

*Bildersaal
Nolan Luciði*

*RESIDUAL SKY
Akosua Viktoria Aðu=Sanyah*

*embarrassment of riches
sitara*

*Das Jahr der Sammlung:
Prolog*

Saalplan

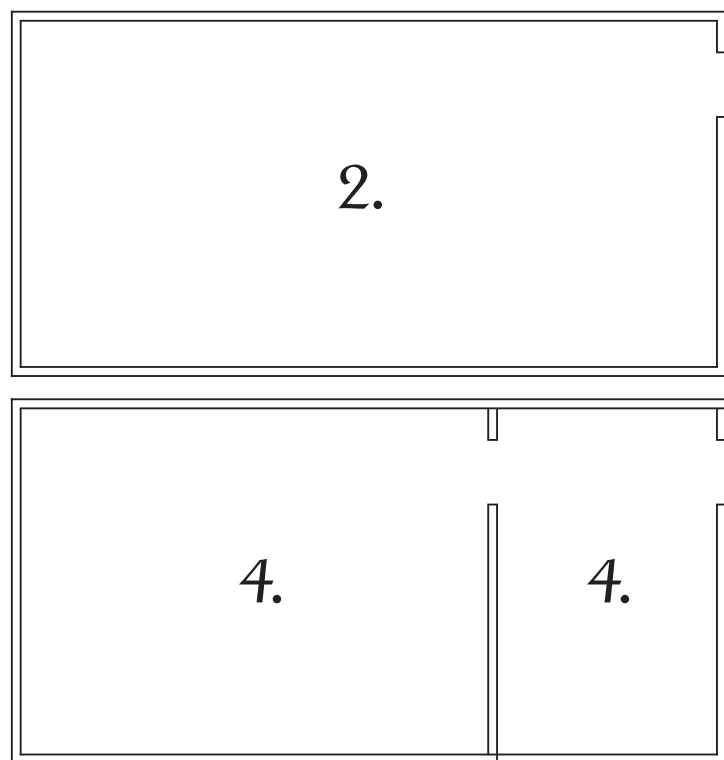
1.
Seitenlichtsaal
Nolan Lucidi

Screening Sculpture (1-10), 2026
10-Kanal-HD-Videoinstallation, Ton, verschiedene
Längen zwischen 00:48 Min. und 26:37 Min., Loop,
Gel-Transfer, Papierreste, Rückprojektionsfolie,
Vorhang, Edelstahl.
Metallobjekte jeweils 70 × 40 × 140 cm

Views (Loveroom 1-6), 2026
Bronze- und champagnerfarbene, verspiegelte
Anti-Voyeur-Folie auf der Einfassung der Leuchten.
448,5 × 18,6 cm, 420 × 18,6 cm

Untitled (Slice of Life), 2024
Graviertes Uhrenglas, aufgehängt in einer Höhe von
175 cm und 166 cm über dem Boden.
Jeweils 4 × 4 × 0,5 cm

Alle Werke Courtesy der Künstler.

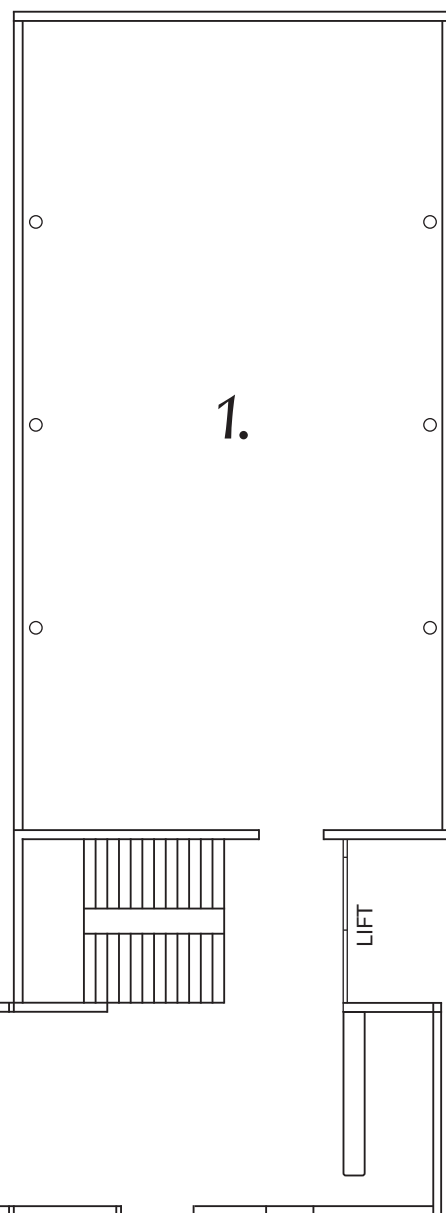


UG

4.
UG
Das Jahr der Sammlung: Prolog

Werkbezeichnungen befinden sich im Ausstellungsraum.

EG



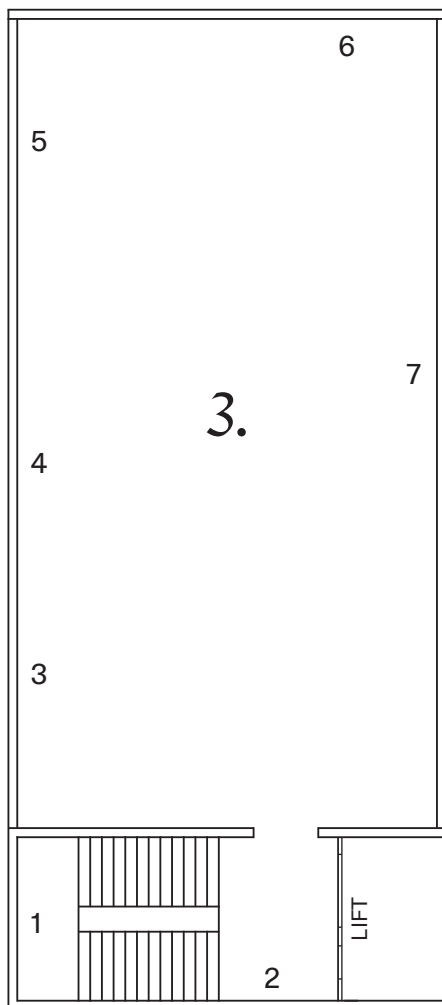
EINGANG

E.

E.
Eingang Kunsthaus Glarus
Nolan Lucidi

*Literary Architecture: Loèche-les-Bains (the light
from the window lay across his chest, and I could
not look away)*, 2026
Vitrine, Tintenstrahldruck auf Papier und Kunst-
stofffolie, Scan einer Seite von "Giovanni's Room"
des Autors James Baldwin, digitale Kopie eines
Aquarells von Lucien Happersberger (*Les Vignes
Fully*, 1984) und weiteres Archivmaterial
92 × 67 × 3 cm

OG



3. Oberlichtsaal OG sitara

1. *Ein Morgenstern ist kein Instrument*, 2025
fuck you very much, allegro, 2025
abjection/ objection, 2026
Mischtechnik auf Papier
Dimension variabel
2. *Stilla Maris Summary*, 2026
Mischtechnik auf Papier
Dimension variabel
3. *1-7*, 2025
Mischtechnik auf Papier
Jeweils 35.9 × 47.8 cm
4. *phallacy/ fallacy*, 2025
Spiegel, Schuhe, Metall
Dimension variabel
5. *8-27*, 2025
Mischtechnik auf Papier
Jeweils 35.9 × 47.8 cm
6. *... und wenn ich komme?*, 2025
Mischtechnik auf Papier
Dimension variabel
7. *28-50*, 2025
Mischtechnik auf Papier
Jeweils 35.9 × 47.8 cm

Courtesy die Künstlerin, Shahin Zarinbal, Berlin,
LC Queisser, Tiflis, Köln.

Die Ausstellung wurde initiiert von
Melanie Ohnemus.

2. Oberlichtsaal EG

Akosua Viktoria Adu-Sanyah
RESIDUAL SKY, 2026
12 photographische Objekte: handentwickelter
Farbabzug auf Holz
Jeweils 250 cm × 150 cm × 3.6 cm

my father's burnt foot (first cycle), 2020-2026
1 photographisches Objekt: handentwickelter
Farbabzug auf Holz
250 × 150 × 3.6 cm

Alle Werke Courtesy die Künstlerin.

Für seine erste institutionelle Einzelausstellung zeigt Nolan Lucidi (*2000, lebt und arbeitet in Basel) im Kunsthaus Glarus mit *Bildersaal* eine Installation mit Videos und Objekten. Die Arbeit widmet sich männlichem homosexuellem Begehren in Literatur- und Kunstgeschichte ebenso wie im persönlichen Erleben. Zugleich untersucht Lucidi die Formensprache und den Autoritätsanspruch des Minimalismus sowie dessen Fortwirken in der Alltagsästhetik und überschreibt sie mit autofiktionalen und erotischen Narrativen.

Vor dem Eingang des Kunsthaus Glarus hängt eine Vitrine. Sie zitiert den öffentlichen Aushang in Leukerbad (Loèche-les-Bains), worin der US-amerikanische Autor James Baldwin mit Zeitungsausschnitten gewürdigt wird. Baldwin verbrachte die Winter 1951 und 1952 in dem Walliser Bergdorf und beendete dort seinen ersten Roman *Go Tell it on the Mountain* (1953, dt. *Von dieser Welt*) sowie den bekannten Essay *Stranger in the Village* (1953, dt. *Ein Fremder im Dorf*). Unerwähnt bleibt in der offiziellen Geschichtsschreibung jedoch die Liebesbeziehung zwischen Baldwin und dem Walliser Maler Lucien Happersberger, in dessen Chalet der Autor lebte.

Mit *Literary Architecture: Loèche-les-Bains (the light from the window lay across his chest, and I could not look away)*, 2026, verweist Lucidi auf diese für Baldwin zentrale Beziehung. Baldwin bezeichnete sie später als „die eine wahre Liebesgeschichte seines Lebens“. Trotz Happersbergers späterer Heirat blieben beide bis zu Baldwins Tod eng verbunden. Der Roman *Giovanni's Room* (1956, dt. *Giovannis Zimmer*) – ein Meilenstein schwuler Literatur – ist Happersberger gewidmet. Indem Lucidi den geschützten Raum des Zimmers als Arbeits- und Lebensraum ins Zentrum rückt, entwirft er eine Gegenerzählung zur offiziellen Erinnerungspolitik: er verschiebt den Fokus von der öffentlichen Figur auf die intime Beziehung und deren räumliche Verortung.

Der zweite Teil der Ausstellung befindet sich im Seitenlichtsaal des Kunsthaus Glarus. Der Raum wird in eine intime, poetische Choreografie bewegter Bilder verwandelt, die Sehen, Gesehenwerden und Begehren thematisiert und die Besucher:innen mit einbezieht. An die Arbeiten von Donald Judd, den Pionier des Minimalismus, erinnernde Metallobjekte werden zu Bildschirmen für filmische Gegenerzählungen. Sie untersuchen das Verhältnis zwischen geschütztem Raum und öffentlicher Figur beziehungsweise Performance – in Leben, Literatur und Kunst.

Im Kontrast zur paradigmatischen Haltung des Minimalismus, Objektivität und Autonomie über Emotion und Metapher zu stellen, sind Lucidis *Screening Sculptures* anthropomorphe, erzählende Gestalten, die zu zweit oder zu dritt interagieren oder allein im Raum liegen. Sie sind gleichzeitig Screens (Bildschirme) und Körper (Volumen), die sich durch Spiegelungen in der Scheibe je nach Tageszeit vervielfachen.

Räume als Rückzugsorte, als Orte des Begehrens und als Schauplätze der Aushandlung von Beziehungen – emotionaler wie finanzieller Natur – bilden einen zentralen Ausgangspunkt in Lucidis Praxis. Für die Umsetzung seiner essayistischen Bilderabfolgen arbeitet er mehrheitlich mit der Methode der assoziativen Überlagerung. Er druckt Archivbilder von Kunstwerken, eigene Fotografien und 3D-Renderings auf transparente Folie und filmt sie auf einem Leuchtpult. Die 3D-Renderings dienen Lucidi jedoch nicht der spekulativen Erfindung neuer Architekturen, sondern einer rückblickenden Konstruktion: Er zeichnet Zimmer aus der Erinnerung oder nach literarischen Vorlagen – etwa aus *Giovanni's Room*.

Durch Gegenüberstellung und Überlappung verschiedener Materialien, bis hin zur Auslöschung, entstehen visuelle Gefüge, in denen Beziehungen zwischen Werken, Räumen und unterschiedlichen Männlichkeitsbildern sichtbar werden. Diese Konstellationen bleiben bewusst instabil: Sie werden sichtbar gemacht, ohne in eine eindeutige Lesart überführt oder festgeschrieben zu werden.

An der Rückwand beim Fenster befindet sich eine weitere Arbeit, die sich mit dem natürlichen Lichteinfall verändert. Wie eine abschliessende Klammer verweist sie auf die Vitrine vor dem Eingang des Kunsthaus Glarus. Zwei Uhrengläser sind auf einer Höhe von 175 cm und 166 cm im rechten Winkel zur Wand angebracht. *Untitled (Slice of Life)*, 2024 zeigt die ins Glas geritzten Porträts von Lucien Happersberger und James Baldwin und verweist mit der Höhe auf ihre jeweiligen Körpergrössen. Wie ein Uhrwerk bilden die beiden Gesichter je nach Lichteinfall einen Schatten auf der Wand, der sich für kurze Zeit trifft.

Kuratiert von Annette Amberg.

Nolan Lucidi (*2000, lebt und arbeitet in Basel) schloss im Sommer 2025 den Master am Institute Art Gender Nature der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel ab. Von 2019 bis 2023 studierte er an der ECAL in Lausanne, wo er seinen Bachelor of Fine Arts abschloss. Zu seinen Ausstellungen gehören Kunstverein Freiburg; Kunst Raum Riehen; Kunsthaus Baselland; Kunstverein Olten (alle 2025); Kunsthalle Basel; EAC (Les Halles) in Porrentruy; Galerie Fabienne Levy, Genf; Der Tank, Basel; Bacio, Bern (alle 2024); Art Genève mit CIRCUIT – Centre d'art contemporain Lausanne; HIT, Genf; CIRCUIT – Centre d'art contemporain, Lausanne (alle 2023); Locus Solus, Prilly (2022).

RESIDUAL SKY

Für die erste umfassende institutionelle Einzelausstellung der Werkgruppe *RESIDUAL SKY* zeigt die Künstlerin Akosua Viktoria Adu-Sanyah (*1990, lebt und arbeitet in Zürich) einen Zyklus von 13 fotografischen Objekten. Es sind grossformatige, handentwickelte, analoge Farbfotografien auf Glanzpapier, die mit Magneten an weiss gewaschenen Holzwänden im Oberlichtsaal hängen oder stehen. Die Fotografien basieren auf historischen Negativen aus der British Empire and Commonwealth Collection in Bristol, die u.a. Aufnahmen aus der ehemaligen britischen Kolonie, der sogenannten „Goldküste“ (heute Ghana), zeigen. Ghana ist zugleich der Geburtsort von Adu-Sanyahs Vater.

Anlässlich einer Einladung zum Bristol Photo Festival im Jahr 2024 wurde Adu-Sanyah zum ersten Mal auf das umfassende Bildarchiv der britischen Kronkolonien und Territorien in Westafrika (1878-1957) aufmerksam. Während ihrer Recherche begann sie sich besonders für die Zwischenräume auf den Bildern zu interessieren. Jene Orte, auf denen keine Menschen zu sehen sind, die die gewaltvollen Hierarchien des britischen kolonialen Kontexts reproduzierten. Adu-Sanyah wählte Ausschnitte aus dem oberen Bild Drittel – von Himmel und Baumkronen –, die sie ausschnitt, drehte und sich durch den Prozess der manuellen Vergrösserung und Entwicklung körperlich aneignete.

Im Sinne von «residual» als einer «internen Nachwirkung einer Erfahrung oder Aktivität, die das spätere Verhalten beeinflusst» (Merriam-Webster) verfolgte die Künstlerin jene sichtbaren und unsichtbaren Spuren und «Reste» – chemische, historische, emotionale –, welche die gewaltvolle Erfahrung der Begegnung mit diesen Fotografien über die Zeit hinweg hinterlassen hat.

Entstanden sind Bilder des Übergangs und der Transformation. Die Ausschnitte der Himmel und Baumkronen sind nicht mehr Teil der Landschaft (horizontal), sondern werden zu Körpern, Spiegeln, Fenstern (vertikal). Die intensive Farbigkeit der Fotografien evoziert Körperlichkeit, Blut etwa, oder Rottöne, die entstehen, wenn man bei geschlossenen Augen in die Sonne blickt. Oder gar die Farben des Tagesablaufs selbst.

Die Bäume und Wolken auf dem transparenten Negativfilm wirken wie Erscheinungen, die in Auseinandersetzung treten mit der Gegenwart. Adu-Sanyahs Werke beharren auf keiner abschliessenden Form, sondern befinden sich im konstanten Transformationsprozess, im fortwährenden Aufeinandertreffen von abwesenden und anwesenden Körpern (auch der Besucher:innen) und verschiedener Zeitlichkeiten. Die Künstlerin arbeitet wiederholt mit denselben Negativen, die in unterschiedlichen Konstellationen neue Bildformen annehmen. Auch in der Ausstellung erscheint ein Motiv erneut: der verletzte Fuss ihres verstorbenen Vaters – zugleich Wunde, Farbfläche und Körperfragment.

Entgegen der standardisierten, industriell normierten Herstellungsweise der Farbfotografie arbeitet Adu-Sanyah mit einem prozessbasierten Handentwicklungsverfahren, das sie in ihrer selbst entwickelten Dunkelkammer etabliert hat. Ihr Ansatz folgt einer operativen Ethik: Statt präzise berechenbarer Parameter und reproduzierbarer Abläufe entstehen die Abzüge unter Bedingungen, die Material, Chemie und Umgebung als aktive Mitgestaltende einbeziehen. Das Papier wird im Dunkeln von Hand ausgerollt und geschnitten; minimale Abweichungen bleiben bewusst Teil des Bildes. Farben und Formen entstehen durch Filter, improvisierte Werkzeuge und durch das Eindringen von Tageslicht durch Ritzen und Öffnungen im Raum – nicht als Zufall, sondern als Bestandteil eines kontrolliert geöffneten Systems. Adu-Sanyah verschiebt die Farbfotografie aus dem Bereich industrieller Reproduzierbarkeit in einen Raum materieller und zeitlicher Singularität.

Auch die Entwicklungszeit ist abhängig von der Kraft und Energie der Künstlerin im Umgang mit dem Papier und dem Zustand des chemischen Entwicklungsbads, was sich wiederum auf die Schärfe und den Kontrast auswirkt. Dabei interessiert die Künstlerin der Zustand der „Erschöpfung“: das konstante Vorantreiben einer Erinnerung, einer Emotion oder einer Emulsion, bis an ihre Grenzen und darüber hinaus. Erschöpfung ist hier auch Katharsis. Es scheint, als entstünde die Intensität des Prozesses, und ja, auch besonders die Schönheit der entstehenden Bilder aufgrund der beharrlichen Suche nach möglichen Bedingungen des Weiterlebens. Denn fortwährend befragt Adu-Sanyah vermeintliche historische und gesellschaftliche Gewissheiten und Fixierungen und sucht nach einem offenen (Bild-)Raum, in dem neue Beziehungen möglich werden.

Kuratiert von Annette Amberg.

Akosua Viktoria Adu-Sanyah (*1990, lebt und arbeitet in Zürich) studierte an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen gehören Deichtorhallen, Hamburg; Stadtgalerie Saarbrücken; *no flowers*, Centre Culturel Suisse de Paris (alle 2026); *Hypoxia*, Jan Kaps, Köln (2025); *Corner Dry Lungs*, Zollamt MMK, Frankfurt am Main; *The House Is A Body*, Georgian House Museum und Bristol Photo Festival, Bristol (alle 2024); *Behold The Ocean*, Centre Photographie Genève, Genf und *May I Dream?*, Photoforum Pasquart, Biel (beide 2022). Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Gruppenausstellungen gezeigt u.a. bei Alexander Tutsek Foundation (2025); Foam Museum, Amsterdam; Centre de la Photographie Genève; Helmhaus, Zürich (beide 2024); Gia Lam Train Factory, Hanoi; Lothringer 13 Halle, München; Kunsthalle Trier, Trier (alle 2023). Ihre Arbeit wurde ausgezeichnet, unter anderem mit dem Borlem Preis, dem Swiss Art Award (2024); mit einem Werkbeitrag des Kantons Zürich und einem Kunststipendium der Stadt Zürich (2023); dem Louis Roederer Photography Prize for Sustainability (2022); dem Prix d'Art Robert Schuman (2021) und dem Prix Photoforum (2020).

sitara lebt und arbeitet in Basel und Sarnen. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen gehören *I don't know Sitara that well. She scares the hell out of me.*, Shahin Zarinbal, Berlin (2025); *Sitara Abuzar Ghaznawi & Sem Lala*, Forde, Genf; *Public sculpture*, Amore, Basel (2024); *Sin City*, Auto Italia, London (2023); *Don't Build Picturesquely*, (mit Marina Xenofontos), Hot Wheels, Athen (2022); *Hymn and Silence*, LC Queisser, Tiflis; *LOVE/ Terms and Conditions*, Galerie Maria Bernheim, Zürich (2021); *Emmy Hennings / Sitara Abuzar Ghaznawi*, Swiss Institute New York, New York (2020). Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Gruppenausstellungen gezeigt, unter anderem in der Galleria Solito, Neapel; bei CIBRIÁN, San Sebastián (2025); bei Shahin Zarinbal, Leipzig; bei LC Queisser, Tiflis (2023); bei Antenna Space, Shanghai (2022); bei Cordova Gallery, Barcelona; bei yaby, Madrid; bei Maria Bernheim, London (2021); in der Kunsthalle Zürich, Zürich (2020); in der Fri Art Kunsthalle Fribourg, Freiburg; in der Galerie Maria Bernheim, Zürich; an der Messe Basel, Basel; im Museum im Bellpark, Kriens und bei Édouard Montassut, Paris (2019).

embarrassment of riches sitara

embarrassment of riches ist eine Ausstellung mit fünfzig Collagen, die Bilder von Rosen, Schleifen, Lastwagen, Zigarettenschachteln, Tabletten, Blüten und anderen unscheinbaren Blumen zeigen. Sie sind auf Papierbögen geklebt, die mit silberner Farbe und schwarzer Tinte bedeckt sind und von Pinselstrichen in Grün-, Ocker- und Blautönen durchzogen werden, die an Himmel und Erde erinnern. Alle Arbeiten haben dasselbe Format. *embarrassment of riches* lässt sich wörtlich nehmen: als idiomatische Redewendung für die Schwierigkeit, angesichts von Überfluss eine Wahl zu treffen. Dann könnte die Ausstellung als sarkastische Geste verstanden werden, in der die fünfzig Collagen eine Szene des Überflusses – des Reichtums – inszenieren. Wer sich von einer solchen Fülle überwältigt fühlen soll, bleibt offen. Das erinnert mich daran, wie viel in der Literatur rund um sitaras Praxis eine indirekte, ausweichende Haltung einnimmt. Die Texte, meist von engen Weggefährten:innen verfasst, reichten von der Zurückweisung von Männern, die die Künstlerin erotisieren¹, bis hin zu Reflexionen über Bücherregale², Freundschaft³, mythische Gottheiten⁴ und die Promiskuität der Grossstadt⁵. Durch diese Stimmen zieht sich ein schwer fassbarer roter Faden, der Fragen des Geschmacks berührt. Geschmack ist im globalen Zeitalter ein heikler Begriff, da er sich traditionellen Klassenkategorien entzieht. In sitaras Fall wird diese Lesart zusätzlich durch eine xenophobe Voreingenommenheit gegenüber migrantischer Ästhetik verkompliziert. Bedeutet das, dass diese Ausstellung den jüngsten, raffinierten Seitenhieb gegen das weisse Establishment verbirgt? Eine verschleierte Erwiderung auf institutionelle Fallstricke, liberale Identitätspolitik, emotionale Erschöpfung, transnationale Bürokratie, diasporische Unzufriedenheit, Mädchen- und Frausein?

Paul Thek pflegte jedem, der Bedeutung in seine Arbeiten hineinzulesen versuchte, zu sagen, er sei gegen Interpretation. Könnten wir das also auch auf sitara anwenden – und eine Frau einfach *leben lassen*?

Ich bin schwul und asiatisch – ein „Gaysian“. Und bevor Sie die Augen verdrehen über den nächsten Schwulen, der seine Andersartigkeit vor sich herträgt, hören Sie mich bitte an. Als schwule Person kann ich mich mit dem Ausnahmezustand identifizieren, in dem sitara arbeitet, weil wir beide unter dem Druck leben, uns zu integrieren, wenn nicht gar zu assimilieren. Das löst eine ständige Vermittlung zwischen unserem privaten Selbst und unserer öffentlichen Persona aus. Es ist qualvoll. Kein Ort fühlt sich wirklich angenehm an. Kein Ort fühlt sich eindeutig an. Heimat bleibt stets auf Armeslänge entfernt, bedingt und fragil. Wir lernen, mit weniger Luft auszukommen. Wir suchen Schutz in den Zwischenräumen, jenen negativen Räumen, die normative Kräfte beiläufig hervorbringen. Dort trainieren wir, institutionelle Sprache zu instrumentalisieren, Ikonen zu zerlegen und Wahnsinn mit Vitalität zu synthetisieren.

An dieser Schwelle entfaltet sitara ihren taktilen Formalismus. Seit fast einem Jahrzehnt fügt sie Intimes mit Ausrangiertem zusammen: grelle Stoffe und Schmuckketten stossen auf Plastikrosen und Aluminiumoberflächen. Sie signalisieren eine Implosion von Bedeutung, die leicht mit Nihilismus verwechselt werden könnte. Stattdessen zeugen ihre eklektischen Werkgruppen von der befreienden Qualität des Komponierens. Für Ausenstehende sind Kompositionen abgeschlossene Dokumente expressiver Disziplin; für die Schaffenden markieren sie Momente eines sinnlichen Denkprozesses. Sie sind Momentaufnahmen von Reibung. Ihre Legitimität liegt gerade in ihrer Fehlbarkeit, Eigenwilligkeit und Sperrigkeit. Die fünfzig Collagen in sitaras Ausstellung lassen sich als fünfzig Krisen des Bildfeldes lesen. Gras, Land, Wolken und Industrie erscheinen vage und gelassen. Ihre Kühle bündelt die Strenge des Papiers und die Eingriffe der Künstlerin darauf. Ihre Materialität ist entscheidend – bleiben Sie also dabei.

Während sitara die Bildwelt zerreisst und neu zusammensetzt, denke ich an die Collage und ihre politische ästhetische Aufladung. Ich erinnere mich an die Hypothese von Étienne Balibar über eine Politik der Gewalt, die zugleich eine Politik der Zivilität ist. „Der einzige ‚Weg‘ aus dem Kreis besteht darin, eine Politik der Gewalt zu erfinden“⁶, schlägt er vor. „Insbesondere bedeutet das, die Frage der Gewalt und eine Strategie der Gegengewalt in die emanzipatorische Politik selbst einzuführen.“ Wie Balibar halte ich es nicht länger für möglich, das Phänomen der Gewalt als etwas Vorinstitutionelles abzutun – sei es kulturell, juristisch oder finanziell. „Extreme Gewalt ist nicht posthistorisch, sondern tatsächlich ‚postinstitutionell‘. Extreme Gewalt geht ebenso sehr von Institutionen aus, wie sie sich gegen sie richtet.“⁷

So zeigt *embarrassment of riches* fünfzig Schattierungen einer geduldigen Aushandlung zwischen künstlerischer Autonomie, öffentlicher Wahrnehmung, visueller Neuheit und poetischer Abwesenheit. Es gibt fünfzig Schattierungen von Gewitztheit, Freude, Witz und Eleganz – ebenso wie fünfzig Schattierungen von Angst, Zögern, Chaos und buchstäblichem Abfall. Es gibt auch fünfzig Schattierungen objektiver Kunstwerke sowie Paradoxien, die zeigen, wie Bilder zugleich übertoll und entleert, mutig und doch besiegt, opak und zugleich transparent, einzigartig und doch banal, reich und doch so ...

Bruno Zhu, 2026 (deutsche Übersetzung).

Das Jahr der Sammlung Prolog

Mit Cornelis Bega, Isabelle Cornaro, Severin Benz, Nanette Genoud, Rudolf J. Hefti, David Hockney, Andrea Iten, Tobias Kaspar, Alfred Kolb, Zoe Leonard, Urs Lüthi, Bessie Nager, Viktor Tobler, Ottilie Wilhelmine Roederstein, Robert Ryman, Vanessa Safavi, Gustav Schneeli, Alexander Soldenhoff, Stefan Wagner, Jakob Wäch, unbekannte:r Künstler:in

Im Untergeschoss des Kunsthaus Glarus wird eine Auswahl an Sammlungswerken präsentiert, die sich mit der Repräsentation von Körpern und Körperbildern auseinandersetzen.

Diese Präsentation ist der Auftakt einer ganzjährigen Sammlungspräsentation, die sich in unterschiedlichen Formaten zeigt, u.a. mit einer Ausstellung im gesamten Kunsthaus Glarus im Herbst 2026.

1 Shamiran Istifan und Lhaga Koondhor, Ausstellungstext für *LOVE/ terms and conditions*, Galerie Maria Bernheim, Zürich, 2021.

2 Sophia Rohwetter, Ausstellungstext für *bookshelf 3*, School, Wien, 2020.

3 Furqat Palvan-Zade, Ausstellungstext für *Hymn and Silence*, LC Queisser, Tiflis, 2021

4 Shola von Reinhold, Ausstellungstext für *Ich kenne Sitara nicht so gut. Sie macht mir wahnsinnige Angst.*, Shahin Zarinbal, Berlin, 2025

5 Ian Wooldridge, "WHEN EMOTION BECOMES FORM. A CODE FOR SITARA." in Simon Castets und Salome Hohl, *Emmy Hennings /*

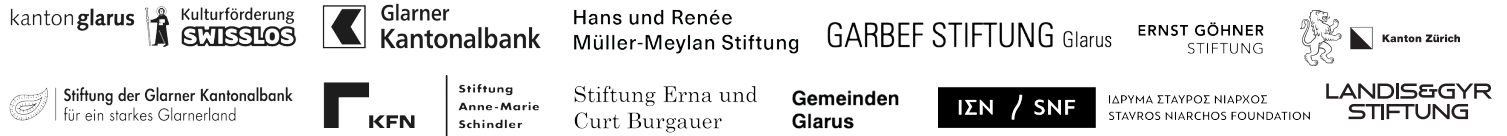
Sitara Abuzar Ghaznawi (Lenz Press, 2022).

6 Étienne Balibar, *Politics and the Other Scene*, trans. Christine Jones, James Swenson, und Chris Turner (Verso Books, 2002), xi

7 Étienne Balibar, *Politics and the Other Scene* (siehe Fussnote 6)

Die Ausstellungen werden von einem umfangreichen Vermittlungsprogramm begleitet, detaillierte Informationen dazu finden Sie unter: www.kunsthauseglarus.ch

Die Ausstellungen werden ermöglicht durch die grosszügige Unterstützung von:



Akosua Viktoria Adu-Sanyah: Kanton Zürich

Nolan Lucidi: Canton de Vaud, Oertli Stiftung, GGG Kulturkick

Sitara Abuzar Ghaznawi: Kanton Obwalden, Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung, Stiftung Erna und Curt Burgauer, Kunstkredit Basel-Stadt, Landis & Gyr Stiftung, Stavros Niarchos Foundation

Team Kunsthauseglarus

Annette Amberg, Direktion

Thomas Baumgartner, Assistenz Technik

Mara Danz, Kunstvermittlung

Ann-Kathrin Eickhoff, Kommunikation

Anastasiia Fedoseeva, Empfang

Kristina Kampmann, administrative Leitung

Selvete Krasniqi, Empfang

Matej Polak, Empfang

Jolanda Menzi, Buchhaltung

Selina Schlumpf, Mitarbeit Kunstvermittlung

Erika Sidler, Empfang

Ema Streiff, Empfang

Karin Stucki, Empfang

Stefan Wagner, technische Leitung