

**Auf dem
Vulkan**

**On the
Volcano**

DE In der zweiten Jahreshälfte 2024 hat sich das Ludwig Forum zum Ziel gesetzt, die in Aachen bewahrten Sammlungen und die Arbeit an und mit ihnen verstärkt in den Fokus zu rücken. Dabei sollen die eigenen Arbeitsfelder kritisch reflektiert werden, nicht zuletzt vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftspolitischer und technologischer Wandlungsprozesse und den damit verbundenen Fragen zu Gerechtigkeit und Freiheit innerhalb der Weltgemeinschaft und Herausforderungen wie etwa dem Klimawandel. In welchem Verhältnis steht die museale Praxis zu diesen drastischen Veränderungen unserer Zeit? Welche Funktionen können Museen hier einnehmen und wie können sie reagieren? Wie lassen sich Ordnungen und Erzählungen einer linearen, vornehmlich westlich dominierten Kunstgeschichtsschreibung erweitern – zugunsten einer Vielzahl parallel existierender, miteinander verknüpfter Kunstgeschichten? Bezogen auf die Sammlungsarbeit stellt sich zudem die Frage, wie wir Prozesse des Austauschs und der kritischen Auseinandersetzung für unser Publikum öffnen können. Schließlich erörtern wir generelle Strategien und Werkzeuge für die Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit, um die genannten Veränderungsprozesse nicht nur programmatisch, sondern auch strukturell in die Museumsarbeit zu integrieren. Fünf Ausstellungs-, Sammlungs- und Forschungsprojekte mit künstlerischen Arbeiten aus den 1960er- bis 1990er-Jahren – vornehmlich Leihgaben und Schenkungen der Peter und Irene Ludwig Stiftung, des Landes Nordrhein-Westfalen, bzw. Ankäufe der Stadt Aachen am Ludwig Forum – schließen an diese Fragen an und liefern Einblicke in laufende Arbeitsprozesse am Ludwig Forum. Ziel der einzelnen Präsentationen ist es, nicht nur historische Kontexte vorzustellen, sondern immer auch Verbindungen zu aktuellen Diskussionen und Fragestellungen herzustellen:

Terrestrische Perspektiven, die Sammlungsausstellung in den sogenannten Kappellenräumen des Museums, vereint Arbeiten, die vielseitige Perspektiven auf das Zusammenwirken von Menschen und ihrer Umwelt eröffnen. Ausgehend von der Land Art der späten 1960er-Jahre werden künstlerische Arbeiten vorgestellt, die ein Interesse an der Auseinandersetzung mit der Erdoberfläche teilen: von gestalterischen und konzeptuellen Bearbeitungen bis hin zu kritischen Perspektiven auf lokale und globale Strukturen von Landnutzung, Rohstoffaneignung und Ausbeutung. Nicht nur wurde als Teil des Projekts die eigene Ausstellungsgeschichte des Hauses zu Fragen von Ökologie aufgearbeitet, auch wurde parallel ein Teammitglied zum „Transformationsmanager Nachhaltigkeit“ ausgebildet, das in regelmäßigen Treffen

EN In the second half of 2024, Ludwig Forum has set the goal of placing a greater focus on its collections in Aachen and of working more extensively on and with these collections. This move should also be taken as an opportunity to critically reflect on the Forum's own working areas, especially in light of socio-political and technological change currently facing our world and the related issues of justice and freedom within our global community, as well as the serious challenges posed by climate change. What relationship does museum practice have to these drastic changes that have come to characterize our present? What role can museums play with regard to modern-day issues and how can they respond to them? How can we expand the categories and narratives of a linear, primarily Western-dominated history of art—and open ourselves up as institutions to a plurality of parallel and interconnected art histories? Moreover, when considered in the context of working on and with collections, the question also arises as to how we can open up processes of interaction and critical reappraisal for the benefit of our audience. Finally, we discuss some general strategies and tools suitable for presenting the collection, staging exhibitions, and engaging in education and outreach work. Our aim is not only to address the aforementioned processes of change and incorporate them into our program, but to integrate these into museum work on a structural level. Five exhibition, collection, and research projects focusing on works of art from the 1960s through to the 1990s—predominantly loans and gifts from the Peter and Irene Ludwig Foundation, the state of North Rhine-Westphalia, or acquisitions by the City of Aachen presently held at Ludwig Forum—address these topics and provide insight into Ludwig Forum's current working processes. The goal of the individual presentations is not only to reconstruct historical contexts, but also to establish links to contemporary discourses and issues.

Terrestrial Perspectives, an exhibition of works from our collection that is being held in a space known as the museum's "chapel rooms," brings together works that open up multifaceted perspectives on how humans interact with their environment. Starting with Land Art from the late 1960s, the exhibition presents artworks that reflect an interest in engaging with the Earth's surface: from creative and conceptual approaches, through to critical perspectives on local and global structures and practices of land use, extractivism, and exploitation. The project not only involves a review of Ludwig Forum's own exhibition history with regard to ecological issues; a member of the team also underwent training as a "sustainability transformation manager" and has since been sharing their newly

sein Wissen mit seinen Kolleg*innen teilt, um Fragen von Nachhaltigkeit und Ökologie auch lang-fristig und strukturell im Haus zu bearbeiten (die Ausstellung ist bis zum 27. Oktober 2024 zu sehen).

In *Monument to My Paper Body* stellte die in New York lebende Künstlerin Ulrike Müller eigene Arbeiten ausgewählten Exponaten aus den Sammlungen des Ludwig Forum gegenüber. Aus kunsthistorischen Klammern gelöst, wurden so vertraute und weniger oft gesehene Sammlungsbestände vor dem Hintergrund ihrer künstlerischen und kuratorischen Fragestellungen in neue Zusammenhänge und Dialoge gebracht (die Ausstellung war bis zum 18. August 2024 zu sehen).

Mit *Training the Archive – Lab* präsentiert das Ludwig Forum ein Forschungsprojekt zum Thema Künstliche Intelligenz (KI) und ihrer Anwendung in der Museumspraxis. Im Zentrum steht die Frage, welche Möglichkeiten und Risiken von KI und maschinellen Lernverfahren in Bezug auf die kuratorischen Sammlungserschließungen bestehen. Das Lab gibt anhand von Video-Interviews, einer begleitenden Publikation und einem Handapparat Einblicke in den Forschungsprozess und stellt die in diesem Zuge entstandene KI, „The Curator's Machine“, vor (laufend).

Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war. Begegnungen mit der Ukraine in der Sammlung Ludwig bildet den Auftakt zu einer Neuverortung der rund 1800 Malereien, Skulpturen und Grafiken aus der ehemaligen Sowjetunion sowie aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa, die Irene und Peter Ludwig zwischen 1979 und 1996 erworben haben. Die bislang unter dem Schlagwort „Kunst aus der UdSSR“ inventarisierten Arbeiten werden im Zuge des Projekts und vor dem Hintergrund aktueller kunst- und kulturwissenschaftlicher Diskurse genauer in den Blick genommen. So untersucht eine erste Ausstellung künstlerische Arbeiten, die auf unterschiedliche Weise mit der Ukraine verbunden sind. Unscharfe Kategorisierungen und Kontextualisierungen – seien es geografische, politische oder kunsthistorische – werden einer Revision unterzogen, um der Vielfalt und Komplexität einer nicht zuletzt von Spannungen und Gewalt geprägten Region gerecht zu werden (die Ausstellung ist bis zum 27. Oktober 2024 zu sehen).

Das *Restaurierungslabor Nam June Paik* nimmt die Restaurierung der legendären dreiteiligen Multimonitorinstallation *Earth, Moon, Sun* (1990) von Nam June Paik (1932–2006) zum Ausgangspunkt, um einen weiteren zentralen Aspekt der musealen Arbeit vorzustellen: das Pflegen und die Instandhaltung von Kunstwerken. Prozessual angelegt, begleitet das Labor die externen Restaurierungsarbeiten im Ausstellungsraum, um sie auch für Besucher*innen zugänglich zu machen. Dokumentationen des Prozesses, Fotografien sowie Ephemera liefern darüber

acquired knowledge with colleagues at regular meetings. The aim of this exercise is to establish long-term and structural solutions to sustainability and ecological issues at the museum (the exhibition runs until October 27, 2024).

In *Monument to My Paper Body*, New York-based artist Ulrike Müller juxtaposed her own art works with selected exhibits from Ludwig Forum's collections. Released from the pigeonholing of art history, familiar and less often seen works from the collections were placed in new contexts and created new avenues of dialogue, all against the backdrop of Müller's own artistic and curatorial interests (the exhibition was on view until August 18, 2024).

With *Training the Archive—Lab*, Ludwig Forum presents a research project on the topic of Artificial Intelligence (AI) and its application in museum practice. The project focuses on the possibilities and risks of AI and automated learning procedures as they relate to the curatorial indexing and analysis of museum collections. The lab provides insight into the research process through video interviews, an accompanying publication, and on-site reference material, while also presenting the AI-generated “The Curator's Machine” (ongoing).

Fragments of a Reality That Once Was—Encounters with Ukraine in the Ludwig Collection marks the start of the relocation of the some 1800 paintings, sculptures, and graphic works from the former Soviet Union and Central, Eastern, and Southeastern Europe that were acquired by Irene and Peter Ludwig between 1979 and 1996. Inventoried until recently under the category “Art from the USSR,” these works will be examined in greater detail and reconsidered in the context of contemporary art and cultural discourses. The first exhibition explores artworks that are connected to Ukraine in different ways. Imprecise categorization and contextualization—whether geographical, political, or art-historical—is revised in an effort to do justice to the diversity and complexity of a region that has recently been rocked by tensions, violence, and war (the exhibition runs until October 27, 2024).

The *Nam June Paik Restoration Laboratory* takes as its starting point the restoration of the legendary three-part multimonitor installation *Earth, Moon, Sun* (1990) by Nam June Paik (1932–2006) for presenting another pivotal aspect of museum work: the care and maintenance of works of art. The laboratory is conceived as a process that is designed to complement the external restoration work in the exhibition space in order to make it accessible to visitors. Documentation of the process, as well as photographs and ephemera placed in dialogue with other video works by the artist from the museum's collections provide insights into the oeuvre of this pioneer of media art.

hinaus im Dialog mit weiteren Videoarbeiten des Künstlers aus den Sammlungen des Hauses Einblicke ins Werk dieses Pioniers der Medienkunst.

Neben den genannten Projekten, die alle die Sammlungen und aktuelle Arbeits- und Aufgabengebiete des Ludwig Forum zum Ausgangspunkt nehmen, eröffnete mit *Auf dem Vulkan* Ende Juni die jüngste Sammlungspräsentation im Haus, die bis Mitte Januar 2025 im Wechselausstellungsflügel zu sehen ist.

Wir freuen uns über Ihren Besuch!

Auf dem Vulkan

DE Eine Sammlungspräsentation mit Arbeiten von Jean-Michel Alberola, Paweł Althamer, Belkis Ayón, Jean-Michel Basquiat, Erik Bulatov, María Magdalena Campos-Pons, Walter Dahn, Fischli/Weiss, Wang Guangyi, Richard Hamilton, Duane Hanson, Joan Jonas, Robert Kushner, Thomas Lanigan-Schmidt, Lady Pink, Roy Lichtenstein, Nadenka Creative Association, Bruce Nauman, Hilka Nordhausen, Dan Perjovschi, Raymond Pettibon, Robert Rauschenberg, Rissa, Ulrike Rosenbach, James Rosenquist, Mikołaj Sobczak, telewissen, José Toirac, Franz Erhard Walther, Andy Warhol, Annette Wehrmann, Ai Weiwei, Garry Winogrand

Auf dem Vulkan, so der Titel der aktuellen Sammlungspräsentation im Ludwig Forum, ist einem der „Wortbilder“ von Franz Erhard Walther entlehnt, mit denen der Künstler „Projektionsräume“ eröffnen wollte, die die Betrachtenden durch eigene Gedanken mit Sinn und Inhalt füllen können. Die von ihm paraphrasierte Metapher vom „Tanz auf dem Vulkan“ geht auf einen Ausspruch des französischen Staatsmannes und Publizisten Narcisse-Achille de Salvandy zurück, den er am Vorabend der Julirevolution 1830 nutzte, um das riskante, fast ahnungslose Verhalten angesichts der drohenden Katastrophe zu beschreiben. Im Hinblick auf eine Neubefragung der Sammlungen am Ludwig Forum wird damit gleichsam auf aktuelle Umbruchzeiten und unsere von Konflikten und Spaltung geprägte Gegenwart Bezug genommen: Aktuelle Diskurse um Freiheit (der Meinung und Künste) und Gerechtigkeit für Menschen unabhängig von Herkunft, Gender oder Klassenzugehörigkeit bilden dabei den Ausgangspunkt, um künstlerische Positionen innerhalb der Sammlungen neu zu verorten.

Globale Ausprägungen der Pop Art, jener Kunstrichtung, mit der die Sammlung von Peter und Irene Ludwig schlagartig weltweit bekannt wurde, bilden den Auftakt der Präsentation. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und parallel zum fortschreitenden „Export“ des Kapitalismus verbreitete sie sich in zahlreichen Regionen der Welt. Entsprechend

In addition to these projects, which all take as their starting point the museum collections and Ludwig Forum’s current working areas and scope of activity, the most recent collection presentation titled *On the Volcano* was opened at the end of June and will run until mid-January 2025 in the temporary exhibition wing.

We look forward to seeing you!

On the Volcano

EN A collection presentation featuring works by Jean-Michel Alberola, Paweł Althamer, Belkis Ayón, Jean-Michel Basquiat, Erik Bulatov, María Magdalena Campos-Pons, Walter Dahn, Fischli/Weiss, Wang Guangyi, Richard Hamilton, Duane Hanson, Joan Jonas, Robert Kushner, Thomas Lanigan-Schmidt, Lady Pink, Roy Lichtenstein, Nadenka Creative Association, Bruce Nauman, Hilka Nordhausen, Dan Perjovschi, Raymond Pettibon, Robert Rauschenberg, Rissa, Ulrike Rosenbach, James Rosenquist, Mikołaj Sobczak, telewissen, José Toirac, Franz Erhard Walther, Andy Warhol, Annette Wehrmann, Ai Weiwei, and Garry Winogrand.

On the Volcano, the title of the current exhibition of artworks from Ludwig Forum’s collections, is borrowed from one of Franz Erhard Walther’s *Wortbilder* (Word Pictures), a device used by the artist to open up “spaces of projection,” which the viewer can then fill with meaning and content using their own thoughts. The paraphrased metaphor “to dance on the lip of a volcano” goes back to an observation made by the French statesman and publicist Narcisse-Achille de Salvandy on the eve of the 1830 July Revolution to describe risky, almost naïve behavior in the face of impending disaster. Relating this imagery to our reappraisal of the collections at Ludwig Forum enables us to critically plot the crucial upheavals, conflicts, and divisions that have come to mark our present: contemporary discourses on freedom (both of expression in the arts and of speech more generally) and justice irrespective of origin, gender, or class provide a starting point for realigning artistic positions within the collections.

The exhibition opens with a variety of global manifestations of Pop Art, the art movement that brought international renown to the collection of Peter and Irene Ludwig practically overnight. After the fall of the Iron Curtain and parallel to the ever-advancing “export” of capitalism, this movement spread to many regions of the world. Accordingly, the first room of the exhibition initiates a dialogue between artworks

werden im ersten Raum der aktuellen Ausstellung Arbeiten von US-amerikanischen Superstars wie Andy Warhol oder Roy Lichtenstein mit den diversen Spielarten und Erweiterungen Pop-bezogener Arbeitsweisen von Erik Bulatov, Ai Weiwei, Hilka Nordhausen, Rissa (Karin Götz) oder José Toirac in Dialog gebracht. Die Fotoserie *Public Relations* von Garry Winogrand, oder *Trio Sonata in Video. Deutschland, Deutschland* der Künstlergruppe telewissen nehmen Bezug auf die gesellschaftlichen Umbrüche ab den 1960er-Jahren in Deutschland und in den USA – jener Zeit, in der Peter und Irene Ludwig begannen, zentrale Pop Art-Werke zu sammeln und sukzessive mit internationalen Arbeiten zu erweitern.

Im zweiten Raum der Ausstellung stehen Fragen im Zusammenhang mit Repräsentations- und Sichtbarkeitspolitiken jenseits festgefahrener Stereotypen im Vordergrund. Dies bedeutet einerseits die kritische Befragung der Präsenz von und des Blicks auf Körper sowie andererseits transformative Strategien der Selbstbestimmung und Auflösung von geschlechtsspezifischen Rollenbildern zugunsten fluider Vorstellungen von Identität. Neben Grafiken und Maleereien von Jean-Michel Alberola, Belkis Ayón, Richard Hamilton oder Robert Kushner werden in diesem Teil der Ausstellung Videoarbeiten von Joan Jonas, Bruce Nauman und Ulrike Rosenbach gezeigt.

Hieran schließt die Präsentation von Arbeiten von Jean-Michel Basquiat, Fischli/Weiss, Dan Perjovschi, Robert Rauschenberg, Mikołaj Sobczak und Franz Erhard Walther an, die sich im nächsten Raum der Ausstellung mit Überwachung, Unterdrückung, Ausbeutung und Rassismus auseinandersetzen und Muster wiederkehrender Gewalt- und Widerstandsgeschichten erkennen lassen.

Schließlich thematisiert *Auf dem Vulkan* nicht allein das Potenzial der Kunst, Projektions- und Handlungsräume zu öffnen, sondern auch ein Möglichkeitsfeld kollektiver und partizipativer Arbeitsweisen zu sein, wie bei der Installation von Paweł Althamer, einer Rutsche für Kinder in Form einer Kanzel, die in der Aachener Kirche St. Elisabeth in Zusammenarbeit mit Kindern aus der Umgebung entstanden ist. Bei Thomas Lanigan-Schmidts *Ikonothesis* wird die Ikono-graphie der christlichen, insbesondere byzantinischen Kirchen in eine queere Ästhetik überführt: Durch die Verbindung profaner Materialien, glitzernder Camp-Elemente und queerer Motive mit der Bildtradition des orthodoxen Christentums vereint Lanigan-Schmidts „Altar“ vermeintlich gegenläufige Sphären und verunklart damit gleichzeitig auch die Grenzen zwischen Sub-, Pop- und Hochkultur.

Kuratiert von Eva Birkenstock und Holger Otten

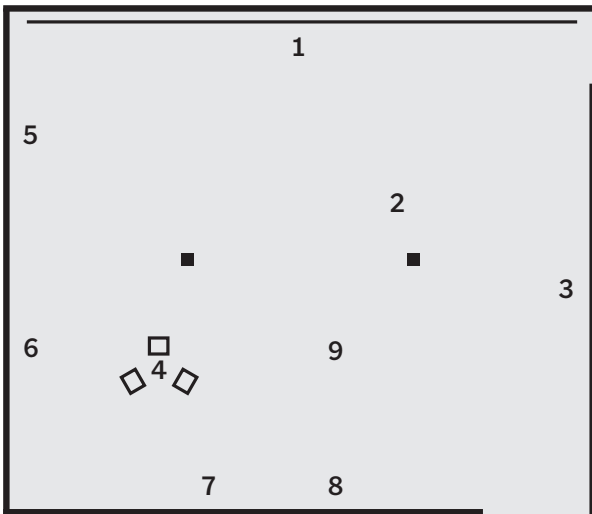
by American superstars like Andy Warhol and Roy Lichtenstein and the diverse variations and extensions of Pop Art that are evident in the creative approaches taken by Erik Bulatov, Ai Weiwei, Hilka Nordhausen, Rissa (Karin Götz), and José Toirac. Garry Winogrand’s photographic series *Public Relations* and the video installation *Trio Sonata in Video – Deutschland, Deutschland* by the artist group telewissen reflect the social upheavals that began in the 1960s in Germany and the United States—the same era in which Peter and Irene Ludwig began to collect pivotal works of Pop Art and gradually expand their burgeoning collection with works by other international artists.

The second exhibition space focuses on questions emerging from the politics of representation and visibility beyond entrenched stereotypes. On the one hand, this entails critically interrogating the presence of the body and its position as an object of the gaze, while on the other it enables the tracing of transformative strategies of self-determination and the dissolution of gender-specific role models in favor of more fluid conceptualizations of identity. Along with graphic works and paintings by Jean-Michel Alberola, Belkis Ayón, Richard Hamilton, and Robert Kushner, this section of the exhibition will also show video works by Joan Jonas, Bruce Nauman, and Ulrike Rosenbach.

This thematic thread is picked up and elaborated in the next exhibition space, which presents works by Jean-Michel Basquiat, Fischli/Weiss, Dan Perjovschi, Robert Rauschenberg, Mikołaj Sobczak, and Franz Erhard Walther that explore themes of surveillance, oppression, exploitation, and racism, while revealing recurrent patterns of violence and resistance.

Finally, *On the Volcano* is not only concerned with exploring the inherent potential of art to open up spaces for affirmative projection and action, but also seeks to identify the potential inscribed in collective and participative forms of artistic practice. Paweł Althamer’s installation, which was initially developed for Aachen’s St Elisabeth Church, provides a perfect example here: the work is comprised of a playground slide in the form of a pulpit, created in collaboration with children from the neighborhood. In Thomas Lanigan-Schmidt’s *Ikonothesis*, the iconography of Christian and Byzantine churches is subverted into a queer aesthetic: combining profane materials, glitzy camp elements, and queer motifs with the pictorial tradition of Orthodox Christianity, Lanigan-Schmidt’s altar merges seemingly contrary spheres, thereby blurring the boundaries between subculture, pop culture, and high culture.

Curated by Eva Birkenstock and Holger Otten



Mayor John Lindsay, Central Park, New York, from the series "Public Relations", 1969
[Bürgermeister John Lindsay, Central Park, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Peace Demonstration, Central Park, New York, from the series "Public Relations", 1969
[Friedensdemonstration, Central Park, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Opening, Frank Stella Exhibition, The Museum of Modern Art, New York, from the series "Public Relations", 1970
[Eröffnung, Frank Stella Ausstellung, The Museum of Modern Art, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Frank Stella Exhibition, The Museum of Modern Art, New York, from the series "Public Relations", 1970
[Frank Stella Ausstellung, The Museum of Modern Art, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Peace Rally, Central Park, New York, from the series "Public Relations", 1969
[Friedenskundgebung, Central Park, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Women's Liberation March, New York, from the series "Public Relations", 1971
[Marsch zur Befreiung der Frauen, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Gay Liberation Demonstration, New York, from the series "Public Relations", 1971
[Demonstration zur Befreiung der Homosexuellen, New York, aus der Serie „Public Relations“]

Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Presidential Candidates' Rally, Statehouse, R.I., from the series "Public Relations", 1971
[Kundgebung der Präsidentschaftskandidaten, Statehouse, R.I., aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Jesse Jackson Operation PUSH Dinner, from the series "Public Relations", 1972
[Jesse Jackson Operation PUSH Abendessen, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

4 telewissen
Im Uhrzeigersinn / Clockwise
Trio Sonata in Video Deutschland, Deutschland 2. Satz: Ordnung, 1977
[Trio Sonata in Video Germany, Germany 2nd movement: Order]
U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w, sound (digitized) / 20:21 min

Trio Sonata in Video Deutschland, Deutschland 1. Satz: Freizeit, 1977
[Trio Sonata in Video Germany, Germany 1st movement: Leisure Time]
U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w, sound (digitized) / 19:15 min

Trio Sonata in Video Deutschland, Deutschland 3. Satz: Arbeit, 1977
[Trio Sonata in Video Germany, Germany 3rd movement: Work]
U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w, sound (digitized) / 19:24 min

5 Hilka Nordhausen (1949-1993) Ohne Titel (Baby-Engel), 1980
[Untitled (Baby-Angel)]
Dispersionsfarbe auf Karton (bedruckt) / Dispersion paint on cardboard (printed); ca. 150 × 170 cm

6 Annette Wehrmann (1961-2010) Blumensprengungen, 1992-95
[Flower Blasts]
Farbfotografien auf / Color photographs on Fuji Crystal Archive Paper; je / each 41 × 61 cm

7 Rissa (*1938)
V.l.n.r / From left to right
Fettprobe, 1967
[Fat sample]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 150 × 130 cm

Die Klammer, 1968
[The peg]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 70 × 60 cm

8 Jean-Michel Alberola (*1953)
V.l.n.r / From left to right
Ohne Titel (Nr.7), aus der Serie „La Pluralité des Mondes“, 1988
[Untitled (number 7), from the series “The Plurality of Worlds”]
Aquarell auf Tortenspitze aus Papier / Aquarelle on cake lace out of paper; 17,7 × 28,7 cm

Ohne Titel (Nr.1), aus der Serie „La Pluralité des Mondes“, 1988
[Untitled (number 1), from the series “The Plurality of Worlds”]
Aquarell auf Tortenspitze aus Papier / Aquarelle on cake lace out of paper; 28,7 × 17,7 cm

Ohne Titel (Nr.15), aus der Serie „La Pluralité des Mondes“, 1988
[Untitled (number 15), from the series “The Plurality of Worlds”]
Aquarell auf Tortenspitze aus Papier / Aquarelle on cake lace out of paper; 17,7 × 28,7 cm

Ohne Titel (Nr.5), aus der Serie „La Pluralité des Mondes“, 1988
[Untitled (number 5), from the series “The Plurality of Worlds”]
Aquarell auf Tortenspitze aus Papier / Aquarelle on cake lace out of paper; 17,7 × 28,7 cm

Ohne Titel (Nr.12), aus der Serie „La Pluralité des Mondes“, 1988
[Untitled (number 12), from the series “The Plurality of Worlds”]
Aquarell auf Tortenspitze aus Papier / Aquarelle on cake lace out of paper; 17,7 × 28,7 cm

9 Nadenka Creative Association Кухонный текстиль, 2016
[Küchentextilien / Kitchen Textiles]
Stickerei auf Textil / Embroidery on textile; Deckchen / doilies: 36,8 × 34,5 cm, Topflappen / pot holder: 25 × 25 × 0,7 cm, Ofenhandschuhe / oven gloves; je / each ca. 27,5 × 19 × 1 cm

Raum I / Space I

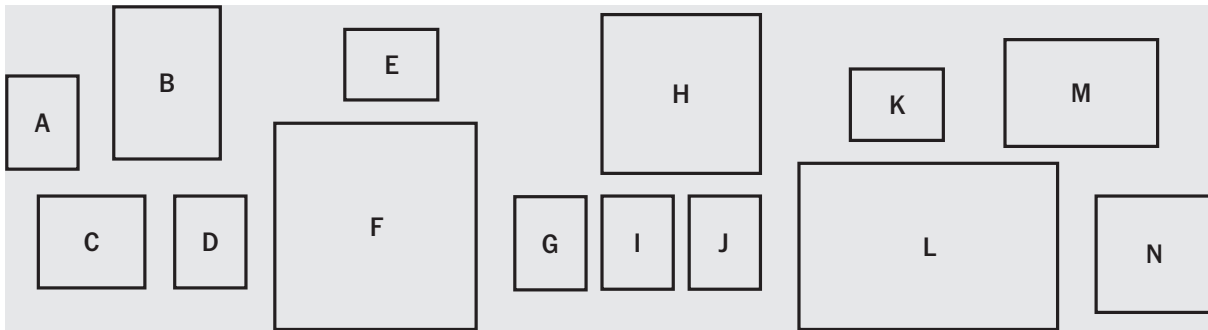
1 → S. / p. 8

2 Duane Hanson (1925-1996) Supermarket Shopper, 1970
[Supermarktkundin]
Ölfarbe, Fiberglas, Textilien, Einkaufswagen, Verpackungen und Polyesterharz / Oil paint, fiberglass, fabrics, shopping cart, packaging, and polyester resin; 166 × 130 × 65 cm

3 Garry Winogrand (1928-1984)
V.l.n.r / From left to right
Demonstration outside Madison Square Garden, New York, from the series "Public Relations", 1968
[Demonstration vor dem Madison Square Garden, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

Hard-Hat Rally, New York, from the series "Public Relations", 1969
[Schutzhelm-Kundgebung, New York, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm

State Dinner, Apollo 11, Los Angeles, from the series "Public Relations", 1969
[Staatsbankett für die Astronauten der Apollo 11, Los Angeles, aus der Serie „Public Relations“]
Silbergelantineabzug auf Barytpapier / Silver gelantine print on baryta paper; 35,6 × 43,2 cm



- 1 **José Toirac (*1966)**
Hasta la victoria siempre, 1995
[Immer bis zum Sieg / Until victory always]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 91 × 60,5 cm
- B **Wang Guangyi (*1957)**
大批判 – Maxwell House Coffee, 1990
[Große Kritik – Maxwell House Coffee / Great Criticism – Maxwell House Coffee]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 150 × 101 cm
- C **Roy Lichtenstein (1923–1997)**
Hopeless, 1963
[Hoffnungslos]
Siebdruck / Screenprint on paper; 90 × 90,3 cm
- D **Roy Lichtenstein (1923–1997)**
Sweet Dreams, Baby!, 1965
[Süße Träume, Baby!]
Siebdruck / Screenprint on paper; 95 × 70 cm
- E **José Toirac (*1966)**
Eternity, 1996
[Ewigkeit]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 60 × 90,5 cm
- F **Erik Bulatov (*1933)**
Восход или закат, 1989
[Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang / Sunrise or sunset]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 200 × 200 cm
- G **Robert Rauschenberg (1925–2008)**
Poster for CORE (Congress of Racial Equality), 1965
[Poster für CORE (Congress of Racial Equality)]
Offset-Lithografie und Siebdruck (gefirnisset) auf Papier / Offset-lithograph and screen print (varnished) on paper; 92,5 × 62 cm

- H **Ai Weiwei (*1957)**
Double Mao, 1985
[Doppelter Mao]
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas; 180 × 134 cm
- I **Raymond Pettibon (*1957)**
Martin Luther King, 1992
Tusche auf Papier / India ink on paper; 55,7 × 43,2 cm
- J **James Rosenquist (1933–2017)**
Untitled, 1965
[Ohne Titel]
Lithografie auf Papier / Lithograph on paper; 73,5 × 58,5 cm
- K **Raymond Pettibon (*1957)**
\$4,00 (I always peruse a Chaucer, a Cervantes or a Milton with delight, and ever sit down to my ledger with a sort of disgust), 1991
[\$4,00 (Ich studiere einen Chaucer, Cervantes oder Milton stets mit Freude, und setze mich immer mit einer Art Widerwillen an mein Kassenbuch)]
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas; 55,7 × 70,8 cm
- L **Andy Warhol (1928–1987)**
Campbell's Soup I, 1968
[Campbell's Suppe I]
Siebdruck auf Papier / Screenprint on paper; je / each 89 × 58,6 cm
- M **Andy Warhol (1928–1987)**
The Kiss (Bela Lugosi), 1963
[Der Kuss (Bela Lugosi)]
Siebdruck auf Papier / Screenprint on paper; 76 × 101,5 cm
- N **Andy Warhol (1928–1987)**
Saturday's Popeye, 1960
[Samstags-Popeye]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 108 × 99,1 cm

1 Wand mit einer Auswahl an Arbeiten zu "Global Pop"

DE Am 6. Oktober 1964 eröffnete in der New Yorker East 78th Street *The American Supermarket*. Die Regale waren vollgepackt mit Obst und Gemüse, Konservendosen, Waschmittel und vielem mehr. Was auf den ersten Blick wie ein Supermarkt aussah, war in Wirklichkeit eine Ausstellung der Bianchini Gallery mit „Produkten“ von unter anderen Roy Lichtenstein und Andy Warhol. US-amerikanische Pop Art spiegelte die Medien, den Massenkonsum, das Auto, die Stars, die Großstadt wider. Sie reproduzierte und orientierte sich an industriellen Produktionsformen. Sie schärfte den Sinn für das Alltägliche, Profane, Vulgäre und Zufällige und verschob die zuvor gültigen Koordinaten der westlichen Kunstwelt vehement. Nach der anfänglichen Euphorie des Fortschritts in der Kennedy-Ära entwickelte die Pop Art angesichts der gesellschaftlichen Eruptionen, bei denen nicht nur der Preis für Wachstum und Wohlstand immer offensichtlicher wurde, schließlich auch ein Sensorium für die politischen Untiefen der glänzenden Oberflächen. Der Krieg in Vietnam, Rassismus und Frauenrechte sind nur einige der brisanten Themen jener Zeit, die eine Auseinandersetzung auch in der Kunst fanden. Peter und Irene Ludwig hatten bereits begonnen, Pop Art zu sammeln, bevor diese 1968 mit der documenta 4 in Kassel international bekannt wurde. Zwischen 1967 und 1969 erwarb Peter Ludwig rund 150 Arbeiten von den in New York ansässigen Pop Art-Künstler*innen und handelte sich so den Spitznamen „Mr. More“ ein. Heute ist die Sammlung Peter und Irene Ludwig berühmt für ihre künstlerischen Arbeiten dieser Kunstrichtung, die ihren Widerhall zunächst in Europa und ab den 1980er-Jahren, gemeinsam mit den Konsumgütern, ihren Weg in die ehemalige UdSSR bis nach China und Kuba fand – hier unter veränderten Labels wie Soz Art, Chinese Pop Art oder Political Pop. Die Ludwigs folgten auch diesem Weg und erwarben zahlreiche Arbeiten dieser sich globalisierenden Bildsprache des Kapitalismus, die sich mit der politischen Realität vor Ort, insbesondere mit der sozialistischen Propaganda auseinandersetzte.

Wall with a selection of works about "Global Pop"

EN On October 6, 1964, *The American Supermarket* opened on East 78th Street in New York. The shelves were packed with fruits and vegetables, canned food, laundry detergent, and much more. What looked at first glance like a supermarket was in fact an exhibition at the Bianchini Gallery with “products” from, among others, Roy Lichtenstein and Andy Warhol. American Pop Art mirrored the media, mass consumption, the car, celebrities, and the metropolis. It both reproduced and oriented itself around industrial forms of production. It sharpened the senses to the everyday, the profane, the vulgar, and the random and forcibly shifted the coordinates of the Western art world that had been valid until then. After the initial euphoria of the progress during the Kennedy era, Pop Art evolved in the face of social eruptions that not only made increasingly obvious the cost of growth and prosperity but also heightened sensitivity to the political abysses of gleaming surfaces. The Vietnam War, racism, and women’s rights are just some of the explosive themes of that era that art also grappled with. Peter and Irene Ludwig already began collecting Pop Art before it became internationally famous at documenta 4 in Kassel in 1968. From 1967 to 1969, Peter Ludwig collected around 150 works by the Pop artists living in Lower Manhattan and thus earned the nickname “Mr. More.” Today, the Ludwig Collection is famous for including works of this art movement, which had an echo first in Europe and then from the 1980s took its consumer goods to the former USSR and as far as China and Cuba. There, Pop Art invented new labels such as Soz Art, Chinese Pop Art, and Political Pop. The Ludwigs followed that trail and acquired numerous works in this globalizing visual language of capitalism, which dealt with the local political realities there, especially with socialist propaganda.

DE „Hasta la victoria siempre“ [Immer bis zum Sieg] ist wohl das bekannteste Zitat von Ernesto „Che“ Guevara und stammt aus einem Abschiedsbrief, den er 1965 an Fidel Castro schrieb, bevor er in den Kongo und dann nach Bolivien ging, um dort die Revolution voranzutreiben. Am 3. Oktober 1965 ließ Castro den Abschiedsbrief öffentlich verlesen. Die 1995 entstandene Arbeit *Hasta la victoria siempre* (A) von José Toirac zeigt in Verbindung mit dem Revolutionspruch aber nicht etwa ein Bild von Che Guevara oder Fidel Castro, sondern von einer Revolutionärin (es könnte Celia Sánchez sein), die inmitten einer Menschenmenge eine Fahne schwingt, was die Bedeutung von Frauen wie Vilma Espín, Melba Hernández, Celia Sánchez oder Haydée Santamaría in der kubanischen Revolution hervorhebt. Toirac, der sich als politischer Künstler versteht, begann schon früh, die Authentizität des Mediums Fotografie anzuzweifeln, da er ihren willkürlichen Einsatz zu propagandistischen Zwecken erfahren hatte. Toirac dekonstruiert die Mythen der kubanischen Revolution, indem er fotografische Motive ihrer Helden und historischen Momente in neue Kontexte stellt: So sieht man in *Eternity* [Ewigkeit] von 1996 (E) Fidel Castro in einer Werbung für einen US-amerikanischen Herrenduft.

B Wang Guangyi (*1957)

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

EN “Hasta la victoria siempre” [Onward to victory, always] is probably the best-known quote of Ernesto “Che” Guevara and comes from a farewell letter he wrote to Fidel Castro in 1965 before traveling to Congo and then Bolivia to advance the revolution. Castro read the letter publicly on October 3, 1965. José Angel Toirac’s work *Hasta la victoria siempre* (A) from 1995 does not link this revolutionary slogan to an image of Che Guevara or Fidel Castro, but a female revolutionary (perhaps Celia Sánchez) who is waving a flag in the middle of a crowd, emphasizing the important roles women like Vilma Espín, Melba Hernández, Celia Sánchez, and Haydée Santamaría played in the Cuban Revolution. The self-described political artist Toirac began doubting the authenticity of the medium of photography at a very early stage, having seen the way it was indiscriminately used for propagandistic purposes. Toirac deconstructs the myths of the Cuban Revolution by placing heroic photographic subjects and historical moments in a new context. In *Eternity* (E), from 1996, Fidel Castro is seen in an American men’s cologne advertisement.

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

DE Neben Andy Warhol war Roy Lichtenstein einer der bekanntesten Vertreter*innen der US-amerikanischen Pop Art. Nach der Auseinandersetzung mit populären Comicfiguren wie Mickey Mouse und Popeye, von denen Lichtenstein 1961 erste Maleereien machte, beschäftigte sich der Künstler insbesondere mit melodramatischen Comics über stereotype Frauen in unglücklichen Liebesbeziehungen. Aus der Geschichte *Run For Love!* von Tony Abruzzi (*Secret Hearts*, No 83, Nov 1962, DC Comics) stammt das Motiv für Lichtensteins Bild *Hopeless* [Hoffnungslos] von 1963 (C). Am Druckbild der Comics orientiert, arbeitete Lichtenstein mit rasterartigen Farbpunkten und leuchtenden Primärfarben, so auch 1965 bei dem Siebdruck *Sweet Dreams, Baby!* [Süße Träume, Baby!] (D). Jedoch reproduzierte er nicht einfach seine Vorlagen, sondern setzte sich mit der Art und Weise auseinander, in der die ausgewählten Motive von den Massenmedien dargestellt werden, was dazu führte, dass Lichtenstein Ausschnitte vergrößerte, Motive leicht veränderte oder auch Texte umgestaltete. Nach ersten Ausstellungen Anfang der 1960er-Jahre wurden seine Arbeiten als vulgär und leer kritisiert. Der Titel eines Artikels in der Zeitschrift *Life* 1964 lautete sogar: „Ist er der schlechteste Künstler in den Vereinigten Staaten?“. Befürworter*innen der Pop Art hingegen sahen in Lichtensteins Strategien der Affirmation, Vergrößerung und Überspitzung seiner profanen Vorlagen das gesellschaftskritische Potential seiner künstlerischen Arbeit.

F Erik Bulatov (*1933)

DE Erik Bulatov begleitet in seinen Malereien die kulturelle Dynamik seiner russischen Heimat mit scharf analytischem, aber immer auch ironischem Blick. Als einer der erfolgreichsten Vertreter*innen der sogenannten „Soz Art“ machte er sich die formalen Stärken der amerikanischen Pop Art und der Plakatkunst der Russischen Avantgarde zu eigen, lud sie aber politisch auf, indem er sie mit Motiven der sowjetischen Staatskunst kontrastierte. Sein Bild *Восход или закат* [Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang] von 1989 treibt die Glorifizierung staatlicher Embleme, wie sie im politischen Alltag der Sowjetunion üblich war, auf die Spitze. Ein riesiges Staatswappen ersetzt die Sonne, deren gleißendes Licht sich malerisch im Meer spiegelt. Bulatov schlägt die sowjetische Propaganda mit ihren eigenen ästhetischen Waffen, wenn er das Pathos der Inszenierung steigert bis es ins Ironische kippt. Darüber hinaus kündigen die über dem klaren blauen Himmel sich verziehenden oder aufkommenden Wolken einen Tageszeiten- oder Wetterwechsel an. Der vermeintliche Sonnenaufgang

EN Along with Andy Warhol, Roy Lichtenstein was one of the best-known proponents of American Pop Art. After initially working with mainstream comic figures like Mickey Mouse and Popeye, completing paintings of the two in 1961, Lichtenstein turned his attention to melodramatic comics featuring stereotyped women caught in unhappy love affairs. The motif for the work *Hopeless* from 1963 (C) is taken from the story *Run for Love!* by Tony Abruzzi (*Secret Hearts*, no. 83, Nov 1962, DC Comics). Oriented on the printed images of the comic, Lichtenstein worked with grid-like color dots and bright primary colors, also evident in the silkscreen from 1965, *Sweet Dreams, Baby!* (D) This approach was far from merely copying a prototype. Lichtenstein analyzed in detail how these motifs were represented in the mass media, which led him to enlarge some sections, slightly alter motifs, and rearrange the texts. Immediately after the first exhibitions in the early 1960s his works were criticized as vulgar and vacuous. The title of an article in a 1964 issue of *Life* even asked: “Is He the Worst Artist in the US?” There were other voices, however. Supporters of Pop Art recognized in Lichtenstein’s strategies of affirming, enlarging, and exaggerating these mundane prototypes a potential critical of society.

EN Erik Bulatov followed the cultural dynamics of his native Russia with a keenly analytical, but at the same time ironically winking eye. As one of the most successful exponents of so-called “Soz Art,” he adopted the formal strengths of American Pop Art and the poster art of the Russian Avantgarde, but infused them with politics by contrasting them with the motifs of Soviet state art. His painting *Восход или закат* [Sunrise or Sunset] from 1989 takes to extremes the glorification of state emblems that was customary in everyday political life in the Soviet Union. A gigantic emblem of the state replaces the sun, the glistening light of which is reflected picturesquely on the sea. Bulatov defeats Soviet propaganda with its own aesthetic weapons by heightening the pathos of the depiction until it tips over into irony. Furthermore, the clouds, moving away or gathering over the clear blue sky, announce an impending change in the time of day or a change in the weather. The alleged sunrise transforms into an approaching storm or a pending collapse. When the painting was produced in 1989,

verwandelt sich zum nahenden Unwetter oder zum drohenden Untergang. Zur Entstehung des Gemäldes im Jahr 1989 stand die Sowjetunion an einer Zeitenwende. Der mehrdeutige Titel lässt vermuten, dass Bulatov die Ereignisse nicht mit uneingeschränktem Optimismus begrüßte.

G Robert Rauschenberg (1925–2008)

DE Am 6. August 1965 unterzeichnete US-Präsident Lyndon B. Johnson auf dem Höhepunkt der Bürgerrechtsbewegung den *Voting Rights Act* [Wahlrechtsgesetz] und erkannte damit allen Afroamerikaner*innen ausdrücklich das Wahlrecht zu, was wesentlich zur gesetzlichen Gleichstellung der afroamerikanischen Bevölkerung führte. Im gleichen Jahr schuf Robert Rauschenberg eine Collage zum Gedenken an den Congress of Racial Equality (CORE), eine Organisation, die 1942 in Chicago mit dem Ziel gegründet wurde, „die Gleichstellung aller Menschen ungeachtet ihrer Hautfarbe, ihres Glaubens, ihres Geschlechts, ihres Alters, ihrer Behinderung, ihrer sexuellen Ausrichtung, ihrer Religion oder ihres ethnischen Hintergrunds zu erreichen“ und eine wichtige Rolle in der Bürgerrechtsbewegung spielte. 1964 wurden drei CORE-Mitarbeiter in Mississippi ermordet, so dass sich die Organisation nach internen Machtkämpfen ab 1966 der Black Power-Bewegung anschloss, die auf eine politische Selbstbestimmung für die Schwarze Bevölkerung abzielte. Von diesem Zeitpunkt an schränkte CORE die Beteiligung von Weißen an der Organisation ein und konzentrierte seine Bemühungen auf den Schwarzen Nationalismus. In Rauschenbergs Collage sind sehr unterschiedliche Bilder in einen Zusammenhang gestellt, unter anderem ein Bild von John F. Kennedy, ein Native American in traditioneller Bekleidung und Bemalung, die Statue eines Soldaten aus dem Bürgerkrieg, die New Yorker Freiheitsstatue, ein Mast mit Verkehrsschildern, auf denen „ONE WAY“ und „STOP“ zu lesen ist, ein raketentriebener Rennwagen in der Wüste sowie Industrieschornsteine und Ansichten einer Großstadt. Das Zusammenspiel dieser scheinbar zufälligen Bilder erzeugt ein Gefühl der Spannung, indem es die Illusionen der Freiheit mit denen der gegenwärtigen sozialen Gespaltenheit in der Gesellschaft kontrastiert. Im Kontext dieser Bilder steht, dass die Bürgerrechtsbewegung unter der Führung von Martin Luther King wegen ihres gewaltlosen Widerstandes die Unterstützung breiter Bevölkerungsschichten gewinnen konnte. Auf dem Höhepunkt dieser Bewegung hörten ca. 250.000 Menschen am 28. August 1963 in Washington Kings berühmtester Rede *I have a dream* [Ich habe einen Traum] zu, in der er „Gerechtigkeit für alle“ forderte. Nach der Ermordung Kennedys am 22. November des gleichen Jahres griff Vizepräsident Lyndon B. Johnson

the Soviet Union stood on the verge of a new era. The ambiguous title suggests that Bulatov did not welcome the events with unbridled optimism.

EN On August 6, 1965, at the height of the civil rights movement, US President Lyndon B. Johnson signed the Voting Rights Act, federal legislation that was to ensure the enforcement of voting rights for African Americans, in effect leading to the legal equality of the African-American population. In the same year, Robert Rauschenberg produced a collage to commemorate the Congress of Racial Equality (CORE), an organization founded in Chicago in 1942 with the mission “to bring about equality for all people regardless of race, creed, sex, age, disability, sexual orientation, religion or ethnic background” and which went on to play an important role in the civil rights movement. In 1964, three CORE activists were murdered in Mississippi. Triggering a shift in orientation and after internal power struggles, the organization eventually joined the black power movement in 1966, which sought to secure political self-determination for African Americans. From this point on, CORE restricted white participation and focused its efforts on black nationalism. Very diverse images are brought together in Rauschenberg’s collage, amongst them John F. Kennedy, a native American in traditional costume with body paint, the statue of a soldier from the Civil War, the Statue of Liberty in New York, a pole with traffic signs reading “ONE WAY” and “STOP,” a rocket-driven racing car in the desert, industrial chimneys, and views of a large city. The interplay between these seemingly random images generates a sense of tenseness, with the illusions of freedom contrasted with contemporary social divisions. Important in the context of these images is how the civil rights movement under the leadership of Martin Luther King Jr. was able to gain the support of broad sections of the population thanks to its campaign of non-violent resistance. At the pinnacle of this movement, around 250,000 people gathered in Washington D.C. on August 28, 1963 to hear King’s famous speech *I have a dream*, in which he recalled the “self-evident truth” that all people “are created equal.” Following Kennedy’s assassination on November 22 of the same year, Johnson, the new president, pressed ahead with the social reforms Kennedy had planned. Reducing poverty, improving opportunities for social advancement, and abolishing racial discrimination were the pillars of his ambitious War on Poverty program. The 24th amendment scrapped the poll tax as prerequisite for taking part in

die von Kennedy eingeleiteten Sozialreformen auf. Eine Reduzierung der Armut, Verbesserung der Aufstiegschancen und Abschaffung der rassistischen Diskriminierung waren die Grundpfeiler seines ehrgeizigen Programms *War on Poverty* [Krieg gegen Armut]. So schaffte der 24. Verfassungszusatz die Wahlsteuer als Voraussetzung zur Teilnahme an den Bundeswahlen ab, die zuvor ein probates Mittel war, um Afroamerikaner*innen von Wahlen auszuschließen. Der noch von Kennedy angeschobene *Civil Rights Act* [Bürgerrechtsgesetz] von 1964 untersagte die Diskriminierung aufgrund von Hautfarbe, Geschlecht oder Zugehörigkeit zu ethnischen oder religiösen Gruppen; entsprechend wurde schließlich die sogenannte „Rassentrennung“ in allen öffentlichen Einrichtungen verboten. Zur Realität gehört aber auch, dass, entzündet durch eine Fahrzeugkontrolle der Polizei, nur fünf Tage nach der Verabschiedung des *Voting Rights Acts* in Watts, einem Stadtteil von Los Angeles, massive Ausschreitungen zwischen Schwarzen und Weißen ausbrachen, bei denen über 30 Menschen ums Leben kamen und hunderte Geschäfte und Häuser brannten. Auch in den folgenden Jahren kam es immer wieder zu Ausschreitungen, mit Höhepunkten 1967 in Newark, New Jersey und Detroit, teilweise ausgelöst durch Polizeigewalt.

Auch die Gruppen der Native Americans konnten Ende der 1960er-Jahre eine größere Eigenständigkeit durchsetzen. Zahlreiche Gerichte sprachen den Misshandelten, Vertriebenen und Enteigneten Entschädigungen zu. Bevor im Kontext der Bürgerrechtsbewegung auch die Rechte der amerikanischen indigenen Völker, die erst 1924 das Bürger*innen- und Wahlrecht erhielten, eingeklagt wurden, war die offizielle, damals bezeichnete „Indianerpolitik“ mit dem Versuch gescheitert, die verschiedenen Stämme aufzulösen, um die Native Americans in der amerikanischen Bevölkerung aufgehen zu lassen. Doch trotz des Rechts auf Selbstverwaltung waren die Lebensbedingungen in den meisten Reservaten, in denen mehr als die Hälfte der Native Americans lebten, sehr schlecht. Eine schwache Infrastruktur, Arbeitslosigkeit, Alkoholismus und eine hohe Selbstmordrate waren kennzeichnend. Noch 1969 lebten über die Hälfte der Familien in den Reservaten unterhalb der Armutsgrenze. Seit langem setzte sich der in Texas aufgewachsene Künstler Robert Rauschenberg für den internationalen Frieden ein und glaubte, dass seine Kunst einen Einfluss auf der Weltbühne haben könnte. Zwischen 1965 und 1970 widmete Rauschenberg der Bürgerrechts- und Antikriegsbewegung in den Vereinigten Staaten große Aufmerksamkeit und engagierte sich aktiv politisch.

federal elections, which had been an effective means to exclude African Americans from voting. The Civil Rights Act of 1964, legislation initiated by Kennedy, outlawed discrimination based on skin color, gender, ethnic background or religious affiliation; so-called “racial segregation” was accordingly then prohibited in all public places and institutions. The reality on the streets was clearly different however, when, in 1965, just five days after the Voting Rights Acts was passed, a roadside check by police sparked massive riots in Watts, a neighborhood in Los Angeles; over the course of six days more than 30 persons were killed and hundreds of shops and buildings were destroyed by fire. Riots broke out repeatedly in the following years, peaking with incidents in Newark, New Jersey, and Detroit in 1967, partly provoked by police violence.

By the end of the 1960s, Native American groups were also able to force through greater autonomy. Numerous courts awarded compensation to the abused, expelled, and dispossessed. Before the cause of indigenous Americans, who had obtained citizenship and electoral rights first in 1924, becoming an important part of the civil rights movement, the official “Indian policy,” as it was then called, had failed in the attempt to break up the different tribes by forcing them to assimilate into the wider population. Despite the right of self-administration, the living conditions in most of the reservations, home to over half of all Native Americans, were extremely poor. A fragile infrastructure, unemployment, alcoholism, and high suicide rates were characteristic. In 1969, over half of the families in the reservations were still living below the poverty line. Robert Rauschenberg, who grew up in Texas, was a longtime campaigner for international peace and believed that his art could have an influence on the world stage. Between 1965 and 1970 Rauschenberg was intensely interested in the civil rights and antiwar movements in the US and politically active.

H Ai Weiwei (*1957)

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

I, K Raymond Pettibon (*1957)

DE Raymond Pettibon wurde Anfang der 1980er-Jahre in der südkalifornischen Punkrock-Szene bekannt, als er Plakate und Albumcover hauptsächlich für Gruppen des Labels SST Records schuf, das seinem älteren Bruder Greg Ginn gehörte. Weltweit bekannt ist seine Covergestaltung für das Album *Goo* der New Yorker Band Sonic Youth. Pettibons künstlerische Arbeit, von der hier zwei Beispiele von Anfang der 1990er-Jahre zu sehen sind, umfasst ein breites Spektrum der US-amerikanischen Ikonografie, die sich unter anderem aus Politik, Religion, Philosophie, Literatur, Kunstgeschichte, Sport und Jugendkultur speist. Durch die Kombination von Bild und Text greifen Pettibons Zeichnungen die visuelle Rhetorik der Popkultur auf, während sie gleichzeitig die Sprache der Massenmedien sowie klassische Texte von Schriftsteller*innen wie William Blake, Marcel Proust, John Ruskin und Walt Whitman einbeziehen. Durch seine Erforschung des visuellen und kritischen Potenzials der Zeichnung knüpft Pettibon an die Traditionen der Satire und Sozialkritik im Werk von Künstler*innen

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

EN Raymond Pettibon came to prominence in the southern Californian punk rock scene at the beginning of the 1980s, creating posters and album covers mainly for bands signed to the SST Records label, owned by his elder brother Greg Ginn. He became known worldwide for his cover design to the album *Goo* by the New York band Sonic Youth. Pettibon's artistic work—here we show two examples from the early 1990s—spans a broad spectrum of US iconography, drawing on sources from politics, religion, philosophy, literature, art history, sport, and youth culture. By combining image and text Pettibon's drawings take up the visual rhetoric of pop culture, while incorporating the language of both the mass media and classical texts of literature by authors such as William Blake, Marcel Proust, John Ruskin, and Walt Whitman. Pettibon links his investigations into the visual and critical potentials of drawing to the traditions of satire and social criticism in the work of 18th- and 19th-century caricaturists like William Hogarth, Gustave Doré, and Honoré

und Karikaturist*innen des 18. und 19. Jahrhunderts wie William Hogarth, Gustave Doré und Honoré Daumier an und unterstreicht gleichzeitig die Bedeutung des Mediums in der zeitgenössischen Kunst und Kultur von heute.

J James Rosenquist (1933–2017)

DE James Rosenquist kam 1955 von Minneapolis nach New York, um an der Kunstschule Art Students League unter anderem bei dem aus Deutschland emigrierten Künstler George Grosz zu studieren, während er sich seinen Lebensunterhalt mit dem Malen von Werbeplakaten verdiente. Inspiriert von den leuchtenden und farbenfrohen Magazinen und Werbeanzeigen der 1960er-Jahre und seinem ausgesprochenen Interesse an den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen seiner Zeit wandte Rosenquist ab 1960 die Techniken des Plakatmalens auf großformatige Bilder an, mit denen er rasch zu einem wichtigen Vertreter der Pop Art wurde. Eine seiner bekanntesten Arbeiten ist das über 3 Meter hohe und 26 Meter lange Monumentalbild *F-111* (1964/65), das der Künstler für seine erste Einzelausstellung in der New Yorker Galerie Leo Castelli schuf. Ein F-111-Jagdbomber erstreckt sich über die gesamte Länge des Gemäldes, das weiterhin mit überdimensionalen Bildern von zum Beispiel einem Atompilz, einem Autoreifen und Spaghetti in Tomatensauce um- und übermalt ist. Einige Motive, wie ein kleines Mädchen unter einer Trockenhaube und eine Glühbirne, verwendete der Künstler etwas später auch für eine unbetitelt Lithographie, die auf den ersten Blick wie ein Werbeplakat wirkt, das einen fröhlichen Patriotismus als *American Way of Life* propagiert. Doch lassen sich in dem Bild nicht nur ein lachendes Kleinkind, sondern auch das Logo der Air Force und ein roter Schatten finden, der einen Teil des Bildes überzieht. Als diese Arbeit 1965 entstand, fielen gerade die ersten amerikanischen Bomben auf Nordvietnam.

L–N Andy Warhol (1928–1987)

DE Im April 1961 wurde im Schaufenster des berühmten New Yorker Kaufhauses Bonwit Teller nicht nur die aktuelle Frühjahrskollektion gezeigt, sondern auch fünf Gemälde des damaligen Dekorateurs und gelernten Werbegrafikers Andy Warhol. Darunter war auch das Bild *Saturday's Popeye* [Sams-tags-Popeye] von 1960 (N) aus der Sammlung Ludwig – eines seiner allerersten von Hand gemalten Bilder überhaupt. Andy Warhol ist neben Roy Lichtenstein und dem Briten Richard Hamilton einer der bekanntesten Künstler*innen der Pop Art, die sich programmatisch der Warenwelt, den Massenmedien und der Werbung zuwandten und damit den Aufbruch einer

Daumier, emphasizing the importance of this medium in contemporary art and culture.

EN In 1955 James Rosenquist moved from Minneapolis to New York to study at the Art Students League, where his teachers included the German emigrant George Grosz. During his studies Rosenquist earned his keep by painting billboards. Inspired by the bright and colorful magazines and advertisements of the 1960s and his intense interest in the social and political events of his time, in 1960 Rosenquist applied the techniques of billboard painting to large-format works, quickly becoming an important figure in Pop Art. One of his most famous works is *F-111* (1964/65), a monumental painting 3 meters high and 26 meters long, which the artist created for his first solo exhibition at the Leo Castelli Gallery in New York. An F-111 fighter bomber stretches across the entire length of the painting, which is also layered with variously dimensioned depictions of an atomic cloud, a tire, and spaghetti in tomato sauce, for example. Some of the motifs, such as a little girl under a dryer hood and a light bulb, were later used by the artist for an untitled lithograph, which at first glance looks like an advertising poster propagating a cheerful patriotism as the American way of life. The image, however, features not only a laughing toddler, but also the logo of the Air Force and a red shadow that covers part of the picture. When this work was created in 1965, the first American bombs were falling on North Vietnam.

EN In April 1961, the store window of the famous New York department store Bonwit Teller, displayed not only the current spring collection but also five paintings by the window dresser and trained commercial graphic artist Andy Warhol. They included the painting *Saturday's Popeye* of 1960 (N), now in the Ludwig Collection—one of his very first hand-painted pictures. Andy Warhol is, along with Roy Lichtenstein and the Briton Richard Hamilton, one of the most famous proponents of Pop Art, artists who programmatically turned to the world of commodities, the mass media, and advertising and thus marked the rise of a new art generation: "The Pop artists did images

neuen Kunstgeneration markierten: „Die Pop-Künstler machten Bilder, die jeder, der den Broadway entlangging, im Bruchteil einer Sekunde wiedererkennen konnte – Comics, Picknicktische, Männerhosen, Berühmtheiten, Duschvorhänge, Kühlschränke, Colaflaschen – all die großartigen modernen Dinge, die von den Abstrakten Expressionisten so geflissentlich übersehen wurden“ (Andy Warhol). *Campbell's Soup Cans* [Campbells Suppendosen] (L) gehören zu den bekanntesten Bildern der Pop Art. Ursprünglich als eine Serie von zweiunddreißig Leinwänden im Jahr 1962 entstanden, entsprechen die Versionen, die Warhol im Siebdruckverfahren herstellte, *Campbell's Soup Cans I* und *Campbell's Soup Cans II* (1968 bzw. 1969), vielleicht mehr noch seinem Anliegen, die tradierte Idee der Originalität in der Kunst durch (industrielle) Reproduktionen und Wiederholungen zu untergraben. Eines seiner ersten Bilder, die Warhol als Siebdruck realisierte, eine Technik, die damals vor allem in der Werbeindustrie üblich war, ist *The Kiss (Bela Lugosi)* [Der Kuss (Bela Lugosi)] von 1963 (M). Gezeigt wird ein Standbild aus *Dracula* von 1931, in dem Bela Lugosi als Graf Dracula im Begriff ist, Mina (gespielt von Helen Chandler) in den Hals zu beißen.

that anybody walking down Broadway could recognize in a split second—comics, picnic tables, men's trousers, celebrities, shower curtains, refrigerators, Coke bottles—all the great modern things that the Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all.“ (Andy Warhol). The *Campbell's Soup Cans* (L) are amongst the most famous images of Pop Art. Originally created as a series of 32 canvases in 1962, the versions Warhol produced as silkscreens, *Campbell's Soup Cans I* and *Campbell's Soup Cans II* (1968, 1969 respectively) are perhaps even more suited to his aim to undermine the traditional idea of originality in art through (industrial) reproduction and replication. One of the first images Warhol realized as a silkscreen, a technique mainly used in the advertising industry at the time, is *The Kiss (Bela Lugosi)* from 1963 (M). A still from the film *Dracula* (1931) is shown, with Bela Lugosi playing Count Dracula about to bite Mina (Helen Chandler) in the neck.

2 Duane Hanson (1925–1996)

DE Duane Hansons *Supermarket Shopper* [Supermarktkundin] von 1970 zählt zu den Ikonen des sogenannten US-amerikanischen Hyperrealismus – eine Kunstrichtung, mit der Ende der 1960er-Jahre, parallel zur Pop Art und in Nachfolge des Realismus, Künstler*innen nicht nur das möglichst naturgetreu wirkende Abbild, sondern (fotografisch) übersteigerte, hyperrealistische Darstellungen der amerikanischen Gesellschaft verfolgten. Entgegen tradierter Frauenbilder und deren Spiegelung in der Kunst, entspricht die in Aachen als ‚Supermarket Lady‘ bekannte Frau, mit ihrer fleckigen Haut, einer Zigarette im Mund und leerem Blick, keinem klischeehaften Ideal weiblicher Schönheit. Sie schiebt einen üppig mit Fast Food, Süßigkeiten und Softdrinks gefüllten Einkaufswagen. Die Warenwelt einer saturierten Überfluss- und Konsumgesellschaft stehen hier im Kontrast zum apathischen Gesichtsausdruck, der Teilnahmslosigkeit und Resignation vermittelt. Die Kleidung der Kundin mit rosafarbenem Top, pinkfarbenen Lockenwicklern, türkisfarbenen Frottee-Slippern und blaugrünem Minirock ist ein fader Abklatsch des poppigen Designs der Konsumwaren. Wohlstand und Bequemlichkeit zeigen ihre Kehrseite. Hanson zeichnet die harte Realität von Menschen, deren Leben von stiller Frustration, Armut, Langeweile und Einsamkeit geprägt ist.

3 Garry Winogrand (1928–1984)

DE Garry Winogrand fotografierte von 1969 bis 1973 für seine Serie „Public Relations“ [Öffentlichkeitsarbeit], von der es eine Reihe von Schwarzweiß-Aufnahmen in der Sammlung Ludwig gibt, unter anderem Kundgebungen, Demonstrationen, Staatsbankette und Ausstellungseröffnungen, was er „die Wirkung der Medien auf Ereignisse“ nannte und die 1977 erstmals im Museum of Modern Art in New York ausgestellt wurde. Seine Fotografien dokumentieren den öffentlichen Alltag. Sie sind Momentaufnahmen gesellschaftspolitischer Ereignisse, auf denen sich bestimmte Orte und Personen klar identifizieren lassen. Er fotografierte aber nicht nur Persönlichkeiten wie den damals in New York amtierenden Bürgermeister John Lindsay oder die Künstler Andy Warhol und Robert Rauschenberg, sondern vor allem auch Demonstrationen unterschiedlicher sozialer Bewegungen in jener Zeit, die von gesellschaftlichen Veränderungen, politischen Umbrüchen, Unruhen und Bewegungen geprägt war. In den ausgestellten Fotografien ist zum Beispiel ein am Kopf verletzter Demonstrant vor dem Madison Square Garden in New York zu sehen. Hintergrund ist der Wahlkampfauftritt des Präsidentschaftskandidaten George C. Wallace am 24. Oktober 1968, bei dem Wallace-Befürworter*innen und -Gegner*innen

EN Duane Hanson's *Supermarket Shopper* (1970) is one of the icons of Hyperrealism, an art movement that at the end of the 1960s, parallel to Pop Art and following Realism, sought to not only create a true-to-life likeness but (photographically) exaggerated, hyperreal representations of American society. Contrary to traditional images of women and how they are reflected in art, the 'Supermarket Lady' as she is known in Aachen, has none of the clichéd ideal of feminine beauty. With a vacant gaze and unhealthy-looking, blotched skin, she pushes a shopping trolley full of fast food, sweets, and soft drinks. The world of goods on offer in a saturated, affluent consumerist society stand in stark contrast to her apathetic facial expression, which conveys a sense of disinterest and resignation. How the supermarket customer dresses is nothing but a pale imitation of the vibrant colors of the consumer world, a pink top, pink curlers, turquoise terry-cloth slippers, and a blue-green miniskirt. Prosperity and comfort reveal their flipside. Hanson depicts the harsh reality of people whose lives are characterized by silent frustration, poverty, boredom, and social isolation.

EN For his "Public Relations" series, of which the Ludwig Collection has a number of black-and-white shots, Garry Winogrand photographed rallies, demonstrations, state dinners, and exhibition openings. Noting what he called the "effect media has on events," these works were first shown in 1977 at the Museum of Modern Art in New York. His photographs document everyday public life, snapshots capturing social and political events as they happened, the locations and persons clearly identifiable. But he not only photographed prominent figures like John Lindsay, at the time the mayor of New York City, or the artists Andy Warhol and Robert Rauschenberg, but foremost the demonstrations held by a diverse array of movements in a volatile period characterized by social changes, political upheavals, riots, and activism. One of the photographs chosen for the exhibition shows a demonstrator bleeding profusely from a head wound outside Madison Square Garden in New York. On October 24, 1968, the presidential candidate George C. Wallace held an election rally which was accompanied by clashes between Wallace supporters, opponents, and more than 1,000 police officers. The governor of Alabama, Wallace was a vehement "segregationist" at the time, but in the late 1970s supported the civil

mit mehr als 1000 Polizist*innen zusammenstießen. Der Präsidentschaftskandidat und Gouverneur von Alabama war zu dieser Zeit ein vehementer Verfechter der sogenannten „Rassentrennungspolitik“, wandelte sich aber in den späten 1970er-Jahren zu einem Unterstützer der Bürgerrechtsbewegung, die sich für die Gleichberechtigung der Afroamerikaner*innen und die Überwindung des Rassismus in den USA einsetzte.

4 telewissen

DE Die Gruppe telewissen wurde 1970 von Herbert Schuhmacher in Darmstadt gegründet und zählt zu den Pionier*innen der deutschen Videokunst. Vor dem Hintergrund eines bildungsbürgerlichen Staatsfernsehens mit nur 2 Kanälen (ARD und ZDF) entwarf die Gruppe ein „Alternativprogramm“, mit dem sie unter anderem 1972 und 1977 auf der documenta 5 und 6 in Kassel vertreten waren. Für ihre Videoarbeit *Trio Sonata in Video. Deutschland, Deutschland* (1977) dokumentierte telewissen kommentarlos die deutsche Gesellschaft, zusammengestellt aus eigenen Aufnahmen und Mitschnitten aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Auf den Aufnahmen, aus denen die Künstler*innen drei jeweils circa 20-minütige Bänder zu den Themen „Freizeit“, „Ordnung“ und „Arbeit“ schnitten, sind unter anderem eine Party anlässlich der Fußballweltmeisterschaft 1974, Jugendliche auf Fahrrädern, Menschen bei der Gartenarbeit, Barszenen, Polizist*innen bei verschiedenen Tätigkeiten, Arbeiter*innen in einer Autofabrik und ein Kind an seinem ersten Schultag zu sehen.

5 Hilka Nordhausen (1949–1993)

DE Neben dem Schreiben, der Zeichnung und der Performance bediente sich Hilka Nordhausen insbesondere der Malerei, häufig in Form von Übermalungen von Zeitschriften, Packpapier oder Kartonagen. Weiterhin gründete Nordhausen 1976 im Hamburger Karolinenviertel den Projektraum „Buch Handlung Welt“, dessen Konzept sie explizit als Erweiterung ihrer künstlerischen Tätigkeit in die soziale Praxis verstand: „Ich wollte einen Ort, wo die Ideen stattfinden konnten und herausgeholt werden aus dem diffusen Brei aufgeheizter Kneipengespräche und politischer Diskussionen. Es gab tausend Zeitschriften und es gab keine Orte.“ (Hilka Nordhausen) Ihre Arbeit *Ohne Titel (Baby-Engel)* von 1980 markiert nicht nur die damals häufig heraufbeschworene „Rückkehr zur figurativen Malerei“, sondern ist eine Art respektloser Kommentar auf dieselbige. Ihr gemalter Engel ist in für die 1980er-Jahre typisch „dilettantischer“ Maniercomichaft dargestellt. Als Malgrund dienen anstatt der klassischen Leinwand Supermarktkartons von einerseits Babywindeln und andererseits hochprozentigen

rights movement that sought to ensure equality for African Americans and put an end to racism in the US.

EN Founded in 1970 by Herbert Schuhmacher in Darmstadt, the group telewissen is considered one of the pioneers of German video art. In the context of public national television with just two channels (ARD and ZDF), telewissen created an “alternative program,” which was then shown in 1972 and 1975 at the documenta 5 and 6 in Kassel. For their video work *Trio Sonata in Video. Deutschland, Deutschland* (1977), telewissen documented West German society without any commentary, using their own filmed material and recordings from public television. The artists cut the material into three tapes each lasting around 20 minutes and dealing with the themes of “leisure time,” “order,” and “work.” Amongst the host of scenes, the videos show a party celebrating West Germany’s victory in the 1974 World Cup final, teenagers riding bikes, people working in gardens, drinkers in bars, police officers performing various duties, workers in an automobile factory, and a child on its first day at school.

EN Besides writing, drawing, and performance, Hilka Nordhausen’s main artistic medium was painting, frequently in the form of overpainted magazines, packing paper or unfolded cardboard boxes. In 1976 Nordhausen founded the project space “Buch Handlung Welt” (Action Store Book World) in Hamburg’s Karolinenviertel, which she explicitly understood as an extension of her artistic activities into the sphere of social practice: “I wanted a place where ideas could happen and be hauled out of the vague mush of heated conversations in bars and political discussions. There were thousands of mags and journals but no actual places.” (Hilka Nordhausen) Her work *Untitled (Baby Angel)* not only indicates the “return to figurative painting,” widely evoked at the time, but is also a kind of disrespectful comment on this new trend. Her painted angel is comic-book like in the “dilettante” manner typical of the 1980s. But instead of the classic canvas, she employs discarded supermarket cardboard boxes once used for baby diapers and high-proof alcoholic drinks. The worlds of men

alkoholischen Getränken. Die Sphären männerbündlerischer Trinkexzesse und mütterlicher Fürsorge nehmen nicht zuletzt Bezug auf Nordhausens eigene Rolle als weibliche Malerin in einem männlich dominierten Metier.

6 Annette Wehrmann (1961–2010)

DE Annette Wehrmann entwickelte eine eigenwillige künstlerische Haltung zwischen Skulptur und Intervention, die sich auf Methoden der Konzept- und Aktionskunst sowie auf die Sprache der Situationistischen Internationale stützte. Gesellschaftspolitischen Fragen begegnete sie mit anarchischen, feministischen und oftmals utopischen Gegenentwürfen und trug hiermit Anteil an einer erneuten Politisierung der Kunst seit den 1990er-Jahren. Die *Blumensprengungen* (1992–95), die als Aktionen im öffentlichen Raum in Hamburg stattfanden und für die Wehrmann Feuerwerkskörper in Blumenkästen detonieren ließ, können als symbolische „Angriffe“ auf die deutsche „Spießigkeit“ oder auch als Weckrufe inmitten der Tristesse von Fußgängerzonen gelesen werden.

7 Rissa (Karin Götz, *1938)

DE In Konfrontation mit Pop Art und Informel, der abstrakten Kunst im Europa der Nachkriegszeit, entwickelte Rissa ab Mitte der 1960er-Jahre eine sehr ungewöhnliche Malerei, die um die Themen Sexualität, Erotik und Emanzipation kreiste. Ein Finger, der in ein Stück aufgeweichte Butter sticht, *Fettprobe* (1967), ein Stück Fleisch, dass mit einer Wäscheklammer befestigt an einer Leine hängt, *Die Klammer* (1968), jeweils vor einem mehr oder minder abstrakten Grund – die in Düsseldorf lebende Künstlerin beschrieb es in *Über meine Malerei* (1977) so: „Ich will ungewöhnliche Gegenstandsbeziehungen und Handlungen darstellen, die in der Wirklichkeit wohl vorkommen, jedoch selten beachtet werden.“ Im gleichen Jahr war Rissa Verfasserin des Manifestes und Mitbegründerin der Maler*innen-Gruppe Axiom, zu der auch Astrid Feuser, Bernd Finkeldei, Udo Scheel und Norbert Tadeusz gehörten, die einen neuen Subjektivismus in der Malerei propagierte.

8 Jean-Michel Alberola (*1953)

DE Unter dem Titel *La Pluralité des Mondes* [Die Vielfalt der Welten] hatte Jean-Michel Alberola 1988 eine Reihe von Aquarellen auf Spitzenpapier gemalt, deren Motive zufällig ausgewählte Ausschnitte von Medienbildern wiedergeben. In einem kleinen Büchlein, *Astronomie Populaire. Grandeur Nature* [Volksastronomie. Natürliche Größe], das hierzu erschien, wies der in Paris lebende Künstler jedem dieser Bilder kleine

drinking together excessively and maternal care refer back to Nordhausen’s own role as a woman painter in a male-dominated métier.

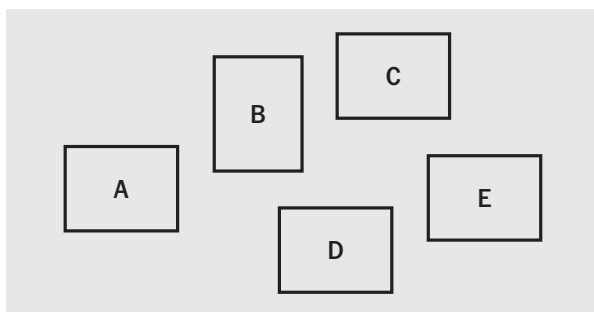
EN Annette Wehrmann developed an unconventional artistic approach embracing both sculpture and intervention, drawing inspiration from the methods of conceptualism and actionist art as well as the language of the Situationist International. She responded to socio-political issues with anarchic, feminist, and often utopian alternatives and in this way contributed to the renewed politicization of art since the 1990s. The *Flower Blasts* (1992–95), an action performed in public space in Hamburg where Wehrmann had fireworks detonate in flower boxes, can be read as symbolic “attacks” on German “stuffiness” or as a clarion call amidst the tristesse of pedestrianized zones.

EN Confronting Pop Art and Art Informel, the abstract art of postwar Europe, Rissa developed a very unusual painting style from the mid-1960s onwards, revolving around themes like sexuality, eroticism, and emancipation. A finger prods into a block of soft butter, *Fat Sample* (1967), fastened with a peg a piece of meat hangs from a clothesline, *The Peg* (1968), each positioned in front of a more or less abstract background—a resident of Duesseldorf, the artist described this approach in *On My Painting* (1977): “I want to represent unusual relationships between objects and actions, which probably do occur in reality, but are rarely noticed.” In the same year Rissa wrote the manifesto for Axiom, a group of painters she co-founded. Including Astrid Feuser, Bernd Finkeldei, Udo Scheel, and Norbert Tadeusz, the Axiom artists propagated a new subjectivism in painting.

EN Under the title *La Pluralité des Mondes* (The Plurality of Worlds), Jean-Michel Alberola painted a series of aquarelles on tart paper in 1988, the motifs reproducing randomly selected segments from media images. In a small booklet, *Astronomie Populaire. Grandeur Nature* (Popular Astronomy. Natural Scale), published in conjunction, the Paris-based artist assigned to each of the aquarelles a small text he took

Texte zu, die er ebenfalls Zeitungsartikeln entnahm und scheinbar auch zufällig auswählte (siehe unten). Alberola beschrieb seine Arbeitsweise in einem Statement 2014 folgendermaßen: „Ich kümmere mich nur um die Details, und das ist alles, was ich tue. Ich verlasse mich ganz einfach darauf, dass sich die Details summieren.“ Mit *La Pluralité des Mondes* entstand ein Potpourri von Ausschnitten und Fragmenten, das gewissermaßen die Absurdität der (Medien-)Welt reflektiert.

from newspaper articles and also apparently chose randomly (see below). Alberola described this method in a statement from 2014: “I just do details, and that’s all I do. I quite simply count on the details adding up.” In *La Pluralité des Mondes* a potpourri of segments and fragments emerged that reflects the absurdity of the (media) world.



A
DE „Ah doch, ich habe auch Vögel gesehen, und zwar viele Vögel und 151 Sonnenaufgänge und 150 Sonnenuntergänge und fünf und einhalb Monde... Auf dem Meer ist die Sicht eher vertikal...“ – Jean-François COSTE. Alleinsegler.

A
EN “Ah, yes, I also saw birds, lots of them, and 151 sunrises and 150 sunsets and five-and-a-half moons... the view is more vertical out at sea ...” —Jean-François COSTE. Solo yachtsman

B
DE In Belgien hat der Verteidigungsminister den zivilen Flughafen zum Hauptquartier für die Beobachtung eventuell erscheinender unbekannter Flugobjekte ernannt. Dies geschah während des Osterwochenendes.

B
EN In Belgium, the Minister of Defense designated the civilian airport to be the observation headquarters to track any unidentified flying objects which may appear. This occurred over the Easter weekend.

C
DE Das japanische Unternehmen Canon wird eine Tochtergesellschaft in der Volksrepublik China gründen, um automatische Kompaktkameras zu produzieren. Das japanische Unternehmen Minolta hat angekündigt, eine Niederlassung in Frankreich zu gründen, um Pulver und Komponenten für Kopiergeräte herzustellen.

C
EN The Japanese corporation Canon is to establish a subsidiary in the People’s Republic of China to produce automatic compact cameras. The Japanese corporation Minolta has announced it will establish a subsidiary in France to produce powder and components for photocopiers.

D
DE Nach antisemitischen Äußerungen des Bürgermeisters von Nizza, Jacques Médecin, weigert sich der Bildhauer Arman, das Museum für Moderne Kunst der Stadt mit einer retrospektiven Ausstellung zu eröffnen. 80 Mörder des Medellín-Kartells wurden aufgrund fehlender Zeugenaussagen wieder auf freien Fuß gesetzt.

D
EN Following antisemitic statements by the mayor of Nice, Jacques Médecin, the sculptor Arman has cancelled a retrospective exhibition that was to mark the opening of the city’s museum of modern art. 80 murderers of the Medellín cartel were released because no witnesses were willing to testify.

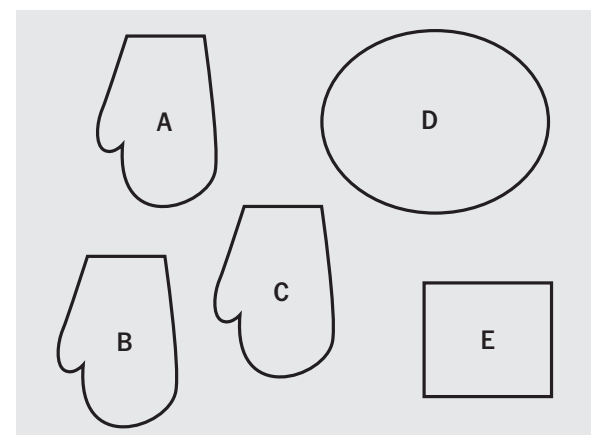
E
DE „Wer kann mit Sicherheit sagen, wie viele Menschen tatsächlich eine bestimmte Werbeseite in einer Zeitschrift gesehen haben? Einen Radiospot gehört haben? Im Fernsehen weiß man das. Kein Werbetreibender kann seine Investition in irgendeinem Medium so genau berechnen.“ – Bochko Givadinovitch, Präsident von TFI Publicité.

E
EN “Who can say with any certainty how many people have actually seen a specific advertising page in a magazine? Or heard a radio spot? With television you can know exactly. No advertiser can calculate their investment so precisely in any other medium.” —Bochko Givadinovitch, President, TFI Publicité.

9 Nadenka Creative Association
Anastasia Makarenko *1990, Maria Rybka *1992, Nadezhda Nikiforova *1988, Maria Aleksandrova *1983, Alyona Isakhanyan *1992, Oksana Usoltseva *1992

DE Bestickte Topflappen sind in Russland traditionell ein beliebtes Geschenk für Frauen, ein Brauch, der, kritisch betrachtet, dazu dient, sie an ihre vorbestimmte Rolle in der Gesellschaft zu erinnern. Die Werkgruppe *Кухонный текстиль* [Küchentextilien] von 2016 besteht aus einer Reihe solcher Topflappen, die die Künstlerinnen der feministischen Gruppe Nadenka Creative Association unter anderem mit aktuellen Statistiken zu häuslicher Gewalt in Russland bestickt haben. Häusliche Gewalt ist ein Tabuthema in Russland. Die meisten Opfer schweigen aus Scham. Das in der Vitrine ausgestellte Spitzendecken bezieht sich wiederum auf das Abtreibungsverbot in Russland. Abgebildet sind Rainfarn, Enzianwurzel, Sumpfporst, Lorbeer, Senf und Zwiebel, die als Heilmittel bei häuslichen Abtreibungen Verwendung finden.

EN Embroidered pot holders are traditionally a popular gift for women in Russia, a custom which, when viewed critically, serves to remind them of their predetermined role in society. The group of works from 2016 entitled *Кухонный текстиль* [Kitchen Textiles] consists of a series of such pot holders that the artists of the feminist group Nadenka Creative Association have embroidered with, amongst other things, current statistics on domestic violence in Russia. The issue of domestic violence is taboo in Russia. Most victims remain silent out of a sense of shame. The lace doily on display in the showcase refers to the ban on abortion in Russia. It depicts tansy, gentian root, marsh spurge, laurel, mustard and onion, which are used as remedies for domestic abortions.



A
DE Infolge von häuslicher Gewalt sterben in Russland über 14.000 Frauen pro Jahr. Ein Gesetz gegen häusliche Gewalt gibt es in 140 Ländern, allerdings nicht in Russland. Frohes Neues Jahr 2016!

A
EN Domestic violence kills over 14,000 women a year in Russia. A law against domestic violence exists in 140 countries, but not in Russia. Happy New Year 2016!

B
 DE Im Durchschnitt verbringt eine Frau in Russland über 40 Stunden pro Woche bei der Arbeit, über 20 Stunden verbringt sie mit dem Aufräumen der Wohnung und Kochen. Die Beschäftigung zu Hause und bei der Arbeit bedeuten eine doppelte Belastung.

C
 DE In Russland werden jährlich 30.000 bis 50.000 Frauen Opfer von sexueller Gewalt. Frohes Neues Jahr 2016!

D
 DE Das Abtreibungsverbot führt zum Wachstum der Sterberate bei erwachsenen Frauen.

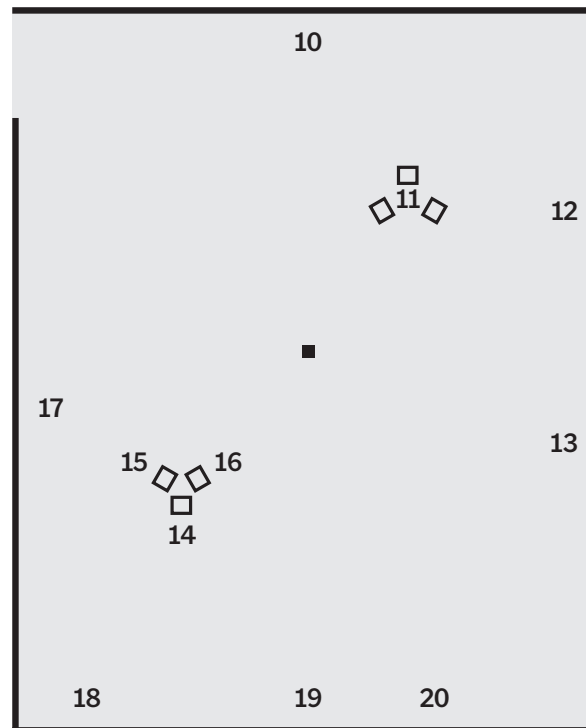
E
 DE Jeder 11. Mord wird innerhalb der Familie begangen. Am 27. Januar 2017 hat die Staatsduma der Russischen Föderation ein Gesetz zur Entkriminalisierung von häuslicher Gewalt verabschiedet.

B
 EN On average, a woman in Russia spends over 40 hours a week at work, over 20 hours she spends cleaning the apartment and cooking. Working at home and at work is a double burden.

C
 EN In Russia, 30,000 to 50,000 women are victims of sexual violence every year. Happy New Year 2016!

D
 EN The ban on abortion is causing an increase in the death rate among adult women.

E
 EN One murder in 11 is committed within the family. On 27 January 2017, the State Duma of the Russian Federation passed a law decriminalising domestic violence.



Raum II / Space II

- 10 Ulrike Rosenbach (*1943)**
Zehn Bilder zum Tarot, 1976
 [Ten pictures of the tarot]
 Farbfotografien / Colored photographs;
 je / each 41,5×29,6 cm
- 11 Ulrike Rosenbach (*1949)**
 Im Uhrzeigersinn / Clockwise
Reflexionen über die Geburt der Venus, 1975-76
 [Reflections on the birth of Venus]
 U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w,
 sound (digitized) / 24:00 min

Sorry, Mister, 1975
 U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w,
 sound (digitized) / 9:03 min

Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin, 1975
 [Don't believe that I'm an amazon]
 U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w,
 sound (digitized) / 11:49 min
- 12 Jean-Michel Alberola (*1953)**
Avigado I (Cara a Cara), 1984
 [Avigado I (von Angesicht zu Angesicht) /
 Avigado I (Face to face)]
 Pastell auf Papier / Pastel on paper;
 149×96,3 cm, 149×162 cm

- 13 Robert Kushner (*1949)**
Girls, 1978
 [Mädchen]
 Acryl auf Papier / Acrylic on paper;
 55,9×193 cm
- 14 Bruce Nauman (*1941)**
Flesh to White to Black to Flesh (...), 1968
 [Fleisch zu Weiß zu Schwarz zu Fleisch (...)]
 U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w,
 sound (digitized) / 51:06 min
- 15 Joan Jonas (*1936)**
Vertical Roll, 1972
 [Vertikale Rolle]
 U-matic, s/w, Ton (digitalisiert) / U-matic, b/w,
 sound (digitized) / 19:47 min
- 16 Robert Kushner (*1949)**
Layers, 1978
 [Schichten]
 U-matic, Farbe, Ton (digitalisiert) / U-matic,
 color, sound (digitized) / 49:23 min
- 17 Belkis Ayón (1967-1999)**
 V.l.n.r. / From left to right
Sín título (Sikán con chivo), 1993
 [Ohne Titel (Sikán mit Ziege) /
 Untitled (Sikán with goat)]
 Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
 87,8×71,1 cm

Sín título (Sikán con puntas blancas), 1993
 [Ohne Titel (Sikán mit weißen Stacheln) /
 Untitled (Sikán with white spikes)]
 Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
 ca. 93,5×63,8 cm

Siempre Vuelvo, 1993
 [Ich komme immer wieder zurück /
 I always return]
 Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
 94×68,1 cm

Nuestro Deber, 1993
 [Unsere Pflicht / Our duty]
 Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
 93,2×68,3 cm

La Sentencia, 1993
 [Das Urteil / The sentence]
 Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
 93,7×68 cm

La Sentencia, 1993
 [Das Urteil / The sentence]

Collagrafie auf Papier / Collagraph on paper;
93,7 × 68 cm

- 18 **María Magdalena Campos-Pons (*1959)**
Opiones para el mito: Leda piensa, 1989
[Alternativen für den Mythos: Leda denkt /
Alternatives to the Myth: Leda Thinking]
Acryl auf Holz und Gips /
Acrylic on wood and plaster; 281 × 185 × 4 cm
- 19 **Richard Hamilton (1922–2011)**
My Marilyn, 1965
[Meine Marilyn]
Öl auf Collage auf Tischlerplatte /
Oil on collage on blockboard; 102,5 × 122 cm
- 20 **Andy Warhol (1928–1987)**
Jackie III, 1966
Siebdruck auf Papier / Screenprint on paper;
101 × 75,6 cm

10, 11 Ulrike Rosenbach (*1943)

DE Ulrike Rosenbach, die bereits Anfang der 1970er-Jahre internationale Anerkennung erfuhr, ist eine Pionierin der Video- und Performancekunst. 1973 bis 1976 reiste die Künstlerin mehrfach in die USA, erhielt verschiedene Lehraufträge (unter anderem am California Institute of the Arts (CAL Arts), Valencia, und kam schon früh mit der US-amerikanischen Body Art in Berührung. 1976 gründete sie die bis 1982 bestehende „Schule für kreativen Feminismus“ in Köln und setzt sich seither aktiv für die Gleichberechtigung von Künstlerinnen im internationalen Kunstbetrieb ein. Für *Reflektionen über die Geburt der Venus (1975/76)* arbeitete Rosenbach mit Überblendungen ihres Körpers mit dem berühmten Bild *Die Geburt der Venus (1485/86)* von Sandro Botticelli, dessen Frauenbildnis über Jahrhunderte ein abendländisches Schönheitsideal tradierte. Als Ton ist ein Lied von Bob Dylan zu hören, *Sad-Eyed Lady of the Lowlands* [Taurige Dame aus dem Flachland] von 1966. Langsam dreht sich der Körper der Künstlerin zur Melodie um die eigene Achse. Dank der geteilten Farben ihres Trikots, das vorne weiß und hinten schwarz ist, erscheint das Bild der Venus in der Muschelschale, um dann wieder zu verschwinden, wie die auf- und abschwelenden Zyklen des Mondes. Auch in der zur gleichen Zeit entstandenen Fotoserie *Zehn Bilder zum Tarot (1976)* arbeitete Rosenbach mit Überblendungen. In einer Tagebuchnotiz von 1975 schrieb sie „... Habe jetzt Überblendungen auch mit Gemälden ausprobiert. Daraus entsteht eine neue Fotoserie. Klaus [vom Bruch] hat mich fotografieren müssen, an der Wand, mit heruntergelassenen Hosen. Dann habe ich einige Gemälde aus Büchern aus der Library von CAL Arts fotografiert. Die Farbfotoserie ist fast eine große Arkana [die verschiedenen Karten] zum Tarot. [...] Die Arbeit entstand im gleichen Zeitraum wie *Reflexionen über die Geburt der Venus* und benutzt die Idee der medialen Überblendung in der Diaprojektion hier mit den Mitteln der Fotografie. Im Playboy habe ich eine Marilyn Monroe in der Muschel als Venus gefunden, ein abgebildetes Gemälde wohl gemerkt – kein Witz.“

In der Performance und gleichnamigen Videoarbeit *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin (1975)* wird eine Reproduktion der *Madonna im Rosenhag (um 1450)* von Stefan Lochner mit einer Aufnahme der Künstlerin überlagert, die mit Pfeil und Bogen als Amazone ausgerüstet ist. Sie zielt auf das Gesicht der Madonna und schießt. Amazone und Madonna – sie stehen hier für zwei gegensätzliche und doch untrennbar miteinander verwobene Konstruktionen von Weiblichkeit. In einem frühen Text schrieb Rosenbach: „Ich identifiziere mich sowohl mit dem sanften Bild der Madonna als auch mit der

EN Ulrike Rosenbach, who gained international acclaim in the early 1970s, is a pioneer of video and performance art. Between 1973 and 1976 she traveled several times to the US, was appointed to various lectureships (including at the California Institute of the Arts, CalArts, Valencia), and came into contact with the Body Art movement there at an early stage. In 1976 she founded the “School for Creative Feminism” in Cologne, which existed until 1982; she has actively campaigned for the equality of female artists in the international art scene ever since. For *Reflections on the Birth of Venus (1975/76)*, Rosenbach superimposed her body with Sandro Botticelli’s famous painting *The Birth of Venus (1485/86)*; the female portrait in the latter work established the tradition of a western ideal of beauty that lasted for centuries. The audio to the video is a song by Bob Dylan from 1966, “Sad-Eyed Lady of the Lowlands.” Slowly the artist’s body turns full circle to the melody. Thanks to the split colors of her leotards, white at the front and black at the rear, the image of Venus in the scallop shell appears, only to then disappear again, like the rising and subsiding phases of the lunar cycle. Rosenbach also works with superimposing in the series *Ten Photographs on Tarot (1976)* created in the same period. In a diary entry from 1975 she wrote: “... Have now tried out superimposing with paintings. A new photo series is the result. Klaus [vom Bruch] had to photograph me, against the wall, with my pants down. Then I photographed a few paintings from books from the CAL Arts library. The color photo series is almost like a great arcana [the different cards] to tarot. [...] The work came about in the same phase as *Reflections on the Birth of Venus* and uses the idea of media superimposing in the slide projection, here with the means of photography. In *Playboy* I found [a picture of] Marilyn Monroe in a shell as Venus, the image placed in a reproduction of the painting, mind you—no kidding.”

In the performance and video work of the same name, *Don’t Believe that I’m an Amazon (1975)*, a reproduction of *Madonna in Rosenhag (around 1450)* by Stefan Lochner is overlaid with a shot of the artist, who is armed with a bow and arrow like an Amazon. She takes aim at the face of the Madonna and shoots. Amazon and Madonna—here they stand for two contrary and yet inseparably entwined constructs of femininity. In an early text Rosenbach wrote: “I identified with both the gentle image of the Madonna and the aggression of an Amazon. The Madonna image: representative, aloofly beautiful, gentle, shy, and as a cliché rather insipid, is to be found in me. When the arrows hit the image, they’re also hitting me.” In *Sorry, Mister (1975)* viewers see a hand that repeatedly hits a thigh, accompanied by Brenda Lee’s song “I’m Sorry,” a hit

Aggressivität einer Amazone. Das Madonnenbild: repräsentativ, unnahbar schön, sanft, scheu und als Klischee ziemlich abgeschmückt, findet sich in mir wieder. Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.“ In *Sorry, Mister* (1975) sehen die Betrachenden eine Hand, die immer wieder auf einen Oberschenkel schlägt, begleitet von Brenda Lees Gesang „I’m Sorry“ [Es tut mir leid], einem Hit von 1960. In einer Nahaufnahme kann man beobachten, wie sich die Haut langsam rot färbt. Die flehenden Entschuldigungen der Sängerin und die rhythmischen Schläge laufen synchron und verstärken sich gegenseitig.

12 Jean-Michel Alberola (*1953)

DE Jean-Michel Alberola setzte sich in den 1980er-Jahren künstlerisch intensiv mit ethischen Fragestellungen sowie der Geschichte des Sehens und der Sichtbarmachung auseinander. In *Avigado I (Cara a Cara)* [von Angesicht zu Angesicht] von 1984 ist auf dem linken Bild des Diptychons ein Pferdekopf zu sehen. Auf dem Pferd sitzt ein Stierkämpfer, der durch seine typische Torero-Kopfbedeckung zu erkennen ist. Im Vordergrund erscheint das rechte Horn des Stiers. Eingefangen ist der Moment, in dem sich der Torero und der Stier kurz vor dem tödlichen Ende – von Angesicht zu Angesicht – in die Augen sehen. Das rechte Bild zeigt die Speerspitze des Toreros. Alberola signierte das Bild mit dem Pseudonym „Acteon Fecit 1984“, aus dem Lateinischen übersetzt: Aktaion hat es gemacht. In der griechischen Mythologie erblickt der Heros Aktaion auf der Jagd die Göttin Artemis beim Bad, woraufhin sie ihn in einen Hirsch verwandelt und er von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird. Sowohl im Falle des Stierkampfes als auch in dieser Geschichte ist die Frage des Blicks nicht nur mit dem Tod, sondern auch mit der Frage der Schuld verbunden, die aus dem Sehen erwächst. Hiervon ableitend ließe sich weiterfragen, ob es überhaupt so etwas wie ein „unschuldiges Auge“ gibt.

13, 16 Robert Kushner (*1949)

DE Im Jahr 1974 unternahm Robert Kushner Reisen in die Türkei, den Iran und nach Afghanistan, die seine künstlerische Arbeit stark prägen sollten. Inspiriert vom Tschador (einer Form des Schleiers), begann der Künstler, Kostüme herzustellen, die auch als Bildträger für reich dekorierte Malereien zum Einsatz kamen. Kushner war eine zentrale Figur der US-amerikanischen Pattern and Decoration-Bewegung in den 1970er-Jahren und wurde, wie in *Girls* [Mädchen] von 1978, offensichtlich unter anderem von Henri Matisse inspiriert. Seine Modeperformances vereinten Malerei, Mode, Theater und Skulptur. In *Layers* [Schichten] (1978) legt der Künstler Schicht für

from 1960. In a closeup one can observe how the skin slowly reddens. The imploring apologies of the singer and the rhythmical hits run synchronously and reinforce one another.

EN In the 1980s, Jean-Michel Alberola was intensively concerned with ethical issues and explored the history of seeing and visualization. On the left of the diptych *Avigado I (Cara a Cara)* [Face to face] from 1984 is a horse head. Sitting on the horse is a bullfighter, recognizable thanks to his typical torero hat. The bull’s right horn appears in the foreground. The moment captured is just as the torero and the bull look each other in the eye—face to face—shortly before the fatal end. The right side shows the torero’s lance. Alberola signed the work with the pseudonym “Acteon Fecit 1984,” which translated from the Latin means: Actaeon has done it. In Greek mythology, while out hunting the hero Actaeon catches a glimpse of the goddess Artemis bathing; in revenge she turns him into a stag, and he is then mauled to death by his own hunting dogs. In both the bullfight and this mythical story, the gaze is not only linked directly to death but also the question of guilt that arises out of seeing. This raises the further question if there is even such a thing like an “innocent eye” at all.

EN In 1974 Robert Kushner journeyed to Turkey, Iran, and Afghanistan, which had a strong influence on his art. Inspired by the chador (a form of veil), the artist began to make costumes that also served as pictorial media for his richly decorative paintings. Kushner was a major figure in the American Pattern and Decoration movement of the 1970s and was, as *Girls* (1978) shows, obviously inspired by Henri Matisse. His fashion performances combined painting, fashion, theatre, and sculpture. In *Layers* (1978), the artist strips off set pieces of various costumes layer by layer until he is finally naked. With tunics, jeans, or Egyptian-looking golden vests, Kushner

Schicht Versatzstücke verschiedener Kostüme ab, bis er schließlich nackt ist. Mit Tuniken, Jeans oder ägyptisch anmutenden goldenen Westen hinterfragte und sprengte Kushner Stereotype – weiblich/männlich, heterosexuell/homosexuell, westlich/östlich oder reich/arm.

14 Bruce Nauman (*1941)

DE In der Videoarbeit *Flesh to White to Black to Flesh* [Fleisch zu Weiß zu Schwarz zu Fleisch] von 1968 schminkt Bruce Nauman seinen Oberkörper, seine Arme, Hände und das Gesicht zuerst mit weißer, dann mit schwarzer Farbe und wischt die Farbschichten schließlich mit Papiertüchern minutiös wieder ab, bevor er wieder von vorne beginnt. Das Video kann als eine Fortsetzung einer Serie von Filmarbeiten gesehen werden, für die sich der Künstler unter dem Titel *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black* (1967–68) weiß, pink, grün und schwarz geschminkte hatte, wobei er jede Farbe über die vorherige schichtete. Hierbei war sich Nauman bewusst, dass Farben, insbesondere, wenn sie auf die Haut aufgetragen werden, unterschiedliche Assoziationen hervorrufen können. „Und ich nehme an, dass es soziale Verbindungen mit der Hautfarbe und ähnlichen Dingen gab“, sagte der Künstler einmal über *Art Make-Up*. In Anbetracht des Entstehungsjahrs von *Flesh to White to Black to Flesh* 1968, als die Bürgerrechtsbewegung in den USA gegen Rassismus und für eine Gleichstellung der Afroamerikaner*innen kämpfte, ist davon auszugehen, dass sich Nauman auch hier bewusst war, dass seine Videoperformance gesellschaftspolitisch gelesen werden kann.

15 Joan Jonas (*1936)

DE Joan Jonas gilt als eine der Pionierinnen und Impulsgeberinnen der amerikanischen Performancekunst ab den späten 1960er-Jahren. Ihre Themen sind dabei stets die Spiegelungen des eigenen Körpers, die Befragung der Ich-Identität, die Untersuchung weiblicher Rollenbilder, Maskeraden, Verkleidung und die Vergegenwärtigung, Erweiterung und Fragmentierung des Raums. *Vertical Roll* [Vertikale Rolle] von 1972 wurde in der Ace Gallery in Los Angeles gedreht und zeigt Jonas, wie sie unter ihrem Alter Ego „Organic Honey“ eine Reihe von Aktionen durchführt. Das elektronische Signal der Aufnahme wird durch einen schwarzen Balken unterbrochen, der unaufhaltsam nach unten rollt und in einem Stakkato-Rhythmus, der an den Prozess des Blinzeln erinnert, nur für den Bruchteil einer Sekunde einen Ausschnitt des Bildes freigibt. Jedes Blinzeln bietet einen flüchtigen Blick auf einen Teil des weiblichen Körpers, während die Künstlerin – entweder mit einem Federkopfschmuck,

questioned and broke down stereotypes: female/male, heterosexual/homosexual, Western/Eastern, and rich/poor.

EN In the video work *Flesh to White to Black to Flesh* from 1968, Bruce Nauman covers his torso, arms, hands, and face first with white, then with black pigment, before meticulously wiping the layers off with tissues, only to start all over again. The video can be considered a continuation of a series of film works entitled *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black* (1967-68), wherein the artist applies, like makeup, the respective colors one on top of the other. Nauman was clearly aware that colors, especially when applied to skin, can evoke different associations, commenting: “And I suppose it had whatever social connections it had with skin color and things like that.” Given the year *Flesh* was created, 1968, as the civil rights movement in the US was fighting against racism and seeking to achieve equality for African Americans, we may assume that Nauman knew his video performance would be seen as referring to socio-political issues.

EN Joan Jonas is regarded as one of the pioneers and instigators of American performance art from the late 1960s onwards. Her themes are consistent: reflections of her own body, the questioning of ego identity, the investigation of female role models, masquerades, disguise, and the visualization, expansion, and fragmentation of space. *Vertical Roll* from 1972 was filmed at the Ace Gallery in Los Angeles and shows Jonas, as her alter ego “Organic Honey,” performing a series of actions. The electronic signal of the film is interrupted by a black bar, which unceasingly rolls downwards and in a staccato rhythm, evoking blinking, reveals the actually filmed image only for the fragment of a second. Each of these blinks offers a fleeting glimpse onto a part of the female body, while the artist—either with a feather headdress, with a mask, in a belly dancer’s costume, or naked—performs before the camera. The rhythm of the images continues to be disrupted by the ongoing beating of a silver spoon against a surface.

mit einer Maske, in einem Bauchtanzkostüm oder nackt – vor der Kamera auftritt. Der Rhythmus der Bilder wird weiterhin durch das unablässige Schlagen eines silbernen Löffels auf eine Oberfläche unterbrochen. In ihrer Weigerung, ihr Bild in einem festen Bildraum aufrechterhalten, nutzt Jonas die Eigenschaften der Videotechnik, um sich selbst als eine Abfolge von Fragmenten zu präsentieren, was die Unmöglichkeit andeutet, Identität als etwas Singuläres und Einheitliches zu verstehen. Darüber hinaus setzt sich Jonas in der Rolle einer „Verführerin“ kritisch mit stereotypischen Frauenbildern und den narzisstischen und voyeuristischen Qualitäten von Video auseinander.

17 Belkis Ayón (1967–1999)

DE Die Figuren, Symbole und Rituale auf den hier gezeigten Collagrapien von 1993/94 der kubanischen Künstlerin Belkis Ayón sind allesamt 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 führt sie in ihren persönlichen Bearbeitungen der Abakuá-Mythologien zusammen. Für diese aktualisierten Darstellungen des Mythos nutzte sie das Verfahren der Collagrafie – eine Drucktechnik, bei der collagierte und strukturierte Materialien in mühevoller Kleinarbeit auf eine Kartonmatrize geschichtet werden.

18 María Magdalena Campos-Pons (*1959)

DE Die kubanisch-US-amerikanische Künstlerin María Magdalena Campos-Pons verbindet in ihren Arbeiten historische Erzählungen und mythologische Stoffe mit Themen der Gegenwart, wie zum Beispiel Gender, Race und Feminismus. In der Wandarbeit *Opciones para el mito: Leda piensa* [Alternativen für den Mythos: Leda denkt] von 1989 bezieht sich Campos-Pons auf eines der beliebtesten Motive abendländischer Bildkunst, das aus der griechischen Mythologie stammt: Leda mit dem Schwan. Der Sage zufolge verliebte sich der Göttervater Zeus in Leda, die Frau des spartanischen Königs Tyndareos, näherte sich ihr in der Gestalt eines Schwans, vergewaltigte und schwängerte sie. Im Gegensatz zu den Interpretationen ihrer männlichen Künstlerkollegen, die die Vergewaltigung seit der Renaissance meist als Verführungsszene darstellten, setzt Campos-Pons in ihrem Relief ein deutliches Zeichen: Vom passiven Objekt der Begierde wird Leda zum aktiv denkenden Subjekt, das seine Situation reflektiert und Alternativen seines Schicksals ersinnt. Dabei werden drei Vorschläge konkreter gefasst und in einer angedeuteten

In her refusal to fix her image in a stable frame, Jonas uses the peculiar features of video technology to present herself as a sequence of fragments, signifying the impossibility of understanding identity as something singular and unified. Beyond this, Jonas, in her role as “seducer,” critically exposes stereotypical images of women and the narcissistic and voyeuristic qualities of video.

EN The figures, symbols, and rituals in the collages from 1993/94 of Cuban artist Belkis Ayón (Havana, 1967–1999) are borrowed from the Afro-Cuban secret society Abakuá, reserved exclusively for men, which Ayón studied intensively throughout her life. In her personal adaptations of Abakuá mythologies, she brings together concepts of syncretism, meaning the fusion of different belief systems, and hierarchical power structures. For her updated depictions of this myth, the artist used the process of collagraphy—a printing technique in which collaged and textured materials are painstakingly layered onto a cardboard matrix.

EN In her works the Cuban American artist María Magdalena Campos-Pons combines historical narratives and mythological subjects with current themes such as gender, race, and feminism. In the wall installation *Opciones para el mito: Leda piensa* [Alternatives to the Myth: Leda Thinking] from 1989, Campos-Pons refers to one of the most popular motifs of Western art, which derives from Greek myth: Leda and the swan. According to the legend, Zeus, the father of the gods, falls in love with Leda, the wife of the Spartan king Tyndareus, and approaches her in the form of a swan, rapes her, and impregnates her. In contrast to the interpretations of her male colleagues, who since the Renaissance have usually depicted the rape as a scene of seduction, Campos-Pons includes a clear sign in her relief: from the passive object of desire, Leda becomes an actively thinking subject who reflects on her situation and comes up with alternatives to her fate. Three proposals are formulated more concretely and presented in what seems like a comic-book thought bubble. On the left side of the bubble, an oversized finger with red nail polish is pointing to a torso, suggesting

comichaften Denkblase dargestellt. Auf der linken Seite wird ein übergroßer Finger mit rotem Nagellack auf einen Torso gerichtet, der einen Hinweis auf Masturbation oder weibliche Homosexualität gibt. Rechts gegenüber ist dem Torso ein Phallus beigegefügt, der als sexuelle Handlung zwischen Mann und Frau – sei sie einvernehmlich oder nicht – verstanden werden kann. Den oberen Rand der Gedankenblase schließt ein Schwanenhals ab, dessen Kopf auf die Brust des Torsos gerichtet ist, womit Campos-Pons auf den beschriebenen Mythos verweist. Die Künstlerin setzt sich in dem Relief somit dezidiert mit weiblicher Sexualität, Selbstbestimmung und sexualisierter Gewalt auseinander und hinterfragt Darstellungskonventionen.

19 Richard Hamilton (1922–2011)

DE Richard Hamilton zählt durch seine analytischen Untersuchungen des Einflusses der Medien auf unsere Realitätswahrnehmung zu einer der wichtigsten Figuren in der Entstehung einer britischen Ausprägung der Pop Art. Durch komplexe Überlagerungen von Malerei und fotografischen Techniken untersuchte er Fragen der Illusion und der Prozesse der Bilderzeugung, war maßgeblich an der Revolutionierung des Siebdruckes als künstlerisches Medium beteiligt und wendete sich seit den 1980er-Jahren dezidiert Strategien der computergenerierten Bildfindung zu. Mit seiner Werkreihe *My Marilyn* [Meine Marilyn] von 1965, die zwei Collagengemälde und mehrere Siebdrucke umfasst, setzte er dem Weltstar Marilyn Monroe ein persönliches Denkmal. Dazu ging er von einer Doppelseite im britischen Männermagazin *Town* (Novemberausgabe 1962) aus, in der wenige Monate nach ihrem Selbstmord die letzten öffentlich bekannten Fotografien der legendären Schauspielerin publiziert wurden. Die Magazineinseite zeigte links die Kontaktabzüge des Fotografen George Barris, die Monroe selbst mit Nagellack und Lippenstift zensierte, rechts davon die von ihr für „good“ [„gut“] befundene Aufnahme ohne ihre handgezeichneten Markierungen. Dieser Aufbau wird von Hamilton im unteren Bildteil rechts aufgegriffen. Mit den für die Pop Art typischen Mitteln von Ausschnitt, Wiederholung, Vergrößerung, Rasterung, Maskierung und farbiger Akzentuierung unterstreicht er den Kontrast zwischen den Fotos und dem malerischen Effekt der spontanen Reaktionen Monroes. Als Hamilton 1964 begann, sich mit diesem Bildthema zu beschäftigen, hatten die ersten *Marilyns* von seinem Künstlerkollegen Andy Warhol schon Weltrang erreicht. Durch das Possessivpronomen im Titel verweist Hamilton nicht allein auf grundsätzliche Fragestellungen von Autor*innenschaft und Eigenständigkeit bei der Reproduktion von Kunstwerken, sondern macht zudem deutlich, dass es sich hier um

masturbation or female homosexuality. On the right, a phallus has been added to another similar torso, which can be understood as a sex act between a man and a woman—whether consensual or not. At the upper edge, a swan’s neck rises up elegantly, the head turned to face the chest of yet another torso; Campos-Pons is alluding to the myth described above. In her relief the artist is decisively grappling with female sexuality, self-determination, and sexualized violence and questioning conventions of representation.

EN With his analytical investigation into how the media influences our perception of reality, Richard Hamilton is regarded as one of the most important figures in the emergence of British Pop Art. Through the complex overlaying of painting and photographic techniques he examined questions of the illusions and the processes of image production, while he was instrumental in revolutionizing silkscreen as an artistic medium; in the 1980s he then turned his attention to strategies of computer-generated pictorial invention. In his series *My Marilyn* from 1965, comprising two collage paintings and several silkscreen prints, he created a personal memorial to the international star Marilyn Monroe. His starting point was a double page spread in the British men’s magazine *Town* (November 1962 issue), which, just months after her suicide, featured the last publicly known photographs of the legendary actress. The left page of the spread showed the contact prints of the photographer George Barris, which Monroe herself has censored with nail varnish and lipstick; the right page presented the shots she considered “good,” which Monroe left without any signed markings. Hamilton takes up this layout and positions it in the lower right corner of his composition. Employing the typical Pop Art strategies of cropping, repetition, enlargement, patterning, masking, and color accentuation, he emphasizes the contrast between the photos and the painterly effect of Monroe’s spontaneous reactions. As Hamilton began to explore this pictorial theme in 1964, the first *Marilyns* by his fellow artist Andy Warhol had already achieved world renown. By including the personal pronoun in the title, Hamilton is not only referring to fundamental questions like authorship and autonomy in the reproduction of artworks, but he also makes it clear that this is *his* version of the Marilyn myth, one that is indeed based on adopting a contact sheet that the

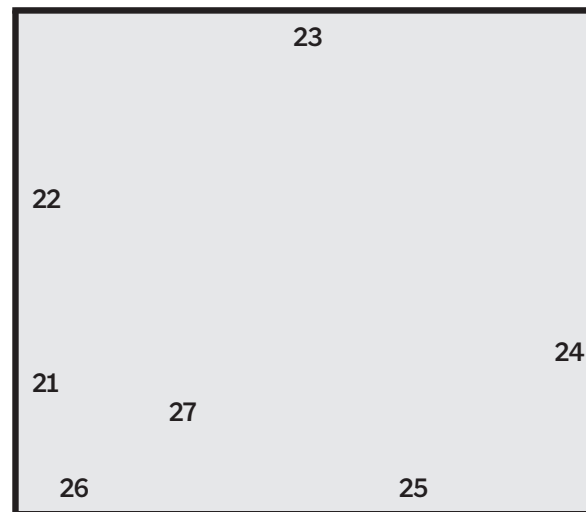
seine Version des Marilyn-Mythos handelt, die auf der Aneignung eines Kontaktbogens basiert, den die abgebildete Monroe zwecks finaler Bildauswahl selbst mitgestaltete.

20 Andy Warhol (1928–1987)

DE Mitte der 1960er-Jahre nutzte Andy Warhol Zeitungsfotos für eine Reihe von Siebdrucken, in denen er die berühmte Stilikone und Präsidentengattin Jacqueline Kennedy porträtierte. Für *Jackie III* (1966) wählte Warhol ikonische Szenen der First Lady kurz vor und nach dem Tod von John F. Kennedy. Während Jackies sich verändernder Gesichtsausdruck eine Chronologie der Tragödie darstellt, bewirkt die metallische monochrome Farboberfläche des Siebdrucks eine gewisse Entrückung von den Ereignissen.

pictured Monroe herself had helped to create for the purpose of selecting appropriate images.

EN In the mid-1960s Andy Warhol used newspaper photos for a series of silkscreens portraying the famous style icon and president's wife Jacqueline Kennedy. For *Jackie III* (1966) Warhol selected iconic scenes of the First Lady shortly before and after the death of John F. Kennedy. While Jackie's changing facial expressions represent a chronology of the tragedy, the metallic monochrome colored surface of the silkscreen conveys the sense of a distance from the events.



Raum III / Space III

- 21 **Lady Pink (Sandra Fabara, *1964)**
Viva el Pueblo, 1984
[Lang lebe das Volk / Long live the people]
Sprühfarbe auf Leinwand / Spray paint on canvas;
152,4 × 182,9 cm
- 22 **Franz Erhard Walther (*1939)**
V.l.n.r. / From left to right
ku klux klan, aus dem Zyklus „Wortbilder“, 1957
[ku klux klan, from the cycle „Word Pictures“]
Bleistift und Leimfarbe auf Karton / Pencil and distemper on cardboard; 62 × 44,8 cm
- auf dem Vulkan, aus dem Zyklus „Wortbilder“, 1958*
[on the volcano, from the cycle „Word Pictures“]
Bleistift und Leimfarbe auf Karton / Pencil and distemper on cardboard; 61,1 × 86,1 cm
- 23 **Mikołaj Sobczak (*1989)**
The Vision, 2022
[Die Vision]
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas;
220 × 960 cm
- 24 **Dan Perjovschi (*1961)**
Anthropotheque, 1992
[Anthropothek]
Wasserfarbe und Filzstift auf Haftnotizzetteln auf Holztafel / Watercolor and felt-tip pen on sticky notes on wooden board; 280 × 500 cm
- 25 **Jean-Michel Basquiat (1960–1988)**
Blue Gyp Stock, 1983
Acryl auf Wachskreide auf Leinwand / Acrylic and wax crayon on canvas; 193 × 264 cm

Ishtar, 1983
[Ištar]
Acryl und Ölstift auf Leinwand / Acrylic and oil pen on canvas; 183 × 352 cm

- 26 **Robert Rauschenberg (1925–2008)**
Hazard, 1957
[Gefahr]
Öl, Vogelflügel auf Holz, Grafit, Papier, Zeitungspapier, bedrucktes Papier und Stoff auf Leinwand / Oil, bird wing on wood, graphite, paper, newsprint, printed paper, and fabric on canvas; 214,5 × 95,6 cm
- 27 **Fischli/Weiss (*1952; 1946–2012)**
Der Auftrag, aus der Reihe „Fieber“, 1983
[The commission, from the series “Fever”]
Polyurethan (bemalt) / Polyurethane (painted);
140 × 140 × 190 cm

21 Lady Pink (Sandra Fabara, *1964)

DE Lady Pink (Sandra Fabara) ist eine Graffitikünstlerin der ersten Stunde, die schon 1979 ihre ersten tags (Schriftzüge) gesetzt und Bilder auf U-Bahn-Züge gesprüht hat. Als erste Frau setzte sie sich in der von Männern dominierten Szene durch. Mit ihren Leinwandbildern ist der Künstlerin schon früh der Sprung aus der Subkultur in die etablierte Kunstwelt gelungen, wobei sie sich bis heute als Aktivistin zur Entkriminalisierung der Graffiti-Szene einsetzt. *Viva el Pueblo* [Lang lebe das Volk] von 1984 öffnet den Blick auf eine Bürgerkriegsszenarie. Sie zeigt einen am Boden liegenden, brennenden Menschen vor einer verrotteten Arkadenarchitektur – der Vordergrund wird bestimmt von einem Mann mit geschultertem Gewehr in Guerilla-Uniform. Die ecuadorianische Immigrantin Lady Pink verweist damit auf die blutige Unterdrückung von Freiheitsbestrebungen in Lateinamerika und kommentiert die US-amerikanische Außenpolitik Ronald Reagans. In dem zwischen 1981 und 1990 geführten Contra-Krieg gegen Nicaragua wurde ein Großteil des Landes zerstört, Zehntausende kamen ums Leben.

22 Franz Erhard Walther (*1939)

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

EN Lady Pink (Sandra Fabara) was one of the very first female graffiti artists, leaving her first tags and spraying imagery onto subway trains as early as 1979. She became the first woman able to prevail in a male-dominated scene. Her canvas-based works enabled the artist to make the leap from subculture into the established art world at an early stage, although she remains a committed activist promoting the decriminalization of the graffiti scene. The work *Viva el Pueblo* [Long Live the People] from 1984 shows a civil war scene, depicting a burning person lying on the ground in front of the sooty architecture of an arcade. The foreground is dominated by a man in guerrilla uniform with a shouldered rifle. The graffiti of Lady Pink, an Ecuadorian immigrant, refers to the bloody suppression of bids for freedom in Latin America; it comments on the United States foreign policy of Ronald Reagan. During the war against Nicaragua, waged between 1981 and 1990, the majority of the country was destroyed and tens of thousands of people lost their lives.

EN Language and writing play a central role in terms of both the optics and the signifying of meaning in the work of Franz Erhard Walther. That the form of writing can convey meaning, and indeed itself can become artistic content, is a dimension that Walther discovered early in his “Word Pictures” (1957–58). In this series he studies letters, words, and concepts both in themselves as well as the effect they have in interaction with form, color, and proportion. Already in these early works, Walther creates through the radical positioning of single or multiple concepts on monochrome backgrounds what he called “projection spaces,” which the viewer then fills with meaning and content through their own reflection. In the work on paper *ku klux klan* (1957), the colors of ochre, brown, and black refer to the skin colors of persons targeted by the terror of the white supremacist secret society. The rise of the civil rights movement in the 1950s was accompanied by a general revival of Klan attacks in the US. *Ku klux klan* has an almost manifesto character, evoking memories of the violent actions against people of color. The reduced “Word Picture” acquires its meaning only with the mental contribution of viewers. Walther later expands this purely intellectual work in the mid-1960s by calling on viewers to participate physically. He is therefore considered one of the pioneers of participatory art.

Das „Wortbild“ *auf dem Vulkan* (1958) rekurriert auf die geläufige Metapher vom „Tanz auf dem Vulkan“, die am Vorabend der Julirevolution 1830 von dem französischen Staatsmann und Publizisten Narcisse-Achille de Salvandy erdacht wurde und gemeinhin auf eine gefährliche Situation oder ein riskantes Verhalten mit einem unvorhersehbaren Ausgang verweist. Ins kollektive Gedächtnis gebrannt hat sich diese Revolution durch Eugène Delacroixs berühmtes Gemälde *La Liberté guidant le peuple* [Die Freiheit führt das Volk] von 1830, das sich im Pariser Louvre befindet und auf dem eine teilentblößte Frau, in der Linken ein Gewehr, in der Rechten die Tricolore haltend, barfüßig die Revolution anführt. Das Bild verarbeitet die Barrikadenkämpfe in Paris am zweiten der drei Revolutionstage. Der 28. Juli 1830 war der blutigste Tag und brachte die entscheidende Wende im Aufstand der Pariser Bevölkerung. Ursache der Revolution war die reaktionäre Politik Karls X., dessen Ziel es war, die Zustände wiederherzustellen, wie sie vor 1789 geherrscht hatten, und damit die Vorherrschaft des Adels wieder durchzusetzen. Sein Kabinett regierte konsequent an der Abgeordnetenversammlung vorbei. Auslöser der Julirevolution waren die sogenannten „Juliordnanzen“, in denen Karl anordnete, die Kammer aufzulösen, das Wahlverfahren zum Nachteil der einfachen Bürger*innen zu ändern und Pressezensur einzuführen. Teile der Bevölkerung errichteten Barrikaden. Auf der Seite der Schutzsuchenden wurden Pflastersteine zu einer Art Treppe gefügt, über die man stürmte, wenn der Feind zurückgeschlagen war – das war das „Auf-die-Barrikaden-Gehen“. Der dreitägige Aufstand der Bevölkerung hatte den endgültigen Sturz der Bourbonen in Frankreich und die erneute Machtübernahme durch das Bürgertum in einem liberaleren Königreich zur Folge.

23 Mikołaj Sobczak (*1989)

DE In dem fast zehn Meter langen „Historienbild“ *The Vision* [Die Vision] von 2022 beschäftigte sich Mikołaj Sobczak mit unterschiedlichen Momenten der Geschichte von Herrschaft, Unterdrückung und Widerstand, die sich wie ein Tagtraum vor seinen Füßen (der Künstler ist noch im Anschnitt zu sehen) ausbreiten. „Gegen den Strich“, von rechts nach links gelesen, beginnt alles mit einer Adaption von *The Slavemarket, Constantinople* [Der Sklavenmarkt, Konstantinopel, 1838] des schottischen Malers William Allans. Ausgangspunkt ist eine These, nach der das Wort Sklav*in (engl. slave) sich von der Ethnie der Slaw*innen ableite, da im neunten Jahrhundert n. Chr. unter anderem auf dem besagten Sklav*innenmarkt slawische Sklav*innen besonders beliebt gewesen seien. Daneben ist auf dem Bild die triumphierende Jeanne d’Arc zu sehen, nach einer Malerei von Jean

The “Word Picture” *on the Volcano* (1958) refers to a familiar metaphor, “to dance on the volcano,” coined by the French statesman and publicist Narcisse-Achille de Salvandy on the eve of the 1830 July Revolution; it is generally used to point out that a situation is becoming dangerous or a behavior risky, making any outcome unpredictable. The July Revolution has become etched in the collective memory thanks to Eugène Delacroix’s famous painting *La Liberté guidant le peuple* [Liberty Leading the People] from 1830; now in the Louvre, it shows a bare-breasted woman, a musket with bayonet in her left hand, a tricolor in her right, bare footed, leading the revolution. The painting depicts the storming of the barricades on the second of the three days of revolution. July 28, 1830 was the bloodiest day and proved to be the decisive turning point in the Parisian population’s uprising. The cause for the outbreak of revolutionary fervor was the reactionary politics of Charles X whose goal was to restore the political and social order prior to 1789, and thus reestablish the supremacy of the nobility. Charles’ cabinet consistently ignored the Chamber of Deputies when passing laws. Events came to a head with the July Ordinances, imposed by Charles; they declared the dissolution of the chamber, changed election criteria to the detriment of ordinary citizens, and introduced press censorship. Sections of the population erected barricades. Paving stones were laid to form steps and those behind the barricades then used them to pursue the retreating enemy – or in other words, they “stormed the barricades.” The population’s three-day insurrection resulted in the overthrow of the Bourbon monarchy in France and the renewed assumption of power by the bourgeoisie in a more liberal constitutional monarchy.

EN In the almost ten-meter long “history painting” *The Vision* (2022), Mikołaj Sobczak explored different moments in the history of domination, oppression, and resistance, which unfurl like a daydream in front of his feet (visible at the bottom of the canvas). Read from right to left, or “against the grain,” it all begins with an adaption of *The Slave Market, Constantinople* (1838) by the Scottish painter William Allan. The starting point is the thesis that the word slave is derived from the ethnic group of the Slavs—on the aforementioned slave market Slavic slaves were particularly popular in the ninth century CE. Next to this scene is the triumphant Joan of Arc, the depiction based on a painting by Jean Jacques Scherrer (*L’entrée de Jeanne d’Arc à Orléans* [Joan of Arc enters Orléans], 1887), with Joan in the Polish painter Sobczak’s version rising out of the flames of her martyrdom, i.e. here

Jacques Scherrer (*L'entrée de Jeanne d'Arc à Orléans* [Der Einzug Jeanne d'Arcs in Orléans], 1887), die in der Version des polnischen Künstlers Sobczak aus den Flammen ihres Martyriums aufsteigt, hier zugleich der brennende Sklav*innenmarkt von Konstantinopel. Sie folgt auf Sobczaks Bild Jean-Jacques Dessalines, der nach dem ersten erfolgreichen Sklav*innenaufstand 1804 Kaiser von Haiti wurde, einst gemalt von Guillaume Guillon-Lethière (*Le Serment des Ancêtres* [Der Schwur der Vorfahren], 1822). Eine Besonderheit dieser Geschichte ist, dass polnische Legionäre, die Napoleon 1802 zur Unterstützung der Niederschlagung der Revolution nach Haiti sandte, desertierten und sich den haitianischen Sklav*innen anschlossen. Nach der Revolution erhielten sie von Dessalines einen Sonderstatus als „Noir“, die rechtlich als Schwarze und nicht als Weiße gesehen wurden, und die volle Staatsbürgerschaft gemäß der haitianischen Verfassung. Dessalines alias Jacques I. tritt wiederum im Zentrum des Bildes auf den Mantel von Friedrich dem Großen, der selbst maßgeblich am Untergang Polens beteiligt war und schließlich in die Dritte Teilung Polens unter Russland, Preußen und Österreich mündete. In Sobczaks *Vision* liegt der preußische König auf dem Boden und streckt verzweifelt eine Hand nach einem Bauern, eine Umkehrung von Robert Warthemüllers Darstellung der Inspektion einer Kartoffelernte durch Friedrich (*Der König überall*, 1886). 300 Jahre zuvor hatte der Deutsche Bauernkrieg, der 1524 ausbrach, zu einer frühen Formulierung der Menschenrechte geführt. Auf der linken Bildhälfte sind Darstellungen eines Gutsherrn von Carl Spitzweg, Alexander Krasnoselskys Darstellung des Schuldeneintreibens auf einem Bauernhof sowie Ausschnitte eines Sticks von Albrecht Dürer zu sehen, der Maximilian I zeigt, wie er dem Künstler bei seiner Arbeit die Leiter hält. Von der linken Seite aus betrachtet, ist der Ausgangspunkt für das Monumentalgemälde die sozioökonomische Situation des frühen 16. Jahrhunderts, der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Moderne. Rechts daneben, dem ersten Kaiser von Haiti gegenüber, steht eine verknocherte Figur mit einem typischen Rucksack wie ihn Essenslieferant*innen tragen. Sie symbolisiert die sogenannte Gig Economy, ein Arbeitsmarktmodell, das sich durch befristete und flexible Arbeitsverhältnisse auszeichnet und im Zeitalter eines fortschreitenden Neoliberalismus oftmals als eine moderne Form der Sklaverei bezeichnet wird. Über allem „thront“ ein Siegesbanner der ukrainischen Künstlerin Alla Horska; ein Mosaik, das sich in einem inzwischen zerstörten Restaurant in Mariupol befand. Als ein alarmierendes Mahnmal für die Gegenwart stellt *Die Vision* nicht nur die tradierten Narrative der (Kunst-)Historiografie in Frage, sondern führt den Betrachtenden zudem wiederkehrende Muster von Ausbeutung und Widerstand vor Augen.

the burning slave market of Constantinople. To Joan's left, the next in line is Jean-Jacques Dessalines, who in 1804 became emperor of Haiti after the first successful slave uprising, painted by Guillaume Guillon-Lethière (*Le Serment des Ancêtres* [The Oath of the Ancestors], 1822). One peculiar feature of this historical episode is that Polish legionnaires, dispatched to Haiti by Napoleon in 1802 to support efforts to suppress the revolution, deserted and joined the Haitian slaves. After the revolution Dessalines granted them special status as “noir,” so that legally they were blacks and not whites, enabling them to receive full citizenship in line with the Haitian constitution. Dessalines alias Jacques I then features in the middle of the work, stepping on the coat of Frederick the Great, who had contributed decisively to the decline of Poland, which was then ultimately sealed in 1795 with the Third Partition between Russia, Prussia, and Austria. In Sobczak's *Vision* the King of Prussia lies on the ground and desperately stretches out a hand to a peasant, a reversal of the scene depicted in Robert Warthemüller's painting *Der König überall* [The King Everywhere] (1886), where Frederick inspects a potato harvest. 300 years before, the German Peasants' War, which broke out in 1524, had led to an early formulation of human rights. Represented on the left half of the painting are versions of an estate owner by Carl Spitzweg, Alexander Krasnoselsky's depiction of a debt-collector at a farm, and sections of an engraving by Albrecht Dürer showing Maximilian I, who holds a ladder for the working artist. Considered now from left to right, the starting point for the monumental painting is the socioeconomic situation of the early 16th century, the transitional period from the Middle Ages to Modernity. To the right, opposite the first emperor of Haiti, stands an ossified figure with the back box typically carried by food deliverers. It symbolizes the so-called gig economy, a labor model built on short-term and flexible contracts, which in our age of ever-advancing neoliberalism is often described as a modern form of slavery. Positioned “enthroned” over everything is a victory banner by the Ukrainian artist Alla Horska, a mosaic that was in a Mariupol restaurant, meanwhile destroyed in the current war. An alarming memorial for the present, *The Vision* not only questions the traditional narrative of (art) historiography but moreover presents to viewers the recurring pattern of exploitation and resistance.

24 Dan Perjovschi (*1961)

DE Die circa 5000 Zeichnungen, die Dan Perjovschi zu einer *Anthropotheque* (1992) in kleinen Gruppen mit bis zu fünfzehn übereinanderliegenden Bildern in abgestuften Größen zusammenfasste, legen ein umfangreiches Zeugnis über die Verflechtung von Gesellschaft und individuellem Leben ab, das bei Bedarf in bewegliche Platten zerlegt und in Koffern transportiert werden könnte. Ursprünglich war die monumentale und doch portable Installation zum Durchblättern gedacht. Aber selbst als dies noch möglich war (bevor das Werk in eine Museumssammlung aufgenommen wurde), machte es die Anzahl der Zeichnungen praktisch unmöglich, das gesamte Werk zu sehen. Beleuchtet man den historischen Kontext der Arbeit näher, könnte eine Strategie dahinterstehen, dass nicht alles gesehen werden kann, manches vielleicht sogar für immer verborgen bleibt. Perjovschi versteht die *Anthropoteque*, die er auch als „Die Bibliothek der Menschheit“ bezeichnet, einerseits als eine „Metapher der Bibliothek und des Wissens“. „Während der Diktatur wurden Bücher zensiert, in öffentlichen Bibliotheken auf den Index gesetzt, [...] ich konnte nicht reisen... es gab keine oder nur wenige Informationen über die Kunst (ich bin in meiner Kunsterziehung gerade mal bis Picasso gekommen. Nichts über die 60er- und 70er- und 80er-Jahre in der Welt).“ (Dan Perjovschi) Andererseits ist *Anthropotheque* auch „eine Darstellung der RIESIGEN Debatte, die wir in der rumänischen Gesellschaft nach der Diktatur führten: Wer war schuldig? Wer war schuld? Und so weiter. Wenn man sich die Zeichnungen anschaut, sieht man Menschen, die andere oder sich selbst beschuldigen... einige Tausend von ihnen...“, so der Künstler. In den Jahren der Entstehung der Arbeit war die Erinnerung an die totale staatliche Kontrolle über das rumänische Volk noch frisch und das Gespenst der umfassenden staatlichen Überwachung lebte in den Köpfen der Bürger*innen weiter.

25 Jean-Michel Basquiat (1960–1988)

DE 1978 begann der erst 17-jährige Jean-Michel Basquiat, der als Sohn eines Haitianers und einer Puerto-Ricanerin in Brooklyn aufgewachsen war, mit seinem ehemaligen Schulkameraden Al Diaz kryptische Graffiti an öffentliche Wände zu schreiben und diese mit SAMO zu signieren. New York war inzwischen schon übersät mit Graffiti, aber diese waren anders: „SAMO AS A REALIZATION PROCESS“ [„SAMO ALS ERKENNTNISPROZESS“] oder „SAMO AS AN END 2 THE NEON FANTASY CALLED 'LIFE'“ [„SAMO ALS ENDE DER NEON-FANTASIE NAMENS ‚LEBEN‘“]. Ihr Ton ließ die gerade aufkeimende Kunstwelt in SoHo und der Lower East Side aufhorchen, wo

EN The some 5000 drawings Dan Perjovschi compiled into an *Anthropotheque* (1992), small groups of up to fifteen images laid on top of one another in staggered sizes, are a comprehensive testimony to the interweaving of society and individual life, which could be dismantled into movable panels and transported if needed. Originally the monumental and yet portable installation was conceived to be leafed through. But even when this was still possible (before the work was taken into a museum collection), the number of drawings made it practically impossible to see the whole work. Considering the historical context more closely, it was perhaps a strategical ploy that not everything could be seen and perhaps was to even remain hidden forever. Perjovschi understands the *Anthropotheque* as “The Library of Humans” or a “metaphor of the Library and Knowledge.” He elaborates further: “During the dictatorship books were censored, put on an index in public libraries [...] I couldn't travel... there was no or only scarce information about art (I barely reached Picasso in my art education. Nothing about the 60s and 70s and 80s in the world)”. (Dan Perjovschi) At the same time, *Anthropotheque* is also “a depiction of the HUGE debate we have in Romanian society post-dictatorship about: Who was guilty? Who was to blame? Etc. If you look at the drawings there are people accusing others or themselves...some thousands of them...”, says the artist. In the years it took to put the work together, the memory of the totalitarian state control over Romanians was very fresh and the specter of omnipresent state surveillance lived on in the minds of everyone.

EN In 1978, aged just 17, Jean-Michel Basquiat, the son of a Haitian father and Puerto Rican mother who grew up in Brooklyn, began to write cryptical graffiti on walls in public space with his former classmate Al Diaz, which they signed with SAMO. New York was meanwhile already covered with graffiti, but these were different: “SAMO AS A REALIZATION PROCESS” or “SAMO AS AN END 2 THE NEON FANTASY CALLED 'LIFE'”. The tone caught the attention of the burgeoning art world in SoHo and the Lower East Side, where the two street artists focused their activities. On December 11, 1978 their identities were revealed in the *Village Voice*. The two ended

die beiden Straßenkünstler ihre Aktivitäten konzentrierten. Ihre Identität wurde schließlich am 11. Dezember 1978 in der Zeitschrift *Village Voice* aufgedeckt. Damit endete die Zusammenarbeit der beiden, was Basquiat mit dem „tag“ „SAMO IS DEAD“ [„SAMO IST TOT“] unterstrich. Seine künstlerische Karriere sollte aber gerade erst beginnen. Die kryptische Sprache seiner Graffiti kennzeichnete fortan auch seine Arbeit im Atelier, die neben dem Leben auf der Straße von einer großen Vielfalt an Inspirationsquellen gespeist wurde. Comicheld*innen, Medienberichte, Beat-Literatur, Jazz, Kunstgeschichte, Kinofilme – all dies fand Eingang in seine komplexe Arbeit. Wie Videodokumentationen zeigen, zeichnete und malte Basquiat inmitten verstreuter Zeitungen, Zeitschriften und Bücher auf dem Atelierboden an seinen Leinwänden – bei laufendem Plattenspieler und Fernseher. Diese Arbeit war für ihn ein Akt des Daseins und nicht des Vollbringens. In einem Interview 1986 erklärte er zu diesem Prozess: „Ich denke nicht über Kunst nach, während ich arbeite. Ich versuche, über das Leben nachzudenken.“ Ausgehend von seiner Gegenwart im New York der 1970er- und 80er-Jahre beschäftigte Basquiat vor allem die Geschichte von Rassismus, Staatsgewalt und Ausbeutung, die bis in das 16. Jahrhundert zurückreicht, als Menschen aus Afrika im atlantischen Sklavenhandel zur Ware gemacht wurden. Basquiat ging in seinen Recherchen jedoch viel weiter in die Historie zurück. Held*innen und Geschichten über Unterdrückung, Widerstand und Verwandlung aus dem Alten Testament und der antiken Mythologie dienten ihm als prototypische Figuren und Situationen in seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart, so auch in seiner Arbeit an dem Triptychon *Ishtar* (1983), bei dem er neben der titelgebenden babylonischen Gottheit im Zentrum des Bildes weiterhin auf die altägyptischen Götter Khnum und Sebek (auf der linken bzw. rechten Bildtafel) verweist. Während Ištar als Gottheit des (sexuellen) Begehrens und Kriegsgottheit verehrt wurde und gegensätzliche Eigenschaften in sich vereinte – die Gottheit konnte in männlicher und weiblicher Gestalt erscheinen – wurden Khnum als Schöpfergott, der auf der Töpferscheibe sowohl Götter und Menschen als auch Tiere und Pflanzen erschuf, und der Krokodilsgott Sebek als Herrscher über das Wasser verehrt. Der Nil soll aus Sebeks Schweiß entstanden sein und er galt als Auslöser für die Nilüberschwemmungen, die das Land fruchtbar machten. Im Zentrum der dreigeteilten und dann vereinten Arbeit sind ein schwarzer und ein weißer Kopf zu sehen. Neben den ausgeschriebenen Namen der drei Gottheiten finden sich viele weitere Worte und Phrasen auf den Bildtafeln. Einige Worte sind durchgestrichen, was ihre Präsenz nur verstärkt. Über einem gemalten Auge auf der linken Tafel steht „LEFT EYE“ [LINKES

their collaboration, Basquiat punctuating the finale with the tag “SAMO IS DEAD.” His artistic career was only about to begin, however. The cryptic language of his graffiti continued to be a major characteristic of his work in a studio, which, besides life on the street, drew on inspiration from a diverse array of sources. Comic heroes, reports and stories in the media, beat literature, jazz, art history, cinema—all this found its way into his complex work. As video documents show, Basquiat drew and painted on his canvases with newspapers, magazines, and books strewn all around him on the studio floor—the record player and television on. This work was for him an act securing his very sense of existence and not about producing an end result. In an interview in 1986 he explained this process: “I don’t think about art while I work. I try to think about life.” Starting from his everyday life in the 1970s and 1980s, Basquiat became interested in the history of racism, state violence, and exploitation, which reaches back to the 16th century, as Africans were turned into human goods in the Atlantic slave trade. Basquiat went even further back in history in his research, however. Heroes and stories of oppression, resistance, and transformation from the Old Testament and ancient mythology served as prototypic figures and situations for his artistic engagement with the present, for example in his triptych *Ishtar* (1983)—besides the title-giving Babylonian divinity in the middle of the picture, he also refers to the ancient Egyptian gods Khnum and Sebek (on the left and right, respectively). While Ishtar was worshipped as a deity of (sexual) desire and warfare, and united conflicting qualities—the deity could manifest either in male or female form—, Khnum was a deity of creation, who on a potter’s wheel created both gods and humans as well as animals and plants, and Sebek, the crocodile god, was revered as the ruler over water. The Nile was believed to have arisen out of Sebek’s sweat, and the deity thus considered responsible for the annual flooding of the Nile, which made the land fertile.

A black and a white head are positioned in the middle of the triparted and then re-combined work. Besides the fully written names of the three deities, several other words and phrases are spread across the panels. A few words are crossed out, which only reinforces their presence. Over a painted eye on the left panel stands “LEFT EYE” and, further below, above a white overpainted segment, “SIDE VIEW OF AN OXEN’S JAW. TEETH.” Is this talking about an ox used to furrow the fertile fields; or even of Apis, the black-and-white mottled, sacred bull of Memphis, in ancient Egypt the earthly incarnation of the god Ptah, the epitome of strength and virility? Basquiat wrote and painted on an allover of copied drawings,

AUGE] und weiter unten über einer weißen Übermalung „SIDE VIEW OF AN OXEN’S JAW. TEETH“ [SEITENANSICHT EINES OCHSENKIEFERS. ZÄHNE]. Ist hier die Rede von einem Ochsen, der die fruchtbaren Äcker pflügt; oder sogar von Apis, dem schwarz-weiß gefleckten heiligen Stier von Memphis, im alten Ägypten, irdische Verkörperung des Gottes Ptah, Inbegriff der Stärke und Zeugungskraft? Geschrieben und gemalt hat Basquiat auf einen Allover von kopierten Zeichnungen, die mit Über- und Unterschriften versehen sind: eine Frau, die das Wort „COLUMBIA“ über ihrem Kopf trägt oder zum Beispiel der Kopf des Comichelden Captain America, unter dem „HALL OF FAME“ [HALLE DES RUHMS] steht. Für Basquiat hing alles mit allem zusammen, womit aber – trotz der Schwierigkeit oder vielleicht auch gewollten Unmöglichkeit eindeutiger Entschlüsselungen – keine Beliebtheit gemeint ist. Das weiße Gesicht auf der Mitteltafel ist mit grün, gelb und rot bemalt, den Farben des Rastafari. Die gleichen Farben finden sich in der gemalten geballten Faust darüber wieder. Der Rastafarianismus ist eine in Jamaika in den 1930er-Jahren entstandene und weltweit verbreitete Bewegung, Subkultur und Glaubensrichtung, die viele alttestamentliche Bezüge aufweist. Insbesondere motiviert wird die Bewegung von einer Prophezeiung der Krönung eines schwarzen Königs in Afrika, der die Befreiung der Schwarzen bringen würde. In dieser Perspektive ist „Ištar“ auch ein Hinweis auf Babylon (das Ischtartor war eines der Stadtteile, heute als Rekonstruktion im Berliner Pergamonmuseum zu sehen). Im Wortschatz der Rastas steht „Babylon“ für Sklaverei, Unterdrückung und Rassismus. In ihrer Auslegung der Bibel leben die Schwarzen außerhalb Afrikas in der Verbannung wie einst die Hebräer in Babylonischer Gefangenschaft.

In *Blue Gyp Stock* (1983) thematisiert Basquiat den gewaltsamen Rassismus in den USA. Über dem Kopf eines Schwarzen Mannes, der mit dem rassistischen Begriff „NEGRO“ gekennzeichnet ist, schwirren sieben gleichgültig wirkende, farblose Köpfe, unter denen „WITNESSES“ [ZEUG*INNEN] steht. Daneben zu sehen ist ein grinsender weißer Mann, der in der Rechten einen langen Schlagstock oder Baseballschläger anhebt, um einen Hund zu schlagen, der vor Angst schwitzend zu fliehen versucht. Der afro-amerikanische Mann auf dem Bild hält wiederum in der rechten Hand eine Säge, auf dessen Blatt „FRUSTRATION“ geschrieben steht. Die Schrift ist durchgestrichen, aber gut lesbar. Links von ihm steht eine farblose Figur mit Cappy und einem Käscher in der Hand, womöglich ein Hundefänger. Der Titel des Bildes *Blue Gyp Stock* fügt dieser Situationsaufnahme weitere Bedeutungsebenen hinzu. So bedeutet „to gyp“ umgangssprachlich jemanden übers Ohr zu hauen. Die Wortherkunft ist vermutlich in „gypsy“ zu

filled with captions and signs: a woman who carries the word “COLUMBIA” above her head or the head of the comic hero Captain America, under whom stands “HALL OF FAME.” For Basquiat, everything was connected with everything else, whereby this—despite the difficulty or perhaps intended impossibility of unequivocal deciphering—was anything but arbitrary. The white face on the middle panel is painted with green, yellow, and red, the colors of the Rastafarians. The same colors are also on the painted clenched fist above it. Originating in Jamaica in the 1930s, Rastafarianism is a movement, subculture, and religious persuasion that has spread globally and draws considerably on the Old Testament. One of the major tenets is the prophecy that a black king will be coronated in Africa, heralding the liberation of blacks. In this perspective, “Ishtar” also points to Babylon (the Ishtar gate was one of the city’s gates, a reconstruction exhibited today in the Pergamon Museum in Berlin). In the vocabulary of the Rastas, “Babylon” stands for slavery, oppression, and racism. In their exegesis of the Bible, blacks living outside of Africa are in exile, a diaspora just like the Hebrews once in Babylonian captivity.

In *Blue Gyp Stock* (1983) Basquiat thematizes violent racism in the US. Above the head of a black man, denoted with the racist label “NEGRO,” whirr seven heads, seemingly indifferent and drab, with the word “WITNESS” beneath them. Next to this constellation is a grinning white man, who raises a long truncheon or a baseball bat in his right hand to beat a dog, which tries to flee, sweating from fear. The African-American man in the painting is holding a saw in his right hand, “FRUSTRATION” written on the blade. The writing is crossed out but still easy to read. Standing to his left is a drab figure with a cappy and a hand net, possibly a dogcatcher. The title, *Blue Gyp Stock*, adds further layers of meaning to this momentary situation. “To gyp” is slang for deviously cheating someone. Etymologically it presumably comes from “gypsy,” a derogatory term for Romani.

In turn, this term (originally “gipcyan”) is a short form for Egyptian, coined because it was once assumed that the group of people scattered throughout Europe, North and South America, traditionally living an itinerant life and speaking Romani, came from Egypt. The similarly sounding “[blue] chip” is a term describing something completely different, namely the profitable and stable stock of a renowned corporation. This term comes from the blue chips used in Monte Carlo casino, which had the highest value. Colloquially, “blue chip” means outstanding or excellent. “Stock” can refer to capital shares or family lineage. Employing “signifying,” the playful associative word combinations firmly established in African-American culture, Basquiat directs

finden, eine abfällige Bezeichnung für Roma. Dieser Begriff (ursprünglich „gipcyan“) ist eine Kurzform für ägyptisch, weil einst angenommen wurde, dass die verstreut in Europa sowie Nord- und Südamerika, traditionell auf Wanderschaft lebenden und Romani sprechenden Menschen, ursprünglich aus Ägypten kämen. Der ganz ähnlich klingende Begriff „[blue] chip“ bezeichnet etwas ganz anderes, nämlich wachstumsstarke Aktien großer Unternehmen. Namensgeberin waren die blauen Jetons (Chips) im Casino Monte Carlo, die den höchsten Wert hatten. Umgangssprachlich meint „blue chip“ hervorragend. Das amerikanische „stock“ kann unter anderem Aktienkapital oder Herkunft bedeuten. Durch das in der afroamerikanischen Kultur etablierte Spiel des „Signifying“ lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit auf bestimmte kontextgebundene Bedeutungen dieser Wörter und stellt hierdurch eine Verbindung zwischen der Ausbeutung von Schwarzen und anderen unterdrückten Menschen in der Gesellschaft und den kapitalistischen Interessen der weißen Bevölkerung her.

26 Robert Rauschenberg (1925–2008)

DE Robert Rauschenberg wird nicht umsonst als bedeutender Wegbereiter der Pop Art angesehen, denn sein grundlegendes Interesse galt der Annäherung von Kunst und Leben durch ausdrückliche Aktualitäts- und Realitätsbezüge – auch als Reaktion auf die selbstreferenzielle abstrakte und informelle Kunst der Nachkriegszeit. In den 1950er-Jahren entwickelte Rauschenberg seine typischen „Combines“: scheinbar zufällige Montagebilder aus abstrakt-expressiver Malerei und Versatzstücken des täglichen Lebens, in denen das Handgemachte beziehungsweise Handgemalte Seite an Seite mit der zivilisatorischen Fertigung (dem „Readymade“) und dem mechanisch produzierten Bild steht. Exemplarisch ist hier *Hazard* [Gefahr] (1957) für die spielerische Kombination verschiedener Werkelemente in einem gleichwertigen Nebeneinander. Trotz einer mehr oder weniger direkten Lesbarkeit der Komponenten zielte Rauschenberg nie auf eine eindeutige, abschließende Sinnggebung ab. Er lädt die Betrachter*innen vielmehr ein, die eigene Perspektive stetig zu aktualisieren und herauszufordern. So ist es kein Zufall, dass der Künstler die Worte „ORDER“ (Ordnung) und „VIEW“ (Blick, Betrachtungsweise) mit Medienbildern von Banketten kombinierte, deren Anlass uns unbekannt ist, doch bei denen augenscheinlich eine ausschließlich weiße, bessergestellte Gesellschaft zusammenkommt. In der rechten oberen Ecke des Bildes findet sich weiterhin der Flügel einer weißen Taube – auch dies ein Hinweis auf eine mögliche Gefahr, englisch *hazard*.

attention to specific context-bound meanings of these words, establishing a connection between the exploitation of blacks and other oppressed groups and the capitalist interests of the white population.

EN It is not for nothing that Robert Rauschenberg is regarded as a pioneer of Pop Art, not least because he was fundamentally interested in bringing art and life closer together through explicit references to topical events and reality. Another factor was his reaction to the self-referential abstract and informal art of the postwar period. In the 1950s, Rauschenberg developed his characteristic “combines”: seemingly random montages of paintings in an abstract expressionist style combined with fragments from everyday life, in which the handmade or hand painted stood side by side with finished products of civilization (the “readymade”) and the mechanically produced image. *Hazard* (1957) is a prime example of a playful combination of different elements juxtaposed without any hierarchical judgment. Despite the more or less easy readability of the components, Rauschenberg never aims to create a definitive or conclusive meaning. Instead, he invites viewers to constantly check and challenge their own perspective. It is therefore no coincidence that the artist combined the words “ORDER” and “VIEW” with media images of banquets, with the specific occasion for which they are held remaining unknown, although it is quite clear that exclusively white, better-off circles are gathering. In the upper right corner is the wing of a white dove—also a hint of a possible hazard?

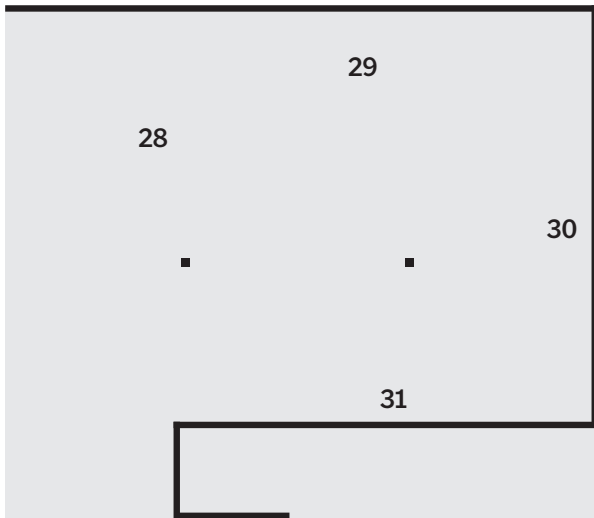
27 Fischli/Weiss (*1952/1946–2012)

DE *Der Auftrag* (1983) des Duos Peter Fischli und David Weiss ist Teil einer aus Polyurethan hergestellten und bemalten Skulpturen-Serie mit dem Namen *Fieber*, die 1983/84 entstand. Kontextueller Hintergrund ist die gesellschaftspolitisch aufgeheizte Stimmung in der Schweiz. 1980 bewilligte der Zürcher Stadtrat 60 Millionen Franken für die Sanierung des Opernhauses und lehnte zugleich die Forderungen nach einem selbstverwalteten Jugendzentrum ab. Dies führte zu einer bis dahin nicht gekannten Gewaltspirale zwischen Jugendlichen und der Polizei mit mehreren hundert Verletzten auf beiden Seiten und Sachschäden in Millionenhöhe. Aber auch in globaler Perspektive war 1983 ein Jahr gewaltsamer Konflikte. Es gab ein ethnisch begründetes Massaker im indischen Bundesstaat Assam, ein Selbstmordattentat in der US-Botschaft und einen Anschlag auf einen US-Stützpunkt in Beirut, einen Bombenanschlag im Pariser Flughafen Orly, den Beginn eines Bürgerkriegs in Sri Lanka, Militärputsche in Guatemala und Nigeria und den Abschuss einer vom Kurs abgekommenen Boing 747 der Korean Airlines durch die sowjetische Luftwaffe, um nur einige dieser Ereignisse zu nennen. In der BRD erreichte die Friedensbewegung 1983 mit zahlreichen Demonstrationen gegen den NATO-Doppelbeschluss, der die Stationierung von neuen Atomwaffen in Westeuropa vorsah, ihren Höhepunkt. Das vielleicht wichtigste Ereignis war aber, dass Stanislaw Petrow, leitender Offizier der sowjetischen Satellitenüberwachung, einen vom System gemeldeten Angriff mit Nuklearraketen richtigerweise als Fehlalarm einstuft und damit wohlmöglich einen Atomkrieg verhinderte.

In die in dunklen Farbtönen gefasste Skulptur haben die Künstler knapp über Augenhöhe eine (Schweizer) Bergidylle geschnitzt, unter der allerlei Figuren oder Fabelwesen auf dem mühsamen Weg sind, in einer Spirale zur Oberfläche hinaufzusteigen. Einige von ihnen tragen zum Beispiel einen kolossalen Baumstamm oder rollen ein Ölfass vor sich her. Zu sehen sind weiterhin unter anderem ein Tintenfisch, unterschiedliche Insekten und Köpfe, die das Erdreich bevölkern und vielleicht das Verdrängte oder Unbewusste verkörpern, das zur Oberfläche drängt.

EN *Der Auftrag* [The commission] by the artist duo Peter Fischli and David Weiss is part of *Fever* from 1983/84, a series of sculptures made out of polyurethane and painted over. The immediate contextual background is the heated social and political atmosphere in Switzerland. In 1980, the Zurich city council approved 60 million francs for redeveloping the opera house but rejected calls for a self-administered youth center. This triggered an unprecedented spiral of violence between youths and the police, with several hundred persons injured on both sides and property damage running into millions of francs. Globally tensions were running high as well in the early 1980s, with scores of violent events and serious conflicts. Alone in the year the work was created, 1983, there was an ethnically-motivated massacre in the Indian state of Assam, a suicide bombing in the US embassy in Beirut, a bomb attack on Orly Airport in Paris, the outbreak of civil war in Sri Lanka, military putsches in Guatemala and Nigeria, and the shooting down by the Soviet Air Forces of a Korean Airlines Boeing 744 that had drifted off course, to name just a few incidents. In West Germany the peace movement reached its peak in 1983, staging numerous demonstrations against the NATO Double-Track Decision that planned to station new nuclear weapons in Western Europe. Perhaps the most important event was one that prevented a chain reaction, however—Stanislaw Petrow, duty officer at the Soviet command center for the military early-warning system, correctly judged that a nuclear-missile attack reported by the system was in fact a false alarm and waited for further confirmation, disobeying protocols; he thus averted a possible retaliation spiral and escalation into nuclear war.

This particular sculpture is in dark hues and the artists have carved a (Swiss) mountain idyll just above eye level, beneath which all kinds of figures or fabulous creatures are on the arduous path that spirals up to the top. Some of them are carrying a colossal tree trunk or rolling an oil drum up the path. There is also a squid, various insects and heads, which populate the earth and perhaps embody the repressed or unconscious that is now pressing up to the surface.



Raum IV / Space IV

- 28 Paweł Althamer (*1967)**
Ohne Titel (Rutsche), 2010
 [Untitled (slide)]
 Holz, Metall, Glas, Textil und diverse weitere Materialien und Objekte / Wood, metal, glass, textiles and various other materials and objects; ca. 790 × 150 × 600 cm
- 29 Thomas Lanigan-Schmidt (*1948)**
A Rite of Passage: The Leprechaun (a Mischievous Irish fairy) and the Puerto Rican Prince, 1974-1985
 [Ein Übergangsritus: Der Leprechaun (eine schelmische irische Fee) und der puertoricanische Prinz]
 Diverse Materialien / Various materials; 129,5 × 31 × 38,5 cm
- 30 Thomas Lanigan-Schmidt (*1948)**
Iconostasis, 1977-1978
 [Ikonostasis]
 Acryl, Zellophan, Klarsicht- und Alufolie / Acrylic, cellophane, cling film and aluminium foil; 304,8 × 360,6 × 152,4 cm
- 31 Andy Warhol (1928-1987)**
 V.l.n.r. / From left to right
Table Setting, ca. 1976-1987
 [Gedeckter Tisch]
 Silbergelantineabzug auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver print on baryta paper (unique); 23,3 × 28,2 cm

Nonsense Party, ca. 1976-1987
 Silbergelantineabzug auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver print on baryta paper (unique); 23,3 × 28,2 cm

Baseball Glove, 1976-1987
 [Baseball Handschuh]
 Silbergelantineabzug auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver print on baryta paper (unique); 23,3 × 28,2 cm

Window Display, Buckwheat, 1986
 [Schaufensterauslage, Buckwheat]
 Silbergelantineabzug auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver print on baryta paper (unique); 23,3 × 28,2 cm

Barricades, 1980
 [Barrikaden]
 Silbergelantineabzug auf Barytpapier (Unikat) / Gelatin silver print on baryta paper (unique); 23,3 × 28,2 cm

28 Paweł Althamer (*1967)

DE Paweł Althamer kennzeichnet ein kritischer Blick auf bestehende Strukturen und Systeme, um sie zu hinterfragen, zu unterwandern und alternative Handlungsmuster zu erproben. Hierbei ermöglichen seine selbstreflexiven, institutionskritischen oder sozial engagierten Arbeiten oftmals Aufmerksamkeit für Menschen, die gewöhnlich wenig Gehör finden, wie zum Beispiel Obdachlose oder Migrant*innen. Für sie und mit ihnen gemeinsam konzipiert er Mikrokosmen, in denen das „große Projekt“, die Durchdringung von Kunst und Leben, verwirklicht wird. 2010 entwickelte Althamer für die gegenüber vom Ludwig Forum gelegene Kirche St. Elisabeth eine unbetitelt Installation in Form einer Kanzel, die zugleich oder vor allem ein Spielgerät mit einer Rutsche für Kinder ist und die der Künstler gemeinsam mit Kindern einer benachbarten Schule und eines Kindergartens in einer Reihe von Workshops gestaltete. „Kirchen sind besondere Orte. Ich gehe gerne in Kirchen. Es gibt hier eine besondere Ruhe und Gelegenheit selbst zur Ruhe zu kommen. Sie bieten Schutz. Es geht aber auch um eine Erneuerung der Kirche als Treffpunkt, als Ort des Dialogs. Die Rutsche in St. Elisabeth kann ein Anstoß sein, die Energie der Kinder in die Kirche zu bringen, und mit ihnen ihre Eltern. [...]“ (Paweł Althamer) Inzwischen ist die denkmalgeschützte Kirche entweiht und vom Bistum verkauft worden. Heute befindet sich in ihr ein Co-Working-Space für Digitalunternehmer*innen.

29, 30 Thomas Lanigan-Schmidt (*1948)

DE „In heavenly splendor he rose a man all glorious“ [In himmlischer Pracht ist er auferstanden, ein Mann ganz in Herrlichkeit] steht auf einer versteckten Inschrift der Arbeit *A Rite of Passage: The Leprechaun (a Mischievous Irish Fairy) and the Puerto-Rican Prince* [Ein Übergangsritus: Der Leprechaun (eine schelmische irische Fee) und der puertoricanische Prinz] von 1974-1985, einem der unzähligen Details, die sich in der Installation von Thomas Lanigan-Schmidt entdecken lassen. Rekuriert der Satz auf Jesus, von dessen Bildnissen das Werk durchsetzt ist, oder auf die für die Arbeit namensgebenden irdischen Prinzen? Im übertragenen Sinne jedenfalls könnte er auch den Künstler selbst beschreiben, dessen Leben von diversen Umbruchserfahrungen — *Rites of Passage* — geprägt war. 1948 in der Kleinstadt Linden in New Jersey geboren, wuchs Thomas Lanigan-Schmidt in ärmlichen Verhältnissen auf, musste sich mit Gelegenheitsjobs durchschlagen und erlebte aufgrund seiner Homosexualität früh Ausgrenzung und Gewalt. Seine Kindheit und Jugend waren geprägt vom katholischen Glauben seiner Familie und seinen Aufgaben als Messdiener. Ende der 1960er-Jahre entfloh Lanigan-Schmidt der

EN Paweł Althamer takes a critical view of existing social structures and systems, questioning and subverting them before testing out alternative patterns of action. His self-reflective and socially committed works, critical of institutions, often enable people to attract attention who usually find little support, for example the homeless or migrants. Working for and with them, he conceives microcosms in which the “great project,” the interpenetration of life and art, is realized. In 2010, for St Elisabeth’s Church opposite the Ludwig Forum, Althamer developed an untitled installation, which looks like a pulpit, and is at the same time, or rather above all, a piece of play equipment with a slide for children; moreover, the artist designed the installation together with the children of a neighboring school and kindergarten in a series of workshops. “Churches are special places. I like to visit churches. There is a unique stillness here and an opportunity to find peace in yourself. It provides shelter. But it is also about renewing the church as a meeting place, as a place of dialogue. The slide in St Elisabeth’s can be an impulse to bring the energy of the children into the church, and with them their parents.” (Paweł Althamer) In the meantime, the heritage-protected church was officially desacralized and sold by the diocese. Today the premises serves as a coworking space for digital companies.

EN “In heavenly splendor he rose a man all glorious”—so reads a hidden inscription in the work *A Rite of Passage: The Leprechaun (a Mischievous Irish Fairy) and the Puerto-Rican Prince*, produced between 1974 and 1985, one of the countless details to be discovered in Thomas Lanigan-Schmidt’s installation. Does the phrase refer to Jesus, whose portrait pervades the whole work, or the earthly prince mentioned in the title? Figuratively, it could also describe the artist himself, whose life was punctuated by diverse experiences of upheaval, forcing him to navigate several *rites of passage*. Born in the small New Jersey city of Linden in 1948, Thomas Lanigan-Schmidt grew up in poor circumstances, had to make ends meet with odd jobs, and experienced ostracism and violence at an early age due to his homosexuality. His childhood and youth were spent under the Catholic faith of his family and his service as an altar boy. At the end of the 1960s, Lanigan-Schmidt fled this narrowminded milieu and moved to New York.

But here, too, his (comparatively early) coming-out ended in exclusion: as a consequence the art school Cooper Union rejected his application.

geistigen Enge und siedelte nach New York über. Doch auch hier führte sein (vergleichsweise frühes) Coming-out zu Ausschluss: Die Kunsthochschule Cooper Union wies ihn infolgedessen ab. Von Kreisen der Hochkultur ausgegrenzt und mit den ihm zur Verfügung stehenden limitierten Mitteln begann er ein Werk zu entwickeln, das soziale, ökonomische und sexuelle Stigmatisierungen reflektiert, indem es sich der eigenen Klassifizierung und binären Logiken allgemein verwehrt. In opulenten, schillernden Installationen erschuf Lanigan-Schmidt seine eigene Mythologie: Welten, in denen Profanes neben Sakralem, Hoch- neben Popkultur und homosexuelle Pornografie neben Marienbildnissen existieren darf. Immer wieder tauchen architektonische, häusliche Elemente wie Türen oder Miniaturen in ihnen auf, als wolle Thomas Lanigan-Schmidt sich in ihnen ein neues mentales und physisches Zuhause schaffen. Als künstlerisches Material dienen Abfall- und Alltagsprodukte, die er auf der Straße oder in seinem Umfeld fand: Alufolie, Bonbonpapier, Lametta, Christbaumkugeln und Bierdosen ebenso wie Sammelbilder. Einfache Materialien kreieren so Simulationen der Ikonografie und Ausstattung römisch-katholischer Kirchen. Erinnern die stelenartigen Formen in *Rites of Passage* an die bunten Bleiglasfenster gotischer Kirchen, ist *Iconostasis* von 1977/78 mit seinen über zwei Dutzend „Ikonen“, die die Madonna mit Jesuskind, Engel und andere Heilige darstellen, formal der Gestaltung byzantinischer Altarbilder nachempfunden. Nicht skeptisch-distanziert oder kritisch begegnet er den von ihm aufgegriffenen spirituellen Sujets, vielmehr lässt sich eine andauernde, tiefe Verbundenheit zu Religion in ihrer Darstellung erahnen. Die überbordende, prunkvolle Ausstattung beider Arbeiten, die sich bewusst in Extravaganz und Kitsch üben, rekurriert jedoch direkt auf die queere Ästhetik der New Yorker LGBTQI+ Community, innerhalb derer selbst hergestelltes Glitzer seit den 1960er-Jahren die Gesichter von Drag-Queens schmückte, wo ein expressives Makeup und exzentrischer Kleidungsstil zum Distinktionsmerkmal gegenüber der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft avancierte. Unter der Devise Opulenz statt Reduktion, der damit verbundenen Abwendung von bürgerlichen Idealen formierte sich eine gleichsam visuelle wie politische Strömung, deren Ästhetik oftmals dem entsprach, was Susan Sontag 1964 unter dem Begriff *Camp* zu fassen versuchte. In der LGBTQI+ Bewegung fand Thomas Lanigan-Schmidt Zugehörigkeit und Inspiration. Den brutalen Stonewall-Aufstand von 1969, der oft als ihr Ursprungsmoment rezipiert wird – eine Reihe gewalttätiger Konflikte zwischen Polizeibeamten und queeren Personen nach einer Razzia in der New Yorker Christopher Street – überlebte Lanigan-Schmidt nur knapp. Auch dieser Moment gleicht einer *Rite of Passage*, einem Moment individuellen und kollektiven Umbruchs.

Excluded from high culture circles and with his own means limited, he began to develop a work that reflects social, economic, and sexual stigmatization, crucially defying any definitive categorization and binary logic. In opulent, glitzy installations, Lanigan-Schmidt creates his own mythology: worlds in which the profane resides next to the sacral, high next to pop culture, and gay pornography next to Madonna portraits. Repeatedly, architectural and domestic elements like doors or miniatures appear, as if Thomas Lanigan-Schmidt is trying to create a new mental and physical home in them. Refuse and everyday products serve as his artistic material, which he generally finds on the street or in his surroundings: aluminum foil, candy wrappers, tinsel, Christmas tree balls, beer cans, or trading cards. Simple materials like these simulate the iconography and fixtures of Roman Catholic churches. While the stele-like forms in *Rites of Passage* recall the colorful lead stained glass windows of Gothic churches, *Iconostasis* from 1977/78, with its more than two dozen “icons” representing Madonna with Child Jesus, angels, and other saints, is formally based on Byzantine altar images. The artist’s encounter with these spiritual subjects of his choice is not skeptically distant, nor is it critical—an abiding deep connection to religion is perceptible in how they are presented. The exuberant, ostentatious fixtures in both works, consciously staging extravagance and kitsch, are taken directly from the queer aesthetics of the New York LGBTQI+ community, where the self-produced glitz decorated the faces of drag queens since the 1960s, and an expressive makeup and excentric clothing style advanced to a mark of distinction from the heteronormative majority society. True to the motto opulence not reduction, the corresponding turn away from bourgeois ideals brought forth a visual and political current: its aesthetic was often characteristic of what Susan Sontag, in 1964, had sought to understand through the idea of camp. In the LGBTQI+ movement Thomas Lanigan-Schmidt found a sense of belonging and inspiration. In 1969 he only just managed to survive the brutal Stonewall riots, often seen as the origin of the movement—a series of violent confrontations between the police and queer persons after a raid on the Stonewall Inn in Christopher Street, New York. This, too, was another *rites of passage*, a moment of individual and collective upheaval.

31 Andy Warhol (1928–1987)

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

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

Halle V / Hall V

32 Walter Dahn (*1954)

Ohne Titel, 1987

[Untitled]

Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas;
250 × 250 cm

33 Roy Lichtenstein (1923–1997)

Pow Wow, 1979Öl auf Leinwand / Oil on canvas;
246,4 × 306 cm32, 33 Roy Lichtenstein (1923–1997)
Walter Dahn (*1954)

DE Nachdem sich Roy Lichtenstein schon einmal in den 1950er-Jahren mit der Themen- und Motivwelt der Native Americans auseinandergesetzt hatte, greift er dies Ende der 1970er-/Anfang der 80er-Jahre wieder auf, als er in der Nähe eines Shinnecock-Reservats wohnte. Der Titel *Pow Wow*, eigentlich richtig „Powwow“ geschrieben, kommt aus der Narragansett-Sprache und bedeutet so viel wie „geistiges Oberhaupt“ und bezeichnet den Schamanen, später auch eine feierliche Zusammenkunft, bei der musiziert und getanzt wird. Lichtensteins surreal anmutende Arbeit besticht durch ihre typisch knalligen Farben, Schraffuren und Punkte, den „Benday Dots“, und einer geschickten Anordnung unterschiedlich großer Objekte und Muster. Die in dem Bild auftauchenden Augen- und Lippenformen sind nicht nur typische Motive der Pop Art, sondern auch charakteristische Elemente der indigenen Kunst. *Pow Wow* (1979) kann als Hommage an die Native Americans und ihre faszinierende Kunst und Kultur gelesen werden. Zugleich ist aber auch eine kritische Lesart möglich, lassen sich auf dem Bild doch stereotype Motive finden, wie sie typisch für Comics und Filme über „Cowboys und Indianer“ waren. Der Blick durch die Pop Art-Brille überhöht die Nostalgie einer falschen Romantik des „edlen Wilden“ ins Unnatürliche und verweist so vielleicht auf die Minderheitenproblematik der Indigenen in den USA. Angesichts der brutalen Gewalt, die den Native Americans widerfahren ist, und nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass die US-amerikanische Politik noch in den 1950er-Jahren versucht hatte, ihre Reservate aufzulösen, um sie in der amerikanischen Bevölkerung aufgehen zu lassen, stellt sich jedoch die Frage, ob eine derartige kulturelle Aneignung durch einen weißen Künstler, wie sie in dem Bild *Pow Wow* vorgenommen wurde, moralisch vertretbar ist. Schließlich steht hier angesichts des kommerziellen Erfolgs der Pop Art der Verdacht einer Bereicherung und Fortsetzung der Ausbeutung der indigenen Bevölkerung in den USA im Raum, die Lichtenstein vermutlich nicht bedacht hat.

Ähnlich verhält es sich bei einer unbetitelten Malerei von 1987 von Walter Dahn, auf dem ausschnitthaft einige Objekte abgebildet sind, die einer nicht näher bestimmten ethnografischen Sammlung zuzuordnen sind. Dahn zählte in den 1980er-Jahren zu den sogenannten Jungen Wilden, eine künstlerische Bewegung, die eine ganzheitliche Kunstauffassung vertrat, in der auch aktuelle Musik und Literatur wichtige Bezugspunkte bildeten. In ihrer bildnerischen Arbeit – eine Neubelebung einer gegenständlichen, subjektiven Malerei – schließen sich Fantasie und Wirklichkeit, Geschichte und Gegenwart, Sinnlichkeit

EN After Roy Lichtenstein had addressed the themes and motifs of the world of Native Americans in the 1950s, he took them up again in the late 1970s and early 1980s, when he was living near a Shinnecock reservation. The *Pow Wow* of the title, properly written Powwow, derives from the Narragansett language and means “spiritual leader,” referring to the shaman, later also to a festive gathering where music and dancing take place. Lichtenstein’s surreal-looking work captivates with his typical brash colors, hatching, and (Benday) dots, and a skillful arrangement of objects and patterns of various sizes. The eyes and lips that appear in the picture are not only typical Pop Art motifs, but also characteristic elements of indigenous art. *Pow Wow* (1969) can be read as a homage to Native Americans and their fascinating art and culture. At the same time, however, it is also possible to read it critically, since the painting also has stereotypical motifs that were typical of comics and films about “cowboys and Indians.” The view through Pop Art lenses exaggerates the nostalgia of a false romanticism about “noble savages” to the point of awkwardness and so perhaps refers to the problems facing indigenous minorities in the US. Given the brutal violence to which the Native Americans were subjected, and not least against the backdrop of American politicians trying as late as the 1950s to close the reservations, forcing indigenous people to merge into the mainstream American population, the question arises whether the kind of cultural appropriation by a white artist found in the painting *Pow Wow* is morally defensible. After all, given the commercial success of Pop Art, there is a suspicion of enriching oneself and continuing the exploitation of the indigenous population in the United States, a possibility that Lichtenstein presumably failed to consider at the time.

A similar situation is evident with an untitled painting by Walter Dahn from 1987. Segments of a number of objects are represented which may be associated with an unspecified ethnographic collection. In the 1980s Dahn was part of the so-called *Jungen Wilden* [Young Savages], an artistic movement that pursued a view of art that encompassed everything, with contemporary music and literature integral referential points. In their pictorial works—a revival of representational, subjective painting—opposites are not mutually exclusive, with fantasy and reality, history and the present-day, sensuality and intellect, irony and earnestness, provocation and indulgence residing side by side. The background to their interest in non-European cultures was the art defamed in National Socialism as “degenerate,” which itself had drawn on allegedly “primitive cultures.” In West

und Intellekt, Ironie und Ernst, Provokation und Gefälligkeit gegenseitig nicht aus. Hintergrund für die Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen war für die Neuen Wilden die im Nationalsozialismus als „entartet“ diffamierte Kunst, die auf vermeintlich „primitive Kulturen“ referierte. Sie galt in der Bundesrepublik Deutschland als antifaschistisch, ohne dass deren Kolonialrassismen reflektiert wurden.

Germany, this focus was thus considered antifascist, albeit without reflecting on its entwinement with colonialist racism.

Impressum / Imprint

Begleitheft zur Ausstellung *Auf dem Vulkan*.
Eine Sammlungspräsentation mit Arbeiten von /
Exhibition booklet for *On the Volcano*.
A collection presentation with works by
Jean-Michel Alberola, Paweł Althamer, Belkis Ayón,
Jean-Michel Basquiat, Erik Bulatov, María Magdalena
Campos-Pons, Walter Dahn, Fischli/Weiss,
Wang Guangyi, Richard Hamilton, Duane Hanson,
Joan Jonas, Robert Kushner, Thomas Lanigan-Schmidt,
Roy Lichtenstein, Nadenka Creative Association,
Bruce Nauman, Hilka Nordhausen, Dan Perjovschi,
Raymond Pettibon, Lady Pink (Sandra Fabara),
Robert Rauschenberg, Rissa, Ulrike Rosenbach,
James Rosenquist, Mikołaj Sobczak, telewissen,
José Toirac, Franz Erhard Walther, Andy Warhol,
Annette Wehrmann, Ai Weiwei, Garry Winogrand
01.07.2024 – 12.01.2025

Kurator*innen / Curators
Eva Birkenstock, Holger Otten

Redaktion / Managing Editor
Gesa Hüwe

Einführung / Introduction
Eva Birkenstock, Holger Otten

Kurztexte / Short texts
Holger Otten, außer / except:
1 (Eva Birkenstock, Holger Otten); 1A, E (Holger Otten,
Ana Salazar); 1B (Esther Boehle, Gena Paffendorf);
1F (Benjamin Dodenhoff); 2 (Eva Birkenstock, Esther
Boehle, Dr. Annette Lagler); 5 (Eva Birkenstock,
Ramona Heinlein); 13, 16 (Esther Boehle, Holger
Otten); 17 (Eva Birkenstock); 18 (Esther Boehle,
Angela Theisen); 19 (Eva Birkenstock, Dr. Nora Riediger);
21 (Esther Boehle, Myriam Kroll); 22 (Esther Boehle,
Holger Otten); 26 (Holger Otten, Dr. Nora Riediger);
29, 30 (Anna Marckwald); 31 (Esther Boehle)

Lektorat, Korrektorat / Copyediting, Proofreading
Nadja Abt (DE), Paul Bowman (EN),
Gegensatz Translation Collective (EN)

Übersetzungen / Translations
Paul Bowman (DE-EN)

Gestaltung / Graphic Design
Dan Solbach mit/with Lidka Vallet

Druck / Print
printproduction, Aachen

©2024 Ludwig Forum Aachen

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Ludwig Forum Aachen
Jülicher Straße 97-109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de

Öffnungszeiten / Opening hours

Di-So 10-17 Uhr, Do 10-20 Uhr
Tue-Sun 10am-5pm, Thu 10am-8pm

Credits

Werkliste Nr. / List of works no.
1, 3, 5-9, 12, 13, 17-20, 21, 22, 24-32:
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection,
Loan Peter and Irene Ludwig Foundation
2, 33: Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und
Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and
Irene Ludwig
4, 10, 11, 14-16: Stadt Aachen – Ludwig Forum für
Internationale Kunst
23: Leihgabe Mikołaj Sobczak, Polana Institute,
Warschau / Loan Mikołaj Sobczak, Polana Institute,
Warsaw

**Ludwig
Forum
Aachen**

Ein Museum der
stadt aachen


Förderer / Sponsors

 Peter und Irene
Ludwig Stiftung

**FREUNDE DES LUDWIG FORUMS
FÜR INTERNATIONALE KUNST E.V.**

Bildungspartner / Educational Partner

 **STAWAG**

Mobilitätspartner / Mobility Partner

 **ASEAG**

Kulturpartner / Culture Partner

 **WDR 3**

