

Switch Pop, Points and Politics from the Ludwig Collection

Jo Baer, Nairy Baghramian, Judith Bartolani, Jean-Michel Basquiat, Saskia de Boer, Jonathan Borofsky, Peter Brüning, Erik Bulatov, Claude Caillol, María Magdalena Campos-Pons, Laura Grisi, Wang Guangyi, Duane Hanson, Jenny Holzer, Dorothy Iannone, Jörg Immendorff, Magdalena Jetelová, Jasper Johns, Ando Keskküla, Konrad Klapheck, Gabriel Kuri, Roy Lichtenstein, Lee Lozano, Attila Mata, Hilka Nordhausen, Claes Oldenburg, Lady Pink, Gerhard Richter, Karla Sachse, George Segal, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther, Andy Warhol, Ai Weiwei, Yu Youhan

DE Am 6. Oktober 1964 eröffnete in der New Yorker East 78th Street *The American Supermarket*. Die Regale waren vollgepackt mit Obst und Gemüse, Konservendosen, Waschmittel und vielem mehr. Was auf den ersten Blick wie ein Supermarkt aussah, war in Wirklichkeit eine Ausstellung der Bianchini Gallery mit „Produkten“ von unter anderen Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg und Andy Warhol. US-amerikanische Pop Art spiegelte die Medien, den Massenkonsum, das Auto, die Stars, die Großstadt. Sie reproduzierte und orientierte sich an industriellen Produktionsformen. Sie schärfte den Sinn für das Alltägliche, Profane, Vulgäre und Zufällige und verschob die zuvor gültigen Koordinaten der westlichen Kunstwelt vehement. Nach der anfänglichen Euphorie des Fortschritts in der Kennedy-Ära entwickelte die Pop Art angesichts der gesellschaftlichen Eruptionen, bei denen nicht nur der Preis für Wachstum und Wohlstand immer offensichtlicher wurde, schließlich auch ein Sensorium für die politischen Untiefen der glänzenden Oberflächen. Der Krieg in Vietnam, Rassismus und Frauenrechte sind nur einige der brisanten Themen jener Zeit, die eine Auseinandersetzung auch in der Kunst fanden.

Peter und Irene Ludwig hatten bereits begonnen, Pop Art zu sammeln, bevor diese 1968 mit der documenta 4 in Kassel international bekannt wurde. Zwischen 1967 und 1969 erwarb Peter Ludwig rund 150 Arbeiten von den in New York ansässigen Pop Art-Künstler*innen und handelte sich so den Spitznamen „Mr. More“ ein. Heute ist die Sammlung Ludwig berühmt für die Präsenz von US-amerikanischer Pop Art, die ihren Widerhall zunächst in Europa und in den 1980er-Jahren gemeinsam mit den Konsumgütern ihren Weg in die ehemalige UdSSR bis nach China fand – hier unter veränderten Labels wie Soz Art, Chinese Pop Art oder Political Pop. Die Ludwigs folgten auch diesem Weg und erwarben zahlreiche Arbeiten dieser sich globalisierenden Bildsprache des Kapitalismus, die sich jedoch immer auch mit sozialistischer Propaganda und der politischen Realität vor Ort auseinandersetzte.

Die Ausstellung *Switch. Pop, Points and Politics* untersucht das Phänomen der Pop Art ausgehend von den am Ludwig Forum Aachen befindlichen Beständen der Sammlung von Peter und Irene Ludwig. Entsprechend dem Fokus des Hauses, das seit seiner Eröffnung 1991 immer auch Arbeiten aus dem Globalen Süden und den ehemaligen Soviet-Republiken zeigte, werden mit *Switch* künstlerische Auseinandersetzungen mit den weltweiten Verstrickungen von Kapital, Politik und Kunst in den Blick genommen. In der Perspektive eines erweiterten Pop Art-Begriffs konfrontiert die Sammlungspräsentation Protagonist*innen des Genres, wie Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg oder Andy Warhol in den USA, Ai Weiwei in China (und den USA) oder Gerhard Richter in Deutschland, einerseits mit Sammlungswerken von weiblichen Counterparts, wie Saskia de Boer, Laura Grisi, Dorothy Iannone oder Hilka Nordhausen, sowie darüber hinaus mit nicht-westlichen Positionen der 1980er- und 90er-Jahre. Schließlich wurden Arbeiten aus

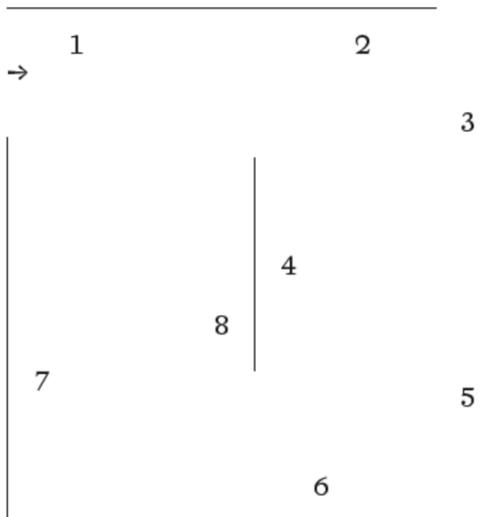
diesem Zeitraum ausgewählt, die gegenüber dem Phänomen Pop Art Kontrapunkte setzen oder in anderen Nuancen ihren Zeitgeist reflektieren.

Switch. Pop, Points and Politics ist die Fortsetzung einer Serie an Sammlungspräsentationen, die einzelne Schwerpunkte der inzwischen historisch gewordenen Sammlungen im Ludwig Forum kritisch befragen und erweitern. Hierbei geht es im Verständnis der Zeitgeschichte als fortlaufende Vergangenheit und Gegenwart darum, die Sammlungen und ihre Kunstgeschichten angesichts ihrer Ein- und Ausschlüsse stetig zu aktualisieren und zu hinterfragen.

EN On October 6, 1964, *The American Supermarket* opened on East Seventy-eighth Street in New York. The shelves were packed with fruits and vegetables, canned food, laundry detergent, and much more. What looked at first glance like a supermarket was in fact an exhibition at the Bianchini Gallery with “products” from, among others, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, and Andy Warhol. American Pop Art mirrored the media, mass consumption, the car, stars, and the metropolis. It both reproduced and oriented itself around industrial forms of production. It sharpened the senses to the everyday, the profane, the vulgar, and the random and forcibly shifted the coordinates of the Western art world that had been valid until then. After the initial euphoria of the progress during the Kennedy era, Pop Art evolved in the face of social eruptions that not only made increasingly obvious the cost of growth and prosperity but also heightened sensitivity to the political abysses of gleaming surfaces. The Vietnam War, racism, and women’s rights are just some of the explosive themes of that era that art also grappled with. Peter and Irene Ludwig already began collecting Pop Art before it became internationally famous at documenta 4 in Kassel in 1968. From 1967 to 1969, Peter Ludwig collected around 150 works by the Pop artists living in Lower Manhattan and thus earned the nickname “Mr. More.” Today, the Ludwig Collection is famous for the presence of American Pop Art, which had an echo first in Europe and then in the 1980s took its consumer goods to the former USSR and as far as China. There, Pop Art invented new labels such as Soz Art, Chinese Pop Art, and Political Pop. The Ludwigs followed that trail and acquired numerous works in this globalizing visual language of capitalism, though it always also engaged with socialist propaganda and the local political realities there.

The exhibition *Switch. Pop, Points and Politics* explores the phenomenon of Pop Art by starting with the holdings of the Peter and Irene Ludwig Collection at the Ludwig Forum in Aachen. In keeping with the focus of the institution, which since its opening in 1991 has always addressed the Global South and the former Soviet republics as well, *Switch* looks at art that addresses the international entanglements of capital, politics, and art. In the perspective of an expanded Pop Art concept, the collection presentation confronts protagonists of the genre such as Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, and Andy Warhol in United States, Ai Weiwei in China (and the USA), and Gerhard Richter in Germany, on the one hand, and works in the collection by their female counterparts, on the other hand, such as Saskia de Boer, Laura Grisi, Dorothy Iannone, and Hilka Nordhausen, as well as with non-Western artists of the 1980s and 1990s. Ultimately, works from this period were selected that either offer counterpoints to the phenomenon of Pop Art or reflect on its zeitgeist in other nuances.

Switch. Pop, Points, and Politics continues a series of presentations of the collection that looks critically at specific focuses of the collections at the Ludwig Forum that have since become historical. It is an attempt to understand history as an ongoing past and present in order to update and question constantly the collections of the Ludwig Forum and their histories with an eye to their inclusions and exclusions.



1 Wang Guangyi (*1957)

大批判 - Maxwell House Coffee; Große Kritik - Maxwell House Coffee / Great Criticism – Maxwell House Coffee; 1990; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 150 × 100 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Der chinesische Künstler Wang Guangyi gilt als einer der führenden Vertreter*innen des so genannten „Political Pop“ oder auch „Chinese Pop Art“. Die Kunstbewegung, die in den 1980er-Jahren in China entstand, kombinierte westliche Pop Art mit sozialistischem Realismus und stellte den rasanten politischen und sozialen Wandel Chinas in Frage. International bekannt wurde Guangyi mit seiner Serie *Große Kritik* (1990-2007), in der er die Dominanz und ikonenhafte Verehrung westlicher Markenprodukte ins Visier nimmt. *Große Kritik - Maxwell House Coffee* zeigt drei in Gelb gehaltene, „kampfbereite“ Figuren (Arbeiter/Künstler, Bauer und Soldat) vor rotem Grund. Das auf den ersten Blick typisch sozialistische Propagandaplakat wird von Guangyi mit einem sternförmigen Symbol für Sonderangebote, in diesem Fall *Maxwell House Coffee*, wortwörtlich mit einem Label versehen. Trotz zweier scheinbar unvereinbarer Ideologien, arbeitet er in die *Große Kritik* erstaunliche Parallelen zwischen sozialistischer und kapitalistischer Ästhetik heraus, die beide auf ihre Art die Betrachtenden zu „verführen“ versuchen. (EB/GP)

EN The Chinese artist Wang Guangyi is considered one of the leading exponents of so-called Political Pop or Chinese Pop Art. That movement began in China in the 1980s, combining Western Pop Art with Socialist Realism and questioning China’s rapid political and social change. Wang became internationally famous for his series *Great Criticism* (1990–2007), in which he took aim at the dominance and icon-like worshipping of Western brand products. *Great Criticism: Maxwell House Coffee* shows three yellow “battle-ready” figures (worker/artist, farmer, and soldier) against a red background. Guangyi literally labels what at first glance looks like a typical socialist propaganda poster with a starburst symbol for promotions, in this case for Maxwell House Coffee. Despite two seemingly incompatible ideologies, in *Great Criticism* he brings out astonishing parallels between socialist and capitalist aesthetics, both of which try to “seduce” viewers, but each in its own way. (EB/GP)

2 Erik Bulatov (*1933)

Восход или закат; Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang / Sunrise or Sunset; 1989; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 200 × 200 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

DE Erik Bulatov begleitete in seinen Malereien die kulturelle Dynamik seiner russischen Heimat mit scharf analytischem, aber immer auch ironischem Blick. Als einer der erfolgreichsten Vertreter*innen der sogenannten „Soz Art“ machte er sich die formalen Stärken der amerikanischen Pop Art und der Plakatkunst der Russischen Avantgarde zu eigen, lud sie aber politisch auf, indem er sie mit Motiven der sowjetischen Staatskunst kontrastierte. Sein Bild *Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang* treibt die Glorifizierung staatlicher Embleme, wie sie im politischen Alltag der Sowjetunion üblich war, auf die Spitze. Ein riesiges Staatswappen ersetzt die Sonne, deren gleißendes Licht sich malerisch im Meer spiegelt. Bulatov schlägt die sowjetische Propaganda mit ihren eigenen ästhetischen Waffen, wenn er das Pathos der Inszenierung steigert bis es ins Ironische kippt. Darüber hinaus kündigen die über dem klaren blauen Himmel sich verziehenden oder aufkommenden Wolken einen Tageszeiten- oder Wetterwechsel an. Der vermeintliche Sonnenaufgang verwandelt sich zum nahenden Unwetter oder zum drohenden Untergang. Zur Entstehung des Gemäldes im Jahr 1989 stand die Sowjetunion an einer Zeitenwende. Der mehrdeutige Titel lässt vermuten, dass Bulatov die Ereignisse nicht mit uneingeschränktem Optimismus begrüßte. (BD)

EN Erik Bulatov followed the cultural dynamics of his native Russia with a keenly analytic, but at the same time ironically winking eye. As one of the most successful exponents of so-called “Soz Art,” he adopted the formal strengths of American Pop Art and the poster art of the Russian Avant-garde, but infused them with politics by contrasting them with the motifs of Soviet state art. His painting *Sunrise or Sunset* takes to extremes the glorification of state emblems that was customary in everyday political life in the Soviet Union. A gigantic emblem of state replaces the sun, the glistening light of which is reflected picturesquely on the sea. Bulatov defeats Soviet propaganda with its own aesthetic weapons by heightening the pathos of the depiction until it tips over into irony. Furthermore, the clouds, moving away or gathering over the clear blue sky, announce an impending change in the time of day or a change in the weather. The alleged sunrise transforms into an approaching storm or a pending collapse. When the painting was created in 1989, the Soviet Union stood on the verge of a new era. The ambiguous title suggests that Bulatov did not welcome the events with unbridled optimism. (BD)

3 Duane Hanson (1925 – 1996)

Supermarket Shopper; Supermarktkundin; 1970; Ölfarbe, Fiberglas, Textilien, Einkaufswagen, Verpackungen und Polyesterharz / Oil paint, fiberglass, fabrics, shopping cart, packaging, and polyester resin; 166 × 130 × 65 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

DE Duane Hansons *Supermarket Shopper* ist eine der Ikonen des Hyperrealismus. Ende der 1960er-Jahre beschäftigte den Künstler das möglichst naturgetreu wirkende Abbild der „normalen“ amerikanischen Mittelschicht. Die Frauen-Skulptur steht mit leerem Blick und ungesund wirkender, fleckiger Haut vor ihrem üppig gefüllten Einkaufswagen. Die Warenwelt einer saturierten Überfluss- und Konsumgesellschaft stehen im Kontrast zum apathischen Gesichtsausdruck, der Desinteresse und Resignation vermittelt. Passend zum poppigen Design der Konsumwaren bildet die Kleidung der Supermarket Lady mit rosafarbenem Top, pinkfarbenen

Lockenwicklern, türkisfarbenen Frottee-Slippern und blaugrünem Minirock einen schwachen, fast satirisch wirkenden Nachhall der bunten Warenwelt. Unpassende Konfektionsgröße, Laufmaschen und Kippe im Mundwinkel runden die ungepflegte Erscheinung ab. Wohlstand und Bequemlichkeit zeigen ihre Kehrseite. Hanson zeichnet so das wahre, unspektakuläre Leben einfacher Leute, das von stiller Frustration, Langeweile und gesellschaftlicher Einsamkeit geprägt ist. (EB/AL)

EN Duane Hanson's *Supermarket Shopper* is one of the icons of Hyperrealism. At the end of the 1960s Hanson sought to portrait "normal" middle-class America. With a vacant look and unhealthy-looking, blotched skin, the Supermarket Lady stands in front of her full shopping trolley. The goods on offer in a prosperous, affluent consumerist society stand in stark contrast to her apathetic facial expression, which conveys a sense of disinterest and resignation. How the Supermarket Lady dresses is nothing but a pale imitation – bordering on satire – of the vibrant colors of the consumer world, a pink top, pink curlers, turquoise terry-cloth slippers, and a blue-green miniskirt. Ill-fitting sizes, torn stockings, and the fag lodged in the corner of her mouth shift the appearance however into the disheveled and scruffy. Prosperity and comfort reveal their flipside. Hanson gives a portrait of the real, unspectacular life of ordinary people, a life characterized by silent frustration, boredom, and social isolation. (EB/AL)

4 Roy Lichtenstein (1923 – 1997)

Pow Wow; 1979; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 246,4 × 306 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

DE Nachdem sich Roy Lichtenstein schon einmal in den 1950er-Jahren mit der Themen- und Motivwelt der „Native Americans“ auseinandergesetzt hatte, greift er dies Ende der 1970er- / Anfang der 80er-Jahre wieder auf, als er in der Nähe eines Shinnecock-Indianerreservats wohnte. Der Titel *Pow Wow*, eigentlich richtig „Powwow“ geschrieben, kommt aus der Narragansett-Sprache und bedeutet so viel wie „geistiges Oberhaupt“ und bezeichnet den Schamanen. Lichtensteins surreal anmutende Arbeit besticht durch ihre typisch knalligen Farben, Schraffuren und Punkte, den „Benday Dots“, und einer geschickten Anordnung unterschiedlich großer Objekte und Muster. Die in dem Bild auftauchenden Augen- und Lippenformen sind nicht nur typische Motive der Pop Art, sondern auch charakteristische Elemente der indigenen Kunst. *Pow Wow* kann als Hommage an die „Native Americans“ und ihre faszinierende Kunst und Kultur gelesen werden. Zugleich ist aber auch eine kritische Lesart möglich, lassen sich auf dem Bild doch stereotype Motive finden, wie sie typisch für Comics und Filme über „Cowboys und Indianer“ waren. Der Blick durch die Pop Art-Brille überhöht die Nostalgie einer falschen Romantik des „edlen Wilden“ ins Unnatürliche und verweist so vielleicht auf die Minderheitenproblematik der Indigenen in den USA. Angesichts der brutalen Gewalt, die den „Native Americans“ widerfahren ist, und nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass die US-amerikanische Politik noch in den 1950er-Jahren versucht hatte, ihre Reservate aufzulösen, um sie in der amerikanischen Bevölkerung aufgehen zu lassen, stellt sich jedoch die Frage, ob eine derartige kulturelle Aneignung durch einen weißen Künstler, wie sie in dem Bild *Pow Wow* vorgenommen wurde, moralisch vertretbar ist. Schließlich steht hier angesichts des kommerziellen Erfolgs der Pop Art der Verdacht einer Bereicherung und Fortsetzung der Ausbeutung der indigenen Bevölkerung in den USA im Raum, die Lichtenstein sicherlich nicht bedacht hat. (HO)

EN After Roy Lichtenstein had addressed the themes and motifs of the world of Native Americans once before in the 1950s, he took them up again in the late 1970s and early 1980s, when

he was living near a Shinnecock reservation. The *Pow Wow* of the title, properly written Powwow, derives from the Narragansett language and means “spiritual leader,” referring to the shaman. Lichtenstein’s surreal-looking work captivates with his typical brash colors, hatching, and (Benday) dots, and a skillful arrangement of objects and patterns of various sizes. The eyes and lips that appear in the picture are not only typical Pop Art motifs but also characteristic elements of indigenous art. *Pow Wow* can be read as an homage to Native Americans and their fascinating art and culture. At the same time, however, it is also possible to read it critically, since the painting also has stereotypical motifs that were typical of comics and films about “cowboys and Indians.” The view through Pop Art lenses exaggerates the nostalgia of a false romanticism about “noble savages” to the point of awkwardness and so perhaps refers to the problems of indigenous minorities in the United States. Given the brutal violence to which the Native Americans were subjected, and not least against the backdrop of American politicians trying as late as the 1950s to close the reservations, forcing indigenous people to join the American population, the question arises whether the kind cultural appropriation by a white artist found in the painting *Pow Wow* is morally defensible. After all, given the commercial success of Pop Art, there is a suspicion of enriching oneself and continuing the exploitation of the indigenous population in the United States that Lichtenstein surely did not consider. (HO)

5, 6 Andy Warhol (1928 – 1987)

Saturday’s Popeye; Samstags-Popeye; 1960; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 108 × 99,1 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

Portrait Peter Ludwig; Porträt Peter Ludwig; 1980; Acryl und Siebdruck auf Leinwand / Acrylic and screen print on canvas; je / each 105 × 105 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Im April 1961 wurde im Schaufenster des berühmten New Yorker Kaufhauses Bonwit Teller nicht nur die aktuelle Frühjahrskollektion gezeigt, sondern auch fünf Gemälde des damaligen Dekorateurs und gelernten Werbegrafikers Andy Warhol. Darunter war auch das Bild *Saturday’s Popeye* von 1960 aus der Sammlung Ludwig – eines seiner allerersten von Hand gemalten Bilder überhaupt, die oftmals Comic-Helden gewidmet waren. Andy Warhol ist neben Roy Lichtenstein und dem Briten Richard Hamilton einer der bekanntesten Künstler*innen der Pop Art, die sich programmatisch der Warenwelt, den Massenmedien und der Werbung zuwandten und damit den Aufbruch einer neuen Kunstgeneration markierten: „Die Pop-Künstler machten Bilder, die jeder, der den Broadway entlangging, im Bruchteil einer Sekunde wiedererkennen konnte – Comics, Picknicktische, Männerhosen, Berühmtheiten, Duschvorhänge, Kühlschränke, Colaflaschen – all die großartigen modernen Dinge, die von den Abstrakten Expressionisten so geflissentlich übersehen wurden“ (Andy Warhol). Da auch andere Künstler*innen wie Roy Lichtenstein mit Comicmotiven arbeiteten, wandte sich Warhol bald neuen Sujets und Techniken zu. Anfang der 1960er-Jahre machte er sich mit dem Siebdruck vertraut und begann Abbildungen von berühmten Persönlichkeiten zu vervielfältigen. Wie in vielen anderen Arbeiten ging auch das in dreifacher Ausführung vorhandene *Portrait Peter Ludwig* auf eine Fotografie zurück, die von Warhol selbst aufgenommen wurde und den Sammler in nachdenklicher Pose im Dreiviertel-Profil zeigt. Während die variierenden Hintergrundfarben mit Pinsel aufgetragen wurden, ist das Motiv maschinell im Siebdruckverfahren entstanden, wobei die den Kopf dekorativ und auratisch nachskizzierenden Linienbündel Warhols Handschrift suggerieren sollten. Durch die Vervielfältigung und Verfremdung verliert die porträtierte Person an Individualität – die Bilddarstellung bekommt eine starke Eigenrealität. (EB/HO)

EN In April 1961, the store window of the famous New York department store Bonwit Teller, displayed not only the current spring collection but also five paintings by the window dresser and trained commercial graphic artist Andy Warhol. They included the painting *Saturday's Pop-eye* of 1960, now in the Ludwig Collection—one of his very first hand-painted pictures, which were often dedicated to comic-book characters. Andy Warhol is, along with Roy Lichtenstein and the British artist Richard Hamilton, one of the most famous Pop artists who programmatically turned to the world of commodities, the mass media, and advertising and thus marked the rise of a new generation of artists: "The Pop artists did images that anybody walking down Broadway could recognize in a split second—comics, picnic tables, men's trousers, celebrities, shower curtains, refrigerators, Coke bottles—all the great modern things that the Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all." (Andy Warhol). Because other artists such as Roy Lichtenstein were working with motifs from comic books, Warhol soon turned to new subjects and techniques. In the early 1960s, he gained familiarity with silk-screening and began to multiples of depictions of famous personalities. As with many other works, *Portrait Peter Ludwig* is based on a photograph that Warhol took himself, showing the collector in a meditative pose in three-quarter profile. Whereas the varying background colors were applied with a brush, the motif was produced mechanically by silk-screening, with the decorative and auratic bundle of lines added to the head later was intended to suggest Warhol's signature style. The multiplying and alienating detract from the individuality of the person portrayed—the representation takes on a strong reality of its own. (EB/HO)

7 Yu Youhan (*1943)

人民币 – 1-4; Renminbi I-IV; 1988; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; je / each, je 100 × 217 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Yu Youhan ist neben Wang Guangyi einer der bekanntesten Protagonisten der politischen Pop-Bewegung in China, die in den 1980er-Jahren entstand, nachdem unter der politischen Führung Deng Xiaopings in vielen Bereichen eine Öffnung und Liberalisierung erfolgte, die für eine emphatische Aufbruchsstimmung sorgte. So wurden 1985 diverse westliche Konsumgüter wie zum Beispiel Kodak-Filme und Coca-Cola eingeführt. In Reaktion auf die grassierende Modernisierung des Landes, aber auch im Sinne einer Aufarbeitung der Kulturrevolution verband der „Political Pop“ westliche Pop Art mit sozialistischem Realismus, um das politische und soziale Klima in Frage zu stellen. Die Sprache des „Political Pop“ kombiniert typischerweise politische Symbole der Mao-Ära und Symbole der westlichen Konsumkultur, um ein Gefühl von Ironie und Absurdität zu erzeugen. In der Serie *Renminbi* beschäftigt sich Yu Youhan mit der immer noch verehrten Ikone Mao Zedongs, dessen Bild zunächst durch die Staatspropaganda und schließlich seit den 1980er-Jahren – ähnlich dem Bild von Che Guevara – durch die Massenvervielfältigung für Konsumprodukte zur inhaltsleeren Pop-Ikone wird. (HO)

EN Yu Youhan is, along with Wang Guangyi, one of the best-known protagonists of the Political Pop movement in China, which emerged in the 1980s, after an opening and liberalization occurred in many areas under the political leadership of Deng Xiaoping and conveyed a sense of a new era. For example, diverse Western consumer goods were introduced in 1985, such as Kodak film and Coca-Cola. In reaction to the rampant modernization of the country, but also in the spirit of coming to terms with the Cultural Revolution, Political Pop combined Western Pop Art with Socialist Realism in order to call the political and social climate into question. The language of Political Pop typically combines political symbols from the Mao era with symbols of

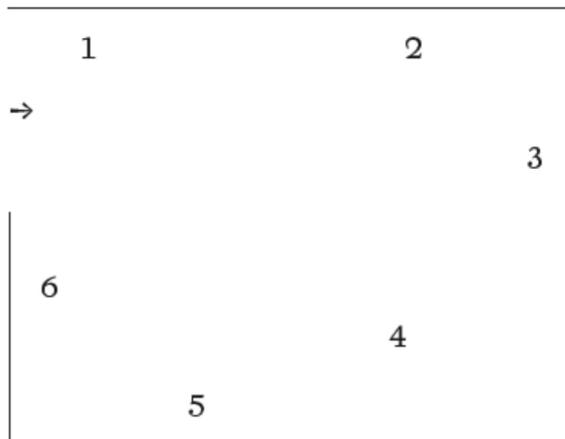
Western consumer culture to produce a feeling of irony and absurdity. In the series *Renminbi*, Yu Youhan addresses icons of Mao Zedong, which are still revered today, whose image was initially used for state propaganda and then since the 1980s—much like an image of Che Guevara—became a hollow Pop icon as a result of the mass reproduction of consumer products. (HO)

8 Ai Weiwei (*1957)

Double Mao; Doppelter Mao; 1985; Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas; 180 × 134 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Nach einem abgebrochenen Studium an der Filmakademie in Peking zog Ai Weiwei 1981 mit 23 Jahren in die USA, wo er neben kurzen Studienaufenthalten in Philadelphia und Berkeley bis 1993 in New York lebte. Hier besuchte er für nur ein Semester die Parsons School of Design und hielt sich mit Jobs als Anstreicher, Kellner oder Babysitter über Wasser. Fasziniert von der Lebendigkeit der Stadt tauchte Ai schnell in die New Yorker Kunstszene ein. Wie viele Künstler*innen seiner Generation interessierte sich Ai für die Konzeptkunst, insbesondere für Marcel Duchamps Readymades, und die Sprache der Aneignung in der Pop Art, insbesondere bei Andy Warhol. Vielleicht auch unter dem Eindruck von Warhols Portraits von Mao Zedong, von denen er 1972 hunderte Bilder fertigte, malte Ai 1985 selbst eine Reihe von Mao-Bildern. Sie waren die letzten Gemälde, die er gemacht hat, bevor sich Ai ganz der Konzeptkunst verschrieb: „Ich habe diese Maos gemalt, und es war, als verabschiedete ich mich von den alten Zeiten“ (Ai Weiwei). Mao liegt wie ein Schatten „dieser alten Zeiten“ nicht nur im Allgemeinen über China, sondern auch im Besonderen über der Familie des Künstlers. Während der Kulturrevolution erlebt Ai Weiwei wie sein Vater Ai Qing, einer der wichtigsten Dichter*innen der chinesischen Moderne, der zuerst von Mao Zedong geehrt und dann 1958 als „Rechtsabweichler“ abgestempelt und inhaftiert wird. Die Familie wird in die Verbannung nach Xinjiang geschickt. Erst nach dem Tod Maos wird Ai Qing rehabilitiert und die Familie 1976 nach Peking zurückgeholt. (HO)

EN After breaking off his studies at the film academy in Beijing, Ai Weiwei moved to the United States in 1981 at the age of twenty-three, where after brief studies in Philadelphia and Berkeley, he lived in New York until 1993. There he attended the Parsons School of Design for just one semester and worked as a house painter, waiter, and babysitter to keep his head above water. Fascinated by the city's bustling, Ai soon dived into the New York art scene. Like many artists of his generation, Ai was interested in conceptual art, especially Marcel Duchamp's readymades, and the language of appropriation in Pop Art, particularly in the work of Andy Warhol. Perhaps under the impression of Warhol's portraits of Mao Zedong, of which he had made hundreds in 1972, Ai painted a Mao series in 1985. They were the last paintings he did before turning entirely to conceptual art. "I did those Maos, and it was somehow like saying goodbye to the old times" (Ai Weiwei). Mao lies like a dark shadow of those "old times" not only over China in general but also over the artist's family in particular. During the Cultural Revolution Ai Weiwei experienced his father, Ai Qing, one of the most important poets of modern China who had initially respected Mao Zedong, being branded a "right-wing deviant" and imprisoned in 1958. The family was sent into exile in Xinjiang. Only after Mao's death was Ai Qing rehabilitated and the family brought back to Beijing in 1976. (HO)



1 Hilka Nordhausen (1949 – 1993)

Ohne Titel (Baby-Engel); Untitled (Baby-Angel); 1980; Dispersionsfarbe auf Karton (bedruckt) / Dispersion paint on cardboard (printed); ca. 150 × 170 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Neben dem Schreiben, der Zeichnung und der Performance bediente sich Hilka Nordhausen insbesondere der Malerei, zum Beispiel in Form von Übermalungen von Zeitschriften oder großformatigen Gemälden auf Karton. Weiterhin gründete Nordhausen 1976 im Hamburger Karolinenviertel den Projektraum *Buch Handlung Welt*, dessen Konzept sie explizit als Erweiterung ihrer künstlerischen Tätigkeit in die soziale Praxis verstand: „Ich wollte einen Ort, wo die Ideen stattfinden konnten und herausgeholt werden aus dem diffusen Brei aufgeheizter Kneipengespräche und politischer Diskussionen. Es gab tausend Zeitschriften und es gab keine Orte“ (Hilka Nordhausen). Ihre Arbeit *Ohne Titel (Baby-Engel)* markiert nicht nur die häufig heraufbeschworene „Rückkehr zur figurativen Malerei“, sondern ist eine Art respektloser Kommentar auf dieselbige. Ihr gemalter Engel ist in typisch „dilettantischer“ Manier comichaft dargestellt. Als Malgrund dienen anstatt der klassischen Leinwand Supermarktkartons von einerseits Babywindeln und andererseits hochprozentigen alkoholischen Getränken. Die Sphären männerbündlerischer Trinkexzesse und mütterlicher Fürsorge werden auf humorvolle wie ironische Weise verknüpft und Nordhausens Rolle als malende Frau in einem männlich dominierten Metier gleichsam karikiert. Nordhausen steht damit beispielhaft für zahlreiche Künstlerinnen, die zwar in der Frühphase der Bewegung der „Neuen Wilden“ wichtige Schlüsselfunktionen einnahmen, vom späteren Erfolg ihrer männlichen Kollegen aber ausgeschlossen wurden. (RH)

EN In addition to writing, drawing, Hilka Nordhausen employs painting above all, for example, overpainting magazines and large-format paintings on cardboard. In 1976, moreover, Nordhausen founded the project space *Buch Handlung Welt* (Book Store World) in Hamburg's Karolinenviertel, whose concept she explicitly saw as extending her activity as an artist into social practice: “I wanted a place where ideas could occur and be removed from the vague mush of heated conversations in bars and political discussions. There were thousands of magazines but no locations.” (Hilka Nordhausen). Her work *Ohne Titel (Baby-Engel)* (Untitled [Baby Angel]) not only marks her often-evoked “return to figurative painting” but is a kind of disrespectful commentary on it. Her painted angel is comic-book-like in the typically “amateurish” manner. Instead of the classic canvas, the supports used are supermarket boxes of diapers, on the one hand, and of high-proof alcoholic drinks, on the other. The worlds of men in group drinking excessively and maternal care are linked in a humorous and ironic way, and Nordhausen's role as a woman painting in a male-dominated métier is caricatured, as it were. Nordhausen is thus an example

of the many women artists who held key roles early on in the Neue Wilden (Neo-Fauves) movement but were excluded from later success by their male colleagues. (RH)

2 María Magdalena Campos-Pons (*1959)

Opciones para el mito: Leda piensa; Alternativen für den Mythos: Leda denkt / Alternatives to the Myth: Leda Thinking; 1989; Acryl auf Holz und Gips / Acrylic on wood and plaster; 281 × 185 × 4 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Die kubanisch-US-amerikanische Künstlerin María Magdalena Campos-Pons verbindet in ihren Arbeiten historische Erzählungen und mythologische Stoffe mit Themen der Gegenwart, wie zum Beispiel Gender, Race und Feminismus. In der Wandinstallation *Alternativen für den Mythos: Leda denkt* bezieht sich Campos-Pons auf eines der beliebtesten Motive abendländischer Bildkunst, das aus der griechischen Mythologie stammt: Leda mit dem Schwan. Der Sage zufolge verliebte sich der Göttervater Zeus in Leda, die Frau des spartanischen Königs Tyndareos, näherte sich ihr in der Gestalt eines Schwanes, vergewaltigte und schwängerte sie. Im Gegensatz zu den Interpretationen ihrer männlichen Künstler-Kollegen, die die Vergewaltigung seit der Renaissance meist als Verführungsszene darstellten, setzt Campos-Pons in ihrem Relief ein deutliches Zeichen: Vom passiven Objekt der Begierde wird Leda zum aktiv denkenden Subjekt, das seine Situation reflektiert und Alternativen seines Schicksals ersinnt. Dabei werden drei Vorschläge konkreter gefasst und in einer angedeuteten comichaften Denkblase dargestellt. Auf der linken Seite wird ein übergroßer Finger mit rotem Nagellack auf einen Torso gerichtet, der einen Hinweis auf Masturbation oder weibliche Homosexualität gibt. Rechts gegenüber ist dem Torso ein Phallus beigefügt, der als sexuelle Handlung zwischen Mann und Frau – sei sie einvernehmlich oder nicht – verstanden werden kann. Den oberen Rand der Gedankenblase schließt ein Schwanenhals ab, dessen Kopf auf die Brust des Torsos gerichtet ist, womit Campos-Pons auf den beschriebenen Mythos verweist. Die Künstlerin setzt sich in dem Relief somit dezidiert mit weiblicher Sexualität und sexualisierter Gewalt auseinander und hinterfragt Darstellungskonventionen. (EB/AT)

EN In her works the Cuban-American artist María Magdalena Campos-Pons combined historical narratives and mythological materials with current themes such as gender, race, and feminism. In the wall installation *Alternatives to the Myth: Leda Thinking*, Campos-Pons refers to one of the most popular motifs of Western art, which derives from Greek myth: Leda and the swan. According to that story, Zeus, the father of the gods, falls in love with Leda, the wife of the Spartan king Tyndareus, and approaches her in the form of a swan, rapes her, and impregnates her. In contrast to the interpretations of her male colleagues, who since the Renaissance have usually depicted the rape as scene of seduction, Campos-Pons includes a clear sign in her relief: from the passive object of design, Leda becomes an actively thinking subject who reflects on her situation and comes up with alternatives to her fate. Three proposals are formulated more concretely and presented in a suggestion of a comic-book speech balloon. On the left side, an oversized finger with red nail polish is pointing to a torso, suggesting masturbation or female homosexuality. On the right, a phallus has been added to the torso, which can be understood as a sex act between a man and a woman—whether consensual or not. The upper edge of the speech balloon terminates a swan's neck, with the head facing the chest of the torso; Campos-Pons is alluding to the myth described above. In her relief the artist is decisively grappling with female sexuality and sexualized violence and questioning conventions of representation. (EB/AT)

3,5 Dorothy Iannone (1933 – 2022)

4 Berliner Jahreszeiten; 4 Berlin Seasons; 1980; Tempera auf Karton / Tempera on cardboard; je / each 71 × 50,9 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

Sarah Pucci; 1980; U-matic Magnetband (digitalisiert) / U-matic magnetic tape (digitized); 26:47 min; Ludwig Forum Aachen

DE Die Autodidaktin Dorothy Iannone ist seit den 1960er-Jahren für ihre von der Arts-and-Crafts-Bewegung inspirierten Gemälde und Collagen bekannt. Aus ihrer Begegnung mit dem Künstler Dieter Roth entwickelte sie ihre unverkennbare erotische Ikonografie, die ihr Werk seither bestimmt. Iannone malt und zeichnet Bildgeschichten, die unzensuriert weibliches Begehren und matriarchalische Macht zeigen. Die Künstlerin selbst tritt darin als Sirene oder Göttin auf, umgeben von Freunden und Liebhabern. Von Anfang an verfolgte sie konsequent ihren eigenen künstlerischen Stil zwischen Comic, Volkskunst und Pop Art. Die vierteilige Arbeit *4 Berliner Jahreszeiten* kann als ein unkonventionelles, spielerisches Statement zum eigenen Leben gelesen werden, als persönliches Tagebuch. In ihr Werk fließen die auf den Menschen wirkenden psychologischen, spirituellen und libidinösen Kräfte in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit ein.

Iannones Videoarbeit *Sarah Pucci* ist eine Meditation über das Leben und Werk ihrer gleichnamigen Mutter und drückt eine tiefe Verbundenheit zu ihr aus. Von 1959 bis zu ihrem Tod im Jahr 1996 fertigte Pucci ihre künstlerischen Arbeiten ausschließlich als Geschenke für ihre Tochter an. Puccis kleine, mit unzähligen Pailletten und Perlen besetzten Objekte fungieren als „Liebesformen, die sowohl religiöse als auch familiäre Verehrung zum Ausdruck bringen“ (Dorothy Iannone). (MK/HO)

EN Self-taught artist Dorothy Iannone has been renowned since the 1960s for her paintings and collages inspired by the Arts and Crafts movement. She developed her unmistakable erotic iconography, which has shaped her work ever since, following her encounter with the artist Dieter Roth. Iannone paints and draws pictorial narratives depicting uncensored female desire and matriarchal power. The artist herself appears as a siren or goddess, surrounded by friends and lovers. From the beginning she consistently pursued her own artistic style combining comic, folk art, and Pop Art. The four-part work *4 Berlin Seasons* can be regarded as an unconventional, playful statement about her own life, a kind of personal diary. The psychological, spiritual, and libidinal forces affecting human beings in all their diversity and contradiction flow into her work. Dorothy Iannone's video *Sarah Pucci* is a meditation on the life and work of her eponymous mother and expresses a profound connection to her. From 1959 to her death in 1996, Pucci made her artworks exclusively as gifts for her daughter. Pucci's small objects, with countless sequins and pearls, function as "lifeforms that express both religious and familial reverence" (Dorothy Iannone). (MK/HO)

4 Judith Bartolani (*1957) & Claude Caillol (*1955)

Portraits de la famille Bartolani; Porträts der Familie Bartolani / Portraits of the Bartolani Family; 1991; Holz, Chrom, Schaumstoff, Plexiglas, Kunststoff, Papiere (teilw. beschichtet) und Farbe / Wood, chrome, foam rubber, plexiglass, plastic, papers (partly coated), and paint; 250 × 190 × 190 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Judith Bartolani und Claude Caillol lernten sich als Studierende an der Kunstakademie in Marseille kennen, wo sie ihre gemeinsamen künstlerischen Interessen entdeckten, die zwischen 1988 und 2001 zu ihrer Zusammenarbeit führte. Vorgefundene Gegenstände, Verpackungen und Materialien wie Spülschwämme, Kunststoffflaschen, verchromte Stahlrohre, Schaumstoff und Plexiglas kombinieren die beiden Künstler*innen auf sehr spielerische Weise mit architektonischen oder Interieurelementen zu neuen „Prototypen“, wie sie ihre Arbeiten nennen. „Wir interessieren uns für Gegenstände, deren philosophische und soziale Herstellungsbedingungen unbekannt oder vergessen sind. Die Gegenstände stehen im gleichen sozialen Rang wie ihre Besitzer und umgekehrt. Unsere Werke ziehen aus den Gegenständen die künstlerische Energie quer durch diese klassenbedingte Logik hindurch“ (Judith Bartolani & Claude Caillol). Auch kommen in ihren gemeinsamen Arbeiten wie *Porträts der Familie Bartolani* immer wieder auch Malerei zum Einsatz. In ihrem Umgang mit Farben und Formen und ihrem positiven Verständnis von Dekoration erinnern Bartolanis und Caillols Arbeiten an Henri Matisse oder auch die französische Bewegung „Supports/Surfaces“, die in den späten 1960er- und frühen 70er-Jahren die tragenden Strukturen und Materialien von Malerei und Skulptur neu kontextualisierte. (HO)

EN Judith Bartolani and Claude Caillol met as students at the art academy in Marseilles, where they discovered shared artistic interests that led to their collaboration from 1988 to 2001. Combining found objects, packaging, and materials such as cleaning sponges, plastic bottles, chrome-plated steel tubing, foam rubber, and Plexiglas, the two artists playfully turned architectural or interior elements into new “prototypes,” as they called their works. “We are interested in objects produced under philosophical and social conditions that are unknown or forgotten. The objects have the same social rank as their owners, and vice versa. Our works draw from these objects the artistic energy permeating this class-based logic” (Judith Bartolani & Claude Caillol). They also frequently employed painting in joint works such as *Portraits of the Bartolani Family*. In their approach to colors and forms and their positive understanding of decoration, Bartolani and Caillol’s works recall Henri Matisse as well as the French Supports/Surfaces movement of the late 1960s and early 1970s, which recontextualized the supports and materials of painting and sculpture. (HO)

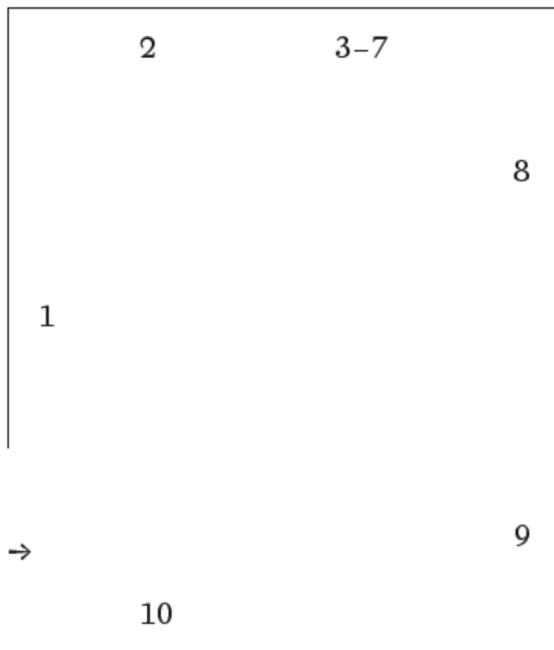
6 Saskia de Boer (*1945)

Botticellis Primavera; Botticelli’s Primavera; 1971/72; Diverse Materialien in Plexiglas / Various materials in plexiglass; 22 × 29 × 37 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Sandro Botticellis *Primavera* (ca. 1480) ist eines der bekanntesten Werke abendländischer Kunst. Neun Figuren bilden darin eine allegorische Darstellung des Frühlings, in ihrer Mitte die Liebesgöttin Venus. Doch es ist nicht diese zentrale Figur, die die niederländische Bildhauerin Saskia de Boer auserwählt hat, um das titelgebende Renaissancegemälde zu repräsentieren. Es ist eine Figur aus dem Gefolge der Venus: Flora, Göttin der Blüte und

Vegetation, aus deren Haar Blumen wehen und die die Welt mit Farben und Düften erfüllt. Die Künstlerin bleibt damit dem übergeordneten Thema ihres Schaffens treu: Symbole erotischer Liebe und Fruchtbarkeit als kreative Triebkräfte des Lebens, häufig populären Bildwelten entnommen und gewürzt mit reichlich Ironie. Denn ganz im Sinne des Hyperrealismus schafft Saskia de Boer mit ihrem detailgetreuen, stoffgewordenen Portrait der Figur Botticellis eine überschärfte Realität, die sie zugleich sich selbst und der Welt entrückt: Als Büste kann Flora weder tanzen, noch Blüten verstreuen, noch dringen Düfte durch ihr Glasgehäuse. (NR)

EN Sandro Botticelli's *Primavera* (ca. 1480) is one of the most famous works of Western art. Nine figures make up an allegory of spring, with the love goddess Venus in the middle. But the Dutch sculptor Saskia de Boer did not select that central figure to represent the Renaissance painting that provided the title. It is rather a figure from Venus' entourage: Flora, the goddess of flowers and vegetation, from whose hair flowers drift and who fills the world with colors and scents. The artist thus remains faithful to the overarching theme of her work: symbols of erotic love and fertility as the creative driving forces of life, taken from worlds of popular images and generously spiced up with irony. Entirely in the spirit of hyperrealism, Saskia de Boer creates with her materialized portrait faithful in all its details a hyper-focused reality that she transports away from itself and from the world: as a bust, Flora cannot dance, scatter flowers, or impart scents through her glass housing. (NR)



1 Lady Pink (Sandra Fabara) (*1964)

Viva el Pueblo; Lang lebe das Volk / Long Live the People; 1984; Sprühfarbe auf Leinwand / Spray paint on canvas; 152,4 × 182,9 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Lady Pink (Sandra Fabara) ist eine Graffitikünstlerin der ersten Stunde, die schon 1979 ihre ersten Tags gesetzt und Bilder auf U-Bahn-Züge gesprüht hat. Als erste Frau setzte sie sich in der von Männern dominierten Szene durch. Mit ihren Leinwandbildern ist der Künstlerin schon früh der Sprung aus der Subkultur in die etablierte Kunstwelt gelungen, wobei sie sich bis heute als Aktivistin zur Entkriminalisierung der Graffiti-Szene einsetzt. *Lang lebe das Volk* öffnet den Blick auf eine Bürgerkriegsszenerie. Sie zeigt einen am Boden liegenden, brennenden Menschen vor einer verrußten Arkadenarchitektur – der Vordergrund wird bestimmt von einem Mann mit geschultertem Gewehr in Guerilla-Uniform. Die lateinamerikanische Immigrantin Lady Pink verweist damit auf die blutige Unterdrückung von Freiheitsbestrebungen in Lateinamerika und kommentiert die US-amerikanische Außenpolitik Ronald Reagans. In dem zwischen 1981 und 1990 geführten Contra-Krieg gegen Nicaragua wurde ein Großteil des Landes zerstört, Zehntausende kamen ums Leben. (EB/MK)

EN Lady Pink (Sandra Fabara) was one of the very first graffiti artists, leaving her first tags and spraying imagery onto subway trains as early as 1979. She became the first woman able to prevail in a male-dominated scene. Her canvas-based works enabled the artist to make the leap from subculture into the established art world at an early stage, although she remains a committed activist promoting the decriminalization of the graffiti scene. The work *Long Live the People* shows a civil war scene, depicting a burning person lying on the ground in front of the sooty architecture of an arcade. The foreground is dominated by a man in guerrilla uniform with a shouldered rifle. The graffiti of Lady Pink, an immigrant, refers to the bloody suppression of bids for freedom in Latin America; it comments on the United States foreign policy of Ronald Reagan. During the war against Nicaragua, waged between 1981 and 1990, the majority of the country was destroyed and tens of thousands of people lost their lives. (EB/MK)

2 Ando Keskküla (1950 – 2008)

Maastik päevauudistega; Landschaft mit Tagesnachrichten / Landscape with the News of the Day; 1982; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 130 × 130 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Im Dezember 1969 verkündete eine Ausstellung mit dem Titel *SOUP'69* die Ankunft des Pop in der estnischen Kunst. Auf dem Plakat zur Ausstellung war eine Adaption von Andy Warhols *Campbell's Soup Cans* (1962) zu sehen. Einer der teilnehmenden Künstler*innen war Ando Keskküla, der zusammen mit weiteren Studierenden die einflussreiche avantgardistische Künstler*innen-Gruppe *SOUP'69* bildete. Ziel der Gruppe war die Schöpfung einer eigenen Pop Art, die sich mit dem sozialistischen Realismus und der Eintönigkeit in der damaligen Gesellschaft auseinandersetzte. Ausstellungsort war das Talliner *Café Pegasus*, in jener Zeit einer der wenigen Orte, die Raum zum Experimentieren boten. Obwohl das sowjetische Regime in Estland in Bezug auf die Kunst nicht ganz so rigide war wie in anderen Ländern, gab es für die inoffizielle Kunst dennoch nur begrenzte Möglichkeiten in Erscheinung zu treten. In seiner Arbeit *Landschaft mit Tagesnachrichten* von 1982 verweist Keskküla auf die Vielschichtigkeit des öffentlichen Raums und der Realitäten, die sich in ihm abbilden. Noch bevor in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre im Zuge der politischen Reformen Michail Gorbatschows in der estnischen Öffentlichkeit erneut ein Diskurs über die staatliche Autonomie begann, regte sich unter jungen Menschen Widerstand gegenüber der sowjetischen Ordnungsmacht. Subkulturen wie der Punk entwickelten sich in Estland, und auf den Straßen mehrten sich Graffiti mit politischen Botschaften. Zwei Jahre, bevor Keskküla sein Bild des Stadtraums malt, kam es im Oktober 1980 zu einer ersten großen Demonstration in Tallinn, an der sich mehrere tausend Studierende beteiligten. (HO)

EN In December 1969 an exhibition titled *SOUP'69* heralded the arrival of Pop in Estonian art. The exhibition poster featured an adaptation of Andy Warhol's *Campbell's Soup Cans* (1962). One of the artists participating was Ando Keskküla, who together with other students formed the influential avant-garde artists' group *SOUP'69*. Their goal was to create their own Pop Art, which took on Socialist Realism and the monotony of society at the time. The exhibition was held at the *Café Pegasus* in Tallin, which was one of the few places at the time offering space for experimentation. Although the Soviet occupation in Estonia was not as rigid as in other countries with regard to art, there were still limited opportunities to present unofficial art. In his work *Landscape with the News of the Day* of 1982, Keskküla refers to the diversity of public space and to the realities seen in it. Not until the second half of the 1980s, as part of Mikhail Gorbachev's political reforms, did the Estonian public revive a discourse on state autonomy that inspired young people to resist Soviet rule. Subcultures like punk evolved in Estonia, and graffiti with political messages increased on the streets. Two years before Keskküla painted his picture of the cityscape, the first large demonstration took place in Tallinn with more than a thousand students participating. (HO)

3-7 Andy Warhol (1928 – 1987)

Window Display, Sale; Schaufensterauslage, Ausverkauf; 1987;

Homeless Person; Obdachloser; 1976 – 1987

Barricades; Barrikaden; 1980

Window Display, Buckwheat; Schaufensterauslage, Buckwheat; 1986

Cars Parked; Geparkte Autos; 1976 – 1987

Silbergelatineabzüge auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver prints on baryta paper (unique); 20,3 × 25,4 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Andy Warhols künstlerisches Werk ist eng mit der Fotografie verbunden. Der sogenannte „Prince of Pop“ war Fotograf und Modell zugleich, er benutzte Vorlagen aus Reportagen und Werbung für seine Bilder und hielt in seinen Fotografien etwa Reiseeindrücke und Stars fest. Die Kamera war ihm ständiger Begleiter: als Skizzenblock, Tagebuch, Mittel zur Kommunikation. Die hier gezeigten fünf Aufnahmen aus den 1970er- und 1980er-Jahren wurden mit kompakten Automatik- und Sofortbildkameras aufgenommen. Sie zeigen Fundstücke des urbanen Lebens, die dem Künstler auf seinen Streifzügen durch New York begegneten, wie Straßenabspernungen, parkende Autos oder ein schlafender Mann in einem Hauseingang. Eher unscheinbare Dinge, denen man im Vorbeigehen vielleicht keine Beachtung schenken würde. Viele Motive erinnern zudem an das, womit der Künstler sich bereits in seinen Anfängen als Werbegrafiker beschäftigte – Werbetafeln und Schaufenstergestaltungen, Waren und ihre Präsentation. (EB)

EN Andy Warhol's artistic oeuvre is closely connected to photography. The so-called Prince of Pop was a photographer and a model at once; he used images from journalism and advertising for his painting and in his photographs recorded stars and impressions from his travels, for example. The camera was his constant companion: as a sketchbook, diary and means of communication. The five photographs from the 1970s and 1980s shown here were taken with compact automatic and instant cameras. They show found pieces from urban life taken on the artist's forays through New York, such as street closings, parked cars, or a man sleeping in a building entrance. Rather inconspicuous things that would perhaps not even notice in passing. Many motifs also bring to mind something that preoccupied the artist when he was starting out as a graphic artist in advertising: billboards and store window displays, commodities and their presentation. (EB)

8 Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988)

Blue Gyp Stock; 1983; Acryl und Wachskreide auf Leinwand / Acrylic and wax pastel on canvas; 193 × 264 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

9 Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988)

Grazing – Soup to Nuts, MGM, 1930; Abgrasen – Von der Suppe zum Dessert, MGM, 1930; 1983; Acryl, Öl- und Wachskreide und Bleistift auf Leinwand / Acrylic, oil and wax pastel, and pencil on canvas; 168 × 305 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE 1978 begann der erst 17-jährige Jean-Michel Basquiat, der in Brooklyn aufgewachsen war, mit seinem ehemaligen Schulkameraden Al Diaz – beide hatten puerto-ricanische Wurzeln – kryptische Graffiti an die Wände zu schreiben und diese mit SAMO© zu signieren. New York war inzwischen schon übersät mit Graffiti, aber diese waren anders: „SAMO© AS A REALIZATION PROCESS“ oder „SAMO© AS AN END 2 THE NEON FANTASY CALLED "LIFE"“. Ihr Ton ließ die gerade aufkeimende Kunstwelt in SoHo und der Lower East Side aufhorchen, wo sie ihre Aktivitäten konzentrierten. Ihre Identität wurde schließlich am 11. Dezember 1978 in der

Zeitschrift Village Voice aufgedeckt. Damit endete die Zusammenarbeit der beiden, was Basquiat mit dem „tag“ „SAMO© IS DEAD“ unterstrich. Seine künstlerische Karriere sollte aber damit gerade erst beginnen. Das Kryptische kennzeichnete auch später seine Arbeiten auf Leinwand. Schon der Titel der hier präsentierten Arbeit *Grazing – Soup to Nuts, MGM, 1930* wirft Fragen auf. „Grazing“ kann mit „abschürfen“ oder „Abschürfung“ oder aber mit „grasen“ oder „Beweidung“ übersetzt werden. „Soup to Nuts, MGM, 1930“ deutet auf einen von Metro-Goldwyn-Mayer vertriebenen Stummfilm hin, in dem Stan Laurel & Oliver Hardy als Kellner bei einem Dinner in einem wohlhabenden Haushalt aushelfen, wobei slapstickhaft die Klassenunterschiede in der Gesellschaft offensichtlich werden. Der Film ist allerdings von 1928. „1930“ könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Große Depression seit 1930 die ohnehin schon düstere wirtschaftliche Lage der Afroamerikaner*innen drastisch verschärfte. In den frühen öffentlichen Hilfsprogrammen erhielten Afroamerikaner*innen oft wesentlich weniger Hilfe als Weiße, und einige Wohltätigkeitsorganisationen schlossen Schwarze sogar von ihren Suppenküchen aus. Weiterhin ist „from soup to nuts“ (dt. „von der Suppe bis zum Dessert“) ein amerikanisches Idiom und bedeutet soviel wie „von Anfang bis Ende“ oder auch „einschließlich alles“, was in gewisser Weise ausdrückt, dass der Rassismus einerseits von Anfang bis Ende alle Lebensbereiche der betroffenen Menschen betrifft und andererseits seine Geschichte über die USA hinaus eine viel weitreichendere ist und im Zusammenhang mit dem Kolonialismus gesehen werden muss. So verweist auch auf der Bildebene ein Labyrinth aus Symbolen und Anspielungen auf die globale Ausbeutung der „People of Color“. Zu sehen ist ein skelettirtes Zwitterwesen, das gierig grünliches, tropfendes Gewürm frisst. Kopf und Hals zeigen den Stadtplan New Yorks von Manhattan bis Brooklyn. Darüber hängt ein Preisschild in der Währung des Landes Burma: „1 Kyat“. Auf der rechten Seite ist der Verdauungsapparat zu erkennen, der optisch seinem Fraß gleicht. Das Gedärm reicht bis zu einem kleinen Ausschnitt Zentralafrikas, in dem Nigeria als „XII“, Niger als „SALT“ und ein Zipfel von Mali als „VI“ bezeichnet ist. Gemeint sind dabei nicht nur historische Fakten, wie etwa der Sklaven- und Salzhandel mit Niger, sondern auch aktuelle Interessen an den Ölressourcen Nigerias. Von Nigeria aus führt der „Enddarm“ zu den Knochen der Hinterbeine und endet in einem Haufen Exkremente, gekennzeichnet als „Feces“ (Kot), was bei Basquiat auch für „Faces“, gleich Weiße steht. 1982 war Basquiat mit 21 Jahren der bis heute jüngste Teilnehmer einer documenta (documenta 7) und freundete sich in dieser Zeit unter anderem mit der Sängerin Madonna und dem Künstler Keith Haring an. Bereits 1979 lernte er Andy Warhol kennen, der ihn fortan protegierte und die zusammen auch künstlerisch kollaborierten. Sein rasanter internationaler Erfolg, seine Drogensucht und Warhols Tod 1987 stürzten Basquiat schließlich in eine tiefe Krise. Am 12. August 1988 starb Basquiat an einer Überdosis Heroin. (AL/HO)

EN In 1978, the only 17-year-old Jean-Michel Basquiat, who had grown up in Brooklyn, began writing cryptic graffiti on the walls with his former schoolmate Al Diaz – both had Puerto Rican roots – and signing them SAMO©. New York was already littered with graffiti by now, but these were different: "SAMO© AS A REALIZATION PROCESS" or "SAMO© AS AN END 2 THE NEON FANTASY CALLED "LIFE"". Their tone made the newly burgeoning art world in SoHo and the Lower East Side sit up and take notice, where they concentrated their activities. Their identity was finally revealed in Village Voice magazine on 11 December 1978. This marked the end of their collaboration, which Basquiat underlined with the tag "SAMO© IS DEAD". But his artistic career was to just begin with this. The cryptic also characterized his later works on canvas. Even the title of the work presented here, *Grazing – Soup to Nuts, MGM, 1930*, raises questions. "Soup to Nuts, MGM, 1930" indicates a silent film distributed by Metro-Goldwyn-Mayer in which Stan Laurel & Oliver Hardy help out as waiters at a dinner in a wealthy household, whereby slapstick-like class differences in society become apparent. However, the film is

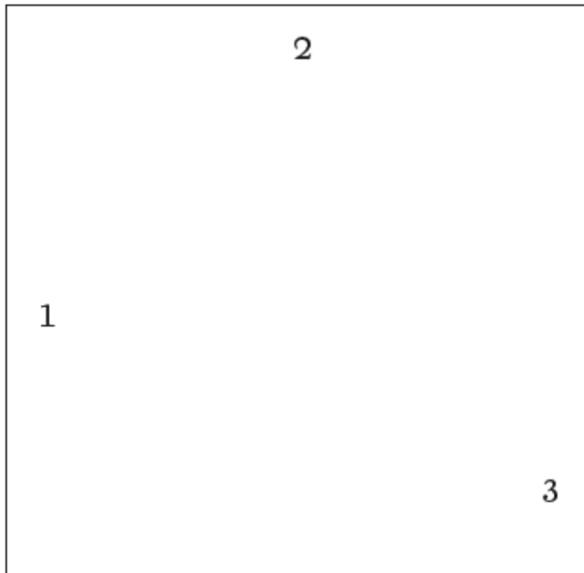
from 1928, so "1930" could simply be a mistake, or it could be a reference to the fact that from 1930 onwards, the Great Depression drastically worsened the already bleak economic situation of African-Americans. In the early public assistance programs, African-Americans often received much less help than whites, and some charities even excluded blacks from their soup kitchens. "From soup to nuts" is an idiom in American English meaning "from the beginning to the end" or "including everything," which expresses that racism, on the one hand, affects all areas of life of the people subjected to it and, on the other hand, has a far-reaching history that goes beyond the United States and must be seen in the context of colonialism. On the level of the work, it refers to a labyrinth of symbols and allusions to the global exploitation of people of color. We see a skeletal hybrid of man and animal eating a greenish, dripping mass of worms. Its head and neck show the map of New York from Manhattan to Brooklyn. Above it hangs a price tag in the currency of the country of Burma: "1 Kyat". Its digestive system is seen on the right; it looks like its food. Its intestines continue to a small detail of central Africa in which Nigeria is labeled "XII," Niger "SALT," and a tip of Mali "VI." This refers not only to historical facts such as Niger's slave and salt trade but also to current interests in Nigeria's oil resources. From Nigeria the "final intestine" extends to the bones of its hind legs and ends in a pile of excrement labelled "Feces," which in Basquiat's work also stands for "Faces," that is, White ones. In 1982, at the age of twenty-one, Basquiat was the youngest participant in documenta ever (and remains so today), and during this period he became friends with, among others, the singer Madonna and the artist Keith Haring. He had met Andy Warhol in 1979, who became his protégé and collaborated with him. His swift international success, his drug addiction, and Warhol's death in 1987 ultimately sent Basquiat plunging into a profound crisis. On August 12, 1988, Basquiat died of a heroin overdose. (AL/HO)

10 Franz Erhard Walther (*1939)

Ku Klux Klan (aus dem Zyklus „Wortbilder“); Ku Klux Klan (from the cycle „Word Pictures“); 1957; Bleistift und Leimfarbe auf dünnem Karton / Pencil and distemper on thin cardboard; 62 × 44,8 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Sprache und Schrift spielen optisch wie inhaltlich eine zentrale Rolle in Franz Erhard Walthers Werk. Dass die Gestalt einer Schrift Bedeutung transportiert, sogar künstlerischer Inhalt werden kann, hat Walther schon früh mit seinen *Wortbildern* (1957-1958) für sich entdeckt. Er untersucht in dieser Serie Buchstaben, Wörter und Begriffe an sich und ihre Wirkung im Spannungsfeld von Form, Farbe und Proportion. Schon in diesen frühen Arbeiten schafft Walther anhand der radikalen Setzung einzelner oder mehrerer Begriffe auf monochrome Hintergründe „Projektionsräume“ (Walther), die der Betrachter durch eigene Reflektion mit Sinn und Inhalt füllt. In der Papierarbeit *Ku Klux Klan* verweisen die Farben Ocker, Braun und Schwarz auf menschliche Hautfarben, gegen die sich der Terror des rassistischen Geheimbundes richtet. Mit dem Aufkommen der Bürgerrechtsbewegung der 1950er-Jahre kam es zu einer allgemeinen Wiederbelebung der Klan-Angriffe in den USA. *Ku Klux Klan* hat einen fast manifesthaften Charakter, in dem die Erinnerungen an jene gewaltsamen Aktivitäten gegen die „People of Color“ wachgerufen werden. Das reduzierte *Wortbild* erlangt seine Bedeutung demnach erst durch die geistige Leistung des Betrachters. Diese reine Gedankenarbeit erweitert Franz Erhard Walther später um die körperliche Aktion, zu der er die Betrachtenden Mitte der 1960er-Jahre aufrief. Walther gilt daher als einer der Pioniere der Partizipationskunst. (EB)

EN Language and writing play a central role in terms of both optics and meaning in the work of Franz Erhard Walther. The form of writing can convey both meaning and artistic content, as Walther demonstrated early on with his *Word Pictures* (1957–58). In that series he studies letters, words, and concepts as such as well as their effect within the tension between form, color, and proportion. Already in these early works, Walther used the radical placement of single or multiple concepts on monochrome backgrounds to create “projection spaces” (Walther) that fill viewers with meaning and content through their own reflection. In the work on paper *Ku Klux Klan* the colors ochre, brown, and black refer to the skin colors that were the target of that racist secret organization. With the rise of the civil rights movement in the United States in the 1950s, there was a general revival of Klan attacks in the United States. *Ku Klux Klan* has an almost manifesto-like character that evokes memories of those violent actions against people of color. The reduced *Word Picture* acquires its meaning only with the mental contribution of viewers. Franz Erhard Walther later expands this purely intellectual work in the mid-1960s by calling on the viewers to participate physically. Walther is therefore considered one of the pioneers of participatory art. (EB)



1 Gerhard Richter (*1932)

Permutationen 1 – 1024; Permutations 1 – 1024; 1973/74; Autolack auf Leinwand / Car paint on canvas; 22 × 22, 41 × 71, 78 × 78, 152 × 152, 302 × 302 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Im Zentrum der Arbeit von Gerhard Richter steht das Spannungsverhältnis von Abbild und Gegenstand als Auseinandersetzung mit Realismus und Wirklichkeit. Zwischen 1966 und 1974 malte Richter drei Serien bzw. 18 Bilder mit geometrischen und monochromen Farbfeldern. Die Farben entnahm Richter dabei handelsüblichen Lackmusterkarten. Das auf einer mathematischen Ordnung gründende malerische Konzept der fünfteiligen *Permutationen 1-1024* basiert auf den Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie Grün. Die Farben und deren Mischungen dienen Richter als Bausteine einer kontinuierlichen Progression, die sich stets um den Faktor vier erweitert. Daraus ergeben sich insgesamt fünf quadratische Gemälde, die aus 4, 16, 64, 256 und 1024 Farbfeldern bestehen. Die farbigen Quadrate sind dabei zufällig angeordnet, so dass es sich um eine willkürliche Permutation handelt, in der sich Geometrie und Kunst verbinden und der konzeptuelle Grundgedanke der Arbeit durchbrochen wird. (EB)

EN At the center of Gerhard Richter's work stands the tension between likeness and object as an engagement with realism and reality. From 1966 to 1974, Richter painted three series totaling eighteen pictures with geometric and monochrome color fields. Richter took the colors from commercial paint samples. The mathematical concept for the five paintings of *Permutations 1-1024* is based on the primary colors red, yellow, and blue and green. The colors and their mixtures provide Richter with the building blocks for a continuous progression that constantly expands by a factor of four. This results in five square paintings composed of four, sixteen, sixty-four, 256 and 1,024 color fields, respectively. The colored squares are arranged randomly so that it is an arbitrary permutation in which geometry and art combine and the basic conceptual idea of the work is ruptured. (EB)

2 Laura Grisi (1939 – 2017)

Top Floor; Obergeschoss; 1967; Holz, Plexiglas und Kunststoff / Wood, plexiglass, and plastic; 174 × 139 × 23 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Ihren künstlerischen Durchbruch feierte die italienische Pop Art-Künstlerin Laura Grisi Mitte der 1960er-Jahre. Auf der Suche nach neuen gattungsübergreifenden Kunstformen begann sie 1966 mit der Serie *Neon Paintings*. Sie gehörte damit zu den ersten Künstler*innen, die Neonlicht als Farbträger einsetzten und somit an einer Erweiterung der Malerei arbeiteten. Der flache, weiß lackierte Holzkubus von *Top Floor* erinnert an den Ausschnitt einer schlichten, modernen Architektur. Die Fläche ist im linken Drittel zurückversetzt, so dass der Block in eine schmale und in eine breitere Seite unterteilt ist. In beide Felder sind rechteckige, mattierte Plexiglasscheiben eingelassen, hinter denen kräftig grüne Neonröhren leuchten. Geometrie, Proportionen und künstliches Licht erzeugen das Grundvokabular für ein Wohnhaus, in diesem Fall für ein Penthouse, mit Eingang und Fenster. Es suggeriert den Betrachtenden, sie könnten eintreten. Zugleich bezieht sich der malerische Effekt der diffus verschwimmenden Neonlicht-Farbe auf die Malerei – wie es auch schon die Bezeichnung „Painting“ besagt. *Top Floor* erscheint somit als dreidimensionales Gemälde, das aus dem Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Figuration besteht, zwischen Farbe des Lichtes und geometrischer Linearität. (AL)

EN The Italian Pop artist Laura Grisi achieved her breakthrough in the mid-1960s. Searching for new art forms spanning different genres, she began in 1966 with the *Neon Paintings*. She was one of the first artists to use neon light as a color medium and thus worked on an extension of painting. The white wooden cube of *Top Floor* is like a segment cutout from plain, modern architecture. The left third of the surface is set back, so that the block is divided into a narrower and a broader side. Panes of rectangular, frosted Plexiglas are inserted into both fields, behind which vibrant green neon tubes glow. Geometry, proportions, and artificial light form the basic vocabulary for an apartment, in this case a penthouse, with entrance and window. It suggests to the viewers that they can enter. At the same time, the effect of the diffuse, sfumato-like neon light draws attention to painting – fully in line with the expectations of the work's characterization as a “painting”. *Top Floor* is thus a three-dimensional painting evoked by the tension between abstraction and figuration, between the color of the light and geometrical linearity. (AL)

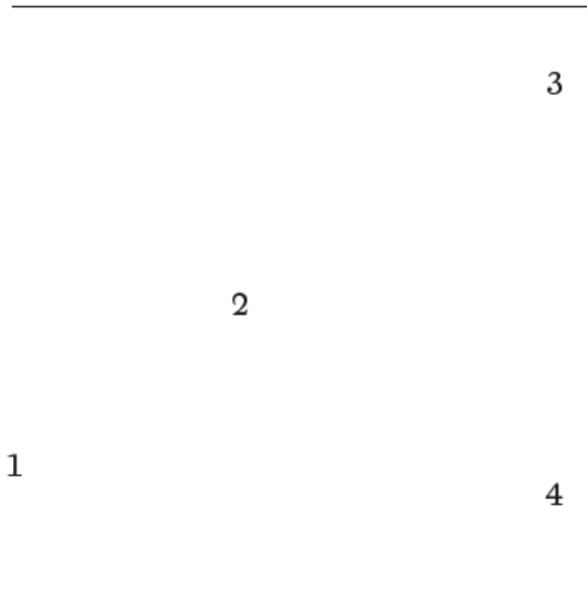
3 George Segal (1924 – 2000)

Man on a Ladder; Mann auf einer Leiter; 1970; Gipsabguß, Holz und Neonbuchstabe / Plaster cast, wood, and neon letter; 285 × 274 × 180 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE George Segal wurde in den 1960er-Jahren international bekannt durch seine Installationen mit lebensgroßen weißen Gips-Skulpturen. Anders als die häufig grellen und schillernden Vergleichsbeispiele der Pop Art, zeigen seine Arbeiten lakonisch-alltägliche Genreszenen. Segal, der zunächst als Farmer und Kunstlehrer tätig war, begann Anfang der 1960er-Jahre damit, lebende Modelle mit Mullbinden und Gips abzuformen. Er verzichtete auf Farbe und eine detaillierte Ausformulierung, um sich auf eine markante Geste oder Pose zu konzentrieren, die den jeweils gemeinten Menschentypus oder Berufsstand charakterisieren sollte. Die in ihrem stereotypen Ausdruck eingefrorenen Figuren kombinierte Segal mit realen Alltagsgegenständen und schuf so Environments, die die Betrachtenden auch betreten durften. In *Mann auf einer Leiter* steht eine weiße Gestalt – offenbar ein Elektriker – auf einer schwarzen Leiter vor einer

ebensolchen Wand und scheint einen monumentalen Leuchtbuchstaben zu installieren. Der Buchstabe „W“ eröffnet eine ganze Palette möglicher Assoziationen – er könnte für die Ladenkette „Woolworth“ stehen oder auch selbstreferentiell schlicht für das Wort „worker“. In dieser Perspektive ist *Mann auf einer Leiter* ein Monument für alle namenlosen Arbeiter*innen. (EB/AL)

EN George Segal became internationally known in the 1960s for his installations with life-size white plaster sculptures. Unlike corresponding examples of Pop Art, which are often garish and iridescent, his works show laconic, ordinary interior scenes. Segal, who initially worked as a farmer and art teacher, began in the early 1960s to cast from live models using gauze bandages and plaster. He forwent color and detailed formulation in order to concentrate on a striking gesture or pose intended to characterize a type of person or a profession. Segal combined these figures frozen in a stereotypical expression with real everyday objects to create environments that viewers can enter. In *Man on a Ladder*, a white figure – apparently an electrician – is standing on a black ladder in front of a black wall and appears to be installing monumental neon letters. The letter W opens up a whole palette of possible associations: it could stand for the Woolworth variety-store chain or simply self-referentially for the word “worker”. In this perspective, *Man on a Ladder* is a monument to all nameless workers. (EB/AL)



1 Attila Mata (*1953)

Paszport; Reisepass / Passport; 1986; Holz (farbig gefasst) / Wood (painted in colors); 105 × 59 × 39 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2 Jörg Immendorff (1945 – 2007)

Naht (Brandenburger Tor - Weltfrage); Suture (Brandenburg Gate - Universal Question); 1982/83; Bronze (farbig gefasst) / Bronze (painted in colors); ca. 345 × 480 × 145 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

DE Die tonnenschwere Bronzeskulptur *Naht (Brandenburger Tor - Weltfrage)* ist Ausdruck von Jörg Immendorffs nachhaltigem Ringen mit der deutsch-deutschen Teilung. Fünf, auf einem Fundament ruhende, mächtige Pfeiler werden von einem flachen Gebälk gekrönt, wobei alle Elemente anspielungsreich aus verschiedenen Symbolen bestehen. Die Pfeiler stehen auf ausgebreiteten Schwingen eines Wappenadlers und zeigen vielfältige nationale und kriegerische Symbole wie eine geschützartige Militärmaschinerie, einen aus Soldaten gezimmerten Grenz-turm oder einen von einem Pinsel umschlungenen Adler. Als Gebälk des „Tors“ dient – im Sinne des Kalten Kriegs – eine massive schneebedeckte Eisscholle. Immendorffs *Brandenburger Tor* hat mehrere Bedeutungsebenen: Es ist symbolische Schnittstelle globaler politischer Machtblöcke, historisches Mahnmal und persönliches Dokument. Die Monumentalität, Materialwahl und überhöhte Symbolik der Skulptur werden zum Dokument einer für ihre Zeit symptomatischen künstlerisch-nationalen Selbstinszenierung, eines „bundesrepublikanischen Formalismus“. Daher wurde dieser Arbeit auf der anderen Seite der Ausstellungshalle ein weiteres „Tor“ als eine Art Gegengewicht entgegengesetzt: die ebenso monumentale Skulptur *Der Setzung andere Seite* von Magdalena Jetelová, die sehr subtil die Dialektik der Ost-/West-Blöcke und ihrer Narrative behandelt. (EB/AL)

EN The bronze sculpture *Suture (Brandenburg Gate—Universal Question)*, weighing several tons, is an expression of Jörg Immendorff's enduring struggle with the German-German division. Five mighty pillars rest on a foundation and are crowned by a flat entablature, all elements are laden with meaning through various symbols. The pillars stand on the outstretched wings of a heraldic eagle and show diverse national and martial symbols such as a weapon-like military machine, a border tower with soldiers, or an eagle entwined by a brush. A massive snow-covered ice floe serves as the entablature of the Gate—in the spirit of the Cold War. Immendorff's Brandenburg Gate sculpture has several levels of meaning: It presents a symbolic interface of the global political power blocs, a historical memorial, and a personal record. The monumentality of the sculpture, the choice of materials, and the exaggerated symbolism turn it into a documentation of an artistic-national self-dramatization that is symptomatic of its time, of a "Federal Republican Formalism." Therefore, another "gate", the equally monumental sculpture *The Positing's Other Side*, by Magdalena Jetelová, which very subtly deals with the dialectic of the East/West blocs and their narratives, was set as a kind of counterweight to this work on the other side of the exhibition hall. (EB/AL)

3 Wolf Vostell (1932 – 1998)

Peter Fechter; 1965; Sprühfarbe, Farbe und Siebdruck auf Lichtbild auf Leinwand, Heizstrahler mit Kabel und Stecker / Spray paint, paint, and screen print on photograph on canvas, radiant heater with cable and plug; 125 × 200 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Am 17. August 1962, gut ein Jahr nach Errichtung der Berliner Mauer, versuchte der 18-jährige Peter Fechter zusammen mit seinem Freund und Arbeitskollegen Helmut Kulbeik, die Mauer in der Nähe des Checkpoint Charlie zu überwinden. Während Kulbeik dies gelang, wurde Fechter noch auf der Mauer ohne Vorwarnung angeschossen. Er fiel zurück auf Ostberliner Gebiet und blieb fast eine Stunde im Todesstreifen liegen. Peter Fechter begann laut um Hilfe zu schreien. Weder die DDR-Grenzsoldaten noch die am Checkpoint Charlie diensthabenden US-Soldaten kamen ihm zu Hilfe, obwohl eine immer größer werdende Menschenmenge auf der Westseite sie lautstark dazu aufforderte, so dass Fechter schließlich verblutete. Wolf Vostell nimmt dieses Thema zum Anlass für eine Arbeit *Peter Fechter*, in der er gefundenes Bildmaterial verwendete. Vostell décollagierte die Bilder aus Zeitschriften und übertrug sie durch Siebdruck auf eine Leinwand, um sie schließlich mit Malgesten des Abstrakten Expressionismus zu überziehen, so dass z.B. von dem Foto, das in einem Konzentrationslager aufgenommen wurde, nur noch das typische Streifenmuster des Anzugs eines Häftlings erkennbar ist. Ein weiteres Bild zeigt Ludwig Erhard mit einer Narrenkappe. Eine Heizsonne, die dem Werk angeheftet ist und einst rot erglühen konnte, unterstreicht die Brisanz des Ganzen. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen. Der damalige Bundeskanzler Erhard war selbst in das nationalsozialistische System verstrickt. Immer wieder hat Wolf Vostell in seiner Arbeit historische Ereignisse vor einen politisch aktuellen Horizont gestellt. (HO)

EN On August 17, 1962, a year after its construction, the 18 year-old Peter Fechter, together with his friend and work colleague Helmut Kulbeik, attempted to climb over the Berlin Wall, near Checkpoint Charlie and flee to the West. While Kulbeik succeeded, without warning Fechter was shot while scaling the wall. He fell onto the East Berlin side and remained lying in the 'death-strip' for almost an hour. With Peter Fechter screaming loudly for help. Neither the GDR border guards nor the US soldiers stationed at Checkpoint Charlie came to his assistance, although the ever-growing crowd on the West Berlin side vocally demanded that something be done.

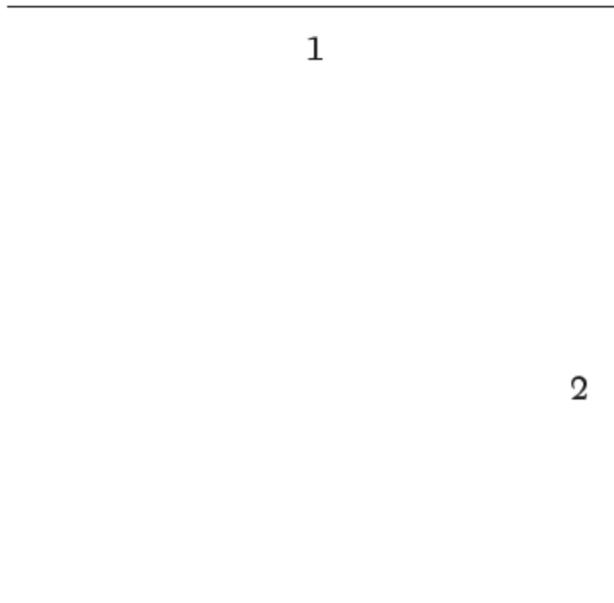
Fechter eventually bled to death. Wolf Vostell took this incident as the starting point for the work *Peter Fechter* that used other visual material. Vostell décollaged photos from magazines and used silk-screening to transfer them onto a canvas, where he then covered them with painterly gestures in the manner of Abstract Expressionism so that of the photo taken in a concentration camp – for example – only the typical stripes of the prisoner uniform are recognizable. Another work shows Ludwig Erhard with a dunce cap. An electric heater attached to the work and which could once glow red, underlines the potential explosiveness. Past and present fuse together. Erhard, the West German chancellor at the time, had been implicated in the Nazi system. Wolf Vostell frequently placed historical events in the horizon of current political controversies. (HO)

4 Karla Sachse (*1950)

Stabile Entwicklung; Steady Development; 1991; DDR-Schulwandkarten, Paketklebeband und Preisschilder / GDR classroom maps, parcel tape, and price tags; 250 × 200 × 150 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Karla Sachse studierte und promovierte zunächst im Bereich Kunstwissenschaften an der Humboldt-Universität in Berlin bevor sie 1982 begann, Mail Art- und Straßenaktionen zu entwickeln. Seit 1988 beschäftigt sie sich zudem intensiv mit Visueller Poesie an der Schnittstelle zur Bildenden Kunst. *Stabile Entwicklung* besteht aus neun zusammengerollten Landkarten der ehemaligen DDR, geschlossen und mit kleinen Preisetiketten versehen. Es handelt sich um Karten, wie man sie aus dem Schulunterricht kennt, wo sie unsere Vorstellung der Welt formen. Sie sind nicht mit den dafür vorgesehenen Verschlussriemen verschlossen, sondern gleich dreifach mit Klebeband, als wären sie ein für allemal zu den Akten gelegt. Die Karten werden zu mysteriösen Zeugen, die ihr eigentliches Zeugnis für sich behalten, zweckentfremdet und zum Relikt geworden. Gefunden hat Karla Sachse die Karten 1990 im Müllcontainer einer Schule in Berlin Prenzlauer Berg. Die Landkarten wurden nach dem Mauerfall entsorgt als ein „für immer ‘abgeschlossenes’ Kapitel der politischen Geographie“, so die Künstlerin. (EB)

EN Karla Sachse first studied and received her PhD in art history at the Humboldt-Universität in Berlin before beginning in 1982 to create mail art and street actions. Since 1988 she has also been working intensively on Visual Poetry at the intersection with fine art. *Stable Development* consists of nine rolled-up maps of the former GDR, sealed and marked with small Price tags. They are the maps familiar from school lessons, where they shape our image of the world. They are not closed with the straps they have for that purpose but rather three times with tape, as if they were being filed away once for all. The maps become mysterious eyewitnesses that keep their real evidence to themselves, repurposed as relics. Karla Sachse found the maps in 1990 in the trash at a school in the Prenzlauer Berg district of Berlin. After the fall of the Berlin Wall, these maps were thrown out as a “chapter of political geography that was ‘closed’ forever,” as the artist puts it. (EB)



1 Jasper Johns (*1930)

Scent; Duft; 1974; Enkaustik, Acryl und Öl auf Leinwand / Encaustic, acrylic, and oil on canvas; 182 × 320 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

DE Neben seinem engen Freund Robert Rauschenberg ist Jasper Johns einer der Wegbereiter der Pop Art, seine Experimente mit Serialität und Materialität schlugen eine Brücke zwischen Abstraktem Expressionismus und den nachfolgenden Kunstströmungen wie Pop Art, Minimalismus und Konzeptkunst. Johns verwendete oftmals dasselbe Motiv in unterschiedlichen Medien, um Möglichkeiten der Darstellung zu erkunden. Sowohl die ikonischen Gemälde der US-amerikanischen Flagge als auch abstrakte Schraffuren sind besonders charakteristisch für sein Werk. Letztere verdeutlichen trotz des augenscheinlichen Chaos' eine bewusste Kontrolle über Form und Gestik: eine deutliche Ansage gegenüber den freien, impulsiven Pinselstrichen des Abstrakten Expressionismus. Das 1974 entstandene Werk *Duft* entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine aus drei Teilen bestehende Arbeit. Besonders ins Auge fallen dabei die sich wiederholenden grünen, orangen und violetten Strichbündel, die in ihrer formalen Anordnung an ein Prisma erinnern. Die leuchtende Farbigekeit wird durch tiefer liegende Farbschichten verstärkt, die mit den Farben Gelb, Magenta und Cyan-Blau im Komplementärkontrast zu den Strichbündeln stehen. Auf jeder der drei Tafeln arbeitete Johns mit anderen Materialien. Dabei erscheint die linke Tafel durch die Verwendung von Wachsfarbe auf ungrundierter Leinwand etwas dunkler. Die Verwendung von Acrylfarbe auf der mittleren Tafel und von Ölfarbe auf der rechten erzeugt dagegen eine strahlende Helligkeit beziehungsweise einen warmen, matten Schimmer. Jede Tafel ist wiederum in vertikale Bildbahnen unterteilt, die einem wiederkehrenden Muster folgen: Die jeweils letzte Bildbahn einer Tafel wiederholt sich in der ersten Bildbahn der angrenzenden. So verbindet Johns die unterschiedlichen, im ersten Eindruck undurchdringlich flimmernden Elemente zu einem komplexen Gesamtkonzept mit durchkalkuliertem Rhythmus, gespickt mit kunsthistorischen Anspielungen – beispielsweise auf Jackson Pollocks letztes Werk, das gleichnamige *Scent* aus dem Jahr 1955. (AL)

EN Alongside his close friend Robert Rauschenberg, Jasper Johns is one of the great pioneers of Pop Art; his experiments with seriality and materiality bridged the gap between Abstract

Expressionism and subsequent art movements such as Pop Art, Minimalism, and Conceptual Art. Johns often used the same motif in different media in order to explore varying possibilities of representation. Both his iconic U.S. flag paintings as well as his abstract hatchings are particularly characteristic of his work. Despite the apparent chaos, the latter emphasize a deliberate control over form and gesture: a clear statement against the free and impulsive brushstrokes of the Abstract Expressionists. On closer inspection, Johns' 1974 painting *Scent* reveals itself as a work consisting of three parts. Repeating green, orange, and violet bundles of strokes are particularly striking: Their formal arrangement is reminiscent of a prism. Their luminous vibrancy is intensified by deeper layers of color, whose yellow, magenta and cyan blue hues stand in complementary contrast to the bundled linework. Johns worked with different materials on each of the three panels. Here, the left panel appears slightly darker due to the use of wax paint on unprimed canvas. The use of acrylic paint on the middle panel and of oil paint on the right creates a radiant brightness and a warm, matte shimmer, respectively. Each panel has been subdivided once more into vertical panels that follow a recurring pattern: the last image of each panel is repeated in the first image of the adjacent panel. In this way Johns has combined various elements, which at first glance seem to flicker impenetrably, into a complex overall concept with a decidedly calculated rhythm that has been peppered with art historical allusions, such as a nod to Jackson Pollock's eponymous final work *Scent* from 1955. (AL)

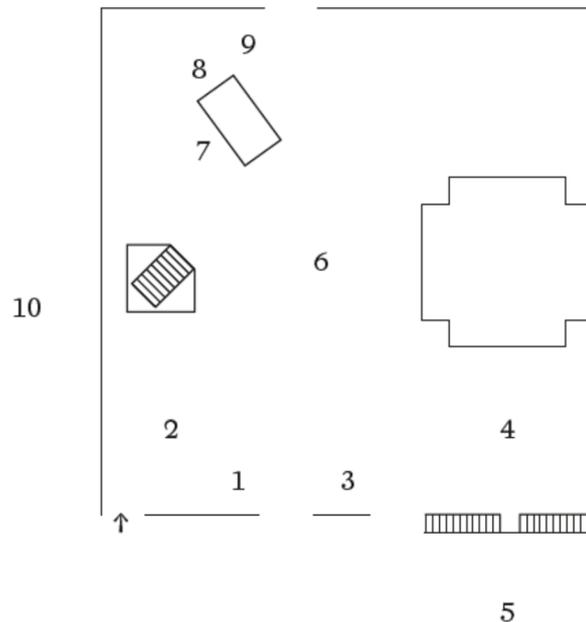
2 Jo Baer (*1929)

Vertical Flanking Diptych (Large, Orange); Vertikal flankierendes Diptychon (groß, orange); 1966/67; Öl und Acryl auf Leinwand / Oil and acrylic on canvas; je / each 248 × 180 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Jo Baer, eine der bedeutendsten Vertreterinnen der Minimal Art, verzichtet völlig auf eine malerische Darstellung von etwas. Sie vertraut darauf, dass die Idee der Malerei untrennbar mit der äußeren Form des Tafelbildes verbunden ist. Durch einen schwarzen Streifen am Bildrand werden die Blicke der Betrachtenden ins weiße Zentrum gelenkt. Zwischen dem strahlenden Weiß, dessen Wirkung über die Leinwand hinausreicht, und einem matten, das Licht absorbierenden Schwarz befindet sich ein weiterer schmaler Streifen Orange, der nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist und im Auge zu flirren scheint. Jo Baer provoziert diese Wirkung, indem sie physikalische Eigenschaften gegen optische ausspielt. Dabei betont die Verdopplung identischer Werke die Entität einer Sache, das Dasein an sich. Auf diese Weise verlängert sich auch die Verweildauer vor den Bildern, wird die Wahrnehmung intensiviert. Jo Baer schließt sich damit der Forderung vieler ihrer Zeitgenoss*innen an, die Malerei von ihrer Abbildfunktion zu befreien, sie zu entgrenzen und hierbei das Publikum einzubeziehen. (AL)

EN Jo Baer, one of the most important proponents of Minimal Art, refrained completely from a pictorial representation of something. She relied on the very idea of a painting being inseparably connected to the outward form of the panel. The viewer's gaze is directed to the center by a black stripe clearly defining the canvas's edges. Separating the brilliant white, its effect extending beyond the canvas, from the matte, lightabsorbing black, is another narrow strip of orange, which remains at first glance imperceptible, a mere shimmer to the eye. Jo Baer provokes such an effect in an interplay between physical properties and optical ones. The duplication of identical works emphasizes the entity of a thing, presence itself. In this manner, time spent in front of the paintings becomes extended and perception intensified. In this way, Jo Baer joins the call of many of her contemporaries to liberate painting from its function as an image, thus removing its boundaries, and in doing so including the audience in the process. (AL)

11



1 Lee Lozano (1930 – 1999)

Switch; Schalter; 1964/65; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 180 × 233 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Das Gemälde *Switch* (1964/65) der Konzeptkünstlerin Lee Lozano kann nach ihren eigenen Angaben, die sie auf der Rückseite des Werks festhielt, auf den Kopf gestellt oder um 90 Grad gedreht werden, sodass sich der Ausdruck der Malerei verändert. Verstärkt wird dies zusätzlich durch den sichtbaren Pinselduktus. Lozano beschäftigte sich in ihren Arbeiten mit Themen der kulturellen Identität, insbesondere mit der Konstruktion von Weiblichkeit, sowie mit dem Kunstbetrieb und ihrer eigenen Rolle darin, was schließlich dazu führte, dass sie 1971 den Kontakt zur Kunstwelt gänzlich abbrach. Mitte der 1960er-Jahre entstand die Gruppe der „Tool Paintings“, jene großformatigen Bilder, deren Motive Werkzeugdetails entlehnt sind – Formen, die an Schrauben, Rohre oder Zangen erinnern und im kollektiven Bewusstsein noch heute eng mit Männlichkeit assoziiert sind. Zu einer Zeit des aufkeimenden „Women’s Liberation Movement“ (Frauenbefreiungsbewegung), können Lozanos Werkzeugbilder als Kritik an den etablierten Geschlechterrollen – insbesondere in der Kunstszene – gelesen werden. (HO)

EN According to her own statements, which she recorded on the back of the work, conceptual artist Lee Lozano’s painting *Switch* (1964/65) can be turned upside down or rotated 90 degrees so that the expression of the painting changes. This effect is additionally heightened by visible brushstrokes. Lozano dealt with themes of cultural identity and the construction of femininity, as well as with the art world and her own role within it, eventually leading her to break off all contact with the art scene in 1971. In the mid-1960s, the “Tool Paintings” series emerged with large-format paintings whose motifs were borrowed from tools’ details: shapes reminiscent of screws, tubes, or pliers, which even today are still closely associated with masculinity in the collective consciousness. Created at the time of the nascent Women’s Liberation Movement, Lozano’s tool paintings could be read as a critique of established gender roles – especially in the art scene. (HO)

2 Gabriel Kuri (*1970)

Items in Care of Items; Dinge, die auf Dinge achten; 2008; Stahl (lackiert) / Steel (painted); je / each 308 × 280 × 185 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

3 Roy Lichtenstein (1923 – 1997)

I Know How You Must Feel, Brad...; Ich weiß, wie Du Dich fühlen musst, Brad...; 1963; Öl und Magna auf Leinwand / Oil and Magna on canvas; 168 × 96 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

4 Nairy Baghramian (*1971)

Side Saddle Damenrad; 2009; Farbiges Epoxidharz, Styrodur, Geflecht, Leder und Kunstleder / Colored epoxy resin, styrodur, wickerwork, leather, and sythetic leather; ca. 310 × 40 × 300 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Die Skulpturengruppe *Damenrad* der in Berlin lebenden, iranischen Künstlerin Nairy Baghramian besteht aus vier horizontalen, unregelmäßig geformten Stabobjekten in den Farben Kobaltblau, Khaki, Graulila und Weiß. Sie lagern sorgsam auf Kissen aus Rattan oder Manschetten und Kappen aus Leder. Ausgehend von der Querstange des Herrenrades, formte die Künstlerin das männlich konnotierte Designelement zum "weiblichen" Objekt um und ließ, ähnlich dem Damensattel für Pferde, einen Seitsitz entstehen. Die sanft geschwungene, unregelmäßige Gestaltung und Polsterung suggeriert, die Objekte seien auf die biophysischen Gegebenheiten des Frauenkörpers abgestimmt. Letztlich entziehen sich die zu schmalen Balken jedoch der Nutzung. Baghramian erforscht hier geschlechtsspezifisches Design vor dem Hintergrund soziokultureller Prägungen und tradierter Rollenklischees. Gleichzeitig wird der Genderdiskurs durch die überdimensionale Vergrößerung der Objekte in den Hintergrund gerückt. Diese entwickeln ein unabhängiges künstlerisches Eigenleben. Formale Strenge, puristische Gestalt und abstrakte Form machen sie zur minimalistischen Skulptur. (AL)

EN The group of sculptures *Side Saddle* by the Iranian Berlin based artist Nairy Baghramian consists of four horizontal, irregularly elongated objects in cobalt blue, gray purple, khaki, and white. They carefully rest on rattan cushions, or leather cuffs and caps. Using the crossbar of a man's bike as a point of departure, the artist transformed the male-connoted design element into a "female" object and, like a woman's horse saddle, created a seat facing sideways. The gently curved, irregular design and upholstery suggest that the objects have been tailored to the biophysical conditions of female corporeality. Ultimately, however, the bars are too narrow to be of use. Baghramian researches gender-specific design against a background of socio-cultural norms and traditional stereotypical roles. Enlarging the objects to an oversized scale simultaneously relegates the gender discourse to the background, while developing an independent artistic life of their own. Formal austerity, purity of design, and abstract form create a minimalist sculpture. (AL)

5 Jenny Holzer (*1950)

Ohne Titel; Untitled; 1991; Leuchtdioden, Computer / LEDs, computers; je / each 1367 × 42 cm; Dauerleihgabe des Landes Nordrhein-Westfalen / Permanent loan of the State of North Rhine-Westphalia

6 Magdalena Jetelová (*1946)

Der Setzung andere Seite; The Positing's Other Side; 1987; Sipoholz / Sipo wood; 385 × 700 × 300 cm; Dauerleihgabe des Landes Nordrhein-Westfalen / Permanent loan of the State of North Rhine-Westphalia

DE Die in der ehemaligen Tschechoslowakei geborene Magdalena Jetelová studierte und arbeitete zunächst vor allem in Prag, bis sie 1985 ihre Heimat aus Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen verließ und nach Deutschland emigrierte. Ihre übergroßen, grob bearbeiteten Holzarbeiten sind von einfachen Formen alltäglicher Dinge abgeleitet wie Stühle, Tische, Treppen oder Tore. Durch Verzerrung und Monumentalisierung führt Jetelová die ursprüngliche Funktion ad absurdum. Den Skulpturen wohnt eine merkwürdige Instabilität inne, die sie optisch schwanken lässt. *Der Setzung andere Seite* schafft eine durchschreitbare Torsituation, deren Elemente durch Zapfen und Loch miteinander verbunden sind und von der Künstlerin mittels Axt und Motorsäge bearbeitet wurden. Ursprünglich für einen engen, fast schlauchartigen Raum konzipiert, sollte die Arbeit wie ein „aus den Fugen geratenes“ Tor einen unmittelbaren Dialog zwischen Werk und Betrachtenden provozieren. Die Präsentation in der großen Shedhalle des Ludwig Forum, wo die Arbeit nach 20 Jahren nochmals zu sehen ist, eröffnet weitere Perspektiven: Unter anderem in ihrem Überformat und in ihrer Materialität „antwortet“ Jetelová's *Der Setzung anderer Seite* symbolisch-anspielungsreich auf die gegenüberliegende Skulptur des *Brandenburger Tors* von ihrem männlichen Künstlerkollegen Jörg Immendorf. (EB)

EN Born in what was then Czechoslovakia, Magdalena Jetelová studied in Prague and initially worked mainly there until, dissatisfied with the political conditions, she left her homeland in 1985 and emigrated to Germany. Her oversized, roughly fashioned works in wood are derived from the simple forms of everyday objects such as chairs, tables, stairs, or gates. Jetelová reduces the original function to absurdity by means of distortion and monumentalization. Her sculptures have a strange instability that makes them seem to sway visually. *The Positing's Other Side* creates a gate situation that can be walked through, the elements of which are connected by pegs and holes and have been worked on by the artist using an axe and chainsaw. Originally conceived for a narrow, almost tube-like space, the piece was intended to provoke a direct dialogue between the work and the viewer, like a “ruinous” gateway. The presentation in the Ludwig Forum's large Shedhalle, where the work can now be seen again after twenty years, opens up new perspectives; among other things, Jetelová's *The Positing's Other Side*, in its oversize format and in its materiality, is a symbolical and suggestive “answer” to the *Brandenburg Gate* sculpture located opposite by Jörg Immendorff, a male artist colleague. (EB)

7 Konrad Klapheck (1935 – 2023)

Heldenlied; Heroic Lay; 1975; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 223 × 281 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Die Werktitel wie “Held“, „Pascha“, „Diva“ oder „Hausdrache“ von Konrad Klapheck spielen auf menschliche Charaktereigenschaften an, die Motive seiner Malereien sind jedoch überdimensional in Szene gesetzte mechanische Alltagsgegenstände. Indem sie Klapheck aus ihrem Zusammenhang nimmt, sie gezielt verändert und im Stil des sachlichen Realismus wiedergibt, lässt er Technik und Maschinen wie bizarre Wunderwerke erscheinen, die ein magisches Eigenleben entwickeln. *Heldenlied* zeigt ein landwirtschaftliches Gerät, einen mechanischen Heuwender, der die Gestalt eines eigenartigen Instrumentes annimmt mit Becken, Glockenspiel

und saxophonähnlichem Korpus, der unter dem aufgedruckten Markennamen *Triumph* ein „Heldenlied“ anstimmt. Zugleich erinnern die großen stilisierten Wagenräder an einen antiken Kampfwagen. Konrad Klapheck entwickelte Mitte der 1950er-Jahre noch als Student der Düsseldorfer Akademie seinen eigenwilligen Stil und begründet damit eine neue Gegenständlichkeit. Seinen Maschinen haucht er menschliche Qualitäten ein und schafft so eine Verbindung zwischen Surrealismus, Sachlichkeit und Pop Art. (EB/AL)

EN Konrad Klapheck alluded to human character traits in the titles of his works—such as *Held* (Hero), *Pascha* (Macho), and *Hausdrache* (Dragon). The motifs of his paintings, however, showcased larger-than-life everyday mechanical objects. By presenting technology and machines out of context, by deliberately altering them, and by rendering them in the style of objective realism, Klapheck made them look like bizarre marvels that unfold a magical life of their own. *Heroic Lay* portrays a machine used in agriculture, a mechanical tedder. It takes on the appearance of a strange instrument made of cymbals, chimes, and a saxophone-like body that, with the embossed brand name Triumph, begins to play a heroic song. At the same time, the large, stylized wheels are reminiscent of a chariot of antiquity. Konrad Klapheck, while still a student at the Kunstakademie in Düsseldorf, developed his independent style in the mid-1950s and, with it, a new objectivity. He imbued his machines with human traits and, in this way, interlinked Surrealism, objectivity, and Pop Art. (EB/AL)

8 Konrad Klapheck (1935 – 2023)

Athletisches Selbstbildnis; Athletic Self-Portrait; 1958; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 74 × 94 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

9 Peter Brüning (1929 – 1970)

Straßenwand; Wall of Streets; 1968; Spanplatten, Polyester, Nirosta, Eisenbleche (teilw. farbig gefasst) und elektrische Anlage / Chipboard, polyester, stainless steel, iron sheets (partly painted in colors), and electrical installation; 330 × 580 × 80 cm; Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig

10 Claes Oldenburg (1929 – 2022)

Colossal Ashtray; Kolossaler Aschenbecher; 1975; Blei, Stahl und Polyurethan / Lead, steel, and polyurethane; 198,1 × 441,9 × 396,2 cm; Dauerleihgabe des Landes Nordrhein-Westfalen / Permanent loan of the State of North Rhine-Westphalia

11 Jonathan Borofsky (*1942)

Ballerina Clown; 1990; Aluminium, Stahl, Motor, Urethan, Fiberglas, Holz, Reflector, Lichter, Verstärker, Lautsprecher, Kassettenrecorder mit Kassette, Reifen, Leine / Aluminum, steel, motor, urethane, fiberglass, wood, reflector, lights, amplifier, speakers, cassette recorder with cassette, tires, cord; 900 × 570 × 640 cm; Dauerleihgabe des Landes Nordrhein-Westfalen / Permanent loan of the State of North Rhine-Westphalia

DE Der monumentale *Ballerina Clown* des US-amerikanischen Künstlers Jonathan Borofsky im Innenhof des Ludwig Forum zeigt eine groteske Zwitterfigur. Auf dem schlanken Körper einer Balletttänzerin sitzt ein übergroßer Clownskopf mit grell geschminktem Gesicht, aufgemalter

Träne, roter Pappnase und Hut. Die grazile Körperhaltung wird durch den übergestülpt wirkenden Kopf und die großen weißen Handschuhe konterkariert. Ein Elektroantrieb kann das angewinkelte Bein der Tänzerin sacht hin- und herbewegen, während sie mit der linken Hand einen goldenen Ring auf einer Schnur balanciert. Die Figur posiert auf einer kleinen Holzkiste vor einem stilisierten Vorhang, auf dem sich ein angedeuteter Lichtkegel abzeichnet. Der *Ballerina Clown* erscheint so als Star im Scheinwerferlicht. In regelmäßigen Abständen wird eine Version von Frank Sinatras berühmtem Song *My Way* abgespielt, den Borofsky mit hohler und monotoner Stimme nachgesungen hat und so die Hymne der glorreichen Selbstbefreiung zum Abgesang macht. Die Gegensätze von Weiblichkeit und Männlichkeit, Leichtigkeit und Schwere, Mensch und Maschine, Individualität und Stereotyp betonen die ursprüngliche Bedeutung der Figur des Harlekins als ein zwischen Tragik und Komik zerrissenes Wesen. Damit eignete sich der Clown als symbolisches Spiegelbild für das Alter Ego des Künstlers. Tatsächlich hatte sich auch Borofsky seit den 1980er-Jahren immer wieder als Clown dargestellt, wobei es ihm vor allem auf die Zweigeschlechtlichkeit ankam. Bereits 1983 entstand so eine erste Version des *Ballerina Clown*, die sich heute in Venice/Kalifornien befindet. Die Aachener Fassung bildete 1991, bevor sie im Hof des Ludwig Forums installiert wurde, den Auftakt der Berliner Ausstellung *Metropolis*. Hier war sie Sinnbild des Maschinenmenschen aus Fritz Langs berühmtem Stummfilm, der der Ausstellung ihren Namen verliehen hatte. (EB/AL)

EN The monumental *Ballerina Clown* by the American artist Jonathan Borofsky in the courtyard of the Ludwig Forum shows a grotesque hybrid figure. The slender body of a ballerina is topped with an oversized clown's head with garishly made-up face, painted tears, a red fake nose, and a hat. The graceful stance is thwarted by the head, which looks it has been popped on and the large white gloves: an electric motor moves the dancer's bent leg gently back and forth, while she balances a golden ring on her string with her left hand. The figure is posing on a small wooden box in front of a stylized curtain on which a suggestion of a light cone appears. The *Ballerina Clown* thus appears to be the star in the limelight. At regular intervals, a version of Frank Sinatra's famous *My Way* is played back, which Borofsky recorded singing in a hollow, monotone voice thus turning the hymn to glorious self-liberation into a swansong. The antitheses of femininity and masculinity, lightness and heaviness, human being and machine, individuality and stereotype emphasize the original meaning of the figure of the harlequin as a being torn between tragedy and comedy. That makes the clown, as a symbolic mirror image, a suitable alter ego of the artist. In fact, Borofsky had repeatedly depicted himself as a clown since the 1980s, although he was primarily interested in hermaphroditism. A first version of the *Ballerina Clown*, already in 1983, is now located in Venice, California. Before it was installed in the courtyard of the Ludwig Forum, the Aachen version was the prelude to the Berlin exhibition *Metropolis*. There it served as the symbol of the human-machine from Fritz Lang's famous silent film, which lent its name to the exhibition. (EB/AL)

**Impressum
Imprint**

Begleitheft zur Ausstellung / Exhibition booklet

Switch

Pop, Points and Politics from the Ludwig Collection

07.10.2023 - 19.11.2023

Kuratiert von / Curated by Eva Birkenstock, Esther Boehle, Holger Otten

Herausgeberin / Publisher

Eva Birkenstock

Redaktion / Managing editors

Esther Boehle, Holger Otten

Texte / Texts

Esther Boehle (EB), Benjamin Dodenhoff (BD), Ramona Heinlein (RH), Myriam Kroll (MK), Annette Lagler (AL), Holger Otten (HO), Nora Riediger (NR), Angela Theisen (AT)

Lektorat, Korrektorat /

Copy editing, proofreading

Sonja Benzner, Gena Paffendorf

Übersetzung / Translation

Steven Lindberg

Dank für Recherche /

Acknowledgements for research

Sonja Benzner, Galina Dekova, Gena Paffendorf, Nora Riediger

©2023 Ludwig Forum Aachen

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97 – 109

D-52070 Aachen

www.ludwigforum.de

Öffnungszeiten / Opening hours

Di – So 10– 17 Uhr, Do 10–20 Uhr

Tue–Sun 10am–5pm, Thu 10am–8pm

Führungen und Workshops /

Guided tours and workshops

+49 (0) 241 432 4998

museumsdienst@mail.aachen.de

Das Ludwig Forum wird unterstützt von / The Ludwig Forum is supported by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Freunde des Ludwig Forums, STAWAG (Bildungspartner / Education partner), ASEAG (Mobilitätspartner / Mobility partner) und / and WDR (Kulturpartner / Cultural partner)