Farbe ist typisch für das Dorf Paramin in Trinidads Norden. Es wird dort nicht aus Melasse-Zucker hergestellt, wie in anderen karibischen Regionen, in denen Menschen auf Zuckerrohrplantagen versklavt wurden, sondern aus einer Mischung aus blauem Waschmittel und Fett.

Der zweite Teil des Bildtitels, *Dutty Whine*, bezeichnet einen Tanzschritt aus der Soca-Musik, die in den 1970er Jahren auf Trinidad entstanden ist. Sie ist eng mit dem Karneval und der kulturellen Identität der Karibik verbunden. Mit traditionellen Rhythmen und modernen Sounds lädt sie zur Bewegung ein und handelt von Lebensfreude, Tanz und Gemeinschaft.

Santiago verbindet in seiner Arbeit oftmals Malerei und Musik. Das Gemälde entfaltet sich wie ein Musikstück: Schwarze Kohlelinien geben den Rhythmus vor, während die satten Blautöne diesen durch ihre unterschiedlichen Nuancen pulsierend verstärken. So werden Farben, Linien und Flächen zu einer visuellen Interpretation von Musik. Der Künstler feiert kreativen Widerstand und die Geschichte der schwarzen Bevölkerung Trinidads, indem er kulturelle Rituale und musikalische Traditionen in bildherrischer Form neu interpretiert.

Blue Devil Dutty Whine shows two dynamic figures in bright shades of blue, whose poses, rhythmic lines and swirling confetti dots convey dance movements. The artist takes up a carnival symbol from Trinidad: the figure of the “Blue Devil”. It can be seen on the left of the painting, a symbol of rebellion and rebellious power. Historically, the Blue Devil originated from the rituals of enslaved people who used carnival as a form of cultural resistance. They mocked their white masters by imitating their symbols and thus assuming power over them.

The devil's costume in blue is typical of the village of Paramin in the north of Trinidad. It is not made from molasses, as in other Caribbean regions where people were enslaved on sugar cane plantations, but from a mixture of blue detergent and fat.

The second part of the painting's title, *Dutty Whine*, refers to a dance step from soca music, which originated in Trinidad in the 1970s. It is closely linked to carnival and the cultural identity of the Caribbean. With traditional rhythms and modern sounds, it

invites us to move and is about joie de vivre, dance and community. Santiago often combines painting and music in his work. The painting unfolds like a piece of music: black charcoal lines set the rhythm, while the rich blue tones pulsatingly reinforce it with their different nuances. Colors, lines and surfaces thus become a visual interpretation of music. The artistmū celebrates creative resistance and the history of Trinidad's black population by reinterpreting cultural rituals and musical traditions in visual form.

SPOMENKO ŠKRBIĆ

Drvar 1969

UNTITLED, 2018

Öl auf Holz / Oil on wood

G 19614

Schenkung / Donation Marion Grčić-Ziersch

Der Münchener Künstler Spomenko Škrbić erprobt mit seinen Werken neue Formen von Malerei. Dabei überschreitet er die Grenzen der klassischen Tafelmalerei und entwickelt sie zu dreidimensionalen Objekten. Nicht die zweidimensionale Leinwand steht im Zentrum, sondern der Bildträger als eigenständiger, körperhafter Träger von Farbe und Form. Farbe, Form, Materialität und Träger folgen den Prinzipien der Konkreten Kunst der 1920er Jahre: Sie verweisen nicht auf etwas außerhalb von sich selbst, sondern sie repräsentieren sich selbst und stehen dabei in einem präzise abgestimmten Verhältnis zueinander. Variationen entstehen durch unterschiedliche Pinselstrichstärken, Farbdichten oder Trägermaterialien. In dieser konsequenten Abstraktion liegt kein Verzicht auf Inhalt – sie ist der Inhalt. Škrbić rückt bildnerische Fragen ins Zentrum: Was kann Farbe leisten? Wie verhält sie sich zum Träger? Wie erzeugen beide gemeinsam Raum? Das Zusammenspiel von Farbe, Form und Träger wird bei Spomenko Škrbić zur zentralen bildnerischen Fragestellung; es macht seine Arbeiten zu sinnlich erfahrbaren Reflexionen über das Wesen der Malerei selbst.

Munich-based artist Spomenko Škrbić experiments with new forms of painting. In doing so, he transcends the boundaries of classical panel painting and develops them into three-dimensional objects. The focus is not on the two-dimensional canvas, but on the image carrier as an independent, physical carrier of color and form. Color, form, materiality, and carrier follow the principles of concrete art of the 1920s: they do not refer to anything outside themselves, but represent themselves and relate to each other in a precisely coordinated way. Variations are produced through different brushstroke thicknesses, color densities, or carrier materials. This consistent abstraction does not signify a renunciation of content—it is the content. Škrbić focuses on pictorial questions: What can color achieve? How does it relate to the carrier? How do the two together create space? The interplay of color, form, and carrier becomes the central artistic question for Spomenko Škrbić; it makes his works sensually experiential reflections on the essence of painting itself.

SUNG TIEU
Hải Dương 1987

READ ME, WEAR ME, FEAR ME, 2025

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

G 19639/1-2

Erworben / Acquired 2025

CULTURAL APPROPRIATION (IN THE GDR), 2025

In der DDR hergestellter Teppich / Carpet manufactured in the GDR

G 19640

Erworben / Acquired 2025

Sung Tieus Werke spiegeln ihre eigenen Lebenserfahrungen im wiedervereinigten Deutschland wider. 1992 folgten die damals Fünfjährige und ihre Mutter dem Vater, der als Vertragsarbeiter in der DDR tätig war, aus Vietnam nach Deutschland. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich Sung Tieu mit den Auswirkungen bürokratischer Machtstrukturen auf Menschen mit Migrationsbiografien. Zentral ist dabei die Behandlung vietnamesischer Vertragsarbeiter*innen in der DDR und ihr Kampf um gesellschaftliche Anerkennung nach der Wiedervereinigung. Dabei zeigt sich die Problematik wirtschaftlicher Ausbeutung und sozialer Marginalisierung.

Die beiden Schneiderpuppen erinnern an Sung Tieus eigene Ankunft als Kind in Deutschland. Sie tragen Kleidung aus Baumwolle, bedruckt mit Zeitungsartikeln über rechtsextreme Angriffe auf vietnamesische Vertragsarbeiter*innen. Die Arbeit macht auf rassistische Gewalt und die Gleichgültigkeit der Gesellschaft aufmerksam. Gleichzeitig verweist sie auf die Textilindustrie, in der viele Vertragsarbeiter*innen tätig waren – und verknüpft so persönliche, mediale und politische Ebenen.

Der Teppich fungiert als Zeuge kultureller Aneignung. Die „orientalischen“ oder „Perserteppiche“ wurden in staatlichen Betrieben der DDR als Imitate massenproduziert und waren für den Export vorgesehen. Billig mit automatisierten Maschinen und günstigen Arbeitskräften hergestellt, ließen sich damit benötigte Devisen verdienen. Den Menschen, die maßgeblich an der Produktion beteiligt waren, blieb jedoch der Zugang zu sozialer Integration oft verwehrt.

Sung Tieu's works reflect her own experiences of life in reunified Germany. In 1992, the then five-year-old and her mother followed her father, who was working as a contract worker in the GDR, from Vietnam to Germany. Against this backdrop, Sung Tieu explores the effects of bureaucratic power structures on people with migration backgrounds. Central to this is the treatment of Vietnamese contract workers in the GDR and their struggle for social recognition after reunification. This highlights the problems of economic exploitation and social marginalization.

The two mannequins are reminiscent of Sung Tieu's own arrival in Germany as a child. They wear cotton clothing printed with newspaper articles about right-wing extremist attacks on Vietnamese contract workers. The work draws attention to racist violence and the indifference of society. At the same time, it refers to the textile

industry, in which many contract workers were employed, thus linking personal, medial, and political levels.

The carpet serves as a witness to cultural appropriation. The “Oriental” or “Persian carpets” were mass-produced as imitations in state-owned factories in the GDR and were intended for export. Manufactured cheaply with automated machines and low-cost labor, they were a means of earning much-needed foreign currency. However, the people who were significantly involved in their production were often denied access to social integration.

GÜLBIN ÜNLÜ
Lebt und arbeitet in München

BIRADER LOUIE, 2024
Öl und Tinte auf Leinwand und Stoff / Oil and ink on canvas and fabric
FH 464/2025-7
Sammlung KiCo 2025

WHICH BETTER HAVE MY MONEY, 2024
Tinte und Öl auf Leinwand / Ink and oil on canvas
FH 464/2025-2
Sammlung KiCo 2025

NEVERMIND, 2024
Tinte und Öl auf Leinwand / Ink and oil on canvas
FH 464/2025-3
Sammlung KiCo 2025

EMANCIPATION OF UNCOOL, 2024
Tinte und Öl auf Leinwand / Ink and oil on canvas
FH 464/2025-4
Sammlung KiCo 2025

I WAS TODAY YEARS OLD, 2024
Tinte und Öl auf Leinwand / Ink and oil on canvas
FH 464/2025-5
Sammlung KiCo 2025

KALTE SCHULTER, 2023
Tinte auf Stoff auf Leinwand mit Tinte / Ink on textile on canvas with ink
FH 464/2025-6
Sammlung KiCo 2025

WAITING FASTER, 2022
Tinte, Öl, Lippenstift auf Leinwand, Stoff, Holz / Ink, oil, lipstick on canvas, textile,
wood
G 19620/1-2
Erworben / Acquired 2024

Gülbin Ünlü beginnt ihren Arbeitsprozess mit dem Blick in ihr Bildarchiv, das sich aus privaten und öffentlichen Bildbeständen speist und kontinuierlich verändert und vergrößert. Oftmals fragt sie auch die Künstliche Intelligenz zu Themen, die sie interessieren und prüft und verändert anschließend die von der KI generierten Bilder. Auf diese Weise entsteht ein stetig wachsendes Bildarchiv, das für die Künstlerin zu einem Fundus aus Bildfragmenten verschiedener Quellen wird. In einer hybriden Technik zwischen Druckverfahren und Malerei bringt Ünlü diese Bilder schließlich collageartig auf die Leinwand. Der bedruckte Grund wird mit dem Pinsel bearbeitet; beide stehen in einem dynamischen Wechselseitverhältnis mit weiteren applizierten Materialien wie Stoff oder Glitzer. Zwischen den verschiedenen Materialkomponenten und den Bildmotiven gibt es keine Hierarchie. So wie das

Verhältnis der Teile zueinander offen ist, ist auch der Arbeitsprozess selbst prinzipiell unabgeschlossen, da jederzeit neue Elemente zu einem Werk hinzukommen könnten. Die einzelnen Werke können für sich allein stehen oder als Teil größerer Konstellationen fungieren. So ist das Einzelne immer Teil des Ganzen, kann sich daraus aber jederzeit auch wieder lösen.

Die Bildthemen von Gülbín Ünlü drehen sich um Machtverhältnisse innerhalb von Gesellschaft. Begriffe und Materialien, die mit Arbeitsrealitäten, oftmals von Frauen, verwoben sind, sind häufig Ausgangspunkt oder Resultat ihrer KI-Befragung. So trägt der Spitzenstoff biografische Spuren der Familiengeschichte von Gülbín Ünlü. Ihre Großmutter war Näherin, die als sogenannte Gastarbeiterin nach Deutschland gekommen und mit der zugehörigen sozialen und politischen Realität konfrontiert war.

Gülbín Ünlü begins her work process by looking at her image archive, which is fed by private and public image collections and is permanently changing and expanding. Also, she often consults artificial intelligence on topics that interest her and then reviews and modifies the images generated by AI. Thus a constantly growing image archive is created, which becomes a pool of image fragments from various sources for the artist. Using a hybrid technique that combines printing and painting, Ünlü eventually transfers these images onto the canvas in a collage-like manner. The printed ground is worked on with a brush; both interact dynamically with other applied materials such as fabric or glitter. There is no hierarchy between the various material components and the image motifs. Just as the relationship between the parts is open, the work process itself is in principle unfinished, as new elements could be added to a work at any time. The individual works can stand alone or function as part of larger constellations. Thus, the individual work is always part of the whole, but can also detach itself from its context at any time.

Gülbín Ünlü's imagery revolves around power relations within society. Concepts and materials interwoven with the realities of work, often performed by women, frequently serve as the starting point or result of her AI inquiry. For example, the lace fabric bears biographical traces of Gülbín Ünlü's family history. Her grandmother was a seamstress who came to Germany as a so-called guest worker and was confronted with the associated social and political reality.

NICOLE WERMERS
Emsdetten 1971

ABWASCHSKULPTUR (DISHWASHING SCULPTURE) #5, 2013
Porzellan, Keramik, Glaswaren, Küchenutensilien, modifizierter Geschirrkorb, Sockel / Various china, ceramic, glassware, kitchen utensils, modified dishwasher basket, plinth
FH 464/2025-9
Sammlung KiCo 2025

ABWASCHSKULPTUR (DISHWASHING SCULPTURE) #6, 2013
Porzellan, Keramik, Glaswaren, Haushaltsutensilien, modifizierter Geschirrkorb, Sockel / Various china, ceramic, glassware, housekeeping utensils, modified dishwasher basket, plinth
FH 464/2025-10
Sammlung KiCo 2025

ABWASCHSKULPTUR (DISHWASHING SCULPTURE) #14, 2020
Porzellan, Keramik, Glaswaren, Haushaltsutensilien, modifizierter Geschirrkorb, Sockel / Various china, ceramic, glassware, housekeeping utensils, modified dishwasher basket, plinth
FH 464/2025-11
Sammlung KiCo 2025

RECLINING FEMALE #7, 2024
Gips, Pigment, Styropor, Stoff, Metall, Holz, Haushaltswagen, verschiedene Materialien / Plaster, pigment, styrofoam, metal, wood, housekeeping trolley, various materials
FH 464/2025-8
Sammlung KiCo 2025

Nicole Wermers zeigt uns das Ästhetische in Alltagsobjekten und -handlungen, indem sie gewöhnliche Küchenutensilien wie Teller, Tassen und Besteck zu präzisen skulpturalen Arrangements verwandelt, die sie in Geschirrkörben von Spülmaschinen präsentiert. Diese *Abwaschskulpturen* erinnern an die Stillleben früherer Epochen, spielen aber auf ironische Weise mit der Transformation von Gebrauchsgegenständen zu künstlerischen Ensembles. Dabei verwischt Wermers geschickt die Grenzen zwischen Funktionalität und Ästhetik und stellt somit die Verbindung zwischen Leben und Kunst infrage. Mit diesen Eingriffen bringt sie unsere Wahrnehmungsgewohnheiten aus dem Gleichgewicht und eröffnet ein neues ästhetisches Potenzial im Alltäglichen.

Die *Abwaschskulpturen* halten sich ohne zusätzliche Hilfsmittel selbst im Gleichgewicht. Trotz ihrer oft zerbrechlichen Anmutung zeigen sie ein unsicheres, aber sich gegenseitig stabilisierendes Verhältnis von Gewicht und Volumen. In diesem Zusammenspiel bilden sie eine idealtypische Allegorie auf das Prinzip der Skulptur – ein komplexes Gefüge aus Spannung und Balance, das zugleich die fragile Realität sozialer und ästhetischer Ordnungen reflektiert.

So werfen Wermers' Arbeiten auch Fragen nach Rollenbildern und gesellschaftlichen Stereotypen auf. Das Abwaschen und Reinigen ist traditionell mit Care-Arbeit verbunden und häufig eine Aufgabe, die Frauen zugeschrieben wird. Indem Wermers diese Themen in den Kunstkontext und ins Museum bringt, verleiht sie ihnen eine neue Sichtbarkeit und Wertigkeit. Ihre Skulpturen sind zudem tief in der Geschichte der Gattung verankert und reflektieren diese kritisch. So kann *Reclining Female* als Kommentar zu den zahlreich dargestellten liegenden Frauenakten in der Kunstgeschichte verstanden werden. Wermers befreit dabei die weibliche Figur aus dem Korsett der ästhetischen Behauptung eines „schönen“ und voyeuristisch gelesenen Frauenkörpers. Statt des klassischen Sockels dient hier ein Putzwagen als Unterbau, der als Symbol für den theoretischen Überbau fungiert und Fragen aufwirft: Wer verrichtet welche Arbeit, wo, für wen und zu welchem Preis? Welche Tätigkeiten werden welchem Geschlecht zugeschrieben?

Nicole Wermers reveals the aesthetic potential of everyday objects and actions by transforming ordinary kitchen utensils such as plates, cups, and cutlery into precise sculptural arrangements, which she presents in dishwasher racks. These *Dishwashing Sculptures* are reminiscent of still lifes from earlier eras, but play ironically with the transformation of everyday objects into artistic ensembles. In doing so, Wermers skillfully blurs the boundaries between functionality and aesthetics, thus questioning the connection between life and art. With these interventions, she throws our habitual perceptions off balance and opens up new aesthetic potential in everyday life.

The *Dishwashing Sculptures* maintain their balance without any additional aids. Despite their often fragile appearance, they display an uncertain but mutually stabilizing relationship between weight and volume. In this interplay, they form an ideal allegory for the principle of sculpture—a complex structure of tension and balance that simultaneously reflects the fragile reality of social and aesthetic orders.

Wermers' works also raise questions about role models and social stereotypes. Washing up and cleaning are traditionally associated with care work and are often tasks attributed to women. By bringing these themes into the context of art and the museum, Wermers gives them new visibility and value. Her sculptures are also deeply rooted in the history of the genre and reflect critically on it. *Reclining Female*, for example, can be understood as a commentary on the numerous reclining female nudes depicted in art history. Wermers liberates the female figure from the corset of aesthetic assertions of a “beautiful” and voyeuristically interpreted female body. Instead of the classic pedestal, a cleaning trolley serves as a base, functioning as a symbol of the theoretical superstructure and raising questions: Who does what work, where, for whom, and at what price? Which activities are attributed to which gender?

ISSY WOOD
Durham 1993

GIRLS JUST WANNA HAVE BIOFUEL, 2022
Öl auf Leinen / Oil on linen
G 19637
Schenkung / Donation Sammlung Thiess 2025

Issy Wood gehört zu einer jungen Generation von Künstlerinnen, die sich zwischen Malerei und Popkultur bewegt. Neben ihrer künstlerischen Praxis ist sie auch als Musikerin aktiv; diese Vielschichtigkeit prägt ihre Arbeiten, in denen persönliche Beobachtungen, Konsumästhetik und Identitätsfragen aufeinandertreffen.

In ihren Gemälden kombiniert Wood klassische malerische Mittel – etwa altmeisterliche Technik, gedeckte Farbpalette und feinen Pinselduktus – mit zeitgenössischen Motiven und ungewöhnlichen Bildausschnitten. Oft wirken ihre Sujets wie beiläufige Schnappschüsse, scheinbar zufällig mit dem Smartphone aufgenommen. So zeigt das hier präsentierte Werk eine Nahansicht von Autositzen – eine Szene, die wie ein flüchtiger Moment beim Ein- oder Aussteigen erscheint. Der abgebildete alte Mercedes stammt aus Woods persönlichem Umfeld und verweist auf eine tiefere emotionale wie materielle Bedeutung.

Typisch für Wood ist die spannungsreiche Verbindung zwischen Intimität, Luxusfetisch und einer fast surrealen Nähe zum Objekt. Ihre Malerei ist fotorealistisch und zugleich befremdend; vertraut und doch aus dem Gleichgewicht geraten. Damit schafft sie Bilder, die sowohl der Gegenwart als auch der Kunstgeschichte verpflichtet sind.

Issy Wood belongs to a young generation of artists who move between painting and pop culture. In addition to her artistic practice, she is also active as a musician; this complexity characterizes her works, in which personal observations, consumer aesthetics and questions of identity come together.

In her paintings, Wood combines classical painterly means—such as old-masterly technique, muted color palette and fine brushstrokes—with contemporary motifs and unusual image details. Her subjects often look like casual snapshots, seemingly taken at random with a smartphone. The work presented here, for example, shows a close-up view of car seats—a scene that seems like a fleeting moment caught while getting in or out of a car. The depicted old Mercedes comes from Wood's personal environment and refers to a deeper emotional and material meaning.

Typical for Wood is the tense connection between intimacy, luxury fetish and an almost surreal closeness to the object. Her painting is photorealistic and at the same time alienating; familiar and yet out of balance. In this way, she creates images that are indebted to both the present and art history.