

An abstract painting with a textured surface. The background is a mix of dark brown, black, and muted red tones. In the center and right, there are large, soft, yellowish-gold and white areas that suggest a figure or a face, though they are not clearly defined. The overall mood is somber and contemplative.

DREI

Noemi Weber

*Beissen*

June 12 – July 25, 2026

KÖLN

# DREI

1  
*Stranger sites*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
Two parts, 310 × 340 cm / 122 × 133  $\frac{7}{8}$  in

2  
*Still life with pear (craving)*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
190 × 220 cm / 74  $\frac{3}{4}$  × 86  $\frac{5}{8}$  in

3  
*Stilleben mit Schimmelblüte und Birne*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
211 × 175 cm / 83  $\frac{1}{8}$  × 68  $\frac{7}{8}$  in

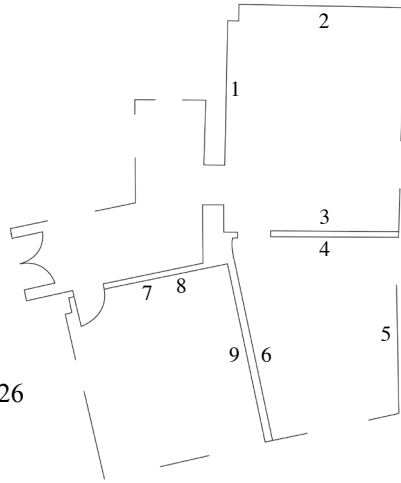
4  
*The other life*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
310 × 175 cm / 122 × 68  $\frac{7}{8}$  in

5  
*Untitled*, 2026  
Acrylic, cellulose, canvas  
76 × 66 cm / 29  $\frac{7}{8}$  × 26 in

6  
*Aahhh*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
182 × 182 cm / 71  $\frac{5}{8}$  × 71  $\frac{5}{8}$  in

7 & 8  
*Untitled*, 2026  
Acrylic, paper  
41,5 x 57,5 cm / 16  $\frac{3}{8}$  × 22  $\frac{5}{8}$  in  
48,2 x 64,3 x 3 cm / 19 × 25  $\frac{3}{8}$  × 1  $\frac{1}{8}$  in (framed)

9  
*Still life*, 2026  
Acrylic, cellulose, marble dust, canvas  
160 × 195 cm / 63 × 76  $\frac{3}{4}$  in



*Beißen*  
Noemi Weber  
June 12 – July 25, 2026

*For me it is particularly interesting to consider what it means to understand painting as a living fossil, one in which the implications of its origin story are encapsulated—implications that have not been substantively altered within the context of Western historization processes. At the most fundamental level I am concerned with the question of whether a re-coding of painting is possible against the backdrop of its lineage since the Renaissance.*

*I understand painting, its materials, mannerisms, and myths as an interconnected system of meaning in which hegemonic power relations continue to inscribe themselves—an aesthetic manifestation that simultaneously holds the possibility of hybridization, renegotiation, and space for the transformative inhabiting of seemingly consolidated environments. Viewing habits cultivated during the Renaissance, which as apparatuses of power continue to discipline and shape perception to this day, are not limited in their effect to images alone, but are osmotically connected to modes of operation that reach far beyond them.*

– Noemi Weber, *Renaissance State of Mind\ing – Inhabitation*, 2026

Noemi Weber is a painter. She paints her unprimed canvases on the ground, sometimes stacking them, so that the paint seeps through from the back of one canvas and imprints itself on the cloth below. Layer after layer, she first stains then paints with nail or body brushes, sponges, and her own extremities, leaving sweeping, sometimes breathy, marks that eventually become a relief. Weber chooses acrylic paint, which she often mixes with additives classically meant for priming, like cellulose and marble dust, to prolong wetness and produce surfaces that seem more succulent or rugged. The canvases writhe during their creation as the materials blend or shrink, their transformations revealed only later by the raw edges of unpainted fabric and an occasional imprint of the underlying frame. Weber speaks of her canvases as morphing topographies, refusing the empty white surface classically prepared for projection. This irreverence is not merely transgressive – Weber's deep knowledge of European painting becomes the ground from which she builds a visual world entirely her own.

# KÖLN

In *Beißen* (German for biting), Weber's first gallery exhibition at Drei, the artist takes on the stale still life and exposes its fleshy underbelly. Once considered the lowliest of genres in the hierarchy of painting, the still life has endured throughout the centuries, not only because it still triggers a fetishistic desire to create the perfect depiction of an object and the symbolic meaning projected onto it, but because it has undergone various re-interpretations, specifically within feminist art histories. These revisions uncovered strokes of autonomy and critique embedded within the domestic scenes filled with double entendre or (self)reflection and helped reassess the careers of many female artists from the Renaissance onwards, including painters such as Clara Peeters (Dutch 1589–1658), Giovanna Garzoni (Italian, 1600–1670) and Rachel Ruysch (Dutch 1664–1750).

In contrast to the beautifully contained spaces of her early predecessors, Weber's oversized single and paired canvases dethrone central perspective by immersing the viewer in the larger-than-life details of ripe and rotting fruit—pears, plums, and grapes—evoked by bulbous shapes of bright yellow, red, and purple, speckles of grey, and squiggly brownish guts. The individual paintings move between various degrees of abstraction, ranging from shapes recognizable as fruit to full decomposition. Abstraction takes place through proximity instead of distance, ultimately consuming the viewer whilst they are consuming the image that will never center their gaze, no matter how hard they try. This visceral decentering is radical and improper in the classical sense—a refusal to succumb to the orders that have long defined not only Western art but the people who were supposed to feel represented by it.

For Weber, the use of central perspective in European painting since the Renaissance, and by extension, still life, is a particular cultural technique, as Hans Belting has argued.<sup>1</sup> It developed alongside the construction of a new social order around what Sylvia Wynter would describe as the overrepresentation of “Man” as the figure of a so-called rational humanity, which excluded most of the world's people.<sup>2</sup> Caught in a closed loop, the ‘universal’ viewing subject and his worldview are reproduced by linear perspective, and in return perspective is justified by the viewing subject.

Weber breaks this loop through drastic enlargement, increasing abstraction, and deliberate play with technique and color. She not only takes us into the murky terrain of messy pigments that unleash an alchemical abjection resembling innards or mold but positions us—like she does herself—on the ground and in the painting, our vision flayed at the edges. In doing so, Weber enacts an aesthetic form of

double consciousness in the sense of W.E.B. Du Bois, who writes in *The Souls of Black Folk* (1903) of the condition of inhabiting two irreconcilable perspectives at once—one's own, and that of a dominant culture that withholds recognition.

“The possibility of a re-coding of painting is saturated with the mechanics of value attribution, meaning, and power,” writes Weber in her essay *Renaissance State of Mind\ing – Inhabitation*. While Weber critiques the historical implications of linear perspective and its correlation with the consuming Eurocentric gaze, her autopoetic turn, to adopt Wynter's terminology, generously expands the medium to arrive at exaltation. “The history of images becomes something that, through its constant expansion, ultimately holds the possibility of existing in a kind of reverse logic; content is transformed through aesthetic practices, and the processual nature of meaning-making in relation to mind can be understood as modifiable and relational,” she continues.

What biting beauty. What more could we want?  
– Lisa Long

—  
1 Hans Belting, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*, trans. Deborah Lucas Schneider (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2011), p. 179. See also Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman (Cambridge, MA: MIT Press, 1994); and W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

2 Sylvia Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*, CR: The New Centennial Review 3, no.3 (Fall 2003): 257–337.

Noemi Weber (b. 1989, German) lives and works in Düsseldorf. She studied at Bard College, New York, and graduated from the class of Katharina Grosse at the Kunstakademie Düsseldorf in 2017. Her works recently have been shown in a variety of institutions and venues including Raketenstation Hombroich, Neuss (solo, 2025); Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, K20, Düsseldorf (2024); Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Rautenstrauch-Joest-Museum, Cologne (both 2023); Kunsthalle Bremen; Dortmunder Kunstverein, Dortmund (Performance); Galerie Max Mayer, Düsseldorf; Palazzo San Giuseppe Polignano a Mare, Italy (all 2022); Mouches Volantes, Cologne (with Milena Weber, 2021); Ludwig Forum, Aachen (with Nobuyuki Osaki); Simultanhalle and PiK, Cologne (both 2018); Kunstmuseum, Solingen (2017); KIT, Düsseldorf (2025); Center for Contemporary Art, Warsaw (2013) a.o. Her work is currently on view as part of Kunstsammlung Nordrhein Westfalen's major collection presentation Your Museum! Your Collection!, K20, Düsseldorf.

# DREI

1  
*Stranger sites*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
Zweiteilig 310 × 340 cm / 122 × 133 7/8 in

2  
*Still life with pear (craving)*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
190 × 220 cm / 74 3/4 × 86 5/8 in

3  
*Stilleben mit Schimmelblüte und Birne*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
211 × 175 cm / 83 1/8 × 68 7/8 in

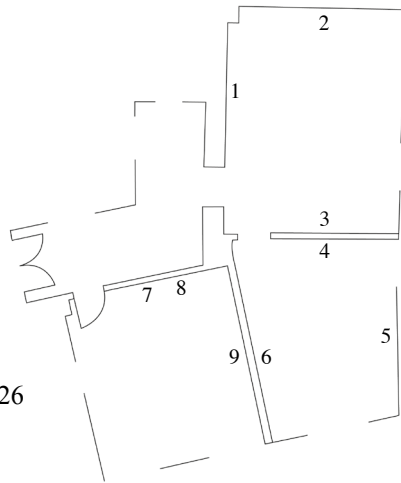
4  
*The other life*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
310 × 175 cm / 122 × 68 7/8 in

5  
*Untitled*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
76 × 66 cm / 29 7/8 × 26 in

6  
*Aahhh*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
182 × 182 cm / 71 5/8 × 71 5/8 in

7 & 8  
*Untitled*, 2026  
Acryl, Papier  
41,5 x 57,5 cm / 16 3/8 × 22 5/8 in  
48,2 x 64,3 x 3 cm / 19 × 25 3/8 × 1 1/8 in (gerahmt)

9  
*Still life*, 2026  
Acryl, Zellulose, Marmormehl, Leinwand  
160 × 195 cm / 63 × 76 3/4 in



*Beißen*  
Noemi Weber  
12. Juni – 25. Juli 2026

*Für mich ist es besonders interessant, darüber nachzudenken, was es bedeutet, Malerei als lebendes Fossil zu begreifen, in dem seine entstehungsgeschichtlichen Implikationen eingegossen sind, die sich im Kontext westlicher Historisierungsprozesse nicht substantiell verändert haben. Grundlegend beschäftigt mich dabei die Frage, ob eine Re-Codierung der Malerei vor dem Hintergrund ihrer Entstehungsgeschichte seit der Renaissance möglich ist.*

*Ich begreife Malerei, ihre Materialien, Manierismen und Mythen als Struktur, in der sich hegemoniale Machtverhältnisse fortschreiben – eine ästhetische Manifestation, die gleichzeitig die Möglichkeit zur Hybridisierung, Neuverhandlung und Raum zum transformativen Bewohnen vermeintlich verfestigter Umgebungen birgt. In der Renaissance kultivierte Sehgewohnheiten, welche als Machtapparate bis heute die Wahrnehmung disziplinieren und formen, beschränken sich dabei in ihrer Wirkweise nicht nur auf Bilder, sondern sind osmotisch verbunden mit Wirkweisen, die darüber hinausgehen.*

– Noemi Weber, *Renaissance State of Mind*ing – *Inhabitation*, 2026

Noemi Weber ist Malerin. Sie bemalt ihre ungründeten Leinwände am Boden, mitunter übereinandergeschichtet, sodass die Farbe von der Rückseite einer Leinwand durch den Stoff der darunterliegenden hindurchsickert und sich dort einprägt. Schicht um Schicht färbt sie die Leinwand zunächst ein und malt dann darauf weiter, mit Nagel- oder Körperbürsten, Schwämmen und dem eigenen Körper, wobei ausladende, mitunter hauchzarte Spuren entstehen, die sich nach und nach zu einem Relief verdichten. Weber verwendet Acrylfarbe, die sie häufig mit Zusatzstoffen versetzt, die üblicherweise der Grundierung dienen – etwa Zellulose und Marmormehl –, um die Feuchtigkeit zu verlängern und Oberflächen zu erzeugen, die zugleich üppiger und rauer wirken. Die Leinwände winden sich im Entstehungsprozess, wenn die Materialien ineinanderfließen oder sich zusammenziehen; ihre Verwandlungen offenbaren sich erst nachträglich an den rohen Rändern unbemalten Stoffes und dem gelegentlichen Abdruck des darunterliegenden Keilrahmens. Weber spricht von ihren Leinwänden als sich wandelnden Topografien und verweigert die leere weiße Fläche, die traditionell als Projektionsfläche vorbereitet wird. Dieser Eigensinn ist jedoch nicht bloß transgressiv – Webers tiefgreifende Kenntnis der europäischen Malerei wird selbst zu dem Grund, von dem aus sie eine ganz eigene Bildwelt entwickelt.

KÖLN

In Beißen, ihrer ersten Galerieausstellung bei Drei, nimmt sich Weber des angestaubten Stilllebens an und legt dessen fleischige Kehrseite frei. Einst als niedrigste aller Gattungen in der Hierarchie der Malerei betrachtet, hat sich das Stillleben über die Jahrhunderte behauptet – nicht nur, weil es nach wie vor ein fetischistisches Verlangen weckt, die vollkommene Darstellung eines Gegenstands und die ihm eingeschriebene Symbolik hervorzubringen, sondern weil es vielfache Neuinterpretationen erfahren hat, insbesondere im Rahmen feministischer Kunstgeschichtsschreibung. Diese Revisionen machten Momente von Autonomie und Kritik sichtbar, die in häuslichen Szenen voller Doppeldeutigkeiten und (Selbst-)Reflexion verborgen lagen. Sie ermöglichten zugleich eine Neubewertung zahlreicher Künstlerinnen von der Renaissance an – darunter Clara Peeters (niederländisch, 1589–1658), Giovanna Garzoni (italienisch, 1600–1670) und Rachel Ruysch (niederländisch, 1664–1750).

Im Gegensatz zu den schön eingefassten Bildräumen ihrer frühen Vorgängerinnen entthronen Webers übergroße Einzel- und Paarformate die Zentralperspektive: Sie tauchen die Betrachtenden in die überlebensgroßen Details reifender und faulender Früchte ein – Birnen, Pflaumen und Trauben. Hervorgerufen werden sie durch bauchige Formen in leuchtendem Gelb, Rot und Violett, graue Sprengel sowie sich windende bräunliche, an Eingeweide erinnernde Formen. Die einzelnen Gemälde bewegen sich zwischen verschiedenen Graden der Abstraktion, von als Frucht erkennbaren Formen bis hin zur vollständigen Zersetzung. Abstraktion entsteht hier durch Nähe statt Distanz und verschlingt am Ende die Betrachtenden, während diese das Bild zu verschlingen suchen. Zentrieren wird es ihren Blick nie, so sehr sie es auch versuchen. Diese viszerale Dezentrierung ist radikal und im klassischen Sinne unangemessen – eine Weigerung, sich jenen Ordnungen zu unterwerfen, die nicht nur die westliche Kunst, sondern auch diejenigen bestimmt haben, die sich von ihr repräsentiert fühlen sollten.

Für Weber ist die Verwendung der Zentralperspektive in der europäischen Malerei seit der Renaissance – und damit auch im Stillleben – eine spezifische Kulturtechnik, wie Hans Belting argumentiert hat.<sup>1</sup> Sie entwickelte sich parallel zur Konstruktion einer neuen Gesellschaftsordnung rund um das, was Sylvia Wynter als die Überrepräsentation von „Man“ beschreibt: die Figur einer vermeintlich rationalen Menschheit, die den Großteil der Weltbevölkerung ausschloss.<sup>2</sup> In einem Kreislauf gefangen, wird das ‚universale‘ Betrachtersubjekt mitsamt seiner Weltsicht durch die Zentralperspektive reproduziert – und im Gegenzug wird die Perspektive durch eben dieses Subjekt legitimiert.

Weber durchbricht diesen Kreislauf durch drastische Vergrößerung, zunehmende Abstraktion und ein gezieltes Spiel mit Technik und Farbe. Sie führt uns nicht nur in das trübe Terrain widerspenstiger Pigmente, die eine alchemistische Abjektion entfesseln

– anmutend wie Eingeweide oder Schimmel –, sondern verortet uns, wie sich selbst, am Boden und im Bild, den Blick an den Rändern ausgefranst. Damit vollzieht Weber eine ästhetische Form des doppelten Bewusstseins im Sinne W.E.B. Du Bois‘, der in *The Souls of Black Folk* (1903) die Erfahrung beschreibt, zwei unvereinbare Perspektiven zugleich zu bewohnen – die eigene und jene einer dominanten Kultur, die Anerkennung verweigert.

„Die Möglichkeit einer Re-Kodierung von Malerei ist tief durchdrungen mit Mechaniken um Wertzuschreibung, Bedeutung und Macht“, schreibt Weber in ihrem Essay *Renaissance State of Mind/ing – Inhabitation*. Während Weber die historischen Implikationen der Zentralperspektive und ihre Verschränkung mit dem konsumierenden eurozentrischen Blick kritisiert, erweitert ihre autopoietische Wende – um Wynters Begrifflichkeit aufzugreifen – das Medium auf großzügige Weise hin zur Überhöhung. „Bildgeschichte wird dadurch immer mehr zu etwas, das durch seine ständige Erweiterung letzten Endes auch die Möglichkeit hat, in einer Art Umkehrschluss zu existieren; Inhalte wandeln sich durch ästhetische Praktiken, Prozessualität von Bedeutungsherstellung in Bezug auf mind können als modifizierbar und relational angenommen werden“, fährt sie fort.

Welch beißende Schönheit. Was wollen wir mehr?

– Lisa Long

---

<sup>1</sup> Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: C.H. Beck, 2008), S. 179. Siehe auch Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, übers. v. Heinz Jatho (Zürich: Diaphanes, 2010); sowie W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

<sup>2</sup> Sylvia Wynter, „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation — An Argument“, in: CR: The New Centennial Review 3, Nr. 3 (Herbst 2003), S. 257–337.

Noemi Weber (b. 1989, deutsch) lebt und arbeitet in Düsseldorf. Sie studierte am Bard College in New York und an der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie 2017 in der Klasse von Katharina Grosse graduierte. Ihre Arbeiten waren in der jüngeren Vergangenheit unter anderem zu sehen in der Raketstation Hombroich, Neuss (solo, 2025); Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, K20, Düsseldorf (2024); Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln (beide 2023); Kunsthalle Bremen; Dortmunder Kunstverein, Dortmund (Performance); Galerie Max Mayer, Düsseldorf; Palazzo San Giuseppe Polignano a Mare, Italien (alle 2022); Mouches Volantes, Köln (mit Milena Weber, 2021); Ludwig Forum, Aachen (mit Nobuyuki Osaki); Simultanhalle und PiK, Köln (beide 2018); Kunstmuseum, Solingen (2017); KIT, Düsseldorf (2025); Center for Contemporary Art, Warschau (2013). Webers Werk ist Teil der aktuellen Sammlungspräsentation Meisterwerke von Etel Adnan bis Andy Warhol in der Kunstsammlung Nordrhein Westfalen K20, Düsseldorf.



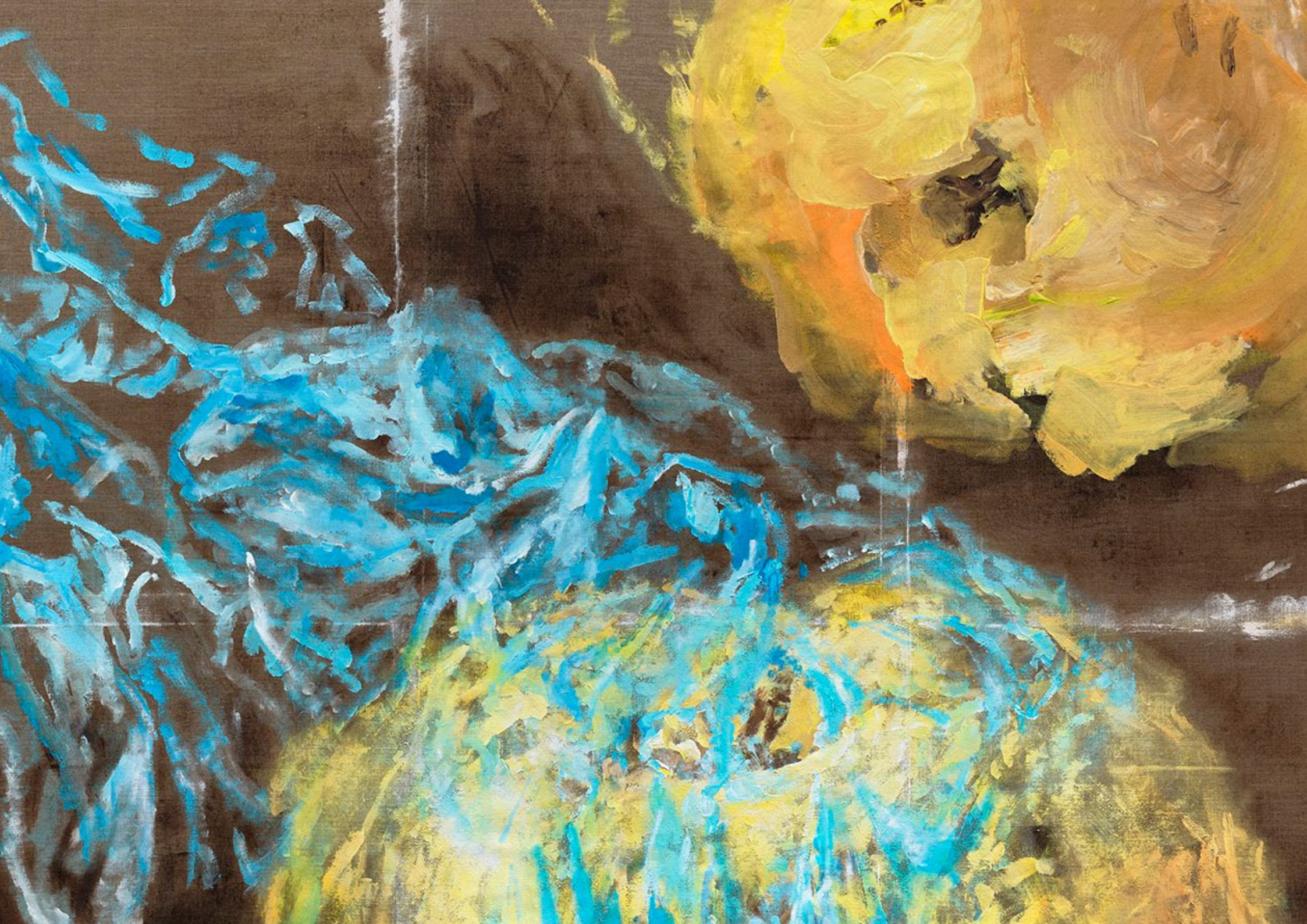


*Stranger sites*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. Two parts, 310 × 340 cm / 122 × 133 7/8 in





*Still life with pear (craving)*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. 190 × 220 cm / 74 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> × 86 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in









*Stilleben mit Schimmelblüte und Birne*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. 211 × 175 cm / 83 1/8 × 68 7/8 in







*The other life*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. 310 × 175 cm / 122 × 68 7/8 in



*Untitled*, 2026. Acrylic, cellulose, canvas. 76 × 66 cm / 29 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 26 in







*Ahhh*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. 182 × 182 cm / 71 5/8 × 71 5/8 in



Untitled, 2026. Acrylic, paper, 41,5 x 57,5 cm / 16 3/8 x 22 3/8 in and 48,2 x 64,3 x 3 cm / 19 x 25 3/8 x 1 1/8 in (framed)



Untitled, 2026. Acrylic, paper, 41,5 x 57,5 cm / 16 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 22 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in and 48,2 x 64,3 x 3 cm / 19 × 25 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 1 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in (framed)



*Still life*, 2026. Acrylic, cellulose, marble dust, canvas. 160 × 195 cm / 63 × 76 ¾ in



**D R E I**

Photos: Mareike Tocha  
Courtesy the artist and Drei, Cologne

For further information,  
please contact:

**D R E I**  
Jülicher Strasse 14, 50674 Cologne  
+49 221 95814522, [gallery@drei.cologne](mailto:gallery@drei.cologne)

**K Ö L N**