

# Die Malerei von Giulia Andreani: Brüche als Material / The Paintings of Giulia Andreani: Fractures as Material

Sam Bardaouil

In den Archiven tun sich Brüche auf; störende Dissonanzen an den Rändern der offiziellen Erzählung, klaffende Lücken, die sich weigern, verschlossen zu werden. In ihrer anstehenden Ausstellung im Hamburger Bahnhof geht es Giulia Andreani nicht so sehr darum, Geschichte zu vervollständigen; vielmehr will sie die gespenstischen Leerstellen erhellen und den Faden der Unsichtbarkeit zerschneiden, der die Unterdrückten und Vergessenen in Schweigen schnürt. Wenn wir in diese Ausstellung eintreten, erwartet uns kein triumphales Manifest, sondern eine subtil geäußerte Ungültigkeitserklärung eines Narrativs, das bis heute ungehindert fortbesteht.

Für Andreani sind Archive sowohl Quelle als auch Falle. Sie leisten unverzichtbare Dienste, um Vergangenes zu erschließen,

In the archives lie fractures: fissures at the seams of the official narrative, ghostly interruptions that refuse to be sealed. Giulia Andreani's forthcoming canvases at Hamburger Bahnhof do not so much augment history as unpick its cracks, snipping the thread of invisibility that binds the suppressed and the forgotten to silence. In entering this show we do not approach a triumphant manifesto, but a subtle undoing of what is permitted to endure.

sind zugleich aber Orte, an denen strenge Regeln herrschen. Mit monochromen Mitteln, im kühlen Schwellenbereich von Paynesgrau lotet sie die beschränkten Parameter dieser Räume aus und beutet sie in gleichem Zuge aus, indem sie sie zu neuen Dissonanzen verformt. Im Gegensatz zu vielen Künstler\*innen, die die Grenzen der Leinwand zu überwinden suchen, geht es Andreani um das Phänomen der Durchlässigkeit. Ihre malerischen Flächen wollen weder Schleier noch Fenster sein; sie fungieren vielmehr als Membran, damit das, von dem das archivalische Bild zeugt, bis zu uns in unsere Gegenwart dringen kann. Ihre Methode ist ‚Malerei mit Fotografien‘ – ein Begriff, der widersprüchlich klingen mag, aber dennoch präzise ihre Spannung zwischen Darstellung und Ablagerung zum Ausdruck bringt. Was das anbelangt, so weckt sie Erinnerungen an anamorphe Malerei oder das Palimpsest, aber auch an die Fokussierung der Moderne auf Materialität oder die postmoderne Strategie der Aneignung. Bei alledem besteht sie jedoch immer darauf, dass das ‚Original‘ anderswo verortet ist – und zwar inmitten von Leben, die nicht Teil der offiziellen Erzählung sind.

Um Andreanis Arbeitsmodus weiter zu verdeutlichen, können wir die unterschiedlichsten theoretischen Ansätze heranziehen, von Walter Benjamins fragmentierter Geschichte und seinen Überlegungen zu Ruinen bis hin zu Theodor Adornos These, dass jedes nach Auschwitz geschriebene Gedicht unweigerlich auf Abgelagertes aus dieser Vergangenheit verweist. Sowohl in ihrer Haltung zum Feminismus als auch dem Umgang mit Erinnerungspolitik reiht sich die Künstlerin in all jene ein, die sich der Aufgabe verschrieben haben, Erzählungen zutage zu fördern, die ein Schattendasein fristen; Frauen etwa, die nur in Fußnotenform Erwähnung finden oder als Anhängsel der Macht erscheinen. Betrachtet man die Leinwandarbeiten Giulia Andreanis im Kontext jüngster Forschungsarbeiten, die Brüche und Gegen-Erinnerungen untersuchen, von Michel de Certeau bis hin zu Achille Mbembe, der den Begriff der Nekropolitik prägte, dann wird klar, dass es nicht

For Andreani, the archive is both well and trap: a site of revelation, but also a site of rules. She moves within its constraints – monochrome, the cool liminality of Payne's grey – yet exploits them, bending them into new dissonances.

Whereas many painters seek to transcend the frame, Andreani insists on its permeability: her surfaces are neither veil nor window but membrane, so that what the archival image once contained leaks into our present. Her mode is a "painting with photographs" – a phrase that might sound oxymoronic, yet names precisely her tension between representation and residue. In this, she brings to mind the genealogies of anamorphic painting and palimpsest: the modernist insistence on materiality, the postmodern turn to appropriation; yet she insists the "original" always lies elsewhere, among unspoken lives.

One might trace her lineage through several vectors: from the reverberations of Walter Benjamin's fragmented history and his notion of ruins, to Theodor Adorno's insistence that to write poetry after Auschwitz is a testament to the residual. In feminism and the politics of memory, she aligns with those who excavate silenced lineages: women who appear only as footnotes, or as appendages to power. In recent scholarship on rupture and counter-memory, from Michel de Certeau to the necropolitical frames of Achille Mbembe, her canvases become sites where power's surface is neither obliterated nor mimicked, but unsettled. To borrow Michel Foucault's gesture: we must see not only the archive, but the rules that govern visibility, and ask how she disobeys them.

Andreani was born in Venice in 1985 and now lives in Paris, where she maintains what she calls an 'atlas' of images – family albums, discarded negatives, still frames – which she threads into restless sequences. She studied at the Venice Academy, then at the Sorbonne (Paris IV), straddling painterly technique and historiographic discipline. Her oeuvre has often

darum geht, Manifestationen der Macht auszulöschen oder gar nachzubilden. Stattdessen werden ihre malerischen Oberflächen zu Schauplätzen, an denen Machtverhältnisse erschüttert werden. Um an dieser Stelle eine Überlegung Michel Foucaults anzuführen: Wir dürfen nicht nur das Archiv sehen, sondern müssen auch die Regeln betrachten, die bestimmen, was sichtbar wird. Und sodann können wir uns der Frage zuwenden, auf welche Weise ebendiese Regeln von der Künstlerin missachtet werden.

Andreani wurde 1985 in Venedig geboren. Sie lebt aktuell in Paris, wo sie sich ihrem ‚Atlas‘ von Bildern widmet – Familienalben, ausrangierten Negativen, Standbildern aus gefilmten Materialien – die sie allesamt zu rastlosen Sequenzen zusammenstellt. Sie absolvierte ein Studium an der Akademie in Venedig und besuchte dann die Sorbonne (Paris IV), wo sie sich mit Maltechnik und Geschichtsschreibung befasste. In ihren Werken setzt sie sich nicht selten mit den wechselnden Machtregimes des 20. Jahrhunderts auseinander: Diktatoren, rituelle Spektakel, Momente der gesellschaftlichen Mobilisierung; aber sie geht dabei stets von den Rändern aus. Mitunter produziert sie Porträts von autoritären Personen, die sie jedoch – statt sie in monumentaler Größe darzustellen – in jugendlichem Alter und somit ungewohnt wehrlos und schutzbedürftig zeigt. Bei anderer Gelegenheit rückt sie vergessene Arbeiterinnen ins Licht, die von ebendiesen Systemen unterjocht – oder abseits davon – ihr Dasein fristeten.

In Berlin leistet sie einen Beitrag zum Jubiläumsjahr des Museums, das 2026 auf 30 Jahre Ausstellungsgeschichte zurückblicken kann, doch kuratiert sie dabei keineswegs einfach eine Erinnerung. Sie setzt sich mit der Institution an sich auseinander, und zwar, indem sie ihre neuen Arbeiten gemeinsam mit Exponaten aus verschiedenen anderen Museen zeigt. Sie bindet Objekte aus anderen Institutionen der Staatlichen Museen zu Berlin – der Antikensammlung, dem Kupferstichkabinett, dem Museum Europäischer Kulturen und dem Kunstgewerbemuseum – sowie aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum

taken up the 20th century's shifting regimes of power – dictators, ritual spectacles, social mobilisation – but always from the margins. She sometimes produces juvenile portraits of authoritarian figures, rendering them strange and defenceless rather than monolithic; elsewhere she surfaces forgotten women who laboured under – or beyond – those systems.

In Berlin she will contribute the museum's own anniversary gesture – a thirty-year reflection – but she does not simply curate a memory. She grafts her tendrils into Hamburger Bahnhof's institutional body: she will place her new works amid objects from the museum's sister institutions Antikensammlung [Collection of Antiquities], Kupferstichkabinett [Museum of Prints and Drawings], Museum Europäischer Kulturen [Museum of European Cultures] and Kunstgewerbemuseum [Museum of Decorative Arts], as well as from the Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité [Berlin Medical History Museum of the Charité Hospital]. Thus, she forces collisions between classical collections and spectral counter-narratives. For the architecture of the show itself, Andreani channels Sigmar Polke's semi-transparent synthetic-fabric canvases, recalling his theory that paintings lie, and that painting's claim to illusion, representation and originality must be recast – or cracked open again. (Polke's own 1997 exhibition *Die drei Lügen der Malerei* [The Three Lies of Painting] at Hamburger Bahnhof offers a spectral echo.)

In the interstices between her canvases and the historical holdings, the viewer becomes cartographer of absence: we measure what is missing, what is smudged, what refuses full articulation.

Her grey does not neutralise but demands attention: it is cold, spectral, liminal. The bluish cast is not a stylistic affect but a vector of time, a hesitation between black and white, photograph and pigment. In that hesitation we sense the presence of the unspeakable or overexposed.

der Charité mit ein. Auf diese Weise entwickelt sich ein dissonanter Dialog, bei dem die klassischen Museumsstücke und Andreanis geisterhafte Gegen-Erzählungen aufeinanderprallen. Für das übergeordnete Konzept der Ausstellung nimmt die Künstlerin Sigmar Polkes Arbeiten auf semitransparenten, synthetischen Leinwänden in den Dienst und erinnert uns an Polkes Behauptung, dass Bilder lügen und der Anspruch der Malerei auf Illusion, Darstellung und Originalität neu formuliert – oder neu hinterfragt – werden muss. (Polkes 1997 im Hamburger Bahnhof präsentierte Ausstellung *Die drei Lügen der Malerei* findet hier somit einen gespenstischen Nachhall.)

An den Schnittstellen zwischen ihren Leinwandarbeiten und den historischen Objekten aus dem Bestand der Museen werden die Besucher\*innen so zu Sensoren der Abwesenheit; wir registrieren, was fehlt, aber auch, was verwischt wurde oder nur

This exhibition marks Andreani's first institutional solo in Germany – yet it is not a culmination but a continuation: a provocation to the museum and to its audience that memory is never settled, that the walls of institutions bear the marks of erasure. We enter then a rare space: not a triumphant narrative but a suspended threshold. And in that threshold, the work is never behind us or ahead of us, but inside us – the stain of history pressed onto our retinas, urging a new gaze.

Foucault once described power as moving in curves and surfaces, producing discontinuities rather than linear dominance; Andreani's paintings are maps of those curves, where power draws its boundaries in light and shadow. She makes us see that the official archive is itself porous – undermined by those it excludes – and offers her gestures as counterpoints, insistences, small detonations of memory. And at the moment when Hamburger Bahnhof reflects on



Sigmar Polke, *Drei Lügen der Malerei*, 1994, Kunstharz und Lack auf Polyester-gewebe / synthetic resin and lacquer on polyester fabric, 300 × 400 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München / Munich

unvollständig Erwähnung findet. Ihr Grau hat keine neutralisierende Wirkung, ganz im Gegenteil verlangt es verstärkt nach unserer Aufmerksamkeit. Es ist ein kalter Ton, eine gespenstische Farbe; sie kommt einem Schwellenbereich gleich. Der bläuliche Schimmer ist kein stilistischer Effekt, sondern ein Indiz für das Verfließen der Zeit; wir spüren ein Innehalten zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Fotografie und Pigment. Und in diesem Innehalten nehmen wir die Gegenwart von dem wahr, das unausgesprochen blieb oder einst überbelichtet wurde.

Dies ist Andreanis erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland. Die Präsentation ist jedoch nicht als Höhepunkt einer künstlerischen Karriere zu betrachten, sondern vielmehr die Fortsetzung einer umfassenden Untersuchung. Sie fordert das Museum heraus und macht dem Publikum bewusst, dass unser Gedächtnis keine starre, unwiderrufbare Größe ist. Überdies erinnert sie daran, dass die Wände der Institution die Spuren der Auslöschung in sich tragen. Was wir hier erkunden, ist ungewohntes Terrain. Es ist keine triumphale Erzählung, der wir darin begegnen, stattdessen verweilen wir in einem permanenten Schwellenbereich. Und in diesem Schwellenbereich ist das Werk nie vor oder hinter uns zu finden, sondern in unserem Inneren – die Schandflecken der Geschichte haben sich in unsere Netzhaut eingebrannt und verlangen nach einer neuen Art des Sehens.

Foucault beschrieb Macht einmal als Kurvenbewegung auf einer Oberfläche, die statt linearer Dominanz Diskontinuitäten produziert. Andreanis Malereien kartieren solch kurvenreiche Verläufe, bei denen Macht ihre Grenzen in Licht und Schatten zeichnet. Sie führt uns vor Augen, dass das offizielle Archiv durchlässig ist – unterminiert von jenen, die es ausschließt – und offeriert ihre eigenen Statements in Form von Gegen-Erzählungen, als nachdrückliche Forderungen, kleine Explosionen der Erinnerung. Und in ebendem Moment, in dem der Hamburger Bahnhof auf seine 30-jährige Ausstellungsgeschichte zurückblickt, werden wir von Andreani mit

its thirty years, Andreani asks: what does continuity conceal? What histories have been untold? Perhaps one answer is to learn how to read fractures, these silences of the past, as part of our present and a mapping towards a future pregnant with possibility.

einer Reihe von Fragen konfrontiert. Was verbirgt sich hinter all der Kontinuität? Welche Geschichte(n) vermögen wir nicht zu hören? Ein Teil der Antwort könnte darin bestehen, dass wir lernen, die Brüche, das Schweigen der Vergangenheit, als Teil unserer Gegenwart zu lesen – und daraus Impulse für eine Zukunft zu ziehen, die voll unerschöpflicher Möglichkeiten ist.