

MONUMENT TO MY PAPER BODY



9.12.23–9.6.24

Ulrike Müller

MONUMENT TO MY PAPER BODY



Ulrike Müller

Mit Carla Accardi, Laurie Anderson, Belkis Ayón, Lygia Clark, Nancy Graves, Alex Hay, Alfred Jensen, Bertram Jesdinsky, Jasper Johns, Imi Knoebel, Christopher Knowles, Svetlana Kopystiansky, Sol LeWitt, Lee Lozano, Rune Mields, Klaus Paier, Margit Palme, Judy Pfaff, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Miriam Schapiro, Peter Young und Fahr El-Nissa Zeid

Ausgangspunkt der Ausstellung *Monument to My Paper Body* (Monument für meinen Papierkörper) von Ulrike Müller bildete die Einladung an die in New York lebende Künstlerin, eine ortsspezifische Intervention für die beiden gegenüberliegenden, neun Meter breiten und vierzehn Meter hohen Wände im Ludwig Forum Aachen zu konzipieren. Entstanden sind die Wandbilder *Paper Body (ghost)* und *Paper Body (pointer)*, beide von 2023: temporäre Monumentalisierungen zweier kleinformatiger Collagen, die dem Maßstab der Architektur entsprechend vergrößert als abstrakte Farbflächen, teils in Schwammtechnik, auf die Wand übertragen wurden. Im Zusammenspiel mit einer Auswahl von Collagen und einer Gruppe von Emailleminiaturen, den *Miniatures*, 2014, einem für die Ausstellung entwickelten Stoffmuster und dem Architekturmodell des Museums kommt ein komplexes Spiel von Größenverhältnissen und Materialübersetzungen in Gang, das sich in den angrenzenden Räumen fortsetzt: den labyrinthartigen Grafikkabinetten und den Sammlungsräumen im Erdgeschoss, wo unter anderem Monotypien und großformatige Teppicharbeiten der Künstlerin zu sehen sind.

Monument to My Paper Body stellt die Bandbreite an malerischen und räumlichen Arbeitsweisen vor, mit denen Ulrike Müller im Verlauf der letzten Jahre ihre Atelierpraxis und öffentliche Präsentations- und Vermittlungsstrategien verschränkt. Bildformate und Materialien aus dem Repertoire der Kunstgeschichte treffen dabei auf solche mit lebensweltlichem und kunsthandwerklichem Bezug und begründen einen Malereibegriff jenseits von Pinsel und Leinwand. Neben den Wandbildern werden Collagen, Monotypien, Zeichnungen, Textil- und Emaillebilder der Künstlerin vorgestellt. In den Grafikkabinetten im Untergeschoss des Museums bilden 198 Vektorzeichnungen, Diagramme ihrer seit 2010 mit Buntstift ausgeführten Vorlagenzeichnungen, einen fortlaufenden Fries, der an 21 Stellen von einzelnen in Emaille auf Stahl ausgeführten Bildern unterbrochen wird. Letztere bieten Einblicke in die Entwicklung der Motiv- und Farbkonstellationen, während der Fries Formationen und Wiederholungen inventarisiert.

Im Rahmen ihrer künstlerischen Tätigkeit arbeitet Ulrike Müller wiederholt an kuratorischen Projekten. Das Auflösen vermeintlich festgeschriebener Kategorisierungen, Rollen- oder Genrezuschreibungen, aber auch von Kunst- und Sammlungsgeschichten zugunsten von Ambivalenzen, Instabilitäten und Gegenentwürfen sowie ein Befragen von Leerstellen und Zwischenräumen bilden dabei einen Interessensschwerpunkt: Sei es, indem sie auf die Einladung zu einer Einzelausstellung am Kunsthaus Bregenz mit dem Projekt *Herstory Inventory. 100 Feministische Zeichnungen von 100 Künstler*innen*, 2012, reagierte, für das sie die Arbeiten anderer Künstler*innen in einer von ihr gestalteten Installation präsentierte, oder mit ihren Interventionen in die Sammlungen am mumok in Wien (*Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne*, 2016, oder *Das Tier in Dir – Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung*, 2021). Für *Monument to My Paper Body* hat Ulrike Müller gemeinsam mit Eva Birkenstock in drei Ausstellungsräumen eine Sammlungspräsentation eingerichtet, welche unter Einbezug eigener Arbeiten und im Dialog mit diesen entstand. Aus kunsthistorischen Klammern gelöst, werden vertraute und weniger oft gesehene Sammlungsbestände entlang von Müllers Fragestellungen, Methoden und Interessen neu angeordnet.

Monument to My Paper Body verschiebt den Begriff des Monumentalen. Die Logik der Bedeutungsbehauptung durch Vergrößerung trifft auf Fragilität, Temporalität und die Offenheit der aus Papierschnipseln gefertigten Collagen von Ulrike Müller. Der Sammlungskörper, der Körper ihrer Papierarbeiten, aber auch die sich durch die Räume bewegend Körper der Besucher*innen werden in ein dynamisches Verhältnis gesetzt, in dem Größenverhältnisse, Wertkonstellationen und Handlungsfähigkeiten als Fragestellungen erscheinen.

Die Ausstellung greift die von Harald Kunde initiierte *Double Wall Projects*-Reihe (2004–08) auf, bei der Künstler*innen im jährlich wechselnden Turnus eingeladen waren, die beiden monumentalen Wände des Museums als künstlerische Interventionsfläche zu aktivieren. Ab Dezember wird die Reihe in erweiterter Form wieder zum festen Bestandteil des Ausstellungsprogramms am Ludwig Forum Aachen.

9.12.2023 – 9.6.2024,
Wandbild 9.12.2023 – 9.12.2025

Kuratiert von Eva Birkenstock, kuratorische
Assistenz: Mailin Haberland

MONUMENT TO MY PAPER BODY



Ulrike Müller

With Carla Accardi, Laurie Anderson, Belkis Ayón, Lygia Clark, Nancy Graves, Alex Hay, Alfred Jensen, Bertram Jesdinsky, Jasper Johns, Imi Knoebel, Christopher Knowles, Svetlana Kopystiansky, Sol LeWitt, Lee Lozano, Rune Miels, Klaus Paier, Margit Palme, Judy Pfaff, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne, Miriam Schapiro, Peter Young, and Fahr El-Nissa Zeid

The point of departure for the New York-based artist Ulrike Müller's exhibition *Monument to My Paper Body* was the invitation to conceive a site-specific intervention for the two walls that face each other in the Ludwig Forum Aachen, each nine meters in width and fourteen meters in height. Her murals *Paper Body (ghost)*, and *Paper Body (pointer)*, both 2023, are temporary monumentalizations of two small-scale collages, which, enlarged to the scale of the architecture, were transferred to the wall as abstract colored forms, partly applied using a sponge technique. A selection of collages, a group of enamel miniatures, the *Miniatures*, 2014, a fabric pattern developed for the exhibition, and the architectural model of the museum together set in motion a complex play with scale relationships and translations between materials. This continues in the adjoining rooms: the labyrinthine graphic cabinets and the galleries on the ground floor, where one can see the artist's monotypes and large-scale carpet works together with works from the collection.

Monument to My Paper Body presents the variety of painterly and spatial strategies with which Ulrike Müller has, over the past years, crossed over between her own production context in the studio and public exhibition and education formats. In the process, forms and materials from the repertoire of art history encounter references drawn from daily life and the so-called applied arts, establishing a notion of painting beyond brush and canvas. Besides the two murals, collages, monotypes, drawings, textile and enamel works by the artist are on display. In the graphic cabinets on the museum's lower floor, 198 vector drawings, diagrams of the colored pencil drawings Ulrike Müller has been producing since 2010, constitute a continuous frieze, interrupted in 21 places by individual paintings executed in enamel on steel. These provide insights into the development of motif and color constellations, while the frieze offers an inventory of formations and repetitions.

Within the scope of her artistic activity, Ulrike Müller has repeatedly engaged with curatorial projects. The undoing of seemingly established categories, role or genre attributions, but also of art and collection histories in favor of ambivalences, instabilities and counter-proposals, as well as an interrogation of gaps and interstices, are of special interest. This is exemplified by her reacting to the invitation for a solo exhibition with *Herstory Inventory. 100 Feminist Drawings by 100 Artists*, 2012, a project for which she presented other artists' works in an installation of her design, and in interventions in the collections at mumok in Vienna (*Always, Always, Others. Non-classical Forays into Modernism*, 2016, and *The Animal Within—Creatures in (and outside) the mumok Collection*, 2021). For *Monument to My Paper Body*, Ulrike Müller—jointly with Eva Birkenstock—has curated a presentation in three gallery spaces in which her own works enter into dialogue with selected works from the collections. Taken out of their art-historical framing, familiar and less often viewed holdings from the collections are rearranged along the lines of Müller's investigations, methodologies, and fields of interest.

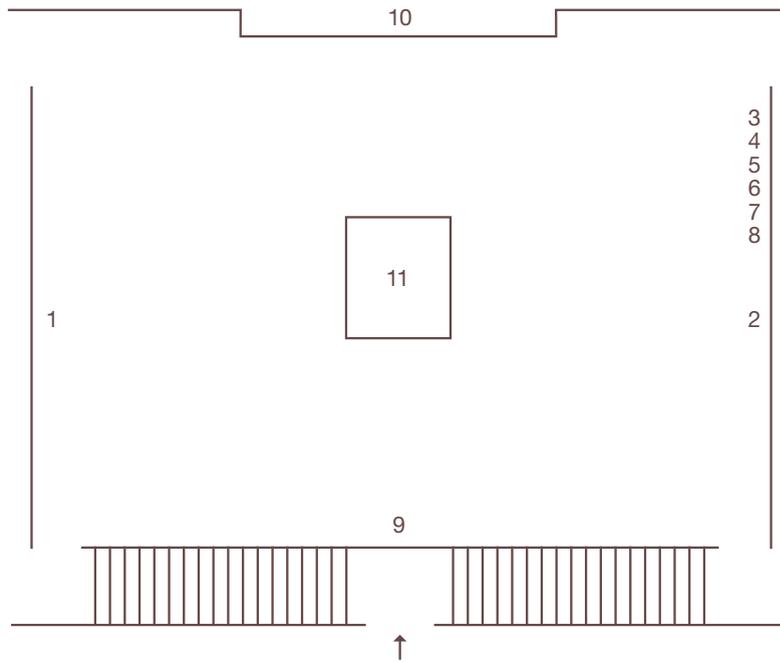
Monument to My Paper Body shifts the concept of the monumental. The logic of claiming significance through enlargement encounters fragility, temporality and the open nature of Ulrike Müller's collages made from scraps of paper. The collection body, the body of her paper works, as well as the bodies of viewers moving through the exhibition spaces are placed in a dynamic field in which size relationships, value constellations and agency appear as questions.

The exhibition continues the *Double Wall Projects* series (2004-08) initiated by Harald Kunde, for which artists were invited to activate the museum's two monumental walls as a site of artistic intervention on an annually rotating basis. Starting this December, the series—in an expanded form—will once again become an integral component of the exhibition program at the Ludwig Forum.

Dec. 9, 2023 – June 9, 2024,
mural Dec. 9, 2023 – Dec. 9, 2025

Curated by Eva Birkenstock, curatorial
assistance Mailin Haberland

LICHTTURM
(LIGHT TOWER)



- 1 Ulrike Müller, *Paper Body (ghost)*, 2023
(Papierkörper (Gespenst))
Wandbild / Mural
- 2 Ulrike Müller, *Paper Body (pointer)*, 2023
(Papierkörper (Zeiger))
Wandbild / Mural
- ausgeführt von / executed by Benny
Merris und / and Torben Röse
- 3–8 Ulrike Müller, *Instrumentarium*, 2021
Chine collé auf Papier /
Chine collé on paper
28,9 × 21,6 cm
Courtesy Ulrike Müller und /
and Bridget Donahue Gallery
Die Gruppe der gezeigten Collagen
wird regelmäßig gewechselt
(The group of collages on view will be
changed regularly)
- 9 Ulrike Müller, *Miniatures*, 2014
(Miniaturen)
je / each 5,1 × 3,2 cm
Glasmaille auf Kupfer /
vitreous enamel on copper
Privatsammlung / Private Collection
- 10 Sitzkissen mit von der Künstlerin
gestaltetem Stoff
(Seat cushion with fabric designed by
the artist)
- 11 Modell Ludwig Forum Aachen
(Model of Ludwig Forum Aachen)
174,5 × 138 cm

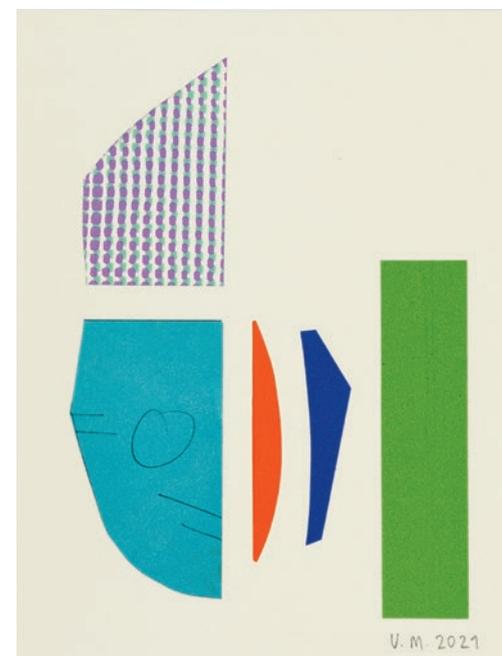


Ulrike Müller, *Instrumentarium*, 2021

Die Wandbilder *Paper Body (ghost)* und *Paper Body (pointer)*, beide von 2023, sind temporäre Monumentalisierungen zweier kleinformatiger Collagen, die der Architektur entsprechend vergrößert als Farbflächen auf die Wand übertragen wurden. Die einzelnen ‚Papierschnipsel‘ der Collagen wurden dabei zu abstrakten, zum Teil mehrschichtig in Schwammtechnik aufgetragenen Farbelementen. In den unteren Bereichen des rechten Wandbildes *Paper Body (pointer)* hat Ulrike Müller eine Gruppe von sechs Collagen der Serie *Instrumentarium*, 2021, integriert. Wie auch die Vorlagen der Wandbilder sind sie während der Coronapandemie entstanden, um in einer Zeit verschobener Realitäten die eigenen Instrumentarien, und damit die Formen, Farben und Methoden ihres künstlerischen ‚Papierkörpers‘ zu befragen und als Werkzeuge auf einzelnen Blättern auszubreiten. Die *Miniatures* von 2014, eine Gruppe von 13 kleinen Emaillearbeiten auf der Stirnwand des Treppenaufgangs, sowie das Muster des für die Ausstellung gedruckten Stoffs der Sitzbank setzen dieses Spiel mit Größenverhältnissen und Materialübersetzungen fort und weiten es auf die angrenzenden Räume aus: die labyrinthartigen Grafikkabinette mit den Emaillebildern und die Sammlungsräume im Erdgeschoss, wo unter anderem die großformatigen Teppicharbeiten

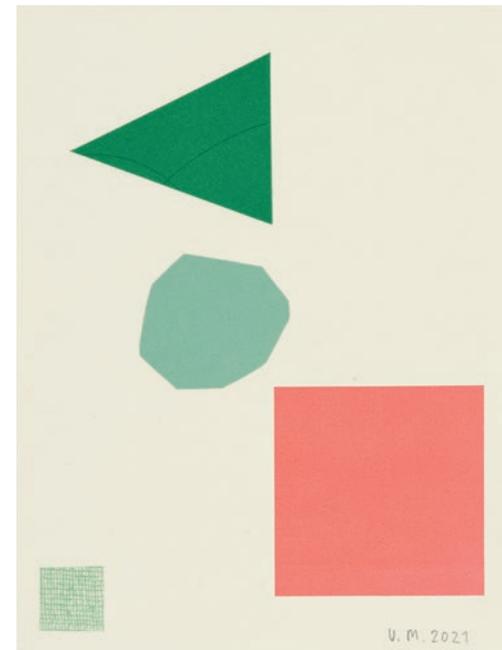
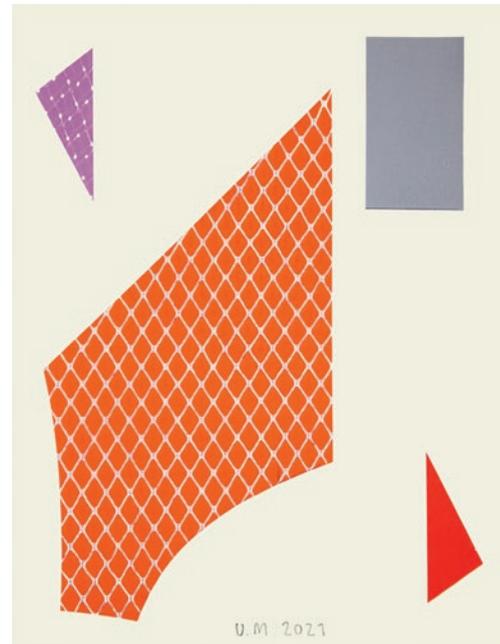
Rug (por ahora) und *Rug (una sola)* aus dem Jahr 2022 zu sehen sind, deren Motive in den Stoffmustern wiederauftauchen.

Seit 2013 verwendet Ulrike Müller für die architektur- und ortsbezogene Installation ihrer Ausstellungen farbig gestrichene Wände. Mit *The Conference of the Animals (A Mural)*, 2020, im New Yorker Queens Museum rückte das Wandbild selbst in den Vordergrund. Waren in Queens noch Zeichnungen und Druckgrafiken auf der bemalten Wand installiert, fungierte dieses wie auch die folgenden Wandbilder verstärkt als eigenständige Arbeiten. Dabei kommen unterschiedliche Verfremdungsstrategien zum Einsatz: In der gemeinsam mit Manuela Ammer für das mumok in Wien konzipierten Sammlungspräsentation *Das Tier in Dir*, 2022, war die Verzerrung durch Schattenwurf motivgebend für die Wandbilder; bei der Arbeit *In Pieces* (Traklhaus, Salzburg, 2023) waren es die Fragmentierung, Vergrößerung und Wiederholung einzelner visueller Versatzstücke einer kleinen Collage auf den Wänden der Ausstellungsräume. In den monumentalen Räumlichkeiten des Ludwig Forums greift Ulrike Müller schließlich auf diese Strategie der Vergrößerung, des regelrechten Aufblasens ihrer Arbeit zurück. Indem sie das Modell des Museums im Zentrum des Lichtturms

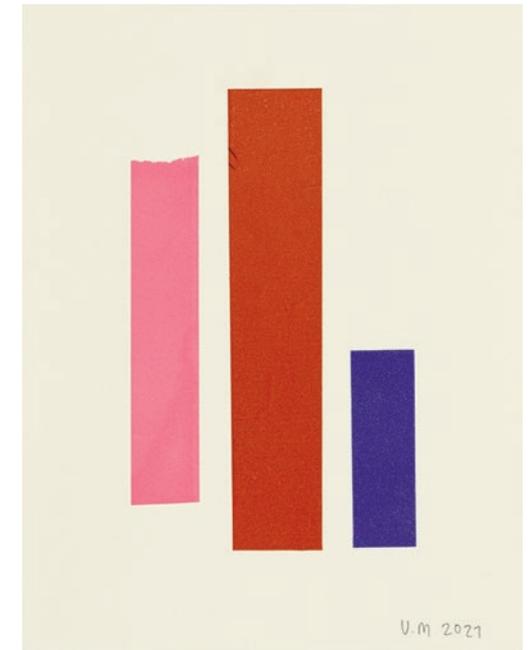
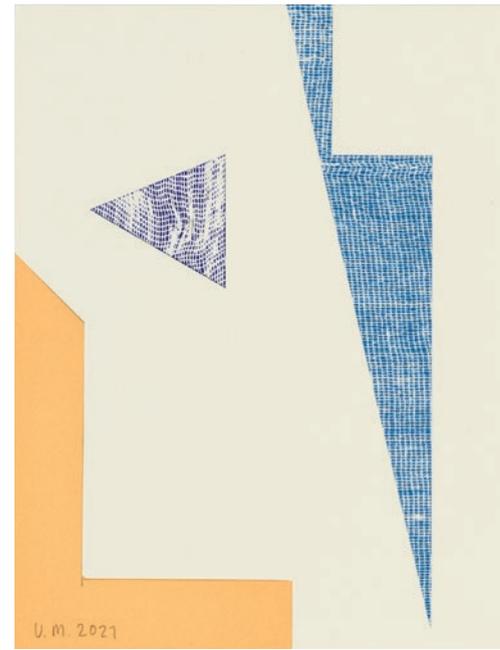
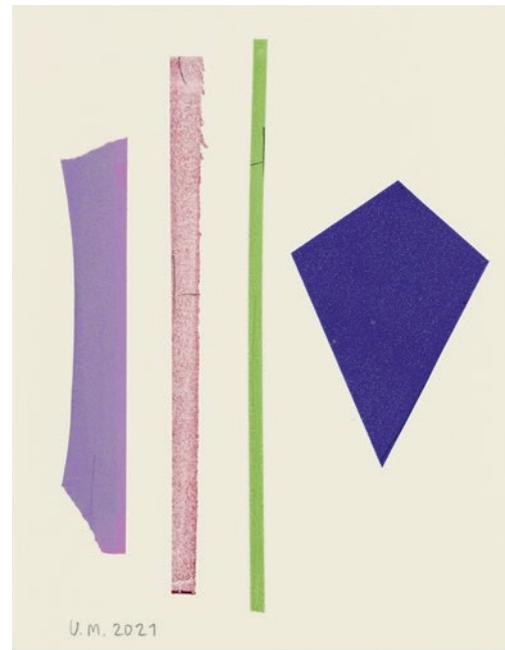
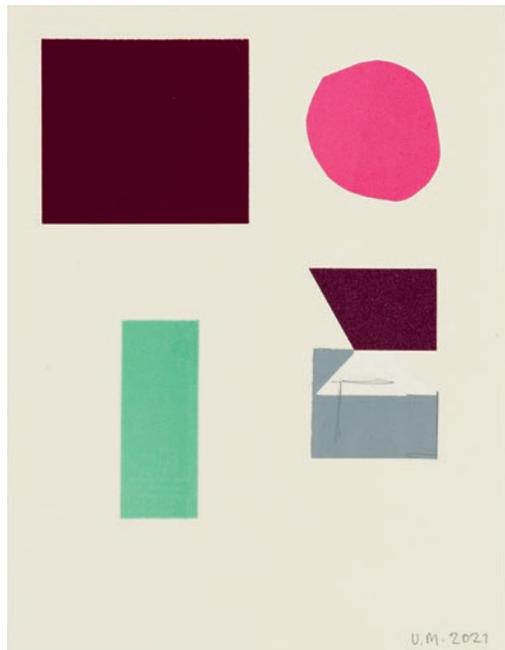


ausstellt, eröffnet sie Fragen nach Maßstab, Verortung und Relationen nicht nur innerhalb ihres Schaffens, sondern sie stellt gleichermaßen die institutionellen und räumlichen Verhältnisse des Ausstellungsraums selbst zur Disposition. Neben Fragen über die Distribution von Größe und Wert zwischen einem Blatt Papier einerseits und der größten Wand eines Museums andererseits hinterfragt die Arbeit auch das Verhältnis von Zeichnung und Malerei, den Status von Malerei in der Sammlung von Peter und Irene Ludwig, von Sammlung und Architektur, von Besucher*in und Institution.

Für den Lichtturm im Ludwig Forum hat Ulrike Müller eine Präsentation entwickelt, die über eine Bespielung der Wände als bloße Displayflächen hinausgeht und im Raum – dem einzigen im Museum, der über vier Stockwerke verläuft – unter Verwendung zentraler Elemente ihrer Arbeit indirekt auch die institutionellen Instrumentarien des Sammelns und Ausstellens erforscht.



Ulrike Müller, *Instrumentarium*, 2021



Ulrike Müller, *Instrumentarium*, 2021

The murals *Paper Body (ghost)*, and *Paper Body (pointer)*, both 2023, are temporary monumentalizations of two small-scale collages, which, enlarged in keeping with the scale of the architecture, were transferred to the wall as colored surfaces. In the process, the individual ‘scraps of paper’ of the collages became abstract, sometimes multi-tiered layers of paint, sometimes applied using a sponge technique. Ulrike Müller has integrated a group of six collages from the series *Instrumentarium*, 2021 into the lower area of the mural on the right, *Paper Body (pointer)*. Like the templates for the murals, they evolved during the Covid-19 pandemic, to interrogate, in a time of displaced realities, her own instruments—and thus the forms, colors, and methods of her artistic ‘paper body,’ setting them out on individual sheets of paper as tools. The *Miniatures*, 2014, a group of 13 small enamel works at the front wall of the staircase, and the pattern for the bench’s cushion fabric, especially printed for the exhibition, extend this play with scale relationships and translations of material, expanding it to the adjoining rooms: the labyrinthine graphic cabinets with the enamel paintings, and the collection rooms on the ground floor, where one can see, among others, the large-format carpet works *Rug (por ahora)*, and *Rug (una sola)*, both 2022, whose motifs reappear in the textile patterns.

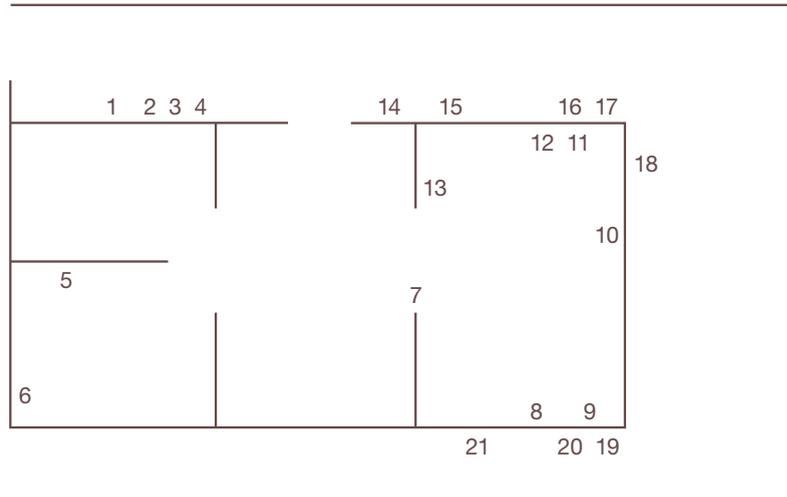
Since 2013, Ulrike Müller has been using painted walls for the architecturally staged and site-specific installations of her exhibitions. With *The Conference of the Animals (A Mural)*, 2020, at the Queens Museum in New York, the mural itself shifted to the forefront. While drawings and prints were installed on the painted walls, these and the subsequent murals increasingly took on the status of independent works. In her process, Müller deploys varying strategies of estrangement: in the wall paintings for *The Animal Within*, 2022, a collection exhibition curated jointly with Manuela Ammer at mumok in Vienna, the distortion of cast shadows provided the motifs; in *In Pieces* (Traklhaus Salzburg, 2023), it was fragmentation and the scaling up and repetition of individual pieces culled from a small collage on the walls of the exhibition rooms. In the monumental space of the Ludwig Forum, Müller harks back to this strategy of enlargement, and downright blows up her work. By exhibiting the model of the Ludwig Forum in its center, she opens up questions about scale, context, and relations—not only within her work, but expanding into an interrogation of the institutional and spatial conditions of the museum itself. Beyond questions about the distribution of scale and value between a sheet of paper on the one hand and the largest wall in a museum on

the other, the work also activates the relationship of drawing and painting, the status of painting in the collection of Peter and Irene Ludwig, the ties between the collection and architecture, between visitors and the institution.

Ulrike Müller has developed a presentation for Ludwig Forum’s Light Tower that, rather than using the walls as mere display surfaces, deploys central elements of her work in the space—the only one in the museum extending over four floors—to obliquely query the instruments of collecting and exhibiting.



Ulrike Müller, *Miniatures*, 2014



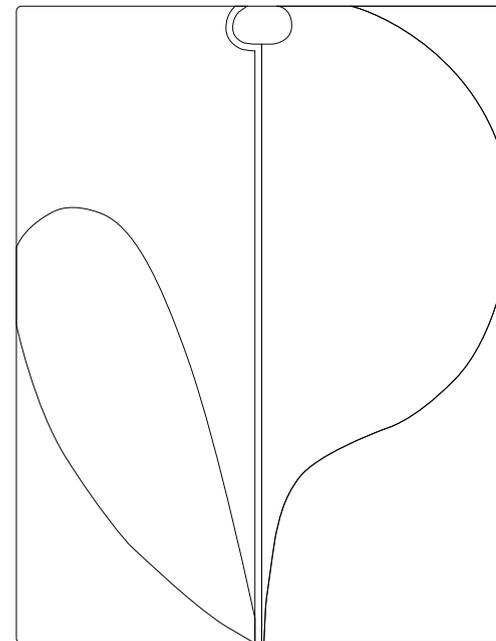
- umlaufender Fries / all-round frieze Ulrike Müller, *Templates*, 2010–2023
(Vorlagen)
198 Vektorzeichnungen auf Affichenpapier /
198 vector drawings on affiche paper
- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | Ulrike Müller, <i>Step by Step</i> , 2010
(Schritt für Schritt) | 17 | Ulrike Müller, <i>Hinges</i> , 2022
(Gelenke) |
| 2 | Ulrike Müller, <i>Fever 103</i> , 2010
(39,5° Fieber) | 18 | Ulrike Müller, <i>Hinges</i> , 2022
(Gelenke) |
| 3 | Ulrike Müller, <i>Fever 103</i> , 2010
(39,5° Fieber) | 19 | Ulrike Müller, <i>Hinges</i> , 2022
(Gelenke) |
| 4 | Ulrike Müller, <i>Franza</i> , 2010 | 20 | Ulrike Müller, <i>Hinges</i> , 2023
(Gelenke) |
| 5 | Ulrike Müller, <i>Spinner und Schwärmer</i> ,
2014
(Silkworms and Sphinxes) | 21 | Ulrike Müller, <i>Hinges</i> , 2023
(Gelenke) |
| 6 | Ulrike Müller, <i>Inverse Weather</i> , 2015
(Invertiertes Wetter) | | Glasemaille auf Stahl /
Vitreous enamel on steel
39,4 x 30,5 cm |
| 7 | Ulrike Müller, <i>Some</i> , 2017
(Einige) | | |
| 8 | Ulrike Müller, <i>Curls</i> , 2017
(Locken) | | 1–8, 10, 12–13 Privatsammlung /
Private Collection |
| 9 | Ulrike Müller, <i>Container</i> , 2018 | | 9, 11, 14, 16 Privatsammlung /
Private Collection, Bielefeld |
| 10 | Ulrike Müller, <i>Wraps</i> , 2018
(Wickel) | | 15, 18–21 Courtesy Ulrike Müller und / and
Galerie MEYER*Kainer, Wien / Vienna |
| 11 | Ulrike Müller, <i>Sequitur</i> , 2020 | | 17 Hamburger Privatsammlung /
Private Collection, Hamburg |
| 12 | Ulrike Müller, <i>Wraps</i> , 2019
(Wickel) | | |
| 13 | Ulrike Müller, <i>Container</i> , 2019 | | |
| 14 | Ulrike Müller, <i>Sequitur</i> , 2021 | | |
| 15 | Ulrike Müller, <i>Sequitur</i> , 2021 | | |
| 16 | Ulrike Müller, <i>Sequitur</i> , 2021 | | |



Ulrike Müller verwendet für ihre Recherchen zu Wiederholungen und Variationen von Formelementen unterschiedliche zeichnerische Strategien. In den Jahren 2005 und 2006 beginnt sie zunächst, Blätter im US-Briefpapierformat mit einem Bleistiftstrich und Sprühfarbe vertikal zu unterteilen und anschließend um einfache Formen und nachgezeichnete Konturen von Gegenständen auf ihrem Schreibtisch wie Wassergläsern, Münzen oder Kleberollen zu erweitern. Diese Serie der sogenannten *Curiosity Drawings*, 2005–06, eröffnete ihr Möglichkeiten, mit handgemachten Symmetrien, Linien, bildteilenden Achsen und der Abstraktion von Alltagsgegenständen zu experimentieren. Diese Zeichnungsserie bildete nachfolgend auch die Vorlage für die ersten, zunächst vorwiegend schwarz-weiß gehaltenen Gruppen von Emaillebildern, *Fever 103* und *Franza*, beide von 2010. Bis heute ist das Arbeiten mit dem Medium Zeichnung ein elementarer Ausgangspunkt für die Entwicklung ihrer Motive. Sowohl ihr zeichnerisches Denken als auch die materielle Übersetzung in Emaille werden in den Grafikabinetten vorgestellt: 198 Vektorzeichnungen, Diagramme ihrer ursprünglich mit Buntstift ausgeführten Zeichnungen, sind hier als fortlaufender Fries installiert, welcher die gesamten Wände der verwinkelten Räumlichkeiten als eine

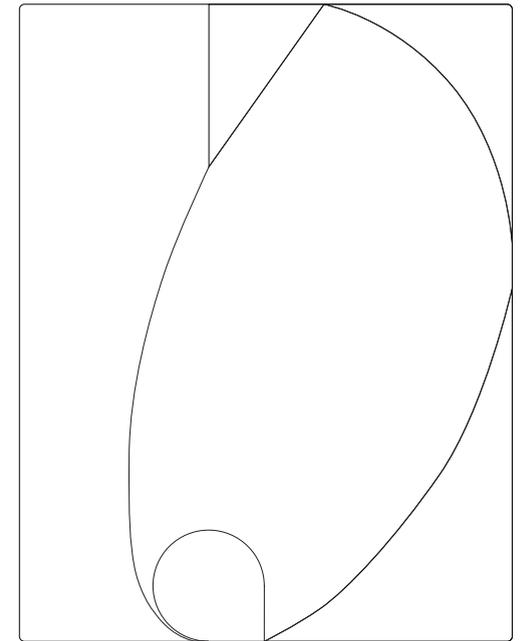
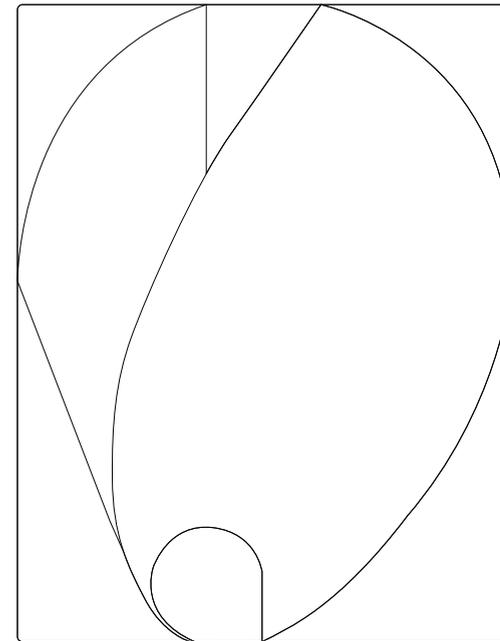
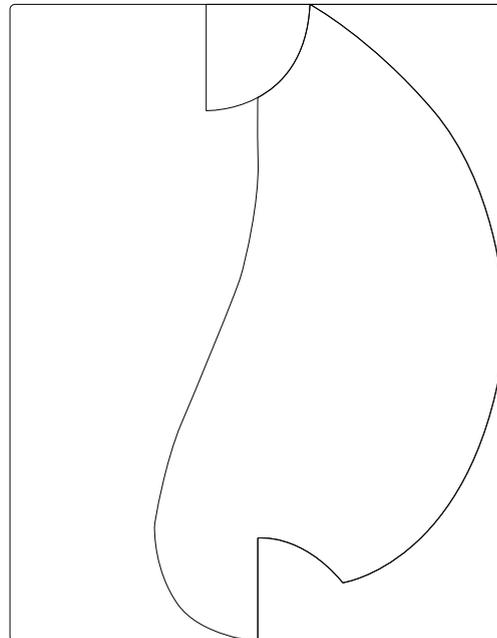
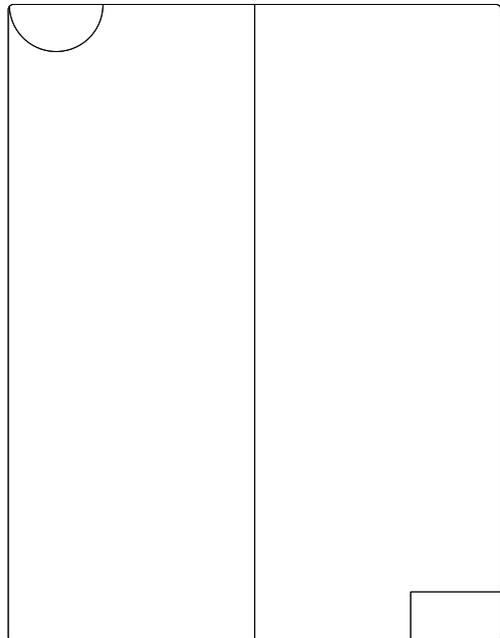
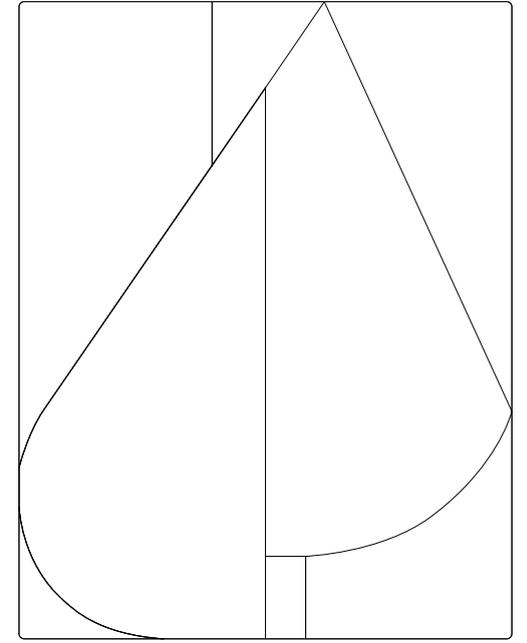
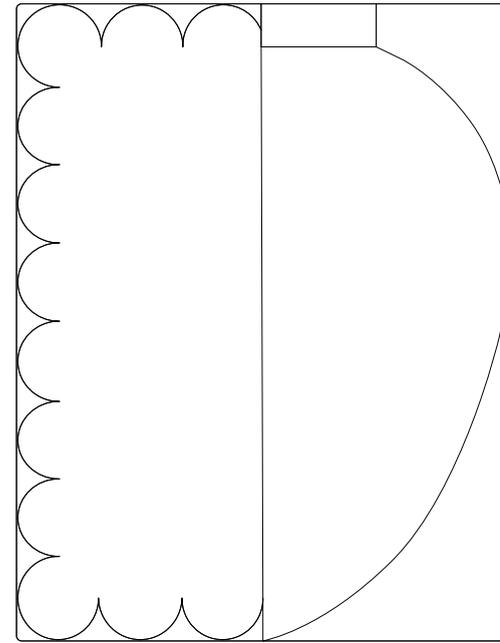
Art Zeitstrahl überschreibt. An 21 Stellen sind diese direkt auf die Wand tapezierten *Templates*, 2010–23, von den jeweils entsprechenden Emaillebildern unterbrochen, und zwar von den allerersten aus dem Jahr 2010 bis zu kürzlich entstandenen.

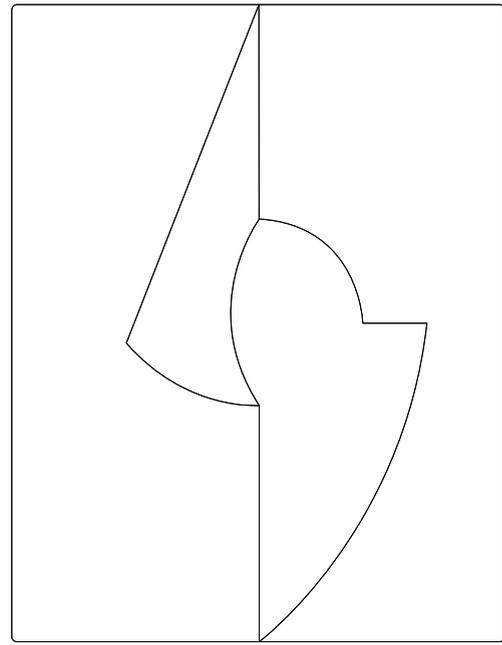
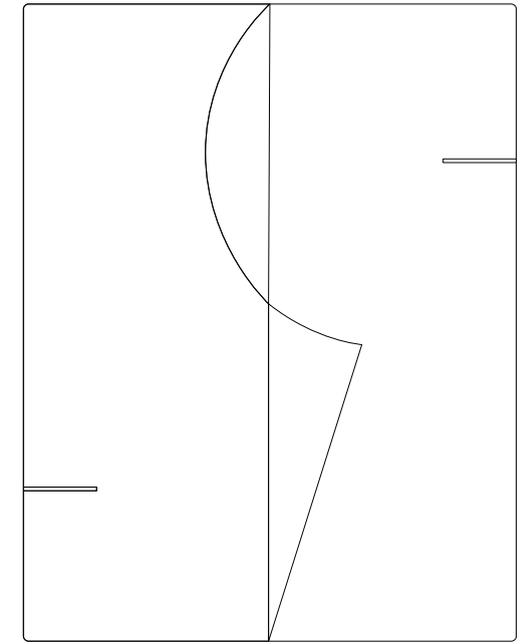
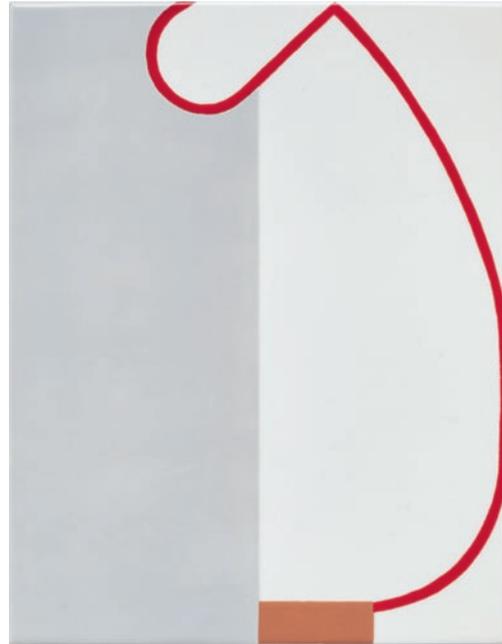
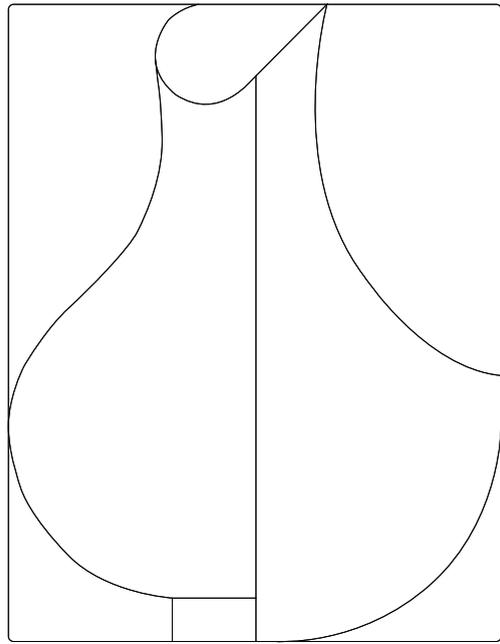
„Es hat mehrere Jahre gedauert, bis ich dazu kam“, so Ulrike Müller in einem Interview über ihre Arbeit mit Emaille. „Eine Zeit lang habe ich weiter auf Papier gearbeitet, aber ich fand die Ergebnisse zu ruhig und das Material zu verletzlich. Ich wollte, dass die Arbeiten deutlicher und stabiler werden. Ich habe versucht, auf Leinwand und Metall zu malen, bevor ich über Schilder die Verbindung zu Emaille herstellte. Es werden nicht mehr viele Schilder emailliert, aber während eines Aufenthalts im Artpace San Antonio [Texas] lernte ich die Schmuckmacherin Sherry Fotopoulos kennen, die mir diese Technik beibrachte.“ Für die Produktion ihrer Emaillebilder verwendet die Künstlerin voremaillierte Stahlplatten derjenigen Firma, die auch die U-Bahn-Schilder für New York City produziert. Mit Schablonen, die nach Vorlage der *Templates* geschnitten sind, trägt sie auf diese Platten pulverisierte Glaspartikel auf, die sich in einem Brennofen mit dem Trägermaterial verbinden. Das Motiv ihrer ersten Emaillearbeit, am Anfang



der gezeichneten ‚Zeitschiene‘, ein schwarzer Stöckelschuh, ist dem Werbeschild eines Schuhmachers entlehnt. In der Folgezeit werden die Arbeiten zunehmend abstrakt, die Motive analog zu ihren Zeichnungen komplexer und der Einsatz von Farbe gewinnt an Bedeutung.

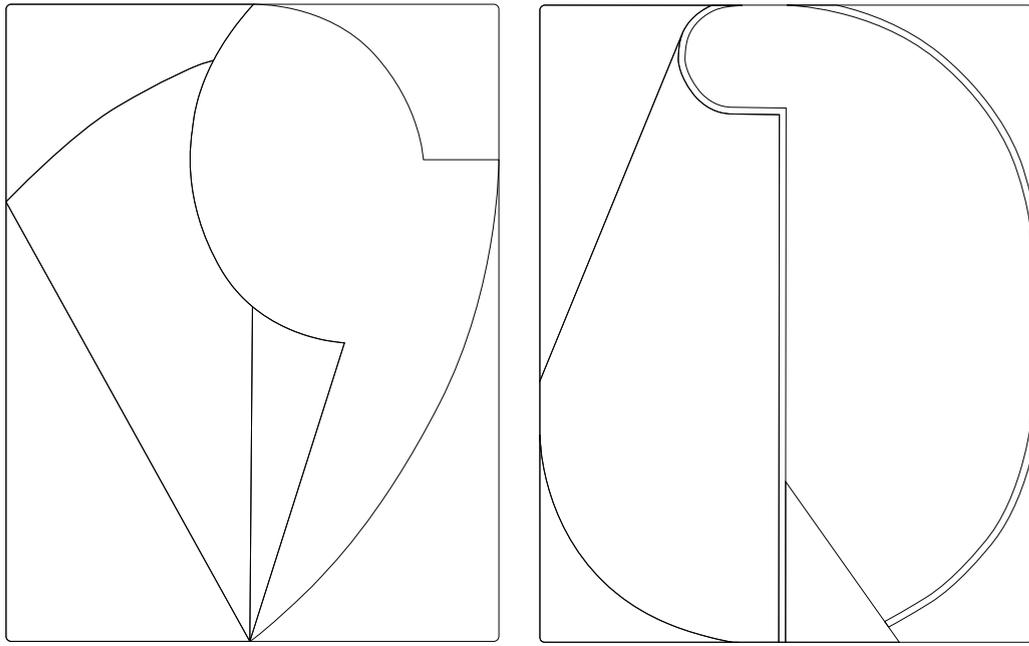
Im Lichtturm befragt Ulrike Müller mit Bezug auf die Werkgruppe *Instrumentarium* das Form- und Farbvokabular ihrer Collagen sowie deren Verhältnis zu Malerei und Architektur. In den anschließenden Grafikkabinetten eröffnen ausgewählte Emaillearbeiten einen punktuellen Rückblick auf die Entwicklung von Motiv- und Farbkonstellationen, während in den *Templates*, Formen, Formationen und Wiederholungen inventarisiert werden, die deren Grundlage bilden.





For her research into repetitions and variations of form elements, Ulrike Müller mobilizes different drawing strategies. In the years 2005 and 2006 she begins to vertically divide sheets of 8.5 x 11" paper with a pencil line and spray paint, and then expands to include simple forms and the traced contours of objects on her desk, such as water glasses, coins, or rolls of tape. This series, the so-called *Curiosity Drawings*, 2005–06, opened possibilities to experiment with handmade symmetries, lines, axes dividing pictures, and an abstraction of familiar everyday items. This series of drawings then also formed the template for the first group of enamel paintings, still primarily in black-and-white, *Fever 103* and *Franza*, both 2010. Still today, working with the medium of drawing remains an elementary starting point for the development of Müller's motifs. Both her thinking through drawing and the material translation into enamel are presented in the graphic cabinets: 198 vector drawings, diagrams of drawings she originally made with colored pencils, are installed here as a continuous frieze, extending at the top of the walls of the space with its nooks and crannies in a kind of timeline. In 21 places, these *Templates*, 2010–23, which are wallpapered directly on the wall, are replaced by their corresponding enamel paintings, from the very first from 2010 to those created recently.

"It took me several years to get there," Ulrike Müller said in an interview about her work with enamel. "For a while, I continued working on paper, but I found the results too quiet and the material too vulnerable. I wanted the works to be more explicit, and sturdier. I tried painting on canvas and metal before making the connection with enamel through signage. Not many signs are enameled any more, but on a residency at Artpace San Antonio [Texas], I was introduced to Sherry Fotopoulos, a jewelry maker, who taught me the technique." For the production of her enamel paintings, the artist uses pre-enameled steel plates manufactured for her by the company that also produces subway signs for New York City. Using the stencils cut on the basis of her *Templates*, she applies pulverized glass particles to these plates, which fuse onto the metal in a kiln. The motif of her first enamel work, at the beginning of the drawn 'timeline,' a black stiletto, is borrowed from a cobbler's advertising sign. Subsequently, the works become abstract; their motifs, analogously to the drawings, become more complex; the use of color becomes more significant.

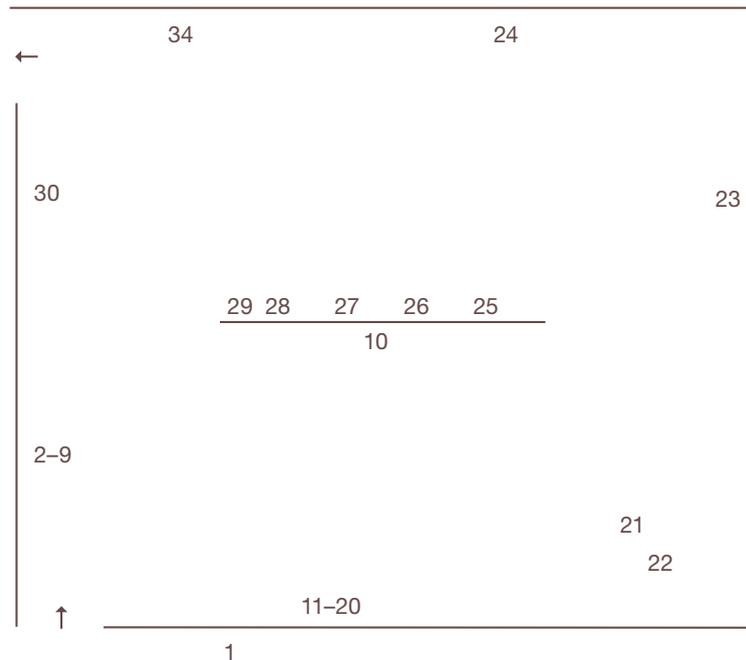


In the *Light Tower*, Ulrike Müller references the group *Instrumentarium* to interrogate the form and color vocabulary of her collages and their relationship to painting and architecture. In the adjoining graphic cabinets, a selection of enamel paintings reviews the progression of motif and color constellations, while the *Templates* lay out an inventory of their shapes, formations and repetitions.



Ulrike Müller, *Container*, 2018

SAMMLUNGSRAUM 1
(COLLECTION ROOM 1)



- | | | | |
|--|--|---|--|
| 1 Lee Lozano, <i>Switch</i> , 1964/65 (Schalter)
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
183 × 233 cm | 8 Ulrike Müller, <i>The Needle</i> , 2019 (Die Nadel)
Monotypie und Chine collé auf Papier /
Monotype and chine collé on paper
73,7 × 56,5 cm | 13 Nancy Graves, <i>III Maestlin G Region of the Moon</i> , 1972
(III Maestlin G Region des Mondes)
Farblithografie mit Chine-Collé (Shin-Ten-Gu-Papier) auf Arches-Papier /
Color lithograph with chine collé (Shin-Ten-Gu paper) on Arches paper
57,2 × 76 cm | 20 Nancy Graves, <i>X Rhiphaeus Mountain Region of the Moon</i> , 1972
(X Rhiphaeus Gebirge Region des Mondes)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76 cm |
| 2 Ulrike Müller, <i>Close to Home</i> , 2021 (Fast zu Hause)
Monotypie und Chine collé auf Papier /
Monotype and chine collé on paper
76,2 × 55,86 cm | 9 Ulrike Müller, <i>Underfoot</i> , 2019 (Im Weg)
Monotypie / Monotype
73,7 × 56,5 cm | 14 Nancy Graves, <i>IV Julius Caesar Quadrangle of the Moon</i> , 1972
(IV Julius Caesar Quadrant des Mondes)
Farblithografie mit Chine-Collé (Mylar-Polyesterfolie) auf Arches-Papier /
Color lithograph with chine collé (Mylar) on Arches paper
57 × 76 cm | 21 Nancy Graves / Linda Leeds, <i>Reflections on the Moon</i> , 1974 (Mondreflexionen)
Video, s/w, Ton, 27:18 min. / b/w, sound |
| 3 Ulrike Müller, <i>Penny</i> , 2020
Monotypie / Monotype
73,7 × 56,5 cm | 10 Miriam Schapiro, <i>Geometry in Flowers</i> , 1978 (Geometrie der Blumen)
Acryl auf Leinwand, Textilapplikationen (collagiert) / Acrylic on canvas, textile applications (collage)
180,4 × 364,3 cm | 15 Nancy Graves, <i>V Montes Appeninus Region of the Moon</i> , 1972
(V Montes Appeninus Region des Mondes)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76,3 cm | 22 Nancy Graves, <i>Aves: Magnificent Frigate Bird, Greater Flamingo</i> , 1973 (Aves: Prachtfregattvogel, Rosaflamingo)
Video, Farbe, Ton, 22:14 min. / Color, sound |
| 4 Ulrike Müller, <i>Too Late</i> , 2019 (Zu spät)
Monotypie / Monotype
73,7 × 56,5 cm | 11 Nancy Graves, <i>I Part of Sabine D Region, Southwest Mare Tranquillitatis</i> , 1972 (I Teil der Sabine D Region, Südwesten des Mare Tranquillitatis)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76 cm | 16 Nancy Graves, <i>VI Maskelyne DA Region of the Moon</i> , 1972
(VI Maskelyne DA Region des Mondes)
Farblithografie mit Chine-Collé auf Arches-Papier /
Color lithograph with chine collé on Arches paper
57 × 76 cm | 23 Judy Pfaff, <i>Ohne Titel</i> , 1982 (Untitled)
verschiedene Materialien / various materials
325 × 549 × 71 cm |
| 5 Ulrike Müller, <i>Wanderers</i> , 2021 (Wanderer)
Monotypie und Chine collé auf Papier /
Monotype and chine collé on paper
76,2 × 55,86 cm | 12 Nancy Graves, <i>II Fra Mauro Region of the Moon</i> , 1972 (II Fra Mauro Region des Mondes)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76,3 cm | 17 Nancy Graves, <i>VII Sabine D Region of the Moon, Lunar Orbiter Site IIP-6, Southwest Mare Tranquillitatis</i> , 1972
(VII Sabine D Region des Mondes, Lunar Orbiter Gebiet IIP-6, Südwesten des Mare Tranquillitatis)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76 cm | 24 Fahr El-Nissa Zeid, <i>Basel Carnival / Carnaval de Bâle</i> , 1953 (Karneval in Basel)
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 280 cm |
| 6 Ulrike Müller, <i>Giro</i> , 2021
Monotypie und Pochoir auf Papier /
Monotype and pochoir on paper
76,2 × 55,86 cm | | 18 Nancy Graves, <i>VIII Geologic Map of Sinus Iridum Quadrangle of the Moon</i> , 1972
(VIII Geologische Karte des Sinus Iridum Quadranten des Mondes)
Farblithografie auf Arches-Papier /
Color lithograph on Arches paper
57 × 76,3 cm | 25 Laurie Anderson, <i>China, in Downgrading of Mao, Attacks the Cultural Revolution</i> , 1979 (China stuft Mao herab und greift damit die die Kulturelle Revolution an)
Zeitungspapierstreifen (gewebt) auf Karton /
Newspaper strips (woven) on cardboard
76,5 × 56,4 cm |
| 7 Ulrike Müller, <i>Echo</i> , 2021
Monotypie / Monotype
76,2 × 55,86 cm | | 19 Nancy Graves, <i>IX Sabine DM Region of the Moon</i> , 1972
(IX Sabine DM Region des Mondes)
Farblithografie mit Chine-Collé (Mylar-Polyesterfolie) auf Arches-Papier /
Color lithograph with chine collé (Mylar) on Arches paper
56,5 × 75,7 cm | 26 Jasper Johns, <i>Untitled (Ruler)</i> , 1968 (Ohne Titel (Lineal))
Siebdruck auf Papier /
Silkscreen print on paper
91,2 × 63,4 cm |
| | | | 27 Alfred Jensen, <i>The Hekatompedon Pattern</i> , 1966 (Das Hekatompedon Muster)
Kugelschreiber, Tinte, Acryl und Deckweiß auf Karton / Ballpoint pen, ink, acrylic and opaque white on cardboard
74,4 × 58,7 cm |
| | | | 28 Sol LeWitt, <i>All Crossing Combinations of Arcs from Sides and Corners, Straight and Not-Straight Lines</i> , 1973 (Alle sich kreuzenden Kombinationen von Bögen aus Seiten und Ecken, gerade und ungerade Linien)
Tusche und Bleistift auf Papier /
Ink and pencil on paper
50,8 × 50,1 cm |

29 Sol LeWitt, *All Crossing Combinations of Arcs from Corners and Sides, Straight and Not-Straight and Broken Lines*, 1973
(Alle sich kreuzenden Kombinationen von Bögen aus Ecken und Seiten, geraden und ungeraden sowie gestrichelten Linien)
Tusche und Bleistift auf Papier /
Ink and pencil on paper
50,5 × 50,4 cm

30 Alex Hay, *Steno Pad*, 1966
(Stenogrammblock)
Sprühfarbe auf Leinwand /
Spray paint on canvas
230 × 153 cm

31 Rune Mields, *Nr. 26*, 1969
(No. 26)
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
250 × 200 cm

1, 10–20, 23, 25–31 Sammlung Ludwig,
Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung /
Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
Foundation

2–9 Courtesy Ulrike Müller und / and
Bridget Donahue Gallery

21–22, 24 Ludwig Forum Aachen



Ulrike Müller, *Wanderers*, 2021



Ulrike Müller, *Penny*, 2019

Das Auflösen von vermeintlich festen Kategorisierungen, Rollen- oder Genrezuschreibungen, aber auch von Kunst- und Sammlungsgeschichten zugunsten von Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen und Instabilitäten sowie das Befragen von Leerstellen und Zwischenräumen bilden für Ulrike Müller wesentliche Interessensfelder. Als Erweiterung ihres künstlerischen Wirkens hat sie wiederholt an der Schnittstelle zum Kuratorischen gearbeitet, sei es, indem sie auf die Einladung zu einer Einzelausstellung am Kunsthaus Bregenz mit dem Projekt *Herstory Inventory. 100 Feministische Zeichnungen von 100 Künstler*innen*, 2012, reagierte, für das sie die Arbeiten anderer Künstler*innen in einer von ihr gestalteten Installation präsentierte, oder in verschiedenen Interventionen in musealen Sammlungen. Gemeinsam mit der Kuratorin Manuela Ammer vom mumok in Wien konzipierte sie 2016 mit *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne* eine ‚andere‘ Aufstellung von Werken der klassischen Moderne aus der mumok-Sammlung, die Geschichten des ‚Othering‘ thematisierte und dabei auch das frühe 20. Jahrhundert mit Sammlungsbeständen aus den 1970er Jahren in Dialog setzte und in den Bereich der angewandten Kunst vordrang, um Positionen miteinzubeziehen, die soziale und politische Realitäten gestalten wollten. Für *Das Tier in Dir – Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung*, 2022, ebenfalls mit Manuela

Ammer, bildeten wiederum 500 Sammlungsobjekte mit tierbezogenen Inhalten den Ausgangspunkt, um über Körper, koloniale Geschichte und das Museum als einen Ort nachzudenken, wo dominiert und domestiziert wird, und dabei auch länger nicht gezeigte Positionen in den Vordergrund zu rücken. „Ich sehe das Museum nicht als Korsett oder als Käfig“, so Ulrike Müller in einem Gespräch anlässlich der Wiener Ausstellung, „sondern vielmehr als historische Gegebenheit, eine Anhäufung von Dingen, die von Menschen gemacht und von anderen über die Jahrzehnte als der Aufbewahrung und des Ausstellens wert befunden wurden. So betrachtet verliert die Institution ihren monolithischen Anschein und wird zu einem Ort, an dem sich Entscheidungen und Wertvorstellungen akkumulieren. Da intervenieren zu dürfen ist ein Privileg: Mich interessiert es, Dinge zum Sprechen zu bringen und zu fragen, was wir genau jetzt damit anfangen können.“

Als Teil der Ausstellung *Monument to My Paper Body* hat Ulrike Müller gemeinsam mit Eva Birkenstock eine sich über drei Ausstellungsräume erstreckende Sammlungspräsentation im Ludwig Forum eingerichtet, die ihre eigenen Arbeiten in Dialog mit Fragestellungen, Strategien und Interessensfeldern von Werken aus den Sammlungen des Ludwig Forums stellt und dabei alternative Geschichten und weniger bekannte Verbindungen aktiviert.



Lee Lozano, *Switch*, 1964/65



Laurie Anderson, *China, in Downgrading of Mao, Attacks the Cultural Revolution*, 1979

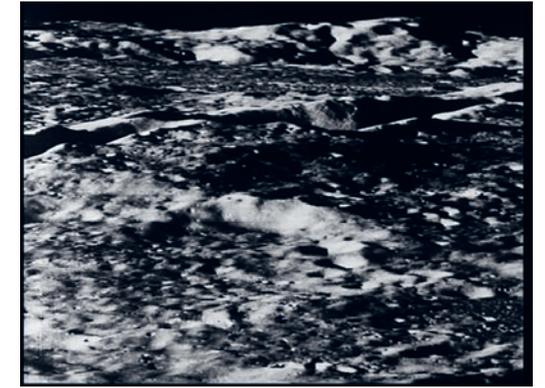
The dissolution of seemingly established categorizations, role or genre attributions, but also of art and collection histories, in favor of ambiguities, ambivalences, instabilities and the interrogating of gaps and interstices constitute essential areas of interest for Ulrike Müller. In extension of her studio practice, she has also repeatedly worked curatorially: be it in reacting to the invitation to a solo exhibition at the Kunsthaus Bregenz with *Herstory Inventory. 100 Feministische Zeichnungen von 100 Künstler*innen* (*Herstory Inventory. 100 Feminist Drawings by 100 Artists*, 2012), for which she presented the works of other artists in an installation she designed, or in repeated interventions in museum collections. Jointly with curator Manuela Ammer, she devised *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne* (*Always, Always, Others. Non-classical Forays into Modernism*, 2016, mumok), a 'different' line-up of works of Classical Modernism from the mumok collection which addressed histories of 'othering,' and in so doing also placed the early twentieth century in dialogue with works from the 1970s, and expanded into the field of the applied arts to include positions that aimed to shape social and political realities. For *Das Tier in Dir – Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung* (*The Animal Within – Creatures in (and outside) the*

mumok Collection, 2022, also with Manuela Ammer), 500 objects from the collection with content related to animals formed the point of departure for a reflection on the relationships among bodies, colonial histories, and the museum as a place where dominating and domesticating take place, with emphasis on works that had not been on view for quite some time. "I don't see the museum as a corset or as a cage," Ulrike Müller said in a conversation on the occasion of the exhibition in Vienna, "but rather as a historical given, an accumulation of things made by humans that other humans over the decades have deemed to be worth keeping and exhibiting. Viewed in this way, the institution loses its monolithic air and becomes a place where decisions and values accumulate. To be allowed to intervene there is a privilege. I'm interested in making things talk and asking what we can do with them right now."

As part of the exhibition *Monument to My Paper Body*, Ulrike Müller—together with Eva Birkenstock—has curated a collection presentation that extends over three gallery spaces at the Ludwig Forum Aachen. It puts her own works into dialogue with issues, methods, and fields of interest found in works from the collections held in the Ludwig Forum, and activates alternative histories and less familiar connections.



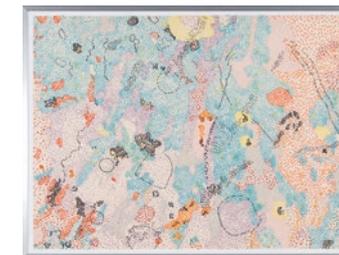
Nancy Graves, *Aves: Magnificent Frigate Bird, Greater Flamingo*, 1973



Nancy Graves / Linda Leeds, *Reflections on the Moon*, 1974



Nancy Graves, *I Part of Sabine D Region, Southwest Mare Tranquilitatis*, 1972



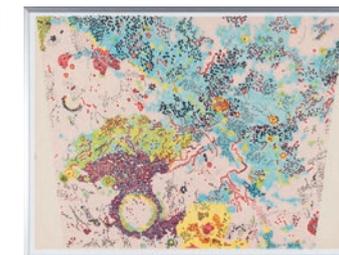
Nancy Graves, *II Fra Mauro Region of the Moon*, 1972



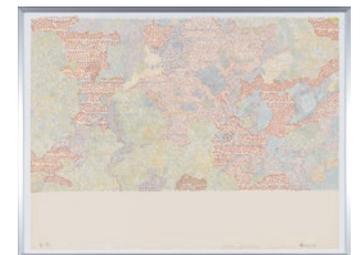
Nancy Graves, *III Maestlin G Region of the Moon*, 1972



Nancy Graves, *IV Julius Caesar Quadrangle of the Moon*, 1972



Nancy Graves, *V Montes Appeninus Region of the Moon*, 1972



Nancy Graves, *VI Maskelyne DA Region of the Moon*, 1972

Im SAMMLUNGSRAUM 1 steht ein Interesse an künstlerischen Strategien und Prozessen im Vordergrund: das Erforschen von Größenverhältnissen, Maßstäben und Proportionen, das Strapazieren von Kategorien wie Abstraktion, Figuration, Muster und Diagramm sowie das Verhältnis von Konzeption und Umsetzung.

Den Auftakt bildet das Gemälde *Switch*, 1964/65 der Konzeptkünstlerin LEE LOZANO (1930–1999), das zu einer Gruppe von Gemälden aus den 1960er Jahren gehört, die mit Verben betitelt sind: *spin* (drehen), *clamp* (klemmen), *crook* (krümmen), *cram* (quetschen), *butt* (stoßen), oder *switch* (umdrehen). Jedes einzelne von ihnen zeigt eine oder mehrere geometrische Formen wie Kegel, Zylinder oder Wellen. *Switch* hat nach Angaben der Künstlerin kein Oben und Unten und kann in zwei Orientierungen gezeigt werden.

Bei den seit den späten 1960er Jahren entstandenen Röhrenbildern der zeitweise in Aachen, mittlerweile seit vielen Jahre in Köln lebenden Künstlerin RUNE MIELDS (geb. 1935) werden Rohre, Zylinder und Flächen wiederum als geometrisch reine Formen zum Untersuchungsgegenstand. Das Rohr, so hält Rune Miels in einem Zitat von 1971 fest, ist ein „Zeichen für Kraft, Technik, Aggression und Rationalität“. Rune Miels verfolgt die Darstellung von Raum

in einem unabhängigen Relationssystem, das wissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten zur Vermessung aufhebt und hinterfragt. Ihre plastischen Formen treten aus monochromen Bildgründen hervor, ohne dass eine Verortung von Perspektive und Maßstab möglich wäre.

Steno Pad, 1966, von ALEX HAY (geb. 1935) ist wiederum Teil einer Serie von Alltagsgegenständen aus dem Schreibwarenbedarf: Maleireien, die monumentalisierte Vergrößerungen von Schreib- und Quittungsblöcken, linierten Papierseiten oder Aufklebern zum Beschriften von Marmeladegläsern zeigen. Wie Hay selbst erklärt hat, entstanden seine detailgetreuen, aber unreal großen Objekte aus dem Wunsch heraus, die Wahrnehmung von Nähe zu erleben. Seine verfremdeten und abstrahierten Vergrößerungen sind dem Realismus, der Pop Art, der Konzeptkunst und dem Minimalismus entlehnt und verunmöglichen eine eindeutige Zuordnung.

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015) war Mitbegründerin der *Pattern and Decoration*-Bewegung der 1970er Jahre, die als Reaktion auf die sterile Nüchternheit des Minimalismus und der konsumorientierten Pop Art die Verbindung von Farben, Formenvielfalt und Affekt, und damit auch eine Aufwertung von dekorativen und handwerklichen, oft weiblich konnotierten Tätigkeiten



Miriam Schapiro, *Geometry in Flowers*, 1978



Alex Hay, *Steno Pad*, 1966

suchte. Ihr übergroßer Fächer *Geometry in Flowers*, 1978, verwendet gemusterte Stoffe, um Erwartungen an geometrische Abstraktion zu enttäuschen. Der Künstlerin ging es in ihren Arbeiten auch darum, die an der Herstellung der verwendeten Textilien beteiligten anonymen Arbeiter*innen anzuerkennen. „Wenn die Kunsthistoriker die Anfänge [der Collage] auf das Jahr 1912 festlegen, dann schließen sie all jene Künstlerinnen und Künstler aus, die nicht zum Mainstream zählen. [...] Es ist überaus empörend, dass die Rigidität des modernen kritischen Diskurses und Denkens eine offene Reaktion auf die Eloquenz von Kunst verhindert, wenn diese von *Anderen* gemacht wurde“, so Miriam Schapiro in einem Interview. Schapiros Begriff der ‚Femmage‘, der die Verbindung von Feminismus und Collage behauptet, ließe sich auch auf JUDY PFAFFs (geb. 1946) großformatige Wandassemblage dekorativer, häuslicher Versatzstücke – *Untitled*, 1982 – anwenden.

Carnaval de Bâle, 1953, der in Istanbul geborenen Künstlerin FAHR EL-NISSA ZEID (1901–1991) wurde erstmals 1990 im Rahmen einer Ausstellung von arabischer Kunst in der Neuen Galerie in Aachen gezeigt und anschließend von Peter Ludwig für seine Sammlung erworben. Das Baseler Karnevals-geschehen und die damit verbundenen Menschenmengen werden auf der

großformatigen Leinwand zu flirrenden, überbordenden Mustern. Die Künstlerin sucht Elemente der islamischen und byzantinischen Kunst mit Abstraktion und anderen Einflüssen aus dem Westen zu verbinden.

NANCY GRAVES (1939–1995) hingegen leitet ihre musterhaften Darstellungen von wissenschaftlichen Informationen ab: NASA-Karten von Mondregionen oder das Flugverhalten von Vögeln reflektieren die Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung. *Aves: Magnificent Frigate Bird, Greater Flamingo*, 1973, untersucht die Besonderheiten im Flugverhalten von schwarzen Prachtfregattvögeln in Florida und Rosaflamingos in Kenia. „Das Filmbild ist eine Übersetzung meiner Zeichnungen. Die sequenzielle Strukturierung verwandter Formen im Flug stellt den Fluss des Inhalts her. Der Rahmen ist in einem begrenzten Himmel enthalten und bewegt sich durch ihn, der in jedem Segment durch die Besonderheiten des Fluges bestimmt wird. Die Flugbewegung führt empirisch eine gefühlte Illusion von Raum sowie eine Illusion von Distanz zwischen der Filmoberfläche und dem Betrachter ein“, so Nancy Graves.

Erweitert wird dieser Raum durch eine Auswahl grafischer Arbeiten von LAURIE ANDERSON, ALFRED JENSEN, JASPER JOHNS, SOL LEWITT und ULRIKE MÜLLER.



Fahr El-Nissa Zeid, *Basel Carnival / Carnaval de Bâle*, 1953



Judy Pfaff, *Ohne Titel*, 1982



Alfred Jensen, *The Hekatompedon Pattern*, 1966



Jasper Johns, *Untitled (Ruler)*, 1968

In the COLLECTION ROOM 1, an interest in artistic strategies and processes comes to the fore: the researching of scale and proportion, the challenging of categories such as abstraction, figuration, patterns, diagrams, as well as the relationship between an idea and its realization.

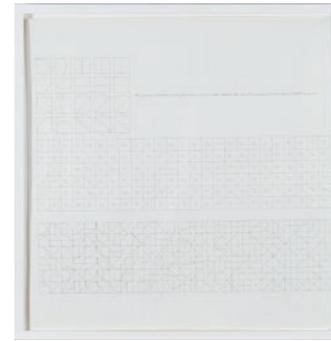
Kicking things off, the painting *Switch*, 1964–65 by the conceptual artist LEE LOZANO (1930–1999) is part of a group of paintings from the 1960s that are titled with verbs: *spin, clamp, crook, cram, butt, or switch*. Each one of them shows one or more geometrical forms, such as cones, cylinders, or waves. According to the artist, *Switch* has no top or bottom, and can be shown in two orientations.

In the tube pictures created starting in the late 1960s by the artist RUNE MIELDS (b. 1935), who lived in Aachen before moving to Cologne, tubes, cylinders and planes become the object of investigation, as geometrically pure forms. The tube, Rune Mielsds noted in a quote from 1971, is a “sign of power, technology, aggression, and rationality.” Rune Mielsds pursues the depiction of space in an independent system of relations that overturns and challenges the principles of scientific measurement. Her plastically rendered forms emerge from

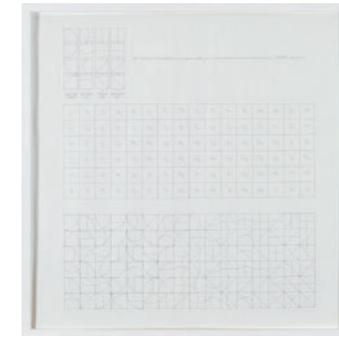
monochrome picture planes, without it being possible to determine perspective and scale.

Steno Pad, 1966, by ALEX HAY (b. 1935) is part of a series of oversized representations of familiar stationery products: paintings that represent monumentalized enlargements of notepads and receipt books, pieces of lined paper, and labels for homemade jam. As Hay himself explained, his faithful enlargements of objects were born from the desire to approximate the perceptual experience of closeness. His defamiliarized enlargements, rendered abstract, draw from Realism, Pop Art, Conceptual Art, and Minimalism, making a clear distinction impossible.

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015) was the co-founder of the *Pattern and Decoration* movement of the 1970s, which, in reaction to the sterile sobriety of Minimalism and to consumerist Pop Art, mobilized colors, an abundance of forms, and emotion, thus elevating decorative and artisanal approaches, which often carry female connotations. Her oversized fan *Geometry in Flowers*, 1978, uses patterned fabrics to disrupt expectations of geometric abstraction. With her works, the artist also intended to honor the anonymous workers who produced the textiles used. “When art historians mandate the



Sol LeWitt, *All Crossing Combinations of Arcs from Sides and Corners, Straight and Not-Straight Lines*, 1973



Sol LeWitt, *All Crossing Combinations of Arcs from Corners and Sides, Straight and Not-Straight Lines*, 1973



Rune Mielsds, *Nr. 26*, 1969

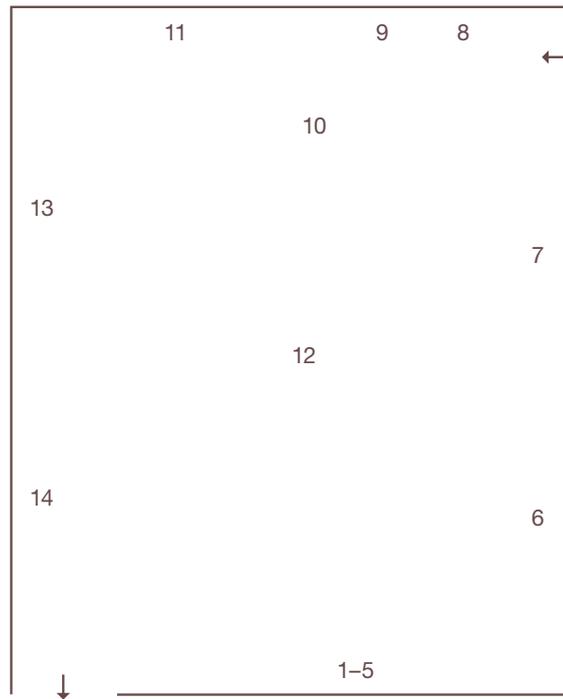
beginnings [of collage] at 1912, they exclude artists not in the mainstream. ... It is exasperating to realize that the rigidities of modern critical language and thought prevent a direct response to the eloquence of art when it is made by others,” Miriam Schapiro said in an interview. Schapiro’s concept of ‘femmage,’ which claims the connection between feminism and collage, could also be applied to JUDY PFAFF’s (b. 1946) large-format wall assemblage of decorative, domestic bits and pieces *Untitled*, 1982.

Basel Carnival, 1953, by the artist FAHR EL-NISSA ZEID (1901–1991), who was born in Istanbul, was first exhibited in the Neue Galerie in Aachen in 1990 as part of an exhibition of Arab art, and subsequently acquired by Peter Ludwig for his collection. On the large-format canvas, the *Basel Carnival* and its associated crowds of people turn into shimmering, exuberant patterns. The artist aimed to combine elements of Islamic and Byzantine art with abstraction and other influences from the West.

NANCY GRAVES (1939–1995), in contrast, derives her patterned depictions from scientific information: NASA maps of regions of the moon or the flight behavior of birds reflect the finiteness of human perception. *Aves: Magnificent Frigate Bird, Greater Flamingo*, 1973,

investigates the specifics in the flight behavior of black magnificent frigate birds in Florida and pink flamingos in Kenya. “The filmic frame is a translation of my drawings. Sequential structuring of related form in flight establishes the flow of content. The frame is contained in and moves through a limited sky determined in each segment largely by the peculiarities of the flight. Flight motion empirically introduces a perimetral illusion of space as well as an illusion of distance between the film surface and viewer,” Nancy Graves stated.

This room also includes a selection of graphic works by LAURIE ANDERSON, ALFRED JENSEN, JASPER JOHNS, SOL LEWITT, and ULRIKE MÜLLER.



- | | |
|--|--|
| <p>1 Klaus Paier, <i>Arschfick und Gaffer</i>, 1978
(Butt-fuck and gawkers)
Michaelstr., Parkplatz / Parking lot
s/w-Fotografie auf Agfa-Papier /
b/w photograph on Agfa paper
21,9 × 30,7 cm</p> <p>2 Klaus Paier, <i>Atomenergie bringt Tod</i>, 1978
(Nuclear power brings death)
Geschwister-Scholl-Str.
Farbfotografie auf Kodak-Papier /
color photograph on Kodak paper
25,4 × 30,7 cm</p> <p>3 Klaus Paier, <i>Der große Krieg</i>, 1980
(The great war)
Ecke / corner Pontstr. / Augustinerbach
Farbfotografie auf Kodak-Papier /
color photograph on Kodak paper
25,4 × 30,7 cm</p> <p>4 Klaus Paier, <i>Es herrscht immer Krieg in den Fabriken</i>, 1978
(It's always war in the factories)
Eilfschornsteinstr.
Farbfotografie auf Kodak-Papier /
color photograph on Kodak paper
31 × 25,4 cm</p> <p>5 Klaus Paier, <i>Und ein Mann und ein Junge, auf einem Fahrrad flogen sie davon um sich zu lieben</i>, 1979
(And a man and a boy, they flew away on a bicycle to find love)
Pontstraße, Seitenstraße /
Backstreet Café Kittel
s/w-Fotografie auf Agfa-Papier /
b/w photograph on Agfa paper
29,7 × 20,9 cm</p> <p>6 Imi Knoebel, <i>Projektion X</i>, 1972
(Projection X)
40 min, s/w, kein Ton, 4:3 / 40 min, b/w, no sound, 4:3</p> <p>7 Robert Rauschenberg & Susan Weil, <i>Ohne Titel</i>, 1949/50
(Untitled)
Cyanotypie auf Japanpapier /
Cyanotype on Japan paper
240 × 91 cm</p> <p>8 Belkis Ayón, <i>Sin título (Hombre con Sikán en sus manos)</i>, 1993
(Ohne Titel (Mann mit Sikán in seinen Händen) / Untitled (Man with Sikán in his hands))
Collagrafie auf Papier /
Collagraphy on paper
93 × 71,4 cm</p> | <p>9 Belkis Ayón, <i>¿Arrepentida? „Haz que el arrepentimiento sea sincero“</i>, 1993
(Die Reuige? “Aufrichtige Reue zeigen” / Repentant? “Make the repentance sincere”)
Collagrafie auf Papier /
Collagraphy on paper
93,7 × 67,4 cm</p> <p>10 Belkis Ayón, <i>Druckmatrize zu / Printing matrix of ¿Arrepentida?</i>, 1993
94 × 68,5 cm</p> <p>11 Belkis Ayón, <i>Pa' que me quieras por siempre</i>, 1991
(Damit du mich für immer liebst / To make you love me forever)
Collagrafie auf Papier /
Collagraphy on paper
ca. 458 × 219,9 cm</p> <p>12 Christopher Knowles, <i>The Red and Green Space Needle</i>, 1977
(Die rote und grüne Space Needle)
Schreibmaschine auf Papier /
Typewriter on paper
240 × 21,5 cm</p> <p>13 Robert Rauschenberg, <i>Earth Day</i>, 1970
(Tag der Erde)
Lithografie auf Papier / Lithograph on paper
85,1 × 64,1 cm</p> <p>14 Christopher Knowles, <i>Map of the United States</i>, 1979
(Karte der Vereinigten Staaten)
Filzstift auf Papier / Felt-tip on paper
152,4 × 314,9 cm</p> |
|--|--|
- 1-5 Ludwig Forum Aachen
- 6-14 Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

In den Werken im SAMMLUNGSRAUM 2 stehen Körper und Räume in einem dynamischen Austausch: Geopolitisch positioniert oder spirituell bzw. ideologisch gefasst, wird der Körper zum Maßstab persönlicher Kartografien und Projektionen, die von Ein- und Ausschlüssen, Politik und Ökologie zeugen.

Die auf den Collagrafien von BELKIS AYÓN (1967–1999) dargestellten Figuren, Symbole und Rituale sind dem ausschließlich Männern vorbehaltenen, afro-kubanischen Geheimbund Abakuá entlehnt, mit dem sich Ayón zeit ihres Lebens intensiv beschäftigte. Vorstellungen von Synkretismus, also von der Verschmelzung verschiedener Glaubenssysteme, sowie von hierarchischen Machtstrukturen führte sie in ihren persönlichen Bearbeitungen der Abakuá-Mythologien zusammen. Dabei nutzte sie das Verfahren der Collagrafie – eine Drucktechnik, bei der Platten aus collagierten und strukturierten Materialien in mühevoller Kleinarbeit auf eine Kartonmatrize geschichtet werden. *Pa' que me quieras por siempre*, 1991, war ihre bis dato größte Druckgrafik, die sie 1993 auf der Biennale in Venedig zeigte. Um die durch die Druckpresse gegebene Limitation in der Größe zu überwinden, setzte sie die Arbeit aus einzelnen Platten zusammen. Die Matrize der Druckplatte von *¿Arrepentida?*, 1993, ermöglicht einen

Einblick in den Arbeitsprozess der Künstlerin. „In dieser Arbeit ist eine Frau zu sehen, die sich die Haut aufreißt, als Symbol der Spannung zwischen dem, was wir sein wollen, und dem, was wir wirklich sind“, so Belkis Ayón. Im Subtext ihrer Arbeiten kommt immer auch die Ablehnung jeglicher Form von Gewalt, geschlechts- und herkunftsbedingter Ungleichheit oder von Diskriminierung zum Ausdruck.

Mit Dispersionsfarbe und Pinseln produzierte KLAUS PAIER (1945–2009) zwischen 1978 und 1989 um die 50 Wandbilder auf Mauern und Hausfassaden im öffentlichen Raum in Aachen, dabei wurde er häufig von seinem Partner Josef Stöhr begleitet. In der Tradition der klassischen Muralisten in Mexiko reagierte er mit seinen als provokant wahrgenommenen Wandbildern auf gesellschaftliche Missstände: Bereits zehn Jahre vor der Nuklearkatastrophe in Tschernobyl thematisierte er mit *Atomenergie bringt Tod*, 1978 (Geschwister-Scholl-Straße, Aachen), die folgenschweren Auswirkungen eines Supergaus. *Es herrscht immer Krieg in den Fabriken*, 1978 (Eilfschornsteinstraße, Aachen), kommentiert die Arbeitsbedingungen von Fabrikarbeiter*innen. Mit *Arschfick und Gaffer*, 1978 (Pontstraße, Aachen), zeigt er zwei Männer beim Sex während eine Gruppe Schaulustiger das Treiben verfolgt. Er selbst bezeichnete seine Wandbilder als

optische Schreie. In den 1980er Jahren wurden viele seiner Bilder von der Stadtverwaltung entfernt, drei erhaltene Motive stehen inzwischen unter Denkmalschutz.

IMI KNOEBEL (geb. 1940) markiert mit einer temporären Projektion den Außenraum: Sein einzig bekanntes Video *Projektion X*, 1970/71, zeigt ein weißes, hell leuchtendes X, das bei einer nächtlichen Fahrt durch Darmstadt von einem Auto aus auf die Fassaden projiziert wird, ein aufflackerndes Hier und Jetzt, dessen Potenzial für Bedeutung oder Besonderheit schnell wieder von den nächtlichen Straßen verschluckt wird.

Für die lebensgroßen Cyanotypien, die ROBERT RAUSCHENBERG (1925–2008) zwischen 1949 und 1951 mit der Künstlerin SUSAN WEIL (geb. 1930), seiner damaligen Ehefrau, erstellte, wurden Menschen und Gegenstände direkt auf dem Werkgrund ‚abgelichtet‘, wie auch in *Ohne Titel*, 1949/50. Das Arbeiten in Kooperation mit anderen Kunstschaffenden, Kreativen und Handwerker*innen ist prägend für Rauschenberg. Die blau-weißen Fotogramme gehören zu den ersten Arbeiten des Künstlers; sie lieferten ihm eine grundlegende Basis für die *Combines* und Siebdruckarbeiten der Folgejahre. *Earth Day*, 1970, war eine Auftragsarbeit der American Environment Foundation. Es zeigt Aufnahmen

abgeholzter Wälder, Schrottplätze, zerstörtes Land und Fabriken. Der Adler, Wappentier der Vereinigten Staaten, ist ebenso vom Aussterben bedroht wie der Gorilla, der links zu sehen ist. Das Plakat verweist auf den ökologischen Druck und appelliert an die Verantwortung des Menschen gegenüber seiner Umwelt.

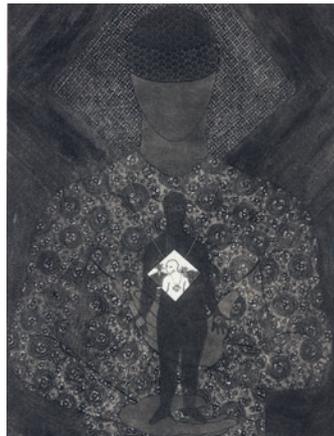
Bei der schmalen, rot-grünen Grafik *Red and Green Space Needle*, 1977, von CHRISTOPHER KNOWLES (geb. 1959) formen ein vom Künstler mit der Schreibmaschine getippter Kurztext gemeinsam mit Textbändern mit dem Buchstaben C und einer Hitliste von Popsongs den weltbekannten Turm der Space Needle, der anlässlich der Weltausstellung von 1962 in Seattle erbaut wurde und als Verkörperung des technologischen Fortschritts gilt. Knowles' ‚Typisierungen‘ zeugen von seiner Beschäftigung mit Wiederholung und Serialität. So gestaltet er zum Beispiel Musik-Charts, in denen Titel und Karrieren je nach populärer oder persönlicher Laune immer wieder neu und in Permutationen angeordnet werden. Auch die *Map of the United States*, 1979, stellt ein Ordnungssystem dar – im Umriss der Landkarte der USA. Grüne und rote Felder erinnern an die Bundesstaaten. Buchstaben, Typologien und Register sind bei Knowles Bausteine von Architektur und Landschaft, die im Gegenzug wiederum Koordinaten bilden für den eigenen Platz in der Welt.



Belkis Ayón, *¿Arrepentida?* „Haz que el arrepentimiento sea sincero“, 1993



Belkis Ayón, Druckmatrize zu / Printing matrix of *¿Arrepentida?*, 1993



Belkis Ayón, *Sin título (Hombre con Sikán en sus manos)*, 1993



Belkis Ayón, *Pa' que me quieras por siempre*, 1991



Imi Knoebel, *Projektion X*, 1972



Robert Rauschenberg & Susan Weil, *Ohne Titel*, 1949/50



Robert Rauschenberg, *Earth Day*, 1970

In COLLECTION ROOM 2, bodies and spaces engage in a dynamic exchange: positioned geopolitically or spiritually and ideologically framed, the body becomes the site of personal cartographies and projections that attest to inclusions and exclusions, politics, and ecology.

The figures, symbols, and rituals depicted in the collagraphs of BELKIS AYÓN (1967–1999) are borrowed from Abakuá, an Afro-Cuban secret society reserved exclusively for men, in which she had a keen interest for most of her life. In her personal adaptations of the Abakuá mythologies, Ayón merges notions of syncretism, the fusion of different systems of belief, and of hierarchical power structures. She used the process of collagraphy—a printing technique for which plates are built from collaged and structured materials layered on a matt board base in painstakingly detailed work. *Pa'que me quieras por siempre*, 1991, was her largest print to date; she showed it at the Biennale in Venice in 1993. To overcome the size limitations set by the printing press, she assembled the work out of multiple plates. The stencil of the printing plate of *¿Arrepentida?*, 1993, affords insights into the artist's working process. "A woman appears in it, tearing her skin as a symbol of the ambivalence between what we want to be and what we really are," says Belkis Ayón. The subtext of her works

is ripe with the rejection of any form of violence, gender and racial inequality, and discrimination.

With wall paint and brushes, KLAUS PAIER (1945–2009) produced some 50 murals on walls and building facades in public space in Aachen from 1978 to 1989, frequently accompanied by his partner Josef Stöhr. In the tradition of the classical muralists in Mexico, his murals which were perceived as provocative, responded to social injustices: ten years before the nuclear catastrophe in Chernobyl, he addressed the severe consequences of a worst-case nuclear accident with *Nuclear power brings death*, 1978 (Geschwister-Scholl-Straße, Aachen); *It's always war in the factories*, 1978 (Eilfschornsteinstraße, Aachen), comments on working conditions in factories; *Butt-fuck and gawkers*, 1978 (Pontstraße, Aachen), shows two men having sex, while a group of gawkers watches the goings-on. He himself called his murals visual screams. In the 1980s, many of his pictures were removed by the municipal administration; three of the motifs that were preserved, however, have in the meantime become registered monuments.

IMI KNOEBEL (b. 1940) marks the outdoor space with a temporary projection: *Projection X*, 1970–71, his sole known video, shows a white, bright X that is projected onto the facades from



Christopher Knowles, *Map of the United States*, 1979



Klaus Paier, *Der große Krieg*, 1980

a car on a night-time drive through Darmstadt, a here and now that flares up briefly: its potential for meaning or distinctiveness lights up for a moment, before being swallowed up again by the dark cityscape.

For the life-size cyanotypes that ROBERT RAUSCHENBERG (1925–2008) made between 1949 and 1951 with the artist SUSAN WEIL (b. 1930), his wife at the time, people and objects were 'copied' directly on the background of the work, as in *Untitled*, 1949–50. Working in cooperation with other artists, creative professionals, and artisans is characteristic for Rauschenberg. These blue and white photograms were among the artist's first works and provided him with a base for his *Combines* and silkscreen works in the following years. *Earth Day*, 1970, was a commission from the American Environment Foundation. It shows photos of logged forests, junkyards, destroyed land, and factories. The bald eagle, the national bird of the United States, is in danger of extinction as is the gorilla on the left. The poster points to ecological pressure and appeals to humanity's responsibility toward the environment.

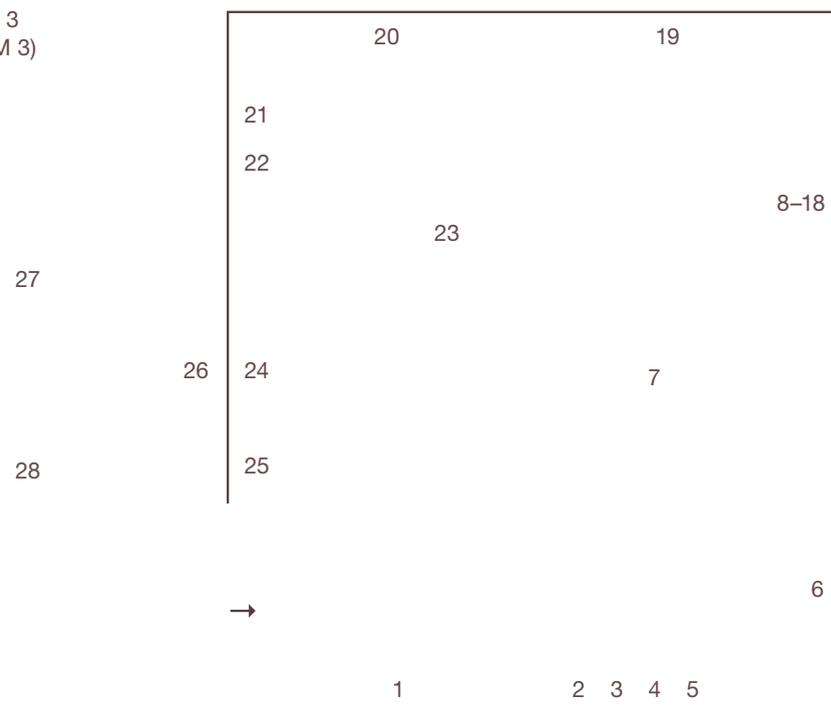
In the narrow, red and green graphic *Red and Green Space Needle*, 1977, by CHRISTOPHER KNOWLES (b. 1959), a short text typed by the



Christopher Knowles, *The Red and Green Space Needle*, 1977

artist on a typewriter together with text ribbons using the letter C and a hit chart of pop songs form the world-famous Space Needle tower, built on the occasion of the 1962 World Fair in Seattle, which symbolizes technological progress. Knowles's 'typings' testify to his engagement with repetition and seriality; in his work, music charts in which titles and careers are constantly being rearranged according to the popular or personal moods keep being reshuffled as permutations. *Map of the United States*, 1979, a schematic map of the country, constitutes another system of ordering. Green and red fields remind of the depiction of states. In Knowles' work, letters, typologies, and registers form building blocks of architectures and landscapes, which in turn also make up the coordinates for one's own place in the world.

SAMMLUNGSRAUM 3
(COLLECTION ROOM 3)



- 1 Ulrike Müller, *Rug (una sola)*, 2022 (Teppich (eine) / Rug (just one))
Wolle, handgewebt in der Werkstatt von / Wool, handwoven in the workshop of Jerónimo und / and Josefina Hernández Ruiz, Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko
260 x 200 cm
- 2 Ulrike Müller, *Petty Cash*, 2019 (Kleingeld)
Monotypie / Monotype
73,7 x 56,5 cm
- 3 Ulrike Müller, *Rag Doll*, 2021 (Lumpenpuppe)
Monotypie und Pochoir auf Papier / Monotype and pochoir on paper
76,2 x 55,86 cm
- 4 Ulrike Müller, *Screen Saver*, 2021 (Bildschirmschoner)
Monotypie und Chine collé auf Papier / Monotype and chine collé on paper
76,2 x 55,86 cm
- 5 Ulrike Müller, *Cottage Industry*, 2021 (Heimindustrie)
Monotypie und Chine collé auf Papier / Monotype and chine collé on paper
76,2 x 55,86 cm

- 6 Ulrike Müller, *Rug (por ahora)*, 2022 (Teppich (fürs Erste) / Rug (for now))
Wolle, handgewebt in der Werkstatt von / Wool, handwoven in the workshop of Jerónimo und / and Josefina Hernández Ruiz, Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko
260 x 420 cm
- 7 Bertram Jesdinsky, *Serie Baukasten! – „Blauer Widder“, „Gelber Vogel“ & „Schlauchtier“*, 1989 (Series Construction Kit – “Blue Ram”, “Yellow Bird” & “Tube Animal”)
Epoxyharz auf Wellpappe, Eisen / Epoxy resin on corrugated cardboard, iron
240 x 200 x 200 cm
- 8 Margit Palme, *Messerscharf*, 2015 (Razor-sharp)
39,6 x 53,3 cm
- 9 Margit Palme, *Maskenfreiheit*, 1984 (Masked license)
39,8 x 53,8 cm
- 10 Margit Palme, *Der Blick*, 2005 (The look)
54 x 39,5 cm
- 11 Margit Palme, *Aus meiner Sicht*, 2006 (From my point of view)
54 x 39,6 cm

- 12 Margit Palme, *Retusche*, 2005 (Retouch)
53 x 40,8 cm
- 13 Margit Palme, *Schlangenübung*, 2015 (Snake exercise)
39 x 53,5 cm
- 14 Margit Palme, *Kokon*, 1994 (Cocoon)
53,5 x 39,5 cm
- 15 Margit Palme, *Quartett zu zweit*, 1979 (Quartet for two)
48,2 x 63,3 cm
- 16 Margit Palme, *Bardame*, 1972 (Barmaid)
38,5 x 52 cm
- 17 Margit Palme, *Auf dem Podest*, 2017 (On the podium)
39,5 x 52,8 cm
- 18 Margit Palme, *Draperie*, 1984 (Drapery)
60,8 x 49,5 cm
- 8–18 Aquatintaradierung auf Büttenpapier / Aquatint and etching on paper
- 19 Carla Accardi, *Ohne Titel*, 1965 (Untitled)
Leinwand, Kunststoffolie (bedruckt) / Canvas, Sicofoil (printed)
104 x 165 cm
- 20 Svetlana Kopystiansky, *Landschaft*, 1988 (Landscape)
Öl und Tempera auf Leinwand / Oil and tempera on canvas
130 x 180 cm
- 21 Svetlana Kopystiansky, *Verpacktes Gemälde*, 1988 (Packed Painting)
Öl und Tempera auf Leinwand und Rucksack / Oil and tempera on canvas and backpack
77 x 48 x 6 cm
- 22 Svetlana Kopystiansky, *Verpackte Geschichte*, 1988 (Packed Story)
Öl und Tempera auf Leinwand und Rucksack / Oil and tempera on canvas and backpack
71 x 57 x 11 cm

- 23 Lygia Clark, *Arquitetura Fantástica (Bicho)*, 1963 (Fantastische Architektur (Kreatur) / Fantastic Architecture (Creature))
aus der Serie / from the series “Bicho”
Aluminium / Aluminum
200 x 300 cm
- 24 Dorothea Rockburne, *Folded Paper with Lines*, 1972 (Gefaltetes Papier mit Linien)
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
76 x 101,8 cm
- 25 Dorothea Rockburne, *3 Tears, 2 Folds*, 1972 (3 Risse, 2 Faltungen)
Papier (weiß, gerissen und gefaltet) / Paper (white, ripped and folded)
48,6 x 71,7 cm
- 26 Peter Young, *Painting No. 2*, 1966 (Gemälde Nr. 2)
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
183 x 366 cm
- 27 Nancy Graves, *Kenya Dromedary*, 1969 (Kenia-Dromedar)
Holz, Stahl, Polyurethan, Tierfell, Wachs, Ölfarbe, Sackleinen / Wood, steel, polyurethane, fur, wax, oil paint, burlap
229 x 305 x 122 cm
- 28 Nancy Graves, *Mongolian Bactrian*, 1969 (Mongolisches Trampeltier)
Holz, Stahl, Polyurethan, Tierfell, Wachs, Ölfarbe, Acrylfarbe, Sackleinen / Wood, steel, polyurethane, fur, wax, oil paint, acrylic, burlap
244 x 320 x 122 cm
- 1, 6 Courtesy Ulrike Müller und / and Galerie MEYER*Kainer, Wien / Vienna
- 2–5 Courtesy Ulrike Müller und / and Bridget Donahue Gallery
- 7, 19–26 Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation
- 8–18 Ludwig Forum Aachen
- 27–28 Dauerleihgabe des Landes Nordrhein-Westfalen / Permanent loan from the State of North Rhine-Westphalia



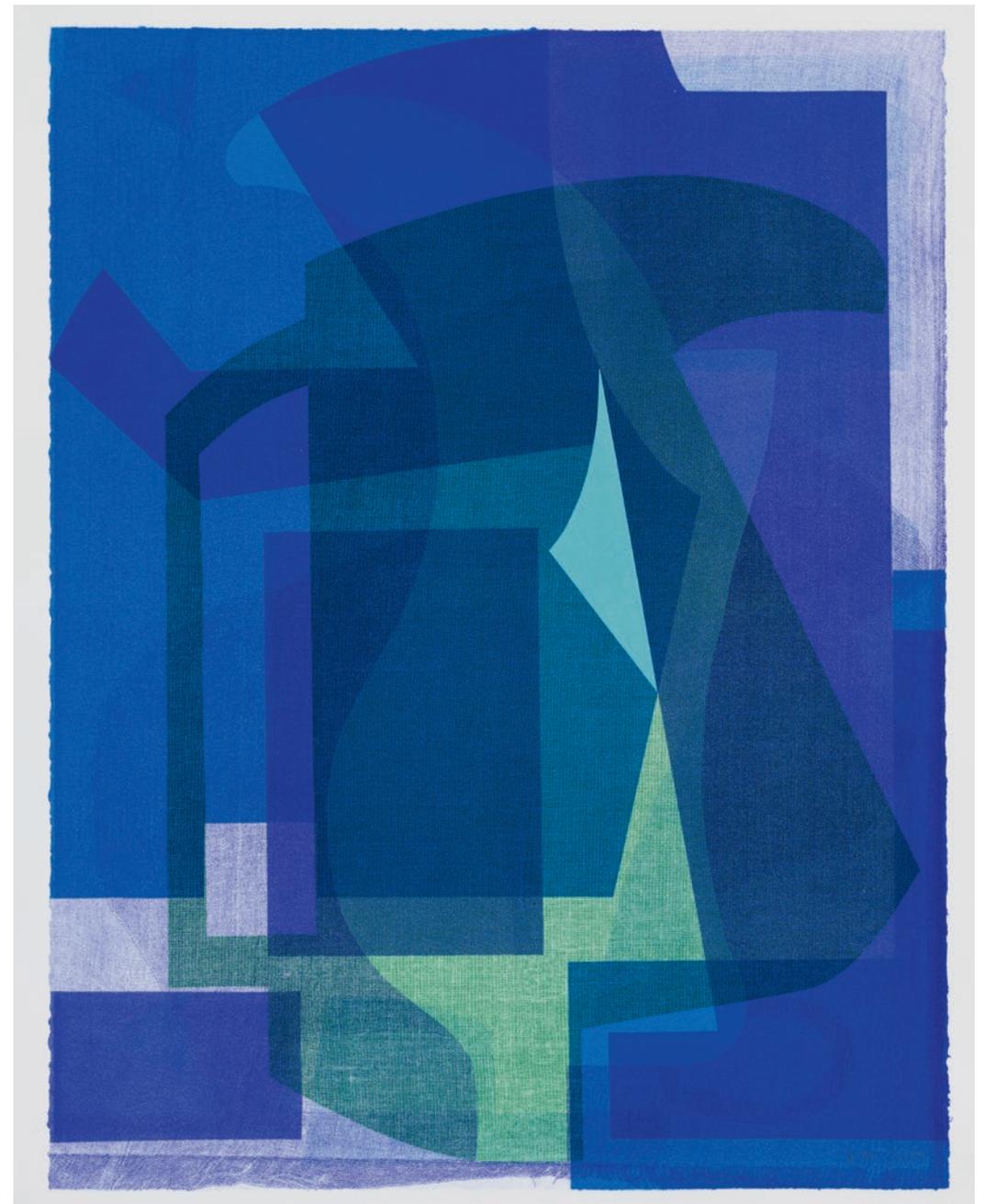
Ulrike Müller, *Rug (por ahora)*, 2022

SAMMLUNGSRAUM 3 der Ausstellung beschäftigt sich mit Materialzuständen und -übersetzungen, mit dem Verhältnis von Fläche und Raum und mit Konstellationen von Prozess und Material: Während Text und Sprache sich hier als Objekte manifestieren, verflachen dreidimensionale Dinge und Körper zu Umrissen oder Schatten. Falten, Weben, Schneiden und Reißen sind einige der Verfahren, die dabei zum Einsatz kommen.

Die Malerin DOROTHEA ROCKBURNE (geb. 1932) stellte sich 1973 die Frage „Wie kann die Zeichnung von sich selbst und nicht von etwas anderem handeln?“ und entwickelte nachfolgend einen eigenen Prozess, mit dem sie die Grenzen traditioneller Zeichenpraxis auslotete. *3 Tears, 2 Folds* und *Folded Paper with Lines*, beide von 1972, zeigen bereits das Interesse an der konzentrierten Auseinandersetzung mit dem Medium Papier, dessen Materialität sie durch einfaches Falten, Auffalten, Reißen und Zusammenfügen analysiert. „Ich habe erkannt, dass ein Stück Papier ein metaphysisches Objekt ist. Man schreibt darauf, man zeichnet darauf, man faltet es“, so Dorothea Rockburne. Entsprechend interessiert sie sich für Papier nicht nur als Untergrund für eine Zeichnung, sondern als aktives Material, dessen inhärente Eigenschaften die Form des Kunstwerks bestimmen.

LYGIA CLARK (1929–1988) gehörte Ende der 1950er Jahre mit Hélio Oiticica zu den Gründungsmitgliedern der brasilianischen Künstler*innengruppe *Neoconcretismo*, die sich auf die konstruktivistische Avantgarde berief und letztere um sensorische, interaktive Momente zu erweitern suchte. In den 1960er Jahren produzierte Clark die Serie der sogenannten *Bichos* (Kreaturen) – um die 70 geometrische faltbare Skulpturen aus Aluminium oder Stahl, mit denen sie Geometrie im Verhältnis zu ihren Betrachter*innen zu aktivieren suchte. Die in der Sammlung Ludwig befindliche Arbeit *Arquitutura Fantástica (Bicho)*, 1963, besteht aus einer Vielzahl von Dreiecken, die an je zwei Seiten mit Scharnieren verbunden sind. Ursprünglich sollten sie benutzt werden, so dass die Besucher*innen die Vielfalt und Instabilität der Kompositionen erfahren und zu einem aktiven Teil des Kunstwerks werden konnten.

SVETLANA KOPYSTIANSKY (geb. 1950) gehörte bis zu ihrer Emigration nach New York im Jahr 1988 in der ehemaligen Sowjetunion zu den regimekritischen Künstler*innen. Dort konnte sie ihre Kunstwerke oft nur im kleinen Kreis klandestiner Appartementsausstellungen zeigen. Im Zentrum ihrer Installationen, Collagen, Zeichnungen, Malereien und Skulpturen steht die Auseinandersetzung mit Sprache und

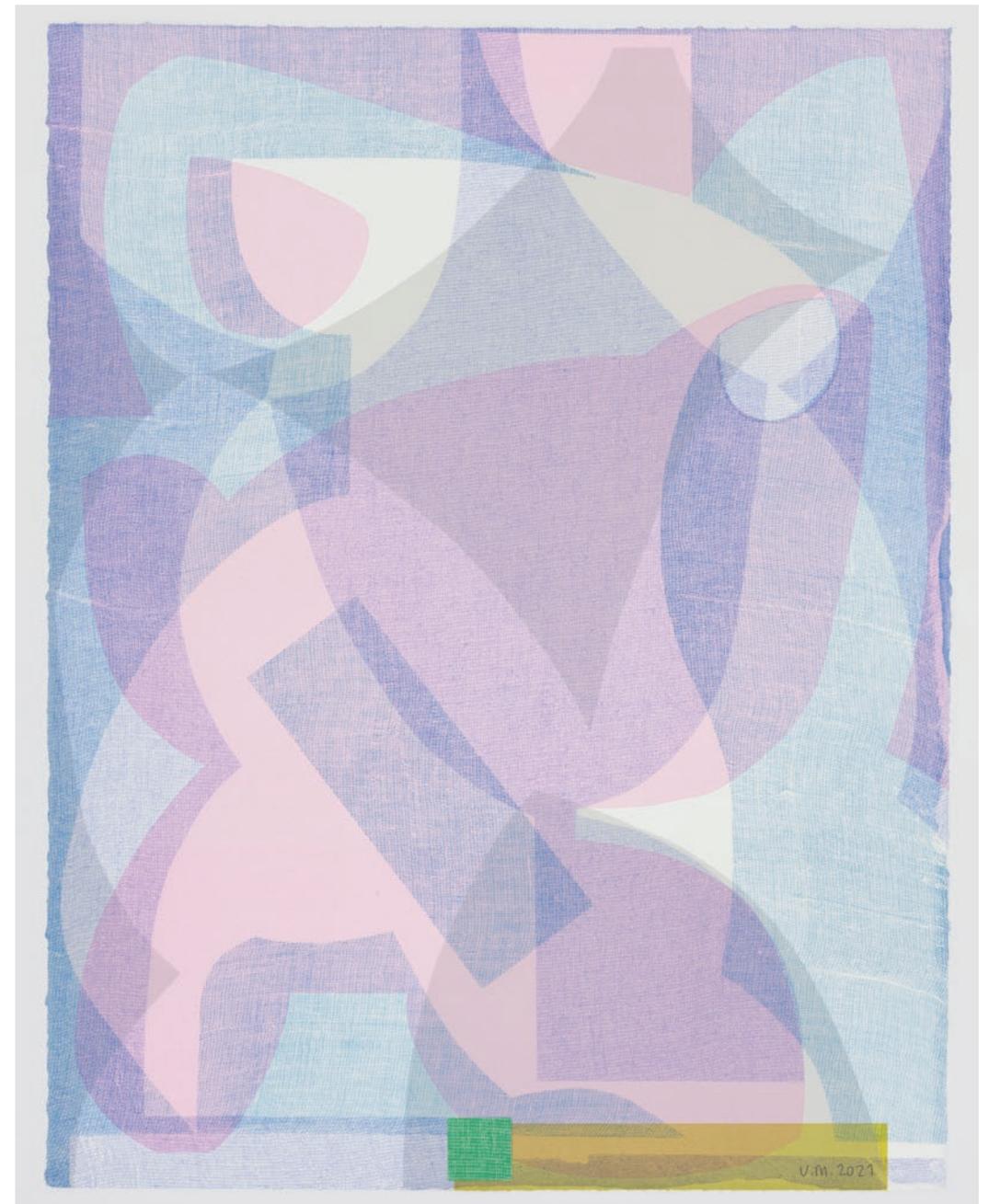


Literatur und deren Übersetzung in Objekte. So ist die Arbeit *Landschaft*, 1988, aus einzelnen Papierstreifen zusammengesetzt, die von Schrift überzogen sind. Für *Verpackte Geschichte* und *Verpacktes Gemälde*, beide aus dem Jahr 1988, hat sie eine handbeschriebene und eine bemalte Leinwand jeweils in farbig gefassten Wanderucksäcken verstaut, die das Tragen der Kunst am Körper suggerieren, zugleich aber nur in Fragmenten rezipierbar sind.

Die italienische Malerin CARLA ACCARDI (1924–2014) gehört in den 1940er Jahren zu den Gründungsmitgliedern der *Gruppo Forma 1*, die sich als Reaktion auf das oppressive faschistische Regime in Italien gründet. Die Gruppe verschreibt sich dem Marxismus und wendet sich der abstrakten Kunst zu. In ihrer Bildsprache setzt sich Accardi mit geometrisch-ornamentalen Formen und einer ausdrucksstarken Farbigkeit auseinander, die sie stetig weiterentwickelt. Anfang der 1960er Jahre beginnt sie, transparenten Kunststoff in ihren Bildern einzusetzen, so auch in der vorliegenden unbetitelten Arbeit. Accardi nutzt hier eine pink grundierte Leinwand als Trägermaterial, darüber legt sie eine transparente Folie, bemalt mit vertikal verlaufenden wellenartigen Formen in einem leuchtenden Rotton. Durch das Zusammenspiel

von Farbe, Form und einem für die Malerei untypischen Material entwickelt die Arbeit eine dynamische Wirkung, die Betrachter*innen aktivieren soll.

Seit den 1950er Jahren erforscht die österreichische Künstlerin MARGIT PALME (geb. 1939) die Aquatinta. „Bei meinen Farbradierungen/ Aquatintas geht es mir vor allem um die Ausgewogenheit der Form, um die Gliederung der Bildfläche und die Einteilung der Farbplatten. Die Aquatinta ist eine Ätzradierung. Es handelt sich dabei um eine alte Tiefdrucktechnik, die heute nur noch selten verwendet wird, da sie sehr material- und zeitaufwendig ist, vor allem, wenn man – so wie ich – mit Farbe arbeitet.“ Die hier versammelten Druckgrafiken sind zwischen 1972 und 2017 entstanden und zeugen von Margit Palmes früher Ausbildung im Modezeichnen. Ihre dem Jugendstil und der Pop Art verwandte Bildsprache arbeitet mit Mitteln der Stilisierung und Verflachung, wobei ihre Kompositionen durch Linien, Farbflächen und die Überlagerung separat gedruckter farbiger Schichten strukturiert wird. Im motivischen Mittelpunkt ihrer Darstellungen steht die Typisierung von Frauen; häufig dienen Redewendungen und Wortspiele als Inspiration für die Illustration von Frauen und Tieren.



Ulrike Müller, *Screen Saver*, 2021

Serie *Baukasten* – „Blauer Widder“, „Gelber Vogel“ & „Schlauchtier“, 1989, gehört zu einer Gruppe von Arbeiten, die BERTRAM JESDINSKY (1960–1992) nach dem ‚Baukastenprinzip‘ aus bunt-glänzenden Kuben und gestauchten Zylindern entwickelt und aus Pappe und Epoxidharz gefertigt hat. Die skurrilen Tiergestalten sind potenziell erweiterbar und durch eine innere Statik miteinander verbunden.

ULRIKE MÜLLER (geb. 1971) hat eine Vielzahl an malerischen und räumlichen Vorgehensweisen entwickelt, mit denen sie ihre Atelierpraxis und öffentliche Präsentations- und Vermittlungsstrategien verschränkt. Bildformate und Materialien aus dem Repertoire der Kunstgeschichte treffen dabei auf solche mit lebensweltlichem und kunsthandwerklichem Bezug und begründen einen Malereibegriff jenseits von Pinsel und Leinwand. Seit 2018 entstehen neben Collagen, Zeichnungen, Teppich- und Emaillearbeiten in Zusammenarbeit mit der Druckerin Marina Ancona Monotypien. Bei dieser malerischsten aller Drucktechniken handelt es sich um ein aus dem 17. Jahrhundert stammendes Einmaldruckverfahren, das Müller mit zwei weiteren Drucktechniken – Pochoir (Schablonendruck) und Chinecollé (eine Art Collagetechnik, bei der dünnes, zuvor bedrucktes Papier auf den Bildträger appliziert wird) – verbindet. „Die Kombination der

drei Techniken bewirkt eine Vielzahl an Schichten, Farben, Figuren und damit eine bildnerische Tiefe, die bei Drucken eher weniger vermutet wird: Man erkennt Pinselstriche; mit Kreide gezogene Rasterlinien; Schablonen, die mal Blumen, mal Kannen, Malerpaletten oder Katzenfüße im Bild auftauchen lassen; Schachbrettmuster und viele weitere abstrakte Formen“, so Nadja Abt in einer Rezension. In *Rug (por ahora)* und *Rug (una sola)*, beide 2022, verbinden und überlagern sich abstrakte Formen mit schematischen Tiersilhouetten, wie auch in manchen Monotypien. Müllers Teppiche werden in einer Weberei in Oaxaca, Mexiko, nach Entwürfen der Künstlerin handgefertigt. In dieser textilen Tradition sind tradierte zapotekische Muster untrennbar mit kolonialen Geschichten verknüpft. Zum Färben der Wolle werden Naturfarben ebenso wie chemische Farbstoffe verwendet, wobei Müller ihre Palette aus den von den Webern verwendeten Tönen und Schattierungen zusammenstellt. Bei mit dem Kunsthandwerk assoziierten Arbeitsweisen gilt ihr Augenmerk immer auch gattungs- und genderspezifischen Hierarchien: „In Teotitlán del Valle, einem zapotekischen Dorf in Mexiko, wo ich die Teppiche seit über zehn Jahren in einem Familienbetrieb nach meinen Entwürfen in Originalgröße anfertigen lasse, da weben traditionell die Männer – die Frauen färben und kümmern sich um das Geschäftliche.“

Die Gemälde des US-Amerikaners PETER YOUNG (geb. 1940) werden kunsthistorisch dem Minimalismus und der Lyrischen Abstraktion zugeordnet. Für *Painting No. 2*, 1966, brachte er auf monochromem Grund ein exaktes Koordinatensystem an. Die Abstände zwischen den einzelnen Linien ergeben sich aus einer mathematischen Zahlenreihe, deren Werte auf den jeweiligen Achsen am Bildrand vermerkt sind. Auf der horizontalen Achse finden sich, ausgehend von der Bildmitte, in beide Richtungen die Zahlen 1, 2, 4, 8, 16, 32 und 64. Diese Folge ergibt sich jeweils aus der Addition der aufgeführten Zahlen mit sich selbst. Auf der vertikalen Achse wird hingegen subtrahiert: Ausgehend von der Zahl 100 am oberen Bildrand werden die Zahlen der horizontalen Reihe vom jeweiligen Ergebnis abgezogen – es ergibt sich von oben nach unten die Folge 100, 99, 97, 93, 85, 69, 37. Ende der 1960er Jahre löste sich Young von der Strenge des Minimalismus und malte unter anderem Visionen, die er unter dem Einfluss von psychedelischen Halluzinogenen erlebt hatte.

Seit 1966 machte NANCY GRAVES (1939–1995) das Kamel zu ihrem Thema; die urtümliche Gestalt, der Ausdruck unerschütterlicher wie würdevoller Ruhe, der wiegende Gang und die Ausdauer trotz unwirtlicher Umgebung faszinierten sie. 1969 wurde Nancy Graves als erster

Künstlerin eine Einzelausstellung im Whitney Museum in New York eingerichtet. Peter Ludwig vereinbarte mit Graves im Anschluss die Herstellung zweier neuer Kamele für die Aachener Sammlung, *Mongolian Bactrian* und *Kenya Dromedary*. Bei den wie ausgestopft wirkenden Tieren handelt es sich um komplexe Artefakte: Das über ein Holz- und Stahlgerüst gezogene Fellkleid der Tiere besteht aus patchworkartig zusammengenähten und eingefärbten Schaf-, Kaninchen- und Ziegenfellen, die Größe der Fellstücke entspricht der Handspanne der Künstlerin. Das grazile und kurzhaarige *Kenia-Dromedar* lässt durch Form, Farbe und Fell seinen Lebensraum in den Wüstengebieten Afrikas erkennen, während die üppigen Zottel und die gebirgsähnlichen Höcker des *Mongolischen Trampeltiers* die Kältesteppe Zentralasiens spiegeln. Das Kamel wird zur Chiffre der beiden Kontinente Asien und Afrika, zugleich zeigt es, dass belebte und unbeliebte Natur formal kongruent sind.



Bertram Jesdinsky, *Serie Baukasten* – „Blauer Widder“, „Gelber Vogel“ & „Schlauchtier“, 1989



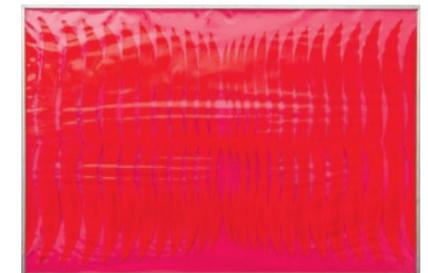
Margit Palme, *Maskenfreiheit*, 1984



Margit Palme, *Messerscharf*, 2015



Margit Palme, *Kokon*, 1994



Carla Accardi, *Ohne Titel*, 1965



Lygia Clark, *Arquitetura Fantástica (Bicho)*, 1963



Dorothea Rockburne, *Folded Paper with Lines*, 1972



Dorothea Rockburne, *3 Tears, 2 Folds*, 1972

COLLECTION ROOM 3 of the exhibition deals with material states and translations, with the relationship between flatness and space, and with constellations of process and material: while text and language are turned into objects, three-dimensional things and bodies flatten into outlines or shadows. Folding, weaving, cutting, and tearing are some of the techniques deployed.

In 1973, the painter DOROTHEA ROCKBURNE (b. 1932) posed the question, “How could drawing be of itself and not about something else?” Consequently, she developed a process of her own with which she explored the limits of traditional drawing practices. *3 Tears, 2 Folds*, and *Folded Paper with Lines*, both 1972, already show her interest in engaging in a concentrated manner with the medium of paper, whose materiality she analyzes through simple folding, unfolding, tearing, and piecing together. “I came to realize that a piece of paper is a metaphysical object. You write on it, you draw on it, you fold it,” Dorothea Rockburne says. Appropriately, she is interested in paper not just as the ground for a drawing but as an active material, its inherent qualities determining the form of the artwork.

At the end of the 1950s, LYGIA CLARK (1929–1988), together with Hélio Oiticica, was among the founding members of the Brazilian artists’

group *Neoconcretismo*; the group invoked the constructivist avant-garde, seeking to expand it to include sensory, interactive moments. In the 1960s, Clark produced the series of so-called *Bichos* [creatures], some 70 geometric, foldable sculptures of aluminum or steel with which she sought to activate geometry in the relationship to her viewers. The work in the Ludwig collection, *Arquitetura Fantástica (Bicho)*, 1963, consists of a large number of triangles that are connected with hinges on two sides. They were originally intended to be handled so that visitors could experience the variability and instability of the compositions, becoming an active part of the artwork.

Until her emigration to New York in 1988, SVETLANA KOPYSTIANSKY (b. 1950) was one of the artists critical of the regime in the former Soviet Union. There, her artworks could often be shown only in small clandestine apartment exhibitions. At the center of her installations, collages, drawings, paintings, and sculptures, is the engagement with language and literature and its translation into objects—for instance, the work *Landscape*, 1988, composed of individual strips of paper covered with writing. For *Packed Story*, 1988 and *Packed Painting*, 1988, she put one hand-written canvas and one painted canvas each into colorful backpacks, so that



Svetlana Kopystiansky, *Verpackte Geschichte*, 1988



Svetlana Kopystiansky, *Verpacktes Gemälde*, 1988



Svetlana Kopystiansky, *Landschaft*, 1988

they suggest being worn on the body; at the same time, however, they can only be perceived in fragments.

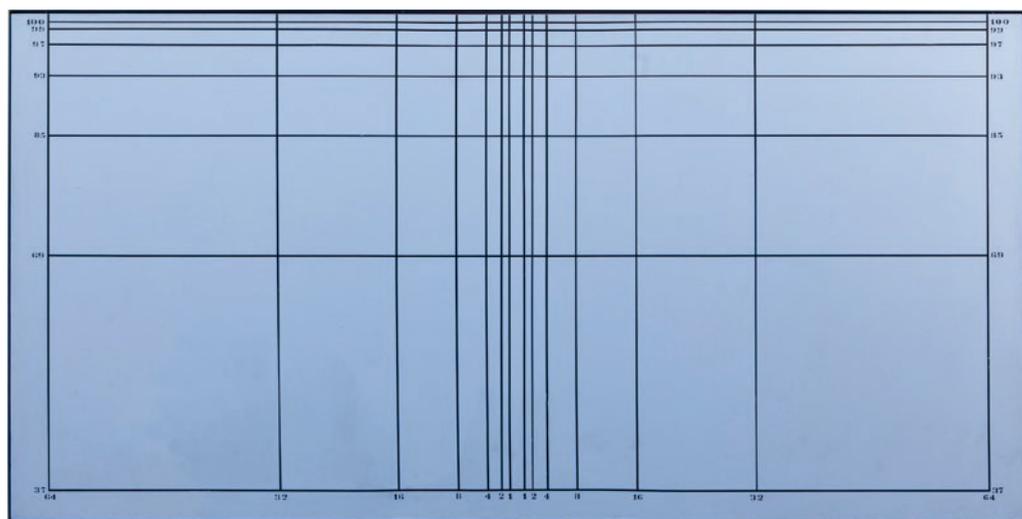
The Italian painter CARLA ACCARDI (1924–2014) was among the founding members of the *Gruppo Forma 1* in the 1940s; the group was founded in response to the oppressive Fascist regime in Italy. The group was dedicated to Marxism and turned to abstract art. In her visual language, Accardi deployed geometric-ornamental forms and an expressive colorfulness, which she continuously developed. In the early 1960s, she began to use transparent plastic sheets in her paintings, as she does in this untitled work. Here, Accardi uses a pink primed canvas as her backing material; on top of it she places a transparent foil, painted with vertical wave-like forms in a vibrant red. Through the interplay of color, form, and a material atypical for painting, the work develops a dynamic effect intended to activate viewers.

Since the 1950s, the Austrian artist MARGIT PALME (b. 1939) has been investigating aquatinta: “In my color etchings/aquatints I am above all concerned with the balance of form, with the organization of the picture plane, and the disposition of the color plates. The aquatinta is an etching. This is an old intaglio printing technique very rarely used today because it is

very material- and time-consuming, particularly if you work in color as I do.” The prints collected here were created between 1972 and 2017; they attest to Palme’s early training in fashion drawing. Palme’s visual language, which relates to Jugendstil and Pop Art, works with the strategies of stylization and flattening; in so doing, her compositions are structured by lines, color planes, and the overlapping of separately printed color layers. The principal motif of her pictures is the typification of women; frequently idioms and word plays serve as inspirations for the illustration of women as well as animals.

Serie Baukasten—“Blauer Widder,” “Gelber Vogel” & “Schlauchtier,” 1989, by BERTRAM JESDINSKY (1960–1992) is part of a group of works that the artist developed, applying the ‘modular principle,’ made of colorful, shiny cubes and compressed cylinders, and fabricated out of cardboard and epoxy resin. The enlarged, whimsical animal forms can potentially be expanded and connected with each other using an internal structure.

ULRIKE MÜLLER (b. 1971) has developed a variety of painterly and spatial strategies with which she has crossed over between her own production context in the studio and public exhibition and education formats. In the process,



Peter Young, *Painting No. 2*, 1966

forms and materials from the repertoire of art history encounter references drawn from daily life and the so-called applied arts, establishing a notion of painting beyond brush and canvas. Since 2018, besides collages, drawings, rugs and enamel paintings, she has been working on monotypes with the printer Marina Ancona. This most painterly of all printing techniques is a unique-print method that originates in the seventeenth century. Müller combines it with two other printing techniques: pochoir (stencil printing) and chine-collé (a type of collage technique in which thin, previously printed paper is applied to the picture support). “The combination of the three techniques generates a great number of layers, colors, figures, and thus a pictorial depth that one does not really expect to encounter in prints: you recognize brushstrokes; grid lines drawn with chalk; stencils that insert flowers, or jugs, or painter’s palettes, or cat feet into the picture; checker patterns, and many other abstract forms,” Nadja Abt wrote in a review. In *Rug (por ahora)*, and *Rug (una sola)*, both 2022, abstract forms connect and overlap with schematic animal silhouettes, as they do in some of the monotypes. Müller’s carpets are made by hand in a weaving workshop in Oaxaca, Mexico, based on the artist’s drafts. In this textile tradition, the Zapotec patterns which have been handed down are

inextricably linked with colonial histories. Both natural and chemical dyes are used for the wool, and Müller compiles her palette from the colors and hues used by the weavers. When working with artisanal methods, she always also pays attention to genre- and gender-specific hierarchies: “In Teotitlán del Valle, the Zapotec village in Mexico, where a family-based workshop has been producing rugs based on my full-scale drafts, men are traditionally the weavers—women do the dyeing and take care of the business side.”

The paintings of the U.S. American PETER YOUNG (b. 1940) are art historically grouped with the artistic tendencies of Minimalism and Lyrical Abstraction. In *Painting No. 2*, 1966, he painted an exact coordinate system on a monochrome surface. The distances between the individual lines are derived from a certain mathematical numerical sequence, the values of which are noted on the respective axes along the edges of the painting. On the horizontal axis, starting at the center of the image, the numbers 1, 2, 4, 8, 16, 32 and 64 can be found going in both directions. This sequence results from the addition of the numbers referred to themselves. On the vertical axis, on the other hand, the numbers are subject to subtraction: Starting from the number 100 at the top, the numbers from the



Nancy Graves, *Kenya Dromedary*, 1969



Nancy Graves, *Mongolian Bactrian*, 1969

horizontal sequence are subtracted from each respective result—resulting, from top to bottom, in the sequence 100, 99, 97, 93, 85, 69, 37. By the end of the 1960s, Young had already broken with the rigor of Minimalism and primarily painted visions that he had experienced under the influence of psychedelic hallucinogens.

From 1966 onwards, NANCY GRAVES (1939–1995) made the camel her subject; its primeval shape, expression of imperturbable and stately calm, swaying walk, and stamina despite inhospitable surroundings fascinated her. In 1969, Nancy Graves became the first female artist to have a solo exhibition at the Whitney Museum. Subsequently, Peter Ludwig commissioned Graves to create two new camels for the Aachen collection, *Mongolian Bactrian* and *Kenya Dromedary*. These animals, which appear to be stuffed, are complex artifacts: the animals’ coats, pulled over a frame of wood and steel, consist of hides of sheep, rabbits, and goats, dyed and sewn together in patchwork; the size of the pieces of hide is that of the artist’s hand span. Through its form, color, and hide, the habitat and landscape of the desert terrain of Africa are evoked in the graceful and short-haired *Kenya Dromedary*, while the luxuriant shaggy hair and mountain-like humps of the *Mongolian Bactrian* reflect the tundra of Central Asia. The

camel becomes a symbol of the two continents Asia and Africa. At the same time, it shows that animate and inanimate nature are formally congruent.

Wenngleich ihr Werk nur selten die Gestalt von Farbe auf Leinwand annimmt, ist Ulrike Müller der Malerei verpflichtet. Bekannt ist sie dafür, in Zeichnungen und Emaillbildern sowie in Grafiken und Webteppichen das Vermächtnis der Abstraktion des frühen 20. Jahrhunderts, deren reichlich vorhandene Leerstellen und Sackgassen, Kehrseiten und Sonderfälle aufzugreifen. Weniger Beachtung fanden ihre Wandgemälde, die häufig ganz im Wortsinn als Hintergründe jener Refigurationen der Abstraktion dienen. Dünne Schichten nur, doch monumental in der Ausdehnung beschwören sie das Komplement des modernistischen Strebens nach einer Universalsprache herauf: das Verlangen, die Grenzen des Einzelwerks zu überschreiten und neue Breitenwirksamkeit zu entfalten oder im Feld des Sozialen aufzugehen¹. Lange nach den Melodramen, die sich um die utopischen Zielsetzungen und totalitären Verwirklichungen dieser Projekte abgespielt haben, lange nach der Hochphase der „relationalen Ästhetik“ und weiteren aus der Verlegenheit geborenen Versuchen, die Bindung ans Soziale wiederzubeleben: Welche Art von Gesellschaftlichkeit ist in der Malerei noch aufgehoben? Gibt, wer sich ihr verschreibt, das soziale Feld preis – oder könnte gerade die Malerei kraft der „sinistren Promiskuität“, die ihr besonderer Autonomiestatus gewährt, neue Spielarten von Beziehung erzeugen?²

„Ich bin der Ansicht, dass vielerlei zwischen den Dingen geschieht, und hier finde ich eines der Mittel, mit denen ich das Publikumsinteresse wecken möchte.“³ Bei einem im Jahr 2014 bei Callicoon Fine Arts in New York entstandenen Wandbild bedeckte eine Schicht plan aufgetragener, unmodulierter grauer Farbe die Wände der engen Räumlichkeiten. Der Verlauf der Farbkante dieser Fläche, die nahe dem verglasten Galerieeingang zu einer Seite hin spitz zulief, vollzog das schräg einfallende Licht nach. Die warme Hintergrundfarbe ließ zudem ein freiliegendes Rohrleitungssystem optisch hervortreten. Die nun sichtbar gewordenen Vorrichtungen und die im Winkel von 45 Grad verlaufende Schräge der Farbkante brachen sich in den verschiedenartig geneigten Diagonalen, Bogen und Schwüngen der Emaillbilder, die auf dem Wandgemälde angeordnet waren. Wie ein Bindegewebe hielt dieses die Bildgruppe zusammen, wirkte der Vereinzelung entgegen, die den Werken von der üblichen Nacktheit der Wände auferlegt würde, und ließ prismatisch formale Bezüge zwischen den Arbeiten aufscheinen. Bei anderen Wandgemälden kommt eine ähnliche Rolle den monochromen Farbfeldern zu – im mumok in Wien war es ein Blassrosa, das subtil in Weiß überging; Braun auf der Whitney-Biennale; helles Gelb im New Museum; Beige auf der Biennale von Venedig; ein cremiges Violett am Moore College –, welche die koloristischen Beziehungen innerhalb der Werke verschieben, die auf ihnen angebracht sind. Andere spielen mit optischen Effekten: 2016 bei Callicoon zog sich, ausgehend vom bemalten Fußboden, ein breiter grauer Keil je nach Betrachtungsstandpunkt entweder nahtlos oder in Brüchen über die Galeriewände. Malerei fungiert hier als Medium des Austauschs und der Verschränkung der Werke untereinander sowie mit ihrem architektonischen Rahmen.

Müllers Wandgemälde haben kaum etwas mit den phänomenologisch oder institutionskritisch motivierten Interventionen der 1960er und 1970er Jahre gemein, die auf einer strikten Ablehnung der Malerei und ihrer Grundprobleme basierten. Und obgleich sie die Neutralität des Ausstellungsraums auf gebührende Weise unterminieren, ist das kritische

Potenzial von Müllers Werk andernorts zu suchen. Trotz alledem sind ihre Arbeiten kein bloßes Dekor – auch wenn sie, wie Blinky Palermos *Wandmalerei*, dem Thema Dekoration durchaus Dringlichkeit verleihen. Müllers erstes großes Wandbild, ein monumentales Fragezeichen, das sich im Brooklyn Museum über vier Etagen erstreckte, deutet auf den gesellschaftlichen Horizont ihrer Interventionen hin. Das dunkelrote Gemälde verbindet individuelle Beiträge zur Arbeit *Herstory Inventory: 100 Feminist Drawings by 100 Artists*, 2012, es verklammert die Einreichungen auf Müllers Aufforderung, eine in den Lesbian Herstory Archives vorgefundene Inventarliste von T-Shirts zu verbildlichen. Das Fragezeichen war von keinem Blickpunkt vollständig sichtbar; es existierte nur als Abfolge abstrakter Formen, die im Modus der Frage einen gemeinsamen, doch fragmentierten Raum absteckten. Zwar lassen Müllers spätere Wandgemälde diesen kooperativen Ansatz hinter sich, doch nehmen sie das Element des Sozialen auf dem Wege ihrer Produktion und Materialität in sich auf. Denn letztlich wurden sie nicht von Müllers Hand gemalt. Im üblichen Ausstellungskreislauf werden zunächst Nägel entfernt, Löcher ausgebessert und neue Farbschichten – meist in Weiß – aufgetragen. Die Wandgemälde machen sich dieses Vorgehen für eine Art delegierter Kooperation zunutze. Die Matrix des Heteronormen, die diesen Gemälden zugrundeliegt, äußert sich zudem in der Verwendung der Markenbezeichnungen, welche die bereits genannten Farben im Katalog des Herstellers Benjamin Moore tragen: Classic Gray, Malted Milk, Gray Horse, Otter Brown, Sulfur Yellow, Mighty Aphrodite. Diese Vermittlungsebenen und Matrizen beschränken sich nicht auf die Wandgemälde, sondern erstrecken sich auf Müllers gesamte künstlerische Praxis, vom Schablonenverfahren, auf das viele Motive zurückgehen, bis hin zur im Handel erhältlichen limitierten Palette von Glasritze, die Müller in ihren Emaillbildern verarbeitet. In den Wandgemälden materialisiert sich das soziale Geflecht, in welches das Künstleratelier als Produktionsstätte eingebunden ist.

Das Modell für diese Form von Gesellschaftlichkeit – konstitutiv, doch zugleich ganz und gar willkürlich – bildet die Sprache selbst. Auf die grundsätzliche Bedeutungsgeladenheit des Ausstellungsraums weist Müller in der frühen Serie *Curiosity (Drawings)*, 2005–06, hin, 51 Bleistift- und Sprühfarbenbilder, in denen das Formenvokabular angelegt ist, das ihre künstlerische Praxis bis heute prägt. Die Zeichnungen wurden jeweils mit einem Vers aus Mina Loys Gedicht *Lunar Baedeker*, 1923, betitelt; die Gruppierung der Werke ergibt sich aus poetischen Strukturen. Das Stilmittel des Enjambements in Loys Dichtung, in der lediglich Gedankenstriche, Auslassungspunkte und Anführungszeichen verwendet werden, wird zum sequenziellen Prinzip. Darüber hinaus werden die Arbeiten der Serie, an eine Gedichtstrophe erinnernd, zu vier ungleichmäßigen linksbündigen Reihen angeordnet. Jede Zeichnung steht für einen einzelnen Buchstaben, womit der Gedichttitel und die darauf folgende erste Strophe – „A silver Lucifer / serves / cocaine in cornucopia“ – ausbuchstabiert werden. Zwischen Buchstabe und Vers oszillierend, zeigt die Serie einen poetischen Referenten an, destabilisiert dabei jedoch ihren Bezugsmaßstab. Müllers erste Serie von Emaillbildern, *Fever 103*, 2010, wird auf ähnliche Weise in ein Verhältnis zu den 18 Strophen des gleichnamigen, 1962 entstandenen Gedichts Sylvia Plaths gesetzt. Gewiss hängt die Wirklichkeit dieser poetischen Bezüge von der gesellschaftlichen Zirkulation des Werks ab, von den Konventionen, die seine Präsentation und Beschreibung regeln. Doch dazwischen leisten die Mechanismen der Poesie die gründlichste Ordnungsarbeit: Sie liefern Titel, begrenzen Serialität und gestalten räumliche Aufteilung. Poesie komponiert diese Beziehungen auf präzise Weise, doch folgt sie dabei ihrer eigenen, autonomen Logik.

Müller fordert uns dazu auf, den Ausstellungsraum als aktives und gemeinschaftliches Feld zu lesen, in dem Bedeutung über die einzelnen Werke verteilt ist. Indem sie die nackte Wand als große Mallarmésche Buchseite begreift, erinnert sie uns an den grundlosen Grund des Gesellschaftlichen, die fundamentale Kontingenz, die unser kollektives Dasein in Form von Sprache gewährleistet.⁴ Die Wandgemälde legen in Farbe offen, was im Dazwischen der Malerei schon zugange ist. Wie ein zu gliedernder Satz wird die Gesellschaftlichkeit der Malerei ins Blickfeld gerückt – wobei das angesprochene Publikum eine offene, ja rhetorische Frage bleibt.

Erstmals veröffentlicht in: *Kunstpreis der Böttcherstraße 2020*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 2020, S. 96–102.

1 Zum Vermächtnis dieses Projekts vgl. *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, hrsg. von Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor und Seth McCormick, Durham 2009.

2 Die Formulierung stammt aus Filippo Tommaso Marinettis *Futuristischem Manifest* von 1909. Vgl. dazu die Besprechung zur „Promiskuität“ der Kunst in Amy Knight Powell: *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York 2012, S. 12.

3 Ulrike Müller – Why I Paint, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/october/17/ulrike-muller-why-i-paint> [1.7.2020].

4 Zu diesem Aspekt der Lyrik Stéphane Mallarmés vgl. Trevor Stark: *Total Expansion of the Letter: Avant-Garde Art and Language after Mallarmé*, Cambridge 2020.

IN / BETWEEN / PAINTING

Jenevive Nykolak

If Ulrike Müller's work only rarely takes the form of paint applied to canvas, she is nevertheless involved with painting. In her drawings and enamels, as well as her prints and woven rugs, Müller is known for taking up the legacies of early twentieth-century abstraction and its abounding lacunae, cul-de-sacs, undersides, and outliers. Less remarked upon are the wall paintings that serve, quite literally, as the frequent backdrop for this refiguration of abstraction. In thin layers but architectural in scale, the wall paintings conjure up the obverse of the modernist search for a universal language: the desire to transcend the boundaries of the individual work of art and to summon new collective audiences or otherwise dissolve into the social field.¹ Long after the melodrama of the utopian aspirations and totalitarian conclusions of such projects, long after the efflorescence of 'relational aesthetics' and other stopgap rejuvenations of the social bond, what kind of sociality can painting sustain? Does getting involved with painting mean giving up on this social field—or might painting kindle new forms of relation through the 'sinister promiscuity' that its peculiar autonomy affords?²

'I think that a lot happens between things, and it is one of the ways in which I hope to rope in my viewers.'³ In a 2014 wall painting realized at Callicoon Fine Arts in New York, a coat of flat, unmodulated gray paint covered the walls of the narrow space. Tapering sharply on one side near the gallery's glassed-in entrance, the edge of the painting mimicked the slant of light filtering in. The warm color also threw a network of exposed pipes into relief. The newly-visible fittings and the forty-five-degree angle of the slope were refracted across the variously pitched diagonals, arcs, and curves cloistered within the enamels hung across the surface of the painting. As a connective tissue, the wall painting drew the grouping together, countering the isolation imposed by the wall's customary blankness and brokering prismatic formal exchanges across the works. In other wall paintings, a similar role is performed by monochrome fields—pastel pink fading delicately into white at mumok in Vienna, brown at the Whitney Biennial, bright yellow at the New Museum, beige at the Venice Biennale, a frothy purple at Moore College—that inflect the color relationships within the works installed on their surface. Others trade in perceptual effects: at Callicoon in 2016, a broad gray wedge tilted up from the painted floor, either resolving seamlessly or stuttering across the interior walls, depending upon the viewer's position. Painting acts as a medium of exchange and intermingling between and across the works and their architectural frame.

Müller's wall paintings have very little in common with either the phenomenological or institutional interventions of the 1960s and 1970s, which were premised on a neat rejection of painting and its problems. And if they duly undermine the neutrality of the gallery, the critical force of her work lies elsewhere. They are not, for all that, mere décor—although, like Blinky Palermo's *Wandmalerei*, they press squarely upon the question of decoration. Müller's first major wall painting, a monumental question mark unwinding across four floors of the Brooklyn Museum, suggests the social horizon of these interventions. The deep red painting connects the individual contributions to *Herstory Inventory: 100 Feminist Drawings by 100 Artists*, 2012, joining together the responses to Müller's prompt to illustrate a list of T-shirts found at the Lesbian Herstory Archives. Nowhere fully present, the punctuation mark existed only as a series of abstract shapes marking out a shared

but fragmented space in the interrogative mood. Although Müller's subsequent wall paintings shift away from this collaborative approach, they register the social through their very production and materiality. It is not, after all, Müller's hand that paints. Nails are removed, holes are patched up, and a new coat of paint, probably white, is applied in the customary flow of exhibitions: the wall paintings harness these procedures in a kind of delegated collaboration. The heteronomous matrix underlying these paintings is further signaled by the proprietary titles given to the paint colors already described in the Benjamin Moore portfolio: Classic Gray, Malted Milk, Gray Horse, Otter Brown, Sulfur Yellow, Mighty Aphrodite. Such mediations and matrices are not limited to the wall paintings, but extend throughout Müller's practice, from the traced derivation of many of her motifs to the limited, commercially-available palette of glass frit used in her enamels. The wall paintings materialize the social mesh of the studio and its adjuncts.

The model for such a form of sociality—constitutive but also utterly contingent—is language itself. The fundamental semanticity of the exhibition space is proposed by Müller's early *Curiosity (Drawings)*, 2005–06, a series of fifty-one pencil and spray-paint compositions, which initiated the formal vocabulary that continues to distinguish her studio practice. Each drawing is titled after a line from Mina Loy's poem *Lunar Baedeker*, 1923, parceling the seriality of the drawings according to poetic structure. The enjambment of Loy's verse, which employs only dashes, ellipses, and quotation marks, becomes a sequential principle. The series is, moreover, arranged into four irregular, left-justified rows, resembling a poetic strophe. Each drawing stands in for a single letter spelling out the poem's title followed by its first stanza, 'A silver Lucifer / serves / cocaine in cornucopia.' Telescoping between letter and line, the series signals a poetic referent, but destabilizes the scale of its correspondence. Müller's first series of enamels, *Fever 103*, 2010, is similarly correlated to the eighteen stanzas of Sylvia Plath's eponymous 1962 poem. The actuality of these poetic references depends, of course, on the social circulation of the work, the conventions that govern its display and description. But the machinery of poetry does its most profound ordering in between: it provides titles, delimits seriality, and patterns spatial distribution. Poetry composes these relations precisely, but according to its own sovereign logic.

Müller demands that we read the exhibition space as an active and shared field that structures the distribution of meaning across individual works. Taking the empty wall as some great Mallarméan page, she reminds us of the groundless grounding of the social, the fundamental contingency that underwrites our collective being in the form of language.⁴ The wall paintings disclose, colorfully, what is already at work in between painting. Becoming like a sentence to parse, painting's sociality is brought into view—the viewing public addressed remains an open, even rhetorical, question.

First published in: *Kunstpreis der Böttcherstraße 2020*, exhib. cat., Kunsthalle Bremen 2020, pp. 96–102.

1 On the legacies of this project, see *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, ed. by Beth Hinderliter, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor, and Seth McCormick, Durham 2009.

2 This phrase is from Filippo Tommaso Marinetti's 1909 *Manifesto of Futurism*. See the discussion of art's 'promiscuity' on these terms in Amy Knight Powell: *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York 2012, p. 12.

3 Ulrike Müller – Why I Paint, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/october/17/ulrike-muller-why-i-paint> [July 1, 2020].

4 This aspect of Stéphane Mallarmé's poetics is considered in Trevor Stark: *Total Expansion of the Letter: Avant-Garde Art and Language after Mallarmé*, Cambridge 2020.

ULRIKE MÜLLER	Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (Selection)	Columns, New York (USA)	J.P. Morgan Chase, New York (USA)
*1971 in Brixlegg, Tirol (AT)		2013 <i>Descartes' Daughters</i> , Swiss Institute, New York (USA)	Phileas – Fund for Contemporary Art, Wien / Vienna (USA)
Lebt und arbeitet / lives and works in New York (USA)	2023 <i>Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction</i> , kuratiert von / curated by Lynne Cooke, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (USA)	2012 <i>Herstory Inventory: 100 Feminist Drawings by 100 Artists</i> , kuratiert von / curated by Ulrike Müller, Brooklyn Museum, New York (USA) und / and Kunsthaus Bregenz (AT)	Lumber Room, Portland (USA) Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (USA) JoAnna Gonzalez Hickey Collection, New York (USA)
Ausbildung / Education	2022 <i>Das Tier in Dir – Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung</i> , mumok, Wien / Vienna (AT)	<i>Rosa Arbeit auf goldener Strasse</i> , xhibit, Wien / Vienna (AT)	Tiroler Landesmuseen, Innsbruck (AT) MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien / Vienna (AT)
1996 Akademie der Bildenden Künste, Wien / Academy of Fine Arts, Vienna (AT)	<i>Evidence</i> , Mercer Union, Toronto (CAN)	2011 <i>Dance/Draw</i> , ICA Boston (USA)	
2003 Whitney Independent Study Program, New York (USA)	<i>Women in Print: Recent Acquisitions</i> , The Cleveland Museum of Art, Cleveland (USA)	<i>Agitated Histories</i> , Contemporary Museum, Baltimore (USA)	
Einzel- und Duo-Ausstellungen (Auswahl) / Solo and Duo Exhibitions (Selection)	2021 <i>Disrupting the Canon</i> , kuratiert von / curated by Amelie von Wedel und / and Pernilla Holmes, The Arts Club London (GB)	Publikationen (Auswahl) / Publications (Selection)	
2023 <i>In Pieces</i> , Galerie im Traklhaus, Salzburg (AT)	2020 <i>Kunstpreis der Böttcherstraße</i> , Kunsthalle Bremen, Bremen (DE)	2017 <i>Ulrike Müller und Manuela Ammer: Always, Always, Others</i> . Wien / Vienna, mumok – Museum Moderner Kunst und / and Brooklyn: Dancing Foxes Press	
<i>For Now</i> , Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna (AT)	2019 <i>Der Hausfreund</i> , Österreichisches Kulturforum Berlin, Berlin (DE), Kunstakademie, Wien / Vienna (AT)	2014 <i>Herstory Inventory: 100 Feminist Drawings by 100 Artists</i> . Brooklyn, NY: Dancing Foxes Press	
2022 <i>On Edge</i> , Vielmetter Gallery, Los Angeles (USA)	<i>Straying from the Line</i> , Schinkel Pavillon, Berlin (DE)	2012 <i>Ulrike Müller: Franza, Fever 103 and Quilts</i> . Brooklyn, NY: Dancing Foxes Press	
2021 <i>Moving Parts</i> , Callicoon Fine Arts, New York (USA)	<i>May you live in interesting times</i> , 58. Venedig Biennale / 58 th Venice Biennale, kuratiert von / curated by Ralph Rugoff (IT)	2006 <i>Work the Room. A Handbook on Performance Strategies</i> . Berlin: OE & b_books	
2020 <i>Ulrike Müller and Rochelle Feinstein</i> , Callicoon Fine Arts, New York (USA)	2018 <i>The Carnegie International</i> , Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (USA)	2005 <i>Every little bit helps, Ulrike Müller: Two Audio Works</i> . Frankfurt/Main: Revolver Books	
<i>The Conference of the Animals</i> (mit / with Amy Zion), Queens Museum, New York (USA)	2017 <i>Trigger: Gender as a Tool and a Weapon</i> , New Museum, New York (USA)	2001 <i>Gruppe JUP (Jane Heiss, Ulrike Müller, Patricia Reschenbach): SituationistInnen und andere</i> . Berlin: b_books	
2019 <i>Or Both</i> , kuratiert von / curated by Mia Locks, The Galleries at Moore, Moore College of Art & Design, Philadelphia (USA)	<i>The Whitney Biennial</i> , The Whitney Museum of American Art, New York (USA)	Preise, Auszeichnungen und Residencies (Auswahl) / Awards, Fellowships and Residencies (Selection)	
<i>Container Contained</i> , Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna (AT)	2016 <i>Invisible Adversaries</i> , Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (USA)	2020 Kunstpreis der Böttcherstraße / Prize of the Böttcherstraße	
<i>The Walls Do Not Fall</i> , Rodeo, London (GB)	<i>Blackness in Abstraction</i> , kuratiert von / curated by Adrienne Edwards, Pace Gallery, New York (USA)	2011 Astraea Lesbian Foundation for Justice, Visual Arts Fund Award	
2018 <i>Ulrike Müller. Container</i> , kuratiert von / curated by Eva Birkenstock, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (DE)	<i>Painting 2.0: Expression in the Information Age</i> , mumok – Museum Moderner Kunst, Wien / Vienna (AT)	2010 Printed Matter Award for Artists	
2016 <i>And Then Some</i> , Callicoon Fine Arts, New York (USA)	<i>Standard Forms</i> , Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (USA)	Sammlungen / Collections	
2015 <i>Ulrike Müller: The old expressions are with us always and there are always others</i> , kuratiert von / curated by Manuela Ammer, mumok, Wien / Vienna (AT)	2015 <i>Painting 2.0: Expression in the Information Age</i> , Museum Brandhorst, München (DE)	The Cleveland Museum of Art, Cleveland (USA) The Museum of Modern Art, New York (USA) Kunsthalle Bremen, Bremen (DE) mumok – Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien / Vienna (AT) Heidi Horten Museum, Wien / Vienna (AT) Österreichische Nationalbank, Wien / Vienna (AT) Österreichische Post AG, Wien / Vienna (AT) Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson (USA)	
2014 <i>Ulrike Müller</i> , kuratiert von / curated by Christian Kravagna und / and Hedwig Saxenhuber, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt (AT)	<i>Always, Always, Others</i> , kuratiert von / curated by Ulrike Müller und / and Manuela Ammer, mumok, Wien / Vienna (AT)		
<i>WEATHER</i> , Callicoon Fine Arts, New York (USA)	<i>Pretty Raw: After and Around Helen Frankenthaler</i> , The Rose Art Museum, Waltham (USA)		
2010 <i>Fever 103, Franza, and Quilts</i> , Kairo Biennial (EG)	2014 <i>The Little Things Could be Dearer</i> , kuratiert von / curated by Mia Locks, MoMA PS1, New York (USA)		
	<i>New Dawn</i> , kuratiert von / curated by Leidy Churchman, Silberkuppe, Berlin (DE)		
	<i>Rites of Spring</i> , Contemporary Arts Museum Houston, Houston (USA)		
	<i>Looking Back: The Eighth White Columns Annual Selected by Pati Hertling</i> , White		

Impressum / Imprint

Begleitheft zur Ausstellung / Exhibition booklet
Ulrike Müller *Monument to My Paper Body*
9.12.2023–9.6.2024
Kuratiert von / Curated by Eva Birkenstock,
kuratorische Assistenz / curatorial assistance
Mailin Haberland

Herausgeberin / Publisher
Eva Birkenstock

Redaktion / Managing Editors
Mailin Haberland, Fanny Hauser

Autor*innen / Authors
Eva Birkenstock
Ulrike Müller
Esther Böhle (Accardi)
Annette Lagler (Graves)
Jenevive Nykolak (Essay)
Holger Otten (Young)

Lektorat, Korrektorat / Copyediting, Proofreading
Nancy Chapple, Heike Tekampe

Übersetzungen / Translations
Nancy Chapple
Peter Sondermeyer (Essay)

Gestaltung / Graphic Design
HIT

Druck / Print
„Grün-gedruckt“ Schloemer & Partner GmbH

Mit besonderem Dank an / with special
thanks to Rueff Textil GmbH, alle privaten
Leihgeber*innen / all private lenders sowie /
as well as Bridget Donahue Gallery, New York,
Galerie MEYER*Kainer, Wien / Vienna und /
and RODEO Gallery, London.

Abbildungen / Images
Fotos / Photos: Carl Brunn (Sammlungsraum 1 /
Collection Room 1: 10, 23-24, 30; Sammlungs-
raum 2 / Collection Room 2: 7, 11, 19;
Sammlungsraum 3 / Collection Room 3: 19,
26-28), New Document (Grafikkabinette /
Graphic Cabinets: 15-16), Mareike Tocha
(Sammlungsraum 3 / Collection Room 3: 23),
Simon Vogel (Sammlungsraum 3 /
Collection Room 3: 7), Pascalina Vretinari
(Sammlungsraum 1 / Collection Room 1: 1),
Brica Wilcox (Grafikkabinette / Graphic
Cabinets: 17; Lichtturm / Light Tower: 3-8)

© Ludwig Forum Aachen, 2023. Alle Rechte
vorbehalten / All rights reserved.

Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97–109
D–52070 Aachen
www.ludwigforum.de 

Öffnungszeiten
Di–So 10–17 Uhr
Do 10–20 Uhr

Opening hours
Tue–Sun 10am–5pm
Thu 10am–8pm

Förderer / Sponsors



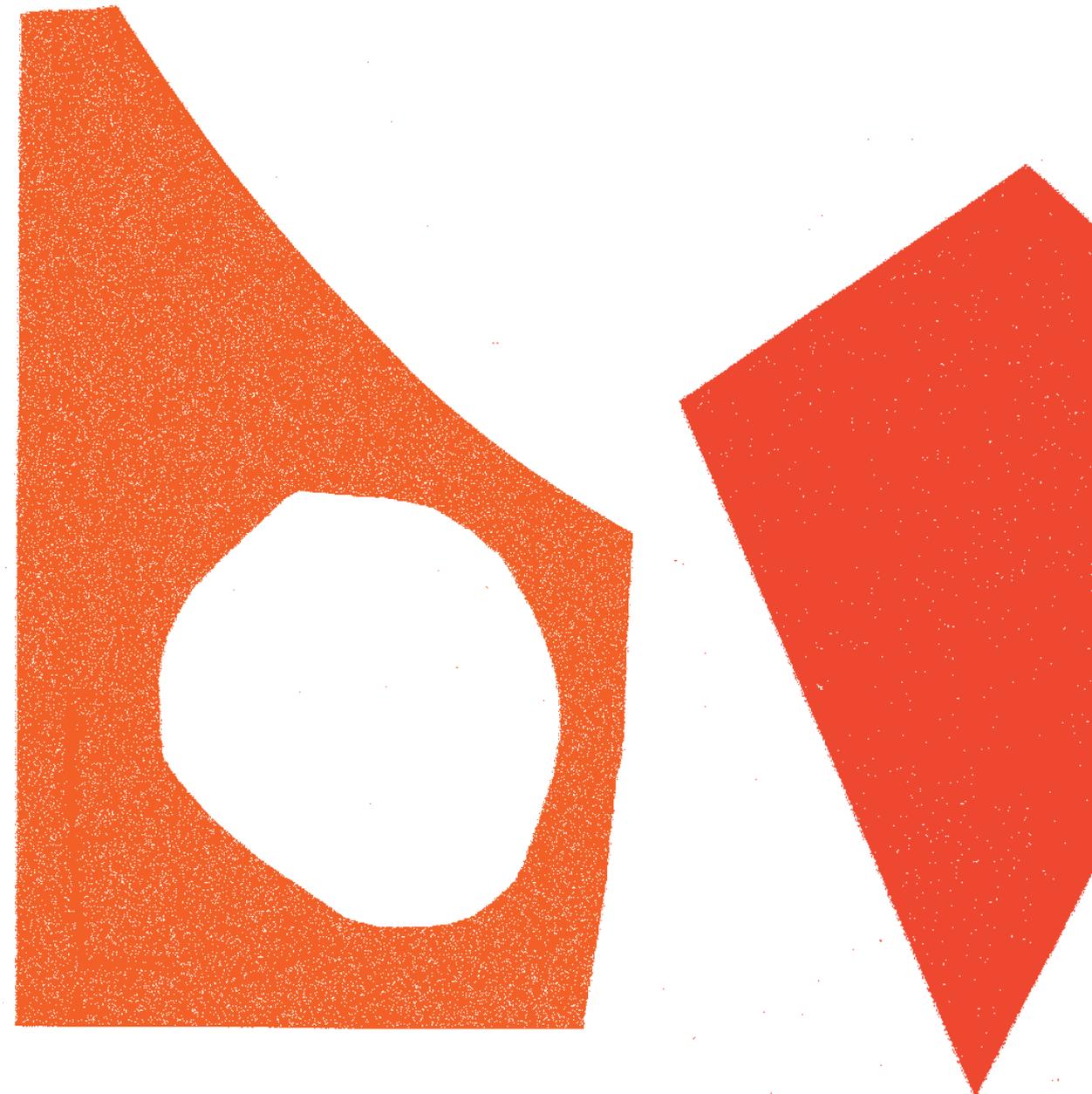
Bildungspartner / Educational Partner

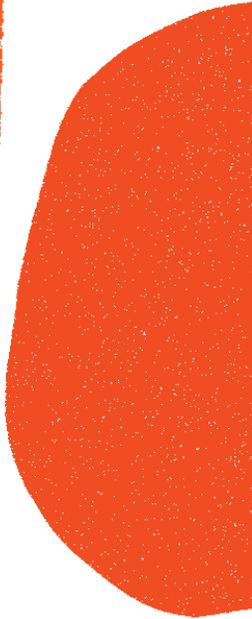
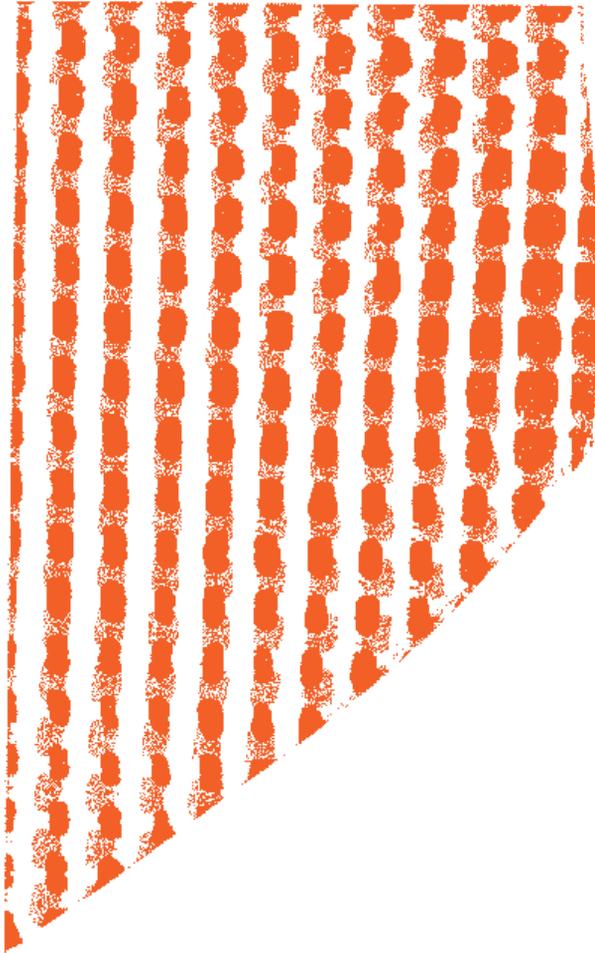
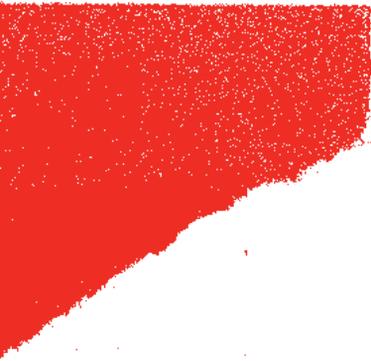


Mobilitätspartner / Mobility Partner



Kulturpartner / Culture Partner





Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97-109
52070 Aachen
www.ludwigforum.de 