

Singular

/ Plural

Kollaborationen Collaborations

in the in der Post-Pop-

Polit-Arena, 1969-

1980 Juli bis

Kunsthalle Düsseldorf

An exhibition for the 50th anniversary of the 50-jährigen Jubiläum der

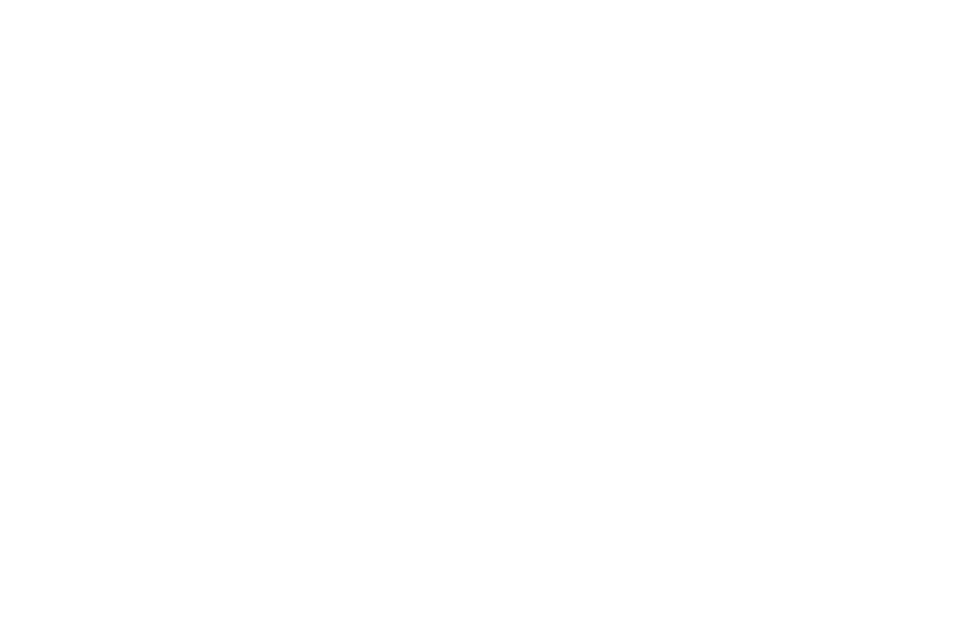
1. Oktober

Kuratiert von/Curated by Petra Lange-Berndt,
Dietmar Rübel, Max Schulze und Gregor Jansen

2017

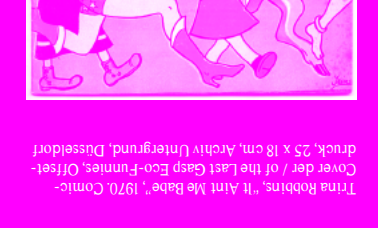
July 8th to October 1st

50 JAHRE KUNSTHALLE
DÜSSELDORF YEARS



what was socially acceptable, nevertheless remaining part of an unrelenting aesthetic practice that did not always exhaust itself in objects suitable for exhibition. Apart from the attempt to escape the order of the Cold War within the narrow boundaries of the West and at the beginning of the globalization of the art system, the artists exhibited here raised important questions about the function of images in the increasingly fun-driven information society.

Singular / Plural is a themed group show structured around four main issues: collaboration, colonial history, economics and gender. The works - and the documentary material, printed matter, and vinyl - are not presented chronologically, but rather follow the same labyrinthine pattern as the process-based collaborations and debates in which these artists engaged. They display a sense of political awareness and self-irony - and resonate with contemporary interests. CHRISTOF KOHLHÖFER and EMIL SCHULT drew psychedelic comic strips, BRUNO DEMATTIO and STEPHAN RUNGE explored individual mythologies and countercultures; MEMPHIS SCHULZE, ACHIM DUCHOW and SIGMAR POLKE anticipated the street art hype through their use of spray cans. LUTZ MOMMARTZ and ASTRID HEIBACH inquired into former German colonies at a time when this topic had not yet been addressed in German-speaking countries. MICHAEL



um das Aneignen, Wiederholen, Sampeln, Umdeuten, Kopieren und Fälschen von visuellem Material jenseits des Mainstreams. Dieser Post-Pop mischte – anders als die Mitte der 1970er Jahre längst kanonisierte Pop-Art US-amerikanischer Prägung – Populärkultur mit Underground und politischem Aktivismus. So karikierten die Künstler*innen Geschichtsbilder, entlarvten politische Gesten, reflektierten soziale Realitäten und kommentierten das tagespolitische Geschehen. Mithilfe von nicht medienspezifischen Verfahren wurden Bildvorlagen aus der Boulevardpresse und dem Underground ebenso wie politische Embleme und Zeichen adaptiert und in anspielungsreiche Kunstwerke überführt. Demonstrative Aktionen und andere Spielarten des Performativen, die oft weit über die Grenzen des seinerzeit gesellschaftlich Akzeptierten hinausgingen, wurden Teil einer eigensinnigen ästhetischen Praxis, die sich nicht immer in ausstellungstauglichen Objekten erschöpfte. Neben dem Versuch, innerhalb der engen Grenzen des Westens – und zu Beginn der Globalisierung des Kunstsystems – der Ordnung des Kalten Kriegs zu entkommen, formulierten die ausgestellten Künstler*innen wichtige

DEISTLER travelled to Egypt to reflect on the Nazi North African Campaign, while CANDIDA HÖFER cast an ethnographic view on society back home, and INGRID KOHLHÖFER questioned clichéd ideas about freak shows. TONY MORGAN, ULRIKE ROSENBACH and KATHARINA SIEVERDING examined gender-critical positions and iconographic poses of pop culture, and CONRAD SCHNITZLER trans-formed the legacy of pop through electronic music.

Many of the multimedia works were reconstructed for the exhibition, finally making them accessible again. ACHIM DUCHOW, for example, made slide projections with sound, addressing the Red Army Faction, yellow press, or the art market. In this “red decade”, KLAUS METTIG travelled to China to document the Maoist heritage after the death of the chairman of the Communist People’s Republic. What was decisive and noteworthy, is that within this group alternative life models were explored and singular authorship became suspended. For instance, KLAUS VOM

Einleitung: Der Fokus dieser Ausstellung liegt auf Künstler*innen, die in den 1970er Jahren in Düsseldorf lebten und dort gemeinsam arbeiteten: Klaus Vom Bruch, Michael Deistler, Bruno Demattio, Achim Duchow, Astrid Heibach, Candida Höfer, Christof Kohlhöfer, Ingrid Kohlhöfer, Klaus Mettig, Lutz Mommartz, Tony Morgan, Angelika Oekms, Sigmar Polke, Ulrike Rosenbach, Stephan Runge, Conrad Schnitzler, Emil Schult, Memphis Schulze, Katharina Sieverding, Ilona & Wolfgang Weber. Wir werfen mit diesen Protagonist*innen einen frischen Blick auf die Ausdifferenzierung der Kunst während der Zeit des Kalten Kriegs sowie auf subkulturelle Impulse im deutschsprachigen und europäischen Raum. Ein zentraler Aspekt bei der Betrachtung ist, dass diese lose zusammenhängende wie kosmopolitisch orientierte Gruppe ihre Interessen und Strategien in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung vom Nachleben des deutschen Faschismus entwickelte. Von Interesse waren für die Künstler*innen Malerei nach der Malerei, Musik, Fotografie, Diaprojektionen, Film und Intermedia, Performances, Alltag, die Riten des Rheinlandes, Comics, Popkultur, Rockabilly, Hippie- und Rockertum, Punk und New Wave. In dieser von uns als „Post-Pop-Polit-Arena“ bezeichneten Konstellation ging es um politische Haltungen und die Neuordnung der Mythen des Populären,

BRUCH, KATHARINA SIEVERDING and ILONA & WOLFGANG WEBER, portrayed the members of the Düsseldorf Group in photo collections. Others swapped their material or created collaborative works such as SIGMAR POLKE and MEMPHIS SCHULZE, or ACHIM DUCHOW and ANGELIKA OEHMS. This loose community, dynamic as much as porous, spread out in an unpredictable way. As the philosopher Jean-Luc Nancy stated: “being-with”, or in other words “being singular plural”, always presupposes an exchange with others, whereby the question arises of how groups can be formed within specific art projects that work as a plurality without lapsing into the “we” of a totality.



Fragen zur Funktion von Bildlichkeit in der sich formierenden Spaß- und Informationsgesellschaft.

Vier Fragenkomplexe strukturieren die Gruppen- und Themenausstellung *Singular / Plural*: Zusammenarbeit, Kolonialgeschichte, Ökonomien und Gender. Die Show präsentiert die entsprechenden Werke sowie dokumentarisches Material, Drucksachen und Schallplatten nicht chronologisch, sondern so labyrinthisch und mitunter verstiegen, wie die Kollaborationen und Debatten der Künstler*innen abliefen. Entsprechende Kunstwerke stellen ihr politisches Sendungsbewusstsein und ihre Selbstironie zur Schau – und bilden Resonanzen zu gegenwärtigen Interessen. CHRISTOF KOHLHÖFER oder EMIL SCHULT fertigten psychedelische Comicstrips, BRUNO DEMATTIO und STEPHAN RUNGE erkundeten individuelle Mythologien und Gegenkulturen; MEMPHIS SCHULZE, ACHIM DUCHOW und SIGMAR POLKE nahmen durch den Einsatz von Spraydosen das Interesse an der Street Art vorweg. LUTZ MOMMARTZ und ASTRID HEIBACH setzten sich zu einem für den deutschsprachigen Raum frühen Zeitpunkt mit dem (Post-)Kolonialismus auseinander. MICHAEL DEISTLER reiste auf den Spuren des nationalsozialistischen Afrikafeldzugs nach Ägypten, während CANDIDA HÖFER einen ethnografischen Blick auf die eigene Gesellschaft warf und INGRID KOHLHÖFER klischeehafte Vorstellungen von Freakshows befragte. TONY MORGAN, ULRIKE ROSENBACH und KATHARINA SIEVERDING untersuchten genderkritische Positionen und die ikonografischen Posen der Popkultur, CONRAD SCHNITZLER transformierte die Strukturen des Krautrocks in elektronische Musik.

Viele der multimedialen Arbeiten konnten für die Ausstellung rekonstruiert werden und sind endlich wieder zugänglich. So fertigte etwa ACHIM DUCHOW vertonte Diaprojektionen, die sich mit der Situation rund um die RAF, der Boulevardpresse oder dem Kunstmarkt auseinandersetzen. In diesem „roten Jahrzehnt“ reiste KLAUS METTIG nach China und dokumentierte das maoistische Erbe nach dem Tod des „Großen Vorsitzenden“. Bei all diesen unterschiedlichen Interessen und Verfahren ist entscheidend, dass innerhalb dieser Gruppe alternative Lebensmodelle erprobt und gleichzeitig eine singuläre Autorschaft aufgelöst wurde. Etwa KLAUS VOM BRUCH, KATHARINA SIEVERDING oder ILONA & WOLFGANG WEBER porträtierten in ihren Fotosammlungen die Mitglieder der Gruppe, andere tauschten ihr Material untereinander oder erstellten – wie SIGMAR POLKE, MEMPHIS SCHULZE, ACHIM DUCHOW und ANGELIKA OEHMS – gemeinschaftliche Werke. Diese lose Gemeinschaft, dynamisch wie zugleich porös, breitete sich auf unvorhersehbare Art und Weise aus. So formuliert es der Philosoph Jean-Luc Nancy: „Mit-Sein“ und eben „singular Plural sein“ setze immer voraus, mit anderen im Austausch zu stehen. Dabei entsteht die Frage, wie innerhalb konkreter Kunstprojekte Gruppen ausgebildet werden können, die zwar als Pluralität funktionieren, in denen jedoch das „Wir“ nicht zur Totalität gerät.



Die in *Singular / Plural* vertretenen Künstler*innen trugen die Prozesse des Austauschs, des Wandels und der Diskussion in öffentlichen Foren aus und die Kunsthalle Düsseldorf war eine der zentralen Bühnen für ihre Aktivitäten. Diese Protagonist*innen bestimmten das historische Programm der Institution aktiv mit, etwa durch die alternativen Ausstellungsreihen *between* oder *Prospekt*, während die Großausstellungen meist der Vorkriegsgeneration vorbehalten waren. So geht der Titel der *between*-Reihe auf TONY MORGAN zurück, dessen Film *Düsseldorf Tongues* (1970) die Ausstellung eröffnet: Besucher*innen der Kunsthalle strecken vor der Kamera ihre Zunge heraus. In den angrenzenden Ausstellungsräumen finden sich Referenzen auf drei wegweisende historische Ausstellungen, ihre Haltungen und Präsentationsformen: *Yes Sir, That's My Baby* (1973), Bestandteil der *between*-Reihe, wanderte ins Londoner Gallery House und steht für eine internationale Vernetzung; das neonpinkfarbene Veranstaltungsplakat der SIGMAR POLKE-Retrospektive *Bilder, Tücher, Objekte* (1976) – eigentlich eine Gruppenausstellung in Form einer Totalinstallation – sowie die Ausstellung *Nachbarschaft* aus demselben Jahr verweisen auf Gegenkulturen und politischen Aktivismus der damaligen Zeit. Die Auswahl der Künstler*innen und Werke für *Singular / Plural* wurde durch diese Ausstellungen bestimmt.

Im Kontext dieser programmatischen Präsentationen inszenierte sich die Gruppe in Fotoserien, und zwar in wechselnden Formationen. So dokumentieren CANDIDA HÖFERS Aufnahmen die *between*-Aktivitäten 1973 in London. Als zentrale Arbeit ist im Treppenhaus der Kunsthalle KLAUS VOMBRUCHS monumentales Panorama der rheinländischen Szene *Kinder des Olymp* (1974–1977) zu sehen. Die einzelnen Tafeln sind mit einem bunten Konfettiregen überzogen und zeigen Künstler*innen, Freund*innen, Galerist*innen sowie weitere Mitglieder des Ausstellungsbetriebs. Dieses karnevaleske Miteinander ermöglicht Subjektivität und eine Gemeinschaft, die nicht auf Stereotype angewiesen ist, die von außen an sie herangetragen werden. Es konnte auch passieren, dass sich temporär eine Horde oder Gang formierte, eine spontane Struktur, die sich nach der entsprechenden Aktion wieder auflöste. Das Gemälde *Rock'n'Roll* (1974) von MEMPHIS SCHULZE, der Künstler steht auch im Zentrum von Höfers Fotografien, verkörpert diese Feier des Lebens, verstanden als Tänzchen und Pose. Über der Treppe zum Emporensaal sind gesprayte Plakate und obskure Speisekarten (1975–1976)

versammelt, die CHRISTOF KOHLHÖFER für den von Carmen Knoebel und INGRID KOHLHÖFER geführten Ratinger Hof – dem wichtigsten Treffpunkt des damaligen Underground – gestaltet hatte.

Schwerpunktthemen der Post-Pop-Polit-Arena wurden in Filmen formuliert. CONRAD SCHNITZLER, Bandmitglied von Kluster und Tangerine Dream, experimentierte etwa mit der Koppelung von Ton und Bewegtbild. Insbesondere die Filmgruppe Düsseldorf hatte es sich zur Aufgabe gemacht, auf Missstände in der Kultur- und Sozialpolitik hinzuweisen. Die Arbeit mit der Kamera verhiß eine nicht bürgerliche, linke Kunst, die sich aktiv mit Fragen der Gesellschaft auseinandersetzte. Diesem Verbund gehörten unter anderem ACHIM DUCHOW, Ole John, Hartmut Kaminski, CHRISTOF KOHLHÖFER, Robert Filliou, LUTZ MOMMARTZ, TONY MORGAN und Jürgen Rahn an. 1971 präsentierte sich diese Gruppe in der Kunsthalle mit der Aktion *Offenes Forum: Film – kritisch. Die Chancen des Films und die Situation der Filmer* und diskutierte Themenfelder wie die

und Treppenhaus In Foyer and Stairwell



pre-war generation. The name of the *between* series refers back to TONY MORGAN, whose film *Düsseldorf Tongues* (1970) opens the exhibition: visitors of the Kunsthalle stick their tongues out to the camera. Three other central historical exhibitions, their attitudes and forms of presentation are referenced in the adjacent rooms. *Yes Sir, That's My Baby*, part of the *between* series of 1973, travelled to the London Gallery House and stands for an international network; the neon-pink event poster of the SIGMAR POLKE retrospective *Bilder, Tücher, Objekte* from the year 1976 - actually a total installation - as well as the show *Nachbarschaft* of the same year, point to the countercultures and political activism of that time. These exhibitions determined the selection of artists and works for *Singular / Plural*.

In the context of these pioneering exhibitions, the group also staged itself in changing constellations via photographs; documented by CANDIDA HÖFER in her 1973 recordings of the activities in London. The main work in the stairwell is KLAUS VOM BRUCH’S monumental panorama of the Rhineland Scene, *Kinder*

des *Olymp* (1974-1977). The individual panels are coated in a colourful rain of confetti and display artists, friends, gallery owners and other members of the art scene. This carnivalesque togetherness enables subjectivity as well as sense of community that is not dependent on externally assigned stereotypes. Sometimes crowds or gangs formed temporarily, creating spontaneous structures that fizzled out again after a particular performance took place. The painting *Rock'n'Roll* (1974) by MEMPHIS SCHULZE, who occupies the centre of Höfer’s photographs, embodies this festivity of life, depicting it as a little dance and a pose. Above the stairs towards the Emporensaal, sprayed posters and obscure menus (1975-1976) gather, which CHRISTOF KOHLHÖFER designed for the Ratinger Hof - the most important meeting spot of the Underground at the time - run by Carmen Knoebel and INGRID KOHLHÖFER.

The main themes of the Post-Pop-Polit Arena were formulated in films. CONRAD SCHNITZLER, a band member of Kluster and Tangerine Dream, experimented with the coupling of sound and moving images. The Düsseldorf Film Group in particular, adopted the task of pointing to the drawbacks of cultural and social policy. Working with camera stood for a non-bourgeois and left-wing art practice that actively engaged with society. Included in this network were amongst others, ACHIM DUCHOW, Ole John, Hartmut Kaminski, CHRISTOF KOHLHÖFER, Robert Filliou, LUTZ MOMMARTZ, TONY MORGAN and Jürgen Rahn. In 1971, the group presented itself at the Kunsthalle during the performance *Offenes Forum: Film – kritisch. Die Chancen des Films und die Situation der Filmer* and discussed topics such as their own role in the cultural industry, the construct of the “autonomous” artist, amateur filmmakers, political agitation, economics, and the relation between work, workers, and cultural workers. The structure already started shifting on this front: artists like Kriwet never really entered or left right away, and KATHARINA SIEVERDING provocatively stated in the catalogue: “For workers, I do not make movies - they don’t get it anyway. What I am doing is luxury!” The Düsseldorf Film Group, by contrast, refined its own Marxist-oriented profile. In the tradition of the Soviet Russian avant-garde, the circumstances of life and labour should become clarified and criticised by mass media. Following in this vein, LUTZ MOMMARTZ filmed *Metersolidarit* (1970): Chris Reinecke and Jörg Immendorf (Lid) demonstrate against rent and land speculation together with various political groups in front of the Düsseldorf Schauspielhaus. The Düsseldorf Film Group wanted to enable a broader social class to participate in film production and cultural politics, and joined the Economic Association of Visual Artists North Rhine-Westphalia with the aim of organizing themselves together “with all democratic artists” as a unit within the German Trade Union Confederation.

des *Olymp* (1974-1977). The individual panels are coated in a colourful rain of confetti and display artists, friends, gallery owners and other members of the art scene. This carnivalesque togetherness enables subjectivity as well as sense of community that is not dependent on externally assigned stereotypes. Sometimes crowds or gangs formed temporarily, creating spontaneous structures that fizzled out again after a particular performance took place. The painting *Rock'n'Roll* (1974) by MEMPHIS SCHULZE, who occupies the centre of Höfer’s photographs, embodies this festivity of life, depicting it as a little dance and a pose. Above the stairs towards the Emporensaal, sprayed posters and obscure menus (1975-1976) gather, which CHRISTOF KOHLHÖFER designed for the Ratinger Hof - the most important meeting spot of the Underground at the time - run by Carmen Knoebel and INGRID KOHLHÖFER.

The main themes of the Post-Pop-Polit Arena were formulated in films. CONRAD SCHNITZLER, a band member of Kluster and Tangerine Dream, experimented with the coupling of sound and moving images. The Düsseldorf Film Group in particular, adopted the task of pointing to the drawbacks of cultural and social policy. Working with camera stood for a non-bourgeois and left-wing art practice that actively engaged with society. Included in this network were amongst others, ACHIM DUCHOW, Ole John, Hartmut Kaminski, CHRISTOF KOHLHÖFER, Robert Filliou, LUTZ MOMMARTZ, TONY MORGAN and Jürgen Rahn. In 1971, the group presented itself at the Kunsthalle during the performance *Offenes Forum: Film – kritisch. Die Chancen des Films und die Situation der Filmer* and discussed topics such as their own role in the cultural industry, the construct of the “autonomous” artist, amateur filmmakers, political agitation, economics, and the relation between work, workers, and cultural workers. The structure already started shifting on this front: artists like Kriwet never really entered or left right away, and KATHARINA SIEVERDING provocatively stated in the catalogue: “For workers, I do not make movies - they don’t get it anyway. What I am doing is luxury!” The Düsseldorf Film Group, by contrast, refined its own Marxist-oriented profile. In the tradition of the Soviet Russian avant-garde, the circumstances of life and labour should become clarified and criticised by mass media. Following in this vein, LUTZ MOMMARTZ filmed *Metersolidarit* (1970): Chris Reinecke and Jörg Immendorf (Lid) demonstrate against rent and land speculation together with various political groups in front of the Düsseldorf Schauspielhaus. The Düsseldorf Film Group wanted to enable a broader social class to participate in film production and cultural politics, and joined the Economic Association of Visual Artists North Rhine-Westphalia with the aim of organizing themselves together “with all democratic artists” as a unit within the German Trade Union Confederation.

(Fortsetzung von vorheriger Seite)

eigene Rolle im Kulturbetrieb, das Konstrukt des „autonomen“ Künstlers, Amateurfilmer, politische Agitation, Ökonomie oder die Relation von Arbeit, Arbeiter*innen und Kulturarbeiter*innen. Bereits auf dieser Plattform veränderte sich das Gefüge: Künstler*innen wie Kriwet stiegen nie wirklich ein oder gleich wieder aus. Von KATHARINA SIEVERDING findet sich das provokative Statement im Katalog: „Für Arbeiter mach' ich doch keine Filme – die kاپieren das sowieso nicht. Was ich mache, ist Luxus!“ Die Filmgruppe Düsseldorf hingegen spitzte sich in ihrem marxistisch orientierten Profil zu. In der Tradition der russisch-sowjetischen Avantgarden sollten die Umstände von Leben und Arbeit durch das Massenmedium Film verdeutlicht und kritisiert werden. So drehte LUTZ MOMMARTZ *MietwucherSolidarität* (1970). Chris Reinecke und Jörg Immendorf (LIDL) demonstrierten vor dem Düsseldorfer Schauspielhaus gemeinsam mit verschiedenen politischen Gruppen gegen Mietwucher und Bodenspekulation. Die Filmgruppe Düsseldorf wollte es einer breiteren gesellschaftlichen Schicht ermöglichen, sich an Filmproduktion und Kulturpolitik zu beteiligen, und war dem Wirtschaftsverband Bildender Künstler NRW beigetreten mit dem Ziel, sich zusammen „mit allen demokratischen Künstlern“ als Fachgruppe im DGB zu organisieren.

Program

Admission and tour free of charge
Please register at bildung@kunsthalle-duesseldorf.de or 0211 89 96 256.

Art Talk / Kunst im Gespräch
every Sunday 2.30–5.30 pm and on the last Thursday of the month 6–8 pm

Programm

Eröffnung

Freitag, 7. Juli 2017, 19 Uhr

Führungen

Sonntag, 9. Juli 2017, 11 Uhr
Kuratorenführung mit Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübел und Max Schulze
Eintritt und Führung frei

Mittwoch, 12. Juli 2017, 18 Uhr
Dialogführung mit Max Schulze, Kurator der Ausstellung, und Gregor Jansen, Direktor der Kunsthalle Düsseldorf
Die Teilnahme an der Führung ist im Eintritt inbegriffen.

Samstag, 12. August 2017, 17–18 Uhr
Führung für blinde, sehbehinderte und sehende Besucher*innen mit Irina Raskin
Eintritt und Führung frei
Um Anmeldung wird gebeten unter bildung@kunsthalle-duesseldorf.de oder unter 0211 89 96 256.

Dienstag, 29. August 2017, 18 Uhr
Dialogführung mit Emil Schult, Künstler, und Max Schulze, Kurator der Ausstellung
Die Teilnahme an der Führung ist im Eintritt inbegriffen.

Sonntag, 17. September 2017, 14 Uhr
Kuratorenführung mit Petra Lange-Berndt

Opening

Friday, 7 July 2017, 7 pm

Tours

Sunday, 9 July 2017, 11 am
Guided tour with the curators Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübел and Max Schulze
Admission and tour free of charge

Wednesday, 12 July 2017, 6 pm
Dialogue tour with Max Schulze, curator of the exhibition, and Gregor Jansen, Director Kunsthalle Düsseldorf
The tour is included in the entrance fee.

Saturday, 12 August 2017, 5–6 pm
Guided tour for blind, seeing-impaired, and seeing visitors with Irina Raskin

Tuesday, 29 August 2017, 6 pm
Dialogue tour with Emil Schult, artist, and Max Schulze, curator of the exhibition
The tour is included in the entrance fee.

Sunday, 17 September 2017, 2 pm
Guided tour for hearing-impaired and hearing visitors with the curators Petra Lange-Berndt and Dietmar Rübел
The tour will be accompanied by a sign language interpreter.



Admission and tour free of charge

Public Guided Tour

every Sunday 1.30 pm
The tour is included in the entrance fee.

Finissage

Sunday, 1 October 2017, 3–6 pm
Admission free

Family Days

11 am–6 pm, admission free
Sunday, 9 July 2017
Sunday, 13 August 2017
Sunday, 10 September 2017

Further Events

Wednesday, 12 July 2017, 7.30 pm
Parkhaus Kunsthalle, Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf
Opening MUR BRUT 10: Alexander Romey. Driving the periphery

Sunday, 23 September 2017, 7.30 pm
Sunday, 24 September 2017, 11.30 am

BLEIB BIS DER RAUM VOLL IST
PerformanceKonzert
Music and performances by Jed Curtis, Dick Higgins, Kurt Johannessen, Alwynne Pritchard, Trond Reinholdtsen, Kunsu Shim and Gerhard Stäbler

With Alwynne Pritchard, Kunsu Shim and Gerhard Stäbler, Performance and the BIT20 Ensemble, Bergen (Norway)

A current listing of events and information on our workshops for children and young people are available at www.kunsthalle-duesseldorf.de.

Finissage

Sonntag, 1. Oktober 2017, 15–18 Uhr
Eintritt frei

Familientage

jeweils 11–18 Uhr, Eintritt frei

Sonntag, 9. Juli 2017

Sonntag, 13. August 2017
Sonntag, 10. September 2017

Weitere Veranstaltungen

Mittwoch, 12. Juli 2017, 19.30 Uhr
Parkhaus Kunsthalle, Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf
Eröffnung MUR BRUT 10: Alexander Romey. Driving the periphery

Samstag, 23. September 2017, 19.30 Uhr
Sonntag, 24. September 2017, 11.30 Uhr

BLEIB BIS DER RAUM VOLL IST
PerformanceKonzert
Musik und Aktionen von Jed Curtis,

Der zentrale Kinosaal in der Kunsthalle Düsseldorf stellt neben der Kollaboration drei weitere künstlerische Verfahren vor: die Kombination von massenmedialem Bildmaterial innerhalb von Malerei, Fotografie und Film, die experimentellen Linien der Zeichnung sowie aktivistische Positionen zu politik- und genderkritischen Fragen. Seit Mitte der 1950er Jahre hatte sich im Zuge der angloamerikanischen Popkultur eine ästhetische Revolution in der westlichen Welt ausgebreitet, die Menschen wie Dinge glamourös, sexy und cool zugleich erscheinen ließ. Der Eingangsbereich zeigt programmatisch MEMPHIS SCHULZE'S *Hochzeitsbild* (1977). Das kollektiv erstellte Gemälde zitiert bewusst eine intergalaktische Party mit der Comicheldin „Vega“, welche bereits ein Jahr zuvor in einer Arbeit von SIGMAR POLKE aufgetreten war. Auf der Hochzeitsfeier von Schultze und der Künstlerin Ida Büngener wurde die Leinwand von Gästen mit Glückwünschen überzogen – innerhalb dieser sich freundschaftlich verbundenen Gruppe zirkulierten Bilder und Vorträge, wodurch sich Autorschaft stellenweise vervielfältigte. In diesem Sinne spielen EUPHEMISMUS: *Everybody Is Livin' in the Prison of the Own Divine* (1973) von CHRISTOF KOHLHÖFER sowie die Collagen *Ohne Titel* (1973–1978) des Künstlerpaars ILONA & WOLFGANG WEBER mit Text-Bild-Kombinationen aus Zeitungen und Werbeanzeigen. Die Düsseldorfer Szene bevorzugte eine intensive Auseinandersetzung mit den vermeintlich dumpfen Vergnügungen der Massenkultur, vielleicht auch wegen des alljährlichen Karnevalstreibens im Rheinland. Besonders forciert werden die Intensitäten dieses Lebensgefühls in ACHIM DUCHOW'S Diashow *Buick Adventures* (1975), die mit einer Rock'n'Roll-Soundspur hinterlegt ist. Populäre Kulturen wie etwa Fotografien, Anzeigen, Bildreportagen, Trivialliteratur oder Fernsehsendungen wurden attackiert, angeeignet, auf- und abgewertet, manipuliert, bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, geliebt oder gehasst – aber auch mit Gleichmut und Ironie behandelt. Doch wir sind dieser Flut aus Bildern, Texten und Tönen nicht schutzlos ausgeliefert, sondern können produktiv mit ihr umgehen. Zentral sind die Strategien von KATHARINA SIEVERDING und ihrer monumentalen Arbeit *Düsseldorf Scene* (1974) sowie die extravagante Figur „Herman“ als Alter Ego von TONY MORGAN. Beide thematisieren die Wandelbarkeit von Identitäten und Körperentwürfen in einem popkulturellen Regime. Statt extrovertierter Rockstargesten thematisiert BRUNO DEMATTIO in seinen collagierten Zeichnungen (1973–1975) das Aufeinanderprallen innerer Welten mit medialen Bildfetzen. Doch handelt es sich hier nicht um eine Flucht. Diese Introspektion war gleichermaßen politisch motiviert, wie es der Künstler 1971 schreibt: „der revolution der soziologischen strukturen geht die revolution der psychologischen strukturen voraus. [...] ein hippie wird erst dann gefährlich, wenn er gleichzeitig politisches bewusstsein entwickelt. die linke wie auch die psychedelische bewegung haben einen gemeinsamen politischen kern: die aktivierung neuer verhaltensweisen, um aus den inhumanen zwängen der sogenannten moral sich zu befreien.“ Für dieses Vorhaben skizziert Demattio eine alternative Privatmythologie, die eine Resonanz in den minimalen Zeichen von

STEPHAN RUNGE findet. Diese vom Hippie- und Gammertum geprägten Posen bestimmen auch den psychedelischen, über 100 Blätter umfassenden Comic *Mary Le Zoo* (1969–1970) von EMIL SCHULT. Diese Arbeit entstand vor Schults Coverentwürfen für die Band Kraftwerk, etwa *Autobahn* (1974) oder *Radio-aktivität* (1975). Für den deutschen Post-Pop der 1970er Jahre war die Formulierung von Gesellschaftskritik ein zentrales Anliegen. So verbanden sich die glitzernden Oberflächen der Medienbilder mit der Geschichte der durch den Zweiten Weltkrieg geprägten BRD. Die ausgestellten Werke verbinden beispielsweise Kunst mit dem Geschmack der breiten Masse und zeigen eine Nähe, die vor allem in Deutschland seit den nationalsozialistischen Vorstellungen von einer „Volkskunst“ tabuisiert war. In Düsseldorf existierte mit Joseph Beuys eine Figur, die gewissermaßen eine Art Anti-Pop-Art hervorgebracht hatte. Gleichzeitig machte Beuys deutlich, dass die Dinge der Gegenwart nicht von ihrer Geschichte zu trennen sind. Das „Hier und jetzt“ beinhaltete bei Beuys immer auch das „Wir und damals“. Pop-Art war in der Bundesrepublik nicht ohne eine Auseinandersetzung mit der Volkskunst und dem NS-Konformismus zu haben. Und so ziehen sich durch zahlreiche Kunstwerke Nazi-Symbole und Swastika-Ornamente. ACHIM DUCHOW'S Arbeit *Viele Grüße aus Südamerika! Euer Martin (Bormann)* (1976), die den zweiten Anfangspunkt dieses Raums darstellt, versammelt mediale Spuren des NS-Verbrechers. Die Diainstallation *The End* aus demselben Jahr von Duchow und CHRISTOF KOHLHÖFER dokumentiert Vandalismus und Zensurmaßnahmen im Zusammenhang mit der Ausstellung *Nachbarschaft* in der Kunsthalle Düsseldorf im öffentlichen Raum. LUTZ MOMMARTZ drehte gemeinsam mit Jürgen Kuhfuß den Film *Denkmäler* (1972): Er inventarisiert 62 Monumente im öffentlichen Raum Düsseldorfs wie das Bismarck-Denkmal als politische Ikonografie der Macht des Deutschen Reichs aus dem Jahr 1899. Gewalt bestimmte im Laufe der 1970er Jahre zunehmend das politische Handeln – gegen den Kapitalismus, gegen den Staat, gegen das System. Gleichzeitig breitete sich zunehmend Paranoia aus, die teilweise gezielt als künstlerische Strategie eingesetzt wurde.

In addition to collaboration, the Kinosaal of the Kunsthalle Düsseldorf focuses on three other artistic strategies: the combination of mass media images within painting, photography and film, experimental lines of drawing, as well as activist attitudes towards politics and gender-critical questions. The Anglo-American pop culture of the mid-1950s triggered an aesthetic revolution that spread across the Western world, making people and objects look glamorous, sexy and cool at the same time. In this light, the entrance area shows MEMPHIS SCHULZE'S *Hochzeitsbild* (1977). The collectively made painting deliberately quotes an intergalactic party with the comic heroine “Vega”, who one year earlier already bustled about in one of SIGMAR POLKE'S works. During MEMPHIS SCHULZE and artist Ida Büngener's wedding celebration, the canvas was filled with congratulations from the guests - images circulated freely within this group of friends, multiplying at times in authorship. In a similar sense, *Euphemism: Everybody Is Livin' in the Prison of the Own Divine* (1973) by CHRISTOF KOHLHÖFER and the collages *Untitled* (1973-1978) by the artist couple ILONA & WOLFGANG WEBER, play with text-image combinations from newspapers and advertisements. The Düsseldorf scene preferred an intensive examination of the supposedly dull entertainment of mass culture, perhaps also because of the annual carnival activities that took place in the Rheinland. The intensities of these attitudes towards life are especially highlighted in ACHIM DUCHOW'S slideshow by the Rock'n'Roll of the soundtrack *Buick Adventures* (1975). Popular cultures such as photographs, adverts, photo journalism, light fiction or TV shows were attacked, appropriated, de- and re-valued, manipulated, defamiliarised beyond recognition, loved and hated - nevertheless treated with equanimity and irony. However, we are not defencelessly exposed to this flood of images, texts and sounds, but can productively engage with it. Pivotal are KATHARINA SIEVERDING'S strategies and her monumental work *Düsseldorf Scene* (1974) as well as TONY MORGAN'S extravagant alter ego “Herman”; both addressing the transformability of identities and changing notions of the body in a pop cultural regime. Instead of focusing on extroverted rock star gestures, BRUNO DEMATTIO'S collage drawings (1973-1975) review the clashing of inner worlds with shreds of media images. This work is not an escape but rather a politically driven

introspection, or as the artist states in 1971 “the revolution of sociological structures precedes the revolution of psychological structures (---) a hippie only then becomes dangerous when he simultaneously develops political consciousness. The left as well as the psychedelic movement have a common political core: the activation of new modes of behaviour in order to free themselves from the inhuman constraints of the so-called moral”. For this project, Demattio sketches an alternative private mythology, one that finds resonance in STEPHAN RUNGE'S minimal signs. These positions, shaped by hippie lifestyle, also influenced the over one-hundred-page long psychedelic comic *Mary Le Zoo* (1969-1970) by EMIL SCHULT. These were produced before Schult's cover designs for the band Kraftwerk, like *Autobahn* (1974) or *Radio-aktivität* (1975). It was essential that German post-pop of the 1970s should express social critique. In this way, the glittery surfaces of media images linked to the history of the Federal Republic of Germany, one that was marked by the Second World War. The exhibited works combine art with the taste of the masses, a link that was especially tabooed in Germany since Nazi ideas of a “people's art”. With Joseph Beuys in Düsseldorf, someone was there to reveal a kind of Anti-Pop-Art. At the same time, Beuys made it clear that the “here and now” always already entailed the “us and then”. Without an examination of Nazi folk art and NS-conformism, pop art could not find a place in the Federal Republic. And so, across numerous works of art, Nazi symbols and Swastika ornaments reappear. Presenting the second starting point in this space is ACHIM DUCHOW'S work *Viele Grüße aus Südamerika! Euer Martin Bormann* (1976) that gathers the media traces of the Nazi criminal. DUCHOW and CHRISTOF KOHLHÖFER'S slide installation *The End* from the same year, documents vandalism and censorship in connection to the exhibition *Nachbarschaft* in the Kunsthalle Düsseldorf, and more specifically in public space. Together with Jürgen Kuhfuß, LUTZ MOMMARTZ produced *Denkmäler* (1972); a film that records 62 monuments of Düsseldorf's public space such as the Bismarck monument, a political iconography of the German Reich from the year 1899. Violence increasingly dominated political action during the 1970s - against capitalism, against the state, against the system. At the same time, paranoia spread at a fast pace and was partly used as a deliberate artistic strategy.

Kinosaal

In the Im



Christof Kohlhöfer, „Bühnenbild Laura Beuys, 88 x 100 cm, Medien, 2017“, um / around 1975
Stephan auf Poppe / Grey print on cardboard, 100 x 70 cm, Medien / Estate Memphis
Sources: Düsseldorf / Christof Kohlhöfer, Los Angeles

Im

Aufgrund der bewussten Multiplikation von Autorschaft ist es bei vielen Katalogen, Plakaten und Künstlerbüchern nicht möglich zu klären, wer die abgedruckten Fotografien aufgenommen oder zusammengestellt hat. Diese Publikationen waren vor allem eine Bühne, auf der sich die Mitglieder der jeweiligen Galerie positionierten. Teilweise wurde das Dasein als Außenseiter der Gesellschaft gefeiert und romantisiert, etwa indem INGRID KOHLHÖFER sich in ihrer Fotoarbeit *Ohne Titel* (Freaks) (1970–1972) mit dem Thema Sideshow auseinandersetzte. Als Wandermenagerie waren solche spektakulären Programme lange Zeit Teil von Jahrmärktsveranstaltungen, und einige Mitglieder der Düsseldorfer Szene entschlossen sich dazu, in dieses Spektakel einzutauchen. Zur Unterstützung der linksradikalen und teilweise verbotenen belgischen Zeitschrift **POUR** (*écriture la liberte*) fand 1975 im Brüsseler Musée d'Ixelles die Ausstellung *Je/Nous – IK/Wij* statt, die mit der zirkusähnlichen Zeltgala *Salto arte* eröffnet wurde. SIGMAR POLKE und KATHARINA SIEVERDING nahmen unter anderen teil und erstellten Arbeiten; im Mittelpunkt des Interesses stand die Schaubudenbesitzerin und Messerwerferin Kaka Lemoine. SIEVERDING arbeitete wiederholt mit Lemoine zusammen und brachte Fotografien, die im Zusammenhang mit diesen Aktionen entstanden, in ihre feministisch motivierten Werke ein. Der Bedrohung durch die Messerklingen setzte die Künstlerin die selbstbewusste Pose, den eigenen Körper als Waffe und den widerständigen Blick entgegen. Auch ASTRID HEIBACH hatte der Zirkusartistin und ihrem Assistenten „Lola“ ein freundschaftliches Werk gewidmet, das hier in Form von zwei goldenen Ikonen zu sehen ist. Zudem

dokumentieren zahlreiche Dia-, Film- und Fotoarbeiten – etwa von ACHIM DUCHOW, KLAUS METTIG, TONY MORGAN, SIGMAR POLKE oder KATHARINA SIEVERDING – die Begeisterung für Rockkonzerte und andere Spielarten des Performativen jenseits von Kunstinstitutionen. Meinungsfreiheit gegenüber Zensurbestrebungen spielte ab den 1960er Jahren eine wichtige Rolle, und die Kunst half, das einst Obszöne bildwürdig werden zu lassen. MEMPHIS SCHULZES monumentaler Scherenschnitt *Babylon* (1978), der eine Szene mit zahlreichen Frauengestalten aus D. W. Griffiths Filmepos *Intolerance* (1916) zeigt, die wiederum der Skandalchronik *Hollywood Babylon* von Kenneth Anger entstammen, steht für eine solche Hoffnung auf eine befreite Sexualität. Die Arbeit mit Schablonen war neben der Projektion eins der häufig genutzten künstlerischen Verfahren, um Vorlagen zu vergrößern und auf unterschiedlichste Bildträger zu übertragen. Doch empfanden nicht alle einen offensiven Sexappeal, Glam oder Popkultur als geeignete Fluchtlinien aus einer als repressiv verstandenen Gesellschaft. In der Werbung, in Illustrierten, in Fernseh- und Kinofilmen oder im Theater: Überall fielen in den 1970er Jahren die Hüllen der fast ausschließlich weiblichen Akteurinnen. Vor allem das linke Befreiungspathos, das Sex und Revolution miteinander verknüpfte, traf auf Männerfantasien der bürgerlichen Presse: Gezeigt wurde etwa auf Magazincovern wie *Stern* viel nackte Haut, meist die junger Frauen. In Zeiten der zweiten Frauenbewegung erschien 1977 schließlich die erste Ausgabe der Zeitschrift *Emma*. Neben dem Engagement gegen das Abtreibungsverbot setzten sich die Aktivistinnen für

Due to the intentional multiplication of authorship, it cannot be clarified who took or compiled the printed photographs of the many catalogues, posters, and artist books. These publications were primarily a stage on which the members of the respective clique positioned themselves. In some part, the life as an outsider of society was celebrated and romanticised, like when INGRID KOHLHÖFER, in her photographic work *Ohne Titel* *Freaks* (1970–1972), deals with the theme of the sideshow. As travelling menagerie, such spectacular programmes had long since been part of fairgrounds and several members of the Düsseldorf scene decided to delve into this spectacle. In support of the radically left-wing and partially forbidden Belgian magazine *POUR* (*écriture la liberte*), the exhibition *Je/Nous – IKWij* was held at the Musée d'Ixelles in Brussels in 1975, opening with a circus-like tent gala *Salto arte*. Amongst others, SIGMAR POLKE and KATHARINA SIEVERDING participated and prepared works; the centre of attention was the show booth owner and knife-thrower Kaka Lemoine. Katharina Sieverding frequently worked together with Lemoine and developed the photographs that stemmed from these performances into feminist works. To ward off the threat of the blades, the artist uses the body as a weapon by adopting a self-confident pose and an unyielding gaze. ASTRID HEIBACH also dedicated a piece to the circus artist and her assistant "Lola", which is exhibited here in the form of two golden icons. Moreover, numerous slide, film, and photo works – such as those by ACHIM DUCHOW, KLAUS METTIG, TONY MORGAN, SIGMAR POLKE and KATHARINA SIEVERDING - demonstrate an enthusiasm for rock concerts and other performances beyond art institutions. The freedom of expression against censorship played an important role since the 1960s and art helped to make the once obscene worthy of depiction. MEMPHIS SCHULZE’ S monumental stencil work *Babylon* (1978) stands for this hope for liberated sexuality. It illustrates a scene with numerous female figures from D. W. Griffiths epic film *Intolerance* (1916), which in turn stems from Kenneth Anger’s scandalous chronicle *Hollywood Babylon*. In addition to projecting, working with stencils was a commonly used artistic strategies as it enabled enlarging and transferring templates to a variety of supports. However, not everyone considered offensive sex appeal, glam, or pop culture as suitable escape routes from a society perceived as repressed.

Chancengleichheit, die Befreiung von ökonomischer Abhängigkeit sowie für sexuelle Selbstbestimmung ein. In *VideoKonzert – Improvisation* (1973), entstanden als Liveaktion während des Kölner Kunstmarkts, tastete ULRIKE ROSEN-BACH mit einer Videokamera und einer Lichtstrahler ihren Körper Stück für Stück ab, während CONRAD SCHNITZLER elektronische Musik improvisierte. Damals wurde linke und gegenkulturelle Libertinage von den Hardcorefilmen und -heften der Pornoindustrie verdrängt und deren Zurückung der Körper begann, die ganze Lebenswelt zu erfassen. Mit diesem Übergang von der abgedroschenen Rhetorik der sexuellen Befreiung zur Pornografisierung der Gesellschaft setzt sich die zweite Arbeit von ULRIKE ROSEN-BACH, *Konzert in Gewaltakt* (1979), auseinander. Im Rahmen dieser Aktion wurden 140 Dias mit Szenen aus italienischen Comics für Erwachsene projiziert, währenddessen sich die Künstlerin gegen die Lichtbilder zur Wehr setzte und unter anderem ein von australischen Aborigines für rituelle Zwecke entwickeltes Schwirholz, das der Abwehr von Feinden diene, über ihrem Kopf kreisen ließ. Im selben Jahr hatte sich in Köln eine Gruppe von Frauen zusammengefunden, die eine Antipornografie-Kampagne ins Leben rief, an der auch ROSEN-BACH beteiligt war.

Die große Wandvitrine, der sogenannte Wonderwall, versammelt unterschiedliche Ephemera und Materialien, die in der Düsseldorfer Gruppe zirkulierten – von internationalen Undergroundcomics über anarchistische Satiremagazine und Blätter der linken Studentenpresse bis hin zu Witzblättern voller Verblödungsbilder, Schallplatten und politischen Magazinen. Kunst und alternative Medien der 1970er Jahre oszillieren zwischen Eskapismus und Engagement. Ob sexistische Männerfantasie oder militanter Feminismus, friedlicher Protest oder Waffengewalt, Wunschtraum oder Paranoia – es wurden die Möglichkeiten und Grenzen antibürgerlicher Kulturen ausgelotet. Der mitunter anarchische Skeptizismus lädt dazu ein, gegenwärtig aktuelle Utopien, das Scheitern von Idealen sowie die Grenzen künstlerischer Einflussnahme auf politische Prozesse zu diskutieren.

In the

Whether on adverts, magazines, television, feature films, or in the theatre: everywhere in the 1970s the layers of the almost exclusively female actresses started peeling off. It was above all the left-wing liberation pathsos of the time that linked sex and revolution, nourishing male fantasies of bourgeois press - a lot of naked skin was exposed on magazine covers such as the *Stern*, mostly that of young women. At the time of the second women’s movement the first edition of *Emma* was finally published in 1977. In addition to their commitment against the abortion ban, female activists stood up for equal opportunities, the liberation from economic dependency, and sexual autonomy. In *VideoKonzert - Improvisation* (1973), a live performance that emerged during the art fair in Cologne, ULRIKE ROSEN-BACH scans her body bit by bit with a video camera and light source, while CONRAD SCHNITZLER improvises electronic music. Back then, the leftwing and subcultural libertinage started becoming suppressed by the hard-core films and magazines of the porn industry, whose reformed bodies began infiltrating the whole world. ULRIKE ROSEN-BACH’ S second work *Konzert in Gewaltakt* (1979) deals with the transition from the worn-out rhetoric of sexual liberation to the pornographisation of society. In this performance, 140 slides with scenes from an adult Italian comic were projected while the artist protects herself by circling a bullroarer, - a tool developed by Australian aboriginals and used as a ritualistic defence against enemies, - over her head. That same year, a group of women came together in Cologne and brought to life an anti-pornog-raphy campaign, in which ROSEN-BACH also participated.

The final gallery focuses on totalitarianism during the Cold War in the East and West, the aftermath and survival of European colonialism, and artists’ travels. With his 1976 painting *Neu Guinea* from the series *Wir Kleinbürger!* SIGMAR POLKE visualised the colonial unconscious of post-war German

interrogates the category “race” and the role of mass media images in establishing categories of the “self” and the “other”. The triple slide projection *1001 Nacht* (1975) blends sleeping figures on ferryboats with popular images from non-European cultures. The work addresses the question of how the common might be thought of without conveying an anthropological superiority nor

particular uproar. “Art sets you free” was written in big letters on a fence made of roof panels, blocking the entrance to the Kinosaal; additionally headlines of the *Bild* newspaper and Polke’s own works were added to the partition: visitors were reminded of the gate inscriptions of German concentration camps. The audience had to view the exhibition from the gallery of the Emporensaal, Polke’s paintings

Lucy Ong (1978) by METTIG, depicts in ten large scale colour prints the daily life and propaganda in the People’s Republic of China after the death of Mao Tse-tung and at the on-set of economic modernisation. The increase in travel activities and subsidies for artist residencies are part of the differentiation process within the art world. It enabled many members of the Düsseldorf scene to

In the Emporensaal

art and art history. In the debate on cultural differences, he was at the forefront of indicating ways out of the eurocentrism that dominated the art system and its aesthetic theories at the time. This perspective on societal forces, in particular with respect to the negotiation between ethnicity and gender, also becomes apparent in the artist newspaper *Day by Day*. *They Take Some Brain Away* created by SIGMAR POLKE, ACHIM DUCHOW, Katharina Steffens and ASTRID HEIBACH. Published in 1975 instead of a catalogue at the São Paulo Biennale, the title refers to David Bowie’s song “All the Madmen” from the 1971 album *The Man Who Sold the World*. CHRISTOF KOHLHÖFER also critically

Der abschließende Saal auf der Empore widmet sich dem Totalitarismus im Kalten Krieg in Ost und West, dem Nach- und Überleben des europäischen Kolonialismus sowie den Reisen von Künstler*innen. SIGMAR POLKE visualisierte mit dem Gemälde *Neu-Guinea* (1976) aus dem Zyklus *Wir Kleinbürger!* das koloniale Unbewusste von Kunst und Kunstgeschichte in der deutschen Nachkriegszeit. Er wies über seine Auseinandersetzung mit der kulturellen Differenz früh Wege aus dem Eurozentrismus des damaligen Kunstsystems und seiner ästhetischen Theorien. Dieser Blick auf gesellschaftliche Kräfte, insbesondere die Verhandlung von Ethnizität und Geschlecht, zeigt sich auch in der von SIGMAR POLKE, ACHIM DUCHOW, Katharina Steffens und ASTRID HEIBACH erstellten Künstlerzeitung *Day by Day ... They Take Some Brain Away*. Sie entstand 1975 anstelle eines Katalogs anlässlich der Biennale von São Paulo; ihr Titel geht auf David Bowies Song „All the Madmen“ aus dem Album *The Man Who Sold the World* (1970) zurück. CHRISTOF KOHLHÖFER setzte sich ebenfalls kritisch mit der Kategorie „Rasse“ sowie der Rolle massenmedialer Bilder bei der Etablierung von Kategorien des „Eigenen“ und des „Anderen“ auseinander. So verschränkt seine dreifache Diaprojektion *1001 Nacht* (1975) Schlafende auf Schiffsfähren mit populären Bildern außereuropäischer Kulturen. Diese Arbeit stellt die Frage, wie Gemeinsames gedacht werden kann, ohne eine anthropologische Überlegenheit zu formulieren und koloniale Bildstrategien fortzuschreiben. Treten Besucher*innen an die Brüstung der Empore, werden sie an die Geschichte erinnert: Die Ausstellungsarchitektur des Kinosaals wird aus der Vögelerspektive als Hakenkreuzform erkennbar. Sie ist keine kuratorische Anmaßung, sondern ein Verweis auf die Vergangenheit der Kunsthalle Düsseldorf. 1976 wanderte die SIGMAR-POLKE-Retrospektive *Bilder, Tücher, Objekte* von Tübingen nach Düsseldorf. Hatte die von Benjamin Buchloh

betreute Show in ihrer ersten Fassung vorrangig Werke der 1960er Jahre präsentiert, so übernahm Polke in Düsseldorf die Leitung. Er schleuste Freunde wie ACHIM DUCHOW in die Ausstellung ein, die nun zur Totalinstallation wurde. Neben dieser entscheidenden Erweiterung und Aktualisierung kam es jedoch vor allem durch Polkes Präsentationsformen zum Eklat. „Kunst macht frei“ stand in großen Lettern an einem Zaun aus Dachlatten, der den Eingang zum Kinosaal versperrte, zudem hingen Titelseiten der *Bild*-Zeitung sowie eigene Arbeiten an dem Verschluss; Besucher*innen fühlten sich an Torinschriften deutscher Konzentrationslager erinnert. Ferner musste das Publikum die Ausstellung von der Empore aus betrachten: Polkes Gemälde lagen zusammen mit Hunderten von Fotoabzügen bei der Eröffnung in Form eines Hakenkreuzes auf dem Boden. Polaroids von ACHIM DUCHOW in Vitrinen zeigten Szenen vom gemeinschaftlichen Leben auf dem Gaspelshof, einem von Polke und anderen damals bewohnten offenen Haus. Diashows von Duchow mit Bildern von Nazigrößen und zum Thema krimineller Machenschaften und Verbrechen deutscher Konzerne vollendeten die Attacke auf den guten Geschmack und ihre bürgerlichen Institutionen.

In den 1970er Jahren ging der Kapitalismus in eine neue, vermeintlich immaterielle Phase über und begann, die Prozesse der Globalisierung zu forcieren, wovon viele der Künstler*innen auf Reisen berichteten. So fuhren KLAUS METTIG und KATHARINA

repeating pictorial colonial strategies. Upon entering the parapet of the space, visitors are reminded of history: the architecture of the Kinosaal adopts the form of a swastika from a bird’s eye perspective. This shape is not an arbitrary curatorial decision but is rather an after-image of German fascism and acts as a reference to the history of the Kunsthalle Düsseldorf. In 1976, SIGMAR POLKE’S retrospective *Bilder, Tücher, Objekte* travelled from Tübingen to Düsseldorf. If the show, supervised by Benjamin Buchloh, had in its first form primarily presented works from the 1960s, then Polke took over the lead in Düsseldorf. He smuggled friends such as ACHIM DUCHOW into the show, transforming it into a total installation. In addition to this drastic expansion and reconceptualisation, Polke’s way of presenting caused

were laying on the floor in the shape of a swastika during the exhibition opening. Hundreds of printed photographs were scattered on the floor and ACHIM DUCHOW’S polaroids, exhibited in showcases, portrayed the communal life at the Gaspelhof, an open house then inhabited by Polke and others. ACHIM DUCHOW’S slide shows on the criminalities of imperialism and prominent Nazi leaders rounded off the attack on good taste and its bourgeois institutions.

Capitalism entered a new and supposedly immaterial phase in the 1970s and began to accelerate processes of globalization, as many artist travels testify. KLAUS METTIG and KATHARINA SIEVERING travelled to China and the USA; *China, September–Oktober 1978* *Beijing Yanan Xian*

work in Japan at the end of the decade, such as ASTRID HEIBACH, ACHIM DUCHOW and ANGELIKA OEHMS. SIGMAR POLKE embarked on a world trip to Mexico, Indonesia, New Guinea, Australia, Singapore, Malaysia and Thailand. MICHAEL DEISTLER, supported with a DAAD stipend, spent some time in Egypt following the traces of the Nazi North African Campaign. What is extraordinary about his work is the combination of politically motivated imagery with a rejectionist attitude, which the artist uses to create a humourous distance to the lifestyle of the Federal Republic of Germany and to present authoritarian ideologies as awkwardly embarrassing. But this would be another story: back in the future of the 1980s!

Im

SIEVERDING nach China und in die USA; *China, September–Oktober 1978* (Beijing Yanan Xian *Luogang*) (1978) von METTIG thematisiert in zehn großformatigen Farbabzügen Alltag und Propaganda in der Volksrepublik nach dem Tod Mao Tse-tungs und in Zeiten der beginnenden wirtschaftlichen Modernisierung. Die Intensivierung der Reiseaktivitäten sowie die Förderungen für Künstler*innen durch Gastaufenthalte wurden Teil der Ausdifferenzierung der Kunstwelt. So arbeiteten zahlreiche Mitglieder der Düsseldorfer Szene zum Ende der 1970er Jahre in Japan, etwa ASTRID HEIBACH, ACHIM DUCHOW und ANGELIKA OEHMS. SIGMAR POLKE führte eine Weltreise nach Mexiko, Indonesien, Neuguinea, Australien, Singapur, Malaysia und Thailand. MICHAEL DEISTLER verbrachte auf den Spuren des nationalsozialistischen Afrikafeldzugs als DAAD-Stipendiat Zeit in Ägypten. Außergewöhnlich ist in seinen Arbeiten, die in dieser Zeit entstanden, die Verquickung politisch motivierter Bildstrategien mit einer Verweigerungshaltung, mittels derer der Künstler eine kritisch-humorvolle Distanz zur Lebenswelt der BRD herstellt und autoritär vorgetragene Ideologien als Peinlichkeit vorführt. Doch dies wäre eine weitere Geschichte: Zurück in die Zukunft der 1980er Jahre!



Bild: Kabinen, "Come This! (Freaks)" (um / around 1972) Fotografien: S. Heide / Fotografien

Bild: Polke, je / each 02 x 03 von / around 1977 Fotografien: S. Heide / Fotografien

Emporensaal

Schmölz-Huth in Köln. 1964–1968 Studium an den Kölner Werkschulen. 1970–1972 Mitarbeit im Fotostudio Werner Bokelberg. 1972–1973 Galeriearbeit. 1973–1982 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. (* 1944 Eberswalde, lives and works in Cologne) graduated 1963-1964 with a traineeship from the photo studio Schmölz-Huth, Cologne, studied at the Cologne Werkschulen from 1964-1968, collaborated with the photo studio Werner Bokelberg (1970-1972), and worked in a gallery from 1972-1973. From 1973 to 1982 she studied at the Kunstakademie Düsseldorf.

Christof Kohlhöfer

(* in 1942 Bad Nauheim, lebt und arbeitet in Los Angeles, USA) 1960–1962 Lehre als Fotograf und Lithograf in Frankfurt am Main. 1965–1971 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1971 Mitbegründer der Filmgruppe Düsseldorf. 1976 Übersiedlung in die USA: wird 1978 Mitglied bei Colab, New York, 1979 Mitbegründer und Art Director der Zeitschrift East Village Eye. (* 1942 Bad Nauheim, lives and works in Los Angeles), taught 1960-1962 as a photographer and lithographer in Frankfurt, studied 1965-1971 at the Kunstakademie Düsseldorf. Co-founded the Düsseldorf Film Group in 1971; moved to the USA in 1976: became a member of Colab in 1978, New York, and art director of the magazine East Village Eye in 1979.

Ingrid Kohlhöfer

(* 1935 in Rheine, lebt und arbeitet in Düsseldorf) 1970 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Bis 1973 war sie zusammen mit Carmen Knoebel Inhaberin des Domino und 1974–1979 des Ratinger Hof in Düsseldorf. (* 1935 Rheine, Westphalia, lives and works in Düsseldorf), studied from 1970 onwards at the Kunstakademie Düsseldorf. Was the owner of the Domino until 1973 together with Carmen Knoebel, from 1974-1979 owner of the Ratinger Hof in Düsseldorf.

Klaus Mettig

(* 1950 in Brandenburg, lebt und arbeitet in Düsseldorf und Saintes Maries de la Mer, Frankreich) 1976–1978 Reisen in die USA und nach China. 1976–1977 Teilnahme am Independent Study Program des Whitney Museum of American Art in New York (USA). (* 1950 Brandenburg, lives and works in Düsseldorf and Saintes Maries de La Mer) travelled to the USA and People's Republic of China from 1976-1978; he took part in the Independent Study Program of the Whitney Museum of American Art, New York, from 1976-1977.

Lutz Mommartz

(* 1934 in Erkelenz, lebt und arbeitet in Düsseldorf, Berlin) 1952–1975 Oberinspektor der Düsseldorfer Stadtverwaltung. Ab 1967 als Filmemacher tätig, ferner Programmgestalter in der Künstlerbar Creamcheese. 1971 Gastdozent an der Kunstakademie Düsseldorf. Ab 1978 Professor für Film an der



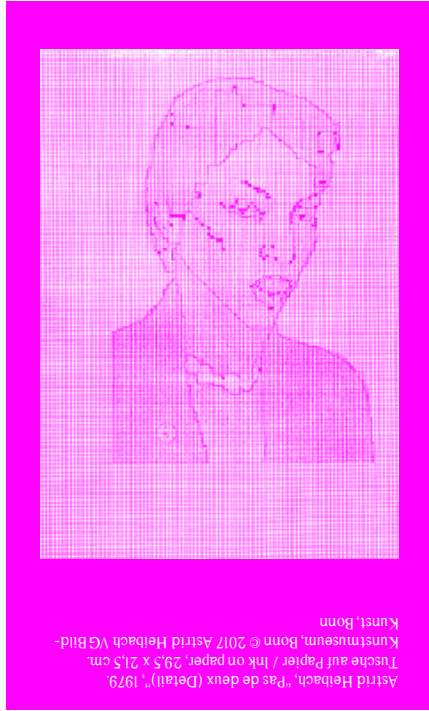
Kunstakademie Münster. (* 1934 Erkelenz, lives and works in Düsseldorf and Berlin) 1952-1975 Chief inspector of the city administration in Düsseldorf; starting from 1967 filmmaker and programme manager of the artist bar Creamcheese. 1971 guest lecturer at the Kunstakademie Düsseldorf, since 1978 professor of film at the Kunstakademie Münster.

Tony Morgan

(* 1938 in Pickwell, Großbritannien, † 2004 in Genf, Schweiz) lebte mit Unterbrechungen von 1969 bis 1984 in Düsseldorf. 1971 Mitbegründer der Filmgruppe Düsseldorf. 1973–1975 Studium an der Schule für Pantomime bei Étienne Decroux, Schweiz. 1975–1976 Aufenthalt in Rom. 1979–1981 Arbeit am Theater. (* 1938 Pickwell, UK, † 2004 Geneva) lived intermittently between 1969-1984 in Düsseldorf, co-founded the Düsseldorf Film Group in 1971. Created the alter ego Herman in New York in 1972, studied pantomime at Étienne Decroux from 1973-1975; stayed in Rome from 1975-1976; worked at the theatre 1979-1981.

Angelika Dehms

(* 1949 in Speyer, † 1986 in Leer) 1970–1974 Studium der Kunstszene, 1976–1982 der Freien Kunst an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 1979 Aufenthalt in Tokio (Japan). Dort arbeitete sie unter anderem als Modell für das Pariser Modehaus Dior. (* 1949 Speyer, Rhein, † 1986 Leer) studied art from 1970-1974 and 1976-1982 at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg;



1979 pursued residency in Tokyo, Japan, where she worked under alia as a model for the Paris fashion house Dior.

Sigmar Polke

(* 1941 in Oels, Polen, † 2010 in Köln) 1959–1961 Lehre als Glasmaler in Düsseldorf-Kaiserswerth. 1961–1967 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1970–71 Gastprofessor, ab 1977 Professor an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 1972 gründete er gemeinsam mit Mariette Althaus in Willich am Niederrhein den Gaspelshof. 1978 Umzug nach Köln. (* 1941 Oels, Schlesien, † 2010 Cologne) glass painting apprenticeship from 1959-1961 in Düsseldorf-Kaiserswerth. Studied at the Kunstakademie Düsseldorf from 1961-1967. Visiting lecturer from 1970-1971 and professor in 1977 at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg; founded the Gaspelshof in Willich, Lower Rhine, in 1972 with Mariette Althaus; moved to Cologne in 1978.

Ulrike Rosenbach

(* 1943 in Bad Salzdetfurth, lebt und arbeitet in Köln) 1964–1972 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Ab 1972 Studienrätin. 1975–1976 Lehrauftrag am California Institute of the Arts, Valencia (USA). 1976 Gründung der Schule für Kreativen Feminismus, 1977 Dozentin an der Fachhochschule, Köln-Deutz, sowie 1979 Mitbegründerin des Kulturzentrums für Frauen in Köln. (* 1943 Bad Salzdetfurth, lives

and works in Cologne) studied at the Kunstakademie Düsseldorf from 1964-1972; worked from 1972 onwards as teacher. 1975-1976 lecturer at CalArts, Los Angeles; founded the Schule für Kreativen Feminismus in 1976 and was 1977 lecturer at the University of Applied Sciences, Köln-Deutz, as well as 1979 co-founder of the Cultural Centre for Women in Cologne.

Stephan Runge

(* 1947 in Barkhausen, lebt und arbeitet in Düsseldorf) 1966–1973 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1972 Gründungsmitglied der Alpha Transit Fucktory. Lebte bis 1978 in Willich am Niederrhein auf dem Gaspelshof von Sigmar Polke & Co. (* 1947 Barkhausen, Westphalia, lives and works in Düsseldorf) studied from 1966-1973 at the Kunstakademie Düsseldorf. Founding member of the Alpha Transit Fucktory in 1972, lived until 1978 in Willich, Lower Rhine, at the Gaspelshof of Sigmar Polke & Co.

Conrad Schnitzler

(* 1937 in Düsseldorf, † 2011 in Berlin) 1961–1963 Ausbildung zum Maschinenschlosser und Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1968 gründete er den Zodiac-Club in Berlin sowie 1969 die Musikband Kluster. 1970–1971 Bandmitglied von Tangerine Dream und Eruption. 1980 Gastdozent an der Hochschule für Künste in Berlin. (* 1937 Düsseldorf, † 2011 Berlin) apprenticeship as a machine fitter from 1961-1962 and student at the Kunstakademie Düsseldorf. In 1968, he founded the Zodiac-Club in Berlin and in 1969 the band Kluster. Was part of Tangerine Dream and Eruption from 1970-1971. Guest lecturer in 1980 at the Hochschule für bildende Künste, Berlin.

Emil Schult

(* 1946 in Dessau, lebt und arbeitet in Düsseldorf) 1966–1968 Studium der Sinologie, Philosophie sowie Kunstgeschichte in Münster, 1968–1973 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1973–1975 Kunstlehrer in Düsseldorf, anschließend Dozent an der Pädagogischen Hochschule in Münster. 1972–1982 arbeitete er mit der Band Kraftwerk zusammen. (* 1946 Dessau, lives and works in Düsseldorf) studied sinology, philosophy and art history in Münster from 1966-1968, and 1968-1973 at the Kunstakademie Düsseldorf. Art teacher in Düsseldorf from 1973-1975, then lecturer at the Pädagogische Hochschule in Münster. From 1972-1982 he worked with Kraftwerk.

Memphis Schulze

(* 1944 in Düsseldorf, † 2008 in Berlin) 1959–1962 Ausbildung zum Sattler, Polsterer und Dekorateur in Düsseldorf. Ab 1969 widmete er sich als Autodidakt kontinuierlich der Kunst. Ab 1972 war er regelmäßig Gast in Willich am Niederrhein auf dem Gaspelshof von Sigmar Polke & Co. (* 1944 Düsseldorf, † 2008 Berlin) trained as a saddler, upholsterer and decorator in Düsseldorf from 1959-1962; 1969 onwards he was a self-taught artist. 1972-1978 regular guest at Willich, Lower Rhine, on the Gaspelshof of Sigmar Polke & Co.

Katharina Sieverding

(* 1944 in Prag, Tschechien, lebt und arbeitet in Düsseldorf) 1962–1963 Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 1964–1974 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. 1976 Teilnahme am Studienprogramm des Whitney Museum of American Art in New York sowie 1977 der New School for Social Research, ebenfalls in New York. (* 1944 Prague, lives and works in Düsseldorf) studied at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg from 1962-1963 and 1964-1974 at the Kunstakademie Düsseldorf. She participated in the study programme of the Whitney Museum (1976) and the New School for Social Research, New York (1977).

Ilona & Wolfgang Weber

(Ilona Weber * 1945 in Niedermarsberg, lebt und arbeitet in Düsseldorf; Wolfgang Weber * 1941 in Düsseldorf, † 1991 in Kerala, Indien) 1968 Beginn ihrer Zusammenarbeit. Ilona Weber absolvierte 1963–1966 eine Ausbildung zur Fotografin in Düsseldorf; Wolfgang Weber studierte 1965–1969 an der Kunstakademie Düsseldorf. (* 1945 Niedermarsberg, lives and works in Düsseldorf, Wolfgang Weber * 1941 Düsseldorf, † 1991 Kerala, India) started to collaborate in 1968. Ilona Weber completed an apprenticeship in photography in Düsseldorf from 1963-1966; Wolfgang Weber studied at the Kunstakademie Düsseldorf from 1965-1969.

Impressum

Imprint

Singular / Plural

Kollaborationen in der Post-Pop-Polit-Arena, 1969-1980

Collaborations in the Post-Pop-Polit Arena, 1969-1980

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum der Kunsthalle Düsseldorf. This booklet is published on the occasion of the exhibition for the 50th anniversary of the Kunsthalle Düsseldorf.

8. Juli bis 1. Oktober 2017
8 July to 1 October 2017

KURATOR* INNEN & HERAUSGEBER* INNEN Curators & Editors: Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel, Max Schulze & Gregor Jansen, Kunsthalle Düsseldorf
TEXTE Texts & REDAKTION Editing: Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel
ÜBERSETZUNG Translation: Nina Paszkowski
LEKTORAT Editing: Kirsten Rachowiak, München & Petra Lange-Berndt
LAYOUT Design: Studio Daniel Rother, Berlin
DRUCK Printing: DZA; Altenburg
BILDBEARBEITUNG Image Editing: Joscha Bruckert, Berlin
SCHRIFT Typeface: Zeitschrift_V7
© Alexander Wolff, Berlin



Kunsthalle Düsseldorf gGmbH
Grabbeplatz 4
40213 Düsseldorf
Tel. +49 (0)2 11 89 96 243
Fax +49 (0)2 11 89 29 168
mail@kunsthalle-duesseldorf.de
www.kunsthalle-duesseldorf.de

DIREKTOR Director: Gregor Jansen
KAUFMÄNNISCHE GESCHÄFTSFÜHRERIN Managing Director: Ariane Berger
KURATORINNEN Curators: Anna Brohm (in Elternzeit in parental leave), Jasmina Merz, Anna Lena Seiser
WISSENSCHAFTLICHES VOLONTARIAT Assistant Curator: Dana Bergmann
PRAKTIKANTIN Intern: Marie Lynn Jessen
PRESSE UND KOMMUNIKATION, VERMITTLUNG Press and Communications, Education: Dirk Schewe
DIREKTIONSASSISTENZ UND KUNSTVERMITTLUNG Assistant to the Director an Education: Claudia Paulus
VERWALTUNG Administration: Lumnije Sturr
LEITUNG AUSSTELLUNGSTECHNIK Head of Installation Staff: Jörg Schlürscheid
HAUSTECHNIK Building Services: Arno Gözyren
COPYRIGHT: 2017 Kunsthalle Düsseldorf gGmbH und die Autoren and the authors

Die Ausstellung wird gefördert durch The exhibition is funded by



Die Kunsthalle Düsseldorf wird gefördert durch The Kunsthalle Düsseldorf is funded by



Ständige Partner
Permanent Partners



Mitbestimmung-Forschung-Stipendien