

LICHTAUS LICHTAN

Ausstellung vom 12. September 2025 bis 4. Januar 2026 in der St. Matthäus-Kirche am Kulturforum Berlin

Mit Werken von Vitória Cribb, Doku, Lukas Heerich, Leiko Ikemura, Ju Young Kim, Isa Melsheimer, Kristina Nagel, Norbert Schwontkowski, Minh Lan Tran, Nicole Wermers, Guan Xiao, Wendi Yan

Permanent installierte Werke aus der Sammlung der Stiftung St. Matthäus von Madeleine Dietz, Sigmund Hahn, Leiko Ikemura, Gerhard Marcks, Gerhard Schreiter, Vadim Sidur und Micha Ullman sowie als Dauerleihgabe aus dem Bode-Museum ein Werk aus der Riemenschneider-Schule

Kuratiert von Anna-Catharina Gebbers

Eröffnung: 11. September 2025, 19 bis 22 Uhr
mit einer Bar von WolffJordan

Berlin Art Week Featured Night: 12. September 2025, 20:30 bis 22 Uhr

Berlin Art Week Special Screening von **Wendi Yan, Dream of Walnut Palaces**, 2025, commissioned by THE VH AWARD, organized by Hyundai Motor Group:
12. September 2025, 20:30 - 21.30 Uhr, BAW Garten
11. bis 14. September 2025, in der St. Matthäus-Kirche am Kulturforum

Curator's Talk: 14. September 2025, 15.30 Uhr
mit einer Bar von WolffJordan

Orgelkonzert mit Sebastian Heindl: 11. November 2025 19 Uhr
mit einer Bar von WolffJordan

Ausstellungszeiten
12. September 2025 – 4. Januar 2026
Di bis So, 11:00 bis 18:00 Uhr

St. Matthäus-Kirche
Kulturforum Berlin
Matthäikirchplatz
10785 Berlin
Eintritt frei

Über die Ausstellung:

LICHTAUS LICHTAN vereint 20 Werke von zwölf Künstler*innen, deren künstlerische Praxis sowohl formal wie inhaltlich Übergänge, Zwischenphasen und Transferräume reflektiert. Die Medien reichen von Malerei über Skulptur bis zu Videoarbeiten, die CGI-Animationen, AI, Partizipation und spekulative wie ökologische Perspektiven verschmelzen.

Die Werke sind eingebettet in die Architektur der St. Matthäus-Kirche, darin bereits permanent installierte acht Werke von acht Künstler*innen und die Dietrich Bonhoeffer-Dauerausstellung sowie in die Voraussetzungen der vielfältigen, sozialen und religiösen Abläufe in der Gemeinde. Gemeinsam sind dem Resonanzraum Kirche und den Kunstwerken, dass sie Debatten, Netzwerke und neue Wahrnehmungen erzeugen.

Im Zentrum von LICHTAUS LICHTAN stehen Konzepte des Dazwischen, des Unterwegsseins und der Transferräume: Phasen und Orte des Übergangs, Räume, die nicht als endgültige Destinationen gedacht sind, sondern als Zwischenstationen und Episoden des Wartens, der Reflexion sowie der Veränderung. Zustände zwischen Körperlichkeit und Körperlosigkeit, Diesseits und Jenseits, Realität und Fiktion, in denen das Abwesende ebenso bedrohlich wie schwerelos anwesend ist, fließen als Motive in alle Werke ein. Licht leitet metaphorisch die formale wie poetische Suchbewegung nach Verortung und Erkenntnis.

Die Praxis der beteiligten Künstler*innen verknüpft ein Nachdenken über die Gegenwart – geprägt von gesellschaftlicher Verunsicherung, existenzieller Fragilität und Endlichkeit – mit oft humorvollen Reflexionen über die Positionierung des eigenen Schaffens in der scheinbar überzeitlichen Kunstgeschichte.

Der einer Skizze von Norbert Schwontkowski entnommene Titel LICHTAUS LICHTAN formuliert bereits den Übergang zwischen »Licht aus«, »Licht an« und den dazwischen liegenden Zuständen des an- oder ausgeschalteten Lichts.

Diese Zwischenzustände lassen sich auf individuelle Erfahrungen, auf Phasen in der (künstlerischen) Arbeitsbiografie und das planetare sowie –metaphorisch– auf das gesellschaftliche Klima übertragen. Existenzielle Übergänge, körperliche Entgrenzung und Exil sowie humanitäre, gesellschaftliche und ökologische Krisen wie Kriege, eine weltweite Erosion demokratischer Strukturen und der rasant fortschreitende Klimawandel erzeugen eine individuell mehr oder weniger beeinflussbare Situation in einer von Ertragen, Gegenhalten, Warten, Wandel und Werden geprägten Gegenwart.

Die in LICHTAUS LICHTAN vereinten künstlerischen Positionen antworten darauf nicht illustrativ oder direkt, sondern reagieren vielmehr durch subtile erkenntnistheoretische, ontologische und formale Suchbewegungen, die sich auf unterschiedliche Weise mit Konzepten des Übergangs, des Dazwischen und des Ungewissen beschäftigen – oft nicht unmittelbar politisch, aber mit tiefen gesellschaftstheoretischen Implikationen.

Dies beginnt bereits im Außenraum der Kirche, wo Leiko Ikemura der Kirche mit einer Licht- und Klanginstallation ein pochendes Herz implantiert hat: Leben und Tod, Fiktion und Realität, Technik und Natur entfalten sich in dieser Multimedia-Installation als in der Wahrnehmung fließende Übergänge.

Das Altarbild stammt von Kristina Nagel: Ihre Falten und Zwischenräume als produktive Kräfte erweitern die formalen Varianten der Falte von Werken, die permanent in der St. Matthäus-Kirche installiert sind wie der Schmerzensmann (um 1500) aus der Riemenschneider-Schule oder die Arbeit »Antlitz« von Vadim Sidur. Das Werk von Kristina Nagel initiiert damit den Dialog und das Nachdenken über Zwischenzustände und Übergänge als Faltungen: Wie bei Gilles Deleuze und dessen Entgrenzung der Leibniz'schen Monaden wird die Falte zu einem Prozess der Differenzierung, der Verfeinerung und der Transformation.

Die Werke von Nicole Wermers verhandeln das Imaginäre des Raums und Räume als soziale wie psychische Landschaften, in denen in die Architektur eingeschriebene Gesten, das Ungewisse und das Potenzial zur Transformation wohnen - eine Poetik des Raums, die auch der französische Philosoph Gaston Bachelard untersuchte. Wie Micha Ullmans in der St. Matthäus-Kirche permanent installiertes Werk »Stufen« markieren ihre Werke Spuren unsichtbarer Körper. Die aus dem Flugzeugbau stammenden Elemente in den Werken von Ju Young Kim lassen an Übergangsräume und Nicht-Orte denken, wie der französische Anthropologe Marc Augé sie beschrieb: Flughäfen, Hotels oder Supermärkte sind »transitorischen Räume« und Ausdruck einer globalisierten, anonymisierten Gesellschaft, die von Entwurzelung und der temporären Identität der Subjekte in solchen Räumen geprägt ist. Wasser als Medium des Übergangs – physisch, symbolisch und politisch – klingt thematisch in Werken von Norbert Schwontkowski, Vadim Sidur, Nicole Wermers und dem Taufbecken an. Fluchtweg, Trinkwasser, als versiegende Quelle, wandernde Wasserrouen zwischen Sicherheit und Gefahr, Mangel und Überfluss, Ritual und Realität.

Doku, ein von Lu Yang seit fünf Jahren weiterentwickeltes virtuelles Wesen, betrachtet Zwischenzustände und Übergänge erkenntnistheoretisch und ontologisch radikal relationistisch wie die buddhistische Madhyamaka-Philosophie: Es gibt kein dauerhaftes Selbst, keine Substanz. Alles entsteht in Abhängigkeit, die Wirklichkeit ist relational. Doku vermittelt dies in einem Anime vor fünf permanent in der Kirche installierten Fenstern von Sigmund Hahn, die Szenen aus dem Leben Jesu und indirekt den dahinterstehenden Heiligen Geist als treibende Kraft verbildlichen (in beiden Werken als Mosaik umgesetzt – aus Pixeln bzw. Glas).

Wendi Yan spielt in ihrem Werk eine spekulative gegenseitige Befruchtung der Lehren der Leibniz'schen Monadologie und des ebenfalls in das Werk von Guan Xiao einfließenden Daoismus an der Schwelle zur Aufklärung durch: Dao ist ein Prinzip des Werdens, Yin und Yang, Wandel, Nicht-Handeln bilden einen Fluss aus Beziehungen. Das Ich ist ein ständiger Aushandlungsprozess wie in Guan Xiaos Werk.

Die von Guan Xiao zitierte Wurzelholzschnitzerei aus Acryl stellt dem von Riemenschneider verwendeten Lindenholz ein Material der Gegenwart zur Seite, während die Werke von Leiko Ikemura (ihre permanent installierte Skulptur »Der Schrei« im Kirchenraum) und Isa Melsheimer den Gegenwartsbezug von Keramik ausloten. In Isa Melsheimers Hybridwesen fließen organisch Gewachsenes und gebaute Umwelt ineinander über; mit dem Roten Palmenkäfer ruft sie zudem die Thematik der Migration, des Exils und des Widerstands als Phasen des Wandels auf.

Hybridwesen bevölkern auch die Werke von Vitória Cribb, die wie die Werke von Doku und Minh-Lan Tran das Oszillieren zwischen Kontrolle und Begehren als fließenden Übergang zeigen.

Die von Lukas Heerich verwendeten Dekontaminierungsstiefel sind nicht nur Allegorien von Kontrolle, Reinheit und sozialem Abstand, sondern markieren Übergangszonen zwischen Körper und Raum: Wie die Stufen von Micha Ullman, ein Fenster in den oft horizontlosen Gemälden von Norbert Schwontkowski oder die zwischen Innen und Außen, Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits angesiedelten Bleiglas- und Flugzeugfenster von Ju Young Kim.

Allen Werken gemeinsam scheint ein Plädoyer für eine ethische Haltung, die auf Verstehen, Mitgefühl und Balance beruht - und nicht auf Kontrolle, Dominanz oder Angst.

Ausstellungsteam:

Kuratorin: Anna-Catharina Gebbers
Produktion: Felix von Boehm
Projektmanagement: Büro WolffJordan
Registrier: Melanie Olivia Jaworski
Kommunikation: art/beats

Weitere Informationen unter: www.stiftung-stmatthaeus.de

Bildmaterial:

Bildmaterial zum Herunterladen finden Sie auf unserer Homepage im Pressebereich unter: <https://stiftung-stmatthaeus.de/pressebereich/pressemitteilungen/>.

Es ist urheberrechtlich geschützt und nur zur Berichterstattung bzw. Ankündigung von »LICHTAUS LICHTAN« freigegeben. Bitte beachten Sie das Copyright.

Mit freundlicher Unterstützung der Karin und Uwe Hollweg Stiftung und der Berlin Art Week

Weitere Informationen:

Katrin Geuther
Stiftung St. Matthäus
Tel.: 030 28395283
info@stiftung-stmatthaeus.de
www.stiftung-stmatthaeus.de

Presseanfragen:

Felix von Boehm
art/beats
Tel.: +49 176 21728989
felix@art-beats.de

Eine Abmeldung vom Presseverteiler ist jederzeit formlos unter info@stiftung-stmatthaeus.de möglich.

Vitória Cribb (1996, Rio de Janeiro) erkundet in ihrer Praxis digitale Identitäten und mediale Sinnlichkeit. Ihre Arbeit kreist um digitale und soziale Technologien, avatarbasierte Erzählungen und das Unsagbare hinter der Oberfläche. Cribb untersucht, wie sich Identität und Wahrnehmung verändern, wenn Körper und Sinnlichkeit ins Virtuelle übersetzt, vervielfacht oder aufgelöst werden.

Observer (2022) zeigt ein fluides Wesen, dessen Augen und Ohren zugleich Nähe erzeugen und Distanz markieren – ein Hybrid, der zwischen Überwachung und Begehren oszilliert. Observer bewegt sich in der Ambivalenz zwischen permanenter Sichtbarkeit und Kontrolle einerseits, dem Verlangen nach Nähe und Resonanz andererseits. Überwachung und Begehren treten als strukturelle Machtverhältnisse hervor, gespiegelt im virtuellen wie im physischen Körper.

Cribbs Werk zeugt von der Fragilität einer Gegenwart, die von sozialen Medien geprägt ist, in denen rotierende körperliche Ideale und ideologische Wahrheiten die Realität formen. Sie arbeitet mit Animationen, CGI, Augmented Reality und immersiven Umgebungen mit einem Fokus auf soziale und sinnliche Dimensionen. Frühere Arbeiten wie die Videosequenzserie Vigilante (2021) oder das Work-in-Progress-Projekt Are you observing or being observed? thematisieren algorithmische Überwachung, digitale Präsenz und die Grenzen materieller und immaterieller Existenz.

Vitória Cribb absolvierte die Hochschule für Industriedesign an der Staatlichen Universität von Rio de Janeiro, Brasilien. In ihrer Arbeit untersucht Vitória das zeitgenössische Sozialverhalten angesichts der Entwicklung neuer visueller Informationstechnologien. Die Künstlerin und Filmemacherin schafft Erzählungen mithilfe von 3D-Animationstools.

Vitória Cribb (1996, Rio de Janeiro, Brasilien, lebt und arbeitet in Rio de Janeiro) nahm 2025 an der Sharjah Biennale 16, VAE, und der Mercosul Biennale 14, BR, teil. Zu ihren früheren Biennale-Teilnahmen zählen: 3. Mayrit Biennale (ES), 22. SESC VideoBrasil (BR) und Bangkok Art Biennale 2022 (TH). Weitere aktuelle Ausstellungen sind: Frieze Film Seoul 2024 (Seoul, 2024); Arteônica, Museum of Latin American Art, (Los Angeles, 2024), Shifting Horizons, Pylon-Hub Lab (Dresden, 2024), from the underwater mountains fire makes islands, Delfina Foundation, (London, 2024). Filmfestivals: Fest Anča – International Animation Film 2025, Essence Film Festival 2024, Tricky Woman Tricky Realities 2024, São Paulo 35 Kinoforum, Les Utopiales 2024.

Auszeichnungen: Stipendium für einen Aufenthalt im Wexner Center for the Arts (2023) und PIPA PRIZE – Brasilianischer Preis für zeitgenössische Kunst (2022). Ständige öffentliche Sammlungen: Denver Art Museum (2022) und Brasilianisches Nationalmuseum der Republik (2021).

Derzeit leitet Vitória BTWN STUDIOS – Official SNAP AR Creator und hat Projekte für Globoplay+ und GNT Channel, HBO, Women Rise NFT Project, IoDF, Spectacles, Snap Inc. und Mutantboard Agency entwickelt.

Doku (vom Künstler Lu Yang konzipiertes virtuelles Wesen) agiert als digitale Projektion zwischen virtueller Leere und metaphysischer Dichte.

Im UV-Print *DOKU – Bhavachakra – Karma Paths · Dark Karma / kṛṣṇa-karma #1* (2025) verdichten sich buddhistische Bildmotive – die karmischen Pfade – zu greifbarer, kühler Präsenz auf spiegelndem Aluminium. Der Print zeigt den Zustand eines ausgeglichenen Karmas – ein dynamisches, aber vergängliches Gleichgewicht.

Im Video *DOKU the Creator – Twelve Nidānas* (2025) entfaltet sich das buddhistische Konzept der zwölf Nidānas (»Glieder der Abhängigkeit«) in einer Anime-Ästhetik und als K-Pop-Song. Nach dem Boot-Up initiiert Doku als Schöpfer eines Wesens das zyklische Entstehen von Leiden (saṃsāra). Unwissenheit und Festhalten halten Geburt, Tod und Wiedergeburt in Gang – gefangen zwischen Selbstwahrnehmung und fixierender Kontrolle.

Die Verbindung zwischen digitalem Avatar, religiöser Symbolik und visueller Reflexion eröffnet Bildräume, in denen Identität, Vergänglichkeit und Beobachtung aufeinandertreffen (Bhavachakra, Zwölf Nidānas). Doku, entstanden in enger Zusammenarbeit mit Animato*rinnen, Wissenschaftler*innen und durch Motion-Capture-Technik, ist mehr als eine Figur – er ist ein virtueller Performer, der Identität und Bewusstsein zugleich dekonstruiert und rekonstruiert.

Doku verschmilzt Anime-Ästhetik, postapokalyptische Bildwelten und buddhistische Lehren zu einem digitalen Kosmos, der Ignoranz, Anhaftung und Begehren als visuelle Schleifen inszeniert. Silber wird hier zum Spiegel ohne Essenz, der Licht, Körper und Bewegung reflektiert: Jede Begegnung ist somit anders. Diese Bildsprache verkörpert die Madhyamaka-Philosophie: Alle Phänomene sind leer von inhärenter Natur, sie entstehen nur durch Bedingungen. Dieser radikale Relationismus des Buddhismus steht im Kontrast zu Leibniz' Monadenkonzept und dessen Substantialismus, in dem Identität unabhängig, aber harmonisch abgestimmt gedacht ist.

DOKU ist ein virtuelles Wesen, das der Künstler Lu Yang sowohl als Selbstporträt als auch als autonome Entität konzipiert hat, als Gefäß für philosophische Fragen und als Vermittler künstlerischen Willens. DOKUs Form, entstanden aus Motion Capture, 3D-Animation, Game Engines und künstlicher Intelligenz, ist Lu Yangs eigenem Körper und Gesicht nachempfunden – und existiert doch jenseits jeder festen Identität und überschreitet die illusorischen Grenzen zwischen Schöpfer und Schöpfung.

Verwurzelt in der Madhyamaka-Schule der buddhistischen Philosophie, entspringt DOKUs Vision der Erkenntnis, dass alle Phänomene frei von inhärenter Existenz sind und nur durch wechselseitige Ursachen und Bedingungen entstehen. In diesem Raum des Nicht-Selbst wird DOKUs Praxis von einer gelübdeähnlichen Absicht geleitet: den virtuellen Raum als Ort der Kontemplation über die Zyklen von Geburt und Tod, die Auflösung des Selbst und die Möglichkeiten der Befreiung im ewigen System des Samsara zu nutzen.

DOKUs Werke entfalten sich als immersive Welten – sowohl virtuell als auch physisch –, in denen digitale Ästhetik mit spiritueller Symbolik verschmelzen. Durch rekursive Strukturen, symbolische Gesten und transformative Umgebungen lädt DOKU das Publikum in einen gemeinsamen Raum der Kontemplation ein, in dem die Wahrnehmung selbst fließend wird und Identität als flüchtige Variable enthüllt wird. Zu den jüngsten Präsentationen gehören

DOKU the Creator – Bhavachakra bei Société, Berlin; DOKU the Creator – 独生独死创造者, eine Doppelausstellung mit Lu Yang bei Parcel, Tokio; und eine Präsentation mit DE SARTHE auf der Art Basel Hong Kong 2025.

Lukas Heerich lotet mit seinen Installationen Spannungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus, indem er Materialität, Sound und Form als gleichwertige skulpturale Elemente behandelt. *It was always you* (2025) verbindet sterile Industriezweckmäßigkeit mit performativer Präsenz: Schuhe, die sich bei jedem Schritt selbst desinfizieren, werden zur Allegorie von Kontrolle, Reinheit und sozialem Abstand. Ihre funktionale Herkunft, die sterile Anmutung des Schutzes und ihre ästhetische Fremdheit greifen in den Kirchenraum ein.

Die Boots markieren Übergangszonen zwischen Körper und Raum: Was im Alltag als hygienische Funktion erscheint, wird hier zu einer skulpturalen Geste, die Schutz und Abgrenzung ebenso verhandelt wie Nähe und Verletzlichkeit. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Funktionalität und Symbolik verschränken sich. Charakteristisch für Heerichs Praxis ist die Erweiterung des Skulpturbegriffs, in dem auch Klang als plastisches Medium und Materialien als Träger gesellschaftlicher Imaginationen wirken.

Heerich arbeitet interdisziplinär mit Gummi, Edelstahl, Sound und Komposition – Materialien und Medien, die Industrialisierung, Mode und Machtstrukturen thematisieren. *It was always you* (2025) verweist so auf die Ambivalenz einer Gegenwart, in der der Körper zugleich gefährdet und kontrolliert, exponiert und geschützt ist. Seine Werke eröffnen Zonen, in denen Oberfläche und Unsichtbarkeit, Handlung und Ritual, technologische Rationalität und poetische Verschiebung kollidieren.

Leiko Ikemura (1951, Tsu) verbindet fragile Körperbilder mit elementaren Metaphern von Natur, Licht und Transzendenz.

In der St. Matthäus Kirche ist ihre Keramikskulptur *Der Schrei*, die zur Kunstsammlung der Kirche gehört, dauerhaft präsent. Für LICHTAUS LICHTAN entwickelt Ikemura eine neue Fensterarbeit, die auf ihre Ausstellung *In Praise of Light* in der Kirche verweist: ein rot pulsierendes Turmfenster, das wie ein Herz im Dazwischen von Anwesenheit und Abwesenheit schlägt.

Im Außenraum vor der Kirche ist der Herzschlag eines nicht näher bestimmbareren Lebewesens zu hören. Im Pulsieren materialisiert sich ein »permanentes Dazwischen« – zwischen Traum und Wachzustand, Spiritualität und Profanem, Innen und Außen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Ikemuras Arbeiten bewegen sich zugleich zwischen ihren beiden Heimatorten Deutschland und Asien, ebenso wie zwischen Bildender Kunst, Sprache und Literatur, die sie als gleichwertige Ausdrucksformen begreift.

Ikemuras künstlerische Praxis ist von hybriden Übergängen geprägt: von der Skulptur zur Malerei, von poetischen Zeichnungen zu großformatigen Installationen im öffentlichen Raum. Immer wieder entstehen Figuren, die zwischen Mensch, Tier und Pflanzenwesen changieren und eine fragile Balance von Verwundbarkeit und Kraft verkörpern. Mit ihren sakral anmutenden, zugleich zeitgenössischen Arbeiten verhandelt Ikemura die Beziehung zwischen Kunst, Spiritualität und gesellschaftlicher Gegenwart und schafft Räume, in denen existenzielle Erfahrungen von Verletzlichkeit, Schutz und Transformation sichtbar werden. Durch Andeutungen, Unvollständigkeit und Asymmetrie stellt sich eine permanente, gedanklich vollzogene Bewegung des Denkens und des Transfers ein.

Leiko Ikemura wurde 1951 in Tsu, Japan, geboren. Sie studierte spanische Literatur an der Fremdsprachen-Universität Ōsaka und wanderte 1972 nach Spanien aus, um das Studium in Salamanca und Granada zu vertiefen. 1983 zeigte der Bonner Kunstverein erstmals ihre Arbeiten in einer umfassenden Einzelausstellung. Es folgten zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in international renommierten Häusern, wie 1987 am Museum für

Gegenwartskunst in Basel. In der jüngsten Vergangenheit fanden vielbeachtete Ausstellungen u.a. in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe (2012), Vangi Sculpture Garden Museum, Shizuoka, Japan (2014), Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (2015) und Haus am Waldsee, Berlin (2016) statt. Von 1991 bis 2015 lehrte Ikemura an der Universität der Künste, Berlin (UdK, ehemals HdK). Seit 2014 hat sie eine Professur an der Joshibi University of Art and Design, Kanagawa, Japan, inne. Leiko Ikemura lebt und arbeitet in Berlin und Köln.

Ju Young Kim (1988, Seoul) verbindet vorgefertigte High-Tech-Elemente mit Glasmalerei, Metallgüssen, Keramik und Kunststoffen und greift dabei auf florale Jugendstilmotive zurück. Ihrer ursprünglichen Funktion enthoben, verschränken sich die industriellen Objekte zu Motiven, die zwischen Traum und Wachzustand, Fiktion und Realität, Spiritualität und Profanität schweben. So entsteht eine Bildwelt, in der Bewegungsfreiheit, Reisen und Transiträume zugleich sakral, prekär und poetisch erfahrbar werden.

In ihrer Serie AEROPLASTICS transformiert Kim industrielle Flugzeugfragmente in symbolisch aufgeladene Kunstwerke. In der Arbeit Waterline under the water (2025) offenbart sich hinter einem in das Fragment einer Flugzeugwand eingefassten Bleiglasfenster das illuminierte Foto einer Treppe, das aus dem Bauch der Titanic stammen könnte – einem Ort, der zwischen Geschichte und Mythos, individueller Erinnerung und medialem Bildgedächtnis, Diesseits und Jenseits oszilliert.

Ju Young Kim lebt und arbeitet zwischen Europa und Korea. Ihre Praxis reflektiert die Erfahrung einer transkontinentalen Reisenden, die Fragen nach Identität, Zugehörigkeit und Heimat aus dem Blickwinkel von Mobilität und Beschleunigung untersucht. Indem sie technische Bauteile, traditionelle Handwerkstechniken und kunsthistorische Referenzen miteinander verschränkt, entstehen hybride Räume zwischen Vergangenheit und Zukunft, Industrie und Ornament, Technologie und Spiritualität. Werke wie ihre Serie AEROPLASTICS eröffnen dabei neue Perspektiven auf Transiträume, Nicht-Orte, Orte des Ortlosen, die gleichermaßen Zonen der Gleichförmigkeit wie der Einsamkeit, des Dazwischen wie Spiegel einer »übermodernen«, globalisierten Gesellschaft und der Identitätslosigkeit wie temporärer sozialer Beziehungen sind.

Ju Young Kim (1991, Seoul, lebt und arbeitet in München und Seoul) untersucht in ihren Skulpturen und Installationen Übergangszustände und Transitzonen, indem sie industrielle Transportmodule aus Flugzeugen und Autos zu symbolisch verschlüsselten Werken transformiert. Sie kombiniert diese mit Glasmalerei, Metallgüssen, sowie Keramik und Kunststoff und verbindet somit High-Tech Objekte mit handwerklichen Techniken. Die Werke sind durch surreale Elemente gekennzeichnet, die aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen wurden und einen neuen Blick auf die Phänomene einer globalisierten Welt eröffnen. In ihren konzeptionellen Erkundungen, untersucht Kim die Relativität von Raum und Zeit aus der Perspektive einer Transkontinentalreisenden. Dabei verbindet sie ihre eigenen Erfahrungen und Empfindungen mit Objekten und reflektiert inwiefern Zugehörigkeit, Herkunft und Grenzen Identität prägen und formen. So treffen landschaftliche Motive und traditionelle Symbolik auf Industrieprodukte und Transportsysteme, um das Bild einer beschleunigten Gesellschaft zu zeichnen, in der verschiedene kulturelle und zeitliche Komponenten aufeinandertreffen.

Ju Young Kim studierte an der Akademie der Bildenden Künste München als Meisterschülerin bei Olaf Nicolai und wurde 2024 für ihre Diplomarbeit AEROPLASTICS mit der Debütant*innenförderung ausgezeichnet. Ihre Werke wurden zuletzt in Gruppenausstellungen in der Printgallery in Tokio, in der Kunsthalle Recklinghausen, sowie in der Lothringer Halle 13 in München ausgestellt. Kim wird im Sommer 2025 eine Einzelausstellung in der Kunsthalle Mannheim eröffnen und im Herbst an der Singapore Biennale teilnehmen.

Isa Melsheimer (1968, Düsseldorf) verschränkt in ihren Arbeiten die gebaute Umwelt mit organisch Gewachsenem. Ihr Fokus liegt auf dem Erbe des Modernismus, der Betonarchitektur der 1950er–70er Jahre und vergessenen oder vernachlässigten Gebäuden. *Metamorphosis* (Jacques Couëlle) II (2021) und *Larvae II* (2021) verschränken die kokonartigen Strukturen des französischen Architekten Jacques Couëlle und die Larven des roten Palmenkäfers, die die Landschaften der Côte d’Azur verwüsten. Die Palme – ursprünglich aus Afrika eingeführt und Symbol des mondänen Wintertourismus – verweist zugleich auf Migration, Flucht und Vertreibung: aus dem globalen Süden ebenso wie in der NS-Zeit, als Intellektuelle wie Paul Tillich (1912 in der St. Matthäus-Kirche ordiniert) emigrieren mussten.

Melsheimers Praxis – zwischen Keramik, Pflanzenarrangements und architekturhistorischen Bezügen – reflektiert kritisch wie poetisch, wie Architektur und Natur ineinandergreifen und unser Bild von Umwelt und Gesellschaft formen. Melsheimer arbeitet seit Jahren mit Keramik, Pflanzenarrangements und architekturhistorischen Referenzen. Ihre Werke verhandeln das Verhältnis von gebautem Raum und Natur, von utopischem Entwurf und organischer Wirklichkeit. Immer wieder bezieht sie sich auf Architekt*innen wie Le Corbusier oder Jacques Couëlle und auf Visionen, in denen Architektur mit Natur verschmilzt. So zeigt sich in ihren Arbeiten ein kritisches wie poetisches Nachdenken darüber, wie menschliche Vorstellungen von Natur und Architektur ineinandergreifen und unser Bild von Umwelt und Gesellschaft prägen.

Isa Melsheimer ist bekannt für ihre Auseinandersetzung mit der Geschichte der Architekturstile. Ihre Werke sind Ausdruck ihrer intensiven Forschung und formalen Untersuchungen. Die Verschiebung des Maßstabs, die der Anspielung der Künstlerin auf architektonische Strukturen innewohnt, lässt die aus gegossenem Beton gefertigten Werke oft wie Bänke, hockerähnliche Objekte, Stufen oder hohle Behälter erscheinen, die manchmal auch als Standorte für konstruierte exotische Vegetation dienen. Ihre glasierten Keramiken finden eine andere Art der Darstellung architektonischer Strukturen, die sich in Maßstab, Material und Farbe von den Vorlagen unterscheiden. Obwohl ihr Maßstab an das miniaturisierte und schematische Aussehen vorläufiger Architekturmodelle erinnert, verleihen Material und Farben ihnen einen fantastischen, verspielten Aspekt. Alle ihre Objekte nehmen sich eine gewisse Freiheit heraus, enthalten manchmal Elemente fantastischer Neugestaltung, sind aber immer von einem tiefen Verständnis und einer großen Sympathie für ihre architektonischen Vorlagen geprägt.

Isa Melsheimer (1968, Neuss, lebt und arbeitet in Berlin) studierte an der Universität der Künste Berlin und war Meisterschülerin in der Klasse von Georg Baselitz. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen zählen: *Concrete Bodies Are Finite*, Centre international d’art du paysage Île de Vassivière (2022); *COMPOST*, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain /

MAMAC, Nizza (2021); Der unerfreuliche Zustand der Textur, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin (2020); Rain, le 19, Crac – Centre régional d'art contemporain, Montbéliard (2018–19); Metaboliten, Kunstverein Heppenheim, Heppenheim (2018); Psychotropische Landschaften, Städtische Galerie Delmenhorst, Delmenhorst (2018); The Year of the Whale, Fogo Island Gallery, Fogo Island (2018); Der tote Palast zitterte – zitterte!, Mies van der Rohe House, Berlin (2017); Kontrastbedürfnis, Ernst-Barlach-Haus, Hamburg (2015); We live in townscape and, after a trek, we shop in Futurism, art3 – art contemporain, Valence (2015); Examination of the Origins, Quartz Studio, Turin (2015); Synapsen, ikop Museum für zeitgenössische Kunst, Eupen (2014); Vermillion Sands and other Stories from the Neon West, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica (2012); Isa Melsheimer, Carré d'art – musée d'art contemporain, Nîmes (2010) und Mittelland, Kunsthaus Langenthal (2010).

Kristina Nagel Die Fotoarbeit von Kristina Nagel verweigert eine eindeutige Zuordnung zwischen Abstraktion und Figuration, Malerei und Skulptur. Schwarze Schichtungen und Schattenwürfe formen Gebilde, die an Körperpartien erinnern: Haut und Leder, Fläche und Falte. Poren zeigen Leder als Haut eines toten Tieres, das in Kleidung weiterlebt und zugleich mit Symbolik und erotischen Assoziationen aufgeladen ist.

Die Sogwirkung entfaltenden Durchblicke bilden eine Komposition aufeinanderfolgender Bühnen – barock wie Kenneth Angers Eaux d'Artifice, Leibniz' Monaden und Deleuze' Falte: ein Kontinuum aus Ein- und Auswickeln, Verbergen und Offenbaren. Der von Beinpaaren gebildete Zwischenraum wird zu einem unabschließbaren Dazwischen, das die Wahrnehmung destabilisiert. In der Nähe: ein um 1500 entstandener Lindenholz-Schmerzensmann (Riemenschneider-Schule) mit diagonalem Lendentuch sowie Vadim Sidurs Antlitz (1971), ein gepresster Blecheimer, dessen Falten ein Gesicht andeuten. Leder, Metall, Holz – drei Materialien, drei Faltenoberflächen, drei Weisen des Dazwischen.

In diesem Spiel des Dazwischen entfaltet Nagels Arbeit ihre eigentliche Spannung. Dieser Zwischenraum ist weder rein körperlich noch rein abstrakt, sondern zugleich ein imaginärer Ort, in dem die Grenzen von Figur und Fläche, Haut und Stoff, Nähe und Distanz in Bewegung geraten. Die Nachbarschaft zu Sidurs gefaltetem Metallobjekt und zum geschnitzten Lendentuch der Riemenschneider-Schule verdeutlicht, wie sich die Falte durch Epochen und Materialien zieht: als barockes Prinzip, wie es Deleuze in Die Falte beschreibt, und als ästhetisches Grundmuster von Enthüllung und Verhüllung. Nagels Fotografie wird so zu einer barocken Bühne des Faltens und Entfaltens, in der das Sichtbare immer schon auf ein Unsichtbares verweist und in der das Motiv des Dazwischen selbst zur eigentlichen Matrix der Wahrnehmung wird.

Kristina Nagel ist eine zeitgenössische Künstlerin, die überwiegend mit Fotografie arbeitet. In ihren Arbeiten wird Identität entzogen und durch eine spannungsgeladene Bildsprache ersetzt. Körper erscheinen als rohe anatomische Konstruktionen, ledergebunden, gesichtslos und in Zuständen der Abstraktion schwebend. Ihre Bildwelten verweigern sich einer repräsentationalen Ästhetik zugunsten einer physischen Zäsur, in der der Körper zugleich Objekt und Widerstand wird. Durch gezielte Verhüllung und skulpturale Verzerrung dekonstruiert Nagel Sichtbarkeit als Form von Kontrolle und entwickelt stattdessen eine Sprache der Entfremdung und Verweigerung.

Was bleibt, ist eine aufgeladene Anatomie, abstrahiert, desorientiert und jenseits erzählerischer Klarheit. In einer Zeit permanenter Sichtbarkeit besteht Nagel auf der Brutalität der Opazität, einem Raum, in dem Wahrnehmung zur Konfrontation zwingt und Bedeutung sich einer Auflösung entzieht.

Ihre Arbeiten wurden in Gruppenausstellungen in Paris, Kopenhagen und bei Capitain Petzel (Berlin, 2024) gezeigt, ebenso in Einzelausstellungen wie USER bei Fragile (2023) und USER 2 bei Gratin, New York (2025). Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zur USER-Serie, das deren konzeptuelle Ansätze weiterentwickelt und kontextualisiert.

Norbert Schwontkowski (1949-2013, Bremen) gehört zu den bedeutendsten zeitgenössischen Malereipositionen in Deutschland. Seine Werke bewegen sich humorvoll zwischen Melancholie und Poesie, zwischen Alltäglichem und Transzendenz. Immer wieder tauchen in seinem Œuvre Lampen auf, die wie Wegweiser wirken – für die physische Reise ebenso wie für die Suche nach Sinn. »LICHTAUS LICHTAN LICHT AUS LICHT AN« notierte er neben einer Skizze von drei Straßenlaternen. Licht leitet metaphorisch die formale und poetische Suchbewegung nach Verortung und Erkenntnis in seinen oft horizontlosen Gemälden von Zwischenzuständen.

In der Ausstellung LICHTAUS LICHTAN sind eine Straßenlaterne als Skulptur sowie fünf seiner Gemälde zu sehen: Drei gelehrige Schüler (1994), Ohne Titel (Fenster) (2002), Strom (2007), Feierabend (2008) und 3 Nonnen (2010). Seine Straßenlaterne verwandelt den Kirchenraum in eine Bühne für das Unterwegssein, in einen Schwellenraum und eine Metapher für den Übergang – zwischen Dunkel und Licht, zwischen Endlichkeit und Offenheit, zwischen Physischem und Fiktivem, zwischen Gefühl und Erzählung.

Die Ausstellung nimmt eine Skizze des 2013 verstorbenen Künstlers als Ausgangspunkt und öffnet den Blick auf Konzepte des Unterwegsseins und der Transferräume: Zustände und Orte, die nicht als endgültige Destinationen gedacht sind, sondern als Zwischenstationen – Orte des Wartens, der Reflexion und der Veränderung. Der permanente Zustand des Übergangs und der Flüchtigkeit angesichts einer horizontfreien Grenzenlosigkeit fließt in die Werke ebenso ein wie Fragen nach ihrer Verortung in der Kunstgeschichte.

Der verstorbene Künstler lebte und arbeitete zwischen Bremen und Berlin mit monatelangen Reisen und Arbeitsaufenthalten in ganz Asien und Australien. Von 2005 bis 2009 war er Professor an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg und von 1991 bis 2001 an der Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig. In den letzten Jahren fand im Kunstmuseum Bonn (2019) und in der Kunsthalle Bremen (2020) eine Wanderretrospektive mit dem passenden Titel »Some of My Secrets« und im Kunstmuseum Den Haag (2020) unter dem Titel »Everyone Wants to Go Home« statt. Weitere ausgewählte Einzelausstellungen umfassen Kolumba Museum Köln (2013), Kunstverein Hamburg (2013), Rubell Family Collection Miami (2006), Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus (2005), Kunsthalle Erfurt (2005), Kunsthalle Bremen (2004). Schwontkowski nahm an der gefeierten 4. Berlin Biennale »Of Mice and Men« teil, die von Maurizio Cattelan, Ali Subotnick und Massimiliano Gioni kuratiert wurde. Der Nachlass Norbert Schwontkowski wird von der CFA Gallery, Berlin, vertreten.

Die künstlerische Praxis von **Minh Lan Tran** (1997, Hongkong) umfasst Malerei, Schreiben und Performance und bewegt sich im Spannungsfeld von Sprache, Bewegung und Materialität. Häufig dient Kalligraphie als Ausgangspunkt: Aus der choreografischen Verteilung unterschiedlicher Intensitäten entstehen Kompositionen, in denen körperliche Fluidität sichtbar wird. Ihre Arbeiten greifen auf verschiedene Traditionen und historische

Kontexte zurück, thematisieren gesellschaftliche Unruhe und beziehen sich auf spirituell-politische Formen des Protests bis hin zur Selbstverbrennung. Im Zentrum steht dabei die Körperlichkeit vor der Darstellung – ein Vorrang der leiblichen, materiellen Erfahrung und Präsenz gegenüber symbolischer Abbildung.

In ihrem Gemälde *Hybridity* (Leonardo's Wings), 2025 überlagern sich rhythmische Linien, kalligrafische Spuren und Schichtungen, die keine narrative Lesbarkeit zulassen. Sprache und Erzählung scheinen aufgerufen, laufen jedoch ins Leere. Stattdessen verweisen die Strukturen auf Materialität als Träger von Präsenz.

Sprache spielt in *Trans Praxis* eine zentrale Rolle. Sie versteht sie als lebendiges, instabiles Medium, das erfunden, vergessen oder missverstanden werden kann. In ihren Arbeiten erscheinen kalligrafische Gesten, Satzzeichen, ausgestorbene Sprachen und Körpermarkierungen, durch die sie die Linearität von Bedeutung hinterfragt und die Widerständigkeit von Sprache gegenüber Material erfahrbar macht. Die Leinwand wird dabei zum Ort der Handlung: Worte werden wie ein Mantra wiederholt, durch Gesten verdeckt und erneut freigelegt. So entsteht eine Malerei, die nicht auf Darstellung zielt, sondern Verkörperung und Transformation selbst zum Thema macht.

Minh Lan Tran (1997, Hongkong, lebt und arbeitet in Paris) beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Malerei, Schrift und Performance und untersucht dabei das Wechselspiel und den Widerstand zwischen Sprache, Bewegung und Materie. Ausgehend von der Kalligraphie bildet das Schreiben eine wichtige Grundlage ihres künstlerischen Schaffens. Unter Anwendung choreografischer Prinzipien verteilt Tran sorgfältig unterschiedliche Intensitäten, wodurch Kompositionen entstehen, die die Fluidität der Körperlichkeit verkörpern. Verwurzt in vielfältigen Traditionen und Geschichten, thematisiert ihre Kunst soziale Unruhen und kanalisiert spirituell-politische Ausdrucksformen des Protests, darunter Selbstverbrennungen. Durch die Konvergenz dieser Elemente stellt die Künstlerin die Verkörperung über die Darstellung.

Ihre Werke wurden unter anderem in der High Art in Seoul, bei François Ghebaly in Los Angeles, bei Balice Hertling in Paris, im House in Berlin, Sadie Coles HQ, London, dem Museum of the Home, London, und dem Royal College of Art, London, ausgestellt. Sie studierte Kunstgeschichte an der Ecole du Louvre in Paris und der University of Oxford. Sie hat einen MA in Byzantinistik und visueller Theologie vom Courtauld Institute of Art, London (2020) und einen MA in Malerei vom Royal College of Art, London (2023).

Nicole Wermers (1971, Emsdetten) untersucht in ihren Arbeiten die physischen und strukturellen Hierarchien urbaner Räume und deren Beziehung zu Körpern – anwesenden wie abwesenden. Ihre Skulpturen fokussieren Alltagsgesten, machen das Unsichtbar-Anwesende sichtbar und hinterfragen soziale Einschreibungen in der Architektur.

Domestic Tail (White, Spotted Grey, 9 metres) (2025) ist Teil ihrer Serie handgenähter Kunstfellschwänze, gewickelt um Schlauchrollen und Kabeltrommeln. Mal kompakt gerollt, mal weit in den Raum ausgreifend, verweisen sie auf historische Raumhierarchien mit Zugangsbeschränkungen zu bestimmten Räumen (die von Haustieren überwunden wurden). Wermers reflektiert in ihren Werken Arbeit und Wert und beschreibt diese Werkserie als »Skulpturen pro Meter«.

Sequence VIII (2015) überträgt den Abreißzettel – eine aussterbende Form öffentlicher Kommunikation – in ein mattweißes Tonrelief. Ohne Text oder Telefonnummern bleibt ein skulpturales Relikt flüchtiger Beziehungen: ein leerer struktureller Code.

Nicole Wermers' Arbeiten kreisen um den öffentlichen, gemeinsam genutzten Raum und dessen Interaktionen mit dem (weiblichen) Körper. Ihre Werke lenken die Aufmerksamkeit

auf übersehene Gesten und Rituale, die wir innerhalb der uns vorgegebenen Infrastruktur städtischer Umgebungen und Übergangsräume ausführen. Ihre Werke reflektieren die Bewegung von Menschen durch architektonische Strukturen und die Abwesenheit individueller Präsenz. Unter Einbeziehung kunsthistorischer Referenzen und oft subtil humorvoll rückt Wermers unsere Wahrnehmung von Alltagsobjekten, Architekturen und deren Funktionalität in den Fokus: Architektur und urbane Räume sind niemals »neutral« oder rein funktional – sie reproduzieren vielmehr in sie eingeschriebene Macht- und Geschlechterverhältnisse durch ihre Gestalt, erzeugen körperliche Praktiken (z. B. durch Trennung von Innen/Außen, privat/öffentlich, männlich/weiblich) und sind von Blickregimen und Kontrollmechanismen durchzogen (z.B. Fenster als architektonische »Instrumente des Sehens«).

Nicole Wermers (1971, Emsdetten, lebt und arbeitet in London) schafft Skulpturen, Collagen, Fotografien und Installationen, deren Humor und tiefe psychologische Resonanz sich aus ihren vielfältigen Subversionen ableiten. Sie sabotieren die ursprüngliche Funktion ihrer Objekte, hinterfragen Materialien und destabilisieren erwartete räumliche und soziale Hierarchien. Wermers wuchs in einer Kleinstadt außerhalb von Münster auf und strebte schon in jungen Jahren danach, in einer Großstadt zu leben. Sie entwickelte eine Faszination für die Gestaltung urbaner Umgebungen, ihre Geschichten und Geschlechterpolitik.

Wermers hat ihre Werke in zahlreichen öffentlichen Einrichtungen ausgestellt, darunter: Tate Britain; Sucession, Wien; Hayward Gallery, London; Kunsthalle Wien, Wien; Salzburger Kunstverein, Deutschland; Museo d'Arte Contemporaneo, Rom; Kölnischer Kunstverein, Köln; Galerie der Gegenwart / Hamburger Kunsthalle, Deutschland; Aspen Art Museum, CO; und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Ihre Werke befinden sich in den Sammlungen der Tate, London, des Museum of Modern Art, Frankfurt, der Kunsthalle Hamburg, des Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, der Hamburger Kunsthalle, der Zabłudowicz Collection, London, und der Fondazione David Halevim, Mailand. Sie wurde für den Turner-Preis nominiert, mit der Schaffung einer großen öffentlichen Skulptur für Emscher Kunst im Ruhrgebiet beauftragt und nahm an Residencies im Delfina Studio Trust, London, und im Camden Arts Centre, London, teil. Von 1991 bis 1997 studierte sie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und erhielt 1999 einen MFA vom Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London.

Guan Xiao (1983, Chongqing) überschreibt durch vielfältige visuelle Referenzen immer wieder Aspekte ihrer eigenen Biografie – Identität, Geschichte, geografischer Hintergrund – und entwickelt daraus Werke, die sie als »Spezies« oder virtuelle Charaktere versteht. Widersprüche werden bei ihr zu produktiven Spannungen, die neue Bedeutungen hervorbringen.

In Which one is your sword? No. 2 (2023) verbindet Guan Xiao massenproduzierte Elemente wie Motorradteile und das seit der Tang-Dynastie dokumentierte Genre der Wurzelschnitzerei mit einer abstrakten Version des Schwertes. Formal und inhaltlich treten hier mythologische, buddhistische und daoistische Aspekte der Holzschnitzerei mit der für den christlichen Schmerzensmann aus der Riemenschneider-Schule (um 1500) verwendeten Lindenholzschnitzerei in einen Dialog. Guan Xiaos Skulptur verbindet massenindustrielle und mythologische Referenzen mit einer spezifischen taoistischen Tradition. Das Werk kommentiert die materialistische Logik einer postindustriellen Gesellschaft, ruft mythologische Figuren in Erinnerung und stellt mit der im Titel gestellten Frage zugleich die Suche nach der eigenen Identität in einem hybriden kulturellen Kontext. Hybridität und Zwischenzustände aus Kulturen, traditionellen und aktuellen Techniken sichtbar macht.

Ihre Praxis ist geprägt von einer analytischen Auseinandersetzung mit Transformation und Mehrdeutigkeit. Guan Xiao verschränkt technische, alltägliche und symbolische Elemente, sodass Skulpturen entstehen, die sowohl vertraut als auch fremd wirken. Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Popkultur und Mythologie, zwischen globaler Gegenwart und lokalem Erbe und machen Prozesse von Übersetzung, Wandel und Neuerfindung sichtbar.

Guan Xiao (1983, Chongqing, lebt und arbeitet in Peking) studierte an der Communication University of China und stellte international aus. Zu ihren relevanten Ausstellungen gehören: Secession, Wien (2025, Einzelausstellung, in Vorbereitung); TANK, Shanghai (2025); Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin (2024); Start Museum, Shanghai (2024); David Kordansky Gallery, Los Angeles (2023, Einzelausstellung); Mudam Luxemburg (2023); Museum Ludwig, Köln (2023); Hua International, Berlin (2023); Mendes Wood DM, São Paulo (2023); Mercedes Benz Museum, Stuttgart (2022); Kunsthalle Charlottenborg, Kopenhagen (2022); Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin (2021, Einzelausstellung); MUDAM, Luxemburg (2021); 34. Biennale von São Paulo (2021); Belgrader Biennale (2021); Antenna Space, Shanghai (2020, Einzelausstellung); Skulpturenpark Köln (2020); X Museum Triennale (2020); Kunstmuseum St. Gallen (2020); Sharjah Art Foundation (2020); Bonner Kunstverein (2019, Einzelausstellung); Contemporary Art Museum, St. Louis (2019, Einzelausstellung); Fellbach Triennale, Fellbach (2019); Honolulu Biennale (2019); Migros Museum, Zürich (2019); Anyang Public Art Project, Anyang (2019); Kunsthalle Winterthur (2018, Einzelausstellung); High Line, New York (2017); 57. Biennale von Venedig, Venedig (2017); Julia Stoschek Collection, Berlin (2017); M HKA Museum of Contemporary Art, Antwerpen (2017); 9. Berlin Biennale (2016); Jeu de Paume, Paris (2016, Einzelausstellung); K11 Art Foundation, Shanghai (2016, Einzelausstellung); ICA, London (2016, Einzelausstellung); ZKM, Karlsruhe (2016); Shortlist für den Hugo Boss Asia Art Award im Rockbund Art Museum, Shanghai (2015, Solo).

Wendi Yan (1994, Beijing) erforscht in ihren Filmen die Übergänge zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis, Fiktion und Imagination. Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Makrolandschaften und mikroskopischen Bildern und stellen die Prozesse der Wissensbildung ins Zentrum als ein Wechselspiel von Sichtbarem, Unsichtbarem und spekulativer Projektion.

In *Dream of Walnut Palaces* (2025), gezeigt vom 11.–14. September 2025, verbindet Yan chinesisch-europäische Wissensgeschichte und die Epoche der Aufklärung. Ein daoistischer Gelehrter, der für Jesuiten in Peking gearbeitet hat, reist angeregt durch Leibniz' Monadenkonzept der fließenden Übergänge nach Paris und reflektiert in einem poetischen Monolog über Begegnungen zwischen daoistischer Metaphysik und den neuen epistemischen Tugenden Europas. Zwei »magnetische Walnüsse« schweben über den Wolken: Die eine wird zur Allegorie für den Austausch wissenschaftlicher und künstlerischer Bilder in imperialen Projekten, die andere rekonstruiert Antoine Lavoisiers Labor als Ort des Zusammenspiels von Wissenschaft, Spektakel und Sinneserfahrung.

Ab dem 15. September 2025 ist Wendi Yans *Visions of Phosphine Earth* (2025) in der Ausstellung zu sehen. Die Arbeit basiert auf den Forschungen von entstanden in Zusammenarbeit mit Dr. Sara Seager (Kavli-Preis 2024) und ihrem Team am MIT, die nach der Möglichkeit von Leben in den Wolken der Venus forschen. Gemeinsam mit dem Astrophysiker Dr. Iaroslav Iakubivskyi entwickelte Yan im Grafik-Modul Unreal Engine die spekulative Welt »Phainoterra« – eine »Phosphine-Erde« mit animierten Säurebecken, Schwefelwolken und einem Ballonfahrzeug, das durch die Atmosphäre schwebt.

Das Werk kombiniert reale Filmaufnahmen von Iakubivskyi am Vulkansee des Mount Ijen in Indonesien sowie aus dem MIT-Labor mit Yans 3D-Animationen und KI-generierten

Mikrobildern. Auf diese Weise entsteht ein hybrides Bilduniversum, das wissenschaftliche Daten, poetische Imagination und digitale Halluzinationen verschränkt. Der nicht-narrative Film entfaltet sich in vier Kapiteln: von der Ankunft im Orbit über die transformierte Landschaft des Ijen-Sees bis ins Labor, wo ein Rasterelektronenmikroskop Proben »liest«, bevor sich die Reise in eine von KI imaginierte Mikro-Welt fortsetzt. Zwischen Makro- und Mikrokosmos entsteht so ein visuelles wie metaphysisches Nachdenken über die Möglichkeit – oder Unwahrscheinlichkeit – außerirdischen Lebens.

Wendi Yan (geb. 1999 in Peking) konstruiert spekulative Erkenntnistheorien durch forschungsbasiertes Worldbuilding und nutzt dabei CGI, Spiel-Engines und dokumentarische Praktiken, um die Grenzen der wissenschaftlichen Vorstellungskraft zu hinterfragen. Ihre Arbeiten – darunter Filme, interaktive Medien und fiktionale Archivinstallationen – untersuchen die konkreten Herausforderungen, denen man sich angesichts fremder Erkenntnisssysteme im Laufe der Zeit gegenüberstellt. Wendi arbeitet häufig mit Wissenschaftlern und Ingenieuren zusammen, von der synthetischen Biologie bis zur Astrophysik, um die Grenze zwischen Wissenschaft und Unterhaltung, zwischen Bildgebung und Vorstellungskraft zu erforschen.

Wendi hat oder wird auf dem Ars Electronica Festival (Linz), im House of Electronic Arts (Basel), in der Samsung Vision Hall (Seoul), im Hyundai Motorstudio (Peking), auf der Singapore Art Week, bei NEW INC (New York), im TANK Shanghai, im X Museum (virtuell) und bei Slash (San Francisco) ausstellen. Sie hat Vorträge beim Gray Area Festival, Rhizome World, Trust, SeedAI x SXSW und Skywalker Ranch gehalten. Zu ihren Residencies zählen Eyebeam und die Arctic Circle Artist & Scientist Expedition. Ihre Arbeiten wurden von WeTransfer, Wallpaper und Coeval Magazine veröffentlicht. Sie hat mehrere Kunstprojekte für das Berggruen Institute realisiert, darunter ein Filmprojekt über die Suche nach Leben in den Wolken der Venus durch Wissenschaftler des MIT.

Wendi lebt in New York und hat einen A.B. in Wissenschaftsgeschichte von der Princeton University, wo sie den Horace H. Wilson '25 Senior Thesis Prize in Wissenschafts-, Medizin- und Technikgeschichte gewann, sowie einen M.S. in Fiktion und Unterhaltung von SCI-Arc. Sie war Gründungsmitglied des Steve Jobs Archive Fellowship (2023), das von Laurene Powell Jobs ins Leben gerufen wurde, um junge Kreative zwischen Technologie und Geisteswissenschaften zu unterstützen. Wendi war Mitglied von NEW INC Y11 im Bereich Kreative Wissenschaft und gewann kürzlich den Grand Prix des 6. VH Award der Hyundai Motor Group, Asiens führendem Medienkunstpreis.