An abstract collage artwork featuring a variety of colors and shapes. The composition includes vertical stripes of blue, green, and yellow, interspersed with diagonal black bands. There are also irregular shapes in purple, red, and white, some with textured, brushstroke-like edges. The overall effect is a dynamic and layered visual composition.

Oh, Clock! **Amy Sillman**

LudwigForum Aachen



Amy Sillman Oh, Clock!

Oh, Clock! ist die erste große Einzelausstellung der New Yorker Malerin Amy Sillman (*1955 in Detroit) im deutschsprachigen Raum. Sie beleuchtet die langjährige kritische Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Geschichte der Malerei auf und jenseits der Leinwand und eröffnet umfassende Einblicke in ihre vielseitigen und hybriden Systeme.

Oh, Clock! besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil der Ausstellung ist eine konzentrierte Auswahl von Sillmans Arbeiten der letzten zehn Jahre zu sehen, darunter 24 Malereien, über 300 Zeichnungen, Grafiken und Collagen, mehrere große Installationen und digitale Animationen. Beim zweiten Teil handelt es sich um eine kuratorische Sammlungsintervention der Künstlerin: An diagonal verlaufenden, von ihr bemalten Wänden präsentiert sie mehrere Dutzend, von ihr ausgewählte Werke aus der Sammlung Ludwig in Aachen.

Seit den frühen 1990er Jahren erforscht und erweitert Sillman die Malerei anhand von materiellen und konzeptuellen Untersuchungen. Sie greift auf die Poetik des Collagierens zurück, folgt der Logik von Büchern und Filmen und bringt musikalische Techniken wie Improvisation und Partituren zum Einsatz, die ihrer Malerei als eine Art Anleitung dienen. Ihre künstlerische Entwicklung ist geprägt vom New York der 1970er Jahre und den künstlerischen Auseinandersetzungen dieser Zeit zwischen visuellen und sprachlichen Ausdrucksformen sowie persönlichen und politischen Formen kritischen Denkens. Statt eine oberflächliche Kritik von Malerei als „kommerzielles“ Medium zu fokussieren, orientierte sich Sillman an Vorgänger*innen, die experimentelle Ansätze in Kunst, Philosophie, Poesie und Film verfolgten. Gleichzeitig blieb sie der Tradition der Abstraktion verbunden, etwa den Texten von Gertrude Stein und den Animationen von Robert Breer. Künstler*innen wie Philip Guston, Lee Krasner, Joan Mitchell, Eva Hesse, Nancy Spero, Elizabeth Murray, Ida Applebroog und Jack Whitten bilden zentrale Bezugspunkte ihres Denkens. Wie die Kunsthistorikerin Jenny Nachtigall im Ausstellungskatalog schreibt, „bewegt sich Sillmans Werk oft im Schwellenraum zwischen Wörtern und Bildern, Abstraktion und Expression, Bedeutung und Empfindung.“ Ihre malerischen Gesten verhandeln feste Kategorien und erkunden Momente von Ambivalenz, Fragilität, Affekt und Zweifel.

Der Titel *Oh, Clock!* verweist auf das anhaltende Interesse der Künstlerin, Malerei als zeitbasiertes Medium zu aktivieren. Jede Arbeit spiegelt unterschiedliche Zeiteinheiten und -modi wider. Die großformatigen Leinwände entstehen intuitiv und analytisch über lange Zeiträume, manchmal bis zu einem Jahr. In dieser Zeit werden sie Schicht für Schicht übermalt, zerstört und überarbeitet. „In den Bildern steckt Zeit – die Zeit ihrer Entstehung, die den Betrachter*innen weitgehend verborgen bleibt. Ich mag es, die unteren Schichten freizulegen, um darüber nachzudenken, wie die Zeit darin verpackt ist“, erklärt Sillman zur Ausstellung. Sich ausbreitende Zeichnungen machen ihren künstlerischen Prozess von Moment zu Moment nachvollziehbar. Um Zeit auch innerhalb von Architektur zu arrangieren, bedient sie sich mechanischer Mittel wie Animation und Drucktechniken. *Temporary Object* (2023–25), auf einem langen Regal im Foyer der Ausstellung zu sehen, zeigt anhand gedruckter Diagramme die vielen Veränderungen während der Entstehung einer Malerei, ohne das endgültige Bild zu zeigen. In *Untitled (Frieze for Venice)* (2021) sequenziert sie die Zeit in einem choreografierten, raumfüllenden Zyklus von Arbeiten, die über einen Zeitraum von zwei Jahren entstanden. „Ich schneide immer, verunstalte, übermale, lösche, füge hinzu, kratze weg, hole zurück, setze fort und kehre um. Das Digitale hat mir nur ein nützliches Werkzeug an die Hand gegeben, mit dem ich in der Zeit vor und zurück gehen kann nicht nur kumulativ vorwärts wie bei einer gemalten Oberfläche.“ Die Besucher*innen der Ausstellung *Oh, Clock!* befinden sich in einem „unendlichen Kreislauf einer Zeitspirale“, wie die Kunsthistorikerin Julia Bryan-Wilson bemerkt, in dem Amy Sillman Geschichten der Malereiendlos erweitert und neu erschafft.

Kuratiert von Eva Birkenstock

Kuratorische Assistenz: Mailin Haberland und Anna Marckwald

Die Ausstellung ist eine Kooperation mit dem Kunstmuseum Bern.

Zur Ausstellung erscheint die Publikation *Amy Sillman. Oh, Clock!* mit Beiträgen von Julia Bryan-Wilson, Sabeth Buchmann, Michelle Kuo, Jenny Nachtigall, Rose Higham-Stainton und einem Gespräch zwischen Amy Sillman, Eva Birkenstock und Kathleen Bühler im Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Amy Sillman Oh, Clock!

Oh, Clock! is the first major solo exhibition in Germany by the New York-based painter Amy Sillman (born 1955, Detroit). Drawing on her long and distinguished engagement with painting and its history both on and beyond the canvas, the show offers a comprehensive exploration of the artist's highly versatile and hybrid systems of artmaking.

Oh, Clock! is composed of two parts: Part one of the exhibition features a focused selection of Sillman's work from the past decade, including twenty-four paintings, more than three hundred drawings, prints and collages, several large installations, and digital animations. The second part is a curatorial project by the artist, featuring hand-painted walls intervening diagonally in exhibition rooms, hung with dozens of works chosen from the Ludwig Collection in Aachen..

Since the early 1990s, Sillman has been probing painting by means of material and conceptual investigations. She borrows from cut-and-paste poetics, the logic of books and film, and music-inspired techniques such as improvisation, and the use of a score as a kind of instruction manual.

Her artistic development was shaped by the context of New York in the 1970s and the artistic examinations of that period between the visual and the verbal, and between personal and political modes of critical thinking.

Rather than orienting herself toward a superficial critique of painting as a "commercial" medium, Sillman looked to predecessors who pursued experimental forms in art, philosophy, poetry, and film. At the same time, the artist has always had a strong bond to a historical tradition of abstraction, in such work as Gertrude Stein's writing and the animations of Robert Breer. Throughout her work, artists such as Philip Guston, Lee Krasner, Joan Mitchell, Eva Hesse, Nancy Spero, Elizabeth Murray, Ida Applebroog, and Jack Whitten continue to serve as central points of reference for her thinking. As the art historian Jenny Nachtigall writes in her exhibition catalogue essay, her drawings and paintings occupy "the liminal space between words and images, abstraction and expression, meaning and feeling." Sillman's painterly gestures negotiate fixed categories and moments of ambivalence, fragility, affect, and doubt.

The title *Oh, Clock!* refers to Sillman's long-standing interest in exploring painting as a time-based medium. Each work charts different units and modes of time; the large-scale canvases are both intuitively and analytically constructed over long periods of up to a year, during which time they are repeatedly drawn, destroyed, and ultimately reworked layer by layer. "There is time in the paintings—the time of their creation, which remains largely hidden from the viewer. I like to expose the under-layers to think about how time is wrapped up in them," explains the artist. Unfurled drawings track Sillman's moment-by-moment process; she uses mechanical means—animation and printmaking—to create orchestrations of time within architecture. *Temporary Object* (2023–25), shown in the foyer of the exhibition on a long shelf, unearths the many changes that occurred in the making of one single painting through a series of printed diagrams, without ever showing the final painting itself. In *Untitled (Frieze for Venice)* (2021), Sillman sequences time in a choreographed room-size cycle of works made over the course of two years. "I always cut, ruin, dub over, erase, add, scrape, bring back, continue, reverse. The digital gave me a useful tool in being able to go both forward and backward in time ... not just accumulatively forwards as in a painted surface." The viewer of the exhibition *Oh, Clock!* finds themselves in an "endless cycle of a time spiral," as art historian Julia Bryan-Wilson notes; it is a cycle in which Sillman endlessly expands and reconstitutes histories of painting anew.

Curated by Eva Birkenstock

Curatorial assistance: Mailin Haberland and Anna Marckwald

The exhibition is a cooperation with Kunstmuseum Bern.

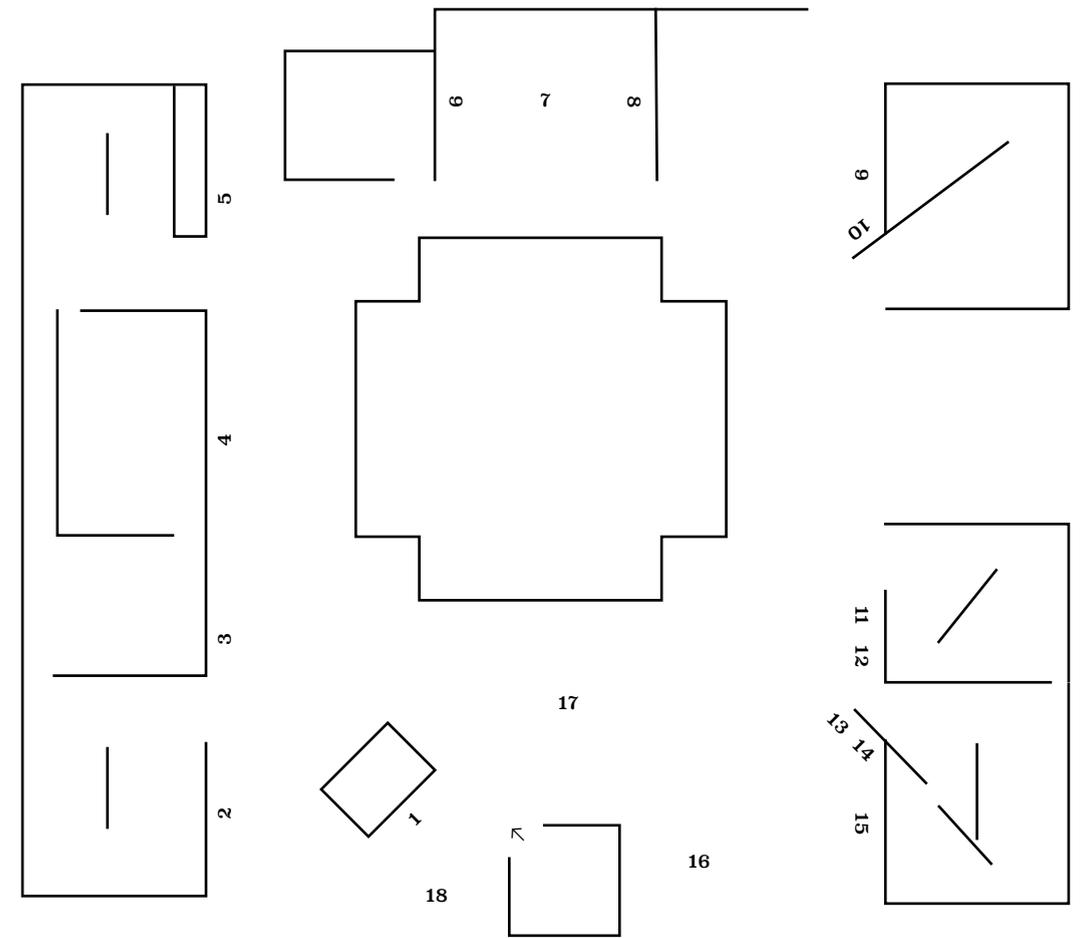
The exhibition is accompanied by the publication *Amy Sillman. Oh, Clock!*, with contributions by Julia Bryan-Wilson, Sabeth Buchmann, Michelle Kuo, Jenny Nachtigall, Rose Higham-Stainton, and a conversation with Amy Sillman, Eva Birkenstock, and Kathleen Bühler, published by Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.



Temporary Object, 2023-25



Coin Lady 3, 2024



Halle / Main Hall

1
Amy Sillman
Zines, 2009–2024
12 von insgesamt 16 Künstlerinnenzeit-
schriften / 12 out of 16 zines published
by the artist
Courtesy Amy Sillman

Coin Lady 3, 2024
Unglasiertes Steingut / Unglazed stoneware
39,4 × 21,6 × 24,8 cm
Courtesy Amy Sillman

2
Peter Brüning
Straßenwand, 1968
[Wall of Streets]
Spanplatten, Polyester, Nirosta, Eisenbleche
(teilw. farbig gefasst) und elektrische
Anlage / Chipboard, polyester, stainless
steel, iron sheets (partly painted in colors),
and electrical installation
330 × 580 × 80 cm

3
Amy Sillman
Spring: Abstraction as ruin, 2024
Summer: Abstraction as apprehension, 2024
Fall: Abstraction as X-ray, 2024
Einkanal-Videos, Farbe, Ton / Single-channel
videos, color, sound
Drei Videos im Loop / Three videos in loop,
01:01 min & 01:04 min & 01:00 min
Soundtrack von / by Marina Rosenfeld
Courtesy Amy Sillman

Siehe S. 17 / see page 17

4
Amy Sillman
Temporary Object, 2023–25
UV-Druck auf Aluminium / UV printed on
aluminium
(41 Stück / set of 41)
je / each 25,4 × 27,3 cm
Courtesy Amy Sillman, Gladstone Gallery,
New York und / and Thomas Dane Gallery

In der 41 Tafeln umfassenden Arbeit *Temporary
Object* rekonstruiert Amy Sillman die Stadien
ihres Gemäldes *Miss Gleason* (2014) durch eine

Reihe von schematischen Zeichnungen. Auf einem langen Regal im Foyer der Ausstellung zu sehen, zeigt die Arbeit anhand gedruckter Diagramme die vielen Veränderungen während der Entstehung der Malerei, ohne das endgültige Bild zu zeigen. „Ich schneide immer, verunstalte, übermale, lösche, füge hinzu, kratze weg, hole zurück, setze fort und kehre um. Das Digitale hat mir ein nützliches Werkzeug an die Hand gegeben, mit dem ich in der Zeit vor und zurück gehen kann, nicht nur kumulativ vorwärts wie bei einer gemalten Oberfläche,“ so die Künstlerin.

For the 41-panel work *Temporary Object* Amy Sillman reconstructed the stages of her painting *Miss Gleason* (2014) through a set of diagrammatic drawings. Shown in the foyer of the exhibition on a long shelf, the work unearths the many changes that occurred in the making of one single painting through a series of printed diagrams, without ever showing the final painting itself. “I always cut, ruin, dub over, erase, add, scrape, bring back, continue, reverse. The digital gave me a useful tool in being able to go both forward and backward in time, not just accumulatively forwards as in a painted surface,” the artist explains.

5
Amy Sillman
Draft of a Voice-Over for Split Screen Video, 2012
Einkanal-Video, Farbe, Ton / Single-channel video, color, sound
06:07 min
Soundtrack Gedicht von Lisa Robertson, gelesen von Amy Sillman / Soundtrack of poem by Lisa Robertson, read by Amy Sillman
Courtesy Amy Sillman

Draft of a Voice-Over for Split Screen Video, (Entwurf eines Voice-over für eine Videoschleife mit geteilten Bildschirm) besteht aus 2000 animierten Zeichnungen, die Amy Sillman auf einem iPad angefertigt, und bezugnehmend auf das gleichnamige Gedicht der kanadischen Dichterin Lisa Robertson geschrieben und zusammengefügt hat.

Draft of a Voice-Over for Split Screen Video, comprises 2000 drawings which Amy Sillman made on an iPad written and edited to a poem of the same name.

6
Ivan Lubennikov (Иван Лубенников)
Океан, 1985
[Ocean / Ocean]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 220 cm

7
Jörg Immendorff
Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage), 1982/83
[Suture (Brandenburg Gate – Universal Question)]
Bronze, farbig gefasst / Bronze, painted in colors
340 × 605 × 310 cm

8
Nikola Ovčinnikov (Никола Овчинников)
Landschaft 2, 1988
[Landscape 2]
Leinwand / Canvas
3-teilig / 3 parts, ca. 202 × 510,5 cm

9
Amy Sillman
Alembic, 2023
Acryl, Tinte und Öl auf Leinen / Acrylic, ink and oil on linen
149,9 × 129,5 cm
Privatsammlung / Private Collection

10
Georg Baselitz
Scheibenkopf, 1986
[Segment Head]
Öl auf Lindenholz / Oil on limewood
155 × 55 × 47 cm

11
Adelaida Pologova (Аделаида Пологова)
Adam und Eva, undatiert / undated
[Adam and Eve]
Schamott / Fireclay
168,5 × 62 cm

12
László Fehér
Aus Tác, 1987
[From Tác]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 250 cm

13
Hans Scheib
Wedding, 1987
Holz / Wood
212 × 54 × 30 cm

14
Raymond Pettibon
\$ 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
64 × 78 cm

15
Galina Neledva (Галина Неледва)
Familienfest, 1966
[Family Celebration]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 230 cm

16
Gabriel Kuri
Items in Care of Items, 2008
[Dinge, die auf Dinge achten]
Stahl (lackiert) / Steel (painted)
308 × 280 × 185 cm

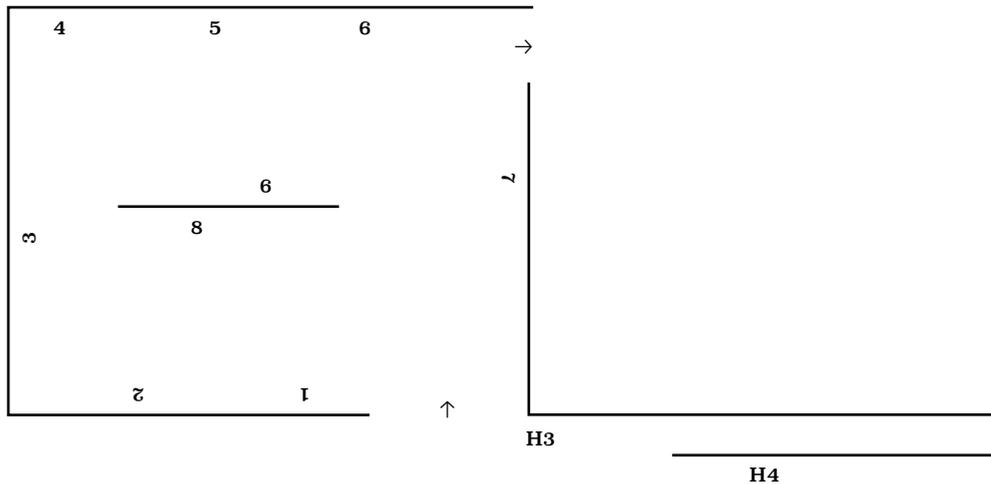
17
Nairy Baghramian
Side Saddle Damenrad, 2009
Farbiges Epoxidharz, Styrodur, Geflecht, Leder und Kunstleder / Colored epoxy resin, Styrodur, wickerwork, leather and synthetic leather
ca. 310 × 40 × 300 cm

18
Lygia Clark
Arquitetura Fantástica (Bicho), 1963
[Fantastische Architektur (Kreatur) / Fantastic Architecture (Creature) aus der Serie / from the series “Bicho”]
Aluminium / Aluminum
200 × 300 cm (variabel)

6, 8, 10–18
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2, 7
Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig / Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig





Amy Sillman Raum 1 / Room 1

1
S21, 2024
Acryl, Tinte und Öl auf Leinen, auf Holz
aufgezogen / Acrylic, ink and oil on linen
mounted on wood
55,88 × 76,2 cm
Courtesy Amy Sillman

2
Clubfoot, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
231,1 × 213 cm
Tate Modern, London. Erworben
mit Mitteln des American Patron of Tate,
mit freundlicher Genehmigung des North
American Acquisitions Committee 2013 /
Purchased with funds provided by the
American Patron of Tate, courtesy of the
North American Acquisitions Committee 2013.

In *Clubfoot* reckt sich aus einer quadratischen transparenten Form fast geisterhaft eine Faust, eine unbehagliche Figur, die mit einem bewölkten Raum aus leuchtenden Farben verwoben zu sein scheint. In ihrem Essay *Shit Happens: Notes on Awkwardness, Abstraktion und Peinlichkeit* (S. 58) unterstreicht Amy Sillman, dass „Körper Haben“ und „Körper Abbilden“ unangenehme und oft ungelente Unterfangen sind. Ihr geht es daher mehr darum, einen Raum zu verhandeln, der zwischen dem Gefühl, einen Körper zu haben, und den Oberflächen dieses Körpers liegt. So bemerkte die Autorin Rose Higham-Stainton dazu: „Sillman [...] schafft unheroische, sperrige Körper, die ein Haha-Lachen hervorrufen, aber auch seltsam sind. Weil Körper – das Malen von Körpern und das Malen mit Körpern – etwas Komisches, beinahe Slapstickartiges haben, wenn jede Geste erstarrt ist, als sei sie auf frischer Tat ertappt worden.“

In *Clubfoot*, an almost ghostly fist rises from a square, transparent form, an uneasy figure who seems to be entangled with a cloudy space of vibrant color. In her essay *Shit Happens: Notes on Awkwardness* (see page 61), Amy Sillman emphasizes that depicting bodies can frequently be as unpleasant and awkward as having one. She is more concerned with negotiating a space that lies between the feeling of having a body and the surfaces of that body. Art historian Rose Higham-Stainton has noted: “Sillman [...] makes unheroic, unwieldy bodies that are funny ‘haha’ but also strange. Because there is something funny, almost slapstick about bodies – painting bodies and painting with bodies – when every gesture is frozen, as if caught in the act.”

3, H3
3
UGH for 2023, 2023–24
(112 ausgewählte Zeichnungen aus einer Serie von 298 / Selection of 112 drawings from a series of 298)
Acryl und Tinte auf Papier / Acrylic and ink on paper
je / each 81,3 × 55,9 cm
Courtesy Amy Sillman

H3
Minute Cinema: Spring/Summer: Abstraction as apprehension / Fall: Abstraction as X-ray, 2024
Einkanal-Videos, Farbe, Ton / Single-channel videos, color, sound
Drei Videos im Loop / Three videos in loop,
01:01 min & 01:04 min & 01:00 min
Soundtrack von / by Marina Rosenfeld
Courtesy Amy Sillman und / and Gladstone Gallery

UGH for 2023 bezeichnet eine Serie von 298 Tusche- und Acrylzeichnungen auf Büttenpapier, welche aus zwei Gruppen von Zeichnungen besteht: 103 *Words* – Wortzeichnungen



Mrs & Mrs, 2024



Fatso, 2009

von Ausrufen wie UGH, AGH und OAF – und 195 *Torsos* – Darstellungen von fragmentarisch anmutenden Körpern, deren unterschiedlich gewundene Gliedmaßen in einer Bildabfolge dargestellt sind. Die einzelnen Zeichnungen der Torsi wurden ein Jahr lang täglich in einer kontinuierlichen Metamorphose angefertigt, die regelmäßig von Zeichnungen unterbrochen wird, die sich dem Status von Worten oder der Lautäußerungen annähern, aber nie sprachliche Lesbarkeit erreichen. Der Künstler und Kunstkritiker Felix Bernstein identifiziert letztere als „verbale Ausrutscher, die entstehen, wenn körperliche Frustration in Äußerung überschwappt.“ Die *Torsos* und *Words* der Serie befinden sich somit in einem Prozess gegenseitiger Unterbrechung, wobei sich zeichnerische Gesten zugunsten einer Entgrenzung zwischen Figur und (kalligrafischem) Zeichen auflösen. Die Zeichnungen werden in der Ausstellung *Oh, Clock!* in zwei verschiedenen Formen präsentiert: 112 hängen an den Wänden des ersten Ausstellungsraums, während 250 Teil der Animation *Spring: Abstraction as ruin* sind, einem von drei Videos, die am Eingang zur Ausstellung in der Halle zu sehen sind. In den Animationen verwandeln sich isolierte Pinselstriche zuweilen in Klauen, Boxhandschuhe, Schraubenschlüssel und verdrehte Gliedmaßen, um sich dann wieder in Abstraktionen aufzulösen. Dieser Effekt wird durch den der Animationen unterlegten Soundtrack der Komponistin Marina Rosenfeld auf eine auditive Ebene übertragen, der in den drei verschiedenen Videos zwischen Slapstick, Beklemmung und Schrecken changiert. Die Videos wurden von der Washington Post in Auftrag gegeben und über den Zeitraum eines Jahres zwischen 2024 und 2025 veröffentlicht. Zu jeder Jahreszeit trug Sillman ein Video und einen Text bei.

UGH for 2023 is a series of 298 ink and acrylic drawings on pulpy handmade paper, which consists of two groups of drawings: *Words* – word drawings of exclamations such as UGH, AGH and OAF—and *Torsos*—depictions of body fragments whose differently wound limbs are shown in a sequence of images. The individual drawings of the torsos were made daily for a year in a continuous metamorphosis, which is regularly interrupted by drawings that approach the status of the word, or vocalization, but never achieve linguistic legibility. Artist and critic Felix Bernstein identifies the latter as “verbal pratfalls that form, as physical frustration burbles over into utterance.” The two groups of the series are thus in a process of mutual interruption, whereby drawing gestures dissolve in favor of a dissolution of boundaries between figure and (calligraphic) sign. The drawings are presented in two different forms: 112 on the walls of the first exhibition space, 250 are simultaneously part of the animation *Spring: Abstraction as ruin*, one of three videos that can be seen at the entrance to

the exhibition in the hall. In the animations, isolated brushstrokes transform into claws, boxing gloves, wrenches and twisted limbs, and then dissolve into abstractions. This effect is transferred to an auditory level by the soundtracks by composer Marina Rosenfeld, which accompany the animations, and which veer in the three different videos from a mood of slapstick to apprehension and dread. The videos were commissioned by the Washington Post as a project published over the course of one year between 2024 and 2025. Every season Sillman contributed a video and a text.

4

Mrs & Mrs, 2024

Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen

190,5 × 167,6 cm

Ruth and Tom Chapman

5

Untitled (Frieze for Venice) Large 34, 2021

Acryl, Tinte und Siebdruck auf

Papier / Acrylic, ink, and silkscreen on paper

151,8 × 106 cm

Courtesy Amy Sillman und / and Gladstone

Gallery

6

The Banana Tree, 2023

Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen

190,5 × 167,6 cm

ASOM Collection

Amy Sillman sucht mit ihrer Malerei die Regelwerke der Abstraktion zu hinterfragen, zu erweitern und zu strapazieren. Dies geschieht durch einen kontinuierlichen Prozess der Veränderung, Rekonstruktion und Überarbeitung im Laufe der langwierigen Produktion eines Gemäldes. In Interviews und Texten beschreibt die Künstlerin häufig, wie sie in ihren Werken Kategorien wie Vordergrund-Hintergrund, Figur-Hintergrund oder Farbe-Zeichnung aufzulösen und in Frage zu stellen sucht, um zu Bildern zu gelangen, die sich selbst formale und konzeptuelle Fragen stellen. Überlagerungen sind grundlegend für Sillmans Arbeiten und ihren Arbeitsprozess: Schichten und Formen werden aufgetragen, geschichtet und übermalt, so dass mehrdimensionale, komplexe Kompositionen entstehen. *The Banana Tree* (übersetzt: der Bananenbaum) lässt mit seinen gelben Akzenten und den starken schwarzen, gekurvtten Formen vermeintlich den im Titel angekündigten Bananenbaum erkennen. Obwohl kein Objekt gemalt ist, lädt die Künstlerin mit ihrer sprachlichen Ergänzung dazu ein, beim Betrachten des Bildes die Eigenschaften des Bananenbaums herauszuschälen. Gleichzeitig wird kein eindeutiger Anhaltspunkt dafür geboten, ob es sich tatsächlich um das gemalte Objekt handelt. Ein widersprüchlicher Zustand der Veränderung und Instabilität rückt an die Stelle einer eindeutigen Darstellung.



Sad Meets Mad, 2021

Amy Sillman endeavors to question, expand and challenge the rules of abstraction by means of a rigorous process of change, reconstruction, and editing in the course of the work's slow production. The artist often describes in interviews and texts how she seeks to dissolve and challenge categories like foreground-background, figure-ground, or color-drawing in her works, arriving at paintings that ask themselves formal and conceptual questions. Layering is fundamental in Sillman's works and working process, layers that are both superimposed and removed, creating compositions that are untamed and multidimensional. *The Banana Tree*, with its yellow accents and robust black, curved forms, perhaps renders the banana tree signaled by the title, but at the same time offers no absolute clue about whether that is the object that has been painted, thus offering the viewer a paradoxical condition of change and instability, instead of a clearcut depiction.

7
Fatso, 2009
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 231,1 × 213,4 cm
 Udo und / and Anette Brandhorst Sammlung / Collection

In der Arbeit *Fatso* thont mitten im Bild – cartoonhaft skizziert – ein voluminöser Körper: ein Fettwanst, wie der Titel erläutert. Doch alles scheint in Bewegung zu sein. Der Leib will keine feste Form finden, er läuft nach unten in dicker werdenden Lappen und Andeutungen der Beine weiterer Menschen aus. Diese werden ihrerseits von Formen gefasst, die an eine Stuhllehne erinnern, aber auch Finger sein könnten. Dass ihr einäugiger „Fatso“ unglücklich dreinblickt, ist eine ebenso humorvolle wie anti-heroische Darstellung künstlerischen Selbstzweifels.

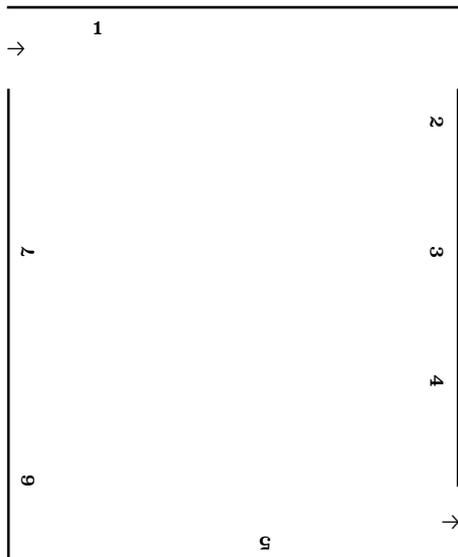
In *Fatso*, a cartoon-like voluminous body looms at the center of the painting: a fat lump, as the title explains. But everything seems to be in motion. The body refuses to find a fixed form; it extends into increasingly thick rolls, and suggestions of other people's legs. These, in turn, are framed by shapes reminiscent of a backrest, or fingers. The fact that this one-eyed "Fatso" looks miserable can be understood as both a humorous and anti-heroic illustration of artistic self-doubt.

8
In Illinois, 2019
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 190,5 × 167,6 cm
 De Ying Foundation

9
Sad Meets Mad, 2021
 Acryl und Öl auf Leinwand / Acrylic and oil on canvas
 182,9 × 165,1 cm
 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Die Arbeiten *Sad Meets Mad* und *Anchor* (Raum 4,11) sind anhand einer Partitur entstanden, einer Art Regelwerk, das Sillman beim Malen verwendet – eine Abfolge von Arbeitsschritten als Experiment, das definiert wann ein Bild fertig ist. Unter Verwendung von Methoden, die Sillman auch sonst bei der Herstellung eines Gemäldes anwendet, entwickelte sie ihre Partitur aus einer bestimmten Anzahl von Eingriffen pro Gemälde, wobei folgende Regeln galten: zwei Schichten, um einen Körper oder eine Form zu finden, zwei Schichten, die sich auf die Farbe konzentrierten, zwei Schichten, um etwas zu zerstören oder wegzukratzen, und zwei Schichten mit Mustern, gefolgt von zwei, von ihr als Joker bezeichneten Schichten. Insgesamt zehn Schichten und nicht mehr, außer ein bisschen Bastelei. Trotz (oder vielleicht gerade wegen) dieses Systems sind die Bilder auffallend vielfältig; manchmal wirken sie unfertig, manchmal überladen, aber immer fordern sie die Idee eines wissenden Malens heraus.

The works *Sad Meets Mad* and *Anchor* (Room 4,11) emerged from Sillman's declaration of a score to follow in painting as an operating procedure—a series of steps that she delineated as an experiment to declare when a painting is finished. Using methods that she already followed in making a painting, her score consisted of set limits of actions per painting, with rules as follows: two layers of finding a body or a shape, two layers focused on color; two layers of ruin, destruction or scraping away, and two layers of pattern, followed by two layers of what she calls: wild cards; in total: ten layers and no more, save a bit of tinkering. Despite (or perhaps because of this system), the paintings are strikingly diverse, sometimes unfinished-seeming and other times overly laden, but always challenging the idea of knowing while painting.



Amy Sillman Raum 2 / Room 2

1
Mug, 2022
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark / Denmark. Erworben mit Mitteln aus der Augustinus Foundation / Purchased with funds provided by the Augustinus Foundation

2, 3, 4
2
Minotaur, 2023–24
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190 × 167 cm
Sammlung von / Collection of Pamela Rosenau

3
Harpie, 2023–24
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Privatsammlung / Private Collection

4
Clown, 2023–24
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Privatsammlung / Private Collection

Die drei Arbeiten *Minotaur*, *Harpie* und *Clown* gehören zu den neueren Arbeiten der Künstlerin und sind 2023–24 für die Ausstellungskoooperation entstanden. Diese Gemälde sind infolge der Zeichnungen

UGH for 2023 (Raum 1, 3) entstanden, die im weitesten Sinne Torsi darstellten. In der hier gezeigten Trias von Gemälden werden die Torsi zu übergroßen Proportionen und Maßstäben aufgeblasen, als wären sie drei große Figuren, eine Harpe und ein Minotaurus aus der griechischen Mythologie sowie ein Clown, der das Werk in eine humoristische Sphäre versetzt. In allen drei Gemälden verschränkt sich die Form einer Figur mit dichten Streifen und arabesken Linien sowie der allgemeinen Frage, was eine Figur und was eine dekorative Oberfläche ist.

The three works *Minotaur*, *Harpie*, *Clown*, among the artist's most recent works and were created for the exhibition during 2023 and 2024. These paintings emerged after the year of drawing *UGH for 2023* (Room 1, 3), which were roughly fashioned as torsos. In the triad of paintings seen here, the torsos are blown up to mythic proportions and scales, as though they were three large characters, a harpie and minotaur from Greek myth, and a clown who moves the work into a comic realm. In all three paintings, the form of a figure entangles with dense stripes and arabesque lines, and the general question of both what constitutes a figure and what constitutes a decorative surface.

5
Election Drawings, 2016
(8 ausgewählte Zeichnungen aus einer Serie von 23 / Selection of 8 drawings from a series of 23)
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
je / each 76,2 × 58,4 cm
Courtesy Amy Sillman

Die Zeichenserie *Election Drawings* zeigt schwarze Strichfiguren vor einem leeren weißen Hintergrund. Die Figuren liegen gekrümmt am Boden: mal kauend, mal im Bett, mal übergeben sie sich, mal sehen wir sie nur zur Hälfte. Die Kohlestriche sind robust, aber auch rabiat. Diese Serie von 23 Graphitzeichnungen auf Papier entstand 2016 am Tag nach dem ersten Wahlsieg von Donald Trump. Die figürlichen Zeichnungen sind aus abstrakten Zeichnungen entstanden, in denen Sillman einen von Protestschildern inspirierten kalligraphischen Impuls zum Einsatz bringt. Von dem Interesse geleitet, Emotionen zeichnerisch umzusetzen, fertigte Sillman eine Reihe wütender Zeichnungen an. Die dargestellten Figuren sind zornig, traurig, verzweifelt, aber auch komisch. Die Künstlerin setzt Humor ein, um Ereignisse zu kommentieren und gleichzeitig deren Umstände neu wahrzunehmen, wie sie sagt: „Wir würden sterben, wenn wir keinen Humor mehr hätten. Das wäre die totale Unterwerfung.“

In the series *Election Drawings*, black stick figures are depicted against an empty white background. The figures lie curled on the floor: sometimes crouching, sometimes in

bed, sometimes vomiting, sometimes only half of them remaining visible. The charcoal lines are robust, but also rough. The series of 23 charcoal drawings on paper was created in 2016 in the wake of Donald Trump's first election victory. The figure drawings derive from abstract drawings in which Sillman employed a calligraphic impulse inspired by protest signs. Sillman began the series with an interest in expressing emotions in imagery, creating a series of angry drawings. The resulting figures are furious, sad, desperate, yet funny. The artist uses humor to comment on facts while simultaneously perceiving situations anew, stating: "We would die if we no longer had humor. That would be total submission."

6
Clownette, 2024
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
149,9 × 139,7 cm
Privatsammlung / Private Collection

Sillmans *Clownette* entlarvt die „scherzhaft“ Absurdität des Versuchs, Formen einen Sinn zu geben. Karnevaleske Muster kristallisieren sich zu Torsi, Silhouetten oder Landmassen, aber es wäre zu kurz gegriffen, irgendeinen dieser Umrisse als Körper zu bezeichnen. Sie funktionieren fast wie geografische Provinzen, einheitlich und autonom, auch wenn sie vom

Ganzen losgelöst sind. Sie überschneiden und überlagern sich in einem Flickenteppich, der sich ständig selbst unterbricht. Über diese Unterbrechungen hinweg wird durch benachbarte Blautöne, horizontale Striche und S-Kurven eine stille Beziehung hergestellt, als ob ein unveränderlicher Kern wieder auftauchen würde.

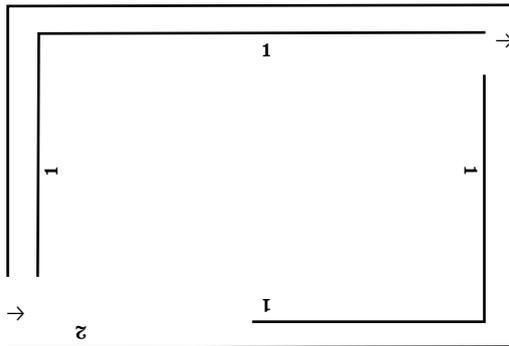
Sillman's *Clownette* lays bare the "jestural" absurdity of striving to make sense of shapes. Carnavalesque patterns crystallize into torsos, silhouettes, or maybe land masses, but it would be shortsighted to call any of these perimeters a body. They function almost like geographic provinces, unified and autonomous, even if dissociated from the whole. They overlap and underlap in a patchwork that continuously interrupts itself. Across these disruptions, a quiet rapport is established by adjacent shades of blue, horizontal strokes and S curves, as if an immutable core is resurfacing.

7
Big Pink, 2021
Acryl und Öl auf Leinwand / Acrylic and oil on canvas
190,5 × 167,6 cm
Courtesy Amy Sillman



Big Pink, 2021





Amy Sillman Raum 3 / Room 3

1
Untitled (Frieze for Venice), 2021

22 Zeichnungen / 22 drawings
Acryl, Tinte und Siebdruck auf Papier /
Acrylic, ink and silkscreen on paper
je / each 151,1 × 105,4 cm
Courtesy Amy Sillman und / and Gladstone
Gallery

71 Zeichnungen auf 19 Tafeln / 71 drawings on
19 panels
Acryl, Tusche, Aquarell und Bleistift auf Papier /
Acrylic, ink, watercolor and pencil on paper
je / each 28,9 × 36,2 cm
Courtesy Amy Sillman und / and Gladstone
Gallery

Die raumfüllende Installation *Frieze for Venice* entstand auf Einladung der Kuratorin Cecilia Alemani für die Venedig Biennale 2022, *The Milk of Dreams*, und wurde eigens für einen großen Raum im Arsenal entwickelt. Die über 90 Zeichnungen und Drucke erstrecken sich über die gesamten Wände des Ausstellungsraumes. In den einzelnen Arbeiten überlagert Sillman Acrylfarbe, Tusche und Siebdruck auf Papier und lässt daraus unterschiedliche Motive und Formen entstehen. Die unteren, größeren Werke sind, in der Tradition von Porträts, vertikal angeordnet und wurden in Kombination aus Druckgrafik und Handzeichnung hergestellt, während die obere Reihe kleinerer Werke ausschließlich durch Schneiden, Collagieren und Aquarellieren auf handgeschöpftem Papier in einem intimen Maßstab entstanden ist. Diese handgefertigten Werke entfalten sich horizontal, ähnlich wie Landschaften. Sie stehen in engster Beziehung zu den bemalten Wänden in Sillmans Sammlungsausstellung hier im Ludwig Forum, als horizontale Räume, in denen Erzählung, Ereignis und Unterbrechung horizontal um einen Raum herum verlaufen.

Als Abfolge von Arbeiten, die sich um den Raum erstrecken und Pausen sowie Intervalle bilden – ohne dass man weiß, wo sie beginnt und endet – gleicht die Installation

gleich einer Partitur, einem Kalender oder einer Uhr. Die Präsentationsform ist Teil des künstlerischen Konzeptes. Sillman erläutert: „Ich war schon immer vom Comic-Strip-Format angezogen. Gleichzeitig habe ich altertümliche Texte gelesen und über zyklische Zeit in früheren Zivilisationen nachgedacht, die teilweise auf Landwirtschaft und den Jahreszeiten basiert, die sich immer wiederholen. Es gibt auch diesen filmischen Aspekt eines Projektors, dessen Mechanismus sich dreht. Experimentelle Film- und Video-traditionen der 1960er und 1970er Jahre waren für mich immer entscheidend.“

The large-scale installation *Frieze for Venice* was created, at the invitation of curator Cecilia Alemani, for *The Milk of Dreams* exhibition at the Venice Biennale 2022, and was developed specifically for a large space in the Arsenal. More than 90 drawings and prints extend around the entire walls of the exhibition space. In the works, Sillman has layered acrylic paint, ink, and screen printing on paper to create differing motifs and forms. The lower, larger works are presented vertically, in the tradition of portraits, and are made with a combination of printmaking and hand drawing, while the upper row of smaller works was made entirely with cutting, collaging, and watercoloring on handmade paper, in an intimate scale. These handmade works are organized horizontally, in a manner similar to landscapes. They bear the closest relationship to the painted walls in Sillman's collection show here at the Ludwig Forum, as horizontal spaces in which narrative, event, and interruption proceed horizontally around a room.

The work functions like a musical score, a calendar, or clock – a sequence of works extending around the space, creating pauses and intervals, without the viewer knowing either where the sequence begins or ends. The work's presentation is integral to the artistic concept. As Sillman explains: "I have always been drawn to the comic strip format. I was also reading ancient texts while making them, and thinking about how time is circular in earlier civilizations, and is based in part on agriculture and the seasons, so it goes around and around, repeats and repeats. Also there is this kind of filmic sense of a projector and how its mechanism goes around. Experimental film and video traditions from the 1960s/1970s were always crucial to me."

2
Mouth, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
129,5 × 124,5 cm
Privatsammlung / Private Collection



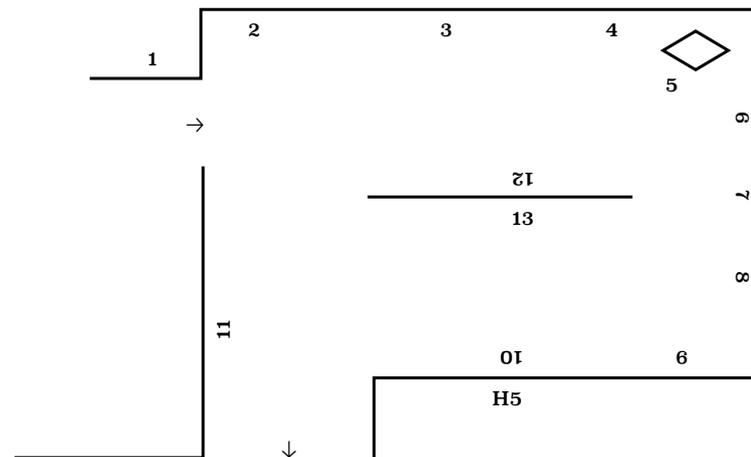
Mouth, 2011



Untitled (Frieze for Venice), 2021



Untitled (Frieze for Venice), 2021 (Detail / detail)



Amy Sillman Raum 4 / Room 4

1
After Metamorphoses, 2015–16
Einkanal-Video, Farbe, Ton / Single-channel
video, color, sound
05:23 min
Soundtrack von / by Wibke Tiarks
Courtesy Amy Sillman

Die Animation *After Metamorphoses* ist inspiriert von Ovids epischem Gedicht *Metamorphosen*, das mit den Zeilen „Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist“ beginnt. Die Arbeit zeigt in 05:23 Minuten zahlreiche Verwandlungen von Mensch zu Tier zu Gegenstand und zurück. Begleitet wird dieser Vorgang von einem eigens dafür geschaffenen Soundtrack der Komponistin Wibke Tiarks, der die Verwandlungen auf humorvolle Weise untermalt. Im Gegensatz zu den Verwandlungen in Ovids *Metamorphosen* werden die einzelnen Aktionen ohne jeglichen narrativen Zusammenhang präsentiert. Sillman verfolgt die Ereignisse bei Ovid lediglich als eine Abfolge von Veränderungen anstatt als fortlaufende Handlung. Die Transformationen der Figuren formen sich unablässig um und lösen sich. Es fügen sich abstrakte Gouache- und Tintezeichnungen mit auf einem iPad skizzierten Figuren zu einer Abfolge zusammen.

The animation *After Metamorphoses* was inspired by Ovid's epic poem *Metamorphoses*, which begins with the line "I sing from a body changed." Within its 05:23 minutes duration, the work features numerous transformations from human to animal to object and back. The process is accompanied by a specially created soundtrack by the composer Wibke Tiarks that underscores the transformations in a humorous manner.

In contrast to the transformations in Ovid's *Metamorphoses*, the actions depicted are shown without any narrative logic. Sillman here tracks only the events in Ovid as a sequence of changes, rather than a plot. The transformations of the figures are constantly changing and dissolving. Abstract gouache and ink drawings were combined with figures sketched on an iPad to form a sequence, enabling the artist to aptly describe her video animations as animated drawings.

2
Pat, 2017
Acryl auf Leinen / Acrylic on linen
167,6 × 381 cm
Sammlung / Collection Kathy und / and
Steven Guttman

3
Olerama, 2023
Acryl, Tinte und Öl auf Leinen / Acrylic,
ink and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Privatsammlung / Private Collection

4
May (score) Series, 2022
(16 ausgewählte Zeichnungen aus einer
Serie von 19 / Selection of 16 drawings from
a series of 19)
Acryl und Tinte auf Papier / Acrylic and ink
on paper
je / each 81,3 × 55,9 cm
Courtesy Amy Sillman

Bei den *score* Zeichnungen handelt es sich um insgesamt 19 Studien auf dickem, handgeschöpftem Papier, von denen jeweils eine täglich im Mai 2022 entstanden ist. Sabeth Buchman beschreibt die Serie in ihrem Aufsatz im Ausstellungskatalog wie folgt: „Die vom 1. bis 22. Mai 2022 reichenden Datierungen legen es nahe, die *scores* als Manifestationen selbstauferlegter täglicher Übungen zu lesen, die von einer

gleichermaßen regelbasierten und situationsabhängigen, das heißt auch spontanen Interaktion der Künstlerin mit dem male- rischen Material zeugen. „Sie fährt fort: „Die abwechselnd kompakten und schraffier- ten Farbformelemente, die uns sowohl in als auch durch die Bilder schauen lassen, lassen mal an Fasern und Texturen, mal an technoide Vorrichtungen und organisches Geäst, mal an abgeschälte oder verfremdete Baumrindenreste oder Satzzeichen denken. In diesen mehr oder weniger systematischen Metamorphosen meint man auch ein bisschen den Dadaisten Joan Miró zu erkennen, dessen Gemälde ein zugleich offenes und organisiertes Spiel mit Farben und Formen aufweisen.“

The series of *score drawings* consists of a total of 19 studies on thick, handmade paper, which were created on a day in May 2022. As Sabeth Buchman writes in her essay in the exhibition catalog, “The span of dates, ranging from May 1 to May 22, 2022, suggest that *scores* can be read as a manifestation of self-imposed daily exercises reflecting the artist’s interaction with the painting material, an interaction that is equally based on rules and dependent on situations – that is, spontaneous.” She continues: “The alternately compact and hatched color form elements, which allow us to look both into and through the pictures, are sometimes reminiscent of fibers and textures, sometimes of technoid devices and organic branches, sometimes of peeled or alienated tree bark remnants or punctuation marks. In these more or less systematic metamorphoses, one also thinks one recognizes a bit of the Dadaist Joan Miró, whose paintings display a simultaneously open and organized play with colors and forms.”

5
Kick the Bucket: Loop for Portikus, 2016
Einkanal-Video, Farbe, kein Ton / Single- channel videos, color, no sound
Video im Loop / Video in loop, 01:10 min
Courtesy Amy Sillman

Entstanden für ihre Einzelausstellung *THE ALL-OVER* im Portikus, Frankfurt am Main, er- zählt der Animationsfilm *Kick the Bucket* eine Abfolge tragikomischer Ereignisse, die sich in einem sich wiederholenden Raum abspielen. Inspiriert von einem Tagesausflug mit Studierenden, bei dem alles schiefging, zeigt die einminütige Arbeit neben anderen Katastrophen eine Katze, die überfahren und gefressen wird und zwei Personen, die auf- einandertreffen, sich einander einverleiben, nur um wieder auseinandergerissen zu werden. In der humorvollen, cartoonhaften Erzählung lösen sich Objekte und Körper in gelbe Farbflächen oder fragmentarischen Formen auf, werden jedoch unter dem Vor- zeichen der sich wiederholenden, leicht bedrohlichen, grellgelben Farbe immer wieder neu zusammengesetzt.

Created for her solo exhibition *THE ALL-OVER* at Portikus in Frankfurt am Main, *Kick the Bucket* is an animation narrating a series of tragicomic events occurring in a looping space. This one-minute work, inspired by a one-day excursion with students where everything went wrong, shows us a cat who is run over and eaten, while two people meet, devour each other, only to be torn apart again, among other small disasters. In the humorous, cartoon-like narrative, objects and bodies dissolve into areas of yellow or fragmentary forms, yet are constantly reassembled under the sign of a repeating and slightly menacing color of garish yellow.

6, 7
6
Afternoon, 2024
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Privatsammlung / Private Collection

7
Little Elephant, 2023
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
129,5 × 124,5 cm
Kunstmuseum Bern, Ankauf / Purchase
Kunstmuseum Bern und / and Verein der Freunde

Die beiden Werke *Afternoon* (2024) und *Little Elephant* (2024) zeigen die serielle Arbeitsweise der Künstlerin. In beiden Gemälden ist eine prominente rote Figur zentral platziert. In *Afternoon* erinnern sie an Henri Matisse’s *Grand nu couché (Nu rose)* aus dem Jahr 1935, während der rote Elefant in dem kleineren Gemälde eine eigene Konstruktion aus Linien, geometrischen Formen und Gestalten aufweist, die fast vertraut wirkt, sich aber einer eindeutigen Benennung widersetzt.

The two works *Afternoon* (2024) and *Little Elephant* (2024) reveal the artist’s serial method of working. The prominent red figure is centrally placed and conspicuous in both paintings. The red figure in *Afternoon* is reminiscent of Henri Matisse’s *Grand nu couché (Nu rose)* from 1935, while the red Elephant in the smaller painting is its own construction of lines, geometric shapes, and forms that almost become familiar but resist absolute naming.

8
Ghost, 2023–24
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
190,5 × 167,6 cm
Courtesy Amy Sillman

9
She/They, 2021
Öl auf Leinen / Oil on linen
177,8 × 152,4 cm
Courtesy Amy Sillman

10
Black Doorway, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
231,1 × 213,4 cm
Marieluise Hessel Collection, Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale on Hudson, New York

11
oh, Clock!, 2023
Acryl und Öl auf Leinen / Acrylic and oil on linen
149,9 × 139,7 cm
Sammlung / Collection of Andrea Olshan

12
Anchor, 2021
Acryl und Öl auf Leinwand / Acrylic and oil on canvas
182,9 × 165,1 cm
Privatsammlung / Private Collection, Großbritannien / UK
Siehe S. 12 / see page 12

13
Paradise Drawings, 2021
(8 ausgewählte Zeichnungen aus einer Serie von 9 / Selection of 8 drawings from a series of 9)
Acryl und Tinte auf Papier, auf Tafel aufgezogen / Acrylic and ink on paper mounted on panel
je / each 76,8 × 57,2 cm
Courtesy Amy Sillman

H5
Draft of a Voice-Over for Split Screen Video, 2012
Einkanal-Video, Farbe, Ton / Single-channel video, color, sound
06:07 min
Soundtrack Gedicht von Lisa Robertson, gelesen von Amy Sillman / Soundtrack of poem by Lisa Robertson, read by Amy Sillman
Courtesy Amy Sillman



Olerama, 2023



Amy Sillman und die Sammlungen des Ludwig Forum Aachen

Die künstlerische Praxis von Amy Sillman reicht weit über Malerei hinaus und beinhaltet seit Jahren Schreiben, publizistische Projekte, Animationsfilme und neuerdings auch verschiedene kuratorische Projekte mit Museumssammlungen. So wählte sie beispielsweise 2019 für *The Shape of Shape* (Die Form der Form) im MoMA New York 80 Arbeiten aus der Museumssammlung aus, in denen Überlegungen zu Formen dominieren. Damals erklärte sie: „Obwohl Formen überall zu finden sind, reden wir nicht viel über sie. Sie sind kein heiß diskutiertes Thema in der Kunst, wie etwa Farbe oder Systeme“. Aus Anlass der Ausstellungskoooperation zwischen dem Kunstmuseum Bern und dem Ludwig Forum Aachen, widmet sich Amy Sillman als Teil von *Oh, Clock!* nun abermals den Sammlungen beider Institutionen. Nach ihrer Sammlungspräsentation im Kunstmuseum Bern (jetzt verlängert bis zum 2. November 2025), die vor dem aktiven Hintergrund ihrer Wandmalereien installiert wurde, setzte sich Sillman in Aachen intensiv mit Werken aus der Sammlung Ludwig auseinander. Dabei benutzt sie Begriffe wie Figur, Farbe, Muster und Leere – Begriffe, die für ihre eigene Malpraxis von entscheidender Bedeutung sind – als Filter für ihre Auswahl. Etwa 80 Gemälde, Zeichnungen, Drucke, und Skulpturen werden an den Wänden von drei Ausstellungsräumen sowie auf fünf neu produzierten, doppelseitigen Stellwänden auf Rollen präsentiert. Auf letzteren schuf Sillman improvisierte Wandmalereien, die vor Ort entstanden sind. Die Künstlerin verwebt so verschiedene Schulen, Kontinente, Medien und Kunststile und schafft eine umfassende Sprache aus Form, Farbe, Zeit und Bedeutung, indem sie eine neue Verflechtung von Vordergrund und Hintergrund, Harmonien und Spannungen herstellt. Dabei sind die Werke nicht chronologisch oder thematisch angeordnet, sondern von Fragen zu Form, Farbe, Größe und ortsspezifischen Beziehungen zwischen Kunstobjekten, Architektur und dem Ludwig Forum selbst geleitet. Beide Museen öffneten ihre jeweiligen Sammlungen für eine neue Sichtweise aus einer anderen Perspektive und nutzten auf diese Weise die der Künstlerin eigene Methodik, um formale und politische Verknüpfungen zu schaffen. Sillmans besonderes Interesse an Positionen außerhalb des Mainstreams und Künstler*innen mit weniger kommerziellen Karrieren wird durch die zusätzliche „Durchlöcherung“ der kanonischen Strukturen, die den Sammlungen innewohnen, ein neues Licht auf das werfen, was bisher übersehen wurde.

Amy Sillman and the Collections at Ludwig Forum Aachen

Amy Sillman's studio practice extends outward from painting in many different directions, and over the years it has included writing, publishing projects, animations, and recently various curatorial projects with museum collections. In 2019, for instance, for *The Shape of Shape* at MoMA New York, she chose over 80 works from the museum's collection in which shape prevails over other considerations. "Even though shape is everywhere," she explained back then, "we don't talk about it much; it's not a hot topic in art, like color or systems." For the occasion of the exhibition cooperation between Kunstmuseum Bern and Ludwig Forum Aachen, Amy Sillman was once again invited to engage with both institutions collections as part of *Oh, Clock!*

Following her collection presentation at Kunstmuseum Bern (now prolonged through November 2, 2025), installed against an active backdrop of her wall paintings, in Aachen Sillman deeply engaged with works from the Ludwig Collection. She used terms such as figure, color, pattern and emptiness—terms that are crucial to her own painting practice—as filters for her selection. Approximately 80 paintings, drawings, prints, and sculptures are presented on the walls of three galleries as well as on five newly produced double-sided walls on wheels.

Sillman has covered these walls with improvisatory wall paintings created on site. The artist thus weaves together diverse schools, continents, media and artistic styles, and builds an expansive language of form, color, time and meaning by building a new interweaving of foreground and background, harmonies and tensions. She has arranged works not chronologically or thematically, but guided by matters of form, color, scale and site-specific relationships between art objects, architecture, and the Ludwig Forum itself.

In this way, both museums opened their own collections to a refreshed view from a different perspective, using the artists own methodology to create formal and political affiliations.

Sillman's particular interest in outliers and artists with less commercial careers will, by additionally 'puncturing' canonical structures inherent to the collections, shed new light on what has been overlooked.



Georg Baselitz, *Scheibenkopf*, 1986,
mit / with Amy Sillman Wandmalerei /
wall painting (Detail/detail)



Inga Savranskaja
(Инга Савранская),
Olja, 1974

Notizen zum Kuratieren und Arbeiten mit den Sammlungen in Bern und Aachen

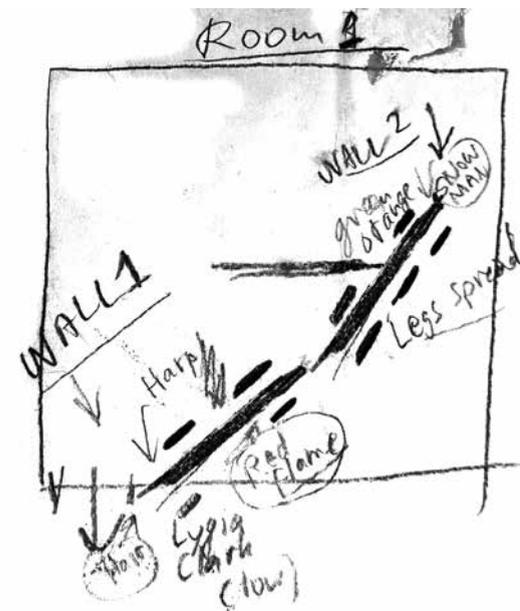
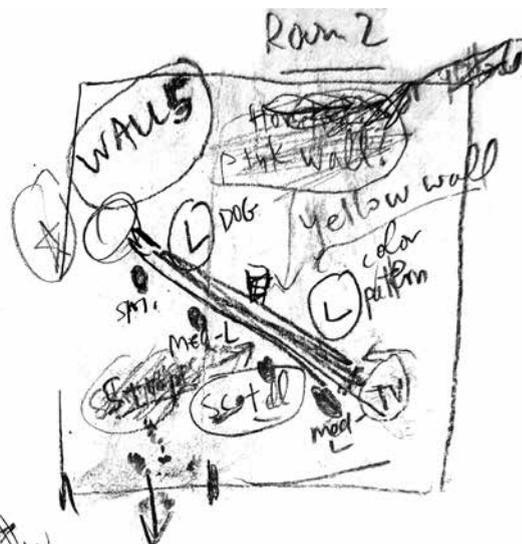
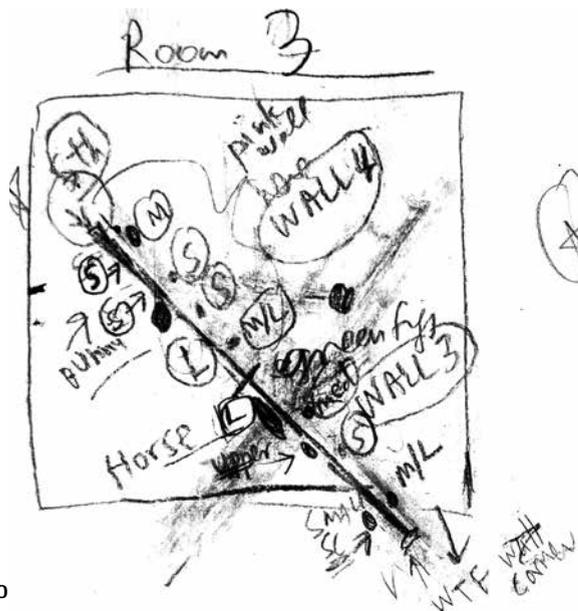
Amy Sillman

Eingeladen zu sein, aus der Museumssammlung heraus zu kuratieren, ist zugleich einschüchternd und aufregend. Man möchte nicht einfach nur die „Highlights der Sammlung“ auswählen – das wäre ein Projekt für einen Bildband, nicht aber für eine kuratierte Ausstellung einer Künstlerin. Es gilt, Neues zu erzählen, eine unerwartete Wendung der Geschichte zu erreichen, etwas aus der Sammlung herauszuholen, was noch nicht gesehen oder damit beabsichtigt wurde und die Sammlung zu nutzen, um ein lebendiges Kunstwerk aus Arbeiten herzustellen. Mir war von Anfang an klar, dass ich an diese beiden Ausstellungsorte, das Kunstmuseum Bern und das Ludwig Forum in Aachen, mit unterschiedlichen Ansätzen herangehen musste, denn in Bern würde ich einen winzigen Bruchteil der Werke aus einer riesigen, über Jahrhunderte aufgebauten öffentlichen Sammlung auswählen, während ich in Aachen die sehr persönliche Auswahl von zwei Personen und einigen Berater*innen durchsehen würde, deren Sammlung erst in den 1960er Jahren begonnen wurde. Wie also eine Auswahl an zwei unterschiedlichen Orten treffen und arrangieren, die gleichermaßen neuartig erscheint? So die Aufgabe.

Zunächst mussten die Asymmetrien zwischen den beiden Sammlungen ausgeglichen werden. In Bern reicht die Sammlung zurück bis ins Spätmittelalter, zudem ließen sich die Bestände des Museums nur bedingt physisch besichtigen, da vieles davon tief in den Bergen eingelagert ist. In Aachen hingegen konnte ich glücklicherweise Tage mit den Aufsichtspersonen der Sammlung Ludwig verbringen, die die Werke

persönlich hervorholen konnten. Allerdings musste ich meine Auswahl auch auf etwa 60 Werke pro Ausstellungsort beschränken, sodass ich mich schnell entschied, beide Ausstellungen aus Arbeiten ab dem 20. Jahrhundert zu konfigurieren, da ich mit diesen Werken am Vertrautesten bin.

Darauf folgte die Frage nach dem Ausstellungsdesign. Für die Architektur in Bern bat ich zunächst darum, alle Wände im Obergeschoss zu entfernen, sodass die Ausstellung statt einer Abfolge kleinerer Räume die gesamte Länge des Gebäudes in offenen Gängen einnehmen würde, in denen die Werke wie horizontale Sequenzen oder wie lange Sätze angeordnet werden könnten, mit visuellen Assoziationssträngen, die sich beim Durchschreiten dieser Räume entfalten. (Sequenz als visuelle Logik verwende ich oft in meiner eigenen Arbeit, daher schien es passend.) In Bern wollte ich auch eine andere Logik in der rechteckigen Grundfläche des Gebäudes etablieren, die im Grundriss eine Art mondrianische Struktur bildet. So stellte ich etwa in der südwestlichen Ecke des Stockwerks Franz Wests weiße Box mit Objekten auf, die von Hand manipuliert werden; gegenüber befindet sich Leidy Churchmans schwarze Box, eine andere Art Performance mit Objekten, in diesem Fall ein Video, in dem Objekte auf nackten Körpern von Menschen arrangiert werden. Von Churchmans Black Box aus bewegt man sich in Richtung der nordöstlichen Ecke des Gebäudes, hin zu einer Reihe von intensiven Farben und Formen verschiedener Frauen: Sophie Taeuber-Arp, Etel Adnan und Suzan Frecon. Von dort aus lässt sich die silber-gelbe Installation von Thomas Hirschhorn durchqueren und zur südöstlichen Ecke gelangen, wo eine Gruppe schwarz-weißer weiblicher Figuren starr ins Leere blickt: die großformatige Umrisszeichnung einer Frauenfigur von Jutta Koether, die kleine Zeichnung einer Liegenden von Louise Bourgeois und die aufrecht stehende weibliche Modepuppenskulptur in Schwarz von Mai-Thu Perret. Kurzum, in Bern arrangierte ich moderne/zeitgenössische Kunstwerke (VIELER Frauen), um Verbindungen über Flure, Räume, Jahrzehnte, Genres und Künstler*innen mit sehr unterschiedlichem Bekanntheitsgrad hinweg herzustellen. Ich versuchte, eine Ausstellung zu schaffen, die übliche Narrative der Kunstgeschichte hinterfragt und durchbricht, indem sie die Ideen von „Bedeutung“ oder „Höhepunkte der Sammlung“ über Bord wirft und stattdessen horizontale Genealogien von Form und Affinität in einer (hoffentlich) exzentrischeren Weise betrachtet.



Außerdem fasste ich in Bern gleich am ersten Tag spontan eine neue Entscheidung, nämlich die Wände zu bemalen. Ich fragte nach Eimern mit Restfarbe, stieg mit diesen und einem extra großen Schwamm auf die Leiter und begann ohne vorigen Plan oder Skizzen zu malen – womit ich meine früheren, simpleren Pläne für größere Farbflächen auf verschiedenen Wänden über den Haufen warf. Damit wurde Bern zu einer wunderbaren Herausforderung: eine spannende Gratwanderung, ein riesiges Gemälde in Gebäudegröße in einem sehr großen Raum mit wenig Zeit zu schaffen, ohne sich dabei konkret auf eines der Werke aus der Sammlung zu beziehen. Als diese Werke zu den bemalten Wänden gebracht wurden, kam es zu einer noch größeren Überraschung und einer Art Zusammenprall zwischen Kunstwerken und Wänden – die bemalten Museumswände wurden gewissermaßen zu „Figuren“, auf denen die anderen „Figuren“ der Kunstwerke selbst platziert wurden, wodurch eine Figur-auf-Figur-Situation entstand, anstelle der beim Malen üblichen Figur/Grund-Binarität. Dieses riesige Kunstwerk aus Arbeiten und Wänden, die riskante Aktivierung der Wände selbst, rückte den Prozess der Improvisation für den Gebrauch von Witz und Humor in den Vordergrund.

Dann kam Aachen – was nun dort tun? Ich wollte auf jeden Fall mit dem Improvisieren an den Wänden weitermachen, traf aber als erstes noch eine andere architektonische Entscheidung, um den blanken weißen Galerieräumen des Ludwig Forums noch etwas Sperriges und Temporäres entgegenzustellen. Ich entschied, dieses Mal nicht direkt auf die Wände zu malen, sondern eine Serie temporärer, riesiger doppelseitiger Stellwände auf Rollen bauen zu lassen, die als Diagonalen in die existierenden Räume gefahren werden können – also eigenartige, bemalte Wände, lang genug um in das riesige Foyer vom LFA hineinzuragen und (so hoffte ich) die Besucher*innen zum Eintreten einzuladen.

Dabei kannte ich nicht alle Künstler*innen der Sammlung Ludwig – neben kanonischen Werken aus dem Westen (Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein, Johns usw.), sammelten die Ludwigs auch Künstler*innen aus der ehemaligen Sowjetunion, und für mich als im kalten Krieg aufgewachsene US-Amerikanerin, waren viele der gesammelten Künstler*innen früher unerreichbar „hinter dem Eisernen Vorhang“. Ich beschloss deshalb in Aachen – im Gegensatz zu Bern, wo ich mit dem begann, was ich „kenne“ – *Unwissbarkeit* Teil des Spiels werden zu lassen und die Sammlung systematisch quer zu durchkämmen.

Aus meinem eigenen Studio-Prozess heraus definierte ich bestimmte Kriterien, um mit diesen fünf „Filtern“ durch die Kollektion zu stöbern: (1) Farbe (2) Muster (3) die Suche nach der Figur (oft eine fragmentierte oder eine, die die Betrachter*in konfrontiert) (4) ein Gefühl von Überresten, dem Nichts, der Leere oder Zerstörung, und (5) einen Joker für etwas, was mich irrational völlig begeistern würde. Nachdem ich die Arbeiten auf diese Kategorien eingegrenzt hatte, kam ich wieder in Aachen an und begann einfach zu malen. Die ersten Wochen verbrachte ich in einem kleinen engen Raum, der mit den riesigen, vom Schreiner angefertigten Stellwänden vollgestopft war und arbeitete von morgens bis abends, bis die Nachtwache mich rausschmiss. Auch hier malte ich ohne konkrete Pläne, weshalb die Arbeit an den Wänden die Art und Weise gut widerspiegelt, wie ich normalerweise mit einem Gemälde beginne: instinktiv und blind – nach Gefühl – mit der Hand – aus dem Bauch heraus.

Eine Malerei anzufertigen ist immer ein Drahtseilakt – Improvisation heißt nicht, dass „alles erlaubt ist“. Sie hat nichts mit „Ausdrucksfreiheit“ zu tun – sie bedeutet vielmehr, dass man sich sowohl der Komposition als auch der Konstruktion sehr bewusst ist, dass man die Regeln eines formalen Spiels kennt, aber instinktiv auf die aktuellen Bedingungen reagiert, mit einem offenen Auge, Ohr, Geist und Hand. Es bedeutet, dass man ständig aufmerksam, in der Gegenwart sein muss, in jedem Moment, mit jedem Strich, mit allen Sinnen.

Es gilt, gleichzeitig zu handeln und bearbeiten, sich zu bewegen und zu denken, sprechen und zuzuhören, im Moment kritisch abzuwägen, aus dem Bauch heraus zu reagieren – und manchmal kommt dabei etwas Ungeschicktes, Hässliches, Unbeholfenes, Peinliches heraus – und das sind dann die Qualitäten der künstlerischen Arbeit. Ich arbeite sowohl analytisch als auch völlig spontan, aber hier hatte ich nicht die übliche Zeit, um mich mit endlosem Herumspielen und Bearbeiten aufzuhalten. Ich musste diese zehn Oberflächen in zwei Wochen fertigstellen und dabei Freiräume lassen (um Werke darauf anzubringen), um Schichten aus schwierigen, plumpen, seltsamen, sogar „hässlichen“ oder „lustigen“ Farben, Mustern und Formen aufzubauen, mit der Absicht, die saubere weiße Logik der quadratischen weißen Würfel zu durchbrechen und etwas Überraschendes, Energiegeladenes zu schaffen. Es war ein Riesenspaß.

Auch möchte ich anmerken, dass die von mir bemalten Wände zerstört werden, sobald beide Ausstellungen vorbei sind. In Bern werden die Wände wieder weiß gestrichen; in Aachen werden die großen Wände, die ich bemalt und in den Räumen platziert habe, am Ende zerstört. Und hier kommt der Teil, in dem ich diese Ausstellungen und die Eigenschaften jener Kunst, an die ich glaube, als politisch betrachte: Ich halte es für wesentlich, die Arbeit und den Prozess über den Wert/Verkauf/die Ware/die Ewigkeit/oder den Wahrheitsanspruch des Kunstschaffens hinaus zu schätzen. Ich schätze es, ein Risiko einzugehen, Dinge aus dem zu konstruieren, was zur Hand ist, als eine Art *arte povera* oder Wagnis, bereit zu sein, Berge von Gelehrsamkeit und Argumentation mit den eigenen Instinkten und der eigenen Gewieftheit zu durchbrechen.

Es geht nicht hier nicht um „Fähigkeit“ oder „Expertise“ – aber ganz ohne Skills geht es auch nicht. Es geht darum, das Spiel genau zu definieren, die Dinge fließen zu lassen, sich frei zu schwingen, das Unbequeme herauszulassen, Fehler und unangenehme Gefühle zuzulassen, auf die Emotionen einer Situation zu reagieren, das nutzen, was man hat, etwas Seltsames, Lustiges, vielleicht Ironisches, Scharfes, Destruktives und Angenehmes zugleich zu machen. Teils geht es darum, die Harmonien, das Verhältnis und das Timing richtig hinzubekommen, wie in der Musik; teils gilt es, die Schwere des Materials im eigenen Körper zu spüren. Man muss hart im Nehmen sein, ein*e Pedant*in, nicht aufgeblasen, und gleichzeitig wirklich kritisch und leidenschaftlich, um nicht zu gehorchen, aus der Hüfte zu schießen, dialogisch zu sein, zu lernen, sich zu strecken, nicht immer alles zu WISSEN, nicht zu denken, dass man erfolgreich sein muss, und vor allem mutig und abenteuerlustig zu sein. Die Kuratorinnen des Kunstmuseums Bern und des Ludwig Forum Aachen haben mich ermutigt, indem sie mir die Erlaubnis gaben, eine solche Aufgabe zu übernehmen, etwas *Weirdes* und Wunderbares zu schaffen, und dafür bin ich ihnen auf ewig dankbar.

Some Notes on the Collection Interventions / Curation Projects at Bern and Aachen

Amy Sillman

Being invited to curate from a museum's collection is a daunting and thrilling thing to do. You don't want to just pick "highlights of the collection" – that's a project for a coffee table book, not an artist's curated show. You want to tell a new story, arrive at a new plot twist, make something of the collection that hasn't been seen or intended already, and use the collection to make a living artwork out of artworks. From the beginning, I knew that I would need to approach these two venues, Kunstmuseum Bern and Ludwig Forum Aachen, with different logics, because in Bern I would be selecting a tiny fraction of work from a vast public collection built over centuries, while in Aachen I was looking through the very personal choices of two people and a few advisors, with a collection started as recently as the 1960's. So how to select and organize in two different places, but equivalently in a new way? That was the task at hand.

First, there were asymmetries between the two collections to deal with. In Bern, the collection goes back to the Late Middle Ages, and there were physical limits to viewing all of the museum's holdings in person, since many are held in storage deep in the mountains. By contrast, in Aachen, I was happily able to spend days with the Ludwig Collection overseers, who could pull out works in person. But I also had to limit my choices to not more than approximately 60 works from each venue, so I decided quickly that both shows would be built from works starting in the 20th Century, as this is the work I already know best.



Hans Scheib, *Wedding*, 1987;
Raymond Pettibon, *\$4.00 (I always
peruse a Chaucher, a Cervantes
or a Milton with delight, and ever
sit down to my ledger with a sort
of disgust)*, 1991



Igor Obrosov (Игорь Обросов), *Bildnis von V.M. Šukšin*, 1980;
Gerhard Richter, *Teil 1 von Permutationen 1 – 1024*, 1973/74;
Gottfried Helnwein, *Susan Sonntag aus / from 48 Portraits*, 1991;
Roy Lichtenstein, *I Know How You Must Feel, Brad...*, 1963

Then came the question of exhibition design. For Bern's architecture, I first asked that all the walls of the upstairs floor be removed, so that instead of a sequence of smaller rooms, the show would occupy the full length of the building in open hallways where the work could be arranged like horizontal sequences, or like long sentences, with chains of visual association that unfold as one walks along these spaces. (Sequence is also a visual logic that I often use in my own work, so it seemed fitting.) In Bern, I also wanted to establish another logic in the rectangular layout of the building, forming a kind of Mondrian-ish structure in plan. For example, in the southwest corner of the floor, I put Franz West's white box containing objects to be manipulated by hand; across from it is Leidy Churchman's black box, another kind of performance of objects, this one a video of objects being arranged on top of people's nude bodies. From Churchman's black box, one moves toward the northeast corner of the building, which culminates in a sequence of stark color/shapes by various women: Sophie Taeuber-Arp, Etel Adnan, and Suzan Frecon. From there one traverses a silver-and-yellow installation by Thomas Hirschhorn, and crosses to the southeast corner, where a group of black and white female figures gaze out, unblinkingly: a huge linear female by Jutta Koether, a small, prone, linear drawing by Louise Bourgeois, and a sculpture of an upright female mannequin clad in black by Mai-Thu Perret. In brief, in Bern I arranged modern/contemporary artworks (with a LOT of women included) forming links across hallways, spaces, decades, genres, and artists of wildly different levels of recognition, trying to make a show that perused and disrupted normal narratives in art history by throwing out "importance" or "highlights of the collection" type-ideas, and looking instead at horizontal genealogies of form and affinity arranged (hopefully) in a more eccentric way. In Bern, I also made a new decision on the first day of installation: I decided spontaneously to paint the walls. To do this, I asked for buckets of leftover paint colors, and just climbed up the ladders with these colors and an extra-large sponge and started painting, with no plans or sketches—in fact, abandoning my earlier, simpler plans for large blocks of color on various



Brigitta Malche, *Flötenmundstück*, 1974; Rissa, *Fettprobe*, 1967

walls. This turned the work in Bern into a kind of wonderful challenge: the thrill of a tightrope walk, to make a giant building-size painting in a huge space and a short time, without referring specifically to any of the works chosen from the collection. Once these works were brought to the painted walls, a situation of greater surprise and a kind of clashing occurred between artworks and walls—the painted museum walls became, in a sense, "figures" upon which were placed the other "figures" of the artworks themselves, making a figure-on-figure situation, instead of the usual figure/ground binary involved in making a painting. This giant artwork of combined art and walls, this kind of risky activation of the walls themselves, foregrounded the process of improvisation and using your wits and your sense of humor.

Then came Aachen – what to do here? Well, I definitely wanted to continue improvising on walls themselves, and I made another architectural decision first, to add something awkward and temporary to the clean white cubes that mark the Ludwig Forum galleries. I decided not to paint directly on the walls this time, but instead to build a series of huge double-sided temporary walls on wheels, which could be wheeled into the existing rooms as diagonals, walls long enough that their ends would stick out into LFA's giant foyer, awkward painted walls that (I hoped) would beckoning the viewers to enter.

Meanwhile, I was not familiar with all the artists in the Ludwig Collection—while the works from the West were canonical (Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein, Johns, etc.), the Ludwigs in part collected artists from the former Soviet Union, and as an American who grew up in the Cold War, a large number of the collected artists were formerly off limits to me, "behind the iron curtain."



Aleksandr Sitnikov (Александр Ситников), *Studentinnen*, 1972; Maksim Kantor (Максим Кантор), *Лицо*, 1987; Inga Savranskaja (Инга Савранская), *Оцја*, 1974; Uwe Pfeifer, *Neustädter Frühling*, 1974; Ivan Ćujkov (Иван Чуйков), *Ohne Titel*, 1969/70

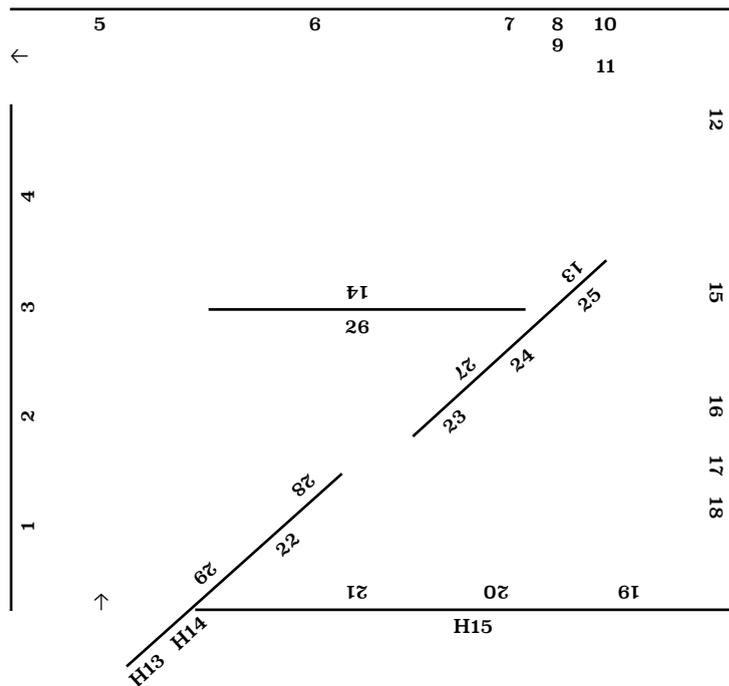
Therefore, on contrast to Bern where I started with what I “know,” I decided in Aachen to make *unknowability* part of the game, and I decided to select from the collection with a system devised to cut into the collection at an oblique angle. I named certain criteria taken from my own studio painting process, and used five such “filters” for looking through the collection: (1) color, (2) pattern, (3) a search for the figure (often a fragmented one, or one who confronts the viewer), (4) a sense of ruin, nothingness, a sense of a void or destruction, and (5) a wild card, where something might just delight me completely irrationally. After narrowing down the works to these categories, I once again arrived in Aachen and just started painting, spending my first two+ weeks in Aachen in a small tight room crowded with the giant walls on wheels that the carpenter had made, working from morning ‘til the guards kicked me out at night. Again I had no plans, so the work on the walls mirrored the way I usually start paintings: instinctively and blind—by feel—by hand—by the seat of my pants.

It’s always a tightrope walk to make a painting—but improvisation doesn’t mean that “anything goes.” It has nothing to do with “free expression”—in fact, improv means that you are keenly aware of both composition and construction, that you know the rules of a formal game, but are responding instinctively to present conditions, with an open eye, ear, mind and hand. It means you have to keep paying attention all the time, be in the present, at every moment, with every mark, with all your senses. And you have to both act and edit, move and think, speak and listen simultaneously, weighing critically in the moment, responding from the hip—and it sometimes comes out awkward, ugly, ungainly, embarrassing—and these are qualities that I prize in art. I work both analytically and totally spontaneously, but here I didn’t have the usual long time to languish on endless fiddling and editing. I had to make these ten surfaces work in two weeks, and leave spaces open (to fit works on them), to build up layers of difficult, ungainly, strange, even “ugly” or “funny” colors, patterns, forms, with the intention to mess up the clean white logic of square white cubes, and build something surprising and energetic. It was a blast.

I also want to say that these walls I’ve painted will be destroyed when both shows are over. In Bern, they will paint the walls white again; in Aachen they will destroy the big walls I painted on and inserted into the rooms. And here comes the part where I regard these shows and the characteristics of art that I believe in as having a kind of politics: I regard it essential to value the work and the process above and beyond the value/sales/commodity/everlastingness/ or truth claim of artmaking. I value taking a risk, constructing things from what you have at hand, as a kind of *arte povera* or dare, being willing to cut through mountains of scholarship and reasoning with your instincts and your smartness. This is not exactly about “skill” or “expertise”—but it’s not without skill either. You have to keep your game tight, and let things fly, to swing freely, to let what isn’t comfortable come out, to allow for mistakes and ugly feelings, to respond to the emotions of a situation, to use what you’ve got, to make something strange, funny, maybe ironic, cutting, destructive and pleasurable, all at once. It’s partly about getting the harmonies, ratio and timing right, like in music; it’s partly about feeling the weight of the material in your body. You have to be tough, a stickler, not pompous, and both really critical and passionate at the same time, to not obey, to shoot from the hip, to be dialogical, to learn, to stretch, to not just KNOW all the time, to not think you must succeed, and above all to be courageous and adventurous. The curators of Kunstmuseum Bern and Ludwig Forum Aachen abetted me by giving permission to take on such a task, to make something weird and wonderful, and for that I am eternally grateful.



Richard Hamilton,
My Marilyn, 1965;
 Andy Warhol,
Jackie III, 1966



Sammlungsraum 1 / Collection Room 1

H13
Hans Scheib
Wedding, 1987
Holz / Wood
212 cm × 54 × 30 cm

H14
Raymond Pettibon
\$ 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
64 × 78 cm

H15
Galina Neledva (Галина Неледва)
Familienfest, 1966
[Familienfest / Family Celebration]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 230 cm

1
Donald Baechler
Wienerwald, 1986
Öl, Acryl, Wellpappe und Leinwand auf Leinwand (collagiert) / Oil, acrylic, corrugated cardboard, and canvas on canvas (collage)
200 × 200 cm

2
Gotthard Graubner
Kissen, 1964
[Pillow]
Kissen und Plexiglasbehälter / Pillow and plexiglass container
76 × 71 × 14,5 cm

3
Lázaro García Medina
Adam (como signo propio de la finitud en lo universal), 1989
[Adam (mit einem Zeichen, das die Endlichkeit des Universums verkörpert) / (Adam (with a sign representing the finite nature of the universe))]
Öl auf Holz mit Leinwand überzogen / Oil on wood covered with canvas
65 × 36 cm

4
Don Van Vliet
It's like a White Onion-Fleshed Pumpkin, 1985
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
260 × 184 cm

5
Jasper Johns
Scent, 1974
[Duft]
Enkaustik, Acryl und Öl auf Leinwand / Encaustic, acrylic, and oil on canvas
182 × 320 cm

6
Felix Droese
Dampfer, 1981
[Steamer]
Papierschnitt / Papercut
302 × 348 cm

7
William Wegman
Remnants, 1979
[Überbleibsel]
Fotografie / Photographs
je 61 × 52 cm
Ausstellungskopie / Exhibition copy

8
Laurie Anderson
China, in Downgrading of Mao, Attacks the Cultural Revolution, 1979
[China stuft Mao herab und greift damit die Kulturelle Revolution an]
Zeitungspapierstreifen (gewebt) auf Karton / Newspaper strips (woven) on cardboard
59 × 36,5 cm

9
Otto Sander-Tischbein
Teil von „Bunte Blätter aus Pannonhalma im Herbst 1994“, 1994
[Part of “Colorful sheets from Pannonhalma in autumn 1994”]
Ölkreide auf Papier / Oil chalk on paper
24,7 × 33,1 cm

10
Walerian Wassiljev (Валериан Васильев)
Licht, 1965
[Light]
Linolschnitt auf Papier / Linocut on paper
59 × 82 cm

11
Mel Bochner
Triangular and Square (Points/Shapes), 1975
[Dreieckig und viereckig (Punkte/Formen)]
Zeichenkohle und Farbkreide auf Whatman-Papier / Charcoal and colored chalk on Whatman paper
73,3 × 107 cm

12
Belkis Ayón
Sin título (Figura blanca arrodillada en el centro), 1995
[Ohne Titel (Weiße Figur kniend in der Mitte) / (Untitled (White figure kneeling in the center))]
Collagrafie auf Papier / Collagraphy on paper
ca. 413,2 × 225,9 cm

13
Carla Accardi
Ohne Titel, 1965
[Untitled]
Leinwand, Kunststofffolie (bedruckt) / Canvas, Sicofoil (printed)
104 × 165 cm

14
Bernhard Johannes Blume
Ödipale Komplikationen, 1978–80
[Oedipal complications]
Zeichnung, Ölkreide / Drawing, oil chalk
168 × 240 cm

15
Oleg Kudrjaschov (Олег Кудряшов)
Komposition, 1980
[Composition]
Radierung und Radierung auf Karton / Etching and etching on carton
91 × 65 × 9 cm

16
Peter Piller
Vandalismus: Bänke, 2000–06
[Vandalism: Benches]
8 Pigmentdrucke / Pigmentprints
Maße variabel / Dimensions variable

17
Hermann Weisweiler
Ohne Titel / Untitled [Jann Haworth, The Surfer, 1968], 1970
s/w-Fotografie / b/w photograph
26,4 × 19,9 cm

18
Jann Haworth
The Surfer, 1968
[Der Surfer]
Schaumstoff, Textilien und Draht / Schaumstoff, Textilien und Draht / foam rubber, textiles, and wire
185 × 56 × 40 cm

19
Robert Rauschenberg
Marathon Spray Shield, 1977
[Marathon Verdeck]
Siebdruck auf Leinwand auf Bootsverdeck auf alubespannter Holzplatte / Screenprint on canvas on boat spray shield on aluminum-covered wooden panel
243,84 × 304,8 × 116,84 cm

20
Tim Berresheim
Observations from a hill – 7, 2006
[Beobachtungen von einem Hügel – 7]
Mimeographie auf Papier / Mimeograph on paper
36,8 × 29,1 cm

21
Richard Hamilton
My Marilyn, 1965
[Meine Marilyn]
Öl auf Collage auf Tischlerplatte / Oil on collage on blockboard
102,5 × 122 cm

22
Emil Sorge
Ohne Titel, 1984
[Untitled]
Aquarell auf Papier / Watercolor on paper
65,4 × 47,3 cm

23
Eduard Steinberg (Эдуард Штейнберг)
Komposition (Männerkopf mit Kreuz), 1988
[Composition (Man's head with cross)]
Gouache und Wachskreide auf
Batist/ Gouache and wax crayon on batiste
50,9 × 50,9 cm

24
Andy Warhol
Jackie III, 1966
Siebdruck auf Papier/ Screenprint on paper
116,5 × 90,7 cm

25
Kenneth Noland
Shadow Line, 1967
[Schattenlinie]
Siebdruck auf Leinen über
Karton/ Screenprint on linen on carton
44 × 122 cm

26
Roy Lichtenstein
Sailboats through the Trees, 1984
[Segelboote durch die Bäume]
Öl und Magna auf Leinwand/ Oil and magna
on canvas
157,5 × 178 cm

27
Augustinas Savickas
Spaziergang, 1979
[Stroll]
Öl auf Holz/ Oil on wood
165 × 145 cm

28
Andy Warhol
Saturday's Popeye, 1960
[Samstags-Popeye]
Öl auf Leinwand/ Oil on canvas
136 × 125 cm

29
Ivan Lubennikov (Иван Лубенников)
Veranda, 1983
Öl auf Leinwand/ Oil on canvas
150 × 150 cm

H13–H15, 2–4, 6–15, 17–21, 23–29
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene
Ludwig Stiftung/ Ludwig Collection, Loan
Peter and Irene Ludwig Foundation

1, 5
Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und
Irene Ludwig/ Ludwig Collection, Donation
Peter and Irene Ludwig

22
Ludwig Forum Aachen

16
Dauerleihgabe der Provinzial Rheinland Ver-
sicherungen für das Ludwig Forum Aachen/
Permanent Loan from the Provinzial Rheinland
Versicherungen for Ludwig Forum Aachen

Sammlungsraum 2/ Collection Room 2

H11
Adelaida Pologova (Аделаида Пологова)
Adam und Eva, undatiert/ undated
[Adam and Eve]
Schamott/ Fireclay
168,5 × 62 cm

H12
László Fehér
Aus Tác, 1987
[From Tác]
Öl auf Leinwand/ Oil on canvas
200 × 250 cm

1
Igor Obrosov (Игорь Обросов)
Bildnis von V.M. Šuksin, 1980
[Portrait of V.M. Šuksin]
Tempera auf Hartfaser/ Tempera on
hardboard
122 × 132,5 cm

2
Gerhard Richter
Teil 1 von *Permutationen 1 – 1024*, 1973/74
[Part 1 of Permutations 1 – 1024]
Autolack auf Leinwand/ Car paint on canvas
23 × 23 cm

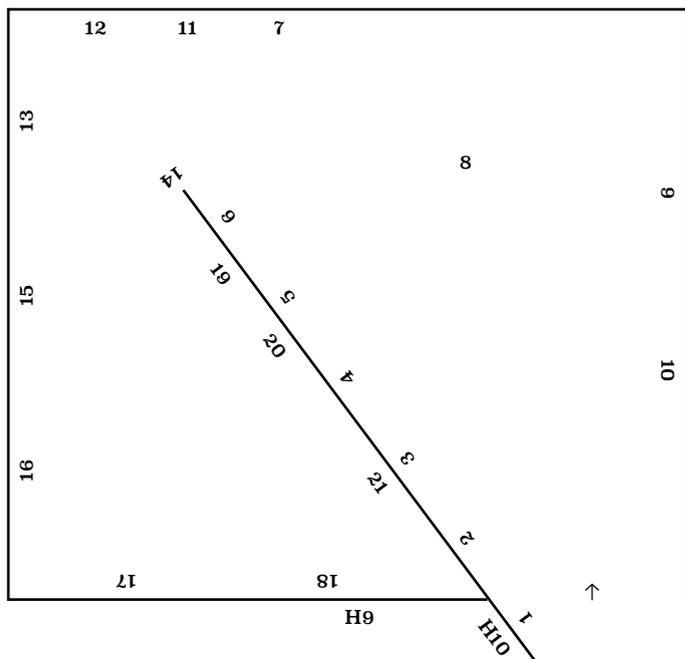
3
Gottfried Helnwein
Susan Sonntag aus/ from 48 Portraits, 1991
Öl, Acryl und Ink-Jet auf Leinwand/ Oil,
acrylic and ink jet on canvas
70 × 55 cm

4
Roy Lichtenstein
I Know How You Must Feel, Brad..., 1963
[Ich weiß, wie du dich fühlen musst, Brad...]
Öl und Magna auf Leinwand/ Oil and magna
on canvas
168 × 96 cm

5
Gottfried Helnwein
*Ella Fitzgerald, Amelia Earhart,
Camille Claudel, Clara Schumann,
Elfriede Jelinek, Margaret Mead,
Meret Oppenheim, Marie Curie,
Simone de Beauvoir, Frida Kahlo,
Gertrude Stein, Hannah Arendt,
Rosa Luxemburg, Virginia Woolf aus/
from 48 Portraits*, 1991
Öl, Acryl und Ink-Jet auf Leinwand/
Oil, acrylic and ink jet on canvas
je/ each 70 × 55 cm



A.R. Penck, *Der Übergang*, 1963; Gottfried Helnwein,
*Ella Fitzgerald, Amelia Earhart, Camille Claudel,
Clara Schumann, Elfriede Jelinek, Margaret Mead,
Meret Oppenheim, Marie Curie, Simone de Beauvoir,
Frida Kahlo, Gertrude Stein, Hannah Arendt,
Rosa Luxemburg, Virginia Woolf aus / from
48 Portraits*, 1991



Sammlungsraum 3 / Collection Room 3

1
Aleksandr Sitnikov (Александр Ситников)
Studentinnen, 1972
[Students]
Öl auf Hartfaserplatte/Oil on hardboard
72,5 × 69,5 cm

2
Maksim Kantor (Максим Кантор)
Лицо, 1987
[Gesicht/Face]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
63 × 100 cm

3
Inga Savranskaja (Инга Савранская)
Olja, 1974
Tempera, Holz/Tempera, wood
102 × 50 × 35 cm

4
Uwe Pfeifer
Neustädter Frühling, 1974
[Spring in Neustadt]
Öl auf Hartfaser/Oil on hardboard
92 × 132 cm

5
Ivan Čujkov (Иван Чуйков)
Ohne Titel, 1969/70
[Untitled]
Öl auf Pressspan/Oil on pressboard
80 × 50 cm

6
Dmitrij Žilinskij (Дмитрий Жилинский)
Ehepaar Ludwig, 1981
[The Ludwigs]
Eitempera auf Hartfaserplatte/Egg tempera
on hardboard
60,5 × 68,5 cm

7
István Nádler
Der 6. Juni 1988, 1988
[June 6th, 1988]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
200 × 150 cm

8
Bertram Jesdinsky
Serie Baukasten! – „Blauer Widder“,
„Gelber Vogel“ & „Schlauchtier“, 1989
[Series Construction Kit – “Blue Ram”,
“Yellow Bird” & “Tube Animal”]
Epoxydharz auf Wellpappe, Eisen/Epoxy
resin on corrugated cardboard, iron
ca. 240 × 200 × 200 cm

9
Radiš Tordija (Радиш Тордија)
Junge, Musik hörend, 1972
[Boy listening to music]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
97,5 × 70 cm

10
Ivan Čujkov (Иван Чуйков)
Fragment auf Landschafts-Postkarte, 1987
[Fragment on landscape postcard]
Hartfaser, Alkydharz und Papier/Hardboard,
alkyd resin and paper
132 × 170 cm & 188 × 138 cm

11
Igor Obrosov (Игорь Обросов)
Natjormort с телефоном, 1974
[Stilleben mit Telefon/Still Life with Telephone]
Tempera auf Hartfaser/Tempera on hardboard
50 × 55 cm

12
Donald Baechler
Bay of Bengal (Third Version), 1987–88
[Golf von Bengalen (Dritte Version)]
Acryl, Öl, Leinwand und Spitze auf Leinwand
(collagiert)/Acrylic, oil, canvas, and lace on
canvas (collage)
304,8 × 182,8 cm

13
Marianne Eigenheer
Objektive Malerei, 1983
[Objective painting]
Acryl auf Holz/Acrylic on wood
195 × 275 cm

14
Ellen Gronemeyer
Tipsy Cat 2, 2008–09
[Beschwipste Katze 2]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
40,5 × 30,5 cm

15
Konrad Klapheck
Athletisches Selbstbildnis, 1958
[Athletic Self-Portrait]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
74 × 94 cm

16
Peter Herrmann
Tod des Vaters, 1987
[Death of the father]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
160 × 180 cm

17
Albert Oehlen
Ohne Titel (Seerosen/Skulptur), 1984
[Untitled (Water lilies/Sculpture)]
Öl und Lack auf Leinwand, Holz/Oil and
lacquer on canvas, wood
Gemälde je/Paintings each 260 × 180 cm,
Skulptur/Sculpture 200 × 230 × 21 cm

18
Viktor Pivovarov (Виктор Пивоваров)
Столь долгое присутствие, 1973
[Solch ein Verweilen/Such a Lingerin]
Lack auf Hartfaser/Lacquer on hardboard
121 × 170 cm

19
Brigitta Malche
Flötenmundstück, 1974
[Flute mouthpiece]
Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas
87 × 87 cm

20
Rissa
Fettprobe, 1967
[Fat sample]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
150 × 130 cm

21
Sergej Volkov (Сергей Волков)
Продолжение осмотра, 1988
[Fortsetzung der Besichtigung/Continuation
of the viewing]
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
150 × 200 cm

H9
Amy Sillman
Alembic, 2023
Acryl, Tinte und Öl auf Leinen/Acrylic, ink
and oil on linen
149,9 × 129,5 cm
Privatsammlung/Private Collection

H10
Georg Baselitz
Scheibenkopf, 1986
[Segment head]
Öl auf Lindenholz/Oil on limewood
155 × 55 × 47 cm

1–3, 5–14, 16–21, H10
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene
Ludwig Stiftung/Ludwig Collection, Loan
Peter and Irene Ludwig Foundation

4, 15
Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und
Irene Ludwig/Ludwig Collection, Donation
Peter and Irene Ludwig



Augustinas Savickas, *Spaziergang*, 1979



Robert Rauschenberg,
Marathon Spray Shield, 1977
(Teilansicht/partial view),
Jann Haworth, *The Surfer*, 1968;
Carla Accardi, *Ohne Titel*, 1965

Shit Happens Abstraktion und Peinlichkeit

Amy Sillman

„... doch was bedeuten diese großen, ausufernden, ausgebeulten
Monster mit ihren merkwürdigen Elementen des Zufälligen und
Willkürlichen im Hinblick auf das Künstlerische?“

Henry James, aus dem Vorwort zu *The Tragic Muse*, 1908

Die erste Frage, vor der Künstler stehen, lautet: „Was soll ich tun?“ Und die nächste Frage lautet: „Wodurch würde es besser werden?“ Ist das „Ästhetik“? Ich weiß es nicht – aber ich weiß, dass wir Dinge nicht mehr für die schönen Künste machen, für Wahrheit, Schönheit, zur Erbauung oder Virtuosität. Aber auch die bekannten Formen dessen, was man als „negative Ästhetik“ bezeichnen könnte, greifen zu kurz und liefern keine angemessene Beschreibung dessen, was viele Künstler in ihren Ateliers tun. Dada, das Readymade, *Bad painting*, der Dandy, „provisorisches“ Malen, das „deskilling“ oder Verlernen von handwerklichen Fähigkeiten usw. – nichts von all dem scheint das zu treffen, was ich als Negativität-in-Aktion beschreiben würde, die beschwerliche Suche nach der Form, das Gefühl der Unzufriedenheit, die endlose Entscheidungen und Änderungen, die das Werk verschiedener Künstler ausmachen. Wie über dieses Thema sprechen, ohne auf Klischees von künstlerischer Arbeit zurückzugreifen? Was tun sie alle, und wie entscheiden sie, es „besser“ zu machen?

Wir versuchen, uns zu überraschen, und das ist gar nicht so einfach. Es ist, glaube ich, eine Art Stoffwechsel, der mich dazu treibt, meine Formen immer und immer wieder zu verändern, durchaus ernsthaft nach etwas zu suchen, das ich noch nicht ganz kenne, eine Art von Befragungsmaschine, unaufhörlich unzufrieden. Form, würde ich sagen, ist die Gestalt meiner Unzufriedenheit, und was mich interessiert, ist die Art und Weise, wie Form diesem Gefühl oder Zustand entsprechen kann – lustige, hausbackene, einsame, schlecht sitzende, seltsame, unbeholfene Dinge, die sich doch richtig anfühlen. Mit anderen Worten: eine Form, die versucht, sich außerhalb dessen wiederzufinden, das bereits O.K. ist. Diese Eigenschaft, dieses Ding, das fremd und vertraut zugleich ist, würde ich als *awkwardness* – als Verlegenheit, Unbeholfenheit, Peinlichkeit – bezeichnen.

Das Wort *awkward* stammt, so verrät mir das Internet, vom altnordischen Wort *afugr* ab, das soviel wie „falsch abgebogen“ bedeutet. Das mittelenglische *awk* bedeutet „rückwärts, unbeholfen“. Auf der Kunstschule lernte man üblicherweise, wie man etwas gut macht; heute sind die meisten Menschen (außerhalb einiger Akademien) jedoch Nichts-richtig-Köner. Die Rede vom „deskilling“ trifft allerdings auch nicht das, was ich meine. Die Suche hat etwas sehr Unruhiges, Obsessives; es ist nicht leicht, Samuel Becketts Ideal vom besseren Scheitern gerecht zu werden. Malerei kann schon nach nur einem Strich gut aussehen. Was treibt einen zu dem Versuch, die Sache dennoch weiter in Richtung Zufall, Unbeholfenheit, Seltsamkeit oder gar Brutalität zu treiben? Peinlichkeit ist das, was fleischgeworden, komisch und nach unten gerichtet, unkontrollierbar ist; sie ist ein emotionaler oder sogar philosophischer Seinszustand gegen das Große und Edle und auch gegen das Zynische. Sie ist positiv und negativ, besitzt ihre eigenen Dialekt und ihre eigene Dialektik.

In den 1990er Jahren gab es eine Zeit, in der ich als jüngere Künstlerin zu Diskussionen über „Schönheit“ und „visuelle Lust“ eingeladen wurde. Ziel war es, zum Teil unter feministischen Vorzeichen, eine Vorstellung von Lust für politische Ziele zu reklamieren. Man ging davon aus, dass ich als Malerin und Feministin an diesen Diskussionen Interesse haben würde; stattdessen erappte ich mich dabei, wie ich still und schlecht gelaunt da saß, bis es gewöhnlich irgendwann aus mir herausplatzte: Schönheit interessiert mich einen Dreck. Man starrte mich an: Wonach suchte ich denn dann? Ich sprach von einer Idee von Hass – natürlich ist das arg verkürzt, aber ich wusste nicht richtig, wie ich es sonst hätte sagen sollen. Ich wusste nur, dass der Feind die Attraktivität war. Vor Kurzem hörte ich einen Beitrag von Franco „Bifo“ Berardi über das Nicht-Arbeiten (etwas, was nicht sehr viel Sinn ergibt, wenn man im Grunde gerne in seinem Atelier „arbeitet“). Er unterschied abschließend zwischen Arbeit und Kunst und erklärte, Kunst zu schaffen bedeute, etwas schön, bedeutsam, erotisch, empathisch zu machen – und wie immer, wenn jemand diese Sprache verwendet, um unsere Tätigkeit zu beschreiben, hätte ich am liebsten losgekotzt. Wir machen keine sexy Biester. Wenn überhaupt, sollte man von Libido statt von Erotik sprechen – und so oder so wollen wir eine Kunst, die auch von Hässlichkeit, Zerstörung, Hass und Kampf angetrieben wird. Punk scheint dem noch am nächsten zu kommen, aber was könnte weniger punkig sein, als spätnachts im Atelier zu versuchen, ein „besseres“ Ölbild zu malen? Das ist so aufrichtig, so fürsorglich – im Kittel, die Zunge zwischen den Zähnen, den Pinsel erhoben, voll ernsthaften Bemühens – wie Künstler in einem Jerry-Lewis-Film. Was also tun wir? Ich kann es immer noch nur als eine Suche nach diesem fragilen Ding namens Peinlichkeit beschreiben. Es ist weder entfremdete Arbeit noch streng genommen eine Ware, sondern ein Bedürfnis, eine Art und Weise, die Welt ordentlich durchzukauen und durchzukneten, ähnlich wie es beim Verschlingen und Verdauen von Essen geschieht.

Das letzte Jahr habe ich damit verbracht, Ovid zu lesen, und habe dabei mit großem Interesse von einem römischen Versmaß namens choliambisch oder „hinkender Jambus“ erfahren, bei dem die Betonung am Ende der Zeile absichtlich auf dem „falschen“ Fuß nach unten geht und der Zeile so einen unerwarteten kleinen Schlag oder akustischen Stoß versetzt: ta-dam, ta-dam, ta-dam, ta-dam – DAM. Das Aus-dem-Rhythmus-Fallen stellt die gesamte Zeile auf den Kopf und signalisiert damit die Angriffslust oder satirische Absicht des Dichters. Bei der Vorstellung einer Form für das Hinken musste ich an den Gang von Monsieur Hulot in Jacques Tatis *Die Ferien des Monsieur Hulot* (1953) denken. Monsieur Hulots seltsames Staksen zieht sich als Running Gag durch den ganzen Film, ein Symptom, das ihn von den anderen bürgerlichen Urlaubern absetzt. Er bewegt sich wie ein Krebs im Sand und steht schließlich alleine da, auch wenn das hübsche Mädchen auf dem Kostümball mit ihm tanzt. Tatis Filme spiegeln geschickt die komischen Mechanismen des modernen Lebens wieder; sie sind beinahe schon Illustrationen von Henri Bergsons Formel des Komischen, deren Ausgangspunkt die Vorstellung von „etwas Mechanischem“ ist, dass das „Lebendige überkrustet“. Im digitalen Zeitalter gilt diese Beziehung auch umgekehrt: Das lebendige Gewicht des Körpers überkrustet wie Seepocken die Perfektion des Algorithmus. Das bloße Besitzen eines Körpers entpuppt sich Tag für Tag von Neuem als Komödie. Vom Kontrollturm des Kopfes aus blickt man nach unten, immer nach unten, auf dieses „ausufernde, ausgebeulte Monster“, in dem wir stecken, auf diese lachhafte Kiste des Körpers unter uns, während die Knöchel anschwellen, Fürze abgehen, Speckrollen sich nach außen wölben, der Penis sich selbstständig macht. Shit happens, und schon bist du tot.

Shit Happens Notes on Awkwardness

Amy Sillman

Es ist kein Zufall, dass die Leute bei einem Fauxpas „peinlich!“ sagen, in jenem Augenblick der Spannung zwischen dem Idealen und dem Realen, wo das, was eigentlich passieren sollte, daneben geht. Wie der Körper ist das Reale peinlich: Die Hand ist zu feucht, der Hosenstall ist offen, irgendetwas klebt plötzlich am Nasenloch, jemand plappert was aus, das ich nicht wissen sollte, der oder die Ex zeigt sich mit dem oder der Neuen (und deine Arbeit ist uncool). Aber da steckst du fest. Um diese Spannung geht es unter anderem bei der Abstraktion: Das Subjekt hat den Plot nicht mehr völlig unter Kontrolle, Repräsentation wird vom Realen abgeschält.

Diese Zwiespältigkeit ist genau der Geisteszustand, um ein Bild zu malen, während man also mit der ungewissen Zukunft des liebenswerten, aber fehlbaren Körpers des Kunstwerks klarkommen muss. Ölmaler arbeiten mit einer Substanz, die ohnehin von niederer Herkunft ist: Spachtel, Scheiße, Dreck, Schlamm, der in Form geschabt, geschoben, verwischt, lasiert wird. Nach einer Weile ist dein Körper der Partner der Materialien, du bist Medium und Instrument zugleich, die Grenzen zwischen dir und deinem Objekt verschwimmen, spiegeln oder bekämpfen sich. Der Prozess des Kunstschaffens ist ein Aufzeichnen dieser rastlosen Interaktion zwischen Subjekt und Objekt, die auf Augenhöhe miteinander stehen und ineinandergreifen. Bei der Improvisation geht es in Wirklichkeit um das Agieren zwischen Subjekt und Objekt; das Objekt ist nur ein Ort, durch den Fragen gestellt werden können. Vielleicht ist das eine Besonderheit der abstrakten Malerei. Häufig „weiß“ man bei ihr nicht genau, was man macht, und ist daher dazu verurteilt, zwischen Hoffen und Herumtappen zu lavieren. In der Abstraktion vergeht die Zeit in Schüben, wobei der Widerstand der Materialien einen Teil jener Zeit ausmacht. Wie beim Körper schaut man auf seine Kreation herab und denkt: „Mein Gott, bist du hässlich.“

Ich kenne keinen Künstler, der versucht, etwas schöner zu machen; ich kenne jedoch Künstler, die nach einer Form suchen, die sich „richtig anfühlt“, ohne zu wissen, warum. Vielleicht ist es einfach nur befriedigend, zu sehen, wie aus dem Gefühl, ein Idiot zu sein, und dem damit einhergehenden Gefühl der Verlegenheit, etwas Produktives entsteht. Geht es in Kafkas *Die Verwandlung* unter anderem nicht auch um Verlegenheit? Nüchtern schildert das Buch Gregor Samsas unglückliche Entdeckung, dass er ein Käfer ist; das wirkliche Drama ist jedoch die Verlegenheit der Familie Samsa, die mit einem Käfer *lebt* und am Ende erleichtert ist, als Gregor stirbt. Er stirbt im wahrsten Sinne des Wortes an Verlegenheit, weil die Familie nicht mehr weiß, wie sie sich um ihn kümmern soll.

Kafkas Käfer – ein gutes Beispiel dafür, was es bedeutet, damit klarkommen zu müssen, was einem als Körper gegeben ist – ist ein Gegenstück zur viel zitierten Position des „Ich möchte lieber nicht“ eines Bartleby, einem ästhetischen *Stil* der Negation. Die Peinlichkeit, die ich zu beschreiben versuche, ist kein Stil, könnte jedoch Ergebnis einer Dialektik sein. Ich würde sie eher als eine Art Stoffwechsel bezeichnen: den intimen und unangenehmen Prozess der Veränderung von Dingen, während man sich mit ihnen auseinandersetzen muss, sie zu reparieren oder riskieren versucht. Anders gesagt, es geht um den Versuch, etwas herauszufinden, noch während man es tut. Ich weiß nicht, ob es Abstraktion ist, aber ich weiß, dass es peinlich ist. Eine Form zu finden heißt, aus diesen Gefühlen (in diesem Fall der Unzufriedenheit, der Verlegenheit und dem Zweifel) zu einer Substanz zu gelangen. Und das ist eine sehr fragile Angelegenheit.

‘... but what do such large, loose, baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean?’
Henry James, from the Preface to *The Tragic Muse*, 1908

The first question confronting artists is, ‘what should I do?’ And the next question is, ‘what would make it better?’ Is this ‘aesthetics’? I don’t know – but I know that we are no longer making things for the Beaux Arts, for truth, beauty, elevation or virtuosity. Yet the familiar forms of what could be called ‘negative aesthetics’ also fail to adequately describe what a lot of artists are doing in their studios. Dada, the readymade, ‘bad painting’, the Dandy, ‘provisional’ painting, deskilling, etc. – none of these ring quite right in accounting for something I would call negativity-at-work, the arduous search for form, the feelings of dissatisfaction, the endless decisions and changes that constitute the work of various artists. How to discuss this, without resorting to a cliché of artistic work? What is everyone doing, and how do they decide to make it ‘better’?

We are trying to surprise ourselves and that is hard to do. I think it is a kind of metabolism that drives me to change and change and change my forms, searching rather earnestly for something I don’t quite know already, a kind of questioning machine, endlessly discontent. I would say that form is the shape of my discontent, and that what interests me is how form can match that feeling or condition – of funny, homely, lonely, ill-fitting, strange, clumsy things that feel right. In other words, a form that tries to find itself outside of what is already okay. Awkwardness is the name I would give this quality, this thing that is both familiar and unfamiliar.

The internet tells me that ‘awkward’ comes from an Old Norse word, *afugr*, meaning ‘turned the wrong way’. In Middle English, *awk* is backwards, clumsy. Art school used to be where you learned how to make things well, but most people (outside of some academies) nowadays are masters-of-none. On the other hand, the ‘deskilling’ discourse just doesn’t account for what I’m talking about. There’s this diligence, this nerdiness to the search; it is a demanding job to attempt Beckett’s fail-better. Paintings can look good just after one stroke. What urge makes you want to do something that pushes further, on towards contingency, clumsiness, strangeness or even brutality? Awkwardness is that thing, which is fleshy, funny, downward-facing, uncontrollable; it is an emotional or even philosophical state of being, against the great and noble, and also against the cynical. It is both positive and negative, with its own dialect and dialectic.

There was a time in the ’90s when, as a younger artist, I started to be invited to panels about ‘beauty’ and ‘visual pleasure’. People were trying to reclaim some idea about pleasure for political purposes, sometimes with a feminist agenda. People assumed that as a painter and feminist, I would be interested in these discussions, but instead I would find myself quiet, sullen, usually blurting out at some point that I couldn’t give a shit about beauty. They would look at me: what, then, was I looking for? I came up with the idea of

hatred – a shortcut for sure, but I didn't really know how else to say it. I just knew that attractiveness was the enemy. I recently heard Franco 'Bifo' Berardi give a talk about not working (something that doesn't make a lot of sense if you actually *like* 'working' in your studio). Finally he made a distinction between work and art, saying that to make art is to make something beautiful, meaningful, erotic, empathic – and as usual, when this is the language used to describe what we're doing, I wanted to barf. We're not making sexy beasts. If anything, call it libido instead of erotics – but we want an art also animated by ugliness, destruction, hatred, struggle. Punk seems as close as one can get to describe it, but what could be *less* punk than staying up late in a studio trying hard to make a 'better' oil painting? That's so earnest, so caring – with a smock, and our tongue between our teeth, paintbrush poised, trying so hard – like the artists in a Jerry Lewis movie. So what are we doing? I can still only call it looking for this fragile thing that is awkwardness. This is not alienated labor, nor a commodity precisely, but a need, a way of churning the world, as your digestive system churns food.

I spent last year reading Ovid, and was excited to learn about a Roman poetry metre called choliambic, or 'lame iambic', in which the stress at the end of the line purposefully comes down on the 'wrong' foot, giving the line an unexpected little thud or sonic punch: da-dum, da-dum, da-dum, da-dum — DUM. The off-beat turns around and questions the whole rest of the line, and is therefore a signal of the poet's aggression or satire. The idea of an ignoble form, named for limping, put me in mind of the way Mr. Hulot walks in Jacques Tati's *Mr. Hulot's Holiday* (1953). Mr. Hulot's funny walk is a running gag throughout the film, a symptom marking his difference from the rest of the bourgeois holiday-goers. He skitters along like a sand crab, and ends up alone, even though he gets a dance with the pretty girl at the costume ball. Tati's movies deftly portray the comic mechanics of modern living, almost as illustrations of Henri Bergson's quotient for the comic, the starting point for which is 'something mechanical encrusted upon the living'. In the digital age, this relationship also goes the other way around: the living weight of the body is encrusted like a barnacle upon the perfection of the algorithm. Just *having* a body is a daily comedy. From the control tower of the head, one gazes downward, always downward, upon this 'loose baggy monster' that we find ourselves in, this laughable casement that is the body below, as ankles swell, farts are emitted, rolls of fat jut out, the penis does its own thing. Shit happens and then you die.

It's not an accident that people use 'awkward!' after a faux pas, a moment of tension between the ideal and the real, where what's supposed to happen goes awry. The real, like the body, is embarrassing: your hand is too moist, your fly is open, there turns out to be something on your nostril, somebody blurts out something that I wasn't supposed to know, your ex-partner shows up with their new lover (and your work is uncool). But you're stuck there. That tension is what abstraction is partly about: the subject no longer entirely in control of the plot, representation peeled away from realness. This ambivalent state is precisely the state of mind for making a painting, being stuck with the uncertain future of the loveable, but fallible, body that is the artwork. Oil painters work with a substance that's low anyway: putty, shit, dirt, mud that is scraped, pushed, smeared, scumbled into form. After a while, your body is the partner to the materials, you are the medium as well as the tool, the boundaries between you and your object become unclear, mirroring or antagonizing each other. The art-making process is a recording of these restless interactions between subject and object on a par with one another, locked together. In fact, really, improvisation is about working between subject and object; the object is merely a place through which questions are addressed. Perhaps this is particular to abstract painting,

where you often don't really 'know' what you're doing, and so you are doomed to work in between hoping and groping. In abstraction, time goes by in fits and starts, with resistance of materials being part of that time. Like the body, you look down at your creation and think, 'My god, you are ugly'. I know of no artist who is attempting to make something more beautiful, but I do know many artists who are looking for a form that 'feels right' without knowing why. Maybe it's just satisfying to see something productive come of feeling like an idiot and the accompanying feeling of embarrassment. Isn't embarrassment what Kafka's *Metamorphosis* is partly about? The book matter-of-factly narrates Gregor Samsa's miserable discovery that he is a bug, while the real drama is the Samsa family's embarrassment to be *living with* a bug, and their relief when Gregor finally dies. He literally dies of embarrassment, because the family no longer knows how to take care of him.

Kafka's bug, a good example of making do with what you're stuck with when you've got a body, is a contrast to the much-cited *Bartleby* position of 'I'd prefer not to', an aesthetic style of negation. The awkwardness I'm trying to describe is not a style, but could be one result of a dialectic. I would rather call it a metabolism: the intimate and discomfiting process of things changing as they go awry, look uncomfortable, have to be confronted, repaired, or risked, i.e., the process of trying to figure something out while doing it. I don't know if that's abstraction, but I know it's awkward. Finding a form is building these feelings (in this case, dissatisfaction, embarrassment and doubt) into a substance. This is a very fragile thing to do.



Biografie/ Biography Amy Sillman

Amy Sillman (geb. 1955 in Detroit, lebt und arbeitet in New York) ist bekannt für ihr komplexes, prozesshaftes und multidisziplinäres Werk, das Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Animation, das Verfassen von Texten und ortsspezifische Projekte umfasst und das Abstraktion mit Humor, formalen und konzeptionellen Fragen und einer entschiedenen Körperlichkeit verbindet. Sie erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, darunter das Guggenheim-Stipendium im Jahr 2001. Ihre Arbeiten wurden seit den 1990er Jahren regelmäßig ausgestellt, unter anderem im Jahr 2022 bei der Biennale in Venedig sowie im Whitney Museum, Metropolitan Museum und im MoMA in New York City, im ICA in Boston, im Art Institute of Chicago, im Portikus in Frankfurt, im Camden Art Centre in London und im Kunstmuseum Bern. Regelmäßig veröffentlicht Sillman ihre Texte über Kunst. Ihr Buch *Faux Pas* erschien 2020 bei After 8 Books in Paris und wurde nun zum vierten Mal neu aufgelegt. Im Jahr 2019 kuratierte sie die vielbeachtete Ausstellung *The Shape of Shape* im MoMA, New York, als Teil der Artist's Choice Serie. Im Juni 2025 wird Sillman eine Ausstellung im DIA Bridgehampton zeigen, in der sie die Beziehung zwischen Druckgrafik und den Wänden des Ausstellungsraums untersuchen wird. Vom 2015 bis 2019 war Sillman als Professorin an der Städelschule in Frankfurt tätig und von 1997 bis 2013 als Co-Vorsitzende des MFA-Studiengangs Malerei am Bard College, New York.

Amy Sillman (b. Detroit, 1955, lives and works in New York) is widely renowned for her complex process-based and multi-disciplinary work, which encompasses painting, drawing, printmaking, animation, writing, and site-specific projects, all infusing abstraction with humor, formal and conceptual questions, and a rigorous physicality. She has received numerous awards and grants, including a Guggenheim Fellowship in 2001, and has exhibited her work regularly since the 1990's, including shows at the Venice Biennale in 2022, and the Whitney Museum, the Metropolitan Museum and MoMA in New York City, the ICA in Boston, The Art Institute of Chicago, Portikus in Frankfurt, and Camden Art Centre in London, as well as the Kunstmuseum Bern. Sillman also regularly publishes her writing on art. Her book *Faux Pas* was published by After 8 Books in Paris in 2020 and is now in its fourth reprint. In 2019, she curated the widely-heralded show *The Shape of Shape* at MoMA, New York, as part of their Artist's Choice series. Sillman will mount an upcoming show in June 2025 at DIA Bridgehampton, which will further investigate the relationship between printmaking and the walls of the exhibition space. A long-time educator, Sillman was Professor at the Städelschule, Frankfurt, from 2015 to 2019, and Co-Chair of MFA Painting at Bard College, New York from 1997–2013.

Impressum/ Imprint

Begleitheft zur
Ausstellung/Exhibition booklet

Amy Sillman. Oh, Clock!
22.03. – 31.08.2025

Kuratiert von Eva Birkenstock,
kuratorische Assistenz/curatorial assistance
Mailin Haberland (Sammlungsintervention/
collection intervention Amy Sillman),
Anna Marckwald (Einzelausstellung/
solo exhibition Amy Sillman)

Herausgeberin/Publisher:
Eva Birkenstock

Redaktion/Managing Editor:
Gesa Hüwe

Autorinnen/Authors:
Eva Birkenstock (S./p. 4–5, 34–35),
Amy Sillman (S./p. 45–48, 58–65)

Kurztexte/Short Texts:
Ludwig Forum Aachen und
Kunstmuseum Bern, außer/but:
S./p. 16, #5: Miriam Schmidt nach
Felix Bernstein, "Amy Sillman's
Dialectical Jaculations", in:
Amy Sillman: To Be Other-Wise,
Gladstone Gallery, 2024.

S./p. 19, #7: Kurztext Onlinesammlung,
siehe:/Short text collection online, see:
www.museumbrandhorst.de/sammlung/fatso

S./p. 21, #6: Auszug aus/Excerpt from
Felix Bernstein, "Amy Sillman's Dialectical
Jaculations", in: Amy Sillman:
To Be Other-Wise, Gladstone Gallery, 2024.

Korrektorat/Proofreading:
Nadja Abt (Birkenstock, Sillman),
Matthew James Scown (Birkenstock)

Übersetzungen/Translations:
Nadja Abt, Claudia Kotte

Gestaltung/Graphic Design:
Petra Hollenbach, Köln/Cologne

Druck/Print:
Druckerei Kettler, Bönen

Besonderer Dank an/Special thanks to allen
privaten Leihgeber*innen/all private
lenders sowie/as well as Capitain Petzel,
Gladstone Gallery, Thomas Dane Gallery

Alle Installationsansichten von/
All installation views by Amy Sillman
Foto S./Photo p. 13: Annik Wetter

©2025 Ludwig Forum Aachen
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved



Ludwig
Forum
Aachen

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

Förderer / Sponsors:



